HAL
archives-ouvertes.fr

La lecture idéologique de Sophocle. Histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique

Djiriga Jean-Michel Dago

▶ **To cite this version:**

Djiriga Jean-Michel Dago. La lecture idéologique de Sophocle. Histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. French. <NNT : 2013PA030004>. <tel-00968677>

HAL Id: tel-00968677

https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00968677

Submitted on 1 Apr 2014

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

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

UNIVERSITÉ DE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III
École doctorale : ED 267 – ARTS & MÉDIA

THÈSE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS III EN ÉTUDES THÉATRÂLES

PAR

Jean-Michel Djiriga DAGO

Titre :

LA LECTURE IDÉOLOGIQUE DE SOPHOCLE, HISTOIRE D'UN MYTHE CONTEMPORAIN : LE THÉÂTRE DÉMOCRATIQUE

Thèse dirigée par Florence DUPONT

Date de soutenance : 12/01/2013

Jury :

Hélène KUNTZ, Maître de conférence, HDR, Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Michel BRIAND, Professeur, Université de Poitiers

Florence DUPONT, Professeur Émérite, Université Paris, Diderot-Paris 7

Romain PIANA, Maître de conférence, Sorbonne Nouvelle-Paris 3

UNIVERSITÉ DE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III

École doctorale : ED 267 – ARTS & MÉDIA

THÈSE POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS III EN ÉTUDES THÉATRÂLES

PAR

Jean-Michel Djiriga DAGO

Titre :

LA LECTURE IDÉOLOGIQUE DE SOPHOCLE, HISTOIRE D'UN MYTHE CONTEMPORAIN : LE THÉÂTRE DÉMOCRATIQUE

Thèse dirigée par Florence DUPONT

Date de soutenance : 12/01/2013

Jury :

Hélène KUNTZ, Maître de conférence, HDR, Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Michel BRIAND, Professeur des Universités

Florence DUPONT, Professeur des Universités

Romain PIANA, Maître de conférence, Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Nous tenons à remercier Madame Florence Dupont pour nous avoir fait confiance et notre famille qui a toujours été présente dans les moments de peine et de joie.

Tables des matières

Introduction générale 9

PREMIÈRE PARTIE : Le Panorama de la lecture idéologique de Sophocle 20

Introduction de la première partie 20

Chapitre 1 : Critique universitaire de Sophocle 24

1. Genèse d'une lecture idéologique 24

1.1. Tragédie et philosophie chez Georg Wilhelm Friedrich Hegel ? 25

1.2. La tragédie originelle chez Friedrich Nietzsche 34

1.3. Sophocle entre Freud et Lacan ? 48

2. Sophocle dans le XX^{e} siècle 55

2.1. La lecture de Charles Maurras 55

2.2. Les méandres d'André Bonnard (1888-1960) 58

2.2.1. Tragédie et condition humaine 59

2.2.2. Antigone et l'amour 63

2.2.3. Créon et la politique 63

2.2.4. Message d'espoir 64

2.2.5. Antigone et la liberté 65

2.2.6. Immortalité et universalité de Sophocle 67

2.2.7. De l'universalité de l'œuvre de Sophocle 68

2.3. Mythe et démocratie chez Jacqueline de Romilly 70

2.4. La vision politique de Christian Meier 80

2.4.1. Regard sur l'Ajax de Sophocle 82

2.4.1.1. L'art politique dans l'Ajax 82

2.4.1.2. Sophocle et la critique de la société athénienne 86

2.4.1.3. L'art politique dans Antigone 87

2.4.1.4. Créon et la politique chez Christian Meier 89

2.4.1.5. Pouvoir et savoir chez Christian Meier 90

3. Autres vulgates universitaires de Sophocle 95

3.1. Tragédie ou apologie de la démocratie 95

3.2. La lecture philologique autoréflexive de Jean Bollack 98

3.2.1. Jean Bollack et Di Benedetto 101

3.2.2. Jean Bollack et Karl Reinhardt 105

3.2.3. Traduire et lire autrement avec Jean Bollack 112

3.3. La lecture marxiste, anthropologique et structuraliste de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet 114

Conclusion 126

CHAPITRE 2 : Sophocle et le néoclassicisme au XX^{e} siècle en France 128

Introduction 128

1. La machine infernale de Jean Cocteau 130

2. De l'Électre de Jean Giraudoux 138

2.1. L'œuvre de Giraudoux 138

2.2. De l'engagement de Giraudoux ? 139

2.3. Contexte de l'Électre de Giraudoux 141

2.4. Lecture de l'Électre de Giraudoux 143

2.5. Du rapport à l'actualité politique du XX^{e} siècle 146

3. Les Mouches de Jean-Paul Sartre : pièce de la résistance 154

4. L'Électre de Jean Giraudoux versus Les Mouches de Jean-Paul Sartre 163

5. L'Antigone de Jean Anouilh 164

1.1. Du contexte de l'œuvre 165

1.2. L'hypertextualité 166

1.3. Le rapport à l'actualité sociale et politique 172

1.4. La philosophie de l'Antigone de Jean Anouilh 177

Chapitre 3 : La Tragédie de Sophocle sur la scène moderne 180

Introduction 180

1. Naissance de la mise en scène au XIX^{e} siècle 182

2. Sophocle sur la scène au XX^{e} siècle 187

2.1. La mise en scène selon Brecht 187

2.2. Une mise en scène de Jean Cocteau 189

2.3. Mise en scène de Jean Vilar 191

2.4. La mise en scène de Sophocle plus proche de nous 192

Conclusion de la première partie 196

DEUXIÈME PARTIE : Fondement et finalité de la lecture idéologique 197

Introduction de la deuxième partie : 198

Chapitre 1 : Mythe et tragédie dans l'imaginaire occidental 200

1. Le mythe sous le regard religieux de Mircea Eliade 204

2. L'influence antihistorique de Claude Lévi-Strauss 217

3.1.1. La structure du mythe selon Claude Lévi-Strauss 223

3.1.2. Application du structuralisme de Lévi-Strauss dans Œdipe-roi de Sophocle 227

3.2. Lévi-Strauss en tant que cavalier solitaire 233

4. Pour une approche historique et politique du mythe et de la tragédie de Sophocle 235

5. Mythe et littérature comparée 246

6. Mythe et mythocritique selon Gilbert Durand 255

7. Approche anthropologique de Claude Calame 263

Conclusion 275

Chapitre 2 : la catégorie du tragique, un des piliers de la lecture idéologique de Sophocle 277

Introduction 277

1. Naissance d'une hydre avec la bénédiction allemande 279

1.1. Tragique et liberté chez Schelling 279

1.2. Le tragique et les valeurs selon Max Scheler 284

2. Quel rapport entre le tragique du XVIII^{e} et les Grecs du V^{e} siècle avant J.-C. ? 289

2.1. L'être de la tragédie 290

3. Y a-t-il un vocabulaire achevant la construction du tragique dans la tragédie chez les Modernes ? 295

3.1. Tragique et fatalité 295

3.2. Tragique et transcendance 300

4. Question de l'insignifiance tragique 305

Conclusion 318

Chapitre 3 : S'agit-il d'une tragédie au service de la politique ? 320

Introduction 320

1. Cadre du théâtre de Sophocle 322

1.1. Le matériel et le public du théâtre de Sophocle 323

1.2. Le théâtre de Sophocle du côté du public 327

1.3. L'institutionnalisation du théâtre de Sophocle ? 331

1.4. La tragédie de Sophocle et la cité 333

2. La tragédie : rituel ou scène politique ? 336

3. Quelle vérité démocratique chez Sophocle ? 340

TROISIÈME PARTIE : Faut-il continuer à perpétuer cette lecture idéologique ? 345

Introduction 346

Chapitre 1 : Faut-il analyser la tragédie des Grandes Dionysies ou la tragédie comme texte littéraire ? 351

Introduction 351

1. Quelle tragédie d'origine ? 353

1.1. Lecture du chœur et la musique 354

1.1.1. Critique du Chœur originel 356

1.1.2. Critique de l'esprit du chœur comme genèse de la tragédie 360

1.2. Critique du fondement de la tragédie de Sophocle comme texte littéraire 367

Conclusion 374

Chapitre 2 : Rompre avec une lecture idéologisante ou le triomphalisme venu de la Grèce antique .. 376

Introduction 376

1. Aristote ou la fin de la performance ritualisée chez Sophocle 379

1.1. L'ombre du traité d'Aristote sur la lecture idéologique de Sophocle 383

1.2. Mimésis ou la représentation des valeurs dans la tragédie de Sophocle 387

2. Muthos au centre du système nerveux de la lecture idéologique 390

3. La catharsis pour ou contre la lecture idéologique de Sophocle ? 394

Conclusion 399

Chapitre 3 : Sortir de la tragédie idéale et mystificatrice de Sophocle..... 402

Introduction..... 402

1. En finir avec la tragédie comme « miracle grec »..... 404

2. En finir avec la tragédie de Sophocle comme texte..... 408

3. En finir avec les incarnations de l'œuvre de Sophocle..... 411

4. Ébauche d'une étude comparative de la tragédie avec les formes de représentation africaines 414

Conclusion..... 418

Conclusion Générale..... 420

Bibliographie..... 429

Introduction générale

La Grèce des modèles

Depuis le XVIII^e^ siècle jusqu'à l'époque contemporaine, la Grèce antique n'a cessé de susciter des interrogations et étonnements en Occident. Elle a fait l'objet de discours en tous genres : philosophique, anthropologique, psychanalytique, historique, littéraire, etc. Elle constitue même, comme l'a écrit Jacques Le Goff dans la préface de *L'héritage occidental* (2002) de Gérard Chaliand et Sophie Mousset, l'un des piliers sur lesquels s'est bâti l'Occident. Ces discours se recoupent dans une vision idyllique de la Grèce antique que résume ici Florence Dupont :

> *« Avec une sorte d'évidence banale, la Grèce ancienne nous sert aujourd'hui d'origine et de référence. Elle est le point de vue d'où le XX^e^ siècle occidental – qu'en sera-t-il du XXI^e^ siècle ? – a édifié ses cosmogonies prétendument historiques et élaboré ses méta-discours »*[1].

La référence que constitue la Grèce pour l'Occident ne saurait être le fruit d'un hasard (La Grèce des modèles). Les intellectuels occidentaux y découvrirent les modèles les plus parfaits, principalement dans le domaine de la politique, de la pensée et de l'art. C'est ainsi que l'Athènes du V^e^ siècle aurait formulé la prééminence de l'homme et lui aurait offert un terrain.[2] Cette thèse de la prééminence de l'homme a pour assise les réalisations philosophiques, poétiques et politiques qui auraient marqué le zénith du génie séculier athénien. La suprématie athénienne a été le lieu commun de la philosophie allemande de Hegel et de Nietzsche sur le théâtre grec en général et la tragédie en particulier. Elle traduit, par la même occasion, la grandeur et l'excellence dans l'ordre de la pensée, des arts, etc.

Dans ces réalisations venues d'Athènes, la tragédie occupe une place importante. Comment la tragédie si lointaine a-t-elle pu provoquer un tel engouement en Occident ? De même serait-elle, eu égard à ces chefs-d'œuvre, au centre des débats sur Dionysos, la démocratie, la loi, les dieux, la justice, l'amour, la liberté, les femmes, la guerre et les questions existentielles sur l'homme. C'est d'ailleurs au regard de ces débats que George Steiner relève, dans *Les Antigones*, cinq conflits : homme-dieu, homme-femme, jeune-vieux, société-individu, mort-vivant, dans la tragédie. Mais, pourquoi, plus de vingt-cinq siècles après Sophocle, la tragédie intéresse-t-elle en particulier la philosophie ? À travers ce questionnement, il s'agira d'analyser les raisons pour lesquelles la pensée se focalise sur la tragédie grecque. Quelles sont les raisons ou les circonstances qui se conjuguent pour

[1] Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 11.

[2] Steiner, George, *Les Antigones*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 1.

aimanter la pensée occidentale ? Notre travail nous permettra de montrer à quel niveau la tragédie nourrit toutes sortes de fantasmes modernes ou contemporains. C'est à partir de la philosophie allemande que nous tenterons de répondre à cette question. Nous ne saurions remettre en cause l'importance de cette interrogation, mais était-ce vraiment la préoccupation essentielle de la tragédie antique ?

Tout comme les autres inventions grecques, la tragédie a été à l'origine de ce qu'Ernest Renan qualifiait de « miracle grec » dans *Prière sur l'Acropole* (1865). Cette expression traduit le génie grec. À travers ses exploits, la Grèce aurait influencé la mise en place d'un système de pensée cohérent, indépendant des conditions historiques. En effet, le miracle grec serait une chose n'ayant existé qu'une seule fois, selon Ernest Renan. C'est ce qui aurait, d'ailleurs, rendu possible la prééminence d'Athènes dans le domaine du théâtre. En présentant ainsi la Grèce, Ernest Renan consacre l'idée d'une éternité de modèles indéboulonnables qu'elle aurait découverts.

La tragédie, objet de la pensée spéculative

Il importait à l'Occident de déchiffrer le mystère non seulement de l'invention de ce théâtre (la tragédie), mais aussi de le décrypter à l'aune de la raison afin de découvrir son fonctionnement et sa finalité. La tragédie, qu'une nouvelle génération d'anthropologues du XX^{e} siècle (Florence Dupont et Claude Calame) entend comme une manifestation culturelle, religieuse et poétique spécifique à l'Athènes du V^{e} Siècle avant Jésus-Christ, avait perdu cette origine pour subir la rigueur du discours rationnel. Il fallait désormais lire la tragédie à partir des techniques philosophiques et de l'analyse littéraire, afin d'en effectuer une interprétation intellectuelle. Nous noterons que cette interprétation se fait en marge des manifestations culturelles, constituées pour l'essentiel par la tragédie, dont le sens pouvait s'inscrire dans le temps du rituel pour les Athéniens de cette époque. Ceci n'apparaît pas dans la critique occidentale menée par la philosophie allemande, qui en fait l'objet de toutes formes de spéculation. En effet, l'intérêt de la tragédie pour les Athéniens de cette époque résidait dans la performance scénique où s'exprimaient, avec virtuosité, le jeu corporel et vocal des acteurs, la danse et la musique… Est-il légitime, dans ces conditions, d'oublier cet aspect et de ne retenir qu'un héritage fondé sur la traduction de textes anciens, dont la transmission peut faire l'objet de controverses ? Malheureusement, depuis la traduction italienne de l'*Œdipe-roi* de 1585, un modèle venait d'être livré aux dramaturges occidentaux afin de recréer ce théâtre. Avant cette traduction, Aristote avait, dans sa *Poétique*, non seulement défini la tragédie, mais fait aussi l'apologie du texte de la tragédie. L'important, dans ses travaux, tenait à la dramaturgie, autrement dit, à l'art de l'écriture de l'œuvre dramatique, en dehors de ce qui

relève du spectacle. C'est dans cet élan que le « miracle grec », né au XIX^e^ siècle, s'est propagé dans la littérature, dans une Europe progressivement laïcisée, où les grandes œuvres de la Grèce classique ont été substituées à la Bible comme texte fondateur de l'Occident, c'est-à-dire de la civilisation de l'absolu[3]. Dans cette dynamique, force est de constater que le christianisme, qui marquait le début de la civilisation avec l'évangélisation de l'Empire romain, cédait la place à un humanisme venu de la Grèce en Occident comme le note Florence Dupont. C'est à ce niveau qu'il faut situer l'apparition de la Grèce dans l'imaginaire occidental, ayant favorisé son omniprésence dans toutes les disciplines intellectuelles de l'Occident en général, de la France en particulier durant les XIX^e^ et XX^e^ siècles. Cette attitude a participé à la mise en place d'une culture idéologique dont la mission se trouve élaborée à l'avance : éclairer les « mythes » afin de dissiper l'obscurantisme à partir de la Grèce. Il s'agit d'une véritable opération de nature à sortir le monde des ténèbres qui obstruaient son épanouissement.

La tragédie, composante de premier niveau du miracle grec, aurait la particularité, au regard de la philosophie allemande, de mener une réflexion sur l'homme. Il faut entendre par là, l'existence de l'homme lui-même, la politique, la liberté, la justice que nous évoquions plus haut. Fort de ce contenu de la tragédie, les études qu'elle suscitait ne pouvaient que refléter l'idéologie que nous qualifions de la Grèce de toutes les origines. Il fallait que la tragédie serve la raison occidentale à tout prix. Pour ce faire, philosophes et hommes de lettres se sont employés à mettre en place un système de pensée cohérent permettant de soutenir cette thèse.

Nous proposons d'examiner ce « miracle grec » dans son aspect idéologique. Dans ce but, nous avons préféré suivre l'histoire de la tragédie et démontrer comment elle est devenue, au fil des années, un des fondements de la raison occidentale et un mythe « fondateur ». La position qu'elle occupe dans la formation de cette raison a manifestement influencé son approche. Au lieu d'être appréhendée comme une forme culturelle spécifique à Athènes, elle a servi à promouvoir le discours sur la démocratie, la politique, la divinité, la liberté, la morale et la justice.

De quoi toutes les interprétations rendent-elles compte ? La Grèce antique, en général, et la tragédie en particulier, ont investi tous les espaces de pensée et de jeux du monde contemporain. L'étude de Patricia Vasseur-Legangneux fait largement écho de cette irruption

[3] Dupont, Florence, Préface *Les tragédies grecques sur la scène moderne* de Patricia Vasseur-Legangneux, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 10.

du théâtre antique sur la scène moderne. De même, les études de Peter Szondi, Jacques Taminiaux et de George Steiner, pour respectivement sur *Essai sur la tragédie*, *Le théâtre des philosophes* et *Les Antigones*, font un large tour d'horizon du dialogue instauré entre la tragédie antique et la philosophie allemande. De ces différentes études, il ressort une vision mythique projetée par la pensée moderne à la fois sur la Grèce et sur le théâtre tragique. Cette vision mythique se traduit par les traits suivants : le modèle originaire et la pérennité des modèles.

Depuis sa redécouverte au XVI^e^ siècle, la tragédie n'est plus la même que celle qui avait cours dans l'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Ce constat se justifie par la difficulté à restituer la réalité historique de ce théâtre, qui apparaît bien fragmentée. Si un problème existe au niveau de la restitution de cet art, qu'en sera-t-il pour sa signification ? Nous entendons par signification, toutes les interprétations de l'art tragique pour l'Europe du XIX^e^ et du XX^e^ siècle. C'est justement à ce stade que nous avons envisagé d'effectuer la lecture idéologique de la tragédie attique. Dans cet exercice, il fallait faire un choix parmi les trois tragiques que sont Eschyle, Sophocle et Euripide, qui sont pour l'Occident les poètes tragiques majeurs de la Grèce classique. La trentaine de textes tragiques conservés auraient pour auteurs principaux ces trois poètes[4]. Notre choix s'est porté sur Sophocle pour une raison toute simple. En effet, il se placerait au premier rang des tragiques grecs selon l'imagination idéaliste et romantique (Steiner, George, p. 3). Parmi les sept tragédies conservées de Sophocle, *Antigone* et *Œdipe-roi* constituent de véritables monuments pour les intellectuels de l'Occident. Pour ce qui est spécifiquement de l'*Antigone*, George Steiner écrivait : *« Dans la constellation des sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, c'est traditionnellement Antigone qui est considérée comme l'étoile la plus brillante »* (Steiner, George, p. 4). Il est possible que cette pièce suscite une admiration sans pareil, même chez les Athéniens du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, cependant nous émettons des réserves sur sa nature. Était-ce l'admiration suscitée par la performance scénique de Sophocle dans le temps unique du rituel ou le délire d'une tragédie totalement transformée en texte littéraire et en pensée philosophique ? Il fallait convenir d'un cadre à partir duquel nous puissions questionner toutes ces lectures de l'art tragique de Sophocle. Le cadre le plus approprié pour

[4] Il ne reste qu'une trentaine de pièces sur environ mille tragédies qui auraient été écrites pendant le V^e^ siècle avant Jésus-Christ (sept pièces d'Eschyle, sept pièces de Sophocle et dix-neuf pièces d'Euripide). Pour les questions liées au contexte de présentation de ces œuvres sur la scène athénienne, voir Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. Française, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 59-83. Consulter également, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris Maspéro, 1972. Notons, en un mot, que la littérature ne manque pas sur ce sujet.

nous est celui de nos travaux de recherche universitaire. C'est dans cette perspective que nous proposons de traiter **La lecture idéologique de Sophocle, histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique,** comme sujet de thèse. Ce thème comporte trois concepts clés qui s'imbriquent les uns sur les autres : La lecture idéologique, mythe contemporain et le théâtre démocratique. Ils sont mis en système, et de leur utile compréhension et juste définition dépendent la compréhension générale du sujet et la meilleure façon de l'aborder. Qu'entendons-nous par « lecture idéologique » ? Pour définir la lecture idéologique, il convient de cerner la notion d'idéologie. L'idéologie vient du grec ancien ἰδέα (idea), idée et λόγος (logos), science du discours. Ces éléments nous permettent d'appréhender étymologiquement l'idéologie comme un discours sur les idées. Mais en grec ancien, le nom ἰδέα apparenté au verbe ἰδεῖν, voir, suggérerait plutôt le sens d'image. Dans cette optique, l'idéologie peut être interprétée comme la logique d'une image développée pour la pensée du groupe. Elle définit, par conséquent, la logique d'une image par les mots. D'un point de vue historique, ce terme apparaît à la fin du XVIII^{e} siècle. Il a été forgé, en 1796, par Destutt de Tracy dans *Mémoire sur la faculté de penser*, pour désigner l'étude des idées, leur caractère, leur origine, ainsi que leurs rapports avec les signes qui les expriment. Il s'agit d'un système de pensée cohérent, indépendant des conditions historiques. C'est dans cette approche que s'inscrivent de nombreuses interprétations de Sophocle des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Au regard de ce qui précède, effectuer une lecture idéologique revient à dégager de son œuvre une pensée indépendante de l'Histoire, donc éternelle. Dans une autre mesure, lorsque nous utilisons l'expression « théâtre démocratique », c'est pour indiquer tout le sens politique qui domine la critique de la tragédie. La troisième composante de notre sujet de réflexion, à savoir le mythe contemporain, se présente comme un dépassement du temps historique des images et des pensées qui se retrouveraient chez Sophocle, et perdurent à l'échelle universelle. Vu sous cet angle, nous nous inscrivons comme un comparatiste, d'autant que ce mythe que nous entendons aborder étudie le processus de transfert des récits légendaires à travers les siècles et les diverses cultures. Il s'agira, dans ce travail, de relever les représentations, les divergences et les convergences de la tragédie de Sophocle dans l'imaginaire aussi bien européen qu'universel du XX^{e} siècle. Ce sont les figures mythiques de la tragédie de Sophocle, piégées très souvent dans un engrenage de forces supérieures, qui déclenchent des conflits avec ces dernières et leurs entourages. Admirées ou contestées, ces figures remettent en cause des valeurs morales dans le devenir historique et politique d'un espace culturel donné. C'est à travers leur aura emblématique et symbolique que les récits légendaires se rapprochent du

monde contemporain, malgré leur éloignement dans le temps. Et, la redécouverte de ces figures mythiques dans des logiciels philosophique et littéraire les transforme en objet de spéculation scientifique qui, par la même occasion, annule la distance temporelle. Dans cette perspective, ces récits lointains échappent au temps et opèrent comme des données éternelles. Les éléments que nous venons d'élucider nous permettront de démontrer que lire idéologiquement le théâtre de Sophocle comme un théâtre démocratique relève d'un mythe contemporain en raison du détournement de son œuvre dans la pensée contemporaine, pour être mis au service de préoccupations politiques débordant l'autorité de son cadre originaire. Il nous appartiendra, dans notre réflexion, d'effectuer le panorama des interprétations de Sophocle, pour relever ses excès et son incompatibilité avec la réalité historique de ce théâtre.

Mais auparavant, il convient d'éclairer les motivations qui nous ont conduit à porter un regard sur l'art tragique. En effet, la philosophie allemande du XIX^e^ siècle avec Hegel, Nietzsche et bien d'autres, avait déjà consacré de nombreuses pages à la critique de la tragédie qui continue de toujours passionner l'Occident. Que peut-on rajouter à ces travaux d'exception ? Cette question est fondamentale compte tenu de la difficulté à mener des investigations novatrices et originales sur une tragédie qui continue de hanter, depuis plus d'un siècle, les érudits européens. Son omniprésence dans la sphère intellectuelle occidentale témoigne sans aucun doute de son importance. En effet, historiens, philosophes, littéraires, ethnologues, anthropologues et politologues ont, à un moment donné, manifesté un intérêt pour la tragédie. En ce qui nous concerne, c'est justement la résurgence de l'art tragique dans toutes ces disciplines intellectuelles qui suscite notre curiosité. Nous avons voulu traverser ce foisonnement de discours afin de saisir le pourquoi et le comment de cet intérêt pour la tragédie en général, pour les pièces de Sophocle en particulier. C'est cette motivation qui justifie, entre autres, le choix de ce sujet. De même, il faut noter que les travaux universitaires relatifs à la tragédie sont multiples et parfois problématiques, même s'ils sont régulés par une impressionnante cohérence interne. De fait, plusieurs concepts sont nés de l'union de la tragédie et de l'attitude impérialiste dans laquelle se sont inscrits nombre de critiques. Nous citerons comme exemple le mythe et le tragique, deux inventions du XVIII^e^ siècle. Ces catégories, nées de cette union presque impossible, avaient-elles leur raison d'être dans un exercice visant à étudier la tragédie ? Comment la tragédie, manifestation culturelle typiquement athénienne, a-t-elle servi de cadre à la construction d'un discours rationnel sur l'origine du monde et l'existence en elle-même de l'homme ? La tragédie avait-elle besoin de subir la rigueur de toutes ces critiques pour servir l'Occident qui avait aussi la possibilité de l'appréhender loin de toutes ces manipulations herméneutiques ? Sur cette question, nous

dirons que l'occasion était trop bonne pour ne pas servir de fondement à la pensée et à la politique de l'Occident. La tragédie était un vrai cadeau venu tout droit d'Athènes pour éclairer l'humanité, pourquoi donc ne pas s'en servir à ces fins. En effet, nous touchons là à un point essentiel de notre réflexion, à savoir la signification et l'utilité de la tragédie dans un monde où tout s'explique de manière très rationnelle.

Comment aborder Sophocle dans un tel contexte où les images, bien souvent contradictoires que les gens de théâtre ont des œuvres, finissent par nier la particularité de la tragédie, entendue ici comme manifestation culturelle spécifique à Athènes ? Est-ce encore possible d'interroger ce théâtre en toute objectivité ? Cet exercice nous semble difficile compte tenu de l'étendue de la critique philosophique et littéraire du « miracle grec », qui est passé du stade de spectacle à celui d'objet littéraire et philosophique. En effet, la réduction de la tragédie à un texte a été perçue comme une perversion de la mémoire des Athéniens du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Nous citerons les hellénistes comme Nicole Loraux[5] qui, contrairement aux philosophes et littéraires, ont insisté sur l'importance du spectacle. Pour tenter une restitution de ce théâtre à son historicité, elle mettait dans son travail un accent tout particulier sur le rôle fondamental de la musique dans les spectacles antiques. Ces travaux, bien qu'ayant changé tant soit peu le point de vue sur le répertoire, ne pouvaient se vanter d'avoir effectué la révolution du siècle, loin de là. Le théâtre antique n'est plus ce théâtre spectaculaire ; il opère sous un nouveau costume, celui de théâtre d'idées. Nous renouvelons notre interrogation : comment lire la tragédie en général et Sophocle en particulier ? La deuxième motivation à notre choix tient en cette difficulté à saisir la tragédie en dehors des idées qui gouvernent l'Occident.

Il nous faut élaborer un plan directeur qui nous permettra de répondre à ces nombreuses interrogations. Un panorama de la lecture idéologique de Sophocle correspond à la première strate de notre démarche. Elle nous permettra de parcourir et de comprendre les multiples lectures de la tragédie. Nous interrogerons, dans un premier temps, la philosophie allemande du XIX^e^ siècle qui nous permettra de saisir l'origine de cette lecture. C'est dans une perspective théorique que nous tenterons de suivre les travaux de Hegel sur la tragédie. Comment la tragédie a-t-elle servi la philosophie allemande ? Est-elle demeurée la même après l'« irruption intempestive » de la philosophie en son sein, selon Paul Ricœur, au XIX^e^ siècle. Également, nous nous interrogerons, par la même occasion, sur ce que pouvait représenter la tragédie pour les Athéniens de cette époque. Y a-t-il une volonté de trouver une

[5] Loraux, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, 1999.

origine à l'esprit rationnel occidental ? La question que nous entendons traiter à travers nos réflexions se réfère à la signification de l'œuvre de Sophocle au fil des années. Dans cette perspective, nous noterons que parler de la signification de la tragédie grecque, c'est suivre les variations de celle-ci dans l'histoire de la pensée occidentale. Vu sous cet angle, nous répondrons également à la question relative à la part de la tragédie dans la formation de l'esprit rationnel. Il convient, dans ces conditions, de situer la lecture de Sophocle compte tenu des nombreuses orientations qu'elle peut prendre. Nous le disions plus haut, la tragédie a fait l'objet de différents travaux scientifiques, notamment la critique du XX^{e} siècle avec le néoclassicisme, les questions liées à la traduction, à la mise en scène et même de son rapport avec la naissance de la démocratie. Sur ce dernier point, la tragédie a été très souvent réduite à un théâtre démocratique, ce qui impliquerait son rapport à la politique athénienne. C'est à ce niveau que nous montrerons, entre autres, que lire idéologiquement le théâtre de Sophocle comme un théâtre démocratique, relève d'un mythe contemporain. Face à tous ces travaux, où situer notre réflexion afin d'éviter des redites ? La particularité de la lecture idéologique se trouve dans ses rapports avec non seulement les philosophes, mais aussi avec les gens du théâtre ; autrement dit, tous ceux pour qui la tragédie n'est pas une simple manifestation culturelle spécifique à Athènes. Est-il vrai que Sophocle a représenté des faits ou des personnages héroïques que l'Occident peut saisir comme porteurs de messages politiques, de justice, en un mot de réponses aux nombreuses questions liées à l'existence humaine. Sophocle est-il à l'origine d'un discours universel et immortel sur l'Homme qui puisse faire oublier ou reléguer au second plan le message de la Bible sur le passé, le présent et le futur de l'existence de l'Homme ? Si tel est le cas, nous comprenons aisément pourquoi la tradition issue de l'œuvre de Sophocle a été déformée ou amplifiée, c'est d'ailleurs ce qui a, dans une autre mesure, motivé l'emploi de l'expression « mythe contemporain » dans la formulation du thème de notre réflexion. En effet, la lecture idéologique de Sophocle a fini par se perpétuer dans l'esprit occidental comme un mythe, en d'autres termes, un récit fabuleux qui met en scène des êtres incarnant, sous une forme symbolique, des forces de la nature et des aspects de la condition humaine. L'Occident s'est employé à construire un discours cohérent qui, en réalité, actualise le mythe. Et notre exercice consistera à aborder l'histoire de ce mythe contemporain de l'œuvre de Sophocle transformé en un théâtre d'idées.

Une fois effectué le panorama de cette lecture idéologique, nous pouvons mener une autre réflexion. Celle-ci nous permettra alors d'analyser le système l'ayant mis en place. Il fallait, dans un premier temps, parcourir cette lecture afin de déterminer ses nombreuses orientations. Il apparaissait utopique de prolonger cette dernière sans se référer à un

fondement. C'est dans cette optique qu'il faut situer l'invention de différentes catégories pour achever la construction du discours idéologique. Nous évoquions, plus haut, les catégories du mythe, du tragique et de la politique. En effet, nous effectuerons, dans une deuxième articulation, l'analyse de ces catégories ayant permis aux philosophes et aux hommes de lettres de construire un théâtre d'idées délaissant, par la même occasion, tout ce qui relève du spectacle, à savoir chant, musique, décor, costume et jeux de scène qui constituaient pour l'essentiel le théâtre de Sophocle. Dans cette optique, nous répondrons non seulement à la question de la finalité de ce système, mais à sa mise en place dans l'imaginaire occidental. Avec la conceptualisation philosophique du mythe et de la tragédie, les pièces de Sophocle n'ont plus la même signification dans le contexte anthropologique athénien du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Il est clair que, dans l'imaginaire occidental, l'œuvre de Sophocle ne permet plus d'étudier la tragédie en tant que manifestation culturelle spécifique à Athènes. La mythification de l'origine de la tragédie en fait un autre type de discours, différent de celui des Athéniens. Ils ont été nombreux à établir une correspondance entre la tragédie et le concept du mythe, du tragique et de la politique. Les travaux de Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Pierre Brunel, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet en sont les preuves. À travers ces réflexions, nous verrons comment la critique du XX^e^ siècle s'est employée à détourner l'œuvre de Sophocle à partir des données idéologiques. Sophocle et, partant, la tragédie témoignent ainsi de l'intérêt des récits légendaires grecs dans la civilisation occidentale. Cette deuxième partie prendra fin avec les travaux de Claude Calame qui semblent mieux définir la catégorie du mythe et de la tragédie dans leur acception originelle. Sa démarche se rapproche plus de ce que l'œuvre de Sophocle pouvait comporter de spécifique à son contexte anthropologique, d'autant qu'il ne s'intéresse pas à cette tragédie comme un texte littéraire ou un discours philosophique, mais comme une manifestation culturelle spécifique à Athènes.

Pour finir, nous comptons élaborer une analyse qui nous permettra d'atténuer le discours idéologique de Sophocle. Il ne s'agira pas, dans cet exercice, de procéder à une négation de la pensée grecque, mais de la situer dans son contexte anthropologique afin d'éviter une lecture d'une autre nature. Dans cette perspective, notons que, lorsque Sophocle effectuait ses performances pendant les grandes dionysies, il était question d'un spectacle unique pour les Athéniens du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. C'est dans ce cadre que Patricia Vasseur-Legangneux écrivait, à juste titre, : *« il n'existe pas une tragédie grecque, mais des tragédies, chacune proposant un spectacle original et unique, présenté une seule fois dans le cadre du concours dramatique »* (Vasseur-Legagneux, Patricia, p. 503). En effet, Sophocle

portait sur scène une performance unique. Il réinventait les récits que tous les Athéniens de son époque connaissaient comme des *muthos* n'ayant aucune signification particulière. Notre préoccupation, dans cette dernière partie, est d'affranchir la tragédie de Sophocle de la finalité intellectuelle, immortelle et universelle dont elle a fait l'objet depuis plus de deux siècles. Y avait-il chez Sophocle une volonté de porter sur scène des emblèmes qui allaient, des siècles plus tard, constituer des symboles de justice, de liberté, de pouvoir, de vie, voire de la condition humaine ? Pour répondre à ces interrogations, il importe de rappeler ce qu'était et représentait la tragédie pour les Athéniens du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Il s'agira, dans cette réflexion, de distinguer la tragédie en tant que manifestation culturelle et datée, avec une autre forme de tragédie littéraire et intellectuelle que l'Occident se plaît à conceptualiser (mythe contemporain). Le but principal de cette démarche tient en la restauration de la tragédie à partir de l'exemple de Sophocle comme spécifique à Athènes. Cette étude permettra l'exploitation des éléments esthétiques comme le chant, la musique et la danse. Nous préciserons qu'une reconstitution archéologique de ce théâtre sera quasiment impossible compte tenu de la difficulté à reproduire le spectacle antique dans les conditions qui étaient celles de Sophocle.

La restitution dont il est question s'entend comme l'ouverture d'un autre chantier à partir duquel il sera possible de comparer le théâtre de Sophocle avec d'autres formes de représentation, en l'occurrence africaine, avec l'exemple de la Côte d'Ivoire. Pour nous, les allusions littéraire et philosophique élèvent ce théâtre antique à un niveau tel que les autres apparaissent comme imparfaites. Il est vrai, qu'en Grèce antique, il existait des poètes participant à des concours dramatiques dans le cadre de manifestations culturelles, mais cela ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas eu ailleurs. Peut-être qu'en arrêtant d'universaliser la tragédie grecque et ses symboles, on pourrait permettre la découverte de nouvelles représentations avec une analyse bien différente. Ce sont ces quelques éléments de réflexion que nous entendons mener dans ce travail, afin d'inciter à une approche différente de la tragédie de Sophocle.

PREMIÈRE PARTIE : Le Panorama de la lecture idéologique de Sophocle

Introduction de la première partie

Les œuvres de Sophocle ont été au centre de la critique littéraire et philosophique du XX^e^ siècle en Occident. Les interprétations, initiées depuis le XIX^e^ siècle, n'ont cessé de varier au fil des années. Elles se sont construites autour du structuralisme, de l'anthropologie, du marxisme, de la philosophie, de la philologie. C'est cette diversité de domaines scientifiques qui, entre autres, justifie la richesse et la densité de la lecture de Sophocle. Mais avant d'aborder la critique de Sophocle du XX^e^ siècle, il importe de définir son origine. Sur cette question, l'Allemagne constitue la meilleure destination, compte tenu de son intérêt pour la tragédie.

En effet, la « Dixième lettre philosophique » de Schelling sur le dogmatisme et le criticisme marque le début, en Allemagne, d'un long et passionnant débat spéculatif sur ce qu'est la tragédie et sur ce que Sophocle en particulier a apporté à cet art. Depuis lors, ce débat s'est enrichi de divers apports philosophiques, philologiques, anthropologiques, etc. Pour notre part, nous mettrons un accent sur les contributions significatives des philosophes allemands du XIX^e^ siècle, dont Hegel, Nietzsche, qui marquent une certaine coupure entre la tragédie et le bios politikos athénien. En effet, nous avons trouvé chez ces auteurs des gestes constitutifs de ce que nous appelons une lecture idéologique de Sophocle. La question à laquelle nous tenterons de donner une réponse est la suivante : quelles figures de Sophocle se dessinent au cours de ces différents jeux d'interprétations érudites ? Mais avant, nous préciserons ce qui motive l'examen des auteurs du XIX^e^ siècle. Cette mise au point nous permettra, par la même occasion, de savoir si Sophocle n'a pas été mis au service de projets philosophique et idéologique qui le dépassent.

Le travail que nous impose cette étude panoramique est une re-visitation des métadiscours et des réceptions de toutes sortes sur Sophocle. Il inclut donc l'ensemble des gestes effectués sur ou à partir de Sophocle. Nous comptons réaliser, au cours de cette analyse, le panorama historique de la réception de Sophocle (la réception qui met en avant l'argument politique et démocratique de préférence). Il sera question de parcourir la réécriture, les mises en scène et les critiques philosophique, littéraire, philologique et historique de Sophocle ayant marqué la période évoquée plus haut.

Dans ce but, il importera de préciser ce que nous entendons par réception, réécriture, mises en scène et d'explorer les différentes critiques. Nous ferons, tout au long de cette démarche, un examen plus approfondi de ces nombreuses interprétations mais, pour l'instant, la tâche qui nous incombe, consiste à faire un rappel de ces éléments constitutifs de notre corpus.

Il faut entendre par interprétation, les œuvres critiques et les reproductions artistiques, les réinventions sous forme littéraire et les mises en scène contemporaines de la tragédie qui ont fortement contribué à la construction du discours idéologique et politique sur l'œuvre de Sophocle. Ces lectures témoignent de la mutation qu'a connue, de génération en génération, une tragédie jamais tout à fait semblable à ce qu'elle était à l'origine. N'est-ce pas ce qui fait dire, en 1929, à Charles Clerc : *« chaque génération redécouvre l'Antiquité, la revit et l'explique ou la rêve »*[6].

Expliquer, revivre et être fasciné par la tragédie, ne peut être que louable en soi, mais la difficulté apparaît lorsqu'elle n'est plus la même. Vidée de son essence, de sa particularité, elle renaît dans des généralités sur les conditions de l'existence humaine. Nous n'envisageons pas d'épuiser toutes les lectures variées et divergentes, effectuées par la critique contemporaine, mais nous aurons à recenser les plus significatives, qui nous permettrons, par la même occasion, de saisir au mieux les avatars de la tragédie de Sophocle. Il s'agira, à ce stade de notre démarche, d'aborder plusieurs tendances critiques qui mettront en lumière la plurivocité de la tragédie en Occident.

Avec les critiques idéologiques, que nous décrirons dans cette partie de nos recherches, la tragédie perdra sa finalité originelle de manifestation culturelle spécifique à l'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, pour se charger de concepts philosophiques sur les conditions existentielles de l'homme et de la politique. Dans cette perspective, nous proposons de traiter, après la critique allemande, les lectures : humaniste que l'on retrouvera chez André Bonnard et Jacqueline de Romilly, politique avec Christian Meir, la lecture historique telle qu'elle est proposée par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet et herméneutique, philologique avec Jean Bollack.

À la suite de cette étude que nous intitulerons : « la critique universitaire de Sophocle », nous relèverons dans un deuxième chapitre la question de l'œuvre de Sophocle et du néoclassicisme. Ce sera l'occasion de convoquer l'*Antigone* de Jean Anouilh, l'*Électre* de Giraudoux, *La machine infernale* de Jean Cocteau et *Les mouches* de Jean-Paul Sartre. Ces réécritures constituent le témoignage de l'intérêt de l'œuvre de Sophocle dans l'Occident du XX^e^ siècle. À travers les commentaires sous-jacents à ces réécritures, nous verrons comment des performances ritualisées, vieilles de vingt-cinq siècles, ont consacré la victoire de l'auteur face à l'acteur et au public, selon les termes de Florence Dupont[7].

---

[6]Clerc, Charles, *Le génie du paganisme*, Payot, Paris, 1926, 286 p, p. 11.

[7] Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre Occidental*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, p. 124.

Dans une troisième étape, nous traiterons la question de la mise en scène de Sophocle au XX^{e} siècle. Avec la naissance de la mise en scène au XIX^{e} siècle, la tragédie a fait l'objet d'une autre transformation. Avec la mise en scène moderne, la critique entame une véritable segmentation de la tragédie qui n'était qu'une simple manifestation. Il y aura désormais, d'un côté, la création dans la perspective moderne du texte, comme énoncé autonome, lequel donnera lieu à la lecture de la tragédie, comme une œuvre littéraire. De l'autre côté, la mise en scène qui permettra d'apprécier le travail d'un autre type, celui du créateur, du metteur en scène. Ces trois mouvements, que sont la critique universitaire, la question du néoclassicisme et la mise en scène, nous serviront de fil conducteur dans ce panorama historique de l'œuvre de Sophocle.

Chapitre 1 : Critique universitaire de Sophocle

1. Genèse d'une lecture idéologique

Des siècles après son extinction, la tragédie a subi, en même temps que son public récepteur, une profonde et étonnante mutation. Elle a cessé d'être le spectacle rituel offert à Dionysos, ainsi qu'au regard participatif et festif du public athénien, lors des Grandes Dionysies, pour devenir une grande question intéressant les acteurs de toutes les disciplines scientifiques que l'on regroupe habituellement sous la catégorie des sciences humaines. En effet, c'est comme une question hautement philosophique que la tragédie est accueillie sur le sol allemand, au cours des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Certes, une véritable genèse de la critique allemande de la tragédie doit nécessairement partir de Schelling, notamment de sa « Dixième lettre philosophique sur le dogmatisme et le criticisme », en tant que texte fondateur et point de départ des réflexions théoriques, philosophiques sur la tragédie et le tragique. Toutefois, sans vouloir méconnaître cette forme embryonnaire de la théorie tragique allemande, nous voulons saisir celle-ci au moment même où elle semble arrivée à maturité. Aussi, nous nous décidons à nous intéresser plus particulièrement aux travaux de Hegel et de Nietzsche afin de mieux déterminer cette part, voire cet accent allemand porté sur la tragédie.

Pour mener à bien cet exercice de relecture des théories du tragique, bien entendu après une analyse des œuvres philosophiques de Hegel et de Nietzsche, nous examinerons les critiques de plusieurs commentateurs. Nous prendrons appui sur les travaux de commentateurs tels que ceux sur l'*Archéologie du sujet tragique* de Sophie Klimis qui confronte les gestes allemands les plus significatifs sur la tragédie. Pour traduire l'impact de ces écrits sur cette dernière, elle démontre comment chaque réflexion critique sur la tragédie donne lieu à une réinvention de cet art, au point d'aboutir à une pluralité de tragédies. Jacques Taminiaux aurait parlé de « théâtre des philosophes ». Ainsi, à sa propre interrogation de savoir : *« Que voit la tragédie lorsqu'elle se regarde au miroir de la philosophie ? »*, Sophie Klimis répond ceci : *« Une image diffractée d'elle-même, multiple et contradictoire, tour à tour sacralisée ou méprisée, objectivée en concept ou esthétique en divertissement… »* (Klimis, Sophie, quatrième de couverture). Hegel nous en donne une preuve, que viendra conforter ensuite Nietzsche. Nous nous appuierons également sur l'« Essai d'une phénoménologie de la conscience grecque » de Dominique Janicaud, qui analyse dans *Hegel et la pensée grecque*, la phénoménologie hégélienne. Les travaux de Dominique Janicaud permettront de répondre à la question des fondements de la lecture hégélienne de la tragédie. Dominique Janicaud s'inspire du principe de division du chapitre VII de la *Phénoménologie*

de l'esprit pour retracer l'odyssée de la conscience grecque. Son examen s'effectue autour de trois figures principales : la conscience naturelle, la conscience esthétique et la conscience philosophique. L'auteur s'est employé à montrer deux éléments essentiels : d'abord que les différents passages explicites ou implicites relatifs à la Grèce dans la *Phénoménologie de l'esprit* peuvent constituer, une fois mis ensemble, une interprétation cohérente du devenir de la conscience hellénique, ensuite que cette interprétation de la Grèce, délivrée des mirages de l'idéal de jeunesse, constitue pour l'essentiel la dernière interprétation de la Grèce par Hegel. L'auteur s'explique longuement sur cette question (p. 157, n° 1). Cependant, il faut signaler la marge d'arbitraire qu'implique cette méthode. En effet, dans la *Phénoménologie,* Hegel n'indique pas toujours, d'une façon aussi explicite que dans le cas du stoïcisme et du scepticisme, ses références historiques à la Grèce dans ses descriptions du devenir de la conscience humaine.

1.1. Tragédie et philosophie chez Georg Wilhelm Friedrich Hegel ?

Pilier important de l'idéalisme allemand, l'œuvre philosophique de Hegel a exercé une grande influence sur l'ensemble de la philosophie contemporaine. L'intérêt pour l'œuvre de Hegel s'est accentué au XX^e^ siècle, ce qui justifie ce retour vers le XIX^e^ siècle. À ce propos, Jacques D'hondt écrit *: « Jamais Hegel ne connut autant de succès et de gloire qu'à notre époque. Jamais plus qu'en notre temps son œuvre ne fut lue, étudiée minutieusement, traduites en toutes langues, commentée en tous sens, et utilisée parfois, il faut bien l'avouer, à tous usages »*[8]. L'influence de Hegel dans le monde philosophique est sans équivoque. Cela conduit certains penseurs à soutenir que la rupture avec Hegel signifie un divorce avec tout. En effet, selon Jacques D'hondt, la vie de la pensée hégélienne témoigne d'une modernité et d'une actualité. Ce témoignage est amplifié par des préoccupations philosophiques et culturelles actuelles, très diverses. Mais, d'où part la pensée de Hegel qui suscite autant de passion ? La réponse à cette interrogation se trouve dans la Grèce antique. Selon Hegel lui-même, tout commence en Grèce. Il sera donc question d'estimer la part de la dette de Hegel à la philosophie grecque.

Hegel s'est intéressé une première fois à la tragédie grecque dans *theologische Jugendschristften,* rédigé entre 1792 et 1800. Le propos de ses écrits de jeunesse porte essentiellement sur la religion. Il y revient dans ses premiers essais philosophiques, particulièrement dans un article consacré aux théories du droit naturel, qui fut publié en 1802 et 1803. Mais, c'est dans sa *Phénoménologie de l'esprit* que Hegel approfondit son

[8] D'hondt Jacques, « Avant-propos », *Hegel et la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 5.

questionnement sur la tragédie. En effet, la tragédie grecque, et plus généralement la Grèce ancienne, a fait l'objet, pour lui, d'un intérêt constant.

Selon Dominique Janicaud, Hegel n'a de cesse de souligner l'enracinement de la modernité dans la culture hellénique. La Grèce apparaît, en effet, comme une première patrie de l'esprit, c'est là que « l'homme a commencé à être chez soi ». La Grèce constitue une étape majeure de l'Histoire, entendue comme développement d'une rationalité imminente. C'est dans cette optique que Hegel aborde la figure grecque dans ses limites et dans son nécessaire dépassement. Dominique Janicaud a bien montré[9] que la Grèce acquiert sa place propre dans le système à partir de 1807, à la période d'Iéna, au moment de la publication de la *Phénoménologie de l'esprit*. Il y situe le lieu de la rupture d'avec le rapport nostalgique entretenu par Hegel avec la Grèce *: « l'itinéraire parcouru par Hegel à Iéna aboutit – écrit-il – à un complet retournement de la position hégélienne face à la Grèce, si l'on prend comme terme de référence la fascination nostalgique des premiers écrits de jeunesse (…). Le terme du retournement s'exprime, pour la première fois, en toute clarté, au chapitre [Constitution] de la Realphilosophie d'Iéna »* (Janicaud, Dominique, p. 101). À ce moment, s'est accompli un retournement de la position initiale, marquée par l'hellénocentrisme ambiant : avant Iéna, la Grèce était pour Hegel, comme pour ses contemporains, un objet de fascination, un modèle. Pour définir la phénoménologie de l'esprit, Dominique Janicaud s'en remet à l'*Encyclopédie* selon laquelle :

> *« Dans ma phénoménologie de l'esprit, qui pour cette raison a été désignée dans son édition comme la première partie du système de la science, la démarche qu'on a adoptée consiste à commencer par le premier phénomène de l'esprit, le plus simple de tous, la conscience immédiate, et à en développer la dialectique jusqu'au point de vue de la science philosophique, point de vue dont cette démarche en progressant, met en lumière la nécessité »*[10].

La réflexion de Hegel a pour fondement la phénoménologie de l'esprit. Au regard de son discours, nous montrerons dans quelle mesure il se présente comme l'initiateur de la lecture politique de Sophocle. Il convient donc de s'interroger sur cette question.

Il ne s'agit pas ici d'analyser de façon systématique sa pensée, mais de relever son commerce avec la tragédie et, de façon spécifique, l'œuvre de Sophocle. Pour ce faire, le chapitre VII de la *Phénoménologie de l'esprit* (1807) nous sera d'un apport considérable,

---

[9] Janicaud, Dominique, *Hegel et le destin de la Grèce*, Paris, Vrin, 1975.

[10] *Encyclopédie*, § 25, trad. Gandillac, p. 99.

même si sa première interprétation date de 1802, dans « Des manières de traiter scientifiquement le droit naturel ».

Hegel aborde la tragédie antique de façon oblique, sous l'angle de l'*Antigone* de Sophocle. Il n'en réalise pas une analyse systématique nécessitant, comme le fait remarquer Sophie Klimis : *« une illustration littéraire »*[11]. Au contraire, le philosophe allemand utilise une autre méthode pour engager son étude de la tragédie. Il s'emploie, dans sa démarche, à désigner les personnages de Sophocle indirectement, sans jamais les nommer. Ainsi, Antigone est identifiée par les termes de « la femme », de « la loi divine »", de la « famille » et Créon par ceux de « homme », de la « loi humaine » et de la « cité ».

Par ce jeu de représentation, Hegel vise à rendre compte du processus qui a conduit à l'époque moderne, à la situation de l'individu écartelé entre son appartenance au corps civique et à la sphère privée de la famille[12]. Deux sortes de valeurs antinomiques sont perceptibles dans cette analyse. Elle donne lieu à ce que Sophie Klimis considère comme des conflits s'opposant à ceux du monde moderne. C'est ce qu'elle évoque en ces termes : *« Alors que l'ère moderne se caractérise par l'intériorisation du conflit entre « état » et « famille », ou entre « nature » et « culture », la tragédie rendrait compte d'une opposition stricte entre deux pôles extériorisés, représentés par Antigone et Créon »* (Klimis, Sophie, p. 44). Sur ce point, Sophie klimis reprend Hegel. En effet, ces personnages sont le reflet d'un débat dans lequel deux forces unilatérales rendent manifestes plusieurs aspects de l'esprit. Ce conflit ne peut qu'aboutir à un effondrement mutuel, d'autant qu'aucun rapprochement ne paraît imaginable. De fait, Hegel estime, qu'avec le regard du philosophe, une profonde complémentarité s'opère entre ces deux oppositions.

De son côté, Peter Szondi, dans son analyse, appréhende l'opposition de l'*Antigone* de Sophocle comme *« le choc de l'amour et de la loi »* (Szondi, Peter, p. 31). Il ajoute que *: « Hegel n'envisage pas dans la Phénoménologie la tragédie de Sophocle comme une tragédie, d'autant qu'il n'y est donnée aucune définition du tragique »* (p. 31). Les mots « tragique » et «tragédie » ne figurent pas dans ses écrits. En revanche, dans la dynamique de sa description de la dialectique de l'esprit, Hegel parvient à l'étape de l'*esprit vrai,* qu'il appréhende comme *moralité*. C'est justement cette moralité qu'il scinde en deux concepts que

[11]Nous notons, comme le fait Sophie Klimis, que dans la *Phénoménologie de l'esprit,* p. 14-43, Hegel thématise au niveau de la Grèce le déclin de la cité antique envisagée comme la totalité harmonieuse.

[12]C'est dans le livre « Esprit » de la *Phénoménologie de l'esprit* des Éditions Gallimard, 1993, p. 406-434 que Hegel à travers les thèmes : a) Le monde éthique, la loi humaine et divine, l'homme et la femme, b) L'opération étique, le savoir humain et divin, la faute et le destin, analyse de façon abstraite les personnages de Sophocle.

nous évoquions plus haut : la loi humaine et la loi divine. Hegel voit transparaître dans l'action d'Antigone ce que Peter Szondi décrit comme suit : *« le choc des manifestations de l'élément moral, c'est-à-dire en fin de compte l'esprit absolu qui, retournant vers lui-même, se heurte à lui-même »* (p. 31). Hegel propose, dans cette perspective, une interprétation dialectique de ce qui paraît tragique. C'est dans le principe d'individuation, en contradiction avec celui de la totalité, que la tragédie aurait tout son sens chez Hegel. L'acte qui affirme une valeur particulière, comme c'est le cas chez Antigone et Créon, se détache de l'universel. Hegel trouve dans le fait de lutter pour un droit quelconque, une particularisation de celui-ci face à un adversaire, en contestant ce droit ou en le lui reconnaissant. C'est cette opposition que les personnages d'Antigone et Créon refléteraient. Leur conflit mettrait aux prises deux parties qui ont chacune une valeur. Elles n'envisagent jamais une renonciation à cet idéal. Pour Hegel, la tragédie exprime cette constriction des consciences qui luttent au prix de fautes tout à la fois conscientes et déterminées, dans le seul but d'établir des valeurs particulières. Mais, comme nous l'avons indiqué, avec le regard du philosophe allemand, ces deux valeurs, en apparence opposées dans la perspective hégélienne, doivent se muer en une unité pour produire la *« substance de l'éthique »* comme *« totalité infinie »*. Il écrivait à cet effet : *« La loi humaine procède dans son mouvement vivant de la loi divine, la loi qui vaut sur la terre de la loi souterraine, le conscient de l'inconscient, la médiation de l'immédiation et pareillement elle retourne là d'où elle provient »*[13].

Il ne suffit pas seulement, dans cette optique, de se référer au tragique pour accéder à l'absolu. En plus de celui-ci, il faut compter avec le philosophe qui se connaît « en soi et pour soi » pour accéder à la pleine connaissance de soi. Cette remarque se justifie d'autant que la conscience tragique stagne à la phase introductive de la crise de l'opposition, sans une quelconque issue. Elle aboutirait à une destruction réciproque. Pour le philosophe, l'anéantissement, comme finalité du tragique, donne suite à une réconciliation. Laquelle signifie la fin du tragique parce que conduisant à une unité de la famille figurée par Antigone et de la cité représentée par Créon. Elle symboliserait l'individu singulier et son appartenance à la collectivité. Ce qui fait dire à Peter Szondi :

> *« La tragédie (die Tragik) caractérise un monde de la moralité qui se sépare de lui-même dans le destin et trouve la réconciliation dans l'amour, tandis qu'à l'opposé le monde de la loi, reposant sur l'antagonisme figé de l'universel et du*

[13] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Vol. II, Paris, Aubier-Montaigne, Traduction : Hyppolyte Jean, 1939-1941, p. 27.

particulier, n'offre aucune possibilité de tragique. Au contraire, dans la Phénoménologie, le conflit tragique naît précisément entre les mondes de la loi et de l'amour. On voit ainsi l'esprit du judaïsme et de l'éthique formaliste, naguère exclu de la sphère tragique, entrer en scène sous les traits de Créon, héros aussi légitime qu'un autre, pour affronter Antigone, qui incarne le monde de l'amour. Ce changement dans la conception de Hegel, encore souligné par le fait qu'il plaide en faveur du pathos moral de Créon, est lié à un changement dans la signification qu'il accorde à la dialectique. Durant les années qui séparent l'écrit sur le droit naturel de la Phénoménologie, la dialectique se transforme de phénomène historico-théologique (dans l'esprit du christianisme) et de postulat scientifique) en loi universelle et méthode de connaissance. De ce fait la dialectique, qui est aussi le tragique (et son dépassement), franchit les limites que lui avaient tracées les deux écrits de jeunesse : désormais, elle inclut aussi la sphère de la loi, jusqu'alors fortement distinguée d'elle. Élevée au stade de principe universel, elle n'admet plus aucun domaine qui lui reste fermé » (Szondi, Peter, p. 32-33).

Au regard de ce discours de Peter Szondi, Hegel, en tant que philosophe, entend dépasser l'opposition rigide du civique et du religieux qui, en réalité, cache la question de la dualité de l'universel et du particulier pour atteindre l'universel et l'esprit universel (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1939, p. 18). Il entend « la substance éthique » comme substance effective qui réside dans l'essence commune (la communauté). Chez Hegel, cette communauté serait l'esprit qui est pour soi, quand il se maintient en se réfléchissant dans les individus, et qui est en soi ou qui est substance quand il les contient en soi (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, p. 18). Comme substance effective, cet esprit est un peuple. Comme conscience effective, il est un citoyen du peuple. C'est ainsi qu'il perçoit l'esprit sous-jacent à la loi humaine, comme forme de l'effectivité consciente d'elle-même. Cet esprit doit son universalité au fait qu'il soit connu publiquement. Sa singularité, quant à elle, se trouve dans la croyance en soi-même ; disons dans l'individu en général.

C'est à cette puissance éthique, ce pouvoir de la cité, inscrit dans la dynamique de l'opération explicitement consciente, que Hegel oppose, avec le personnage d'Antigone, la loi divine qu'il définit comme l'essence simple et immédiate de l'ordre éthique[14]. L'éthique naturelle, dont il est question, trouve son essence dans la famille en tant que concept

[14] Hegel, 1939, Georg Wilhelm Friedrich, p. 16. En effet la réalisation du pouvoir d'État dont traite Hegel lui ôte son immédiateté. Il sort de l'immédiat et par là s'oppose à lui.

inconscient. Dans cette opposition, Hegel tente de rendre compte du mouvement de la pensée en transposant, au sein de l'argumentation philosophique, le mouvement interne qui anime la tragédie (Klimis, Sophie, p. 45). À ce titre, le discours philosophique intègre la tragédie grecque pour en faire un objet conceptuel. Il a été question, pour Hegel, d'annuler toute la poétique et la pratique de la tragédie, afin de la transformer en un véritable argument philosophique. C'est d'ailleurs à ce niveau qu'il établit le lien unissant la philosophie et la tragédie. C'est à partir de sa dialectique qu'il dégage sa pensée au sujet de la tragédie. Chaque fois, cette dernière représente une confrontation qui parvient à son propre dépassement et trouve une forme de résolution. De fait, elle contient déjà, à l'état de virtualité, les germes de ce possible dépassement:

« Comme la tragédie, la Phénoménologie procède par la description d'une succession de crises : dans son cheminement, la figure conceptuelle de la conscience est amenée à se défaire des différentes visions de la vie, à changer sa façon d'être au monde qu'elle pensait à chaque fois pour constituer un absolu » (Klimis, Sophie, p. 47).

Nous retenons dans l'argument philosophique de Hegel que la conscience, tout comme Antigone et Créon, à chaque étape de l'expérience humaine, ignore combien le refus des valeurs contradictoires ne peut être absolu. En clair, l'absolu ne saurait résider dans le refus, la confrontation et la différence. Il faut, pour atteindre cet absolu, un véritable dépassement des différences pour parvenir à un discours d'unité :

> *« Alors que le philosophe Hegel a besoin de distordre la signification des pensées qu'il reconfigure pour se présenter en position de survol comme celui qui perçoit l'unité dans la différence, la forme de la tragédie structure sous le mode d'une autoréflexivité sous-jacente, qui n'attend que le regard actif du spectateur/lecteur pour passer de la multiplicité dispersée à l'unité du logos »* (p. 47).

Autrement dit, la pensée philosophique restructure les divergences en une unité qui en dernier ressort constitue l'absolu.

La mise en œuvre du sens philosophique de la tragédie opérée par Hegel a été relevée, non sans pertinence, par George Steiner dans *Les Antigones*. Il révèle que le culte que Hölderlin vouait à Sophocle et la conviction entretenue par Schelling, que la tragédie était le discours essentiel de l'être, avaient Hegel pour source première.[15] Ceci traduisait déjà le début de l'influence hégélienne sur l'interprétation de la tragédie. Et George Steiner de situer la réflexion d'Hegel à propos de l'*Antigone* de Sophocle : il *« prend conscience des*

[15] Steiner, George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

contradictions latentes de ce qu'il avait pris pour la concordance de la sphère civique-politique et de la sphère rituelle-religieuse » (Steiner, George, 1986, p. 26) dans le monde grec antique. Et, justement, ses travaux s'articuleront autour de la résolution de cette contradiction, après avoir activé la tension pour la rendre plus productive (p. 26). Selon George Steiner, c'est au début de 1795 que Hegel désigne la religion comme la *« nourrice »* des hommes libres et l'État comme leur *« mère »*. C'est un contexte spécifique qui lui aurait permis d'invoquer pour la première fois l'*Antigone* de Sophocle dans le fragment de *Nohl* (p. 26). L'intérêt de Hegel réside dans l'idéal incarné par la *polis* grecque. Il en est de même pour la question de l'inadéquation de cet idéal ou de la force autodestructrice qui lui serait inhérente (Steiner, George, 1886, p. 25). Dans ce face à face de la religion et de l'État, Hegel semble soutenir la cause de l'État. Pour motiver ce choix, une précision de George Steiner s'impose. En effet, dès 1801, dans *Schrift über die Reichsverfassung*, l'écrit sur la constitution allemande, Hegel avait posé l'identité de la plus haute forme de liberté humaine et de la forme la plus complète et la plus organique de la communauté civique. Mais, cette identification entraînait une relation polémique, agonistique et une division interne entre l'homme « membre de l'État » et l'homme « bourgeois », celui qui est motivé essentiellement par la famille, l'économie et la conservation de soi (Steiner, George, p. 29). Hegel, en tant que philosophe de la totalité dialectique, intègre ces deux axes ontologiques à partir de la tragédie grecque. Dans celle-ci, il trouvera une représentation du conflit et sa résolution dynamique à travers les personnages de Créon et d'Antigone. Le conflit, dans la perspective hégélienne, réside dans le fait qu'un domaine échappe à l'autorité de l'État. C'est le domaine du « droit privé » dont les pulsions essentielles contrastent avec celles de la guerre et du dévouement patriotique. Ce qui compte dans le domaine privé tient dans la préservation de la famille, selon George Steiner. Face à cette problématique, Hegel opte pour un schéma suggestif dans lequel il apparaît inévitable que l'État tente d'absorber la sphère familiale en question pour la faire passer sous sa loi et dans son ordre de valeurs. Toutefois, s'il y parvenait complètement, ce ne serait pas seulement l'individu, comme l'exemple d'Antigone, qu'il détruirait, mais aussi les cellules procréatrices d'où il tire ses ressources politico-militaires. L'État cédera donc, même dans les conflits, des « honneurs divins » à la dimension domestique, à la sphère morale-privée de l'existence (p. 29). Il s'agit là d'un véritable affront que subit le domaine du divin dans la cité antique, où l'individu n'existe que par la loi divine et, de façon concrète, dans la famille[16]. Cette individualité se heurtera toujours à la loi humaine censée incarner

[16] Il est bon de noter dans cette perspective que malgré l'appartenance de l'individu à la communauté, sa particularité qui fait de lui un être singulier réside dans la famille, dans le divin. Ce particulier n'a de valeurs que

l'unité de la cité. C'est dans cette perspective que George Steiner évoque l'idée de Hegel selon laquelle la famille serait la plus haute totalité « dont la nature soit capable », et que l'engendrement des enfants au sein de la famille serait le mode de reproduction de la « totalité » elle-même. George Steiner indique que ce mode est constamment et légitimement contesté par les idéaux de l'État (p. 30-31). C'est dans l'*Antigone* de Sophocle que ce conflit est perceptible. Plus loin, il écrit :

> *« Quand en 1802, Hegel parle de la loi naturelle, il est profondément imprégné des thèmes spécifiques entre l'État-nation et la famille, entre les droits des vivants et ceux des morts, entre le fait du législateur et la morale coutumière, thèmes qui sont centraux pour la Phénoménologie. »*[17]

Dans ces conflits, l'acte de l'individu se distingue de celui de l'État rationnel. À ce titre, il pourrait avoir ou ne pas avoir de réalité en soi, justifiable ou non. Dans la perspective hégélienne, l'aspect purement particulier et privé de l'acte de l'individu le mettra en conflit avec la norme rationnelle du but politique et conscient de l'État (Steiner, George, p. 30-31). L'individu, fort de son obstination, opposera certainement à la loi de l'État son impératif intérieur. Dans cette optique : *« la substance éthique qu'incarne Antigone chez Hegel constitue une polarisation, une partialité inévitable »* (Steiner, George, p. 34). Elle se heurte à la loi de Créon, garant de l'autorité de l'État. Pour la réalisation de l'unité évoquée par Hegel, il faut que l'absolu auquel Antigone est attachée « descende ». Autrement dit, il lui faut trouver sa spécificité dans la contingence limitée de l'éthos humain pour que ce dernier parvienne à sa pleine réalisation (p. 34). George Steiner précise que, chez Hegel, au cours du processus de « descente », le « monde éthique » se scinde en deux pôles : l'immanent et le transcendant (Steiner, George, p. 35). Il (le monde éthique) se segmente donc en trois : une essence éthique distincte, une loi humaine et une loi divine. George Steiner indique, également, que l'homme devrait subir le caractère agonistique de l'expérience éthique dialectique et être détruit par elle, étant donné que la scission en question se produit en lui. Hegel rappelle que c'est cette destruction qui constitue la valeur distinguée de l'homme et qui rend possible son évolution vers l'unification de la conscience et de l'Esprit (p. 35). La préférence de Hegel pour la loi humaine tient à son attitude visant la positivité de l'acte destructeur du politique. Elle serait la loi du jour, connue, visible, universelle qui règle non

---

dans la loi divine.

[17]Steiner, George, 1986, p. 30-31. Ces conflits seraient présentés pour la première fois dans l'*Antigone* de Sophocle.

pas la famille mais la cité, le gouvernement et la guerre. Ainsi, Hegel effectue une véritable apologie du politique incarné par Créon. Lequel ne serait pas un tyran. Hegel se révèle donc étatiste en élaborant une philosophie de l'État-nation[18]. Pour George Steiner, la lecture hégélienne du conflit opposant Créon et Antigone rappelle la culpabilité d'Antigone et l'édit de Créon opérant comme un châtiment politique.

Les travaux théoriques sur la tragédie et les analyses spécifiques d'*Antigone* dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle résultent du débat sur la critique de Hegel. George Steiner précise qu'elles proviennent de l'opposition entre l'opinion exposée, d'une part, par F. Schlegel, qui entend Antigone comme celle qui rend « visible » l'influence divine sous une forme humaine, et par A. W. Schlegel, qui déclare Créon coupable de crime, d'autre part, par la lecture symétrique proposée par Hegel. Rappelons que dans la démarche hégélienne, l'exemple du monde grec antique et, partant, la tragédie grecque reposent sur le conflit entre la *Polis* et la famille, la loi humaine et la loi divine, l'universel et le particulier qui se conjuguent de façon harmonieuse pour définir l'Esprit du peuple grec. Cette lecture philosophique d'Hegel n'est pas restée sans critiques. En effet, le philologue allemand Karl Reinhardt effectuait sa critique en ces termes :

> *« Les concepts et les catégories usuels grâce auxquels on s'est efforcé, depuis Hegel, de pénétrer l'essence d'Antigone – par exemple, la cause triomphante et la cause perdue, le jeu et le contre-jeu, le droit, l'idée, opposés à un autre droit, à une autre idée, la famille contre l'État, la faute tragique et son expiation, la liberté personnelle contre le destin, l'individu contre la communauté politique… -, outre qu'ils sont tous empruntés à l'esthétique classique ou post-classique, présentent le double défaut, soit d'être si généraux qu'ils sont tout aussi applicables au drame allemand – ils sont alors trop larges -, soit de s'accorder avec la seule Antigone en demeurant inapplicables à toute autre tragédie sophocléenne – et par suite ils sont trop étroits. Il ne sert de rien, en somme, d'élaborer une formule valable pour Antigone mais incompatible avec tout »*[19].

Il s'agit, au regard de ce discours, de traduire son hostilité à la lecture universaliste de Hegel. Karl Reinhardt s'éloigne de la vision universelle comme essence unique de la tragédie, applicable à toutes les pratiques théâtrales. Cette tragédie, telle qu'elle est présentée, doit être

[18] Selon George Steiner l'énoncé de Hegel selon lequel « Créon n'est pas un tyran » est souvent cité comme preuve que Hegel élaborait la philosophie « prussienne » de l'État-nation.

[19] Reinhardt, Karl, *Sophocle*, traduction française d'Emmanuel Martineau, Paris, 1971, p. 99-100.

appréhendée comme une spécificité athénienne. Ce qui évitera certainement la construction de discours universels à son sujet.

La tragédie, principalement celle de Sophocle, au contact de la philosophie hégélienne, s'est transformée en une idée, une abstraction et un concept dont l'influence s'étendra jusqu'au XX^{e} siècle. Sa redécouverte, dans une perspective philosophique, marque le début d'une critique fondée sur un débat idéologique (loi humaine et loi divine). Ce dernier érige Hegel en initiateur de la lecture politique de Sophocle. Dans ce but, Hegel entendait parvenir au terme de l'histoire et d'un processus d'évolution de l'esprit dont la pensée grecque et la tragédie n'auraient constituées que l'enfance métaphorique[20]. Faut-il se limiter à cette tradition hégélienne de la tragédie ? Pour répondre à cette interrogation, nous convoquerons les travaux de Nietzsche. Il a consacré une longue réflexion à la tragédie. Dans la suite de nos analyses, nous verrons si Nietzsche s'inscrit à l'extrême ou en rupture avec la tradition rationaliste à laquelle appartient Hegel.

1.2. La tragédie originelle chez Friedrich Nietzsche

La *Naissance de la tragédie* (1872) constitue le document principal dans lequel Nietzsche expose sa pensée relative à la tragédie grecque. Mais, avant d'aborder cette réflexion, nous proposons de lever un préalable nécessaire à une meilleure saisie de celle-ci. Il s'agit de sa conception du christianisme. Cette précision nous est d'autant plus utile qu'elle permettra d'éclairer le fondement de la tragédie originelle chez Nietzsche.

Nietzsche part du principe que le christianisme n'est pas seulement une religion déterminée répondant à un dogmatisme rigoureux. Il est aussi un certain esprit, une certaine idéologie qui l'autorise à identifier : chrétiens et juifs, chrétiens et socialistes, chrétiens et démocrates[21]. Cette observation sur le christianisme pose les jalons de l'existence d'une quelconque transcendance. Elle vengerait l'injustice du monde actuel et indiquerait la nécessité d'un sauveur. Cette nécessité et le sentiment de devoir être sauvé seraient liés à celui de la mauvaise conscience (Kessler, Mathieu, 1998, p. 1). Pour mieux développer cette réflexion, il importe de préciser si oui ou non Nietzsche partage l'idée du christianisme. Nous nous référerons à Mathieu Kessler pour répondre à cette question. Il convoque le romantisme pour déterminer l'appartenance de Nietzsche. À ce propos, il écrivait : *« Nietzsche ne s'est*

[20]Klimis, Sophie, 2003, p. 51. Il semble que selon l'analyse de Sophie Klimis, cette philosophie de Hegel, en redécouvrant la positivité inhérente à la négativité au sein de la dialectique, aurait malgré lui constitué la réactivation la plus authentique de la logique de l'ambivalence, caractéristique de la pensée archaïque grecque. Il s'agit d'une pensée qui se définit et s'appréhende dans ses contradictions et ses différences.

[21] Kessler, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1.

jamais posé au présent romantique, mais il s'est rétrospectivement déclaré comme romantique dans l'Essai d'autocritique (§ 7). S'il est vrai que romantique est en principe synonyme de chrétien comme chez Hegel et Schelling, il n'en résulte pas pour autant que Nietzsche n'ait jamais été romantique et donc chrétien dans une certaine mesure » (Kessler, Mathieu, p. 1). Le rapprochement qu'il établit entre le romantisme et le christianisme montre que Nietzsche appartient à ces deux sphères. Le romantisme dont il est question fera l'objet d'une définition plus large qui appréhende le christianisme comme son achèvement, son *« final »* (p. 1). Dans l'« Essai d'autocritique ». , s'adressant aux jeunes romantiques, Nietzsche écrivait : *« Mais selon toute vraisemblance, cela finira ainsi, vous finirez – c'est-à-dire « consolés », comme il est écrit, et malgré toute votre éducation au sérieux et à la peur, « métaphysiquement consolés »* ; *bref, comme finissent tous les romantiques, chrétiennement […] Non ! »*[22] Si telle se présente la fin des jeunes romantiques, le christianisme deviendra leur idéal. Il est vrai que Nietzsche fait partie des jeunes romantiques, mais après *La naissance de la tragédie,* quelle a été son attitude ? Sur cette question, Mathieu Kessler convoque une fois de plus l'« Essai d'autocritique ». Il évoque, à cet effet, deux voies (Kessler, Mathieu, 1998, p. 2) : la *« consolation métaphysique »* (Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 34) et la *« consolation de l'ici-bas »* (p. 34). Selon Mathieu Kessler, Nietzsche serait en quête d'une consolation par l'intermédiaire de sa *métaphysique* d'artiste. Sur ce point, Mathieu Kessler fait la précision suivante : *« le jeune Nietzsche relevait d'une idéologie chrétienne au sens large, ressemblance suffisante pour qu'il se détermine comme entièrement romantique. »* (Kessler, Mathieu, 1998, p. 2). Il n'aurait pas hésité à compromettre la tragédie grecque avec la messe romaine et la musique dionysiaque avec la liturgie protestante (p. 2). Nietzsche allait jusqu'à inscrire les fêtes religieuses chrétiennes de la Saint-Jean et de la Saint-Guy dans la continuité de ce qu'il qualifie de *« chaos tournoyant »*[23]. Malgré son appartenance à ce christianisme, Nietzsche entend le surmonter. Le christianisme le torturait en permanence jusqu'au plus profond de son humanité[24]. Nous nous référons aux *Fragments posthumes, automne 1885-automne 1887* pour expliquer ce sentiment. Il écrivait sur ce point : *« De même, nous ne sommes plus chrétiens : en grandissant nous sommes sortis du*

[22] Nietzsche, Friedrich, « Essai d'autocritique », *La naissance de la tragédie,* Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 34.

[23] *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, p. 44, citée par Mathieu Kessler dans *L'esthétique de Nietzsche,* p. 3.

[24] Kessler, Mathieu, 1998, p. 3.

christianisme, non parce que nous avons séjourné trop loin, mais trop près de lui, et plus encore parce que nous avons grandi à partir de racines chrétiennes – c'est précisément une piété plus sévère et plus exigeante qui nous interdit aujourd'hui d'être encore chrétien »[25]. Il affirme, en ce sens, qu'être Homme, c'est être chrétien d'une manière ou d'une autre. Selon lui, seul le surhomme peut être considéré comme exempt de toute compromission avec le christianisme (Kessler, Mathieu, p. 3). C'est dans cette mesure qu'il appréhende la décadence de l'homme en raison de son christianisme et de son romantisme : un être qu'il qualifie *« d'animal malade »*[26]. Nietzsche se serait affranchi du christianisme. C'est dans l'opposition du classicisme au romantisme que l'on retrouve les déterminations culturelles les plus significatives aux yeux de Nietzsche (Kessler, Mathieu, p. 4). Selon Mathieu Kessler, le classicisme désigne des civilisations les plus aristocratiques, tandis que le romantisme fait référence à toutes les époques de décadence (p. 4). Aussi le romantisme se définit-il, dans ce contexte, comme synonyme de crise et de nihilisme, quand le classicisme est l'affirmation de la volonté de puissance la plus haute[27].

Mais, malgré de bien nombreux malentendus et compromissions, Nietzsche entend montrer que *La naissance de la tragédie* aurait tout de même permis de redéfinir l'Antiquité classique. Et ce, d'une manière plus exacte et donc moins dépendante de la vision contemporaine qu'il combat avec la plus grande fermeté. Il s'intéresse à l'idéal classique dans son œuvre. Il opère une simplification de cet idéal et ne retient que la maîtrise formelle. Il n'a jamais abordé le difficile problème de sa relation avec la vérité, pourtant au centre de toutes les querelles esthétiques à propos de ce style, en rapport étroit avec la notion d'imitation. Nietzsche entend le classicisme comme représentant exclusivement : *« un mythe qu'il choisit de déterminer comme critère qualitatif de la volonté de puissance »* (Kessler, Mathieu, p. 6). Il ne s'agirait pas d'une force brutale et massive, mais plutôt d'un pouvoir d'organisation et donc de simplification du chaos de l'univers. Au regard de ce qui précède, le classicisme ne

---

[25] Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes, automne 1885-automne 1887*, Paris, Gallimard, 1978, p. 164.

[26] Cité par Mathieu Kessler dans : Friedrich Nietzsche, « Que signifie les idéaux ascétiques », *La généalogie de la morale*, quatrième partie, § 13, p. 310

[27] Cité par Kessler Mathieu : « […] le plus haut sentiment de puisance se concentre dans le style classique », in *Fragment, début 1888-début janvier 1889*, fgt 14 (46), p. 43.

« Le style suprême : l'idéal classique – comme expression d'une réussite prospère de tous les instincts capitaux – en quoi derechef le style suprême : le grand style expression de la « volonté de puissance » même (l'instinct le plus redouté *ose* s'avouer) », in *Fragments posthumes, automne 1887-mars 1888*, fgt 11 (138), p. 256.

signifie rien d'autre pour Nietzsche que cette définition minimale au service de ses propres catégories philosophiques et esthétiques.

C'est dans cette optique que, dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche oppose et associe les figures opposées de l'ivresse : dionysiaque et apollinienne. La première est l'ivresse de l'instinct, la puissance primitive de l'absence de raison contrôlant les actes, l'innocence de la liberté et de l'émotion. La seconde figure l'œuvre de la raison et tente de masquer la nature par la culture en inventant des normes et des symétries. En cela, elle entend célébrer l'idée du beau par une transformation esthétique des actes et du monde en fonction de sa vision. Sur ce point, notons l'idée d'une opposition de Nietzsche à l'attitude de ses contemporains face aux Grecs. Il dénonce, en effet, ce qu'il appellera dans la *Seconde Considération Intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, « l'histoire pour antiquaires », l'étude théorique de l'antiquité grecque réifiée en curiosité d'un passé sans nul doute révolu[28].

C'est dans l'*Introduction aux leçons sur L'Œdipe-roi de Sophocle* que Nietzsche exprime clairement son hostilité à la conception moderne de la tragédie. Parue durant l'été 1870, deux ans avant la publication de *La naissance de la tragédie*, sous forme de cours destinés à ses étudiants de Bâle[29], cet ouvrage constitue un avant-goût de ce qu'allait devenir la *Naissance de la tragédie*. Il évoque même l'idée de la décadence de la tragédie à l'époque moderne. Selon Nietzsche, si la tragédie culmine avec Eschyle et Sophocle, elle emprunte un autre chemin. Celui du rationalisme avec les deux décadents que sont Euripide chez les anciens et Socrate chez les Modernes. Comment Nietzsche aborde-t-il la question de la décadence de la tragédie à partir d'Euripide et Socrate ?

---

[28] Dans ce passage, Sophie klimis se réfère à la *Naissance de la tragédie* où il critique le « jugement relatif à la valeur culturelle des Grecs » de ses contemporains, qui s'emploieraient pour ce faire à des expressions de supériorité apitoyée, tout en faisant l'éloge de la prétendue sérénité des Grecs, de leur harmonie, et de leur beauté (*Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 135). L'opposition de Nietzsche est en effet une mutation de l'idée que l'esprit allemand se faisait de la Grèce. Il s'agit d'opposer à l'observation passive la récréation active des Grecs, condition nécessaire à la revivification à venir de l'esprit allemand, une activité que Nietzsche pense plus précisément en terme de « bataille », n'hésitant pas à qualifier Goethe et Schiller de « lutteur » et même de « héros » (Nietzsche cité par Sophie Klimis dans *Archéologie du sujet tragique*, p. 48). Pour Nietzsche, ces lutteurs héroïques auraient échoué dans leur entreprise, et comme le note Sophie Klimis, la conception de la Grèce idéalisée qui survit à son époque n'en serait plus qu'un reflet dégénéré. Et, justement l'œuvre de Nietzsche vise cette dégénérescence du temps présent, en s'efforçant de revivifier le projet classique de Goethe et Schiller.

[29] Nietzsche, Friedrich, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-roi de Sophocle*, La Versanne, Encre marine, 1994, p. 15.

Pour répondre à cette interrogation, précisons que Nietzsche tient Euripide pour responsable de la mort de la philosophie du tragique. Dans le même temps, il considère Sophocle comme le restaurateur de ce concept :

> *« Le seul à être véritablement tragique. L'essence de son tragique est définie ici comme une transfiguration de la souffrance : celle-ci est transfigurée par elle-même et non point par la cause idéale à laquelle le héros s'identifie ; la souffrance est comprise comme quelque chose de sanctifiant »* (Nietzsche, Friedrich, 1994 p. 17-18).

Le tragique dont il est question ici est : *« pessimiste »* (Nietzsche, Friedrich, p. 19). Nietzsche définit ce pessimisme comme un pessimisme de la force, capable d'affirmer l'existence et le monde tels qu'ils sont (p. 19-20). Le pessimisme, que Nietzsche évoque, affirmerait l'existence d'un « ordre cosmique supérieur et transcendant ». Il s'agit d'un ordre sacré qui échapperait à l'esprit humain, voulu par les dieux, et auquel l'homme devrait pourtant se soumettre. La tragédie de Sophocle se révélerait fidèle à ce principe selon Nietzsche. C'est ce qu'il explique en ces termes : *« Le fond de la pensée de Sophocle est qu'il faut se soumettre sans raison à cet ordre secret du monde »* (p. 20). Chez Nietzsche, Sophocle incarne le poète tragique par excellence, comparé à Euripide qui s'illustre comme un raisonneur et affiche un optimisme à l'égard des dieux. Dans son analyse, il compare le rôle du chœur chez les dramaturges et montre que Sophocle a atteint la perfection en créant une véritable distanciation qui parvient à éviter le naturalisme et l'excès de psychologie. Cela a été possible en séparant, grâce au chœur, la réflexion sur l'action, de l'action proprement dite (Nietzsche, Friedrich, p. 17-18) comme l'a observé Schiller dans sa préface de *La Fiancée de Messine* : « *il épure le poème dramatique* ».

C'est à ce niveau que Nietzsche admet Socrate comme : « le promoteur du rationalisme » et de l'optimisme qui finiront par détruire la vision tragique (Nietzsche, Friedrich, p. 16). En revanche, chez Nietzsche, la tragédie est l'expression de deux pulsions artistiques enchevêtrées, *l'apollinienne et la dionysiaque*[30]. Il n'envisage pas d'exclure de la tragédie l'élément dionysiaque originel et tout-puissant pour ensuite la reconstruire de fond en comble sur la base d'un art, d'une morale et d'une conception du monde loin de Dionysos (Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 92). Comparé à Sophocle, il reproche à Euripide son manque de poétique ou de la régression qui résulterait du caractère envahissant de son rationalisme indiscret (p. 92). Chez Euripide, l'effet de la tragédie ne reposait pas sur la tension épique, l'incertitude fascinante de ce qui doit arriver dans l'immédiat ou plus tard, mais bien plutôt

[30] Nietzsche, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 92.

sur ces grandes scènes rhétoriques et lyriques. Cet intérêt pour la rhétorique était nécessaire au principe que nous relevions plus haut : *« tout, pour être beau, doit être rationnel, et doit se comprendre pour Euripide, en parallèle au principe socratique selon lequel « tout, pour être bon, doit être conscient »* (p. 92). Ce qui permet de considérer Euripide comme le poète du socratisme esthétique. Ce socratisme esthétique serait, d'après Nietzsche, un principe meurtrier. C'est par lui que la tragédie aurait péri. Dans cette dynamique, il s'oppose à l'élément dionysiaque tant défendu par Nietzsche. L'hostilité de Socrate à la tragédie s'explique, selon Nietzsche, par son irrationalité, un compromis de causes paraissant sans effets et d'effets qui paraissent sans causes, ce qui serait de nature à inspirer de l'aversion à tout esprit sensé. Socrate n'aurait jamais pensé un instant que la tragédie pût dire la vérité à l'origine, sans compter qu'elle s'adressait aux gens « sans trop d'esprit », et non aux philosophes (Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 101). Si la tragédie ne s'adresse pas aux philosophes, selon Socrate, elle se range du côté des arts flatteurs, lesquels représenteraient l'agréable et non l'utile. Ainsi, à travers l'attitude d'Euripide et de Socrate, la tragédie perd son essence.

Au regard de ce qui précède, on pourrait se demander comment procède Nietzsche pour restaurer cette tragédie ? À partir de cette interrogation, nous montrerons comment Nietzsche construit l'essence de la tragédie autour de l'élément dionysiaque. Avant toute chose, il est bon de savoir que Nietzsche prend des distances face au : *« préjugé moderne selon lequel la tragédie antique mettait en scène « la justice poétique », c'est-à-dire la justice immanente, celle qui se produit d'elle-même »* (p. 101). Une interprétation qu'il qualifie de platement rationaliste, morale et selon laquelle, la souffrance ou la mort du héros tragique est comprise comme le châtiment d'une faute.[31] Dans cette optique, et relativement au personnage d'Œdipe de Sophocle, il indique que la critique cherchera la faute qu'il a commise. Il s'agirait, selon Nietzsche, d' : *«orgueil insensé, « illusion folle » […], qui lui font croire qu'il pourra échapper au destin prédit par l'oracle, ou bien cet accès de fureur qui le pousse à tuer un inconnu qu'il trouve en travers de sa route »* (Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 101). Pour Nietzsche, Œdipe devait manquer de douceur chrétienne[32]. Dans ses *Écrits posthumes*, il ironisait : *« Soyez doux ! Voilà ce que peut-être Sophocle voulait enseigner,*

[31] Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 101.

[32] *Cf.* Troisième conférence « sur l'avenir de nos établissements d'enseignement », *Écrits posthumes*, Gallimard, 1975, p. 122.

sinon il vous faudra épouser vos mères et tuer vos pères ! »[33]. Cette attitude revient, selon Nietzsche, à effectuer une transformation du théâtre en un lieu d'édification moralisatrice. Le spectateur serait donc un exécuteur de la loi morale, à partir de laquelle il remercierait Dieu de n'être pas comme cet Œdipe (Nietzsche, Friedrich, 1994, p. 19). C'est d'ailleurs cette décadence que Socrate et Euripide ont représentée.

S'agissant de la tragédie proprement dite, Nietzsche la perçoit comme l'expression d'un aspect essentiel de la culture : le pessimisme de la force (p. 19). Elle témoigne d'une culture réussie jusqu'à un certain point, comme le notent les philosophes présocratiques. La tragédie naît, selon lui, de l'orgiasme dionysiaque, autrement dit de l'extériorisation incompréhensible des pulsions populaires (p. 19). Cet orgiasme met en scène des hommes en extase, influencés par un dieu qui les auraient ensorcelés. Aussi la tragédie serait-elle l'accouplement de deux impulsions symbolisées par les dieux Apollon et Dionysos qui se combattent sans cesse. Il s'agit de deux dieux qui s'expriment primitivement comme des forces de la nature, qui se passent du travail de l'artiste. Dans les dernières œuvres de Nietzsche, ces forces semblent même être absorbées seulement dans leur aspect dionysiaque, au point que certains commentateurs ont pu soutenir qu'il était l'élément originel dont l'apollinien est dérivé. Apollon est perçu comme un prophète qui présente les arts plastiques, le rêve, la belle apparence, le plaisir des formes. Le caractère esthétique qui s'en dégage embellirait la vie, et encouragerait les hommes à vivre. C'est là, pour Nietzsche, son aspect nécessaire. Il estime que, sans Apollon, la vie ne serait pas digne d'être vécue. Dionysos serait l'ivresse, ivresse des narcotiques, du printemps. Il est considéré comme la volupté de la nature et de l'humanité, le mystère de l'union originaire qui ensorcelle tous les êtres et les font danser tous ensemble.

En plus des deux personnages que sont Dionysos et Apollon, Nietzsche évoque la question du formalisme classique qu'il explique à partir de son esthétique. On distingue chez Nietzsche deux esthétiques : la métaphysique artistique et la physiologie de l'art, comme le fait remarquer Mathieu Kessler qui retrace l'évolution effective de Nietzsche dans un domaine qui est la philosophie fondamentale. En effet, à partir de *La naissance de la tragédie*, l'auteur traite la question de la genèse du formalisme classique qui lui semble définitivement décider quant à la vocation artistique et esthétique de Nietzsche. De l'esthétique de Nietzsche, il ressort une unité qui repose sur l'intuition philosophique et vitale d'une affirmation absolue de la vie. Et, selon Mathieu Kessler : *« elle s'effectue ici selon deux méthodes différentes en*

[33] Nietzsche, Friedrich, *Écrits posthumes*, 1975, p. 122.

art et en philosophie : en art, il s'agit d'une divinisation de l'apparence qui agit comme un baume salutaire rêvé, en philosophie, il s'agit de la pensée de l'amor fati, c'est-à-dire de l'amour inconditionné de la réalité mise au pire. » (Kessler, Mathieu, 1998, p. 14).

Si nous nous intéressons à l'art dionysien (nous entendons ici la tragédie qui servait de cadre aux performances de Sophocle), il comprend le contenu de l'événement tragique et la forme musicale dissonante comme équivalents esthétiques de la destinée tragique dans *La naissance de la tragédie*. Mais la figure de Dionysos qui, initialement, selon Nietzsche, ne pouvait s'opposer au christianisme avec lequel il possédait des affinités ouvertement professées par ce dernier, s'oppose contradictoirement à Jésus. Dionysos rejoindrait donc tardivement Apollon dans cette opposition au christianisme. Dans *La naissance de la tragédie,* poursuit Mathieu Kessler, l'indépendance, sinon l'attitude païenne d'Apollon aurait inspiré le paganisme antichrétien d'un Dionysos différent du premier. En clair, ce nouveau Dionysos se départirait de toutes compromissions avec le christianisme et deviendrait l'élément mythologique fondateur d'une esthétique classique, tandis que dans sa première, il serait le meilleur représentant d'une esthétique romantique compromise avec le christianisme. Avec ce renouveau de Dionysos, l'homme dionysiaque ou le surhomme s'affirme de plus en plus, ce qui fonde l'esthétique de Nietzsche. Elle se perçoit à travers sa suprématie dans tous les domaines. De fait, en plus de l'esthétique dionysiaque, une morale, une politique et une philosophie dionysiaques se dégagent, lesquelles deviennent de véritables références en esthétique.

Par ailleurs, dans La *naissance de la tragédie,* le concept de connaissance tragique permettait de confondre la fonction philosophique et artistique dans une figure cohérente et identique de Dionysos. Cette lecture n'avait plus cette même connotation depuis 1885-1886. De fait, Dionysos en tant que philosophe et artiste exigeait chez Nietzsche des expressions antagoniques. L'œuvre philosophique, morale et politique devrait être un essai, une expérience ou un exercice de sens, là où l'œuvre artistique doit être l'expression de la sérénité et de la gaieté classique excluant tout penchant à la vérité comme décrite dans son œuvre. En tout état de cause, *La naissance de la tragédie* caractérise l'art dionysiaque à travers sa fonction philosophique de dévoilement de la réalité originaire. Il fait également de l'ivresse dionysiaque primitive, le vecteur privilégié de la connaissance métaphysique :

> *« L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est le sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les forcer à contenir ce qu'on y met, à leur faire violence : c'est ce qu'on appelle l'idéalisation »* (Nietzsche, Friedrich, 1977, 8, p. 113).

Aussi est-il bon de savoir qu'il se dégage de La *naissance de la tragédie* une opposition de deux modalités esthétiques :

> *« Apollon surmonte la souffrance de l'individu par cette gloire de lumière dont il auréole l'éternité du phénomène ; la beauté triomphe de la souffrance inhérente à la vie, et la douleur est en un certain sens mensongèrement effacée des traits de la nature. Dans l'art dionysiaque, au contraire, et dans son symbolisme tragique, c'est de sa voix non déguisée, de sa vraie voix que nous parle cette même nature »* (Nietzsche, Friedrich, 16, p.112).

La tragédie grecque, celle de Sophocle en particulier, nous présenterait la vie sans fioriture, d'autant que même l'anéantissement du héros ne peut entamer l'éternité de la volonté qui est, par la même occasion, la vie que la tragédie proclame (Nietzsche, Friedrich, p. 114). C'est ce qui fonde le plaisir de l'existence qu'évoque l'art dionysiaque, qui ne se trouve pas dans les phénomènes, mais derrière eux (p. 114). Mais ce fondement vitaliste de la tragédie a subi des critiques.

Nietzsche dépasserait les limites assignées à l'esthétique avec ce fondement vitaliste. En effet, il l'aurait élaboré en fonction de l'hypothèse métaphysique selon laquelle *« l'Être vrai et l'Unité Primitive sontdouleur éternelle et contradiction »*[34]. On peut évoquer l'idée de Nietzsche, selon laquelle les Grecs étaient dramatiquement conscients de ce fonds de douleur et de souffrance constitutif de l'existence, et ils n'auraient pas supporté de vivre s'ils ne lui avaient pas interposé le monde médiateur de l'apparence artistique (Klimis, Sophie, 2003, p. 49). Comme remède à cette vérité terrifiante, les Grecs recouraient à l'art comme besoin vital. C'est à ce niveau que les Grecs nous dévoileraient que l'art constitue une activité véritablement métaphysique, mais au sens où, selon Nietzsche, c'est *« l'instinct qui a créé l'art, comme complément et accomplissement de l'existence* (p. 49). Aussi est-il bon de noter, selon Sophie Klimis, que cette création par la nature d'une illusion pour masquer la douleur originelle de l'existence et contraindre ses créatures à continuer de vivre constituerait pour Nietzsche un phénomène éternel, ce qui lui permettrait de rendre compte de la formation de toute civilisation. Sophie Klimis rappelle que cette dernière serait définie comme l'ensemble des stimulants visant à produire cette illusion qui peut être artiste, tragique ou socratique. Nietzsche estime que son époque est prisonnière de l'illusion socratique. Pour Sophie Klimis, les travaux de Nietzsche s'inscrivaient dans une logique de réconciliation avec le mythe afin

[34] Nietzsche cité par Sophie Klimis in *Archéologie du sujet tragique*, 2003 p. 49.

de rompre avec l'histoire théorique de type scientifique (p. 49). Ce but est loin d'être atteint, d'autant que ce projet se heurte, selon elle, à une aporie de taille qu'elle définit :

> *« Nietzsche ne parvient pas à réactiver dans son propre discours la contradiction, qu'il thématise pourtant comme constitutive de la vérité de l'Être. En effet, nous avons déjà vu que le mythe exprime la contradiction au niveau discursif en jouant sur la logique de l'ambivalence. Or, la dichotomie tranchée que Nietzsche pose d'emblée entre l'apollonien et le dionysiaque ne lui permet pas encore de retrouver l'accès à cette ambivalence. D'une part, il faut se résoudre à constater que par le fait même de poser cette dualité, Nietzsche réaffirme le principe d'identité et de non-contradiction. Dès lors, l'apollonien et le dionysiaque constituent bien toujours des catégories conceptuelles, dérivant d'un processus d'abstraction qui tente d'isoler fond et forme, contenu et contenant, en les identifiant à un couple de divinités opposées et complémentaires […] D'autre part, l'insistance sur le caractère mystérieux de l'unité réalisée entre apollonien et dionysiaque dans la tragédie attique, révèle que Nietzsche ne parvient pas à comprendre le rapport qui les unit autrement que comme la complémentarité d'opposés qui restent clairement distincts »* (Klimis, Sophie, p. 49-50).

Au regard de ce qui précède, Nietzsche ne se démarque pas vraiment de l'argument philosophique, dans la mesure où cette dichotomie est inhérente au caractère analytique de la pensée philosophique qu'il aurait dû dépasser. Faute d'une profonde unité, il procède à une sorte d'alternance entre Dionysos et Apollon. Pour Sophie Klimis, Nietzsche réintroduit toujours une dimension de dualité qu'elle explique clairement :

> *« C'est ainsi que d'abord Apollon qui est présenté comme « le vainqueur qui fait servir la musique à ses fins, notamment rendre le drame plus intelligible ». Mais c'est pour ensuite affirmer que « dans l'effet d'ensemble produit par la tragédie, le dionysisme l'emporte de nouveau » »* (p. 50).

Il y a là un véritable paradoxe dans l'acte même d'énoncer la prééminence de Dionysos, d'autant qu'il (l'acte) se retourne en l'affirmation du primat d'Apollon, dieu de la séparation (p. 50). Pour résoudre cette aporie, Nietzsche évoque la tragédie primitive, laquelle lui permet de fonder l'originalité du dionysiaque. Force est de constater, dans cette perspective, que, selon Nietzsche, les origines du mythe sont *« purement religieuses »*[35]. Avec cette origine religieuse nietzschéenne, la tragédie serait de l'ordre du rite, un « miracle », un

[35] Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1989, p. 52.

« mystère », dans lequel les spectateurs et les acteurs ne seraient pas distincts les uns des autres, car les fidèles de Dionysos participent tous au *drama* sacré qui se révèle être une passion (Klimis, Sophie, p. 50). Selon Nietzsche *: « une tradition incontestable veut que la tragédie grecque dans sa forme la plus ancienne n'ait eu pour unique sujet que les souffrances de Dionysos »*[36]. Sophie Klimis éclaire la pensée de Nietzsche en ces termes : *« La tragédie originelle est donc une vision sacrée de la passion dionysiaque, ou plus précisément, une expérience collective de la fusion mystique, dans laquelle les initiés vivent Dionysos »*[37]. Ce mystère serait possible parce que les initiés de la tragédie primitive ne seraient pas encore des acteurs/spectateurs individués, mais les hommes de l'humanité originelle, celle de l'unité qui a précédé les souffrances de la séparation : le chœur des satyres (Klimis, Sophie, p. 50). Il est bon de savoir ce que Nietzsche entend par le satyre :

> *« C'était l'archétype même de l'homme, l'expression de ses émotions les plus hautes et les plus fortes. C'était un être inspiré, exalté, que la proximité du dieu transposait d'extase – un compagnon de souffrance, aussi, en qui se répétait la passion du dieu, le message d'une sagesse venue du plus profond de la nature elle-même […] Là en effet l'image archétypale de l'homme était lavée de toutes les illusions de la civilisation ; là se dévoilait l'homme vrai, le satyre barbu en liesse de son, devant qui l'homme civilisé se réduisait aux dimensions d'une mensongère caricature »*[38].

Il apparaît, dans cette attitude tendant à voir dans le chœur des satyres, l'image plus vraie, plus réelle et plus complète de l'existence, une négation des valeurs de l'homme civilisé. Dans cette perspective : *« l'archétype nietzschéen ne saurait se confondre avec la*

---

[36] *Ibidem*, p. 72.

[37] Klimis, Sophie, 2003, p. 50. Il y a lieu de retenir que cette interprétation montre que seul Dionysos apparaît dans la perspective nietzschéenne comme le seul véritable acteur de la tragédie. Pour ce faire, Nietzsche trouve que les héros de la tragédie attique d'Œdipe à Prométhée ne seraient que des masques apolloniens qui représentent Dionysos sous une forme individuée. (Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1985, Coll. « idées », p. 66-77.

[38] Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1989, p. 57. Il est vrai qu'à la place de satyre, est usitée la notion d'archétype dans la collection « idées » de *La naissance de la tragédie*, cela ne se répercute en rien sur la démarche de Nietzsche. En effet, sa quête des vrais initiés qu'il retrouve dans le chœur des satyres est très explicite dans la traduction de G. Bianquis (p. 57-58) : « le type original de l'homme, l'expression de ses émotions les plus élevées et les plus fortes, l'enthousiaste extasié par l'approche du dieu, le compagnon compatissant en qui se répètent les souffrances de ce dieu, l'inspiré dont la sagesse jaillit du sein même de la nature […] l'image primitive de l'homme dépouillé de l'illusion dont l'enveloppe la civilisation, l'homme vrai se dévoilant dans l'image du satyre barbu exultant en présence de son dieu ».

parure mensongère de la prétendue réalité de l'homme civilisé »[39]. À travers le chœur des satyres, Nietzsche montre que la sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde, comme une impossible chimère sortie du cerveau du poète (Nietzsche, Friedrich, 1989, p. 57). Il retrouve dans cette poésie : *« l'expression sans fard de la vérité, laquelle doit rejeter l'illusion de la réalité de l'homme civilisé »* (p. 57). Nietzsche, malgré sa critique du rationnel du type socratique, se trouve au chœur d'un processus idéalisant et idéologique de la tragédie qui, à travers le chœur, évoque une forme intelligente de modèles que les choses sensibles, dans lesquelles nous ajouterons l'homme, imitent. Il engage, par la même occasion, un processus de mise en forme symbolique de l'existence à partir de Dionysos. Dans cette perspective, Sophie Klimis écrit : *« même à supposer que la tragédie primitive ait réellement représenté la passion de Dionysos »* (p. 57), dans ces conditions cela ne saurait empêcher : « *le paradoxe révélateur de l'aporie inhérente à la tentative de thématiser la vie au sein du logos, le dionysiaque dans l'apollonien »* (p. 57). Elle estime qu'il s'agira toujours d'une représentation, d'une réitération, et donc d'une objectivation/distanciation par rapport à ce qui aurait dû être un vécu brut. De fait, le satyre évoqué par Nietzsche se manifesterait comme étant lui-même un masque apollonien, et l'homme ne peut que mieux célébrer Dionysos dans la distance creusée par l'absence du dieu. C'est une façon d'imaginer l'humanité dans ses origines :

> *« Nietzsche est en train de rêver l'humanité originelle, et si le chœur des satyres est un rêve ancré dans un besoin (le désir impérieux de Nietzsche de fonder l'apollinien dans le dionysiaque), il n'en reste pas moins qu'un artefact construit par la rationalité apollonienne, un concept mythique qu'on pourrait au mieux qualifier de mythe philosophique »* (Klimis, Sophie, 2003, p. 51).

Nietzsche, dans sa volonté de rompre avec la tradition rationnelle à laquelle appartient Hegel pour enfin traduire la pensée archaïque grecque, démontre ainsi son incapacité à se libérer de la structure logique de l'identité, caractéristique de la modernité. Cette incapacité tiendrait au fait qu'il ait thématisé le dionysiaque et l'apollonien en tant qu'instinct au lieu de représenter directement ces instincts (Klimis, Sophie, p. 52). En effet, Nietzsche a abordé cette question dans une perspective discursive qui favorise une analyse conceptuelle qu'il entendait pourtant éviter. La méthode nietzschéenne spéculative ne s'adaptait visiblement pas à son déterminisme de départ :

---

[39] Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989, Coll. « Idées », p. 57.

« Il a réfléchi la tragédie grecque en tant qu'objet philosophique, et l'a approchée selon une approche analytique et thématique somme toute très traditionnelle […] Dès lors que son discours s'articulait discursivement en se fondant sur la logique de l'identité, le logos (le traité) et la vie (le dionysiaque) ne pouvaient qu'être irrémédiablement isolés l'un de l'autre »[40].

Nietzsche aurait dû transcender les catégories analytiques afin de rompre avec la tradition rationnelle.

Au regard de ce qui précède, Nietzsche démontre sa fidélité à la critique philosophique de l'œuvre de Sophocle. Son analyse est caractéristique de la démarche philosophique. En effet, elle a pour finalité de s'approcher du fond abyssal de la vie, à partir de Dionysos. Aussi, Nietzsche s'inscrit à l'opposé de son époque et de la tradition rationaliste dans laquelle Hegel se situe. Il effectue une analyse sans complaisance à l'égard de la modernité, pour qui l'histoire des Grecs constitue l'origine des problématiques de l'existence de l'homme.

Dionysos aurait réconcilié l'homme avec une nature qui cesse de lui être hostile et dispense ses dons, lait et miel en abondance. Nietzsche est parti de l'hypothèse suivante : durant des siècles, les Grecs furent protégés contre ces fièvres voluptueuses et cruelles, venues d'ailleurs (Asie), par le canal d'Apollon symbolisant la belle apparence, les formes idéales, dieu du rêve plastique. Ils ont dû, à un moment donné, céder à l'attrait de ces manifestations débridées et enthousiastes, d'où le dithyrambe. Apollon a dû s'associer à

[40] George Steiner dans *Les Antigones* avait abordé cette question. Il rendait compte de la façon dont Hölderlin s'était affronté à la même interrogation que Nietzsche. Dans la perspective de Hölderlin, il s'agit de transcender le texte tragique par sa traduction. L'hostilité à la traduction se justifie par le fait quelle empêche le sens véritable de la tragédie, qui aurait été occulté par le poète tragique dans sa façon de le formuler. La traduction, s'il y en a une, doit s'effectuer contre le texte tragique pour se constituer traduction/réception, seul accès à la vérité de la tragédie, qui déborderait toujours du texte. Mais le hic, c'est que toute traduction est en réalité du *logos* et ne peut par conséquent échapper au processus de mise en forme et d'individuation censé détruire la vie. Il disait : « Dans ce dernier concept du mouvement du sens entre le texte grec original et sa traduction allemande, entre Sophocle et Friedrich Hölderlin, la distance temporelle qui sépare l'Athènes du V^{e} siècle de l'Allemagne du XIX^{e} se voit assigner un caractère dynamique, téléologique. C'est le temps lui-même, auquel Hölderlin attribue des intentions et une énergie créatrice mystérieuses qui l'apparentent à la nature du divin (Zeus, Dionysos, Christ, qui le précèdent, sont « les pères du temps » et président à ses révolutions), qui transforme le texte. Mais cette transformation ne consiste pas seulement en ce que le sens de Sophocle est nuancé, modifié, peut-être même enrichi par des siècles d'interprétation attentive, par les échos et les reflets qu'il a suscités dans des œuvres postérieures. Hölderlin se fait de la fonction transformante du temps une idée radicale et ontologique […] Le texte original porte de façon latente des vérités, des ordres de signification, des potentialités qui sont seulement virtuelles dans la forme sous laquelle il s'incarne initialement […] Le traducteur a pour tâche sacrée et paradoxale, voire antinomique, de faire germer ces semences enfouies mais endormies, de « surpasser » le texte original en respectant exactement l'esprit » (p. 80).

Dionysos et sa musique mélodieuse fut contrainte à s'harmoniser avec les rythmes et ses sons inhabituels effrayants. Au regard de ce qui précède, l'âme hellénique, tragique, serait le résultat de cette alliance entre l'esprit dionysien et l'esprit apollonien qui symboliserait l'équilibre entre la mesure et la démesure célébrée par les premières tragédies attiques, avant l'épopée homérique.

L'œuvre de Nietzsche annonce la rupture avec l'assertion du pessimisme radical d'un philosophe comme Schopenhauer, qui l'appréhende comme une solution au vouloir-vivre. Selon Nietzsche, même si la tragédie est par essence pessimiste en mettant en scène des hommes victimes de la fatalité, elle est aussi, par ses origines, l'affirmation de la vie exubérante, du vouloir-vivre. À travers la tragédie, Nietzsche pensait avoir montré que l'art est le médium par lequel une vision tragique de la vie pouvait s'exprimer et prendre corps sans passer par une conceptualisation. Mais, cet exercice a encore renforcé le mythe philosophique de l'origine de la tragédie avec le dionysiaque et l'apollonien. Sur ce point, Marc Escola rappelait la revendication de « premier philosophe tragique » de Nietzsche, au sens où il entendait rompre définitivement avec une approche morale de la tragédie, pour considérer seulement la dimension « dionysiaque » de celle-ci, la « sagesse philosophique » délivrée par le spectacle tragique tenant dans un acquiescement joyeux à la force d'anéantissement et de puissance que constitue la nature ou la vie elle-même[41].

Hegel et Nietzsche sont au cœur d'une reconstruction philosophique de la tragédie, même s'ils ne l'appréhendent pas dans la même perspective. Les œuvres majeures de ces philosophes, relatives à la tragédie, à savoir *La Phénoménologie de l'Esprit* et *La Naissance de la tragédie* sont parmi les plus originales et les plus fécondes du XIX^{e} siècle. Ils ont transformé des éléments poétiques et musicaux de la tragédie en des concepts philosophiques sous deux formes : *« le dynamisme de la vie, que cela soit la vie et le mouvement de la pensée chez Hegel, ou la vie comme force pulsionnelle à la source de toutes choses, y compris de la pensée, chez Nietzsche »* (Klimis, Sophie, 2003, p. 55). Ces conclusions sont le résultat d'une argumentation discursive de l'œuvre de Sophocle, à partir de laquelle toutes sortes de discours allaient se construire pour enlever à la tragédie son déterminisme de manifestation culturelle que nous aurons l'occasion d'aborder dans la suite de nos travaux. Au vu de leurs analyses, ces deux philosophes se sont donnés pour mission de faire émerger la signification véritable de la tragédie. On pourrait s'interroger tout de même sur la raison d'une telle démarche chez le philosophe. À cette question, il semble que :

[41] Escola, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 129.

> *« Chez Hegel comme chez Nietzsche, nous pouvons donc constater que la discussion consacrée à la tragédie semble correspondre au paradoxe besoin ressenti par la philosophie de générer par elle-même son auto-limitation, tout en se protégeant du danger d'implosion par son extériorisation dans une autre forme de discours, la tragédie »* (Klimis, Sophie, 2003, p. 56).

En effet, les philosophes allemands de la fin du XVIII^e^ siècle et surtout ceux du XIX^e^ siècle se caractériseraient, selon Sophie Klimis, par une conscience aigüe de vivre une période de crise de transition (p. 56). Cela *« se manifesterait par des prises de position où la spécificité de leur démarche propre est souvent présentée par le biais d'une différenciation et d'une mise à distance par rapport à ce qu'ils reconfigurent sous la forme du paradigme de pensée caractéristique de la vision rationaliste de la modernité »* (Klimis, Sophie, 2003, p. 55). Il n'était pas question qu'un discours leur échappe. C'est peut-être ce qui a donné lieu à une analyse rationnelle de la tragédie de Sophocle. À travers le processus d'idéalisation de la tragédie grecque, Hegel et Nietzsche mettent en place un discours universel, refusant par la même occasion, la spécificité grecque. Ils réfutent toute pensée de la subjectivité à la Grèce pour en faire un mythe philosophique. Avec la reconstruction hégélienne et nietzschéenne, la tragédie n'est plus une spécificité athénienne, mais une célébration qu'il faut désormais appréhender dans une perspective philosophique. Avec la critique allemande, l'œuvre de Sophocle ne s'intègre plus dans le cadre d'une manifestation culturelle athénienne du V^e^ siècle av. J.-C., mais fait l'objet d'une critique discursive.

Nous retiendrons que les critiques hégélienne et nietzschéenne ont posé les fondements d'une approche philosophique de l'*Œdipe-roi* et de l'*Antigone* de Sophocle en Occident. Le XX^e^ siècle qui suivra, verra l'invention d'une multitude de discours philosophiques et littéraires relatifs à la tragédie. Pendant ce siècle, l'Occident manifestera son intérêt pour la tragédie, pour ou contre la critique initiée par la philosophie allemande. Dans cet élan, nombreuses ont été les analyses sous-jacentes à la tragédie. Nous proposons d'aborder la critique du XX^e^ siècle avec la lecture de Charles Maurras et la vision humaniste d'André Bonnard et Jacqueline de Romilly. Mais avant, il convient d'exposer la critique psychanalytique de Sigmund Freud et Jacques Lacan.

1.3. Sophocle entre Freud et Lacan ?

Y a-t-il une véritable polémique entre Freud et Lacan ? Cette interrogation nous permettra d'éclairer la critique de Lacan sur les travaux de Freud. En effet, dans cet exercice,

après la lecture freudienne de Sophocle, il sera question d'effectuer l'interprétation de cette dernière par Lacan.

Freud s'appuie sur l'*Œdipe-roi* de Sophocle pour construire sa théorie psychanalytique. Ce médecin neurologue autrichien s'est engagé dans une réinterprétation de la version de la tragédie antique de Sophocle, en substituant au mythe d'Œdipe le complexe dit d'Œdipe.

C'est en 1897 que Freud s'approche des rives œdipiennes[42]. Extrêmement éprouvé par la mort de son père, le 23 octobre 1896, il engage lui-même son auto-analyse. À cet effet, Freud témoigne des émotions qu'il a endurées durant son enfance à l'égard des acteurs de son histoire familiale. Il était question, dans cette initiative, de réflexions d'ordre personnel, mais les choses se déroulent autrement après la lecture d'un mythe. Il prend conscience de la portée universelle de l'*Œdipe-roi* de Sophocle (Freud, p. 198). C'est cette tragédie qui impulse l'étude de sa psychanalyse. Nous n'entendons pas dans cet examen traiter la psychanalyse. Le travail que nous réalisons tient à mettre en lumière son interprétation de Sophocle.

Nous dirons que le lexique de la psychanalyse est marqué au début du XX^e^ siècle par « Le complexe d'Œdipe ». Ce concept est emprunté au XIV^e^ siècle et désigne ce qui est compliqué. L'histoire en elle-même du complexe d'Œdipe est coextensive de celle de la théorie freudienne et de la psychanalyse dans son ensemble. Tout au long de sa vie, il s'est penché sur ce sujet en ne proposant jamais de sujet qui l'aborde de façon systématique. C'est dans sa première topique que Sigmund Freud théorise le complexe d'Œdipe. En 1910, dans son texte intitulé : « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse », que le terme « complexe d'Œdipe » est utilisé par Freud. Mais auparavant, il a évoqué le complexe, pour la première fois, dans une lettre à Wilhelm Fliess du 15 octobre 1897. L'« Œdipe », quant à lui, est entré totalement dans sa pensée clinique, dès 1912. Freud s'attache à en étudier l'universalité, dans l'ouvrage *Totem et Tabou*. Comment se construit cette pensée chez Freud ?

Il le définit comme le désir inconscient d'entretenir des relations sexuelles avec le parent du sexe opposé et celui d'éliminer le parent rival du même sexe. Il écrit en 1897 : *« J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs, des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont je pense, communs à tous les jeunes »*. Ainsi, Freud entend se fonder sur son propre témoignage pour construire sa pensée. C'est fort

[42] Freud, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Bibliothèque de Psychanalyse, PUF, 1969, p. 182-186.

de cette singularité qu'il peut affirmer que chaque individu fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe. Ce dernier s'épouvanterait devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité. Il frémirait suivant la mesure du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel (Freud, 1969, p. 198). Comment l'Œdipe de Sophocle s'est-il invité dans les travaux de Freud ?

Tout a débuté dans l'ivresse de la fin d'un repas, lorsqu'un homme qualifie, abruptement, Œdipe d'« enfant supposé ». C'est ce mot qui a heurté la sensibilité d'Œdipe. Dans le texte grec, il ne peut passer outre, d'autant que cette appellation ne cesse de hanter son esprit. Il y aurait donc, comme l'indique la langue grecque à travers le terme de *plastos*, de la simulation (προσποιηση), de la feinte, de la contrefaçon dans ses origines. C'est à ce niveau que tout se déclenche. Confus, Œdipe court interroger ses « parents » qui se déclarent outrés et indignés par ces allégations. Cette réaction des siens ne parvient pas à le rassurer, dissiper son angoisse et penser sa blessure engendrée par le terme « supposé ». Dès lors, les jeux sont faits. Il décide de partir lorsqu'il entend la double prédiction du parricide et de l'inceste. Ironie du sort, cette fuite le mène sur le chemin de son destin, et la suite du récit de Sophocle confirmera l'accomplissement des prédictions des dieux. Il assassine son père et épouse sa mère sans le savoir. C'est aidé de cette histoire que Freud construit son complexe d'Œdipe. Il le définit comme le désir inconscient d'entretenir un rapport sexuel avec le parent de sexe opposé (l'inceste) et celui d'éliminer le parent rival du même sexe (le parricide). L'impératif de sa théorie tient donc au fait que le garçon tombe amoureux de sa mère et désire tuer son père[43]. Mais, c'est dans son ouvrage *Totem et Tabou*[44] que Freud étudie l'universalité du complexe d'Œdipe. Il y soutient qu'il a *« une vocation civilisatrice »*[45]. Cette thèse est résumée par Roger Perron comme suit : *« en des temps très anciens les humains étaient organisés en une horde primitive dominée par un grand mâle despotique qui monopolisait les femmes et en écartait les fils, fût-ce au prix de la castration »*[46]. Il fallait donc que se crée une structure de la personnalité. Et, dans le complexe d'Œdipe, cette dernière est en rapport avec la fonction paternelle. C'est au stade phallique, chez l'enfant de trois à six ans, qu'apparaissent des sensations voluptueuses spontanées et/ou voulues. Elles se traduisent par

[43] Erich, Fromm, *Grandeur et limites de la pensée freudienne*, Paris, Laffont, 1980, p. 51-52.

[44] Sigmund, Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1976, 325 p.

[45] Le Guen Claude, *Dictionnaire freudien*, Paris, Presses Universitaires française, 2008.

[46] Mijolla (de), Alain, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Calmann-Lévy, 2002, p. 335.

la masturbation. À ce stade, l'enfant a l'intuition des jeux sexuels susceptibles de générer des sensations en présence d'un partenaire, comme il imagine que cela se produit entre le père et la mère. Chez le garçon, cette période s'achève par l'association entre la quête du plaisir et une personne extérieure, la mère. Le père devient donc le rival de l'enfant qui craint d'être puni en conséquence de son désir pour sa mère par la castration. Pour y échapper, l'enfant est conduit à refouler ses désirs avec la naissance en lui de sentiment de culpabilité et de pudeur, entre autres, et par l'intermédiaire du complexe de castration. C'est ce concept que Freud a développé en une théorie générale de la phylogenèse de l'histoire de l'humanité comme espèce.

En 1895, Freud mène des réflexions sur le thème du « complexe nucléaire » ou « complexe maternel », notamment dans son *Étude sur l'hystérie*. Selon lui, l'élaboration de ce complexe s'inscrit dans l'étude de la sexualité, des perversions et des névroses de l'adulte qui remontent à l'enfance. Et l'origine du héros de Sophocle serait liée à l'évolution sexuelle de l'enfant, ce qui fonde également tout l'édifice de la psychanalyse « […] quel que soit le sens dans lequel on se décide, le psychanalyste prend le mot de sexualité dans une acception totale, à laquelle il a été conduit par la constatation de la sexualité infantile »[47]. Au sujet de la pièce de Sophocle, il écrivait : « Le « mythe du roi Œdipe » qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la « barrière de l'inceste » » (Sigmund Freud, 1966, p. 55). Par l'observation directe et par l'étude analytique, il constate que l'enfant se tourne d'abord vers ceux qui s'occupent de lui, ses parents. Ils entretiennent des rapports qui ne sont nullement dépourvus d'éléments sexuels. En effet, l'enfant comme nous l'avons décrit prend ses parents pour des objets de désir (p. 55).

Par ailleurs, Freud explique que le rêve fait souvent référence à ce qui est l'un des désirs d'enfance. Il suppose que le rêve a un pied dans le présent et un autre dans l'enfance et explique que le cas des névrosés permet d'observer des désirs affectueux ou hostiles pour les parents. C'est dans essai fondateur de la science des rêves, *L'interprétation des rêves,* en 1900, que Freud rend publics ses travaux. À partir de ce texte, il se réfère explicitement à Sophocle. Ce qui lui vaut d'affirmer, en 1911, que le complexe de castration est profondément lié à Œdipe dont l'aveuglement opère comme substitut de la castration. Dès lors, le mythe œdipien constitue la mise en récit, pour Freud, d'un complexe psychique universel.

[47] Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. Petite bibliothèque, 1966, réimprimé en 2001, p. 55.

Il voit dans le récit d'Œdipe l'illustration idéale de désirs extrêmes infantiles : *« nous donnons le nom de « complexe d'Œdipe » parce que la légende qui a pour héros Œdipe réalise, en leur imprimant qu'une très légère atténuation, les deux désirs extrêmes découlant de la situation du fils : le désir de tuer le père et celui d'épouser la mère »*[48]. Dans la pratique, il part de la libido comme une énergie sexuelle aux fondements de la dynamique psychique qui tend à se projeter sur un objet extérieur. Il insiste, ensuite, sur les vicissitudes du choix de l'objet d'amour dont la source est le complexe d'Œdipe[49]. Il indique donc que la réalité de la sexualité infantile est induite par la mère et que la tétée est le premier rapport sexuel. De cette sexualité archaïque dépend le complexe d'Œdipe, déterminant à son tour le tabou de l'inceste (Le Guen, Claude, 2008, p. 277-278). Freud poursuit sa théorie en expliquant que la libido donne naissance à des perversions sexuelles diverses lorsque le schéma originel œdipien subit des altérations. Elle s'incarne, enfin, dans un symbolisme sexuel consistant, notamment, dans les rêves.

Dès sa formalisation, la théorie de Freud a fait l'objet de plusieurs critiques. Parmi ces dernières, nous retiendrons celle de Jacques Lacan. Il prend certaines distances par rapport à la doxa freudienne sur Œdipe. Lorsqu'il reprend les élaborations freudiennes, il en dégage le ressort structural. En effet, cette convocation des mythes et à une « fantaisie historique »[50] est, selon Lacan, le raccommodage trouvé par Freud pour relier le désir à la loi en passant par le père. Au premier abord, Lacan se situe dans le sillage de Freud. Mais il se pose en lecteur critique qui interroge la fonction du père dans le complexe d'Œdipe. Cette réflexion s'adresse aux analystes postfreudiens qui modifient l'Œdipe et concentrent tout sur la mère. La réalité est tout autre chez Freud, pour qui la finalité du héros de Sophocle est d'introduire le sujet à la castration. C'est au père qu'il revient d'interdire l'inceste avec la mère. L'une des difficultés chez Freud vient de ce que les figures du père sont multiples et variées : il y a le père terrible et menaçant, le père législateur et séducteur… Les versions divergent en fonction de la sensibilité des critiques. C'est autour de cette problématique du père que des voix s'élèvent pour désigner un père puissant qui remplirait sa fonction sans faillir. En cela, Anne-Marie Devaux, lors du discours d'ouverture du quatrième colloque de psychanalyse de l'Association

[48] Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1916 (réimpr. 1960), p. 168.

[49] Ellenberger, F. Henri, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 2008, p. 535-536.

[50] Sepel, Colette, « Fantaisie freudienne », *Trauma et fantasme*, Revue des Collèges Cliniques du Champ Freudien, 7 mars, 2008, p. 37-41.

des Forums du Champ Lacanien de Wallonie (Belgique) sur le thème « Que reste-t-il de l'Œdipe ? », évoquait la voie dégagée à ce qu'elle appelle une « psychanalyse sociale ». Laquelle confond le père réel avec le père de la réalité.

C'est ce qui se produit avec le thème de loi. Devaux s'interroge sur la nature de la loi : *« De quelle loi s'agit-il quand on parle de la loi du père ? De la loi œdipienne ? Qu'est-ce que la loi dans le champ de la psychanalyse ? »*. Ce sont ces questions laissées ouvertes par Freud que Lacan reprendra. Il rappelle l'importance du père dans la constitution de la réalité psychique et l'ancrage de cette question dans les fictions du mythe. Quelle fonction paternelle est convoquée ? Est-ce la haine du père rival ou comme illégitime ? Est-ce plutôt celui qui porte l'interdit incestueux ? Ou celui dont il est attendu qu'il se lève et qu'il puisse répondre d'un enfant ? À moins que tout cela ne voile l'inconnu du désir, l'inconvenance de la jouissance phallique en jeu dans ce type de rapport. Lacan propose une décomposition de trois dimensions du père : réel, symbolique et imaginaire. En faisant jouer ces trois éléments, il entend révéler ce que le complexe d'Œdipe homogénéise et recouvre partiellement :

> *« Le père réel, nous dit Freud, est castrateur. En quoi ? Pour sa présence de père réel comme effectivement besognant le personnage vis-à-vis de quoi l'enfant est en rivalité avec lui : la mère. Que ce soit comme ça ou non dans l'expérience, dans la théorie ça ne fait aucun doute, le père réel est promis comme grand fouteur, et pas devant l'Éternel, croyez-moi, qui n'est même pas là pour compter les coups. Seulement, ce père réel et mythique ne s'efface-t-il pas au déclin de l'Œdipe derrière celui que l'enfant, à cet âge tout de même avancé de cinq ans, peut très bien avoir déjà découvert ? À savoir le père imaginaire, le père qui l'a, lui le gosse, si mal foutu […] N'est-ce pas autour de ce qui est pour lui privation, que se fomente et forge le deuil d'un père qui serait vraiment quelqu'un ? Telle est, je crois, la vraie structure de l'articulation du complexe d'Œdipe »*[51].

Ce travail de Lacan ne prend en compte que les deux nominations du réel et de l'imaginaire. Par l'écho qu'il produit entre *foutre* et *foutu*, ce passage accentue le « réel » de la jouissance sexuelle et infléchit nettement la rivalité œdipienne vers une reconnaissance de dette et de limite castratrice d'une transmission.

Lacan ne remet pas en question les travaux de Freud. Il revisite l'œdipe freudien pour tenter d'en dépasser les impasses en le structurant. Le Nom-du-Père, identifié par Lacan au père symbolique et la métaphore paternelle donnent les clefs de la réduction de l'œdipe

[51] Lacan, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, séance du 29 juin 1960.

freudien à sa dimension signifiante. De fait, le père intervient en tant que signifiant. Dans cette métaphore, le Nom-du-Père se succède au désir de la mère qui est refoulé. Il recouvre tout autre chose que le père de la réalité. Cet acteur, anhistorique, est un principe symbolique qui soutient la loi de l'interdiction de l'inceste et du parricide. Mais l'auteur de la castration laisse un reste de jouissance qui alimente les symptômes du sujet.

Que reste-t-il de cette jouissance ? C'est cette question que Lacan traitera vers la fin de son enseignement avec les formules du formalisme du nœud borroméen et de la sexuation. La question du père est très présente dans le discours de Lacan. Dans le séminaire « Les psychoses », en 1956, il aborde la fonction du père eu égard à la place du signifiant père dans le système signifiant. C'est une persistance sur l'aspect métaphorique de la fonction paternelle qui se situe entre le symbolique et l'imaginaire. Le nœud borroméen trouve son sens dans ces propos de Lacan : *« Si nous essayons de situer dans un schéma ce qui fait tenir debout la conception freudienne du complexe d'Œdipe, ce n'est pas d'un triangle père-mère-enfant dont il s'agit, c'est d'un triangle (père)-phallus-mère-enfant. Où est le père là-dedans ? Il est dans l'anneau qui fait tout tenir ensemble »*[52]. En cela, le père constitue la quatrième pièce du puzzle.

Dans la clinique des névroses et des psychoses, c'est la question du nouage qui arrive en premier lieu, se substituant à celle du père et sur la métaphore paternelle. Cela fonde sa définition de la psychose. Nous retiendrons celle qui pose que la psychose n'est rien d'autre que le dénouement des trois circonstances. Aussi l'envisage-t-il comme un nouage qui ne tient pas sans un quatrième élément, lequel s'attelle à faire le nœud. Le Nom-du-Père hérité de l'œdipe freudien opère dans ce nouage comme cet acteur. Dès lors Lacan passe du triangle à un quatuor :

> *« Le système quaternaire si fondamental dans les impasses, les insolubilités de la situation vitale des névrosés, est d'une structure assez différente de celle qui est donnée traditionnellement – le désir incestueux de la mère, l'interdiction du père. Je crois que cette différence devrait nous conduire à discuter l'anthropologie générale qui se dégage de la doctrine analytique telle qu'elle est justement enseignée. En un mot, tout le schème de l'Œdipe est à critiquer ».*

Ainsi, le complexe d'Œdipe se pose plutôt comme symptomatique que structurant pour l'enfant. La théorie de Freud ne peut donc pas être maintenue comme un dogme infaillible. Elle varie selon que l'on se trouve du côté de Freud ou de celui de Lacan. Ce qu'il

[52] Lacan, Jacques, *Les psychoses*, Paris, Seuil, p. 359.

y a lieu de retenir, c'est l'étonnante référence au récit de Sophocle dans un exercice psychique. Sophocle a participé à l'élaboration d'une théorie qui constitue le fondement de la psychanalyse. Même si Lacan se place comme critique de cette thèse, il n'en demeure pas moins que ses travaux n'entament une véritable rupture avec Freud.

2. Sophocle dans le XX^e^ siècle

2.1. La lecture de Charles Maurras

Charles Maurras se rend à Athènes en 1896, convaincu que l'art et l'esprit grecs ne sont pas morts avec le V^e^ siècle, mais ont poursuivi leur chemin jusqu'à nous. Il veut restaurer l'hellénisme. Mais, comme il le souligne dans *Anthinéa* (1901), il ne peut séparer sa vision esthétique de sa pensée politique et sociale. Aussi lorsque plus tard, en 1944, il donnera en détail sa vision de Sophocle, il le fera en politicien et en tant qu'homme de lettres. Pour l'heure, dans le récit qu'il fait de son voyage en Grèce, il est davantage question d'Homère que de Sophocle, à l'instar des occidentaux qui avaient fait de la surenchère à propos du poète de l'époque classique. Allusion est néanmoins faite à une représentation d'*Antigone* qui devait être donnée en grec, dans le grand théâtre d'Athènes, lors de son arrivée en Attique. Dès le début de la représentation, Maurras est stupéfait de découvrir non point un décor « dorique, noble, fort » où la base des colonnades « conformément à la nature et à la raison fournit un support spacieux, « mais des colonnades » à cette mode d'Égypte ou d'Assyrie où les bases sont plus étroites que les sommets ». Furieux, il quitte les lieux : « *que l'histoire du théâtre ou que le milieu légendaire de la fable thébaine justifie cette ordonnance, je me regardai, comme une insulte à Sophocle d'en faire le moindre examen, mais je me retirai … « convaincu, ajoute-t-il, que la représentation ne pourrait avoir lieu. « Aucun vers du poète de la logique naturelle ne pouvant se résoudre à sonner sous les colonnades inversées sens dessus dessous »*[53].

Pour anecdotique que soit cet épisode, et en dépit de la légère ironie avec laquelle il est conté, il n'est pas moins révélateur d'une foi inébranlable en la logique et en la raison issues en droite ligne des Grecs classiques. Caractéristiques aussi de cette intransigeance vis-à-vis d'un décor qui n'est pas exactement identique à l'image de l'Antiquité. Il s'agit d'une véritable désillusion sous le regard de Charles Maurras

Dans son article *Antigone vierge, mère de l'Ordre*, Charles Maurras mène sa réflexion sur la pièce de Sophocle, désireux qu'il est de rétablir les données qui sont, selon lui, immuablement attachées au mythe. Il résume sa position en ces termes : *« l'anarchiste, c'est*

[53] Maurras, Charles, *Anthinéa*, Paris, Éditions champion, 1923, p. 39-40.

Créon, ce n'est que lui »[54], après quoi il s'efforce de la démontrer : la tyrannie du roi de Thèbes se heurte aux dieux de la religion, aux lois fondamentales de la cité, aux sentiments de la cité vivante, en un mot aux lois divines et aux lois humaines. Les raisons invoquées par Créon en justification de son acte ne peuvent procéder que de l'identification d'un jugement particulier aux nécessités du salut public. Le dénouement, qui lui est infligé, se chargera d'insister sur le mépris de Créon, puisque s'écroulent la cité et l'autorité que prétendait sauver le monarque. Dans son analyse Charles Maurras fustige la critique hégélienne en ces termes :

> *« On s'accorde généralement à comprendre cette révolte comme la voix de la conscience humaine, universelle et éternelle, élevée au nom d'un impératif stoïcien et kantien. C'est la protestation moderne de l'Un contre toutes les formes de la communauté. C'est l'énonciation du droit de la Personne contre la Cité, c'est le conflit de la politique et de la morale : on va même jusqu'à dire l'hostilité de l'Âme au corps de la Société, la sédition de l'individu contre l'Espèce. Ainsi fait-on d'Antigone une Ennemie de la Loi sociale et comme l'incarnation sublime de l'Anarchie. Je n'ose compter tous les bons humanistes et tous les hommes d'ordre qui ont adopté et recommandé cette interprétation »* (Maurras, Charles, 1948, n° 4, p. 20).

La lecture de Hegel qui transparaît dans ces propos est un contresens au regard de la critique de Maurras, d'autant qu'après sa relecture de l'*Antigone* de Sophocle, il conclut :

> *« Il n'y a pas de doute : l'anarchiste de la pièce n'est pas elle, c'est Créon. Créon a contre lui les dieux de la Religion, les lois fondamentales de la Cité, les sentiments de la Cité vivante. C'est l'esprit même de la pièce. C'est la leçon qui en ressort : Sophocle n'a pas voulu nous peindre seulement le sursaut de l'amour fraternel ni même dans le personnage de Hémon, fiancé d'Antigone, celui de l'Amour tout court. Ce qu'il veut montrer aussi c'est le châtiment du tyran qui a voulu s'affranchir des Lois divines et humaines »* (p. 20).

C'est une analyse purement humaniste, dans la mesure où Charles Maurras crie à l'injustice au regard de la disproportion qu'il établit entre la faute de Polynice (il fut coupable d'avoir combattu contre sa patrie) et la peine de privation de sépulture qui serait le châtiment le plus sévère, le plus violent qui pût être infligé dans la Cité thébaine[55]. Antigone s'éleva contre cette interdiction, acte qui matérialise la désobéissance à Créon, garant de l'autorité de l'État dans la critique hégélienne. Selon Charles Maurras, Créon aurait pu exercer sa

[54] Maurras, Charles, « Antigone vierge, mère de l'ordre », *Les trois anneaux*, 1948, n° 4, p20.

[55] Maurras, Charles, « Antigone vierge, mère de l'ordre », 1948, n° 4, p20.

puissance autrement, plus précisément en outrageant le cadavre, en le couvrant d'opprobre. Charles Maurras estime qu'il a outrepassé son droit lorsqu'il prétend livrer la chair de son neveu coupable aux chiens et aux vautours (p. 20). Il commettrait ainsi un acte inconstitutionnel :

> *« Celui d'un roi de France s'avisant de désigner son successeur au détriment de son fils aîné, ou léguant sa couronne à une fille ! L'usurpation du Droit ainsi commise par le Souverain est si formelle qu'elle est d'abord sentie par les craintifs vieillards du chœur quand ils lui concèdent, mais en tremblant, la faculté de se servir de toutes les lois à sa guise envers les morts et les vivants : ils se doutent de l'illégalité monstrueuse ! Sous la menace, ils lui promettent de lui obéir, mais, disent-ils, de peur d'être mis à mort… Et quand la mauvaise nouvelle arrive, quand le garde vient dire que les rites interdits ont été mystérieusement décernés au corps de Polynice, les premiers mots du chœur sont pour demander au roi si cela ne vient pas des dieux, ainsi que les vieillards ne pouvaient s'empêcher de le penser d'abord en silence. Cela met Créon en fureur. Cet énergumène prétend qu'il est inadmissible de vouloir supposer que les dieux se soient mis en peine de Polynice. Il traite le Chœur de Vieux et de fol, il l'accuse de rébellion contre son pouvoir, de jalousie, de perfide… Ce n'est pas un Chef que fait parler Sophocle, ce n'est pas un homme d'État, c'est le tyran au sens moderne, le despote, égaré par le vertige du pouvoir. Sur quoi, le Chœur, demeuré seul, se plaint que l'homme soit sujet à toujours confondre les lois issues de frêles mains humaines avec les lois des dieux qui sont inébranlables. Il va jusqu'à conclure que le gouvernement d'un homme ainsi fait n'est pas bienfaisant pour la ville, pour la Patrie. Ainsi ce personnage impersonnel manifeste l'esprit de l'ouvrage […] »* (p. 20).

C'est à ce niveau que Charles Maurras défend son hostilité à la philosophie politique de Hegel. Dans son analyse, il manifeste une adhésion sans pareil à la polarisation du sentiment moral mais privé d'Antigone, qui serait au-dessus des lois issues des frêles mains humaines, lesquelles réuniraient la communauté autour d'un grand intérêt, selon Hegel.

À partir de cette opposition à Hegel, nous comprenons le fait que Charles Maurras achève son article par des propos traduisant son antipathie à l'égard de Créon : *« Créon n'est pas un chef, le garant d'une loi civile, c'est un tyran, un despote, anarchiste, " un possédé ", un " illégitime ". Le droit, c'est Thèbes, Hémon, Tirésias et Antigone qui l'incarnent, ils représentent les lois divines, humaines mais aussi celles de la cité »* (p. 20). Antigone n'est

pas en lutte contre sa patrie, elle en est la préservatrice, elle est garante d'une société menacée par l'édit de Créon.

La réalité de ces principes est, pour Charles Maurras, non point seulement antique, universelle, mais aussi moderne, politique ; il voit en la fille d'Œdipe une « légitimiste héroïque et farouche »[56].

Après les travaux de Charles Maurras, il nous apparaît nécessaire d'aborder le commentaire d'André Bonnard, très étranger à l'engagement maurrassien.

2.2. Les méandres d'André Bonnard (1888-1960)

Le choix d'André Bonnard n'est certainement pas fortuit. En effet, ce professeur de langue et de littérature grecques à l'Université de Lausanne, auteur des *Dieux de la Grèce*, de *La tragédie de l'Homme*, de la *Civilisation Grecque* et de *Socrate contre Platon*, a, à travers ses travaux, manifesté un intérêt particulier pour le théâtre antique. Il faut ajouter à ces productions, l'adaptation de plusieurs tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Ses travaux ont cette particularité de donner une image vivante et dynamique de la Grèce à partir de la tragédie, là où Hegel l'entend comme un mouvement de la pensée. N'est-ce pas dans cette perspective que Hubert Juin disait : *« André Bonnard parle comme nul autre en des pages toutes frémissantes, toutes humaines, toutes actuelles, des avatars, des périls et des gloires, des fléaux et des ignominies, des grandeurs de la Grèce »*[57] ? En effet, André Bonnard appréhende la civilisation comme immortelle, et en fait une mémoire vive, ce qu'il exprime en ces termes :

> *« Les civilisations suivent dans leur développement la marche des êtres naturels […]. Elles germent, elles naissent, elles croissent ; elles s'épanouissent à l'époque de leur classicisme ; et puis, elles se fanent, elles vieillissent, elles déclinent, elles meurent. Peut-être cependant ne meurent-elles jamais entièrement. Elles restent, pour les hommes de l'avenir, comme des nostalgies, des souvenirs bourdonnants de leur passé […]. Elles sont donc, même leur échec, des espérances vivantes, agissantes dans la mémoire de l'humanité […]. Ainsi les périodes de déclin sont également des périodes de découvertes. Les civilisations se transforment plutôt qu'elles ne meurent. Leur vie est une constante renaissance »*[58].

---

[56] Maurras, Charles, « Antigone vierge, mère de l'ordre », 1948, n° 4, p20.

[57] Texte cité sur le site : www.lamythologie.fr

[58] Bonnard, André, cité sur www.lamythologie.fr. Ce texte est extrait de la *Civilisation Grecque*, Lausanne, parue en 1954, 306 p.

C'est fort de ce constat que ses analyses relatives à la civilisation grecque et, partant, à la tragédie revêtent tout leur sens. Au nombre de ses travaux relatifs à la tragédie, nous citerons sa traduction d'*Antigone* publiée à Lausanne en 1938 et, quelques années plus tard en France, comme celle qui peut être mieux représentée de toutes les tentatives antérieures. Dès l'année suivante, en 1939, les Parisiens assistaient à la représentation de la pièce dans la cour de la Sorbonne où les étudiants du théâtre antique proposèrent, le 25 juin, à leurs suffrages, un texte et une mise en scène d'*Antigone,* dans une conception d'André Bonnard, sur une musique de Chaillez.

La critique d'André Bonnard se fera essentiellement sur l'*Antigone*. Loin d'être radicalement opposé à son prédécesseur, il estime que les antagonistes thébains habitent un même monde, étrange et tragique par essence, celui du malheur. Face à cet univers maudit, le spectateur aurait une égale compassion pour ceux qui furent condamnés à le hanter. Proche de Hegel, Bonnard soutient que la mort d'Antigone permet un retour à un ordre des choses issues de la résolution de toute dissonance nécessaire à l'harmonie du monde. Dans son analyse, Antigone se serait laissée égarer par la passion et n'aurait pas respecté la réserve que lui commandait son sexe quand, de l'autre côté, Créon afficherait sa culpabilité par son obstination cruelle[59]. C'est de l'opposition de ces deux excès que ressort une leçon de modération et de sagesse. Tel fut l'état d'esprit dans lequel cet éminent helléniste traduisit la pièce de Sophocle.

Selon André Bonnard, la mort d'Antigone, loin de plonger les vivants dans le désespoir, engendrerait la joie de voir triompher un monde de liberté conquis sur le destin par la fille d'Œdipe. Il est bon de noter, à ce niveau, la confusion entre le plaisir esthétique, le jugement moral et les valeurs universelles qu'André Bonnard souligne. C'est ce qui justifie notre expression « les méandres d'André Bonnard ». Son interprétation semble mieux communiquer l'humanisme qu'il admirait dans l'œuvre de Sophocle. Ainsi, aurons-nous dans ce qui suit à présenter, le rapport qu'il établit entre la tragédie de Sophocle et la condition humaine.

2.2.1. Tragédie et condition humaine

Nous mettrons au centre de son interprétation la lecture idéologique qu'André Bonnard fait du rapport tragédie-condition humaine. Ce rapport est d'autant plus capital que dans la définition qu'il donne à la tragédie, à savoir *: « une tragédie est, premièrement, et de*

[59] Cette interprétation hégélienne est largement abordée dans « Le monde éthique, la loi humaine et la divine, l'homme et la femme » in *Phénoménologie de l'Esprit*, vol. 2, p. 14-30.

naissance une œuvre dramatique, c'est-à-dire le lieu d'une action qui, opposant le héros aux circonstances adverses, l'isole des autres personnages, amis ou ennemis, parfois relâche le nœud au cours de péripéties où se détend notre angoisse »[60], apparaît des réflexions sur la condition de l'homme. Ici, la tragédie présente un héros dont la condition nous concernerait dans la mesure où son angoisse serait la nôtre, en raison du processus d'identification qui a lieu entre le personnage et le lecteur-spectateur, selon André Bonnard. Ainsi, le monde tragique est-il, pour lui, un monde en partie imaginaire que les poètes d'Athènes fabriquent pour leur peuple à partir de la dure expérience qu'il (ce peuple) a vécue depuis deux siècles. De fait, au temps de Solon, le peuple athénien aurait connu, selon André Bonnard, la domination des Eupatrides, après celle des riches, toutes deux difficiles : il s'en fallut alors de peu que, dépouillé de ses terres et de ses droits, ce peuple n'ait été rejeté hors de la cité dans l'exil ou l'esclavage.

Ensuite, est venue, au début du V^e^ siècle, à la naissance de la tragédie, l'invasion des Mèdes et des Perses, qui, pour se nourrir, emportaient sur leur passage, les réserves de grains, abattaient les troupeaux. La tragédie serait la traduction en verbe poétique de ce douloureux passé du peuple athénien. C'est cette douleur évoquée par la tragédie qu'André Bonnard assimile à celle de l'homme en ces termes *: « connaissance de douleur, et cette douleur nous emplit de joie. Car il y a toujours joie à connaître, fût-ce notre douleur – joie à répondre, par la connaissance, à la douleur »* (Bonnard, André, 1992, p. 20). À travers le plaisir que la tragédie procure, elle exercerait une influence sur l'homme, notamment par une prise de conscience de ses capacités, n'y a-t-il pas ici une redéfinition de la catharsis aristotélicienne via le plaisir pris à la connaissance et non plus à l'épuration des passions :

> *« Le plaisir tragique, c'est ici, fondé sur une opération de connaissance, le plaisir que nous tirons de la prise de conscience de notre force : c'est tout ensemble le plaisir que prend l'intelligence à lire dans le jeu secret de l'univers et la joie bien plus exaltante d'être mis en état de répondre aux coups qu'il nous destine »* (Bonnard, André, p. 25).

André Bonnard développe la théorie de la connaissance par la douleur, source de progrès de l'humanité. Il situe ce plaisir dans la personne du héros tragique qu'il confond avec l'homme en général, se référant : *« à la condition et à la conquête de pouvoir »* (p. 25). L'identification qu'il relève ici, tient de façon successive et concurrente à tous les personnages du drame et aux événements eux-mêmes. Au regard de ce qui précède, André

[60] Bonnard, André, *La tragédie et l'homme*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1992, p. 22.

Bonnard parvient à la conclusion suivante : *« Nous sommes en vérité – et c'est le troisième degré de notre plaisir – la tragédie tout entière »* (p. 25). Dans son analyse, l'homme constitue : *« les antagonismes de nature qui existaient en la personne du poète et qui l'ont contraint, pour les résoudre, à écrire cette tragédie-là »* (p. 25). Ainsi s'établit, dans la critique de Bonnard, le lien entre la tragédie et la condition humaine. Ce qu'il convient de décrire en détail, reste le degré d'implication de cet art dans différents aspects de la vie humaine. Il ne se limite pas seulement au contexte grec, mais il analyse l'œuvre de Sophocle comme le creuset des sentiments et de la morale de façon générale.

André Bonnard, dans l'analyse qu'il fait de l'œuvre de Sophocle, dépeint notre image cachée en ces termes : *« Antigone est en nous vivante et radieuse »* (p. 25). La question qui mérite d'être posée est la suivante : qu'est-ce qui justifie une telle affirmation ? Il estime que la condition du héros de Sophocle est semblable à la nôtre. Et, le conflit intérieur qui le ronge est la réalité de notre être. Désormais, c'est ce conflit qui définit l'existence d'Antigone. De fait, il constitue ses plus essentielles raisons de vivre et de mourir, ce qu'André Bonnard entend comme l'amour de son frère et l'obéissance aux dieux (Bonnard, André, p. 33). Pour illustrer cet amour, André Bonnard rappelle le prologue de l'*Antigone* de Sophocle :

> *« Moi je l'enterrerai. Il me sera beau de mourir ensuite. Je l'aime, et je resterai couchée auprès de celui qui m'aime… Toi, ne tremble pas pour ma vie : songe à la tienne… Si tu insistes, je te haïrai… Laisse-moi, avec ma folie, souffrir le pire. Jamais assez pour priver ma mort de beauté »*[61].

La force de cet amour manifesté par Antigone traduit, en effet, son conflit intérieur. En employant le *« nous »* pour désigner la condition humaine, André Bonnard présente, par la même occasion, avec l'exemple d'Antigone, l'expression d'un amour qui serait universel. C'est dans le personnage d'Antigone que la puissance d'Éros se perçoit, et le critique suisse ne manque pas de l'affirmer : *« le chœur chemine avec nous, ses chants qui célèbrent "éros invincible" »* (Bonnard, André, 1992, p. 61) s'avançant en tâtonnant vers d'exaltantes vérités. C'est à ce moment qu'Antigone se présenterait pour la dernière fois devant nous, comme le note André Bonnard. Les gardes la conduisent au lieu où elle accomplit sa mort, aveugle et terreuse. Il suggère en ce même instant : *« Nous la voyons dans cette scène livrer le dernier combat promis à chacun d'entre nous. Nous la voyons, sa cuirasse d'orgueil déposée, seule et nue, comme il convient d'être adossée au mur où le destin aligne ses otages »* (Bonnard, André, p. 63). C'est ainsi qu'il traduit les sentiments de l'homme en de pareilles

[61] Prologue de l'*Antigone* de Sophocle cité dans *La tragédie et l'homme* d'André Bonnard.

circonstances, lorsqu'il sent sa fin très imminente. De fait, les hommes, par le choc de leurs passions opposées, auraient construit un engrenage de fatalité, un destin dont Antigone, selon André Bonnard, serait le symbole, l'artisane. L'homme lutte donc contre un destin dont Antigone serait l'image parfaite.

Selon André Bonnard : *« Créon peut ne pas entendre, il peut ne pas ordonner la grâce d'Antigone ou plutôt que, s'il peut entendre encore, il est déjà trop tard pour se sauver »* (Bonnard, André, p. 65-66). Il estime que c'est le cas très souvent à la fin du conflit tragique, lorsqu'il dit : *« l'homme et le destin, sur la dernière ligne droite de la course, luttent de vitesse, volonté tendue, muscles bandés »* (p. 66). Et, les deux derniers chants du chœur disent le contraire de l'écartèlement de « notre être » en la suprême minute qui précède l'éclatement du drame, comme le note Bonnard. Le critique suisse rappelle : *« soudain la minute est close : l'homme a buté contre le « trop tard ». Le malheur déferle en vagues énormes »* (Bonnard, André, p. 67). À ce moment précis, un messager annonce la pendaison d'Antigone et la mort d'Hémon. On assiste ainsi au comble du malheur, André Bonnard l'exprime bien en ces termes : *« ce n'est pas seulement le malheur, c'est l'horreur qui s'abat sur nous »* (p. 67). Cette situation est assimilée à notre condition. Pour lui, la tragédie grecque consisterait en l'horreur, un des visages permanents de la vie. Elle serait le miroir de la condition humaine.

La conséquence de cette tragédie est catastrophique pour Créon qui se trouve non seulement entouré des corps de son fils et de sa fiancée, mais également de celui de son épouse. Il semble, qu'à ce niveau, le roi se retrouve dans un état dépressif et n'a plus qu'à hurler. Une créature pitoyable qui sanglote et qui perd ainsi tout ce qu'elle a de plus chers (p. 67-68). Ce désespoir de Créon ne nous rendrait pas indifférent, selon André Bonnard : *« commence à s'allumer en notre cœur, comme une autre lumière fraternelle »* (p. 67-68). Il soutient que nous partageons le supplice de Créon, et notre sensibilité bouleversée jusqu'aux racines de notre entendement nous oblige à pleurer avec lui, à ressentir sa douleur. La tragédie nous concerne ; elle ne laisse personne indifférent, selon le critique suisse.

André Bonnard estime que le poète installe en nous, non seulement un avertissement, mais également un être fraternel, cette figure de l'erreur humaine qu'est Créon :

> *« Tout au long du drame, et en cette dernière minute avec une extrême intensité, Créon a vécu en nous comme une portion authentique de notre personne. Coupable certes, il l'est. Mais trop proche de nos propres erreurs pour que nous*

songions à le condamner du haut de quelque principe abstrait. Créon fait partie de notre expérience tragique ».[62]

Selon la critique d'André Bonnard, nous sommes à la fois Antigone et Créon et leur conflit. À chacun d'eux, nous adhérons comme à un être vrai et d'une vérité par nous-mêmes éprouvée.

En définitive, André Bonnard fait une analyse dans laquelle il relève le conflit intérieur de l'homme à travers les héros de Sophocle. Il le dit sans détour *: « Sophocle éveille les figures endormies de notre être »* (Bonnard, André, 1992, p. 102). Il indique, par ailleurs, un conflit dont les motivations opposent deux principes.

2.2.2. Antigone et l'amour

Antigone agit au nom de l'amour pour les siens qui, en dernier ressort, rime avec les lois divines, ce qu'André Bonnard traduit en ces termes : *« En Antigone, tout est amour »* (Bonnard, André, p. 95). Elle est motivée par la puissance de l'amour. C'est l'exaltation de ce sentiment qui la conduit vers la mort *: « Tu t'en vas, folle et chère, fidèle à ton amour »*[63], comme le souligne Créon dans l'*Antigone* de Sophocle. C'est l'héroïne, elle-même, qui exprime le mieux sa nature dans le vers éclatant où elle proclame son refus de haïr en Polynice, l'ennemi de sa cité : *« Je suis née pour partager l'amour »* (Bonnard, André, p. 93).

André Bonnard trouve qu'elle ne met aucune restriction à l'amour. Aussi refuse-t-il de faire une quelconque confusion dans les motivations d'Antigone. En fait, selon son interprétation, l'acte d'Antigone lui est recommandé par sa nature, bien avant l'ordre qu'elle aurait reçu des dieux. En elle, l'amour est premier, il est de sa naissance. C'est l'amour qu'elle éprouve pour son frère qui a pour conséquence logique les lois divines, éternelles, non écrites. C'est ce que Bonnard appelle les lois du cœur. Et c'est ce cœur qui lui permet de découvrir la volonté divine et la clarté de l'exigence spirituelle. En définitive, André Bonnard a mis l'accent, dans son analyse, sur ce sentiment d'amour qui, en dernier ressort, détermine l'acte d'Antigone.

2.2.3. Créon et la politique

La motivation de Créon est tout autre ; il agit conformément à un principe. André Bonnard perçoit, chez Créon, un ordre dans lequel l'État se place au-dessus de la pensée et, par conséquent, commanderait toute action. Pour Créon, la cité impose aux vivants son

[62]Bonnard, André, 1992, p. 99. Contrairement à l'attitude de condamnation qu'affichait Charles Maurras, André Bonnard apparaît plus conciliant, allant même à identifier le sort de Créon à l'expérience tragique de l'homme.

[63] *Antigone* de Sophocle cité par André Bonnard dans *La tragédie et L'homme*, p. 93.

service et, c'est leur conduite civique qui règle le sort des morts. Il est vrai qu'il croit aux dieux, mais dans son entendement, ces dieux se plient strictement à cet ordre dont le rôle est civique : *« ils sont comme des hommes engagés au service de l'État »* (Bonnard, André, p. 104). Créon manifeste ce sentiment d'attachement à l'État en accordant l'honneur au soldat qui tombe en défendant sa patrie (Étéocle) et en châtiant tous ceux qui – comme Polynice ou Antigone, – refusent de reconnaître l'ordre établi et garanti par l'autorité suprême de la cité. Créon a donc une attitude de défenseur de la loi de la cité, à partir de cet instant, et André Bonnard estime que :

> *« Nous ne nous détachons pas humainement de lui : son erreur est trop naturelle, trop inscrite dans notre nature périlleuse de l'action politique, pour que nous ne l'avions pas connue comme une partie de nous-même »* (Bonnard, André, p. 101).

Le critique suisse fait ainsi mention du fait que l'action de Créon ne s'écarte pas des convictions humaines. Selon André Bonnard, le malheur vient des anarchistes comme Antigone. C'est donc ceux que l'on peut appeler « les Créon » qui accomplissent ce type d'acte de représailles dans les cités. Il est clair qu'ils accomplissent de tels actes, mais de façon gauche, à tel point qu'ils s'y perdent à cause des erreurs auxquelles ils sont exposés. André Bonnard établit une liaison entre la bassesse qui découle de nos erreurs et notre condition. Il dira en substance : *« nous la (liaison) connaissons comme une nécessité de notre condition, une des parts les plus pesantes de notre nature. Nous sommes faits de la lourde glaise de Créon – à quoi bon le contester ? »* (p. 101)

Il se dégage, de ce qui précède, deux valeurs auxquelles Antigone et Créon sont attachés : les principes d'amour chez Antigone et de politique pour Créon. C'est fort de ces deux sentiments que Bonnard a mené son analyse relative à la condition humaine.

2.2.4. Message d'espoir

Dans son discours, André Bonnard perçoit Sophocle comme l'auteur d'un message d'espoir :

> *« C'est à chacun de nous, c'est à moi que le poète a destiné sa tragédie : il a voulu me prenant par la main, m'aider à traverser la douleur de vivre qui est la sienne et la mienne, notre douleur d'homme et me permettre d'y atteindre, il exige de mon cœur, de mon sang, de mon souffle, de ma chair liée à mon âme qu'ils vivent avec lui l'épreuve tragique. Il exige, puisque je suis en vie maintenant et qu'il est mort, que je reprenne à mon compte sa tragédie, afin qu'elle s'enracine en moi et qu'elle y porte*

son fruit nouveau seule façon de transmettre en nourriture à la chaîne des vivants cette pulpe de joie dont il élabora le premier la substance » (Bonnard, André, p. 14).

Sophocle écrirait un message pour tous les hommes, toute la communauté des hommes, où qu'ils se trouvent. André bonnard le mentionne : *« la tragédie est un haut-parleur : le poète s'adresse à tous »*[64]. Dans ce but, Sophocle aurait su trouver les personnages incarnant le mieux la condition humaine dans son œuvre. André Bonnard ne se limite pas à cette seule lecture. Dans celle-ci, la tragédie exprimerait la libération humaine.

2.2.5. Antigone et la liberté

En poursuivant son analyse, André Bonnard découvre, dans l'attitude d'Antigone, la quête d'une libération de l'homme. La tâche qui nous incombe est de reconstituer son argument afin de rendre lisible le fondement de son analyse. La mort d'Antigone bien qu'étant, au premier degré, tragique, nous procure, selon Bonnard une joie :

> *« Dans la société historique où Antigone est née, et dans la nôtre encore, Antigone doit mourir. Mais l'allégresse que nous éprouvons de cette mort serait entièrement inexplicable si elle ne signifiait que l'exigence foncière de liberté qu'elle manifeste est accordée, comme Antigone le déclare, aux lois secrètes qui régissent l'univers »* (Bonnard, André, p. 108).

Ainsi trouve-t-il en cette mort une façon de nous transférer son existence. La mort d'Antigone symboliserait le principe de la libération de notre triste condition. Il a fallu le conflit des valeurs auxquelles nous sommes attachés afin que se produise, en dernier ressort, notre libération. Les symboles de ce conflit, Antigone et Créon, refléteraient deux vérités : divine pour Antigone et celle des hommes, de l'État chez Créon. Il s'agit là de deux oppositions antagoniques, l'État et le spirituel. Selon Bonnard, Antigone triomphe de Créon, remportant, ainsi, l'épreuve de la libération de l'homme : *« en cette harmonie que la tragédie fait naître en nous, rien ne nous remplit de joie plus profonde que le triomphe d'Antigone sur Créon, que la certitude de la vérité d'Antigone par rapport à Créon »* (Bonnard, André, p. 107). Il poursuit plus loin en précisant : Antigone est liberté, contrairement à Créon qui est fatalité (p. 107). Il est même très affirmatif sur ce point. La liberté dont il est question présente tous les traits caractéristiques d'un don, qui serait la conséquence de son amour. Elle incarne ainsi une âme innocente et pure dont la liberté n'a aucune limite. Les termes qu'André Bonnard emploie pour éclairer cette liberté sont assez clairs *: « Antigone est une âme libre qui a reçu le don de la liberté dans l'engagement de l'amour. Nous épousons un instant du drame*

[64]Il est clair que ce haut-parleur, cher à André Bonnard, ne concerne que les vivants.

son irrésistible essor vers une infinie liberté » (p. 107). Antigone serait anarchiste dans une société anarchique où la liberté des personnes se heurte toujours à l'autorité de l'État (Bonnard, André, p. 108). Il est ici question d'un État, dans lequel le souverain Créon ne cesse de rappeler l'existence de la communauté et d'une fatalité, oubliant qu'il est lui-même l'expression de la compromission de cet ordre. La mort d'Antigone remettrait donc en question : *« de tout État dont l'ordre offusque la libre respiration de notre personne »* (p. 108). Ainsi annonce-t-il, à travers le personnage d'Antigone, la possibilité qu'a le citoyen de se défendre dans la cité qui est censée assurer sa protection et garantir sa liberté. André Bonnard invite, par là même, à une révolte, voire à un soulèvement au cas où l'État manquerait à ses obligations dans le contrat qui le lie aux citoyens : *« mais nous savons aussi grâce à Antigone que, dans un État qui manque à sa tâche, l'individu dispose d'une puissance révolutionnaire illimitée »* (p. 108). Nous percevons, en filigrane, l'allusion à une idéologie révolutionnaire faite par André Bonnard dans un contexte de détresse et de déchéance. En effet, suivant l'analyse d'André Bonnard, l'État aurait outrepassé son pouvoir en outrageant même un mort. La décision de Créon, même si elle est le fait de la loi, ne saurait constituer une anarchie opposée à un principe plus élevé incarné par Antigone. Cela se justifie par l'usage de l'expression « idéologie révolutionnaire ». Peut-être, cette quête libertaire rétablira-t-elle l'ordre des choses, grâce à *« l'existence des Antigone »* (Bonnard, André, p. 109), qui constitue :

> *« La promesse et l'existence d'une société nouvelle, refaite à la mesure de la liberté de l'homme, une société où l'État, ramené à son juste rôle, ne sera plus que le garant des libertés épanouies, une société où Créon et Antigone, réconciliés dans l'histoire comme ils le sont déjà dans notre cœur, assureront par leur libre floraison de notre personne au sein d'une communauté raisonnable et juste »* (p. 109).

André Bonnard voit en cette œuvre la tribune lui permettant d'asseoir un idéal de vie, une communauté de paix, vivant dans l'équilibre total de ses forces vives. Il établit, à ce stade, une parenté entre notre perception de la tragédie et ce qu'elle propose à l'homme : sa libération plus proche qu'on ne l'imagine. André Bonnard trouve inconcevable la compréhension, voire l'intérêt de la tragédie en dehors de l'audacieuse offensive que la science moderne a déclenché pour affranchir l'homme de l'emprise de la fatalité. La nécessité d'intégrer la tragédie dans nos réalités d'aujourd'hui s'imposerait à nous, étant donné qu'il y va de la survie de notre âme.

En définitive, André Bonnard conçoit l'acte de l'héroïne de Sophocle comme le déclenchement d'un processus de la libération de l'homme, lorsqu'il dit dans *La tragédie et*

L'homme que le héros tragique est donc nous-même, en ce sens qu'il nous élucide. Ce faisant, il nous apaise et nous libère : il nous détend pour nous proposer aussitôt un nouveau combat. Cette libération serait donc perçue comme une promesse. À partir de l'analyse d'André Bonnard, l'on relèvera que l'acte d'Antigone est de nature à ouvrir les yeux de l'homme. Cet acte signifierait que l'existence humaine n'est pas vouée à une totale obscurité. Dans cette perspective, la tragédie est assimilée à une action libératrice au profit de l'homme écrasé par la fatalité. Elle apporte une correction au désordre institutionnel qui fragilise l'État. Le propre de l'État n'étant pas de disparaître devant l'individu, mais de s'harmoniser avec lui.

2.2.6. Immortalité et universalité de Sophocle

André Bonnard énonce l'idée de la pérennité de l'œuvre de Sophocle. Il actualise le poète grec, ce qui le conduit à dire, dans l'avant-propos de son ouvrage critique, *La tragédie et l'homme* : *« la tragédie nous concerne »*[65]. De fait, l'*Antigone* de Sophocle ne pourrait en aucun cas disparaître, parce qu'il la considère comme une œuvre hors du commun, la preuve réside dans les propos suivants :

> *« Les grandes œuvres d'art – on le dit et on le répète quoique conçues à un moment déterminé de l'histoire, destinées aux hommes de ce moment-là précisément, continuent en effet de parler aux hommes des siècles suivants, auxquels elles n'étaient en général pas adressées. C'est là ce qu'on exprime communément en disant d'elles qu'elles sont immortelles quand on ne va jusqu'à les qualifier, platonicienne-ment, d'éternelles »*[66].

Il convient donc de ne pas faire de confusion entre immortalité et éternité. De fait, Bonnard réfute l'idée de qualifier les textes antiques d'éternels. Selon lui, le terme est bien froid pour définir cette œuvre, il trouve qu'il brille d'un éclat trop fixe. En revanche, il estime que l'image de ces œuvres, hors de la durée, ne semble point bouger depuis le temps qui, malgré tout, les a vu naître et, du même coup, que les hommes qui, aujourd'hui encore, peuvent y découvrir l'expression de leur condition, sont restés identiques à ceux qui les goûtaient et s'en nourrissaient dans les siècles antérieurs. En définitive, le concept de chefs-d'œuvre éternels serait implicitement lié à celui de la fixité et de la nature. En fait, il reproche à ce terme l'idée du « rien de nouveau sous le soleil », une lecture qui déprécierait à volonté l'effort humain. André Bonnard propose une lecture dynamique, qui évolue selon les temps et les circonstances. Parler d'actualisation suppose un effort de réincarnation, il le dit : *« le*

[65] Idée usitée dans la préface de *La tragédie et l'homme*.

[66] *Cf.* préface *La tragédie et L'homme* d'André Bonnard

rapport qui nous lie aujourd'hui à Prométhée ou à Antigone n'est plus le même que celui qui joignait les contemporains d'Eschyle et de Sophocle aux tragédies de ces poètes » (Bonnard, André, p. 8). En cela, il opte pour une signification adaptée à chaque époque. À la question de savoir en quoi la tragédie grecque nous concerne aujourd'hui, André Bonnard répond *: « à notre esprit changé se proposent des tragédies fort différentes de celle que composa pour ses concitoyens leur premier auteur »* (Bonnard, André, p. 10). Bonnard adhère à l'idée selon laquelle les œuvres d'art restent vivantes ; une existence qui, loin d'être figée, évolue après leur création :

> *« Dès le cordon coupé qui les reliait à leur nature originelle, sitôt détachées de cette vie personnelle du poète, qui les a contenues et nourries de sa substance, détachée du même coup de l'époque dont elles portaient la marque, les œuvres d'art sont en effet des créatures vivantes – ce qui veut dire qu'elles possèdent désormais, une existence au cours de laquelle elles se modifient »* (p. 10).

Il ne s'agit pas de la fixité de l'éternité, mais plutôt d'une immortalité sans cesse changeante, comme si chaque époque y découvrait sa substance. Sophocle devrait la survie de son œuvre à son contenu, et de génération en génération les symboles qu'elle renferme s'interpréteraient à chaque époque. De ce fait, les combats de ses personnages s'assimileraient à ceux des hommes modernes.

Au total, André Bonnard, dans sa lecture, insiste sur ce caractère immortel de l'*Antigone* de Sophocle. La teneur de cette immortalité varierait selon les contextes. Une immortalité qui évolue, comme nous l'avons soulignée, selon les époques. Le critique suisse poursuit son analyse avec une lecture qui se veut universelle. Il s'agit de grandes valeurs dans les principes énoncés par les héros de Sophocle.

2.2.7. De l'universalité de l'œuvre de Sophocle

Dans son analyse, André Bonnard n'a cessé de rendre hommage à la valeur universelle d'*Antigone*. L'œuvre de Sophocle ne se réduirait pas au seul cadre de la Grèce antique. Pour lui, la condition d'Antigone reflète la « nôtre ». Il s'agirait bien de chaque individu. André Bonnard s'appuie sur les motivations d'Antigone, à savoir les lois divines qu'il considère comme immuables. Son analyse met en exergue le sens aigu de l'amour d'Antigone qui, en dernier ressort, détermine son acte. Cet amour représente la chose la plus importante à ses yeux. Loin d'être l'effet d'un hasard, ce sentiment la propulse vers la volonté divine, celle de donner une sépulture aux morts. Elle a accompli ce dessein conformément aux lois divines ; ce qui lui coûte la vie. André Bonnard ne peut demeurer insensible à cette vision qu'il illustre de la façon suivante : *« le malheur d'Antigone et le nôtre acquièrent une étrange beauté*

d'être, par le poète, rattachés à l'action désormais lisible d'une des grandes lois de la vie » (Bonnard, André, p. 52-53). Cette joie proviendrait du fait que la douleur en question relie toute l'humanité pour former ce que Bonnard appelle « une fraternelle communauté de la douleur », dont Antigone serait le guide exemplaire ; l'esprit prenant plaisir à apprécier une loi universelle. Outre ce plaisir, nous passerions de l'ignorance à la connaissance véritable. André Bonnard évoque une sorte d'unité de l'univers grâce à Antigone en ces termes *: « elle cherche dans la mort sa liberté. Mais elle est bien loin de pressentir que cette mort aura le pouvoir de rendre à l'univers divisé, une unité au sein de laquelle Créon prendra sa place, lui-même libéré »* (Bonnard, André, p. 48). Ainsi, le monde retrouverait son unité avec l'acte d'Antigone. Elle serait, donc, hors de l'espace et du temps. Son œuvre se perpétue et entretient un rapport étroit avec la condition de l'homme, de façon générale. Antigone ne se limiterait plus seulement à la Grèce antique, étant donné qu'elle a des correspondances avec toute l'humanité. Ces déclarations d'André Bonnard témoignent d'une idéalisation et d'une universalisation du personnage d'Antigone, qui aurait posé un acte unique et à partir duquel il sera désormais possible d'imaginer un monde nouveau. Au regard de ce qui précède, il semble qu'Antigone et, avec elle, la Grèce tout entière auraient accompli ce que nul ne pouvait concevoir bien avant elle.

Finalement, dans l'interprétation d'André Bonnard un débat s'ouvre entre l'angoisse et l'espoir. Il s'agit plus précisément, dans ce débat, de la décision liée non seulement à la vie d'Antigone, mais à quelque chose de bien plus vaste – du sort de l'homme dans la cité (Bonnard, André, p. 53). André Bonnard entreprend une réelle identification du personnage de la tragédie à l'homme, c'est ce qu'il traduit comme suit :

> *« Mais nous savons aussi, et notre cœur en tressaille de joie, qu'Antigone aurait pu être sauvée, et qu'un jour peut-être une autre Antigone – nous-mêmes – de quelque façon sera sauvée. Toute tragédie est faite pour être lue et entendue dans ce présent de nous-mêmes qui reste ouvert au devenir »* (Bonnard, André, p. 55).

André Bonnard appréhende ainsi Antigone comme une lumière posée devant l'homme – un gage que l'existence humaine n'est pas vouée à la totale obscurité.

Dans une autre mesure, l'interprétation d'André Bonnard s'éloigne indubitablement de l'approche philosophique de Hegel. De fait, au moment où la tradition philosophique hégélienne entend le philosophe comme le seul capable d'accéder à la pleine connaissance de soi, de dépasser l'opposition rigide du civique et du religieux pour atteindre l'universel, André Bonnard encense les poètes :

> *« Les poètes tragiques ne sont pas des névrosés qui entretiennent en eux le goût de l'horreur […], les poètes tragiques sont cependant blessés : ils portent en eux la blessure du monde divisé, d'un monde d'apparence absurde. Tout leur effort est de restituer au monde son unité, de le réconcilier avec lui-même, c'est-à-dire avec la pensée de l'homme. Car il n'est d'unité pour le monde que dans la coïncidence de son être et de notre pensée, que l'harmonie que cette pensée, dans son exploitation progressive et attentive du réel, victorieusement lui impose »* (Bonnard, André, 1992, p. 208-209).

Fort de cette différence avec la critique philosophique de Hegel, André Bonnard se fait chantre d'un discours humaniste sur la tragédie, qui serait un combat contre : *« les maîtres inconnus de nos vies »* (p. 208-209). Selon lui, il importe de connaître, de démasquer, de rejoindre ces maîtres au sein du cosmos divisé, dont ils expriment la violente vitalité, pour en faire des alliés dans une marche commune vers la réconciliation de l'être (p. 209). Le sujet du tragique que nous aurons l'occasion de traiter dans la deuxième partie de cette thèse devrait être détruit et dépassé au risque de déshumaniser l'homme (p. 209). Ainsi la tragédie lancerait un véritable défi au tragique, par le canal du poète qui humanise ce mystère, en lui imposant la forme de l'esprit humain ou du moins le respect de l'intégrité de la personne humaine, la reconnaissance de sa grandeur[67]. C'est dans cette optique qu'il entend en dernier ressort la tragédie : comme une opération d'humanisme (Bonnard, André, p. 211).

Proche d'André Bonnard, on note également l'interprétation humaniste de Jacqueline de Romilly. Même si son analyse s'oriente vers des aspects politiques avec la démocratie, l'on remarquera une forte allusion à la condition existentielle de l'homme dans son discours.

2.3. Mythe et démocratie chez Jacqueline de Romilly

Jacqueline de Romilly a consacré toute sa vie à scruter la culture grecque. Elle a largement questionné dans ses travaux : la tragédie, la science politique et la mythologie antiques grecques. Quel intérêt avait-elle à consacrer plusieurs années d'études à la Grèce ? À cette interrogation, nous répondrons qu'elle a porté une attention particulière à l'esprit grec qui lui semble universel, bien entendu dans ses rapports avec l'homme. Jacqueline de Romilly se distingue des autres hellénistes par son combat pour l'intégration de la langue grecque dans le système éducatif en France. Elle écrivait à ce propos :

---

[67] Force est de constater que, dans ses travaux, André Bonnard égalise tragédie et science. De fait, au même titre que la science, elle serait par le dépassement du tragique qu'elle opère, une conquête de l'homme sur l'inconnu, une utilisation du réel réputé inutilisable et appelé divin, qu'elle mettrait au service de l'homme et de son progrès (André Bonnard, *La tragédie et L'homme*, p. 210)

« La bataille, qui semble presque perdue dans l'enseignement, semble presque gagnée hors de l'enseignement. On n'a jamais autant publié d'œuvres antiques, souvent dans des éditions de poche ; on n'a jamais autant joué de pièces antiques ou inspirées par l'Antiquité »[68].

Pour Jacqueline de Romilly, il s'agit, dans cet enseignement, de mener un combat pour l'humanisme, pour la défense des langues anciennes[69]. C'est fort de ces langues qu'elle révèle son intérêt pour la civilisation grecque. La soutenance de sa thèse de doctorat d'État, en 1947, intitulée : *Thucydide et l'impérialisme athénien*, marque le début d'une série de travaux au sujet de la Grèce :

« Elle s'intéresse non seulement à la littérature grecque, à l'épopée, à la tragédie, mais aussi à la philosophie et à l'histoire, plus particulièrement celle des idées. Cet intérêt pour l'Antiquité n'exclut pas une réflexion sur notre monde contemporain, comme le montre son livre, L'enseignement en détresse *(1984) qui met en garde contre la tentation actuelle de l'enseignement à renoncer à l'humanisme traditionnel »*[70].

Selon Sébastien Dalmon :

*« L'étude de Thucydide l'initie à l'histoire des idées, et notamment à celle de la notion de démocratie, comme décrite dans le troisième chapitre [d'U*ne certaine idée de la Grèce*]. Jacqueline de Romilly s'intéresse ainsi à la formation de la pensée morale et politique, étudiant tour à tour les notions de liberté, de concorde, de douceur, de loi ou de violence…C'est l'exploration de la guerre et du champ politique qui l'amène à la tragédie »*[71].

Du reste, Jacqueline de Romilly donne la définition suivante de la tragédie :

« Il s'agit d'une action représentée traitant d'une histoire où le malheur s'abat sur quelqu'un et où l'on s'interroge sur sa responsabilité ainsi que sur les conditions

---

[68]Romilly, Jacqueline de, Alexandre Grandazzi, *Une certaine idée de la Grèce* – Entretiens, Paris, Éditions de Fallois, 2003, p 45.

[69] Romilly, Jacqueline de, Alexandre Grandazzi, 2003, p 45.

[70] « Jacqueline de Romilly. La grande spécialiste de la Grèce antique », paru à Montpellier le 10 juin 2004 sur www.lacitoyenne.com/magazine/portrait/romillyj.php

[71] Dalmon, Sébastien, « L'helléniste immortelle et la latiniste », mise en ligne sur www.parutions.com, le 21/01/2004.

de la vie humaine, la présence simultanée d'un chœur aidant à donner à cette action portée plus émouvante et plus universelle » (Romilly, Jacqueline de, 2003, p. 131).

Dans cette définition, il y a lieu de noter une réflexion sur les conditions de la vie humaine, et ce, de façon universelle. En effet, Jacqueline de Romilly, tout comme André Bonnard, se situe dans une critique humaniste de la tragédie. Dans un entretien paru dans le numéro un de *La Revue Libre,* Jacqueline de Romilly, à la question de savoir si durant la période grecque antique, on trouvait une préparation des interrogations sur l'homme, sur la vie, sur le sens qui est essentiel, répondait *:*

« On le voit dès le début, dans les poèmes homériques où sont confrontées les volontés de l'homme et les décisions des dieux où se manifeste la souveraineté de ces dieux, mais aussi la dignité que peut garder, en toutes circonstances, l'homme même vaincu. On voit aussi les principaux héros même incarner les grands sentiments ou les grandes situations humaines, à telle enseigne qu'ils en sont restés les symboles jusque dans nos littératures modernes. Ce trait est encore plus net quand on arrive au cinquième siècle athénien : on voit alors la tragédie poser ouvertement ses problèmes, discuter de la justice divine, s'en inquiéter, s'interroger, et s'interroger sur les limites de la vengeance ou du pardon et sur les conduites politiques »[72].

Jacqueline de Romilly, lorsqu'elle aborde la tragédie, évoque des problèmes qui seraient liés aux conditions de vie de l'homme. C'est dans cette optique que son interprétation mêle justice divine, politique, vengeance, pardon… Dans son analyse, elle ne veut exclure aucun aspect de ce qu'elle entend des conditions de la vie de l'homme en Grèce. Mais il semble que le fondement de ses réflexions se réfère à l'humanisme, c'est d'ailleurs ce qui l'amène, dans cette même revue, à définir ces valeurs humanistes en ces termes :

« Je pense que le propre des valeurs humanistes est de tenir compte de ce qui est propre à l'homme. Ceci implique le désir de comprendre les autres, de se faire comprendre d'eux, et de respecter par rapport à eux des règles précises. Ce principe n'exclut nullement le dévouement à la Patrie et à la Cité, loin de là ; mais il implique aussi le respect des règles de la justice et aussi de ces valeurs plus douces dont j'ai parlé et qui englobent pitié, indulgence et tolérance ; et par delà les règles de la Cité, cela implique les règles valant pour tous, des lois non écrites qui imposent un certain respect des personnes et dont l'autorité vient directement des dieux. On trouve souvent dans les textes grecs des justifications de certaines conduites fondées sur l'idée " il est

[72] Paru dans *La Revue Libre*, n° 1 : www.revue-libres.com

un homme comme moi ", " il pourrait m'arriver la même chose qu'à lui ". La fierté d'être un homme digne de ce nom anime les textes grecs ; mais à la fierté des progrès techniques se mêle toujours le rappel de la règle morale qui commande tout » (Paru dans *La Revue Libre*, n° 1)

Ce sont ces valeurs qui constitueraient, en dernier ressort, le fondement des réflexions de Jacqueline de Romilly relatives à la tragédie. Il y a dans ces travaux un réel engagement pour tout ce qui se réfère à l'humanisme. En effet, elle témoigne d'un intérêt particulier pour les règles morales sous-tendues par ce qu'elle qualifie de « lois non écrites » dans l'*Antigone* de Sophocle. Chez Jacqueline de Romilly, ces règles morales commandent tout. C'est une véritable rupture avec la philosophie hégélienne pour laquelle ces lois font partie du domaine du privé.

Pour mieux saisir ses analyses au sujet de la civilisation grecque en général et de la tragédie en particulier, il importe de parcourir ses ouvrages critiques. Son examen est axé sur l'homme, qu'elle place, tout comme ses prédécesseurs, au centre de toute société. L'homme occuperait également une position essentielle dans toutes les représentations dramatiques de la Grèce classique. Sophocle, par exemple, poserait le problème de la condition humaine dans ses œuvres, avec une présence moins forte des divinités, comparativement à celles de son grand prédécesseur Eschyle. Quant à Eschyle, ses tragédies seraient coupées du monde humain, selon Jacqueline de Romilly. L'unique sujet de son art, c'est le dialogue de l'homme avec ce qui le dépasse et parfois ce peut être lui-même. De là, la douloureuse inquiétude des héros quant à leur destinée : son Œdipe apparaîtrait comme le prototype du pieux mortel qui subit néanmoins de grands malheurs par la faute des dieux. Pourtant, malgré les épreuves, les héros eschyléens restent forts et dignes : nul poète grec n'a chanté avec autant de persuasion la grandeur de l'homme. N'est-ce-pas ce qui fait dire à Jacqueline de Romilly : *« aussi la tragédie grecque présentait un langage directement accessible de l'émotion, une réflexion sur l'homme »*[73].

Il y a donc une correspondance entre la tragédie et toutes les valeurs de la société. Nombreux sont les critiques qui ont trouvé dans la tragédie, plus précisément dans l'*Antigone* de Sophocle, un conflit motivé par des principes défendus par les deux forces en présence, à savoir Antigone et Créon. Ils établissent un rapport entre la naissance de la démocratie et le théâtre. Il s'agit plus clairement des contradictions qui auraient précédé la naissance de ce régime. Jacqueline de Romilly se rapproche de cette lecture. Si, pour elle, la tragédie n'a duré

[73]Romilly, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 6

que quatre-vingts ans, cette durée est aussi celle qui a permis d'asseoir la démocratie ; ce qui prouve bien le lien qui unit les deux institutions :

> *« Les 80 ans, qui vont de la victoire de Salamine à la défaite de 404, marquent dans tous les domaines, un essor intellectuel et une évolution morale absolument sans pareils […] La victoire de Salamine avait été remportée par une démocratie toute neuve, et par des hommes encore pénétrés de l'enseignement de Solon »* (Romilly, Jacqueline de, 1970, p. 9).

La conclusion que nous tirons est la suivante : la tragédie doit son rayonnement à son contexte socio-historique ; et Jacqueline de Romilly n'a pas manqué de l'exploiter, notamment par sa mise en relation avec l'actualité politique, sociale et intellectuelle de l'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. La tâche qui est la nôtre consiste à mettre en évidence, par des exemples concrets, la lecture idéologique de l'académicienne.

Pour Jacqueline de Romilly, l'invention de la tragédie constitue un beau titre de gloire pour les Grecs. Elle témoigne ainsi de sa fascination pour le succès de cet art. Pour s'en convaincre, elle relève qu'aujourd'hui, vingt-cinq siècles après, on en écrit un peu partout dans le monde, après celles d'Athènes. On continue, périodiquement, d'emprunter aux Grecs leurs sujets et leurs personnages. On écrit des *Antigone* et des *Électre*. C'est ainsi qu'elle perçoit la renaissance de la tragédie au fil des années. Il ne s'agit pas d'une simple fidélité à un passé brillant. Il est, en effet, évident que le rayonnement de la tragédie grecque tient à l'ampleur de la signification, à la richesse de la pensée que les auteurs avaient su y attacher : la tragédie grecque présentait, dans un langage directement accessible à l'émotion, une réflexion sur l'homme. Quant à Romilly, elle trace les sillons d'une lecture axée sur l'homme en général, il ne s'agit pas seulement du Grec du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, mais de l'Homme. Elle met en exergue l'idée d'un retour systématique à l'antiquité grecque en temps de crise, ce qui témoigne de l'omniprésence de la Grèce, qui en fait l'origine de toute chose :

> *« Sans doute est-ce pourquoi, dans les époques de crise et de renouvellement, comme la nôtre, on éprouve le besoin de revenir à cette forme initiale du genre. On attaque les études grecques, mais on joue, un peu partout dans le monde, des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, parce que c'est en elles que cette réflexion sur l'homme brille avec force première »* (Romilly, Jacqueline de, p. 5).

Une signification politique se dégage de l'analyse de Jacqueline de Romilly. Tout part du contexte d'émergence de la tragédie. En effet, la naissance du théâtre serait corrélative à l'apparition de la démocratie dans la Grèce antique. Dans cette optique, elle écrivait : *« les Athéniens de cette époque ne cessaient de louer les beautés du régime, exaltant, la liberté,*

l'égalité, l'humanité qui en sont les traits distincts »[74]. Elle relève les principes de la démocratie athénienne. Et, en essayant de penser ce régime sous forme de principes, d'en apprécier les mérites et les inconvénients et les devoirs, d'en définir et d'en clarifier la nature, les Athéniens se seraient donné pour tâche de rejoindre l'universel. Le sens politique de l'*Antigone* de Sophocle se perçoit dans l'intervention d'Hémon. Il tente de dissuader son père de l'idée d'emmurer Antigone vive. De là, s'engage une opposition entre le père et le fils. Une opposition mettant dos à dos un jeune et un adulte, mais également un citoyen et un tyran. À ce effet, Jacqueline de Romilly ne dit-elle pas : *« avec Hémon, c'est l'humanité, et c'est un peu le sens politique ; car Hémon s'appuie sur l'opinion, sur ce que disent les gens, et il demande à son père de ne pas s'endurcir au point d'écouter aucun avis »* (Romilly, Jacqueline de, 1981, p. 85). C'est comme si Hémon constituait une sorte de voix du peuple lorsqu'il dit : *« ce n'est pas ce que dit tout le peuple de Thèbes »* (*Antigone,* de Sophocle, vers 733). Cette référence au positionnement du peuple témoigne du pouvoir et de la force qu'il constituerait. Désormais, il faudra tenir compte du peuple. À partir de ce constat, ne s'agit-il pas d'une allusion au gouvernement du peuple, autrement dit la démocratie, un régime politique où le pouvoir appartient au peuple ? Un gouvernement dans lequel le peuple exerce la souveraineté, une société où l'élément populaire a de l'influence. La tragédie refléterait ainsi la vie politique de l'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, n'est-ce pas ce qui conduit Jacqueline de Romilly à indiquer que : *« la tragédie est de tous les genres littéraires qui surgissent alors, le plus étroitement lié à l'essor d'Athènes et sa démocratie »*[75]. La preuve réside, selon elle, dans le fait que la tragédie naît et meurt avec le grand moment de la démocratie athénienne : l'une et l'autre coïncident. Aussi trouverait-on, dans le principe de ce théâtre, l'inspiration même qui animait les institutions premières de la démocratie. Jacqueline de Romilly poursuit pour dire, qu'à Athènes, la tragédie faisait l'objet d'une manifestation collective, organisée par l'État, à laquelle tout le peuple assistait. Athènes créa même, très tôt, une allocation destinée à compenser le manque à gagner des citoyens pauvres venus assister aux concours de tragédies.

Cela impliquerait pour les auteurs l'obligation de savoir toucher un très large public ; d'où la nécessité de se servir de moyens d'expression efficaces, parmi lesquels figure la tragédie. Et, la soudaine éclosion du genre tragique relèverait alors du même élan fondamental que celui de l'éloquence, de la réflexion politique ou de l'histoire. Liée à une séance annuelle

[74] Romilly, Jacqueline de, *Problème de la démocratie antique*, Paris, PUF, 1981, p. 12.

[75] Romilly, Jacqueline de, *Pourquoi la Grèce ?*, Paris, Éditions de Fallois, 1992, p. 189.

et à une compétition organisée, la tragédie obéirait même à des contraintes plus urgentes et plus ambitieuses : il lui faudrait donc émouvoir tout le monde, et tout de suite.

On voit poindre ainsi, dans le principe même de la tragédie, une aspiration à l'universel. Selon Jacqueline de Romilly, les auteurs auraient choisi le mythe et la forme tragique qui associent harmonieusement des personnages dialoguant sur une scène, et un chœur chantant dans l'*orchestra*. L'un et l'autre deviendraient porteurs d'universalité – un peu comme si les diverses composantes de la tragédie avaient été retenues pour ce but. Elle indique que l'emploi du mythe correspondrait de façon rigoureuse à l'épanouissement du genre, et avec lui, celui de la démocratie. De fait, ce serait bien là la merveille du mythe, tel que l'ont pratiqué les tragiques grecs : par son essence même, il prend valeur universelle. La survie des Électre et des Antigone, dans le théâtre de tous les temps et de tant de pays, en serait la conséquence et aussi la preuve éclatante. Jacqueline de Romilly part du principe du sujet mythique afin de mieux étayer sa pensée. Tout d'abord, elle souligne le fait que les mythes viennent de loin. À l'origine, ils seraient sans doute liés à notre sensibilité. Les mythes auraient été inventés, ou bien adoptés et retenus par la mémoire collective, parce qu'ils traduiraient des peurs, des rêves ou des scandales enracinés en nous. Elle prend à témoin les études de Claude Lévi-Strauss qui montre que les mythes présentent des formes qui se retrouvent en diverses cultures, pour la simple raison qu'ils expriment à leur manière des données communes à des sociétés diverses (Romilly, Jacqueline de, 1992, p. 192). Les mythes auraient cette capacité de puiser assez largement dans un fonds immémorial, dont nous portons la trace en nous. Ils retiendraient, en quelque sorte, des histoires privilégiées pour l'imaginaire humain. De même, par leur nature, présenteraient-ils, littérairement, des possibilités particulières qui les rendraient plus susceptibles que d'autres sujets de prendre la valeur universelle qu'ils ont bel et bien revêtue. C'est de cette même universalité que le mythe informe la tragédie.

Par ailleurs, le mythe prendrait, dans la lecture de Jacqueline de Romilly, la valeur de leçon humaine, précisément parce qu'il se situe dans un monde d'exception, dans un monde grandi et lointain, dans un monde de symboles. Elle use de l'exemple d'Œdipe pour illustrer son analyse. À cet égard, il est un texte bien révélateur : c'est celui d'*Œdipe-roi*, dans lequel Sophocle fait dire au chœur, lorsque la vérité est révélée, que l'exemple d'Œdipe vaut pour tous, précisément par ce qu'il a d'extrême (Romilly, Jacqueline de, 1992, p. 196-197).

> *« Pauvres générations humaines, je ne vois en vous qu'un néant. Quel est donc l'homme qui obtient plus de bonheur qu'il n'en faut pour disparaître à l'horizon ?*

Ayant ton sort pour exemple, ton sort à toi, ô malheureux Œdipe, je ne puis plus juger heureux qui que ce soit parmi les hommes.

Il avait visé au plus haut. Il s'était rendu maître d'une fortune et d'un bonheur complets. Il avait détruit, ô Zeus, la devineresse aux serres aiguës. Il s'était dressé devant notre ville comme un rempart contre la mort. Et c'est ainsi, Œdipe, que tu avais été proclamé notre roi, que tu avais reçu les honneurs les plus hauts, que tu régnais sur la puissante Thèbes.

Et maintenant, qui pourrait être dit plus malheureux que toi ? Qui a subi désastres, misères plus atroces, dans un pareil revirement » (*Œdipe-roi* de Sophocle, vers 1186-1207)

Bien que le malheur d'Œdipe représente un cas particulier, son sort incarnerait la condition humaine. Ce que Jacqueline de Romilly tente de montrer, se résume au fait que toutes les œuvres de la civilisation grecque, plus particulièrement celles d'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, se distinguaient par un effort exceptionnel vers l'humain et l'universel. Et le genre qui convenait le mieux à la cité démocratique était le théâtre, et quand bien même, selon Romilly : *« notre théâtre n'est plus celui du temps de Périclès, mais, ici est encore gardé l'armature, les genres, les concepts »*[76]. Il s'agit d'un exemple de la manifestation de l'héritage grec dans le domaine littéraire. Elle poursuit son analyse avec l'idée de la continuité de la Grèce à notre époque :

« Mais de même que dans les sciences, la Grèce nous a transmis, outre les noms, des concepts et des méthodes : il nous est resté du théâtre grec beaucoup plus que des cadres vides. Car ce théâtre a traversé les siècles sous la forme de grands mythes et de héros » (Romilly, Jacqueline de, 1995, p. 275).

Le théâtre français du XVII^e^ siècle aurait vécu ses mythes. Il est difficile de parler de la guerre sans faire référence à la guerre de Troie, de la captivité et de l'exil sans Hécube et Andromaque, de la culpabilité sans Oreste, de l'ironie du sort sans Œdipe, de l'amour sans Phèdre, de la rage jalouse sans Médée. Pour Jacqueline de Romilly, cette ruée vers la Grèce est due au fait qu'au V^e^ siècle, les Athéniens, qui fondaient toutes les sciences vouées à la connaissance du monde ou de l'homme, consacraient de même l'art tragique au regard des différents questionnements. Il s'agit de sujets qu'ils appréhendaient sous leur aspect le plus universel, en y voyant toujours le rapport de l'homme avec les dieux ou avec la justice. Chaque personnage devenait un symbole, chaque tragédie, un exemple. Elle donne l'exemple

[76] Romilly, Jacqueline de, *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, Édition de Fallois, 1995, p. 274

d'*Antigone* qui a été imitée, reprise, réécrite dans tous les pays et à toutes les époques. Certes Antigone accepte de mourir chez Sophocle, mais elle regrette la vie et se lamente au moment de la quitter, c'est dire que les héros grecs – aimaient la vie. Au sujet du personnage d'Antigone, Jacqueline de Romilly écrivait :

> *« Elle n'agit pas par tempérament ni par humeur. Nous ne savons rien de sa vie concrète, de ses jeux. Nous ne savons même rien de son amour pour Hémon, bien qu'Hémon soit un des personnages de la pièce ; mais, dans la pièce de Sophocle, ils ne se rencontrent que dans la mort. Nous ne savons d'Antigone, que le principe sacro-saint, auquel elle obéit, auquel elle ne peut pas ne pas obéir. Et elle l'énonce en termes forts, généraux, éclatants. Tout le monde a entendu citer les vers, sur les lois divines, qui ont plus d'autorité que les décrets du souverain : « Je ne pensais pas », dit-elle à Créon, « que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui ni d'hier, elles sont éternelles et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de quelque homme, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ? (Antigone,* vers 454-460*) »* (Romilly, Jacqueline de, 1995, p. 276-277).

Tous les aspects des problèmes posés par la conduite d'Antigone seraient discutés dans des débats aussi généreux que le texte cité, selon Jacqueline de Romilly. Elle y relève une série d'oppositions. Ainsi voit-on s'affronter la prudence et l'audace (Antigone et sa sœur), l'exigence politique et le principe moral (Créon et Hémon), mais aussi l'autorité du souverain et les droits de l'opinion, incarnés toujours par Créon et Hémon. Elle poursuit par les principes au nom desquels Antigone et Hémon agissent. De fait, ces deux personnages ne parleraient pas d'amour. Antigone est poussée par une obéissance aveugle aux lois divines, pendant que Hémon soutient, quant à lui, l'impérieuse nécessité d'écouter les avis du peuple. Hémon dit à son père qu'il est sage de ne pas s'obstiner. Il lui dit même, en un bref dialogue vers à vers : *« Il n'est point de cité qui soit le bien d'un seul – Une cité n'est donc pas la chose de son chef ? – Ah ! Tu serais bien pour commander tout seul dans une cité vide ! »* (*Antigone,* vers 737-739). Ainsi les débats, dans le théâtre grec, feraient le tour des thèses, confronteraient les arguments en des termes si généraux que les problèmes traités se mettraient d'emblée à nous concerner tous. Cette recherche effrénée de transcender le particulier afin d'atteindre l'universel, dans le théâtre de Sophocle, est toujours présente dans les analyses de Jacqueline de Romilly.

Par ailleurs, elle soutient que la tragédie grecque questionnait les problèmes sans toutefois soutenir une thèse. Aussi chacun tirerait-il l'interprétation dans le sens de son engagement. Et elle affirme que l'on se serait déclaré pour Antigone, le modèle de tous les résistants, ou bien le contre-modèle de toutes les rébellions, mais que l'on n'aurait pas manqué de se reconnaître en elle. Elle fait référence à une représentation d'*Antigone* dans la cour de la Sorbonne en 1940 : la guerre allait commencer, et tout nous parlait de la guerre et de ses victimes, de la dictature et de ses menaces. À cet égard, poursuit-elle, *Antigone* comme les autres œuvres grecques, serait toujours actuelle – actuelle pour nous. Elle nous apporterait aussi ce dont notre temps a trop souvent – et depuis peu – perdu le sens et le respect – à savoir la confiance en l'homme, la flamme, la ferveur. C'est ce que plusieurs ont appelé l'humanisme. Jacqueline de Romilly estime que cet idéalisme est absent de notre époque, et que le retour à la Grèce antique pourrait ressusciter ce que le monde désire.

À partir d'un certain nombre de données, Sophocle aurait réussi non seulement à échapper au temps, mais aussi à considérer les choses sous l'aspect de la généralité et de la permanence.[77] Presque toutes ses pièces en fournissent des exemples. Ainsi, dans *Antigone*, la découverte de l'ensevelissement est-elle suivie du fameux chœur sur la grandeur de l'homme et sur ses erreurs. Dans *Œdipe à Colone*, la promesse de Thésée, acceptant d'accueillir Œdipe à Colone en territoire athénien, est suivie du chœur célébrant Athènes, et l'obligation faite à Œdipe de recevoir son fils amène le chant sur les malheurs de la vieillesse (Romilly, Jacqueline de, 1995, p. 31). Sophocle arriverait toujours à fixer l'action en un de ses aspects, à l'évoquer dans sa généralité et à en prolonger l'image par une sorte de projection poétique et intemporelle.

Tout comme André Bonnard, et contrairement à Hegel, l'analyse de Jacqueline de Romilly portant sur l'œuvre de Sophocle fait état d'un discours sur l'humanisme que les Grecs auraient initié. Au regard de ses travaux, cette interprétation humaniste est loin d'être spécifique à Athènes. En effet, lorsque Jacqueline de Romilly traite la question de l'homme dans la tragédie, elle tient un discours qui s'éloigne du contexte anthropologique grec pour désigner l'universel. Les valeurs humanistes commandées par les « lois non écrites » qui justifieraient l'acte d'Antigone ne font pas seulement partie du domaine du privé, comme l'a montré Hegel, mais également de l'universel. Nous retiendrons une lecture humaniste de Sophocle, dans la mesure où les lois humaines censées réguler la Cité ne constituent pas le

[77] Romilly, Jacqueline de, *Le temps dans la tragédie*, Paris, Librairie philosophique, 1995, p. 31.

gage d'une communauté juste et libre. Dans la lecture de Jacqueline de Romilly, les règles morales surpassent les lois de la cité.

Si André Bonnard et Jacqueline de Romilly ont manifesté un intérêt pour une interprétation humaniste de la tragédie, force est de constater que d'autres auteurs, comme Christian Meier, ont vu le reflet d'un discours politique. À partir des travaux de ce dernier, nous verrons comment la critique contemporaine met l'œuvre de Sophocle en relation avec la politique. Nous analyserons également ses réflexions dans leur rapport avec l'humanisme, d'autant que l'auteur reprend la figure libératrice d'Antigone telle qu'elle est abordée par André Bonnard.

2.4. La vision politique de Christian Meier

Dans ses travaux, Christian Meier ne s'interroge pas sur les origines de la tragédie ou sur les rapports de cet art avec le sacré, mais il se pose la question suivante : *« pourquoi les citoyens athéniens avaient besoin de la tragédie ? »*[78] Cette interrogation fondamentale régule l'ensemble de ses travaux ; et la réponse à laquelle il aboutit est logée dans le titre de son essai *De la Tragédie comme Art politique*. En effet, selon lui, l'esthétique tragique est une dimension fondamentale de la vie politique athénienne à laquelle elle donne un ordre, un sens. Pour comprendre son analyse, il convient de situer l'hypothèse à partir de laquelle il construit son discours. Il part de l'hypothèse qu'au V^{e} siècle avant Jésus-Christ, il existait entre la tragédie et la politique une connexion très étroite (Meier, Christian, 1991, p. 12). Christian Meier mène sa réflexion au-delà de cette hypothèse. La tragédie, dès Eschyle et Sophocle, serait le vecteur par excellence des débats les plus fondamentaux de la démocratie athénienne, en pleine élaboration du « savoir nomologique », selon une expression que l'auteur emprunte à Max Weber[79]. Le savoir dont il est question se rapporte à l'étude des lois et informe l'idéologie poliade (divinité protectrice de la cité) athénienne et démocratique. Sur ce point, Meier allie la profondeur de la pensée et l'originalité de la réflexion à une démarche foncièrement pragmatique, selon Alexandre Tourraix. Ce dernier estime que l'approche

[78] Meier, Christian, *De la politique comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 7.

[79] Alexandre Tourraix, O. Murray éd. Sympotica : *A Symposium on the Symposion*, Oxford, Oxford University Press, 1990. La question du « savoir nomologique » de Max Weber a été largement abordée par Christian Meier dans *De la tragédie comme art politique* : *« Il s'agirait de cette connaissance générale, générique, normative, à laquelle nous avons coutume de rapporter notre pensée, notre action et notre vécu, dans laquelle pensée, action et vécu doivent pouvoir se mettre en ordre pour que les choses « tombent juste »* p. 48. Ce savoir aurait pour objet ce qu'est et devrait être le monde en général. Il se rapporterait également à ce qu'est l'homme dans le monde et à ce qu'il lui faut y être. Ce savoir serait en partie le fruit de l'éducation, en partie une acquisition consciente. Il constitue le fondement du jugement de l'homme, ce qui lui permet de faire coexister les choses les plus différentes.

concrète de Christian Meier, formulée en des termes simples, revient à restituer les questions fondamentales que pouvaient se poser les Athéniens en pleine construction de leur démocratie (Meier, Christian, p. 12)**.** C'est pour la formulation de ces questions que Christian Meier choisit l'époque des réformes (allusion faite aux réformes de Clisthène, réformateur et politique athénien qui instaura les fondements de la démocratie athénienne du V^e^ siècle) comme le moment historique de la tragédie par excellence. Il consacre l'essentiel de ses commentaires aux pièces d'Eschyle et de Sophocle.

Meier situe, dès les premiers chapitres, la relation de quasi-consubstantialité qui existe entre la tragédie et le régime démocratique dans sa longue phase d'élaboration (p. 12). D'abord, il définit l'originalité du corps civique athénien et sa situation politique pendant la période qui part des guerres médiques à celle du Péloponnèse. Autrement dit, à l'époque de la naissance de la démocratie, où la suprématie athénienne était débutante (p. 12). Ensuite, il montre le rôle de la fête en général et de la tragédie en particulier à Athènes.

Quel est le rapport entre la politique et l'œuvre de Sophocle ?

Dans son ouvrage critique : *De la tragédie comme art politique*, Christian Meir montre que l'œuvre de Sophocle trouve son fondement dans la structure politique de la cité : *« l'art de Sophocle était axé sur les problèmes fondamentaux du corps civique athénien, sur l'assise mentale de sa politique »* (Meier, Christian, 1991, p. 251). Cette tragédie ne serait pas née en dehors du contexte politique de la cité athénienne en pleine mutation, période des réformes entreprises par Clisthène au V^e^ siècle avant Jésus-Christ. La tragédie grecque serait, par conséquent, un art du politique qui en révèle tous ses aspects. Elle lui donnerait, par la suite, un ordre et un sens. Christian Meier étudie préalablement l'émergence de la démocratie athénienne du V^e^ siècle et les conflits qui la traversent à l'époque restée très mystérieuse d'Éphialtès, prédécesseur de Périclès à la tête du parti démocratique. C'est sur cette toile de fond que s'est développée la tragédie. En étudiant, l'*Ajax* et l'*Antigone* de Sophocle, il se propose de définir la tragédie comme un élément du jeu politique. L'esthétique tragique serait une dimension fondamentale de la vie politique athénienne et peut-être, de toute vie politique.

Nous retracerons l'analyse portée sur les deux créations citées plus haut. Ces choix effectués par Christian Meier sont en adéquation avec la pensée politique d'Athènes : *« nous les avons choisies parce que, d'une part, elles représentent un tout autre type de tragédie, et illustrent donc, au moins particulièrement, l'ampleur extraordinaire du genre, et que, d'autre part, elles montrent combien, dans la poésie de Sophocle également, un art politique est à l'œuvre »* (Meier, Christian, p. 207).

Au premier abord, il est improbable d'établir un lien quelconque entre *Ajax* et la situation politique d'Athènes. Au sujet d'*Antigone,* Christian Meier indique qu': *« il est tentant de faire le rapprochement avec les polémiques suscitées par la politique de grands travaux de Périclès, lesquelles aboutissent à l'ostracisme de son principal adversaire Thucydide (fils de Mélésias) »* (p. 207). C'est fort de ces observations préalables que nous allons parcourir la lecture d'*Ajax* et *Antigone* de Christian Meier.

2.4.1. Regard sur l'*Ajax* de Sophocle

Nous structurons la critique d'*Ajax* en deux parties. Nous aurons, dans un premier temps, à traiter la question de l'action afin d'avoir une idée générale du texte. Dans un deuxième temps, nous verrons dans quelle mesure la politique transparaît dans cette œuvre.

2.4.1.1. L'art politique dans l'*Ajax*

Christian Meier se pose la question de savoir à quel niveau *Ajax* se rapporte à l'actualité politique ? Ignorant la date exacte de sa représentation et les problèmes que la politique intérieure et extérieure soulevait à Athènes dans les années de création de la pièce, il affirme que l'on peut : *« tout au plus fixer un point de repère : le décret de Périclès sur la citoyenneté, promulgué en 451 avant Jésus-Christ. Il stipulait que seuls ceux qui étaient nés de père et de mère athéniens auraient désormais le droit de cité »* (Meier, Christian, p. 227). C'est peut-être à ce décret que font allusion les passages où il est question d'ancêtres non grecs – ou non athéniens, puisque crétois. Mais avant, nous noterons que le choix de cette traduction véhicule mieux la pensée de Christian Meier. De fait, elle révèle avec précision le décret en question :

> *« Moi esclave qui suis né d'une barbare.*
> *Misérable, à quoi songes-tu de me parler de la sorte ?*
> *Ne sais-tu pas que le père de ton père,*
> *l'antique Pélops était un barbare, un Phrygien ?*
> *De même celui qui t'engendra, le très impie*
> *Atrée qui fit manger à son frère ses enfants ?*
> *Et toi-même tu es né d'une Crétoise dont le père*
> *jeta en pâture aux poissons muets*
> *l'amant qu'il avait surpris auprès d'elle.*
> *Alors c'est toi qui me reproches mon origine ?*
> *à moi le fils de ce Télamon qui,*
> *jugé le meilleur de l'armée, obtint pour femme*
> *ma mère, laquelle était reine par sa naissance,*
> *puisque fille de Laomédon, et fut donnée*
> *en don de choix à mon père le fils d'Alcmène.*
> *Moi, valeureux fils de deux êtres valeureux,*
> *je ferais la honte de ceux de mon sang qui gisent*
> *en de pareilles peines et que tu empêches*
> *d'ensevelir sans même avoir honte de ton ordre ?*

Maintenant sache bien ceci : où que vous jetiez cet homme
vous jetterez nos trois cadavres avec, »[80]
« Va-t-il se contraindre, lui ? ménager les insultes
au bâtard qui est né d'une captive de guerre,
au lâche, au pleutre qui t'a trahi,
très cher Ajax, au perfide qui comptait peut-être,
toi mort, s'attribuer ton fief et ta demeure ?
Ainsi cet homme parlera irrité, alourdi d'âge
et toujours d'humeur à quereller pour rien.
À la fin je serai banni de mon pays,
on m'y traitera d'esclave et non d'homme libre » (*Ajax* de Sophocle, vers 1012-1020).

Christian Meier fait également allusion aux déclarations d'Agamemnon pour qui, Teucros n'est pas habilité à plaider en faveur d'une quelconque cause, compte tenu de son origine étrangère :

« Toi, me dit-on, tu oses impunément
vomir contre nous de terribles paroles ;
oui toi, je dis le fils de la captive.
Si tu étais de mère noble, que haute serait
ta vanterie, altière ton allure puisque déjà,
n'étant rien, tu défends qui n'est plus
et jures que nous ne sommes les chefs ni de l'armée
ni de la flotte achéenne ni de toi ; mais selon toi
Ajax était son propre chef en s'embarquant.
N'est-ce pas un mal d'entendre ces paroles d'esclaves ?
Et en faveur de qui cries-tu ces prétentions ?
Où allait-il, où se posait-il que je n'y aie été ?
Les Achéens n'ont-ils donc de guerriers que lui ?
Amer me semble ce concours que nous proposâmes
aux Argiens pour les armes d'Achille
si Teucros nous fait partout passer pour des fourbes
et s'il ne vous suffit pas, une fois vaincs,
de refuser l'arrêt de la majorité
et que, déboutés par vos juges, vous nous insultiez […]
Je vois venir bientôt le remède pour toi
si tu n'acquiers pas un peu de bon sens,
toi qui oses outrager et parler à ta guise,
pour quelqu'un qui n'est plus, pour une vaine ombre.
Ne vas-tu pas t'assagir, comprendre qui tu es ?
N'amèneras-tu pas quelqu'un d'autre,
un homme libre qui nous parle à ta place ?
Toi, quand tu parles, je ne comprends pas ;
je n'entends rien à la langue des barbares » (vers 1225-1243 ; 1255-1263)

[80] Sophocle, *« Ajax »*, *Tragiques Grecs Eschyle Sophocle*, Paris, Éditions Gallimard, traduction par Jean Grosjean, 1967, p. 477-478, vers 1289 à 1309.

L'interprétation de ces vers par Christian Meier évoque l'idée du sang et de la naissance libre : *« on notera encore l'idée qu'être réduit en esclavage, est une triste destinée, mais ne devrait pas entraîner pour l'homme une moindre tristesse »* (Meier, Christian, p. 227). Sur ce point, nous rappellerons les commentaires de Raphaël Dreyfus dans la traduction de l'*Ajax* de Sophocle de Jean Grosjean (1967). Raphaël Dreyfus part du postulat selon lequel une tragédie, en même temps qu'elle est un drame et une peinture de la condition humaine, est aussi un écho des préoccupations d'actualité, le plus souvent politiques[81]. C'est dans la seconde partie de l'*Ajax* de Sophocle, celle qui est consacrée aux longs débats sur la sépulture du héros Ajax, que Raphaël Dreyfus décèle les allusions qui lui permettent de présumer l'époque. En effet, il convoque le personnage de Teucros et de Tecmesse qui auraient, pour le public athénien, une signification non dramatique. Tecmesse est une captive et Teucros est aussi le fils d'une captive, un « bâtard ». Ce problème de la naissance, selon Raphaël Dreyfus, ne pouvait pas laisser indifférent les Athéniens. Dans cette perspective, il rappelle qu'une loi, qui excluait tous ceux qui n'étaient pas de père et de mère purement athéniens, avait été votée en 451, sous l'instigation de Périclès. Les controverses nées de cette mesure ne seraient certainement pas apaisées dans les quelques années qui suivirent et qui virent naître l'*Ajax* de Sophocle. Plusieurs faits le prouvent, selon son analyse : en 444, à l'occasion d'une distribution de blé, un recensement a permis d'effectuer des listes de citoyens, près de cinq mille de ces « bâtards ». Ces derniers furent vendus comme esclaves[82]. Selon Raphaël Dreyfus, Hérodote, qui séjourna certainement à Athènes à cette époque,

[81] Commentaire de Raphaël Dreyfus dans *Les Tragiques Grecs Eschyle et Sophocle*, 1967, p. 415.

[82] Cela montre la gravité de la loi et les remous qu'elle provoqua à cette époque. Sur ce point nous rappelons Plutarque, *Périclès*, XXXVII. En effet, Périclès en reprenant le contrôle des affaires avec son élection en tant que stratège, demanda l'abrogation de la loi qu'il avait autrefois proposée lui-même, concernant les bâtards. Il ne voulait pas que son nom et sa famille disparaissent alors qu'il était au faîte de sa puissance. Étaient Athéniens à cette époque les enfants de parents athéniens. En conséquence, quand le roi d'Égypte fit un don au peuple de quarante mille médimnes de blé (le médimne est l'unité de mesure du volume utilisé dans la Grèce antique, notamment pour évaluer les quantités de denrées alimentaires, elle appartient au système de poids et de mesure corinthien repris, entre autre, par Athènes et Mégare. Un médimne est égal à 52 litres, 40 kilos de blé selon les antiquisants), à répartir entre les citoyens, de nombreux procès furent, en vertu de cette loi, intentés aux bâtards qui jusqu'alors n'attiraient pas l'attention et n'intéressaient personne. Beaucoup de citoyens eurent même à se défendre contre des accusations calomnieuses. Près de cinq mille personnes convaincues de bâtardise furent vendues comme esclaves, et il ne resta, au terme des vérifications, que quatorze mille quarante hommes qui gardèrent leurs droits civiques, et furent jugés Athéniens. Il convient de noter que cette indication est empruntée à l'histoire athénienne du IV^{e} siècle, Philochore. Elle ne correspond pas aux indications fournies par Thucydide sur les forces militaires dont disposait Athènes au début de la guerre du Péloponnèse, mais plutôt au nombre de citoyens des trois premières classes (13 000 hoplites, 1 200 cavaliers et les citoyens de la classe des thètes).

rapporterait une coutume lycienne dans des termes qui sembleraient bien faire allusion à la législation athénienne[83].

Au regard de ce qui précède, Raphaël Dreyfus transforme Sophocle en porte-parole de ceux que la loi en question mécontentait. Ainsi, se pose la question du sang dans la définition de la citoyenneté. Teucros, fils de captive, ne pouvait donc pas exprimer ses opinions au sujet de la sépulture d'Ajax comme ce fut le cas d'Antigone qui n'avait également pas à s'opposer à Créon. De façon corrélative, le problème de la liberté, qui avait été posé par André Bonnard, transparaît chez Christian Meier dans une approche politique.

Le problème de la liberté entraîne celui de la structure de la cité et la nature des rapports entre Athéniens. À ce propos, Christian Meier écrivait :

> *« Ce sont, avant tout, les rapports entre les grands et le peuple, l'égocentrisme et l'orgueil des nobles, la rigueur dans les exigences de discipline – en campagne par exemple –, de même que le degré de liberté revenant à l'individu, qui, à Athènes, pouvaient susciter sans cesse de nouvelles discussions et de nouveaux conflits politiques ; peut-être aussi la révolte contre des décisions du peuple »* (Meier, Christian, 1991, p. 229).

Ainsi traduit-il l'origine des conflits. Il souligne que les crises à Athènes étaient le résultat de l'intransigeance des biens-nés (les nobles) dans la discipline qu'ils imposaient pour la bonne marche de la cité. Ce qui, nécessairement, contrariait les décisions, voire la volonté du peuple. Plus loin, il met en évidence la conciliation du haut et du bas qui rendrait possible l'unité des citoyens et qui assurerait *« l'ordre démocratique »* (Meier, Christian, p. 228).

L'analyse d'*Ajax* montre qu'il s'agit d'une pièce politique et cela ne ferait aucun doute selon Meier. Comment justifie-t-il cette interprétation ?

> *« Sophocle se sert du destin du héros pour mettre en évidence l'autre choix possible. À l'anéantissement tragique succède la politique qui prend la forme d'un conflit et de son règlement. Le poète montre la faiblesse de ceux qui paraissent forts et la force qui peut naître de la faiblesse, lorsque l'homme en a conscience, lorsqu'il reconnaît la loi du monde »* (p. 228).

---

[83] Raphaël Dreyfus in *Les Tragiques Grecs Eschyle Sophocle*, 1967, p. 417. Hérodote, *Histoires*, (I, 173 fin), *cf.* J. Schwartz, Le Séjour athénien et les rédactions des *Histoires* d'Hérodote, dans *Bulletin de la Faculté des lettres de Strasbourg*, XXXVI, 1958, p. 335 et s. Voir aussi dans les *Historiens grecs* (Hérodote), Éd. de la Pléiade, note au passage cité p. 1363-1364.

Ceci remet en cause la liberté d'Ajax qui mène un combat solitaire. Christian Meier en tire des enseignements : la critique de la noblesse, ascension et déclin, l'invocation de la raison. Il met l'accent sur la possibilité de nouvelles lois que Sophocle évoquerait :

> *« Un droit divin fondé sur l'intérêt des hommes, le statut de principe que prend cette justification, la conscience qu'il existe une communauté humaine, et le sentiment, si fortement exprimé, qu'il n'est rien qu'on ne puisse attendre du temps, le sentiment, donc, de l'incertitude de toute situation, du changement qui amène aussi la disparition des grandes puissances »* (p. 228-229).

L'expression de cette idée est une nouveauté chez Sophocle. L'extension de la puissance, de l'arbitraire à l'intérieur d'Athènes et les empiètements de plus en plus fréquents de la cité, dans des domaines jusque-là inviolables, constituent des expériences. Elles auraient fait naître de nouveaux principes dont Sophocle se ferait l'écho. À travers l'œuvre de Sophocle, les infractions à certaines lois censées réunir toute la communauté humaine se seraient sérieusement accrues. Ces conflits seraient *« chargés du vécu, des expériences, des tensions politiques de ces années-là »* (p. 229), mis en parallèle avec le défi d'Ajax contre l'autorité des dieux et des hommes du pouvoir. Il établit un rapport entre le dépassement des limites et des lois naturelles. Ces deux éléments constituent les conséquences de l'acte d'Ajax et la mutation politique du V^{e} siècle avant Jésus-Christ (période de la naissance de la démocratie). Christian Meier observe, dans l'intervention d'Ulysse qui aboutit à la sépulture d'Ajax, le signe d'une évolution. Selon son propos, *Ajax* reflète le changement survenu au V^{e} siècle à Athènes : *« en tout état de cause, Ajax témoigne du changement qui était intervenu depuis l'époque d'Eschyle, et devenu perceptible pour les hommes de la génération de Sophocle »* (p. 229). Ainsi, pour Sophocle tout serait incertain (tout est en train de changer). Dès lors, la démocratie ne donnerait plus l'assurance de la résolution des problèmes. En revanche, ils se posent avec acuité dans le nouvel ordre de la cité. Ceci permet de comprendre que la démocratie est une institution humaine limitée, soumise à plusieurs critiques.

2.4.1.2. Sophocle et la critique de la société athénienne

Christian Meier évoque une pensée humaniste chez Sophocle : *« il fallait que les aspirations éthiques à une humanité au sein, comme au-delà, de la polis, trouvent un fondement nouveau, et soient développées. Dans un certain sens, il y a ici l'annonce d'une nouvelle éthique universelle – il y a, en tout cas, une tentative pour rafraîchir le tracé des limites de la politique, et pour les rendre intelligibles »* (Meier, Christian, p. 230). Il ne s'agit plus d'une politique avec des principes fixes et irrépréhensibles, mais d'un ordre fondé sur la morale. Aussi faut-il que ces nouvelles valeurs soient applicables dans la société des hommes,

êtres éphémères. À ce niveau, Christian Meier, tout comme André Bonnard et Jacqueline de Romilly, malgré sa lecture politique de Sophocle, construit un discours humaniste autour de la tragédie.

En définitive, on retiendra de la lecture de Christian Meier qu'*Ajax* est une des valeurs athéniennes, lesquelles se fondent, avec la démocratie, sur le respect des lois édictées à tort ou à raison par le pouvoir. De fait, à la suite d'expériences nouvelles, un doute s'est établi sur l'appartenance à une identité et des opinions traditionnelles. Il était question de s'assurer, dans un premier temps, de soi dans une certaine direction et, dans un second temps, des principes longtemps élaborés en politique intérieure. En clair, il s'agissait de repenser les fondements du corps civique constamment inquiet. Et, selon Christian Meier, le corps civique qui devait répondre à tant d'exigences ne pouvait manquer d'avoir un besoin urgent. L'*Ajax* de Sophocle ouvre donc les sillons d'un renouveau non seulement chez les citoyens athéniens, mais aussi dans la gestion de la vie politique de la cité. Cette analyse est le reflet du fondement de l'essai de Christian Meier. Son œuvre repose sur une conception romantique de l'Histoire, selon laquelle l'art jaillit de façon quasi irrépressible de la tension politique et sociale. Dans cette perspective, la tragédie ancienne apparaît comme le code à travers lequel la cité athénienne transmet à son corps civique, institué en destinataire privilégié, le message d'un « savoir nomologique ». Ainsi, Christian Meier fort de sa démarche pragmatique, allie-t-il philosophie politique et pratique politique dans son interprétation de la tragédie sophocléenne.

Toutefois, la seule lecture politique d'*Ajax* ne saurait restituer sa position théorique. L'auteur a également eu recours à l'*Antigone* pour mieux traduire la pensée politique chez Sophocle. Nous aborderons alors les autres éléments révélateurs de l'art politique sophocléen, selon lui.

2.4.1.3. L'art politique dans *Antigone*

Les récits de l'*Antigone* et de l'*Ajax* de Sophocle ont pour thème principal la sépulture. Faut-il donner ou non une sépulture au corps de Polynice? C'est autour de cette interrogation principale que le débat politique se construirait, selon certains critiques. Mais en quoi consiste réellement l'art politique dans *Antigone* ?

À cette préoccupation, Christian Meier refuse de répondre par une interprétation politique superficielle de la pièce sus-citée.

> *« La manière dont sont décrits les caractères, donc l'action est menée, la plénitude de la langue, les connexions sans nombre qu'elle établit, l'omniprésence de ce que la religiosité grecque a d'énigmatique et d'étrange, comme aussi de cette commune humanité qui, aujourd'hui encore, paraît nous interpeller directement, tout*

cela fait que l'interprétation politique ordinaire paraît une réduction du drame » (Meier, Christian, p. 239).

Cette interprétation de l'*Antigone,* en tant que pièce politique, est soutenue par Christian Meier : *« la tragédie de la résistance à la violence étatique »* (p. 239). Par ailleurs, il établit une similitude entre *Antigone* et *Ajax* au sujet de ce que doit subir le cadavre d'un traître. Selon lui, le refus de la sépulture au corps d'un traître est conforme au droit attique. Et c'est contre ce droit que Sophocle se serait insurgé. Meier résume le positionnement de Sophocle en ces termes : *« il considérait, en effet, qu'un corps laissé sans sépulture met le désordre dans la nature tout entière ; en outre, il jugeait que chez Hadès, tous ont des droits égaux »* (p. 239). Il évoque la nécessité d'une résolution de la crise tragique par la solidarité humaine en vue de mettre un terme à la haine. Fondamentalement, le droit grec n'interdit pas les funérailles du traître, selon lui. Evelyne Scheid-Tissinier a également abordé la question du rôle des funérailles en Grèce. Elle commence par donner des précisions au sujet des morts dans l'*Iliade* d'Homère. Dans les poèmes homériques, il est question uniquement du cas de personnes mortes au combat. Par conséquent, il s'agit uniquement de funérailles d'hommes qui étaient commis à cette tâche[84]. Et une seule pratique funéraire était attestée, celle de la crémation. Nous citerons, comme preuve, les tombes aristocratiques de la période du géométrique ancien et moyen (900 à 750 avant Jésus-Christ). Evelyne Scheid-Tissinier écrit à ce propos :

> *« D'une manière générale, dans la culture grecque, la coutume prescrit que tout être humain doit, après sa mort, recevoir des funérailles. Les funérailles sont même ce que la terminologie homérique appelle : la part d'honneur qui revient aux morts, le géras du mort que personne ne peut lui refuser »* (Scheid-Tissinier, Evelyne, 1999, p. 50).

C'est à cette obligation que répondent les « lois non écrites » prescrites aux hommes par les dieux. Ce rapport de Scheid-Tissinier nous permet de préciser davantage la position de Christian Meier. Dans *Ajax*, le corps était aux mains des proches. Cela n'est pas le cas dans *Antigone*. Et il n'existe pas d'Ulysse pouvant amener un accommodement pour faire valoir, dans la lutte que se livrent les forces en présence, un tiers parti, celui de l'universel (Meier, Christian, 1991, p. 240). Toutes les tentatives de dissuasion de Tirésias et d'Hémon ne parviennent pas à arrêter Créon dans sa décision de refuser la sépulture à Polynice (un décret contraire à la coutume). Pourtant, le nouveau roi de Thèbes, dès sa prise de pouvoir, semblait

[84] Scheid-Tissinier, Evelyne, *L'homme grec aux origines de la cité*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 49.

en adéquation avec les exigences de la divinité sur la question de la royauté : *« Créon est, d'abord, le roi juste. Il a sauvé la cité (on ne sait pas très bien comment), et l'a sauvé parce qu'en cette occasion, il a suivi les conseils de Tirésias »* (p. 240) Il précise que le roi mène bien la barque. Les principes qu'il développe devant les vieillards, comme devant Hémon, correspondent sans doute à ceux qui étaient observés dans la démocratie athénienne. Au même moment, il affiche une attitude monarchique dans la mesure où il voit en tous ceux, y compris son propre fils, qui contestent son avis et qui refusent de se soumette à son édit, des ennemis (l'exemple d'Antigone).

2.4.1.4. Créon et la politique chez Christian Meier

La critique de Christian Meier ne remet pas en cause la bonne foi et le sérieux de Créon dans sa politique : *« pas de doute : Créon est un souverain conscient de ses devoirs »* (p. 240). Et les réflexes monarchiques du personnage seraient peut-être la conséquence de ce sérieux. Il croit, en toute sincérité, bien agir en vue de garantir à la cité sa justice. Il se croit capable de protéger tout seul la cité contre la main de l'ennemi parce qu'il se considère comme un souverain suffisamment éclairé. Ainsi ignore-t-il ses limites. En effet, il n'a pas toute la mesure des exigences qu'implique son pouvoir dans ce contexte où les dieux influencent le destin de l'homme. Christian Meier perçoit dans ce pouvoir une suffisance qui constitue une erreur monumentale dans la gestion d'une cité. Créon s'enferre dans son refus d'autoriser une sépulture à Polynice et ce, malgré l'effort de son entourage le plus proche pour le persuader du contraire : *« il lui est impossible d'accorder quelque crédit à ceux qui contestent sa décision – même si, comme Hémon, ils sont animés des meilleures intentions, d'un amour filial dont le désespoir même émeut »* (Meier, Christian, p. 241). Il a une conviction qu'aucun argument ne peut ébranler.

Intéressons-nous, à présent, au grand dialogue de Créon avec son fils Hémon. Selon Christian Meier, la discussion entre le père et le fils est un monument de pensée politique. Comment justifie-t-il une telle affirmation ?

Dans son analyse, Hémon évoque la notion grecque de l'identité entre la cité et ses citoyens, qui met en avant son opposition au tyran Créon. Les rapports entre ces deux figures politiques ont besoin d'une complémentarité : *« dans une cité, il ne suffit pas de parler, de décider, d'obéir, il faut aussi écouter, apprendre, tenir compte des autres : on ne peut la gouverner contre ses citoyens »* (p. 241). Sophocle traduirait, à partir du personnage de Créon, la réalité de la démocratie athénienne. Il s'interroge sur les points communs de Créon et Périclès. Au huitième vers, Antigone désigne Créon par le titre de « stratégos » qui était celui de Périclès. Tout comme Créon, Périclès était un homme éclairé. Les deux auraient mis le

service de la cité au-dessus des amitiés individuelles. Périclès s'efforçait de ménager ses alliés. Comme Créon, il déclare que l'essentiel est d'avoir « de bonnes intentions » envers la cité. Ensuite, Christian Meier précise, qu'à cette période Périclès aurait agi en violation de certains « usages » non écrits. En fait, il existe depuis longtemps des « usages » *(nomina)*. C'est ainsi qu'Antigone les nomme en lieu et place des « lois » *(nomoi),* « usages » très anciens, non écrits, immuables, dictés par les dieux. Ils priment sur tout droit humain ; alors que le décret de Créon est souvent appelé « Kérugma » c'est-à-dire annonce, message. Il utilise pourtant le mot *nomoi*. Et Christian Meier précise que c'est ce mot qui anciennement désignait chez les Grecs la coutume, la tradition, la loi. Généralement, il s'emploie pour des droits et des règles traditionnels évidents. Ainsi, il désigne la loi. Il englobe, par la même occasion, les lois dont le nombre s'était accru. Ce nombre a eu pour conséquence le glissement de lois non écrites vers des lois établies par convention. Signalons, qu'avant *Antigone*, la loi fixée par la décision de l'assemblée du peuple n'avait pas la valeur de la loi non écrite. C'est pourquoi Christian Meier affirme qu' : *« incontestablement, Créon commet un abus en appelant son décret une loi »* (Meier, Christian, p. 243). Selon lui, il est possible que le terme de loi que Sophocle utilise, vise à mettre en lumière l'idée suivante : *« peut-être voulait-il montrer combien le droit était devenu affaire de décisions, prises arbitrairement – et, potentiellement, arbitraires »* (p. 243). Cette défense édictée par Créon impliquerait aussi la législation de l'assemblée du peuple dont le pouvoir s'agrandissait. Créon va même conclure qu'Antigone a agi contre le peuple.

Au regard de ce qui précède, le conflit entre Créon et Antigone serait l'expression du débat sur un ensemble de problèmes d'actualité. Ce faisant, Christian Meier estime que : *« ce qui est en cause, ce sont les limites non seulement de la politique, mais aussi de la législation de la polis »* (p. 243). À cette époque, les réformes entreprises par Périclès, qui donnèrent, au nom des principes de la démocratie, un pouvoir considérable à l'assemblée du peuple, sont sans doute à l'origine de l'opposition menée par Thucydide. Les motivations de cette opposition à la politique de Périclès ont été abordées par Christian Meier : *« par là, il tentait de s'opposer à la politique de force qu'Athènes avait adoptée vis-à-vis de ses alliés, et qui, avec une si grande dureté et si peu de ménagements, faisait fi de tant d'usages traditionnels »* (Meier, Christian, p. 244). Il s'agit là d'une astuce pour Créon, afin de posséder les pleins pouvoirs qui lui permettront de rompre peu à peu avec l'autorité des dieux. Le critique se demande si les problèmes que posent les limites de la politique et de la législation ne sont pas très prégnants à cette période.

2.4.1.5. Pouvoir et savoir chez Christian Meier

La question du savoir, qui se dégage à la lecture du *stasimon* sur le prodige de l'homme, serait le reflet d'une prise de conscience générale. La mise en relation de ce chœur avec Créon laisserait entrevoir la nécessité de nuancer le pouvoir, le savoir de l'homme. De fait, le chœur en question mettrait en relief l'orgueil dans lequel la pensée humaine se complait. Il est bien vrai, l'homme peut avoir des qualités exceptionnelles, mais il reste à savoir à quels usages ses facultés sont destinées ? Christian Meier estime que cela dépend, d'une part, de l'attitude de l'individu devant le droit et, d'autre part, de la témérité qui peut le conduire à dépasser les limites fixées à sa situation (p. 244). C'est à ce niveau qu'il situe le danger d'Athènes, une cité connue pour son audace. Indubitablement, les Athéniens pouvaient percevoir une allusion à leur propre cité dans les vers où l'homme sort de sa condition et cherche à atteindre la puissance de Zeus (p. 244). Christian Meier observe, dans cette œuvre, la conscience du pouvoir humain, décrite de façon impressionnante. Cette nouvelle conscience, qui suscite une fierté chez l'homme, constituerait en réalité un danger pour sa propre vie, ce qui pourrait mettre en péril la cité. Meier ne manque pas de relever cette cause : *« déclenchée par le « polycentrisme » opiniâtre, « autocratique » de Périclès »* (Meier, Christian, p. 245). Sophocle, à travers le personnage de Créon, entendait porter sur la scène les innovations audacieuses entreprises par Périclès au V^{e} siècle avant Jésus-Christ.

Dans ce contexte, l'homme politique peut-il se donner la latitude de prendre des décisions importantes, même quand il s'enfonce dans son erreur en se refusant toute objection ? Et même le conseil de vieillards riches et puissants, en ce qui concerne l'œuvre de Sophocle, ne peut donner d'opinion, bien qu'épris de pitié pour Antigone. Il ne voit que sa gloire d'une part et, d'autre part, l'insoumission par laquelle elle s'est attiré le châtiment. Christian Meier perçoit dans cette attitude : *« un attachement intérieur au monarque, et aux anciens principes proclamant la nécessité de la soumission en le mal qu'est l'absence d'autorité »* (p. 245). Le peuple semble plaindre Antigone. Il est cependant difficile de savoir s'il le fait pour son courage, l'indépendance de son acte, ou parce qu'il juge les funérailles nécessaires. Il est aussi probable que Sophocle veuille montrer le sens de l'équité, de la justice et de la sagesse du peuple, malgré le fait qu'il n'ait aucun pouvoir. Face à l'obstination de Créon, ni le devin Tirésias, et encore moins Hémon n'ont réussi à infléchir le roi déterminé à faire appliquer sa loi. Cette attitude ne reflète pas les principes de la démocratie.

Selon Christian Meier, dans une telle situation l'absence d'arbitre ne garantira pas le bien-fondé des décisions émanant du pouvoir. La résolution de ce problème est loin d'être le résultat d'un choix constitutionnel, dans la mesure où il se présentait probablement avec la même acuité dans le régime démocratique pour les décisions de l'assemblée du peuple. À ce

niveau, la démocratie ne pouvait se vanter d'une quelconque supériorité sur la tyrannie. C'est à ce degré que Christian Meier trouve une réponse dans l'œuvre de Sophocle : *« il faut faire grand cas des lois du pays et des droits jurés devant les dieux ; les lois écrites mais, aussi, et surtout les non écrites »* (p. 245). C'est une exhortation à l'équilibre. Ce que Créon ignore totalement. En revanche, Christian Meier encourage l'attitude d'Ulysse dans *Ajax*, à laquelle il invite Créon. Ce dernier n'a pu accepter les remarques d'autrui et a fait montre de son incapacité à céder face aux pressions de son entourage. Créon refuse la divergence de points de vue et l'idée de voir la vérité jaillir de leurs confrontations. N'est-ce pas là une invitation au débat contradictoire qui permettra, bien entendu, aux meilleurs arguments de l'emporter sur l'unilatéralité ? Christian Meier emprunte cette voie dans sa lecture de Sophocle :

> *« Il faut que le poète ait été nourri de démocratie, et qu'il ait subi intérieurement l'épreuve de ses difficultés, pour l'idée que celui qui croit à l'unicité de l'opinion est un être vide ! Parce qu'il ne sait pas porter en lui la multiplicité des opinions possibles, parce que son espace intérieur ne correspond pas à celui de la démocratie »* (Meier, Christian, p. 246).

La réflexion sous-jacente à ces propos demeure le danger que constitue l'isolement, l'obstination à l'attachement à son opinion personnelle. Il assimile cet isolement à la cité d'Athènes qui se renferme et explique son autonomie.

La situation d'Antigone, malgré sa haute naissance, s'apparente à celle que vit un simple citoyen athénien. Le jugement de Christian Meier à l'égard de l'acte d'Antigone est partisan. Nous le percevons à travers la légitimation de l'acte : *« ce n'est pas une rebelle : d'une manière générale, elle s'insère parfaitement dans l'ordre de la cité »* (p. 246). Il estime qu'elle désobéit sur un seul point, sur la loi de Créon. De fait, elle reconnaît une loi plus haute à laquelle elle entend se soumettre. Cette attitude lui donne tort et raison à la fois. La pensée politique qui prend forme dans cette analyse d'*Antigone* est la nécessité d'une pensée indépendante solitaire, s'écartant de toutes les autres, sans laquelle il est impossible de faire entendre certaines visions. Généralement, il est difficile à un moment donné de son histoire, pour une cité, de se passer de ce type de personnes en dépit de la partialité, de l'intransigeance, inséparables de leur nature. Christian Meier estime que rien ne peut être réalisé sans eux. Aucune transformation politique de type révolutionnaire ne peut s'effectuer en dehors de ces personnes. L'admiration que le peuple et les vieillards affichent pour Antigone n'exprime-t-elle pas ce besoin ?

L'interprétation politique de Christian Meier est la suivante : *« ce serait l'annonce d'une conception toute nouvelle de la responsabilité civique »* (Meier, Christian, p. 247), à

cette période de la cité d'Athènes. Cette responsabilité marquerait le début de la libération de l'individu. De même, l'incarnation de cette prise de conscience par une femme, privée de citoyenneté, accentue la colère des dirigeants, notamment celle de Créon. *Antigone* serait, dans cette perspective, un appel à l'égalité de tous devant la loi et la liberté. Cette liberté se situe dans la logique de la philosophie politique contemporaine de Christian Meier qui, lorsqu'il reprend la figure libératrice d'Antigone évoquée par André Bonnard, la transpose dans un univers plus moderne, loin d'Athènes.

En dernier ressort, l'*Antigone* et l'*Ajax* de Sophocle seraient des tragédies politiques selon Christian Meier, voire le champ où s'affrontent les opinions. Cet avis est loin de refléter la conception politique de Créon qui s'isole du reste. Il existe cependant des limites que le politique doit respecter. Selon Meier : *« il est et demeure imbriqué dans le monde des dieux, ceux d'en haut comme ceux d'en bas »* (Meier, Christian, p. 248). Le politique n'a, en quelque sorte, pas le droit d'ignorer le sacré et toute la tradition qui fonde une cité. Dans *Antigone*, comme le note Meier, Sophocle a confronté le corps civique avec lui-même, sa réalité et surtout ses possibilités. De façon très réaliste, il lui montre où se cache le tyran qui sommeille en lui ; il lui montre quel risque court la raison et combien lourdes seraient les conséquences s'il succombait à la tentation de passer les bornes.

Il est vrai que Christian Meier ne perd pas de vue le fait que Sophocle situe toute cette histoire dans un passé mythique, mais son analyse renferme une actualisation de la situation politique d'Athènes. Il tente d'exprimer le besoin réel du corps civique. Meier a mené une étude politique qui transforme *Antigone* et *Ajax* en deux œuvres politiques. Ce choix est fondé sur une idéologie révolutionnaire. Pour mieux situer son interprétation politique dans le XX^{e} siècle, il importe de convoquer son ouvrage *La naissance du politique* (édition originale allemande, 1980, trad. Gallimard, 1995). En effet, il interprète ce qui s'est passé en Grèce à partir du V^{e} siècle av. J.-C. comme la période d'apparition d'un nouveau type de comportements. Il se réfère à une présence à soi-même du corps civique, qui fait de l'activité politique le moyen d'une action collective, et qui donne, ainsi, l'espoir d'agir sur la destinée historique. Il s'inscrit dans la dernière grande période de l'Histoire, plus précisément le XX^{e} siècle. Au regard de ce qui précède, notons que Christian Meier désigne moins l'activité législative et gouvernementale, qu'une certaine intensité dans les rapports collectifs qui, en dernier ressort, constitue une présence des individus aux orientations et fins collectives. Pour mieux saisir l'idée principale à partir de laquelle Christian Meier construit son discours relatif à la politique, il convient de se référer à François de Polignac qui disait :

« L'idée centrale de Meier, réaffirmée avec constance dans l'ensemble de son œuvre, est que le politique au sens grec n'apparaît vraiment réalisé que dans la démocratie athénienne du V^e^ siècle qui en incarne la substance même et représente de ce fait une innovation radicale dans l'histoire universelle. Le politique est en effet définie comme le champ d'action où l'individu s'identifie totalement au statut de citoyen, le moment existentiel où le fait de se projeter entièrement dans l'instance politique suffit à définir l'identité personnelle et communautaire, toutes les autres formes (sociales, religieuses, économiques) d'association et de solidarité étant secondes ou subordonnées à cette forme de représentation. Or, c'est essentiellement dans l'Athènes du V^e^ siècle que l'instance politique se présente non plus comme un domaine d'activité spécifique mais, pour reprendre les termes de Meier, comme un véritable « champ d'apparence » collectif, une manière d'être et de vivre représentant la « valeur centrale, fondamentale et fondatrice de sens dans l'économie des personnes et des sociétés », où toutes les contraintes de la structure sociale se trouvaient abolies au sein d'une « sphère particulière que [les citoyens] constituaient eux-mêmes et dans laquelle ils étaient égaux ». La démarche de Christian Meier est donc celle d'un historien qui, pour comprendre l'émergence de cette situation sans précédent où la participation à la décision politique recouvre si complètement le champ social qu'elle rend subsidiaire ses distinctions propres et suffit à définir l'identité individuelle en même temps que l'unité communautaire, retrace comment, de Solon à Périclès, la formation de la « pensée politique » fournit le modèle auquel les aspirations et les intérêts de larges couches de la société s'identifièrent de plus en plus étroitement. »[85]

Christian Meier perçoit le politique comme un lieu où se définit l'identité individuelle nécessaire à la communauté. Ainsi, l'individu en tant qu'acteur du jeu politique a besoin de l'existence de la communauté pour donner un sens collectif et concerté à son action. C'est ce qu'Athènes aurait réussi au V^e^ siècle avec l'instauration de la démocratie qui se place au-dessus des autres formes d'association. Elle est la substance qui fait vivre le citoyen et traduit son appartenance à un collectif et à une cité. C'est justement cette appartenance qui imprime une valeur à ses actes en tant que citoyen. Ici, les valeurs les plus importantes seraient sociales d'autant que l'égalité que procure la démocratie annule toute forme de stratification de la société devant l'intérêt commun que représente la cité.

[85]Polignac (de), François, « Anthropologie du politique en Grèce ancienne » (note critique) in *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 52^e^ Année, n° 1, jan.-fév. 1997, p. 32-33

Il faut dire, comme le note François de Polignac, que l'ouvrage de Christian Meier se place à la croisée de toute une série de récits. Les historiographies françaises et anglo-saxonnes l'auraient abordé ou renouvelé, chacune à partir de ses propres affinités et traditions intellectuelles dans les années quatre-vingt (Polignac, François de, p. 35). Sur ce point, François de Polignac citait *l'Introduction à l'anthropologie politique de l'Antiquité classique,* en 1984, de Paul Veyne. En effet, ce dernier indique dans son ouvrage que l'approche de Christian Meier rompt avec la tradition française, qui pense d'abord la constitution de la société dans le temps long, en laissant de côté l'événementiel, afin de concilier l'anthropologie et l'histoire (p. 35). Le problème d'une telle conciliation réside, selon François de Polignac, dans son fonctionnement. De fait, elle fonctionne dans le sens d'une articulation de l'histoire politique sur un concept anthropologique du politique, mais non dans la perspective d'une articulation de l'anthropologie de la cité et des pratiques sociales sur l'histoire du politique. Dans la critique de Christian Meir, l'anthropologie spécifique à une cité ne définit pas l'histoire du politique. Autrement dit, l'exemple d'Athènes ne doit pas constituer l'origine de l'histoire du politique. Pour entrer dans le champ historique du politique chez Meier, les autres domaines de la vie sociale et culturelle, tels que la tragédie à Athènes, doivent l'intégrer dans leur pratique.

Faut-il limiter la lecture politique de Sophocle à Christian Meier ? En effet, bien d'autres critiques ont abondé dans ce sens.

3. Autres vulgates universitaires de Sophocle

L'œuvre de Sophocle, à l'image des travaux de Christian Meier, a suscité un discours politique. Cette interprétation politique s'est propagée tout au long du XX^{e} siècle. Nous relèverons quelques-unes de ces interprétations avant d'aborder, notamment, l'herméneutique de Jean Bollack et les travaux de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet.

3.1. Tragédie ou apologie de la démocratie

Mogens H. Hanson fait remarquer l'omniprésence de la démocratie directe dans les activités artistiques des Grecs. Il la définit comme une démocratie dans laquelle le peuple se gouverne effectivement lui-même, où chaque citoyen a le droit de participer à la prise de décisions devant conduire la destinée de l'État. C'est le cas de Thucydide qui, dans son *Histoire,* cite l'oraison funèbre de Périclès, en 430, lors de la cérémonie annuelle des funérailles publiques offertes à ceux qui sont morts en combattant pour Athènes. De fait, le noyau de l'oraison est un éloge à des disparus, des ancêtres de la *polis* d'Athènes et de sa constitution. Elle porte l'appellation de démocratie. Et si c'est la majorité qui gouverne, tous ont des droits égaux devant la loi. Le théâtre ne serait pas en reste selon Mogens :

> *« L'intrigue des tragédies est le plus souvent mythique, mais les héros anciens qui sont les personnages parlent en langage contemporain de ces pièces ; aussi n'est-il pas surprenant qu'on puisse trouver chez les trois grands tragiques des scènes dans lesquelles, sous un déguisement mythique, les personnages louent la démocratie athénienne »*[86].

Il poursuit avec l'interprétation de certains historiens : *« pour ce qui est de Sophocle, certains historiens pensent que les résonances politiques de ses tragédies reflètent son inquiétude devant la conduite tyrannique à certains égards de Périclès »* (Mogens, H. Hanson, p. 39). Cette critique se rapproche de celle de Christian Meier. Elle met à jour une parenté entre Créon et Périclès. Le rapport de la tragédie à la politique est toujours présent dans la critique contemporaine. Par conséquent, l'œuvre de Sophocle retracerait les problèmes intérieurs de la démocratie. Elle servirait de tribune à la réflexion du citoyen face à ses devoirs, et du chef face à ses responsabilités morales. Aussi Mogens évoque-t-il des différences entre les jugements de valeur émis par les occidentaux sur la démocratie et ceux des anciens Grecs. De nos jours, la liberté et l'égalité (principes de la démocratie) sont devenues des cris de ralliement. Il s'agit de valeurs que tout le monde juge de façon positive en public. Dans l'Antiquité, la démocratie faisait l'objet de dispute entre ceux qui y adhéraient et ses opposants. Il était, par conséquent, possible d'affirmer sans choquer que la démocratie était une mauvaise forme de gouvernement. Nous faisons cette ouverture pour montrer l'ampleur du débat autour du théâtre démocratique chez Sophocle.

La multiplicité des sources nécessaires à l'étude des idéaux démocratiques est une preuve de la manifestation de ce régime dans toutes les activités humaines. Lorsque l'on considère la démocratie non comme un système, mais comme une idéologie politique, la plupart de la documentation revêt un tout autre aspect. Ici, les discours seront plus importants que les inscriptions. On peut aussi faire intervenir d'importantes sources littéraires qui apportent peu de lumière sur les institutions démocratiques (les œuvres tragiques, les dialogues philosophiques et les traités). Nous préciserons que les critiques de la tragédie sont à l'origine de plusieurs discours à partir de 355 : ceux d'Isocrate, de Démosthène, d'Eschine, de Lycurgue, d'Hypéride, de Périclès et de Dinarque, des tragédies d'Euripide, d'Eschyle et de Sophocle. L'objectif était de faire lire la démocratie dans la création de l'homme et, par conséquent, établir un lien étroit entre ce régime et les éléments constitutifs et significatifs de la cité d'Athènes. De fait, aucune réalité de la société n'échappe au vent de la démocratie.

---

[86] Mogens, H. Hanson, *La démocratie athénienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p.39.

Dans cette perspective, Paul Demont et Anne Lebeau établissent un lien entre la politique et la tragédie au sujet de l'espace qui les abritait. D'après leurs observations, dans beaucoup de cités, comme Athènes, le même lieu servit longtemps à la fois pour la politique et pour le théâtre. Ce qui amène Paul Demont à écrire que : *« le lien organique entre le théâtre et la cité, qui est l'une des caractéristiques majeures de la Grèce antique, apparaît dans sa pleine lumière à propos de l'Athènes du V*e *et du IV*e *siècle »*[87]. Et les débats politiques et judiciaires de la démocratie athénienne avec leurs antilogies soigneusement codifiées ont, pour ces critiques, leurs équivalents au théâtre. Ils se trouveraient dans les scènes de débat qui dramatisent les affrontements avec une grande efficacité rhétorique. Il ressort de ce constat que le théâtre imite le jeu politique.

Selon Paul Demont et Anne Lebeau, rien ne fait aussi clairement apparaître le caractère profondément politique du théâtre que l'organisation et le déroulement des concours dramatiques. Ils soutiennent que le théâtre est, à l'évidence, l'affaire de la communauté civique tout entière (Demont, Paul & Lebeau, Anne, p. 37). De même, la preuve de l'existence du lien du théâtre et de la politique réside dans les relations des grands poètes avec les hommes politiques. Selon cette analyse, Sophocle serait proche de Cimon et de Périclès (p. 37).

Dans l'œuvre de Sophocle, quelle que soit la volonté des dieux, c'est l'homme qui mène l'action avec ses seules forces, sa seule volonté, luttant jusqu'à mourir pour rester fidèle à ses propres exigences morales. Il assume pleinement et librement la responsabilité de ses actes. Paul Demont évoque l'exemple d'Antigone. Elle a choisi d'obéir aux lois non écrites des dieux plutôt qu'au décret de Créon. Les hautes exigences morales qui fondent la conduite des personnages de Sophocle et leur inébranlable volonté les rendent différents de ceux qui les entourent. Il s'agit aussi bien des proches, moins intransigeants qu'eux, moins forts, portés à accepter la compromission, à pactiser avec ceux qui sont au pouvoir. Ils seraient plus humains que la collectivité civique incarnée par le chœur, dont la sagesse, toute traditionnelle, est faite de modération et condamne tout excès, si glorieuse qu'en puisse être l'issue. Le prologue d'*Antigone* consacre, selon Paul Demont, la rupture entre l'héroïne décidée à passer outre le décret de Créon par amour pour son frère Polynice et par devoir envers la faiblesse des femmes. Cette faiblesse incarnée par Ismène, sœur d'Antigone, être doux et craintif qui n'envisage pas d'autre conduite que la seule qu'elle trouve normale : la soumission à l'autorité du chef du pays. C'est cet aspect de l'œuvre de Sophocle qui a été mis en rapport

[87] Demont, Paul & Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec*, Paris, Librairie Générale de France, 1996 p. 34.

avec le contexte politique du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. On ne peut donc pas nier, à travers ces quelques illustrations, la volonté des critiques de mener une lecture politique de Sophocle.

Contrairement à la lecture politique évoquée plus haut, Jean Bollack effectue une lecture à partir de la philologie. Elle lui permet de répondre à une série de questions : qu'est-ce qu'un écrit ? Comment est-il lu ? La lecture atteint-elle le texte ou manque-t-elle le but ? Comment l'a-t-on fait parler ; selon sa visée et contre elle ? À cela, il faut ajouter une réflexion sur l'art de la compréhension et du déchiffrement. Il s'agit de l'herméneutique dont se sert Jean-Bollack pour effectuer son interprétation de Sophocle. Ainsi, aborderons-nous la lecture de Pierre-Vidal Naquet et Jean-Pierre Vernant fondée sur le marxisme, l'anthropologie et le structuralisme.

3.2. La lecture philologique autoréflexive de Jean Bollack

Avant toute chose, il convient de situer Jean Bollack (né à Strasbourg en 1923) dans le champ critique de la tragédie. Selon *l'Encyclopaedia Universalis*, il a rendu à la philologie, comprise comme étant non seulement l'étude des textes anciens, mais aussi la réflexion sur leur compréhension, sa dimension cognitive et critique. Cet intérêt pour la philologie trouve son origine dans sa formation. En effet, Jean Bollack a été formé à l'Université de Bâle, dans la tradition de la philologie allemande, pendant la seconde guerre mondiale. Il a été influencé par l'enseignement de Peter Von der Mühll et initié par lui à la tradition hégémonique de la science allemande, et plus particulièrement de la philologie grecque. Il en reprend l'exigence de rigueur et de scientificité en la liant à une conscience de la modernité, en particulier poétique. Considérée comme une exigence à la fois scientifique et esthétique, la philologie devient avec Jean Bollack autre chose que la préservation d'un patrimoine culturel et des valeurs pédagogiques qu'il incarne. De fait, elle se transforme en un exercice du jugement critique sur les œuvres et leur tradition. À Bâle, il entra en contact avec des écrivains et des artistes plongés dans la littérature classique. Sur ce point, Albert Béguin (1901-1957), écrivain, critique et éditeur suisse accentua l'intérêt particulier que Jean Bollack portait aux lettres contemporaines, françaises et allemandes, spécialement à leur portée critique. C'est à l'Université de Lille que Jean Bollack confirma son intérêt pour la philologie lorsqu'il créa, en 1972, le Centre de recherche philologique de Lille. C'est dans la perspective d'interprétation des textes que Jean Bollack a entrepris ses travaux. L'herméneutique, en tant qu'art d'interpréter, théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes a été repensée par Jean Bollack. Pour définir sa philologie, il écrivait :

> *« La philologie autoréflexive, telle que je l'ai conçue avec quelques autres, dont l'heure sans doute ne pouvait venir qu'aujourd'hui, ne se livre qu'à elle-même,*

elle s'arrache à ce magistère, sans renoncer à le rejoindre quand il le faut. Son mode de lecture s'interroge sur les points de vue de l'auteur, et n'a rien à voir ni avec une lecture philosophique ou symbolique, métonymique ou allégorique, ni non plus avec l'encyclopédisme de l'« explication » littéraire générale, si utile qu'elle puisse être, et qui reste par définition éclectique. La philologie est spécifique, spéciale. Elle englobe, comme en musique ou en peinture, où les problèmes sont tout à fait comparables, les techniques de la production du sens et l'interprétation du sens et l'interprétation qui leur est liée, avec l'enthousiasme de la passion et son dépassement, le travail et le contrôle »[88].

Les travaux de Jean Bollack sont nourris des exigences de cette philologie. Ses remarques, loin de constituer un traité systématique, visent à rendre compte de la meilleure compréhension des textes ou des œuvres. Cette herméneutique philologique tire sa portée critique dans la problématisation méthodique des attentes du sens. Elle sous-tend dans sa contestation les diverses formes d'assimilation des œuvres poétiques ou philosophiques grecques, le lien essentiel entre la reconnaissance de la particularité des textes et l'exigence d'une rationalité de l'interprétation[89]. Au regard de ce qui précède, la philologie de Jean Bollack s'assimile à une herméneutique :

« La philologie telle que je la conçois pourrait se définir comme une herméneutique, c'est-à-dire une science du sens. Mais pour comprendre cette manière de la définir, il convient de la distinguer des représentations que les gens se font quand on leur parle de la philologie, de ce que le terme évoque pour un lecteur ordinaire : dans mon vocabulaire, le mot a une valeur très chargée. En Allemagne, le berceau de la philologie, et dans le passé son pays par excellence, on s'est souvent réclamé des principes de l'herméneutique sans les appliquer vraiment dans le travail sur les textes. Ce divorce est très significatif. La philologie, telle qu'on la concevait dans l'exercice du métier, était en fait tenue pour un préalable par rapport à la démarche herméneutique, véritable pratique de l'interprétation […]. Pour moi, sous sa forme critique, elle est l'œuvre même, inséparable du travail de compréhension »[90].

---

[88] Bollack, Jean, *Dionysos et la tragédie : commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris, Éditions Bayard, p. 5-6

[89]Pellen, Marie, « Hommage à Jean Bollack », Lille, publié le vendredi 10 octobre 2008

[90] Bollack, Jean, « La tradition et ses strates : enquête philologique et création continue, la tradition revisitée, entretien avec Jean Bollack », *Europe*, janv.-fév. 1999, n° 837-838, p. 157. *Cf.* également Jean Bollack « Le philologue du travail », *L'Âne*, 49, janv.-mars 1992, p. 28-30, « Du côté du texte, du côté de l'interprète »,

À l'occasion d'un colloque en hommage à Jean Bollack, le jeudi 23 octobre 2008 à Lille, Marie Pellen écrivait que l'herméneutique de Jean Bollack pouvait être qualifiée de « critique ». De fait, elle est une herméneutique philologique attentive à la force et à la précision de la lettre. Le mouvement d'autoréflexion qui l'anime la défendrait contre la tentation positiviste courante, dans la pratique des philologues, de croire que le sens peut se livrer en marge de sa problématisation. Son herméneutique opposerait la particularité incontournable de la lettre et la singularité de l'œuvre à la tentation des interprétations généralisantes ; et au positivisme des philologues l'impossibilité de connaître, voire de décrire leur objet sans réfléchir sur les présupposés de sa constitution. Ainsi, se présente la spécificité de la démarche de Jean Bollack.

De même, il consacre une part importante de son activité à la tragédie antique, à partir de 1980. Nous citerons : les commentaires de l'*Agamemnon* d'Eschyle (avec Pierre Judet de La Combe, 3 volumes, 1981), le monumental commentaire *d'Œdipe-roi* (L'*Œdipe-roi* de Sophocle, 4 volumes, 1990), les interprétations (*La Naissance d'Œdipe*, 1995 ; tout récemment *La Mort d'Antigone : La tragédie de Créon*, 1999). Il a également effectué de nombreuses traductions de pièces de théâtre réalisées avec sa femme Mayotte. Cela lui a donné l'occasion d'échanger avec les metteurs en scène comme Alain Milianti (Lille, 1985), Ariane Mnouchkine (*Les Atrides* à la cartoucherie, 1990), Jacques Lassalle (*Andromaque* à Avignon, 1994) ou Camilla Saraceni (*Hélène*, 1998), dont l'aboutissement provisoire est l'expérience de la mise en scène avec Mathieu Bozonnet (*Antigone*, 1999). Avec ces mises en scène, la pratique philologique s'oriente vers son enjeu esthétique, à la rencontre du public.

Au regard de ce qui précède, nous dirons que la science de Jean Bollack se veut à la fois critique et herméneutique : critique parce qu'elle engage un jugement et analyse les jugements portés sur les œuvres (cela englobe l'histoire des interprétations, des mécompréhensions, solidaires de la compréhension). Elle saisit également dans les textes, le jugement qu'ils portent sur les réalisations antérieures. Et avec l'orientation critique et novatrice des œuvres passées, Jean Bollack conçoit la philologie selon une haute exigence intellectuelle et esthétique. L'interprétation de Jean Bollack relative à l'œuvre de Sophocle sera donc le résultat de cette méthode.

Pour une interprétation de l'*Antigone* de Sophocle, il écrivait : *« Il est grand temps de lire Antigone selon le principe fondamental qui exige que la matière interprétée soit elle-*

Théorie, littérature, enseignement, 11, 1993, p. 9-15 ; Heinz Wismann, « Le métier de philologue », *Critique*, p. 276 et 279-280, p. 462-476 et p. 774-781.

même déjà considérée comme une interprétation, et que l'on restitue les distances prises à l'origine[91] *»*. À travers ce procédé, il entend faire preuve d'objectivité. Il opte pour la séparation du drame avec l'histoire qui en constitue le fondement. Dans son analyse, le spectacle ne tire pas sa force dans la mise en évidence d'un sens figé, et les positions antagoniques devraient se construire pendant que l'histoire se développe. Elle ne résulterait pas d'un argument tout prêt (Bollack, Jean, 1999, p. 1). Seuls importent le nœud et le conflit dans l'*Antigone* de Sophocle. Pour ce faire, il n'est pas question de rechercher la tragédie en dehors de l'intrigue qui, selon lui, motive la conduite des personnages (p. 1).

C'est dans cette perspective que Jean Bollack a mené une lecture minutieuse d'*Antigone* et même d'*Œdipe-roi* de Sophocle. Il ne sera pas question de donner les détails de son analyse. Nous entendons relever la réception qui a un rapport avec le sujet que nous traitons. Par conséquent, nous proposons de passer en revue l'idée qu'il se fait des lectures des autres critiques : celle du philologue Di Benedetto et Karl Reinhardt.

3.2.1. Jean Bollack et Di Benedetto

L'interprétation du philologue italien Di Benedetto que Jean Bollack met en lumière porte essentiellement sur l'*Antigone* de Sophocle. Pour Jean Bollack, Di Benedetto ne cherche pas l'histoire dans la pièce, mais dans l'évolution de l'art de Sophocle. Le poète aurait trouvé au fur et à mesure qu'il écrivait, son style et sa pensée personnels (Bollack, Jean, 1999, p. 105). Ici, le débat agonistique n'a plus son importance d'antan. Ce qui compte demeure le personnage et sa psychologie. Le caractère est appelé, suivant le Sophocle nouvelle manière, à vivre sa souffrance dans la solitude. C'est une sorte de biographie intérieure qui caractériserait le poète. Pour Jean Bollack, il s'agit là d'une tradition romanesque qui remonte au XIX^{e} siècle, la découverte par le héros de sa solitude – une préoccupation historiquement nouvelle à cette date. À son tour, Créon connaîtra l'isolement vécu par Antigone. La solitude du héros constitue, par conséquent, un modèle plus noble que la dispute, dans la lecture de Benedetto. Aussi son postulat serait-il, en ce qui concerne Antigone, un personnage obsédé par le devoir religieux de l'ensevelissement. La préoccupation du critique est liée au projet d'Antigone d'ensevelir Polynice. La réflexion qu'elle mène avec le chœur, qui a conduit à sa condamnation, n'est pas évoquée. L'abandon est valorisé comme tel par Benedetto ; il apparaît dans cet échec *: « un motif supposé primordial, le message positif, et par principe éclairé, que Sophocle voulait transmettre »* (Bollack, Jean, p. 106). Il ressort de cette analyse, selon Jean Bollack, deux modes de présentation d'une action dramatique, extrapolées

[91] Bollack, Jean, *La mort d'Antigone, la tragédie de Créon*, Paris, P.U.F, 1999, préface.

artificiellement, et destinées à articuler une histoire linéaire. La première apparaît agonistique et la seconde : monologique et tragique. Ce changement permet de témoigner d'un progrès de la conscience.

Jean Bollack effectue une mise au point sur la visée du travail de Di Benedetto qui s'en était pris aux historiens français Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. En effet, la critique de Di Benedetto s'emploie à la défense d'un point de vue d'histoire littéraire. Il s'agissait davantage d'intégrer l'humanisme le plus classique, dans la vision marxiste de l'Histoire, contre les positions anthropologiques du structuralisme que l'on retrouve chez Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant (p. 106). De façon spécifique, Jean-Pierre Vernant, sous le terme d'« ambiguïté », avait érigé en principe d'explication de la tragédie, la coexistence à un moment historique de deux mentalités ou niveaux de conscience collective (p. 106). C'est en réaction à cet affront que Jean-Pierre Vernant et Vidal-Naquet ont relevé les accents chrétiens de l'interprétation de Di Benedetto dans *Mythe et tragédie* : *« Il est clair pourtant que, en dépit des critiques, il faut maintenir l'idée d'une mutation héroïque, à condition de débarrasser celle-ci des relents chrétiens de l'immortalité personnelle et de la réhabilitation morale »*[92].

Dans cette controverse, Di Benedetto relève une difficulté selon laquelle il est impossible de justifier rationnellement l'irrationnel de la souffrance et de la passion, en réponse à la critique de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (Bollack, Jean, 1999, p. 107). En référence à Di Benedetto, le rationnel doit donc prendre une distance dans tout débat sur l'irrationnel. Di Benedetto retranche la partie qui lui paraît trop idéologique. Il s'agit de l'intégration de la solitude dans le concept d'une science de la juste relation de l'homme avec le dieu. Il retient plutôt l'humanisme marxiste, situé dans l'histoire d'Athènes, la solitude du héros étant considérée comme une prise de conscience d'une expérience du malheur. À ce niveau, la seule logique de la tragédie serait la plainte d'une subjectivité, laquelle s'exprime dans l'espace réservé à un héros singulier, coupé du monde, comme le rappelle Jean Bollack. Cette lecture suscite la question du fondement de cette solitude ? Elle n'est pas sortie du néant : *« la solitude, qui est double, repose justement sur un antagonisme. Chacun s'enferme. L'isolement tire son sens du conflit. L'expérience du non-sens est inhérente à la dialectique des négations mutuelles »* (Bollack, Jean, p. 107). Le socle de l'isolement du héros se trouve dans l'intransigeance des forces en présence que sont : Antigone et Créon chez Sophocle.

[92] Vernant, Jean-Pierre & Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, deux, Paris, Éditions la Découverte, 1995, p. 199. Di Benedetto aurait de façon caractéristique appelé « La buona morte » le chapitre sur *l'Œdipe à Colone* de son *Sofocle*, p. 217-247.

Aussi Jean Bollack perçoit-il, dans cette lecture, les a priori d'une critique surtout germanique, qui a tendu à glorifier, à travers la souffrance du héros tragique, la subjectivité supérieure de l'homme ou de la femme providentielle. Dans le domaine politique, on n'est pas loin d'une attitude conservatrice en raison de l'exclusion du chœur empêché d'exprimer son opinion. Ce rejet se comprend dans sa nécessité, s'il doit garantir la solitude du pouvoir. Ainsi, comme le note Bollack, Sophocle ferait faire aux puissants – et parmi eux à Créon – *« ce qui est nécessaire pour eux »* (Bollack, Jean, p. 108). En réalité, c'est le peuple qui, en déléguant un pouvoir à l'homme d'État, un être d'exception, assure sa légitimité. Alors que la situation dans l'*Antigone* est tout autre. La réaction des Thébains est complexe. Elle est dictée par un principe de solidarité civique, lequel les empêche de mettre en cause le pouvoir auquel ils sont associés. Pour autant, ils ne ferment pas les yeux. Créon ne peut être considéré comme un despote dès lors qu'il décide du sort de celui qui contreviendra à son édit.

Jean Bollack relève, dans l'analyse de Di Benedetto, une construction historique fondée sur une simple redistribution d'idées élaborées dans un contexte culturel différent et parfois contraire aux positions politiques du critique (p. 108). Selon Jean Bollack, ni la matière du savoir transmis, ni les préjugés qui s'y reflètent ne font l'objet d'un examen méthodique. Aucune reconsidération des données censées mettre en place des perspectives politiques et sociales n'a été menée. Les idées sont restées statiques, sans aucune évolution significative, telle se présente la critique de Jean Bollack à l'égard de l'interprétation de Di Benedetto.

Dans cette perspective, Bollack estime que Di Benedetto réduit l'analyse structurale des mentalités contraires à un simple phénomène de mode, qu'il ne supportait plus. En effet, selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, Œdipe ne s'assimile pas à une victime dans une préhistoire du statut (Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 12). Ces critiques français réfutent l'idée selon laquelle la tragédie est l'expression d'une crise sacrificielle. Ils s'inscrivent dans son historicité, à partir de l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Aussi, Di Benedetto, lorsqu'il s'attaque à la notion d'ambiguïté évoquée par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, ne critique-t-il pas le manque de rationalité, mais le trouble qui caractérise : *« certains intellectuels d'aujourd'hui, toujours en crise, ou mieux, en quête perpétuelle de nouveaux modèles ou de nouvelles modes contemporaines »*[93]. Les

[93] Di Benedetto cité par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, p. 12. Pour plus de détails, il importe de se référer V. Di Benedetto, in V. Di Benedetto et A. Lami, *Filologia e marxismo – centra le mistificazioni*, Naples, 1980, p. 114. Il semble qu'en plus de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, Di Benedetto visait dans sa critique : L. Brisson, M. Detienne et M. I. Finley.

auteurs de *Mythe et tragédie*, pour répondre à Di Benedetto, évoquent une incompatibilité entre leur démarche et l'orthodoxie marxiste qui importe peu dans leur réflexion (Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, p. 12). De fait, cette orthodoxie n'émeut guère Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans la mesure où elle émanerait d'un auteur (Di Benedetto) fort ambigu. Selon les critiques français, Di Benedetto se révèle marxiste seulement dans la polémique. Ainsi, la lecture de Di Benedetto relative à tragédie grecque relève-t-elle de la plus incolore des traditions philologues du XIX^{e} siècle (p. 12). À cette critique, Di Benedetto estime qu'une familiarité particulière avec l'histoire de la philologie les pousse à situer leurs recherches dans un contexte plus culturel que littéraire. La critique française reproche à Di Benedetto de suivre la philologie allemande (Bollack, Jean, 1999, p. 109). Il ne remonte pas très haut. Il ne tient pas compte du contexte où les thématiques héritées se sont constituées. Di Benedetto évacue le contexte culturel censé apporter la lumière sur les réalités grecques, facilitant ainsi une bonne lisibilité des œuvres de l'Antiquité dans une époque plus récente. Sa lecture, comme le note Jean Bollack, porte sur un fait purement littéraire et, donc, sur l'autonomie relative du sujet artistique face aux orientations d'un environnement social, culturel et politique. Il peut dès lors attacher une importance particulière à la genèse de l'œuvre, laquelle serait le lieu d'une médiation en accord avec la théorie marxiste du reflet. Les critiques précédentes ont toujours considéré la réalité sociale externe comme cause première (un facteur déterminant). Mais, Di Benedetto opte pour une critique interne qui ne résulterait pas immédiatement des données sociales ou anthropologiques. L'originalité chez Di Benedetto consiste, comme le signifie Bollack, en une conciliation du marxisme et des lectures traditionnelles qui tiennent compte de l'environnement social du texte afin d'élaborer un système étiologique différent. Autrement dit, il met en place une étude des causes différentes de celles des hellénistes.

Le système étiologique que Di Benedetto récusait avait pour chef de file, Wilamowitz Selon Jean Bollack, ce philologue effectuait une interprétation en relation avec l'état historique de la société. Et Sophocle aurait été naturellement poussé à réviser ses idées. C'est *Antigone* qui a fait l'objet de cette lecture à travers la mise en relation de l'œuvre et le moment historique de la cité athénienne. N'est-ce pas ce qui amène Jean Bollack à relever l'attitude de l'École anthropologique française ? Laquelle se fonde sur une culpabilité caractérisée par un double manquement au rite et sur une forme d'orthodoxie religieuse de ce pédagogue (Bollack, Jean, 1999, p. 109). Il s'agit d'une référence au conflit entre « la loi des dieux et la loi des hommes », mis en perspective dans la critique hégélienne.

Ces contradictions ont été causées par un éloignement de ce que Jean Bollack appelle : *« le système interprétatif originel »* (Bollack, Jean, p. 110). L'œuvre ne serait plus appréciée à partir des éléments d'une construction historique scientifique dans la structure qui les unit comme un schéma linéaire, lequel met en relief les termes de la problématique moderne, parachutée de façon arbitraire en raison du manque de fondement historique. Dorénavant, on assiste, selon Jean Bollack, à des lectures prédéterminées qui, projetées dans un contexte social, ne fournissent que la matière d'un modèle nécessairement schématique.

Pour rompre avec ces habitudes, Jean Bollack propose une autre démarche. Cette dernière repose sur une réflexion esthétique des œuvres et permettra de lire autrement celles de l'Antiquité. Dans cette optique, le terrain de la réflexion ne doit en aucun cas être occupé par des idées très contestables, imposées du dehors (p. 110). Dans ce but, il convient de faire table rase des a priori en privilégiant l'étude de la composition, celle de la construction datée. Jean Bollack préconise le rétablissement du principe inhérent à l'étude d'un texte : *« il est grand temps de lire suivant le principe fondamental qui exige que la matière interprétée soit elle-même déjà considérée comme une interprétation, et que l'on restitue les distances prises à l'origine »* (p. 110). Aussi faut-il considérer les constructions historiques comme telles afin d'éviter les rajouts. Selon Jean Bollack, l'étude philologique doit redécouvrir les réalités sociales, le culte et les croyances. Mais la matière, quelle qu'elle soit, a toujours été choisie. Elle se réfléchit sur le modèle de la langue que l'on ne retrouve pas dans les textes comme une chose constituée et reproduite. Elle apparaît comme une entité nouvelle, produite selon la fin qu'elle contribue à faire exister. À en croire la démarche de Jean Bollack, tous ces éléments contribueront à la vidure des lectures schématiques de la tragédie.

Dans son analyse, Bollack formule une interrogation sur le fondement des lectures plurielles et curieuses de la tragédie. La fidélité dans la retransmission des éléments d'une civilisation, comme la tragédie, constituerait la seule voie de sa compréhension. Il ne serait donc pas opportun de chercher la signification de la tragédie à partir des éléments externes.

Dans une autre mesure, la figure idéale et idéalisée d'Antigone n'a pu échapper aux travaux de Jean Bollack. Il stipule que dans l'une des options importantes de l'histoire de la compréhension, Antigone serait un être d'exception, surgie d'un passé héroïque et mythique (Bollack, Jean, p. 54). Elle serait par essence au-dessus des lois. Antigone ne serait pas de ce monde ; elle ferait partie de l'ordre de la divinité. Pour mieux saisir son analyse, il est nécessaire de la mettre en relation avec Karl Reinhardt.

3.2.2. Jean Bollack et Karl Reinhardt

Avant toute chose, situons Karl Reinhardt (1886-1958) dans la critique moderne de Sophocle. Comme Jean Bollack, Karl Reinhardt se réclame de la philologie allemande. C'est à l'occasion de sa rencontre avec Wilamowitz que sa fascination pour la philologie se précise. Wilamowitz incarne l'historicisme triomphant de la fin du siècle, qui entend appréhender les Grecs à nu, en 1906[94]. Pour ce faire, Wilamowitz consentit des efforts pour reconquérir le vrai visage de l'hellénisme, qui s'explique dans sa lutte ardente contre l'idéal classique. Sa philologie se présente comme la pratique d'une science rigoureusement historique afin de mieux traduire la réalité. Celui qui fut le maître de Karl Reinhardt poussait l'art de la reconstitution jusqu'au naturalisme, dans une approche littéraire. Cette exigence généreuse d'une Grèce « sans fard » se transforme en illusion lorsqu'elle entend « sympathiser », comme l'avait indiqué Hegel[95], avec le monde grec comme « réalité ». Karl Reinhardt a-t-il déployé cette approche de la philologie dans ses travaux ? La difficulté de Reinhardt était de sortir d'un dilemme de la science et de la « classicité », aussi ancien que la philologie allemande elle-même (Reinhardt, Karl, p. 15). Pour sortir de ce dilemme, Reinhardt adopte une attitude centriste. De fait, il n'effectue aucun choix entre les deux partis qui, depuis les polémiques d'Erwin Rohde et de Wilamowitz sur les origines de la tragédie, se partageaient le champ philologique (p. 15). La démarche de Wilamowitz que nous avons ébauchée plus haut s'oppose, en effet, à une philologie rendue problématique par Nietzsche, sommée de prendre conscience de ses abus et de l'étrangeté du phénomène grec. Il est clair que Reinhardt ne s'identifiait pas à la rupture engagée par Nietzsche et relayée par Rohde. Fort de sa position médiane, il ne lui resta qu'à combler le vide entre les exigences opposées de la reconstitution vraie de Wilamowitz et de l'approche mystique héritée de Nietzsche.

Face aux transgressions classiques de Wilamowitz, Nietzsche et Rohde, Reinhardt oppose une approche de la lettre grecque non comme matériau brut, mais comme phénomène (Reinhardt, Karl, p. 19). Dans son interprétation de la tragédie, il se fie plus au « syntagme » grec comme unité linguistique. Il se rattache à une constellation plus vaste qu'il nomme : situation (p. 19). Elle se réfère à l'homme, à Dieu et à la parole. La situation dont il est question se manifesterait de façon plus soutenue chez Sophocle. Il se serait libéré des formes reçues. Nous convoquons Friedrich Hölderlin (1770-1843) afin de mieux saisir la notion de forme. Il reprend l'idée de l'énigme. Elle serait la frontière entre l'homme et Dieu. Et Jean

[94]Reinhardt, Karl, *Sophocle,* 1971, p. 13-14.

[95] Hegel, *Die Vernunft in der Geschitchte* : « Nous pouvons sympathiser avec eux sur l'essentiel », Ed. Hoffmeister, Leipzig, p. 13.

Beaufret l'aurait qualifié de kantien[96]. Hölderlin y ajoute une nuance décisive qui détermine l'essentiel de la méthode de Reinhardt :

> *« Présence de l'aimable ; lucidité dans l'infortune ; naïveté rêvant ; propriété incomparable de la langue de Sophocle, alors qu'Eschyle et Euripide s'entendent mieux à objectiver la souffrance et le courroux, et moins l'entendement de l'homme dans sa marche sous l'impensable »* (Hölderlin, Friedrich, p. 70-71).

Il se dégage de la spécificité de la langue de Sophocle, un double emploi du verbe objectiver. Il a le sens de représentation chez Eschyle. Il se transforme en objet de science pour la philologie (Reinhardt, Karl, 1971, p. 16). Dans la préface du *Sophocle* de Karl Reinhardt, Emmanuel Martineau écrivait que la langue de Sophocle transcende la conscience savante, parce que sa propre objectivité laisse se creuser elle-même l'espace d'une première objectivité, un phénomène. C'est dans cette optique que Reinhardt indique qu'il appartenait à la conscience philologique d'avoir affaire à des phénomènes qui la transcendent[97]. La profondeur dont il est question serait abyssale dans l'*Antigone* et surtout dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle. Dans ces conditions, la philologie telle que l'entend Reinhardt doit changer de sens. Il ne s'agira plus seulement de deux éléments distincts que sont les données linguistiques et un signifié de référence intemporel, qui aurait été d'abord rendu en grec et qu'il faudrait rendre en français. Il sera question d'une parole réfléchie en elle-même (Reinhardt, Karl, p. 17). C'est pour cette raison que Reinhardt ne prend plus en compte le syntagme grec, mais la situation que nous évoquions plus haut. Cette démarche est celle qui orientera l'interprétation de Reinhardt par rapport à Jean Bollack.

Bollack se plaît à évoquer la pensée de Reinhardt dans ses travaux. Dans cet exercice, il évoque le dialogue de sourds entre Créon et Antigone de l'*Antigone* de Sophocle. Comme le dit Reinhardt, Jean Bollack estime que le monde de ces deux personnages ne communiquerait pas. De fait, chacun vivrait dans son domaine propre sur le mode du différend. Les deux héros ne se mesureraient pas l'un à l'autre. Ils ne formeraient pas les deux pôles antithétiques légués par Hegel (Bollack, Jean, 1999, p. 80).

> *« Les concepts et les catégories usuels grâce auxquels on s'est efforcé, depuis Hegel, de pénétrer l'essence d'Antigone – par exemple, la cause triomphante et la*

---

[96] Voir Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe Remarques sur Antigone : Procédé de Hölderlin et Sophocle*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, Préface de Jean Beaufret, p. 20.

[97] Cité par Emmanuel Martineau dans la Préface de *Sophocle* de Karl Reinhardt, 1971, p. 17, voir aussi *Tradition und Geist*, p. 428.

cause perdue, le jeu et le contre-jeu, le droit, l'idée, opposés à un autre droit, à une autre idée de, la famille contre l'État, la faute tragique et son expiation, la liberté personnelle contre le destin, l'individu contre la communauté politique » (Reinhardt, Karl, 1971, p. 99).

Reinhardt, de cette lecture empruntée à l'esthétique classique ou postclassique, souligne un double défaut. Il reproche, dans un premier temps, à ces concepts, une généralité applicable au drame allemand. Il les trouve, de ce fait, trop larges. Dans un second temps, il estime que ces concepts s'accordent avec la seule *Antigone* et ne sauraient, par conséquent, s'appliquer à toute autre tragédie de Sophocle – ils seraient trop étroits par la suite (p. 99). Il s'oppose à l'idée de l'élaboration d'une formule valable uniquement pour l'*Antigone*[98].

Son hostilité à la lecture esthétique classique ne l'empêche pas de percevoir une figure idéale dans le personnage d'Antigone. Cette lecture a été relevée par Jean Bollack. En effet, la compréhension du discours de sourds entre Antigone et Créon était toute particulière pour le philologue allemand. Selon lui, Dieu se serait incarné dans une femme. Elle le représenterait sur la terre (Bollack, Jean, 1999, p. 54). Jean Bollack estime que, chez Karl Reinhardt, l'incommunicabilité émanant de ces deux personnages ne peut s'expliquer par un contexte, une situation analysable, disons par rien, si ce n'est par l'appartenance merveilleuse d'Antigone à un monde supérieur : *« je ne suis pas de ce monde »* (p. 54). Sur ce point, cette méthode se rapproche de la philologie de Jean Bollack. Elle indique que la réflexion esthétique sous-jacente à l'œuvre tragique ne doit en aucun cas être occupée par des idées très contestables et imposées du dehors. Ces idées en question se réfèrent, selon Reinhardt, au contexte évoqué plus haut. Pour revenir à l'explication de Reinhardt reprise par Bollack, la jeune fille (Antigone) se saurait en harmonie avec l'univers par une loi qui embrasse tout (p. 54). Elle agit par principe en donnant la sépulture au corps de Polynice. Il ne s'agit pas d'un devoir moral, mais la voix qui se fait entendre dans son âme. Laquelle se sait unie à ce

[98] Cette idée viendrait de Hegel : *Esthétique II*, 2e section, chap. 1 : « Bien qu'il y soit complètement plongé dans le sentiment et l'action humains, le même contraste réapparaît de façon encore plus intéressante (= que dans les *Euménides*) dans *Antigone*, l'une des œuvres d'art les plus sublimes et à tous égards les plus accomplies de tous les temps. Tout est conséquent dans cette tragédie ; la loi publique de l'État et l'amour familial intérieur… C'est la femme, Antigone, qui a l'intérêt familial, c'est l'homme, Créon qui a la prospérité de la communauté pour *pathos*. Polynice, luttant contre sa patrie, est tombé sous les murs de Thèbes et Créon, le souverain, menace de mort par décret public quiconque fera rendre à l'ennemi de la cité les honneurs de la sépulture. Mais Antigone ne se laisse pas détourner par un ordre qui ne concerne que le bien public, et elle s'acquitte du devoir sacré de l'inhumation, selon la piété qui lie la sœur au frère. Ce faisant, elle invoque la loi des dieux ; mais les dieux qu'elle vénère sont les dieux inférieurs de l'Hadès (vers 451), les dieux intérieurs du sentiment, de l'amour, du sang, et non pas les dieux diurnes de la vie libre et conscience de soi du peuple et de l'État » *cf.* la *Philos. de Religion*, Werke, XVI, p. 133.

qu'elle a de plus proche. Karl Reinhardt estime que l'on tient en Antigone la religion grecque fondée sur une harmonie cosmique. Cette interprétation ne constitue-t-elle pas un dépassement de ce texte et du théâtre, une amplification de la fable dont Sophocle s'est inspirée ? Nous y reviendrons dans la deuxième partie de notre travail. La nature parlait, dans l'*Antigone* de Reinhardt, la langue pure de la transcendance, du mystère. C'est ce qui ressort de l'observation de Jean Bollack au sujet de la lecture du critique allemand. Rien ne surprenait plus. Antigone serait bel et bien la révélation. Et la justice se situerait dans son action démoniaque. Cette dernière devait, selon son destin, se heurter à l'État incarné par Créon.

Dans une autre mesure, le discours contre Hegel, contestant la perspective juridique, se serait en effet renouvelé, selon Bollack, entre les deux guerres, en Allemagne. En effet, Reinhardt, sans avoir relevé la teneur de la couche mythique, sur laquelle il s'appuie, s'est opposé au déplacement du conflit dans la sphère politique (Bollack, Jean, p. 80). Ce transfert implique la reconnaissance de la norme du pouvoir entre Créon et les Thébains. De même, selon Jean Bollack, l'empreinte mythique des préalables de Reinhardt éclaterait-elle lorsque Antigone trébuche, selon ses propres termes : *« Tu es tombée lourdement devant le haut piédestal de justice »* (*Antigone* de Sophocle, vers 854).

Ce piédestal de justice ne désignerait pas, pour lui, les lois de la ville. Elles se référeraient aux croyances dans les dieux qui sont maintenues. De fait, elles fourniraient un support commode à des représentations métaphysiques modernes, bien que le chœur fasse remarquer à Antigone qu'elle se heurte à l'intérêt du pouvoir (Bollack, Jean, p. 81).

Reinhardt n'effectue aucune distinction entre les idées qu'il se faisait de la Grèce, et la création littéraire, selon Jean Bollack, pour qui ces deux règnes ne seraient pas du même ordre. Bollack reproche à Reinhardt l'analyse selon laquelle l'affrontement et l'absence de dialogue reposent sur une division préalable qui reproduit la mentalité grecque. Il s'agirait là, de la vraie matière. Elle n'implique pas deux droits ni deux idées, aucune subjectivité ni de l'auteur et de sa réflexion ni des personnages ni de l'invention, aucun conflit ni aucune aporie. L'humain serait d'emblée opposé au divin. Sur ce point, Karl Reinhardt écrivait :

> *« Les deux sphères qui se dressent face à face dans ce drame, en la personne d'Antigone et en celle de Créon, ne sont pas à proprement parler en conflit, chacune n'est point en elle-même en butte aux attaques de l'autre, aucune ne s'efforce de détourner dans son propre sens l'autre légalité, l'autre idée, l'autre morale, […] pour Créon, Antigone n'est pas une victime qui se donnerait pour tâche d'immoler à la raison d'État, et elle n'est point non plus obligée, quant à elle, d'arracher son*

sacrifice à sa nature, à son inclination innée pour l'obéissance. On ne saurait même dire que Créon ne prenne jamais conscience d'avoir méprisé en la personne d'Antigone une loi étrangère, adverse. Et ainsi, sa chute finale ne signifie ni que l'intrigue se dénoue « justement », conformément à un concept humain de la justice, ni qu'il expie le sang qu'il a versé, elle provient uniquement de l'aveuglement qui l'a privé de toute mesure et jeté dans l'hybris. Dans son concept, la tragédie d'Antigone n'a rien d'un conflit de normes, c'est la tragédie de deux déclins humains, séparés essentiellement, liés démoniquement, dont l'un fait suite à l'autre comme son image renversée »[99].

En procédant ainsi, Reinhardt nie l'idée d'une opposition d'idées et de toute référence historique constituant le fondement d'idées antagonistes.

Selon Jean Bollack, c'est par euphémisme qu'on lit que Hémon entoure de ses bras la taille d'Antigone, parce qu'elle ne doit pas être serrée de trop près. Un temps séparerait la pendaison et la scène vue par les gardes. Antigone serait par terre avec Hémon dans la tombe. Il est important de noter qu'à partir du vers 524 : *« Je ne suis pas faite pour vivre avec la haine, mais pour être avec ce que j'aime »,* Antigone énonce une conclusion à sa dispute avec Créon. Selon Jean Bollack, elle semble définir un programme. Ce vers a été lu comme une devise, un vœu d'amour universel.

Les interprétations, qui ont mis la révolte au premier plan, insisteraient sur une réalité indépassable, une invention de Sophocle. Antigone dit non avant de parler et de découvrir les raisons qu'elle a de le faire. Peut-elle à ce moment savoir ce qu'elle veut si elle ne le sait pas ? Non, parce qu'elle est contre un autre personnage. Cette opposition constituerait le noyau du drame. C'est ce que Hegel perçoit comme une dualité qui traverse les personnages, dans l'*Esthétique*[100]. En effet, selon Jean Bollack, Hegel entend les antagonistes comme des

[99]Reinhardt, Karl, 1971, p. 101. La question des deux parties n'a pas échappé à Wilamowitz, le maître de Reinhardt qui écrivait *: « Il faut d'ailleurs reconnaître que Sophocle a traité la seconde partie à si grands traits que nous y perdrons de vue Antigone. Peut-être a-t-il été trop cruel ; mais qui éprouve pleinement la gloire des martyrs se repaît des mortes persecutorum. »* (*Geistes. Trag*., IV, p. 344) Au regard de ce qui précède, les irrégularités de structure s'expliqueraient donc par la liberté avec laquelle Sophocle laisse exprimer la cruauté constitutive de sa religion. Dans cette perspective P. Friedländer, p. 311, expliquait la seconde partie comme une « réflexion » *: « Dans ce drame la force adverse est visible, elle aussi, sous les traits d'un personnage, et le fait qu'elle doive, dans la collision tragique, être rencontrée par réflexion exprime une loi dont la « justice poétique », comme on l'appelle, n'est qu'une restriction moralisante. En sombrant, l'héroïne entraînera l'ennemi avec elle. »* Il s'agit là d'une interprétation qui renonce aux satisfactions morales, mais en posant une « loi » du processus tragique dont tout autre exemple fait défaut. Ceci n'expliquerait pas, pour autant, pourquoi Créon possède sa « courbe » et sa « péripétie » propres, et aussi sa propre reconnaissance de soi ».

[100] Hegel cité par Jean Bollack dans *La mort d'Antigone* : *la tragédie de Créon*, p. 101.

individus qui s'affrontent, représentant chacun, la totalité. Mais logiquement, Antigone, en fonction de sa lignée, devrait être solidaire de la raison d'État. Et Créon ne devrait pas ignorer les liens sacrés du sang. Pourtant, ils succombent tous deux à la loi d'un ordre qu'ils portent en eux, qu'ils n'observent pas. Selon Bollack, cette démarche est rigoureuse. Cependant, elle ne permet pas de rendre compte de l'analyse tragique qui s'actualise dans la pièce. Il est impossible de réintégrer la famille royale dans la raison d'État. D'une part, le principe d'un intérêt politique supérieur que défend le roi n'abolit pas en soi le pouvoir légitime de la famille, mais le subordonne à la loi. D'autre part, Antigone ne pouvant ignorer son appartenance familiale, s'accroche au passé comme Électre.

Créon, en ce qui concerne l'État, promeut la distinction. Il défend sa conception du bien et estime détenir la liberté de ménager l'avenir. Antigone effectue une scission comparable, une distinction entre sa famille et la cité, son lieu de naissance qui l'empêche d'agir.

Jean Bollack prévient contre la lecture opposant dialectiquement et historiquement l'État et la famille, comme certains anthropologues, un esprit archaïque et un esprit moderne (Bollack, Jean, p. 102). Cette lecture se rapproche de celle de Karl Reinhardt. Créon est un rebelle comme Antigone. Cela est d'autant plus pertinent que, sans l'adversité qu'introduit Antigone, il n'y a pas de drame. La chute ne saurait avoir de sens sans elle. Pour Jean Bollack, la résistance d'Antigone, si elle s'éclaire dans cette lumière, trouve une autre finalité. Dans sa solitude irréparable, Créon serait loin d'être un malfaiteur ou un criminel comme l'ont qualifié certaines critiques. Il découvrirait la signification de ses actes et aurait su qu'il y a eu plus fort que lui. De fait, il aurait reconnu sa mauvaise inspiration et cru détenir le pouvoir de légiférer en enfreignant une autre loi.

À la question de savoir si le châtiment qu'il subit devrait relever d'une signification particulière en cas de faute, il répond qu'une transgression a eu lieu et qu'elle est reliée à une justice. En effet, dans la majorité des interprétations, Antigone est la sainte, prête à donner sa vie pour la loi divine avec une générosité de caractère qui la dispose au martyre. Son intuition lui ouvrirait les horizons de la transcendance. Elle incarnerait la vérité religieuse, plus haute ou plus profonde que les desseins de la communauté. Nous percevons en filigrane deux idéologies, comme ce fut le cas chez Bonnard. Dans un premier temps, Antigone serait dépositaire d'une justice divine et sa mort prendrait un sens par le don qu'elle fait de sa personne à une noble cause. Et, dans un second temps, la raison politique, défendue par Créon, pourrait apparaître comme une pensée conservatrice, comme une subversion menée par des sophistes. Créon figurerait la contrefaçon comparée à la vérité traditionnelle des

croyances qu'il combat. En plus d'être un tyran, il aurait été décrit comme l'incarnation de la pensée sophiste.

Nous retiendrons de ce rapport, avec Karl Reinhardt, une hostilité à la tradition classique relative à la lecture de la tragédie en général et à l'œuvre de Sophocle en particulier. Dans cette analyse, il nous a été donné de noter le refus des philologues de cautionner le discours sur la loi des hommes et des dieux que l'esthétique classique met en relation avec les éléments contextuels, notamment sociaux et politiques. En clair, pour Jean Bollack et Karl Reinhardt, la référence à la naissance de la démocratie au V^{e} siècle av. J.-C. ne saurait valider un discours typiquement politique de l'*Antigone* de Sophocle.

Jean Bollack entend plutôt manifester une fidélité au texte grec dans ses traductions. C'est fort de cette démarche qu'il a effectué nombre de ses travaux de traduction des textes anciens.

3.2.3. Traduire et lire autrement avec Jean Bollack

Dans son ouvrage *Antigone, enjeux d'une traduction* (2004), Jean Bollack relève dans quelle mesure le personnage d'Antigone a fasciné nombre de critiques. En effet, ce personnage constitue la figure emblématique du « détournement catégorique »[101]. Autrement dit, l'affrontement du divin et de l'humain selon Hölderlin ; l'héroïne qui réconcilie l'universel de la loi et le particulier de la famille pour Hegel. À partir de ce rappel, Jean Bollack entend questionner le processus aboutissant à la construction du sens originel d'*Antigone*. Ce point a été abordé dans son œuvre, *La mort d'Antigone : la tragédie de Créon*. Dans cet ouvrage, sa démarche s'est établie sur le développement des perspectives et des enjeux de la traduction de l'*Antigone* de Sophocle. Le problème de compréhension se pose toujours : « *Et, je peux dire que cette compréhension, dans mon herméneutique, est une construction, et donc a été montrée à un moment historique* »[102]. C'est l'élément le plus sensible à la base des multiples lectures.

Jean Bollack préconise une lecture loin de toutes idées reçues. Il s'agit des interprétations classiques faisant d'Antigone, l'héroïne de l'humanisme, la figure emblématique du détournement catégorique et de la liberté. Pour une analyse plus objective, Jean Bollack propose de remplacer les a priori par un débat constructif. À cet effet, il écrit :

---

[101] Hölderlin, *Remarques sur Œdipe. Remarques sur Antigone*, 1965, p. 13.

[102] Bollack, Jean, «La construction du sens dans Antigone», *Antigone, enjeux d'une traduction*, Paris, Campagne, 2004, p 37. La construction du sens est à l'origine de lectures plurielles dont la véracité suscite autant d'interrogations.

> *« Et si je formule ainsi les choses, le seul fait que l'on fasse d'Antigone une figure – tradition dans laquelle se trouve Lacan – peut être discuté et réexaminé. Quand je dis « pièce à débats », je parle de ce qui est proprement démocratique dans cet espace de discussion ouvert par le théâtre athénien, qui est en effet très étonnant – c'est quelque chose de surprenant qu'il ait pu exister. Ce que j'appellerais « démocratique », c'est que l'on se serve d'une problématique qui ensuite fait l'objet de discussions. On peut très bien imaginer les spectateurs se demandant, le lendemain, ce que Sophocle avait voulu dire »* (Bollack, Jean, p. 38).

Selon Bollack, lorsque Sophocle écrivait cette pièce, il était loin d'illustrer un mythe et encore moins une vérité immémoriale dans une représentation romantique. En revanche, pour lui, Sophocle, en référence à une tradition donnée, se demandait ce que l'on pouvait en faire intellectuellement : *« Qu'est-ce que je peux en tirer qui soit juste, et en même temps théâtralement efficace… C'est ce que fait Sophocle »* (p. 38). Il relève un point sur l'orientation intellectuelle qu'a prise l'œuvre de Sophocle :

> *« L'intrigue conduit à une réflexion, non pas sur la femme et l'État, comme le pensait Hegel, mais sur deux points de vue amenés par des intérêts contradictoires ; l'un est rationnel et l'autre, défendu par Antigone, tient compte de l'irrationnel… C'est le moment crucial pour moi. Je crois qu'il y a là un point fort, il s'agit de comprendre strictement la position de celui qui écrit, tout à fait déterminée, historiquement déterminée, située face à sa propre tradition. Ainsi, on ne peut pas dans le cas d'Œdipe – et encore moins dans celui d'Antigone – passer directement au mythe et dire que c'est un mythe que la pièce illustre. »* (p. 38).

Au regard de ce qui précède, Sophocle aurait abordé une nouvelle problématique dans son œuvre. Elle oppose le discours rationnel et l'irrationnel. Cependant, il fait certaines précisions relatives au contexte. Sophocle transmet une problématique dans un cadre nouveau et dans les limites de la tragédie. Il s'interroge sur la manière d'analyser cet art en tant que technique de la production de sens. Pour ce faire, Jean Bollack propose une lecture à partir de la période de production de la pièce, afin d'éviter des interprétations trop hasardeuses.

C'est fort de sa culture philologique que, Jean Bollack, soucieux d'une traduction et d'une interprétation objectives du texte, proches de la vérité, appelle à un examen à la lettre de l'œuvre de Sophocle. En s'orientant vers l'étude philologique des textes anciens, Bollack s'est préoccupé de la nécessité de la restitution des distances prises à l'origine, afin d'éviter des contresens dans un exercice tendant à déterminer le sens de l'œuvre de Sophocle. Sur ce point, nous ne remettrons pas en doute le bien-fondé de sa démarche. Cependant, nous

jugeons utile de formuler quelques réserves. En effet, ce dernier effectue un travail relatif au texte, comme si la tragédie était essentiellement un texte, lorsqu'il écrit :

> *« Pour moi [un texte] c'est d'abord et avant tout la prise de position de quelqu'un dans un contexte culturel donné, se servant de concepts préformés et socialement déterminés mais les transformant peut-être, les poètes tragiques étant des « créateurs qui travaillent à transformer la société »*[103].

En réaction à ces propos, Florence Dupont écrivait : *« selon cette perspective, le message du poète tragique s'inscrirait dans l'histoire de la culture grecque, en la transformant ; tout poète grec dramatique aurait été un producteur de concepts, apte comme tel à intervenir dans l'histoire des idées »*[104]. Sophocle serait donc un producteur de concepts ayant influencé son époque. C'est ce qui se dégage de l'interprétation de Jean Bollack fondée sur le texte. Cette allusion au texte ne pose aucun problème en soi. Le danger provient de la lecture et donc de la permanence du texte. Il oublie que ce théâtre était à l'origine un rituel qui n'avait de sens que dans sa pratique.

Nous retiendrons que les travaux de Jean Bollack, fondés sur la philologie allemande, ont eu pour résultat une interprétation portée sur les éléments internes au texte. Contrairement à lui, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, dans une approche marxiste, anthropologue et structuraliste, abordent la tragédie à partir du contexte social et politique de l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C.

3.3. La lecture marxiste, anthropologique et structuraliste de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet

Après l'Allemagne, la France affiche à son tour son intérêt pour la tragédie grecque. L'une des critiques les plus significatives provient de Jean-Pierre Vernant, historien et anthropologue français, spécialiste de la Grèce antique et plus spécialement des mythes grecs. Influencé par Louis Gernet, il se tourne vers l'anthropologie de la Grèce antique quand il rentre au CNRS, en 1948. Même s'il a été un auteur majeur de l'antiquité grecque, on retiendra dans le cadre de nos travaux, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* 1 et 2. En collaboration avec Pierre Vidal-Naquet, historien et helléniste français, il a réalisé de nombreuses recherches sur la question grecque.

Jean-Pierre Vernant se place sur le terrain de la psychologie historique. Il a rejeté, comme Meyerson, la psychologie que Nicole Loraux a eu le mérite de réintroduire, selon

---

[103] Bollack, Jean, *Europe*, janv.-fév., 1999, n° 837-838, p. 5

[104] Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 20-21

Pierre Vidal-Naquet, dans *Les Grecs, les historiens, la démocratie* (2000). Jean-Pierre Vernant réfléchit sur la mémoire, le travail et la raison avant de glisser, peu à peu, par esprit comparatiste, dans l'anthropologie historique :

> *« J'ai essayé de comprendre l'homme grec ancien, comment il s'est transformé et construit, dans ses manières de penser, ses formes de sentiment, ses façons d'agir, à travers les changements qui se produisent dans la vie sociale et politique, entre les VIII^e^ et IV^e^ siècles avant notre ère »*[105].

Dans sa réflexion, l'histoire n'est qu'une transformation continue de la nature humaine. Il est, par conséquent, impossible de parler des hommes en dehors des groupes dans lesquels ils sont insérés. De fait, il rattache l'histoire des hommes à leur contexte social précis. Il n'existe pas, d'un côté, une étude psychologique et, de l'autre, des réalités sociales isolées, inertes. Une société est un système de relations entre les hommes, les activités pratiques qui s'organisent sur le plan de la production, de l'échange, de la consommation et dans tous les autres domaines de la vie collective. En définitive, la lecture de Jean-Pierre Vernant se construit autour de l'homme antique, de ce qu'il a créé et produit dans les divers secteurs de la vie collective, depuis ses outils, ses techniques jusqu'à ses mythes et ses dieux, en passant par les institutions de la cité, le droit, les grandes créations littéraires et plastiques. Dans son analyse, le vrai comportement de l'homme se définit à partir ce qu'il fait en tant qu'être social en liaison avec les autres et pour les autres. L'homme serait présent dans les œuvres qu'il édifie afin qu'elles subsistent, soient communiquées et transmises de génération en génération. C'est ainsi que se présente le fondement de la lecture de Jean-Pierre Vernant. Dans sa démarche, une lecture de la tragédie de Sophocle devrait tenir compte de tous ces paramètres.

La lecture qu'il effectue, avec son collaborateur Pierre Vidal-Naquet dans *Œdipe et ses mythes* (1988), est assez représentative de ce fondement de sa critique de la tragédie. En effet, en s'appuyant sur *Œdipe-roi* et *Œdipe à Colone*, ils se placent dans l'historicité de la tragédie du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. La prise en compte des institutions, des réalités, des notions familières aux hommes de ce temps, s'inscrit sans ambages dans cette étude. Dans leur analyse, ces œuvres constituent un tout. Les composantes de tout cet ensemble se conjuguent pour donner naissance à une réalité donnée. Et, à travers leur appartenance à un genre défini, par sa date et son auteur, ces éléments apparaissent inscrits dans un contexte social et mental, situé historiquement. Ils ont un sens dans un contexte anthropologue qu'il ne

[105] Vernant, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 51.

faut pas ignorer. De fait, en dehors du cadre institutionnel et du contexte mental dont ces œuvres sont solidaires, ces éléments perdent toute signification et deviennent sans objet. Toutefois, il convient d'émettre des réserves quant à ces interprétations. En effet, les ambiguïtés et les polysémies qu'elles recouvrent sont parfois exploitées à la hâte. Ce qui conduit Jean-Pierre Vernant à effectuer cette précision :

> *« Il faut ensuite qu'on évite la facilité qui consisterait à se servir du texte comme d'un tremplin, d'un prétexte pour justifier ses propres vues, en oubliant que la lecture doit avoir pour première exigence une mise au point du regard permettant de viser ce qu'on a appelé l'intentio operis, c'est-à-dire la façon dont l'œuvre a été, dans son ensemble et ses détails organisée pour commander son interprétation en guidant le lecteur, en l'orientant dans certaines voies »*[106].

À ce jour, il ne dispose d'aucune confidence, d'aucun message d'aucune sorte sur ce que Sophocle entendait transmettre en dehors des tragédies elles-mêmes. Le seul document que possèdent tous les critiques jusqu'à ce jour est le seul texte. Il est vrai qu'en l'absence de témoignage de l'auteur, la diversité d'indices peut parfois créer une confusion. Si message il y a, il n'a de sens que pour le public présent aux représentations. Selon Jean-Pierre Vernant, il convient d'éviter de recevoir aujourd'hui ces œuvres comme les contemporains de Sophocle. À cet effet, il écrivait :

> *« Impossible, bien entendu, pour le lecteur d'aujourd'hui de recevoir l'information comme l'accueillaient tout naturellement les contemporains de Sophocle. D'abord parce que ce qui, pour nous, est un texte était pour eux un spectacle où le chant, la danse, la musique avaient leur part, et que nous ne saurions du tout imaginer. Ensuite parce qu'ont changé, autant que le milieu social, les catégories de pensée, les formes de sentiment, les cadres de l'expression de soi, d'autrui, du monde, des dieux – en bref l'homme intérieur, c'est-à-dire tout ce fond commun, ce savoir partagé auxquels le texte fait implicitement référence pour assurer, dans la transmission au public, ses effets de message »* (Vernant, Jean-Pierre, 1988, p. XI).

Cette vision de la tragédie ne saurait se confondre avec celle du XX^{e} siècle. Elle ne peut donc s'interpréter comme celle des citoyens d'Athènes. Ceci ne doit pas empêcher l'historien de tenter une reconstruction de ce modèle perdu. Ces récits étaient déjà connus à

[106] Vernant, Jean-Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions complexes, 1988, p. X.

l'époque d'Homère. Dans l'*Odyssée* (XI, 271-280), il y faisait une brève allusion dans un passage de la Nekuia (sacrifice pour l'invocation des morts). La mère d'Œdipe ne porte pas le nom de Jocaste. Elle s'appelle Épicaste. Sans savoir qu'il s'agit de son fils, elle épouse Œdipe, lequel tua et dépouilla son père de ses armes. Quand les dieux révèlent aux hommes la vérité, Épicaste se pend, laissant sur le trône de Thèbes Œdipe qu'elle maudit et voue à la vengeance des Erinyes maternelles. Nous remarquerons, dans cette tradition, qu'Œdipe ne se crève pas les yeux : il n'est chassé ni du pouvoir ni de la ville. Tandis que la plupart des lectures s'effectuent autour de l'histoire d'Œdipe telle qu'elle est relatée dans l'œuvre de Sophocle. C'est à cet Œdipe tragique que l'on se réfère le plus souvent pour aborder la question du mythe d'Œdipe. C'est lui que visent en particulier l'interprétation de Freud et l'appellation de complexe d'Œdipe qui en dérive. Il est important de l'indiquer, parce que le mythe originel est parfois ignoré au profit d'une lecture se fondant sur une œuvre qui a été, elle-même, dans sa forme initiale, une réinvention. Parfois, l'antiquisant est contraint de sortir du cadre du texte dans son interprétation de la tragédie. Il a très souvent recours à des institutions, des fonctions sociales, qui lui sont et nous sont par ailleurs étrangères et méconnues. Mais le drame exige qu'elles soient présentes à l'esprit du spectateur pour que se mette en place, dans des ambiguïtés, la figure de l'Œdipe tragique. Jean-Pierre Vernant se pose des questions sur la nature des institutions et des fonctions sociales associées à l'analyse de ces œuvres. Il s'agit entre autres du rituel pharmacos, de l'ostracisme, de la figure du tyran dans l'Athènes du V^{e} siècle, des droits d'asile et de la cité, des statuts juridiques et religieux de citoyen, de métèque, de proxène, d'évergète et de héros. Désormais, la critique se réfère à tous ces éléments dans le but de décrypter les œuvres de l'antiquité grecque. Il s'agit, en effet, de maîtriser de façon efficace le contexte de création. Dès lors, il importe de souligner les détours que le contexte contraint l'interprète à effectuer, afin de rendre plus sensibles l'ouverture et la polysémie de l'œuvre. Le texte, pour signifier, suppose toujours un récepteur. Ses réseaux de signification se tissent et s'établissent entre deux pôles : le texte et son public de lecteurs. Et sa charge sémantique, son impact émotionnel variant en fonction des différents publics, le regard que l'historien porte sur l'Œdipe athénien ne peuvent être figés. Il se découvre en fonction des époques. C'est une métamorphose que subit l'Œdipe originel. Ce qui laisse entrevoir la création de plusieurs mythes hérités du modèle athénien.

Rappelons que dans le domaine de l'anthropologie historique, le problème auquel se sont heurtés les historiens français, relève du statut du texte. Nous avons pour exemple l'oraison funèbre (institution étudiée par Nicole Loraux dans *l'Invention_d'Athènes* : *histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*) qui ne peut être une source directe que l'on puisse

transcrire comme telle. L'illusion positive a été dénoncée dans le domaine antique comme dans d'autres. Et lorsque Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet parlent de mythe et tragédie, la coordination « et » dit quelque chose d'important : la tragédie (ou la comédie) est un texte qu'il faut découper. Il y a des institutions que l'on peut mettre en rapport avec des textes et des pratiques sociales. L'*Œdipe-roi* a été ainsi éclairé par Jean-Pierre Vernant en le confrontant avec le rite du bouc émissaire (pharmakon) et l'institution très laïcisée de l'ostracisme. L'ostracisme vise en principe à écarter des citoyens qui, s'étant élevés trop haut, risque d'accéder à la tyrannie. Il s'agissait d'une condamnation à l'exil pour une période de dix ans. Cette décision était prise, en marge des tribunaux, par l'assemblée, sans aucune accusation formulée contre quiconque. De fait, le tort se résumait en une élévation au-dessus du commun et une trop grande chance qui risquait d'attirer sur la ville la vindicte divine (Vernant, Jean-Pierre, 1988, p. 47). Il fallait donc expulser de la cité ce type de citoyen qui constituait une gangrène. Jean-Pierre Vernant rappelle le développement d'Aristote. En effet, si un être politique dépasse le niveau commun, en vertu et en capacité politique, on ne saurait l'admettre sur un même pied d'égalité avec les autres citoyens. Un tel citoyen serait naturellement comme un dieu parmi les hommes. Aristote ajoute que cette raison aurait fondé l'institution de l'ostracisme dans les États démocratiques. Il s'agit d'États dans lesquels le principe de l'égalité, à tous les niveaux, battait son plein. Jean-Pierre Vernant finit donc par s'interroger sur l'opportunité, pour la cité, d'admettre en son sein celui qui, comme Œdipe, a lancé sa flèche plus loin que l'autre. À travers cette institution, la cité se débarrasse de la personne incarnant le mal, l'ostracisé, lequel proviendrait des dieux. La cité expulserait donc ce qu'elle a de plus vil et qui la menace. Aristote exprime la conduite de la cité dans sa théorie politique. L'homme, écrit-il, est par essence un animal politique. Celui, donc, qui se trouve par nature *ápolis* est ou bien *phaûlos*, un être dégradé, un sous-homme, ou bien au-dessus de l'humanité, plus puissant que les hommes. Cet être ne peut vivre dans la communauté. C'est dans ce contexte de la création de l'ostracisme que se situe l'*Œdipe-roi* de Sophocle. C'est donc le statut d'Œdipe dans son double et contradictoire aspect, selon les mots de Jean-Pierre Vernant, qui serait ainsi défini : au-dessus et en dessous de l'humain, héros plus puissant que l'homme, égal au dieu, et du même coup, être monstrueux.

La tragédie, en tant que création des Grecs, si nous nous en tenons à l'interprétation qu'en donne Aristote, ne peut donc être définie loin des institutions de cette société. Que dit Jean-Pierre Vernant à ce propos ? Il s'interroge si oui ou non : *« comme il nous a semblé, présente dans les institutions et dans la théorie politique des Anciens, la tragédie fait-elle autre chose que refléter une structure déjà donnée dans la société et dans la pensée*

commune ? » (Vernant, Jean-Pierre, 1988, p. 53). Il estime que la tragédie s'écarte de cet objectif. De fait, elle la contesterait, s'agissant, bien entendu, de la société qu'elle mettrait en question. Le problème à résoudre est lié au statut de l'humain dans la société grecque. Ce qui est admis dans la pratique et dans la théorie sociale serait la structure polaire du surhumain et du sous-humain, laquelle tendrait à mieux cerner, dans ses traits spécifiques, le champ de la vie humaine définie par l'ensemble des (*nomoi*) qui la caractérise. Ainsi, se présente l'en deçà et l'au-delà qui constitueraient deux lignes de démarcation. Jean-Pierre Vernant trouve chez Sophocle, au contraire, que ces deux entités se rejoignent et se confondent dans le même personnage. Et comme ce personnage est le modèle de l'homme, toute limite s'efface, ce qui permettrait de cerner la vie humaine, de fixer en définitive son statut. C'est le cas d'Œdipe, qui, lorsqu'il mène jusqu'au bout l'enquête sur ses origines, se découvre énigmatique. Un être sans substance ni domaine de définition qui lui soit propre.

Au-delà de cette restitution du sens authentique de la tragédie, celui qu'il aurait pour les Grecs du cinquième siècle, Jean-Pierre Vernant est préoccupé par les contresens auxquels elle a donné lieu durant des années. Il s'interroge sur la provenance de la relative malléabilité de l'œuvre d'art, en l'occurrence celle de Sophocle, qui ferait sa jeunesse et sa pérennité. À cette préoccupation, il répond que si le ressort de la tragédie analyse cette forme de l'inversion qui joue comme un schème logique, on comprend que le récit dramatique reste ouvert à des interprétations diverses. C'est en cela qu'*Œdipe-roi* a pu se charger d'un sens nouveau au fur à mesure qu'à travers l'histoire de la pensée occidentale le problème de l'ambiguïté dans l'homme change de terrain (p. 53). Les nombreuses interprétations ne sont-elles pas porteuses d'une idéologie ? Laquelle immortalise les œuvres de l'Antiquité et pose les fondements d'une référence à toutes explications de l'origine de certaines réalités inexplicables. Existe-t-il une clé universelle pour comprendre l'humain ? Jean-Pierre Vernant utilise pour résoudre ce problème tous les instruments disponibles. Il s'emploie à cerner les changements. Il s'agit des transformations du mythe à la raison, afin de les situer dans leur contexte historique. Ainsi, toutes ces transformations sont-elles liées à l'avènement de la *polis.* La poésie lyrique et le théâtre tragique dans les arts du langage, sculpture et peinture, doivent leur création à ce contexte marqué par la naissance de la cité, du droit, et à l'avènement d'une pensée positive et rationnelle. Ces œuvres d'art étaient conçues comme des artifices imitatifs, selon Jean-Pierre Vernant. Il est question de faux-semblants qui reproduisent l'apparence des choses réelles dans les arts plastiques. Ces innovations marquent un changement de mentalité si profond que l'on a pu y voir comme l'acte de la naissance de l'homme occidental, un passage de *l'homo religiosus* des cultures archaïques à cet homme

politique et raisonnable que visent les définitions d'Aristote. C'est ainsi que sont nés, en Occident, les formes de stéréotype, les idées préconçues et le rationalisme.

La présence de la Grèce dans les discours politiques actuels ne fait l'ombre d'aucun doute pour Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. Dans une interview réalisée par Philippe Mangeot et Isabelle Saint-Saëns, Jean-Pierre Vernant avait été interpellé sur la question suivante :

> *« Vous montrez dans votre travail que l'on ne pose des questions au passé que depuis son présent, en vous lisant, on voit que vous démontrez une certaine vision idéologique de la Grèce. On ne connaît pas aujourd'hui qui récupère la Grèce : Le Pen qui dit que c'est la Grèce qui invente la préférence nationale… Il répond : ça me fait marrer, c'est grotesque… Pourquoi ? Parce que, bien entendu, comme tout groupe, les Grecs ont une solidarité à l'intérieur du groupe, il y a ceux qui sont dans le groupe, ceux qui sont en dehors ; ceux qui ne sont pas seulement les non-athéniens, ce sont les femmes, les enfants. Les systèmes qui ordonnent cela, ce n'est pas celui de la nation : il n'y a pas de sentiment national, de nation grecque. L'exclusion vaut aussi bien à l'égard des gens d'Argos ou de Sparte »*[107].

Il faut relever dans cette précision une méfiance de l'historien face à la récupération politique tendant à trop idéaliser le modèle social grec qui, en réalité, est comme les autres. En fait, ce que Le Pen considère comme le sentiment national n'est rien d'autre qu'une solidarité que l'on retrouve dans toute société. Aussi, exclure les femmes et les enfants est-il loin de refléter une quête de nationalisme. Il s'agit d'une insuffisance du régime démocratique. Monsieur Le Pen ne peut donc pas assimiler la réduction de ces êtres en mineurs juridiques, en un quelconque sentiment national. Sur ce point, la Grèce ne saurait se prévaloir de l'invention de la préférence nationale. La raison est toute simple, elle n'en possède pas les qualités et son système est en porte-à-faux avec les principes requis pour le nationalisme. Il y a donc un doute sur l'acception de la Grèce comme une sorte de berceau de la civilisation. De fait, l'Égypte, plus ancienne que la Grèce, lui aurait transmis la religion. Et lorsque les Grecs arrivent, au début du deuxième millénaire, ils arrivent dans un pays qui est beaucoup plus civilisé qu'eux. En contact avec les Crétois, ils vont créer la civilisation mycénienne qui emprunte, bien entendu, beaucoup d'éléments à ces derniers. Ainsi, n'ont-ils jamais cessé d'avoir des échanges avec l'Orient et, par la même occasion, d'emprunter à l'Orient. C'est

[107] Entretien de Jean-Pierre Vernant avec Philipe Mangeot, Isabelle Saint-Saëns en janvier 1999

donc une culture mélangée. Cette culture grecque, même celle de l'écriture, ce sont les Phéniciens qui la lèguent.

Bien avant Le Pen, comme le note Pierre Vidal-Naquet, la Grèce a eu une influence notable sur la France. C'est le cas dans les lycées où :

> *« La section privilégiée était la section A (latin, grec, une seule langue vivante). La voie royale pour les meilleurs lycéens n'était pas les mathématiques de l'École polytechnique, mais l'École normale supérieure que l'on préparait dans quelques grands lycées »*[108].

De fait, les études classiques étaient caractérisées par un partage entre les disciplines philosophique et littéraire, l'histoire et la philosophie ancienne. L'histoire ancienne, plus particulièrement, essentiellement grecque et romaine, était puissante par la place qu'elle occupait dans ce que l'on appelait le quadripartisme chronologique, qui a existé jusqu'en 1968 : Antiquité, Moyen Âge, époque moderne (jusqu'en 1789), époque contemporaine (jusqu'en 1939), comme l'a si bien signifié Vidal-Naquet.

Par ailleurs, dans la mise en rapport de la tragédie et de la démocratie, transparaît une invention grecque, un amalgame qui n'échappe pas aux critiques. Pierre Vidal-Naquet soutient l'idée d'une mise à distance, par exemple, du peuple dans la tragédie grecque. Il écrivait à ce propos que le peuple athénien n'est pas sur l'orchestra ni sur le front de scène. Il est sur le théâtre, spectateur et non acteur. Cette affirmation vient contredire les interprétations qui assimilent le chœur au peuple athénien. Cependant, il ne remet pas en cause le lien qui existerait entre la tragédie et la démocratie. Il indique que, lorsque dans l'*Antigone*, Hémon, jeune homme voué à la mort, affronte son père Créon, tyran voué à un malheur pire que la mort, il se fait le relais de la voix du peuple :

> *« Ton visage intimide le simple citoyen, le membre d'un dème, alors qu'il s'agit de propos que tu n'aurais nul plaisir à entendre. Mais, je puis, moi, les écouter dans l'ombre, et j'entends la cité gémir sur le sort de cette fille »* (vers 690-693).

C'est l'interprétation de plusieurs critiques qui perçoivent la contradiction du peuple au sujet de la sanction de Créon infligée à Antigone.

Aussi, les allusions à l'actualité sont-elles rares et d'interprétation difficile et discutée. Elles n'éclairent ni les œuvres ni l'actualité. C'est le cas de la peste décrite au début de l'*Œdipe-roi,* qui peut renvoyer à la peste d'Athènes. Elle peut également émaner du chant I de l'*Iliade* d'Homère. Par ailleurs, toute l'aventure athénienne du V^{e} siècle, les guerres médiques,

---

[108] Vidal-Naquet, Pierre, *Les Grecs, les historiens, la démocratie*, Paris, la découverte, 2000, p.11.

la domination impériale, la guerre du Péloponnèse, rien ou presque rien ne se reflète directement dans l'œuvre de Sophocle. Le lien entre tragédie sophocléenne et la politique existe pourtant, comme l'a précédemment souligné Pierre Vidal-Naquet, mais à un autre niveau. On peut, certes, rapprocher tel ou tel moment d'une tragédie aux fragments d'Héraclite ou de Protagoras, mais Sophocle n'a pas servi, comme Euripide, de porte-parole. Il n'a d'autre politique et philosophie que celle de la tragédie elle-même.

Selon Marcel Mauss, la tragédie serait sans aucun doute une invention athénienne parmi les Grecs, un « fait social total », à la fois esthétique, littéraire et religieux auquel on pourrait ajouter la politique. Mais, comme le souligne Vidal-Naquet, tout dépend de la façon dont on utilise ce mot. Il faut faire attention, à ce niveau, étant donné que même Euripide que l'on accuse de retracer la vie politique d'Athènes, ne saurait témoigner de l'étroite relation entre la politique et la tragédie. De fait, rien n'indiquerait dans les notices biographiques qu'Euripide se soit personnellement mêlé de politique. Son destin a quelque chose de paradoxal[109]. Aristophane en fait un misogyne par excellence, alors que les féministes anglaises, au début du XX^{e} siècle, scanderont les vers de *Médée* pour la défense des femmes. Moins aimé du public athénien du V^{e} siècle, il triomphera à l'époque hellénistique et romaine alors même que la vie politique s'y fera plus souterraine. Pour ce faire, Pierre Vidal-Naquet convoque la critique de Nicole Loraux, qui écrirait avec raison dans *Les voix endeuillées* que le théâtre de Dionysos ne se trouve pas sur l'agora, pas sur la place du marché qui est aussi un centre de la vie politique. Il approuve ce positionnement et tente ainsi de mettre en déroute ceux qu'il qualifie d'adeptes du tout politique. Il ne nie pas pour autant la proximité d'Euripide à l'agora dans certaines tragédies. Sophocle serait indiscutablement le seul des trois grands tragiques à effectuer une carrière politique. Mais, à la question de savoir si quelque chose de cette carrière politique passe dans son œuvre, Pierre Vidal-Naquet répond « non ». Il ne trouve aucun intérêt à soutenir que les plaintes de Tecmesse, dans *Ajax*, contre le destin malheureux des concubines étrangères et de leurs bâtards soient une protestation contre la célèbre loi de Périclès de 451, laquelle réserve le droit de Cité aux seuls fils d'Athéniens et d'Athéniennes unis en mariage légitime. Aussi, prend-il des distances avec la thèse d'André Bonnard selon laquelle : *« l'Œdipe-roi de Sophocle était une réflexion désabusée sur l'audace impérialiste d'Athènes et son échec sur le rationalisme athénien et son impuissance »* (Vidal-Naquet, Pierre, 2002, p. 44). Il refuse l'idée selon laquelle la tragédie de Sophocle se présente comme la tragédie politique d'Athènes. La hauteur de ton

[109] Vidal-Naquet, Pierre, *Le miroir brisé*, Paris, Les Belles Lettres 2002, p. 39.

chez Sophocle, par la même occasion, rend, selon Pierre Vidal-Naquet, impossible toute interprétation actualisante. Ainsi, se garde-t-il de faire partie de ceux qui font d'Antigone un mythe, dans une période où le mythe prévaut sur le texte. Antigone ne peut être qu'un personnage inventé, contrairement à la lecture de plusieurs auteurs. Il serait donc prétentieux d'en faire la conscience européenne. Nous justifions ces propos par une multitude de traductions plus ou moins fidèles et d'adaptations plus ou moins libres d'*Antigone*, des reproductions qui ne se font pas,dans la plupart des cas, sans idéologie. En réalité, un bon nombre occulte le fait que les Grecs de l'époque de Sophocle, en reproduisant les épisodes mythiques d'Athènes, effectuaient une véritable mise à distance des mythes dont ils ignoraient la véracité.

Dans la relation de la tragédie et de la politique, l'assemblée du peuple, l'*Ekklésia*, n'est jamais représentée sur l'orchestra. Il serait faux, comme le signifie Vidal-Naquet, de soutenir que le peuple d'Athènes est présent sur les gradins du théâtre. Un mur invisible sépare les acteurs et les choreutes, qui évoluent autour de la *thymélè* de l'autel de Dionysos, des spectateurs. Aucun dialogue n'existait entre eux. Fort de ce constat, le message adressé à des figurants qui représenteraient des Thébains dans l'*Œdipe-roi*, ne saurait faire l'objet d'une assemblée. Ces personnages étaient appelés à disparaître. Il est aléatoire d'évoquer le conseil et la Boulè démocratique, tirés au sort, pour l'identifier au chœur qui brille par une impuissance politique dans l'évolution du drame. Son rôle consiste simplement à accompagner le héros qu'il ne saurait jamais devancer. Par ailleurs, Pierre Vidal-Naquet entame une réflexion sur la question des magistrats. Ceux qui prennent part au dialogue tragique ne sauraient systématiquement faire office de magistrats. À partir du vers 8 de l'*Antigone*, Créon est appelé stratégos, général. Si Créon joue en apparence le jeu de la légitimité politique, il en dévoile en profondeur les règles, comme le prouve le dialogue avec Hémon. Il ne peut donc en aucune façon être un magistrat face à des citoyens. De même, lorsque le garde présente son rapport sur l'ensevelissement du cadavre de Polynice, cet homme ne se conduit pas en citoyen, mais en esclave faisant son rapport au roi sachant qu'il risque la peine de mort. Le malheureux garde a dialogué avec lui-même et discuté avec ses camarades. Il a donc été tiré au sort (vers 275). Il ne s'agit pas du jeu normal des institutions démocratiques, mais d'un hasard fâcheux que l'on peut comparer aux faux tirages au sort dont est victime le barbier juif dans le dictateur de Charlie Chaplin (Vidal-Naquet, Pierre, 2002, p. 59).

En définitive, Pierre Vidal-Naquet perçoit l'essence de la tragédie comme une mise en question de ce que dit et croit la cité. Autrement dit, la tragédie ne saurait la refléter mécaniquement :

> *« Il ne faut pas chercher à voir dans la tragédie un miroir de la cité ; ou, plus exactement, si l'on veut garder l'image d'un miroir, ce miroir est brisé et chaque éclat renvoie tout à la fois à telle réalité sociale et à toutes les autres, en mêlant étroitement les différents codes : spatiaux, temporels, sexuels, sociaux et économiques, sans parler de cet autre code que constitue le système, largement imaginaire, des classes d'âge. Si les Athéniens avaient voulu un miroir aussi direct que possible de la société telle qu'ils la voyaient, ils auraient inventé non la tragédie mais la photographie ou le cinéma d'actualité »* (Vidal-Naquet, Pierre, p. 62).

Et l'un des éléments de ce miroir renvoie sans doute à la démocratie. C'est ainsi qu'il convient de situer le degré d'implication de la société dans la tragédie.

Le dialogue entre Créon et Hémon serait à l'origine de cette ambiguïté. En effet, il débute par des généralités sur lesquelles tout le monde serait d'accord. Les avis du père sont excellents aux yeux du fils. Puis, Créon vend la mèche, selon les termes de Pierre Vidal-Naquet. Il accorde la primauté à l'obéissance au chef : *« et dans ce qui est juste et dans ce qui ne l'est pas »* (Sophocle, *Antigone,* vers 667) ; *« c'est aussi le citoyen docile qui, j'en ai confiance, saura commander quelque jour, tout comme au milieu des orages de guerre il demeure à son poste en loyal et brave soldat »* (vers 668-671). Il y aurait là une allusion transparente au serment que prêtent les éphèbes de respecter la règle hoplitique : je n'abandonnerai pas mon compagnon de sang. Pourtant, à la fin, Créon se dévoile davantage, il le dit sans détour : *« vaut mieux, succomber sous les coups d'un homme, de façon qu'on ne dise pas que nous sommes aux ordres des femmes »* (vers 678-680).

La réaction d'Hémon ne se fit pas attendre. Un éloge à la démocratie murmurante constituerait l'essentiel de sa réponse (vers 683-723) : *« Ton œil terrible pour l'homme du peuple »* (vers 690). Pour le *démotès*, le simple citoyen, membre d'un dème : *« voilà, dit-il encore, la rumeur obscure qui s'approche en silence »* (700). Et dans la stichomythie les deux hommes passeraient à l'injure politique : *« la ville donc me dira ce que je dois donner comme ordre »* (vers 734). À ces propos, Hémon répond : *« Tu vois, tu parles là tout à fait comme un trop jeune homme »* (vers 735). Hémon rappellerait donc politiquement la règle fondamentale : une cité n'appartient pas à un homme. Seul le logos réciproque est souverain, au vers 757. C'est de cette façon que Hémon fait entendre la voix des hommes du peuple.

L’influence marxiste, anthropologique et structuraliste a eu pour ressort une interprétation en adéquation avec le contexte social et politique de l’Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. Ce qui est frappant dans les travaux de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, tient en l’orientation historique dans laquelle se sont effectuées leurs analyses. C’est en toute logique que cette lecture se heurte à la vision psychanalyste qui leur semble réductrice. La référence aux institutions de la cité athénienne a donc abouti à une lecture politique de Sophocle.

Conclusion

Cette critique de Sophocle nous a permis de percevoir l'influence allemande du XIX^e^ siècle sur les interprétations du XX^e^ siècle. Nous retiendrons, au regard de la philosophie allemande en général et de Hegel en particulier, la conception d'un esprit nouveau. Il initie un discours universel qui place la communauté au-dessus du droit privé. En procédant ainsi, Hegel pose les fondements d'une lecture politique de la tragédie. Nietzsche a également démontré sa fascination pour la tragédie. Malgré sa volonté de rompre avec la culture rationnelle de Hegel, l'analyse de Nietzsche reste fidèle à la démarche philosophique, d'autant qu'elle a pour finalité de s'approcher du fond abyssal de la vie à travers Dionysos. Il est apparu dans ses travaux que l'âme tragique est le résultat de l'alliance entre l'esprit dionysien et l'esprit apollinien, lesquels symbolisent l'équilibre entre la mesure et la démesure célébrées par les tragédies attiques. La démarche de Hegel et de Nietzsche se trouve dans cette perspective. Elle se situe au cœur d'une reconstitution philosophique de la tragédie et, par la même occasion, construit un discours universel sur la tragédie. Elle est sortie du cadre rituel pour se muer en un discours rationnel.

À la suite de ces travaux, la critique de Sophocle s'est intensifiée au XX^e^ siècle avec le Suisse André Bonnard, qui effectue une lecture humaniste de l'œuvre de Sophocle. Cette interprétation a été reprise par Jacqueline de Romilly dans une perspective politique. Dans sa lecture, elle n'a exclu aucun aspect de ce qu'elle entend des conditions de la vie humaine en Grèce. C'est à partir de cette totalité qu'elle a abordé les thèmes de la justice divine, de la politique, de la démocratie, de la vengeance, du pardon, etc. Les allusions à la démocratie dans sa lecture humaniste sont le résultat du rapprochement des naissances de la tragédie et de la démocratie. Mais, c'est chez Christian Meier que la question politique a été abordée avec le plus d'acuité. En effet, l'*Antigone* et l'*Ajax* de Sophocle seraient des tragédies éminemment politiques parce qu'elles constitueraient le champ où s'affrontent les opinions. La politique dont il est question, chez Christian Meier, réside dans le fait que Sophocle ait, dans l'*Antigone,* confronté le corps civique avec lui-même, sa réalité, mais surtout avec ses possibilités. En parlant de possibilités, Meier entend, dans un premier temps, faire de la politique le lieu où se définit l'identité individuelle nécessaire à la communauté. Dans un second temps, il montre que la responsabilité de cette dernière marque le début de la libération de l'homme. La liberté, selon lui, se situe dans la logique de la philosophie politique contemporaine, avec la transposition de la figure libératrice d'Antigone dans un univers plus moderne. Dans son analyse, l'individu doit être acteur du jeu politique, d'où la

nécessité de la communauté qui donnera un sens collectif à son action. Athènes aurait réussi, au V^e^ siècle, avec l'invention de la démocratie, cette forme de gestion de la cité.

Les lectures politiques ont été nombreuses, à tel point que la tragédie qui, à l'origine n'était qu'une pratique spécifiquement athénienne, s'est transformée au fil des années en un discours rationnel sur l'homme. Cela a conduit des philologues comme Jean Bollack à tenter un examen des textes anciens afin d'en effectuer une lecture proche de la réalité. Selon Bollack, seule l'interprétation débarrassée de l'esthétique classique, des idées reçues héritées de la philosophie allemande, pouvait aboutir à une connaissance plus objective de la tragédie. Dans ce but, la lecture devrait se construire à partir des éléments internes au texte et à son contexte externe. Cet exercice n'a pas été le cas de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet qui, dans une perspective anthropologique et structuraliste ont abordé la tragédie à partir du contexte social et politique de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. Il se dégage de leur lecture, la nécessité d'une restitution historique de la tragédie à partir de son contexte sociopolitique. Les éléments de ce contexte sont à l'origine d'une interprétation politique de la tragédie.

La tragédie aurait offert une forme durable à toutes ces lectures. C'est le cas de l'imagination idéaliste et romantique allemande qui a élevé Sophocle au premier rang des tragiques grecs. Cela peut se justifier par les diverses interprétations dont a fait l'objet son théâtre dans la critique contemporaine. Et si le XX^e^ siècle a donné lieu à des critiques de Sophocle, de toutes sortes, ce serait limiter cette dernière en n'abordant pas le néoclassicisme qu'il a favorisé. Nous proposons de parcourir les réécritures des textes de Sophocle. Il s'agira d'analyser l'*Électre* de Jean Giraudoux, l'*Antigone* de Jean Anouilh, *Les mouches* de Jean-Paul Sartre et *La Machine infernale* de Jean Cocteau afin de percevoir les caractéristiques de ce néoclassicisme.

CHAPITRE 2 : Sophocle et le néoclassicisme au XX^e^ siècle en France

Introduction

Le début du XX^e^ siècle a été marqué par de profonds bouleversements, sociaux, politiques, historiques, économiques provoqués par la première guerre mondiale (1914-1918). Suite à cette guerre, un doute s'est installé en France, malgré le retour du progrès économique et social. En effet, l'immensité des travaux liés à la reconstruction n'a pas empêché la création d'un sentiment de désespoir. Cette période a été l'occasion, pour plusieurs écrivains, de mettre en accusation la civilisation occidentale. Que fallait-il faire pour rétablir la quiétude et la sérénité en Occident en général et en particulier en France ? La solution à cette question dans le domaine du théâtre a été le retour à la tragédie du V^e^ siècle av. J.-C. Elle a toujours constitué en Occident le symbole de l'excellence. Ce recours à la Grèce se présente comme une forme de néoclassicisme. Il définit fondamentalement la quête de l'excellence dans le travail de l'art et s'assimile à une recherche de canon esthétique. En réalité, le néoclassicisme préconise le retour au classicisme sous une forme renouvelée. Ce courant artistique se réfère à l'Antiquité et lui emprunte son style et ses sujets. Il a dominé la fin du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle. Dans cette optique, l'Antiquité devient l'exemple de vertu pour les Modernes. Nous noterons que le néoclassicisme, fondé sur la théorie du beau absolu, la recherche avant tout de la clarté, l'équilibre et la simplicité des formes, trouve son origine en Italie, en Angleterre et en France. Au XX^e^ siècle, le néoclassicisme est marqué en littérature par une sobriété morale encore plus grande émotionnellement, un retour à la religion (le christianisme) et une idée politique réactionnaire. C'est dans ce contexte que les sujets de la tragédie du V^e^ siècle ont été repris en France.

Il faut situer ce retour à la Grèce en littérature entre la première et la seconde guerre mondiale. *La machine infernale* de Jean Cocteau (1934), l'*Électre* de Jean Giraudoux (1937) et pendant la deuxième guerre mondiale : *Les mouches* de Jean-Paul Sartre (1943) et l'*Antigone* de Jean Anouilh (composée en 1942 et jouée pour la première fois en 1944) constituent les œuvres majeures de cette époque. Ces pièces résument l'essentiel des interprétations du classicisme au XX^e^ siècle, en France. Cette présence du classicisme au XX^e^ siècle est, en effet, une actualisation de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. La problématique de ce néoclassicisme consistera à préciser pourquoi ces dramaturges français cités ont eu recours aux récits mythiques grecs pour traduire la crise morale et politique de leur époque. Sur ce point, il sera question d'apporter quelques éléments de réponse au contexte de production de ces pièces. Et, à partir de la critique des différentes modifications apportées au

sujet d'Antigone, d'Électre et d'Œdipe, nous saisirons le sens du discours idéologique de ce néoclassicisme. Il existe un lien étroit entre le contexte social, politique et les aspirations des auteurs de ces pièces. Nous effectuerons une lecture chronologique. Autrement dit, il sera question d'une analyse suivant l'ordre de parution de ces productions.

1. *La machine infernale* de Jean Cocteau

Jean Cocteau (5 juillet 1889-11 octobre 1963) est considéré comme le premier dramaturge français à avoir repris au XX^{e} siècle les sujets mythiques de l'antiquité grecque. Il s'inscrit entre tradition et modernité, et va même intituler un de ses recueils de poèmes *La danse de Sophocle*. Il a réalisé une série de dessins ayant pour titre *Le complexe d'Œdipe*[110]. Au lendemain de la première guerre mondiale et, plus précisément en 1921, il entreprend une traduction de l'*Antigone* de Sophocle afin de prendre le contre-pied de l'avant-gardisme et se mettre à l'école de l'Antiquité. Il raccourcit considérablement le texte, réduit le chœur à une seule voix, ne garde de la pièce que son dessin général (Lieber, Gérard, 2005, p. 8). Cette version fut jouée au théâtre de l'Atelier, le 20 décembre 1922, dans une mise en scène de Dullin avec des décors de Picasso et des costumes de Chanel. Il déclarait dans la préface de cette pièce : *« Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'œuvre. À force d'y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l'entendre pour la première fois »*. Au regard de ce qui précède, nous noterons que l'antiquité grecque, à travers la reprise de ses sujets mythiques, constitue pour l'Occident un modèle unique et inimitable.

Jean Cocteau s'est beaucoup investi dans la reprise des sujets mythiques. Cependant, notre objectif dans cette thèse n'est pas de réaliser une étude systématique de son œuvre. Il sera question de faire ressortir de cette analyse le néoclassicisme, né de ce recours à l'Antiquité, à un moment donné de l'histoire de l'Occident. Pour cela, nous proposons d'étudier *La machine infernale* de Jean Cocteau afin d'éviter les généralités liées au néoclassicisme. Lorsque Jean Cocteau compose *La machine infernale*, en 1932, les souvenirs et les traces de la Grande Guerre sont encore profondément présents en France. Cette pièce a été jouée pour la première fois en 1934. Jean Cocteau s'inspire de l'*Œdipe-roi* de Sophocle pour écrire son œuvre. Il existe dans sa pièce de nombreuses références à Sophocle que nous aurons l'occasion de traiter. Mais auparavant, il convient de noter que la réécriture de l'*Œdipe-roi* apparaît comme un rêve pour Jean Cocteau. N'est-ce pas dans cette optique qu'il écrit *Opium* ? Il l'accompagne de dessins lors d'une cure de désintoxication, en 1929. À cet effet, il écrivait : *« Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un Œdipe et le Sphinx, une sorte de prologue tragi-comique à Œdipe-roi, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats,*

[110]Lieber, Gérard, « Introduction », *La machine infernale* de Jean Cocteau, Paris, Librairie Générale de France, 2005, p. 8.

un spectre… »[111]. Il réalisa ce rêve en 1932 quand il écrivit *La machine infernale*. Selon Gérard Lieber, Jean Cocteau a d'abord travaillé à la rencontre entre Œdipe et le Sphinx, pensant confier ce texte au metteur en scène Gaston Baty et à son actrice principale Marguerite Jamois. Il estime que Jean Cocteau aurait imaginé ensuite un acte qui se situe sur les remparts de Thèbes où apparaît le fantôme du roi mort. Puis, il consacre un acte à la nuit de noces entre Œdipe et Jocaste et, enfin, son dénouement reprend l'*Œdipe-roi* de Sophocle (Lieber, Gérard, p. 9). Au regard de ce qui précède, les quatre actes de cette pièce seraient en réalité quatre pièces et constitueraient autant de cellules autonomes et solidaires, selon les termes de Gérard Lieber. Elles ont chacune : leur climat, leur rythme, leur thématique, leur style de jeu et leur langage (p. 9). Sur ce point, Jean Cocteau écrivait que ces quatre actes : *« offrent au spectateur, un seul bloc ambitieux fait de quatre masses, d'une forme et d'une matière complètement différente »*[112]. Avant de procéder à une étude de la pièce, il nous semble dans un premier temps nécessaire de comprendre son titre : *La machine infernale*. Il s'agit d'une tragédie du destin. Autrement dit, une voie toute tracée, commandée par les dieux. Le sujet principal de cette pièce de Jean Cocteau se résume à Œdipe et à son orgueil après qu'il ait résolu l'énigme du sphinx, tué son père et épousé sa mère sans le savoir. En guise de représailles, la peste s'abat sur Thèbes qui ignorait qu'elle venait de porter sur son trône un incestueux et un parricide. Il a fallu qu'un berger dévoile la vérité pour qu'explose la machine infernale des dieux. En effet, suite à cette révélation, Œdipe se crève les yeux et sa mère se pend. Et cette machine infernale apparaît comme une construction des dieux infernaux pour la destruction programmée de l'Homme. La présence du mot machine, du grec *Mêkhanê*, invention ingénieuse, montre que les dieux ont le pouvoir de mettre en place une intrigue susceptible de nuire à l'autonomie de l'homme dans les actes qu'il pose. Si Jean Cocteau joint à cette machine le terme « infernale », c'est certainement, en comparaison de sa pièce, la capacité des dieux à déclencher l'infortune de l'Homme. Le sort de ce dernier ne peut paraître ambivalent compte tenu de la présence des dieux qui décident de son destin. *La machine infernale* de Jean Cocteau est donc une pièce qui présente l'homme aveuglé par les dieux, lesquels planifient sa destinée. Même le héros est soumis aux exigences de cette destinée. Mais pour aboutir au destin d'Œdipe, il convient de savoir comment Jean Cocteau réinvente ou remodèle ce récit légendaire pour construire son œuvre. La réponse à cette interrogation nécessite un résumé des quatre actes de sa pièce.

---

[111] Citée par Gérard Lieber dans les commentaires de *La machine infernale* de Jean Cocteau, p. 9.

[112] Cocteau, Jean, *Le matin*, 10 avril 1934.

Le premier acte, intitulé *Le Fantôme*, commence par l'intervention de la Voix qui raconte le mythe en entier. C'est dans une atmosphère d'inquiétude, que deux soldats chargés de protéger la ville contre le sphinx veillent sur les remparts de celle-ci pendant une nuit d'orage. Ils semblent s'ennuyer face à des civils qui s'adonnent à des activités plus ludiques. En effet, depuis deux mois, ce monstre posté non loin des portes de la ville tue les jeunes gens qui s'approchent de cet endroit sans que personne ne découvre sa véritable identité. Le plus jeune des soldats se demande s'il ne s'agit pas d'une séductrice dont le regard suffirait à faire mourir d'amour. Les deux gardes affirment attendre un « fantôme » lorsque leur chef vient leur demander des comptes et les interroger sur ce personnage qui leur rendrait visite depuis plusieurs nuits. Ils le présentent comme un fantôme très poli, très gentil mais pitoyable parce qu'il est terrorisé par une abomination qu'on veut l'empêcher de raconter Les deux gardes ignorent de quoi il s'agit réellement. En revanche, ils savent que le spectre du défunt roi Laïus demandait que Jocaste et Tirésias fussent prévenus d'un danger imminent. En effet, le spectre de Laïus serait apparu aux soldats. Lorsque la reine Jocaste, accompagnée du devin Tirésias arrive, le chef qui entend se faire remarquer paraît troublé. Jocaste, dont l'attention se porte sur le jeune soldat qui semble lui plaire, espère obtenir de lui des informations sur son défunt mari. Elle compte même, si possible, l'apercevoir ou l'entendre. Mais, préoccupée par la beauté du garçon, la reine reste insensible aux appels pathétiques du fantôme qui finit par lancer désespérément ce message : *« Rapporter à la reine qu'un jeune homme approche de Thèbes, et qu'il ne faut sous aucun prétexte […] »*[113] En réalité, c'est après le départ de Jocaste et de Tirésias que les soldats ont aperçu le fantôme qui essayait de prévenir, une dernière fois, la reine du mystérieux danger qui la menace, sur un ton confus et balbutiant. Comparé à l'*Œdipe-roi* de Sophocle, ce premier acte est une invention de Jean Cocteau. Chez Sophocle, Œdipe, informé de la peste qui ravage Thèbes, apprenait au même moment le remède. Elle ne pouvait cesser qu'avec l'expulsion de la souillure. Ce qui le conduisit, d'ailleurs, à entamer une enquête afin de démasquer le coupable. Aussi emploie-t-il des anachronismes tels que les boîtes de nuit. L'usage de ce langage contemporain chez Cocteau montre que la tragédie peut se passer de sa stylisation qui la caractérise chez les classiques. Cela montre que le tragique peut s'exprimer autrement, loin des mots, de l'art de l'écriture. Ici, se côtoient la tragédie et la farce, compte tenu du mélange des tons. Pour ce qui est de la tragédie, le fantôme de Laïus rappelle le matricide d'Oreste. Lequel démontre ses limites sur sa capacité à déjouer le destin. En ce qui concerne la farce, il convient de citer un certain

[113] Cocteau, Jean, « Le fantôme », acte premier, *La machine infernale*, Éditions Bernard Grasset, 1934, p. 61.

nombre d'éléments : le surnom burlesque du devin « Zizi » ; l'énervement de Jocaste, Tirésias houspillé sèchement par la reine et même le spectre à la fois comique dans ses difficultés à se faire comprendre et tragique dans ses limites.

Le deuxième acte, intitulé *La rencontre d'Œdipe et du Sphinx,* se déroule dans le même temps que le premier, mais dans un lieu tout à fait différent. Dans cet acte, se met en marche le processus que le fantôme essaie d'arrêter sur le rempart. En effet, pendant que le fantôme de Laïus tentait de prévenir Jocaste, Œdipe se trouvait face au sphinx. Il ne voyait que la tête reposant sur les genoux. En réalité, cette créature incarne le dieu égyptien Anubis. Exprimant son exacerbation à tuer, le sphinx se révèle comme une jeune fille disposée à tomber amoureuse du prochain beau garçon qui passera sur son chemin. Conscient du danger, il entreprend de se sacrifier pour le sauver. Mais, Anubis veille à ce qu'il ne s'attendrisse pas sur le sort des humains. Il faut que le sphinx achève son travail de ce jour, comme l'ont décidé les dieux. Aussi l'attitude d'Anubis laisse-t-elle entrevoir la raison de sa présence. Les dieux aussi ont leurs dieux, lesquels ont justement donné l'ordre à Anubis de surveiller le sphinx. Pour ne plus commettre un autre meurtre, le sphinx souhaite que se présente enfin un jeune qu'il aimerait et qui, en dernier ressort, triompherait de lui en résolvant l'énigme. C'est ce qui se passa lorsqu'apparu Œdipe. Il s'éprit de lui d'emblée et s'efforça de l'éloigner pour lui éviter une mort certaine. Mais la détermination d'Œdipe et sa conviction qu'il affiche pour vaincre le sphinx le conduisent à se révéler sous son aspect animal et à montrer son pouvoir. C'est dans ce contexte qu'Œdipe assure au monstre que celui qui le vaincra, épousera Jocaste. Et le sphinx, à son tour, rétorque que la reine pourrait être la mère de ce vainqueur. Rongé par cette précision du sphinx, Œdipe explique qu'il est le fils de Polybe et Mérope, roi et reine de Corinthe. Cette explication lui paraissait nécessaire. De fait, un oracle avait prédit qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Cela a d'ailleurs motivé sa fuite de Corinthe. Cette révélation est en réalité une tentative du sphinx de détourner Œdipe de son destin (tuer son père et épouser sa mère). Rien n'y fit, il était décidé à l'affronter. Dans un premier temps, Œdipe est terrassé par le sphinx qui lui inflige le supplice de ses précédentes victimes. Terrifié par le monstre, Œdipe perd tout contrôle et crie « grâce ». C'est à ce moment qu'il apprend le secret de l'énigme qui est *« l'homme »* (Cocteau, Jean, 1934, p. 86). Cette réponse marque la délivrance d'Œdipe. Insatisfait, Anubis exige que le sphinx interroge Œdipe. Ce dernier donne le mot de l'énigme et le sphinx meurt. Il emporte la dépouille du monstre pour prouver sa victoire. Le héros court vers la ville pour rencontrer la reine qui lui est promise et le trône de Thèbes. Après la victoire d'Œdipe, le sphinx réapparaît sous son aspect de jeune fille, tout dépité. Lorsqu'il demande à Anubis de le venger, ce dernier lui annonce que le sort d'Œdipe

est déjà scellé. Assurant le sphinx au sujet de la perte d'Œdipe, il lui raconte la véritable histoire de ce fils de Laïus et Jocaste. Le sphinx comprend que cette victoire voue Œdipe à épouser sa mère. Aussi convient-il de rappeler qu'au moment où Œdipe cherche à charger sur ses épaules le déguisement du sphinx, la divinité qui le portait resurgie sous sa forme propre. Il apparaît sous l'aspect de Némésis, la déesse de la vengeance.

Il se dégage de cet acte l'une des idées fortes de l'œuvre de Jean Cocteau : *« le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous il n'existe pas. De sa naissance à sa mort la vie d'Œdipe s'étale, sous mes yeux, plate, avec sa suite d'épisodes »* (Cocteau, Jean, p. 87). Ces propos d'Anubis montrent la supériorité des dieux face à des hommes qui s'inscrivent dans un temps qu'ils ne peuvent contrôler. En effet, l'homme ignore le temps du devenir qui appartient aux dieux. Il subira toujours le destin orchestré par les dieux, auquel il ne peut échapper. Ceci nous permet d'affirmer, au regard de la pièce de Jean Cocteau, que dans la tragédie, la fin précède le commencement. Autrement dit, ce qui est du tragique exige des dénouements connus d'avance. C'est ce qui a peut-être nécessité le rappel de la légende d'Œdipe par La Voix, dès l'entame du premier acte. Œdipe est un être fini qui ne peut rien changer à son destin. Dans cette dynamique, une force le pousse à la faute par aveuglement, afin que se réalise son destin.

Dans *La nuit de noces*, troisième acte de la pièce de Jean Cocteau, La Voix nous apprend qu'Œdipe et Jocaste se trouvent dans leur chambre nuptiale. Mais, sans le savoir, le piège du destin commence à se refermer sur eux. Les deux époux entendent réussir ce moment qui s'apparente à une renaissance pour Jocaste, un couronnement mais également une initiation à l'amour pour Œdipe. Il informe même Tirésias de sa virginité alors que le devin, lui, tente une mise en garde afin de mettre un terme au processus enclenché par les dieux en évoquant des *« présages funestes »* (Cocteau, Jean, p. 101). Œdipe se méfie des conseils du prêtre, qu'il croit ligué contre lui avec d'autres puissances pour l'évincer. C'est fort de cette méfiance qu'il manifeste une hostilité à tout avis divin, lorsqu'il dit : *« Ce n'est pas la première fois que les oracles s'acharnent contre moi et que mon audace les déjoue. »* (p. 101). Face au doute de Tirésias sur son manque d'expérience, Œdipe révèle qu'il est en réalité le fils du roi de Corinthe. Dans ce même mouvement, le héros de Jean Cocteau se soucie peu de la différence d'âge qui tourmente la reine vieillissante. Après cette inquiétude, la reine lui demande de raconter son combat contre le sphinx. Au moment où Œdipe commence à conter le combat, la reine s'assoupit. Vexé, Œdipe réveille la reine qui se reproche une fois encore son âge. Dans cette anxiété de la reine, Œdipe propose qu'ils dorment. C'est à ce moment que des songes les envahissent. Œdipe aperçoit Anubis, le dieu à

tête de chacal qui se dresse sous la peau de bête qui sert de descente de lit. Dans ce songe, Anubis répète avec ironie les propos hardis d'Œdipe au sphinx, comme pour marquer son exacerbation. Œdipe crie alors en se réveillant. C'est à ce moment que Jocaste se reproche d'avoir laissé son époux s'endormir avec des sandales. Lorsqu'elle se met à le déchausser, elle découvre avec stupéfaction les cicatrices qu'il porte au talon. Œdipe précise à la reine qu'il s'agit d'une blessure de chasse qui, à son tour, choisit d'expliquer sa terreur par un mensonge. En effet, elle explique que sa sœur, apprenant par un oracle le destin atroce de son fils, l'aurait abandonné sur une montagne, les pieds percés et noués. Après cet épisode, Jocaste se dirige vers le miroir, observant la sentinelle toujours endormie, elle entend une voix d'ivrogne vilipender la politique et rappelle le jeune âge d'Œdipe à la reine.

Cet acte a été totalement imaginé par Jean Cocteau qui s'attache à montrer des jeux sur le temps. De fait, le temps apparaît replié sur lui-même, comme si le passé, le présent et le futur se confondaient. Ainsi, au regard des dieux, dans le présent de la situation des personnages, l'avenir est déjà joué. Le présent ne constitue qu'un simple accomplissement de la destinée, décidée par les dieux. Par conséquent, les personnages se feraient des idées au sujet de leur liberté.

Dans le dernier acte, intitulé *Œdipe roi*, les illusions et les fictions, qui ont jusque-là préservé le couple royal, vont progressivement se dissiper. En effet, dix-sept ans après, d'après l'annonce de La Voix, de révélation en révélation les deux personnages seront confrontés à la réalité. La Voix indique que la grande peste qui s'est déclarée est le premier échec d'Œdipe. Cet échec apparaît comme la fin d'une longue période de bonheur pour Œdipe et Jocaste. Œdipe va enfin prendre son vrai visage, celui de son destin décidé par les dieux. C'est dans ce contexte que Tirésias reproche à Œdipe de s'être réjoui à l'annonce de la mort du roi de Corinthe. Cette nouvelle prouverait qu'Œdipe a su déjouer l'oracle qui prédisait qu'il serait parricide et incestueux : *«Mon père est mort […] L'oracle m'avait dit que je serais son assassin et l'époux de ma mère »* (Cocteau, Jean, p. 126). Sur ce point, la nouvelle de la mort de Polybe apparaît comme un imprévu qui vient déjouer la stratégie de fuite d'Œdipe. De fait, le messager indique que l'indifférence d'Œdipe s'expliquerait par le fait que le roi de Corinthe n'était que son père adoptif. Et c'est ce moment qu'il choisit pour raconter comment son propre père, un berger du roi Polybe, avait découvert Œdipe, exposé sur une colline. En réalité, c'est la trop grande pauvreté du berger qui l'incita à offrir le bébé à la reine qui ne pouvait enfanter. Ces révélations du messager suscitent chez Tirésias et Jocaste un tel désarroi qu'ils conseillent à Œdipe de retarder l'interrogatoire, mais rien n'y fit, il poursuit son enquête. C'est lorsque le messager explique que l'enfant recueilli avait les pieds percés et liés

qu'Œdipe réalisa l'origine des cicatrices qu'il porte. Cela, par la même occasion, annule l'histoire de l'accident de chasse. Œdipe se rend bien compte qu'il ignore son père et sa mère. En se remémorant son passé, il se rappelle avoir tué un vieillard : *«Pendant une rixe avec des serviteurs, j'ai tué un vieillard qui voyageait, au carrefour de Daulie et de Delphes ! [...] »* (Cocteau, Jean, p. 128). À partir de cette anecdote, tout devient clair pour Jocaste. Face à ce désenchantement, elle monte dans sa chambre pour se pendre avec sa grande écharpe rouge. Au même moment, Œdipe se confond dans des conjectures qui le contrarient et l'affligent. C'est lorsqu'il décide d'interroger Jocaste au sujet de l'histoire des pieds troués qu'elle lui avait racontée, qu'il la découvre morte dans sa chambre. Les preuves de l'accomplissement du destin d'Œdipe sont désormais irréfutables. Ainsi, face aux accusations de complot d'Œdipe, Tirésias affirme : *« Vous avez assassiné l'époux de Jocaste, Œdipe, le roi Laïus. Je le savais de longue date, et vous mentez : ni à vous, ni à elle, ni à Créon, ni à personne je ne l'ai dit »* (Cocteau, Jean, p. 130). À ce moment, Œdipe croit à une machination, mais plus pour longtemps, d'autant que Créon, le frère de Jocaste, fait entrer un berger. Il s'agit en réalité de celui qui a abandonné Œdipe encore bébé dans la montagne. C'est ce dernier, pressé par Créon, qui livre le secret : Œdipe est le fils de Jocaste et de Laïus. Œdipe réalise qu'on n'échappe pas à un oracle : *« J'ai tué celui qu'il ne fallait pas. J'ai épousé celle qu'il ne fallait pas. Lumière est faite […] »* (Cocteau, Jean, p. 131). Œdipe quitte alors la scène pour réapparaître ensanglanté parce qu'il venait tout juste de se crever les yeux avec la broche de sa vraie mère morte. Tirésias lui offre son bâton en guise de canne d'aveugle. Œdipe, aveugle physiquement voit clair à présent, d'autant qu'il communique même avec Jocaste dans un autre monde, celui des esprits. Dans cette logique, il voit Jocaste s'avancer vers lui, mystérieusement redevenue sa jeune mère pour l'accompagner dans son exil. En fait, Œdipe, désigné comme souillure, doit désormais quitter la ville. Dans ce but, Antigone, sa fille, se propose de le conduire.

Dans ce dernier acte, Œdipe reste déterminé et agressif. Son ironie se transforme en cauchemar. Il apparaît désabusé au fur et à mesure que l'étau du destin se referme sur lui. L'orgueil qu'il a toujours affiché perd sa force devant la puissance des dieux. Cette pièce de Jean Cocteau est un véritable jeu du destin, dans la mesure où Œdipe n'y échappe pas. La fin du héros de Jean Cocteau s'est déroulée comme prévue par les dieux. Il s'agit, en effet, d'une machination à laquelle l'homme ne peut se soustraire, ce qui justifie le caractère infernal que l'auteur lui attribue. Mais quelle est la portée de cette pièce de Jean Cocteau ? Pour répondre à cette interrogation, il importe de rappeler la réapparition à l'état de spectre de Jocaste. Elle est désormais d'outre-tombe, avec un nouveau visage. Il ne s'agit plus du personnage, épouse et

mère d'Œdipe. Il n'y a ni mensonge ni illusion ni même mauvaise foi dans son nouveau monde. Dans ce nouveau cosmos, l'inceste n'a aucune chance de se produire. N'est-ce pas dans cette perspective que Gérard Lieber écrivait : *« dans ce monde d'en-haut, l'inceste ne peut se produire, chacun y agissant nécessairement en stricte conformité avec son essence et en accord absolu avec les devoirs inhérents à son être. L'être charnel, faillible, a disparu pour toujours »* (Cocteau, Jean, p. 64). Si l'être charnel de Jocaste n'existe plus, que lui reste-t-il ? Il reste de Jocaste ce qu'elle est dans son essence : la mère d'Œdipe et non le monstre qu'elle est devenue en devenant l'épouse de son fils. C'est d'ailleurs ce qu'elle précise à ce dernier en ces termes : *« Je suis ta mère, c'est ta mère qui vient à ton aide »* (Cocteau, Jean, p. 133). Jocaste choisit ce moment pour lui révéler le secret de ce monde où les idées semblent pures : *« Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance »* (p. 133). Il est question d'une satire de l'attitude des humains face à des actes comme l'inceste. Le monde dans lequel vit Jocaste a une approche différente de celle des hommes. De fait, la réaction de l'homme est dictée par un code social que Gérard Lieber qualifie d'« arbitraire culturel » (p. 133). Dans le monde de Jocaste, l'inceste condamné par les humains n'est pas du même ressort. Si l'inceste apparaît comme l'un des plus graves crimes chez les humains, les choses se présentent autrement dans le monde de Jocaste. Jean Cocteau entend montrer que d'un point de vue naturel, l'inceste trace une ligne de démarcation entre l'humanité et l'animalité. Ce qui signifie que dans la culture humaine, il est prohibé, voire contre nature, que l'homme procrée avec son géniteur. Mais est-ce pour autant la signification de sa pièce ? Il s'agit d'une ligne de partage entre l'humanité et l'animalité et non entre l'humanité et l'inhumanité. Si nous nous en tenons aux propos de Gérard Lieber qui écrit : *« On reconnaît l'aversion de Cocteau pour la morale, et son relativisme total en la matière : même l'inceste, le crime le plus fondamental, n'est rien dans l'économie et la mécanique générale du monde »* (p. 133), Jean Cocteau présente une vision proche de celle du monde de Jocaste au regard de son insensibilité à l'inceste. La morale sur laquelle se fondent les valeurs du monde des humains contraste avec celle de Jean Cocteau. L'opposition de l'humanité à l'inhumanité a plus d'intérêt pour lui. Il faut entendre par inhumanité, une négation de l'humanité. Cette dernière est affirmée. Elle signifie le refus de la barbarie humaine qui semble correspondre à la pensée de Jean Cocteau. Une similitude transparaît avec André Bonnard et Jacqueline de Romilly. En effet, l'analyse de l'*Antigone* de Sophocle qu'ils proposent est une négation des valeurs humaines. Ils dénoncent le manque de morale divine dans les lois des hommes. Dans cette perspective, Antigone, héroïne de la liberté selon leur lecture de Sophocle, ne peut que

défendre un monde différent de celui des mortels. C'est une véritable aversion pour les fondements de la morale humaine.

Cette réécriture d'*Œdipe-roi* de Sophocle constitue pour l'Occident un moyen de recourir à la Grèce pour redéfinir son humanité. Le caractère parfois comique de cette œuvre fait dire à certains critiques, comme Jean-Marie Domenach, que *La Machine infernale* n'est pas une véritable tragédie[114]. Celaci ne saurait entamer son allusion à la Grèce antique pour apporter un jugement sur la morale des humains.

Conformément à l'ordre de parution des pièces, nous proposons d'aborder à présent l'*Électre* (1937) de Jean Giraudoux.

2. De l'*Électre* de Jean Giraudoux

Il s'agit du contexte de recréation de ces mythes jadis endormis dans l'Antiquité. Nous indiquerons des éléments utiles à leur interprétation. Qu'en est-il de l'œuvre de Jean Giraudoux ?

2.1. L'œuvre de Giraudoux

Le raz-de-marée surréaliste ne laissa point d'œuvres dramatiques durables. Au contraire, les auteurs du XX^{e} siècle n'ont jamais cessé de s'inspirer l'Antiquité. Il s'est développé dans les arts de l'entre-deux-guerres, en dehors de l'influence surréaliste, une tendance aux formes classiques et aux mythes grecs. C'est ce qu'illustre la présence de la Grèce antique dans le théâtre de Giraudoux (Électre, 1937). L'objectif était de réinterpréter les préoccupations du présent à la lumière des mythes antiques. Jean Giraudoux fut le plus brillant dans cette pratique. Son œuvre, qui séduisit ses contemporains, a livré des affirmations qui résument sa pensée sur le monde.

Il revendique un seul honneur, celui de la langue, du style et de l'imagination. Il considère le théâtre comme un lieu d'heureuse lumière, de beau langage et de figures imaginaires. Renvoyant sur l'âme des spectateurs mille reflets et mille irisations qu'ils n'ont pas besoin de comprendre, l'auteur de théâtre est la voix d'un peuple. Il traduit le génie propre à chaque époque. Et Giraudoux, comme le souligne Michelle Brier : *« crée un monde à son image, mystérieux et subtil, à la fois inaccessible et proche »*[115]. Dans cet élan, l'œuvre de Giraudoux constitue un effort d'élargissement des perspectives étroites qu'impose la vie prisonnière dans le cercle restreint de l'humanité affairée. Giraudoux s'affirme comme le poète des correspondances cosmiques. Il reconstruit le monde sur le principe d'une vision poétique pour

[114] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, Coll. « points », 1973.

[115] Brier, Michelle, *Électre*, Paris, Bordas, 1985, p.11.

laquelle la beauté suprême devient l'harmonie des sphères. C'est une peinture de l'Homme dans ses rapports avec la société humaine qui lui donne comme contexte l'univers tout entier. Aussi pose-t-il le problème de l'homme déchiré entre Ciel et Terre, entre imagination esthétique et vie parmi les hommes. Il transforme le thème lyrique en problème moral et en l'essence de la tragédie. Mais avant de situer le contexte de son Électre, il nous paraît plus judicieux de parler de son engagement politique.

2.2. De l'engagement de Giraudoux ?

Giraudoux n'a pas été que poète. En plus de sa passion pour l'écriture, il a occupé plusieurs postes à responsabilité : en particulier sa nomination comme commissaire à l'information par Édouard Daladier, le 29 juillet 1939. Il a accepté ce poste malgré l'imminence de la guerre, mais le refus de la reconduction de sa fonction, en 1940, ne saurait le transformer en écrivain résistant.

Malgré ses fonctions, il mène une réflexion sur son époque à travers le théâtre. Il s'affiche comme un écrivain « engagé », même si cela n'a pas encore le sens qu'il prendra avec Sartre. De fait, à la question de savoir quelles qualités convenaient au métier d'écrivain, il répond : *« on peint son époque pour s'exprimer le plus parfaitement, le plus complètement possible »*[116]. Cet engagement ne se limite pas seulement à l'écriture. Giraudoux participe à la première guerre mondiale comme sergent. Il combat en Alsace et en Champagne. Blessé à deux reprises, le 16 septembre 1914 et le 15 juin 1915 dans l'Aisne puis aux Dardanelles, deux fois cité, à l'ordre du régiment puis à l'ordre de l'armée, il reçoit en 1915 la croix de la Légion d'honneur et part comme instructeur militaire au Portugal, puis aux États-Unis[117]. Mais, ses succès grandissants au théâtre font de lui une personnalité du monde littéraire. S'ajoutent à cette dernière (personnalité) les occasions où il s'exprime ès-qualités, interviews, conférences, articles, discours et les textes en rapport avec ses conceptions politiques au sens large. Il s'affirme plus au niveau du théâtre. En effet, lors d'une intervention il précise l'opposition qu'il effectue entre roman et théâtre :

> *« Le théâtre permet d'aborder avec le maximum de rapidité des sujets qui, dans le roman ne pourraient être traités que beaucoup plus lentement. Il constitue donc un moyen d'expression dont le rythme s'impose pour des sujets trop grands ou trop fugitifs, dont le relief ne peut s'accommoder d'un sertissage patient. La scène est en*

[116] Potet, Michel, entretien imaginaire, les réponses de Giraudoux sont extraits de *Littérature, or dans la nuit, Juliette au pays des hommes,* « théâtre et film » et des interventions accordées en 1919 et 1939, recueillies dans les *Cahiers Jean Giraudoux,* n^{os} 14 et 19.

[117] Brier, Michelle, 1985 p. 5.

quelque sorte une lentille qui cerne l'action, le cadre qui délimite, d'où une force de projection immédiate, brève et immédiate, brève et directe » (Potet, Michel, p. 9).

Les essais politiques rassemblés dans *Pleins pouvoirs* et la réflexion en filigrane dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* et dans *Électre* montrent que sa posture d'écrivain reconnu exigeait de lui une prise de position sur les événements de son temps. Nous découvrons chez ce poète espiègle, une intelligence profonde et une gravité secrète, une immense culture et une connaissance aiguë des problèmes de son siècle. Aussi a-t-il imputé la crise du théâtre en France à l'État. Il estime que cette crise est due à l'absence de politique théâtrale de l'État et à l'inaction de ceux qui sont chargés d'y veiller. C'est donc l'État qui doit comprendre qu'il faut une politique du théâtre, et que c'est par le théâtre que les vertus d'un langage restent vivantes et courantes. L'exaltation de la jeunesse ou de la masse peut être obtenue par lui. Il le traite comme le miroir de la civilisation d'un peuple. Dans le but de transmettre son message, il emprunte la vision de la Grèce antique. Autrement dit, il se réfère à des récits légendaires déjà réinventés par les poètes de la Grèce classique. Ce retour à l'Antiquité lui permit de mieux illustrer la crise politique de son époque.

S'il fait parfois preuve d'une adhésion troublante à certaines idées de Hitler, il dénonce aussi d'autres aspects du nazisme. Il écrit le 22 septembre 1939 : *« il n'y a plus en Allemagne qu'un peuple esclave que l'on nourrit d'espoir et d'orgueil et qui ne voit pas que son chef, en prétendant le nommer à la domination du monde, ne le conduit qu'à la plus abominable dégradation de l'esprit et de l'honneur humain. »* Des critiques des années trente firent une lecture politique d'*Électre*, reconnaissant dans le personnage d'Égisthe, l'incarnation du chef fasciste et dans celui d'Électre, la figuration de la vérité révolutionnaire. Mais, le théâtre de Giraudoux n'est pas à ce point manichéen et si la politique n'en est pas absente, chaque personnage porte en lui ses propres paradoxes et une vérité humaine qui ne doit pas être lue comme exclusivement politique.

Ces quelques éléments permettront de mieux appréhender l'*Électre* de Giraudoux, dont le récit a été réinventé bien avant lui par Sophocle, dans l'Antiquité. Il est vrai que nous comptons bien mettre en branle les modifications apportées à cette œuvre. Toutefois, nous ne nous écarterons pas de la lecture politique qui en a été faite.

Pour mieux questionner l'*Électre* de Giraudoux, il convient, en plus de cet engagement, de cerner son contexte d'énonciation. La conjugaison de ces deux éléments servira à décliner le néoclassicisme chez Giraudoux.

2.3. Contexte de l'*Électre* de Giraudoux

La compréhension de l'*Électre* de Giraudoux nécessite la maîtrise d'un certain nombre d'éléments de son contexte. Cette œuvre a été écrite dans une période particulièrement sensible, l'entre-deux-guerres. Il est donc évident qu'un auteur comme Giraudoux pense à la création d'une œuvre qui relève de ce contexte de doute sociopolitique. À cette époque, Giraudoux était perçu comme le plus grand dramaturge de la scène française. Ce qui justifie par ailleurs le choix que nous avons porté sur son œuvre. Tandis que le théâtre de pur divertissement n'a jamais cessé de remplir les salles, s'affirment tour à tour le goût du débat d'idées sur les problèmes d'actualité et le retour de la tragédie. C'est dans cette perspective que nous situerons Giraudoux. C'est dans l'entre-deux-guerres que se situe la plupart de la création littéraire de Giraudoux.

L'*Électre* de Giraudoux a été jouée pour la première fois le 13 mai 1937. Son auteur se situe encore délibérément dans une tradition qui remonte à la tragédie grecque. L'expression intemporelle du mythe se prête aisément à une actualisation historique. S'inspirant d'un sujet antique, Giraudoux veut écrire et décrire la situation tragique du XX^{e} siècle, laquelle se place entre une guerre passée et une guerre que l'on sent venir. On peut citer, entre autres, les violences de la guerre d'Espagne commencée en 1936 et la montée du nazisme qui creusent les brèches où s'engouffre progressivement la catastrophe de la deuxième guerre mondiale. Dans son interprétation, il ne cède pas à l'accumulation de détails pittoresques à l'image des dieux du panthéon grec. Giraudoux se situe dans une vision contemporaine de l'œuvre. Ce qu'il justifie dans ces propos d'Électre : *« Dans ce pays qui est le mien on ne s'en remet pas aux dieux du soin de la justice. Les dieux ne sont que des artistes »*.[118]

À cela, il faut joindre la dimension particulière du monde de Giraudoux. Une idée qui n'est pas sans rapport avec son œuvre. Avant d'en donner les détails, il est important de préciser son fondement. Il part d'un constat :

> *« Un univers sillonné de correspondances et d'harmonies, dans lequel l'homme prend une place qui est réduite à sa juste mesure, à l'échelle cosmique ; un contraste constant et plein d'ironie entre mesures humaines et mesures universelles, et dont naissent des métaphores et des rapprochements inattendus ; la possibilité pourtant offerte à l'homme de retrouver la communion entre son petit monde et l'univers, par le*

[118] Giraudoux, Jean, *Électre*, Paris, Bordas, 1985, p. 103. Il s'agit en effet du vers 160, scène 8 de l'acte II. Une sorte de prise distance quant à l'implication des dieux dans le débat politique. En procédant ainsi, Giraudoux entend mieux décrire le contexte de l'entre-deux-guerres.

moyen d'une poésie et d'un langage déconcertants et apparemment précieux, telles sont les données de l'art littéraire de Giraudoux »[119].

En effet, selon lui, l'homme est conçu par rapport au monde extérieur qui l'entoure et dont il n'est qu'une infime partie. La sagesse proprement humaine est confrontée avec ironie à la vie plus vaste et multiple de l'univers. La nostalgie naît d'un état édénique que seule la poésie peut restituer. Dans cette dernière, l'homme reste sensible à l'harmonie des mondes en accord avec elle. Cette vision poétique se confond avec le romantisme allemand.

Le poète s'inspire de la nature et de la vie humaine qu'il ne dissocie pas. De fait, il met en scène l'homme dans un cadre qui suppose la présence constante de la nature inanimée. Elle constitue une véritable source d'inspiration pour Giraudoux. Ainsi, à chaque événement humain, le monde de la nature offre toute une orchestration qui lui est indispensable, et l'apparence visuelle du monde accompagne à chaque instant le récit de l'auteur qui avoue ne pas pouvoir aller plus loin que le désir de fixer cette apparence et cette couleur d'un instant. Sans approfondir la réalité, il y cherche un ordre et une structure plus larges que ne le font la rigueur de la pensée scientifique ou même celle du sens commun. Le rapprochement de la nature et l'humain représente une liaison entre l'étroite réalité vécue par l'homme et ce qui se cache derrière elle, entre le monde en apparence et le monde des idées.

L'univers est présenté comme une réalité cohérente dont les hommes se condamnent à ne voir qu'une infime partie. Pour que se dénoue la ceinture du monde, il importe de suivre le fil des similitudes, des associations, des métaphores – et sans doute de suivre le déterminisme qui le régit. Les événements contemporains sont reliés par les chaînes et non par tant de causes que de connexions. Les événements futurs sont imminents dans l'état présent. C'est une sorte d'interdépendance des parties du monde dans l'espace et le temps. L'homme reviendrait à la fonction primitive de son être pour comprendre certaines réalités de son présent. C'est ce qui justifie le retour à la Grèce. Au lieu de se limiter aux problèmes immédiats, il ne serait pas superflu de se référer à une cohérence universelle. De fait, il retourne au point où création et savoir se trouvaient en état de merveilleuse interdépendance. L'absurdité est donc une simple impuissance de l'homme qui se limite à ce qu'il croit être ses problèmes immédiats. Tout serait clair si l'homme ne se séparait point du déterminisme général. Cette cohérence universelle, Giraudoux l'évoque avec une certitude scientifique. Cette vision poétique ne représente point l'homme défini par soi seul ni comme limité à son entreprise particulière ou d'individu mais, comme lié au monde. Le seul être qui intéresse

[119] René Marill, Albères, *Esthétique et moral chez jean Giraudoux*, Paris, Librairie Nizet, 1967, p. 82.

Giraudoux, c'est celui qui entretient des rapports, fussent-ils de magie puérile et de pensée analogique, avec l'univers qui l'entoure. Il présuppose une harmonie dans le cosmos. Ses héros doivent plus rechercher les déterminations de leurs actes non seulement dans le monde des humains, mais dans l'univers. Il ne faut pas se limiter à l'univers visible. L'homme doit arrêter de s'emprisonner dans le réseau des motivations humaines. Ainsi, le moraliste qui se limite aux soucis humains, aux conceptions humaines de la vie, semble ridiculement borné en face des vastes champs de pensée et d'images qu'offre le contexte cosmique de cette même vie humaine.

En définitive, un échange incessant se produit entre les visions humaine et universelle. Fort de cela, nous indiquerons que les hommes sont davantage attachés au monde qu'à leurs semblables. L'univers les appelle plus que leurs contemporains. Leurs désirs naissent d'associations d'idées qui sont en liaison avec la nature, mieux qu'avec les hommes. Ils préfèrent le plus souvent évoquer le destin à l'œuvre dans l'histoire humaine. Ce seraient alors des figures féminines qui l'incarnent. Nous aborderons la lecture de l'*Électre* de Giraudoux sous ces auspices.

2.4. Lecture de l'*Électre* de Giraudoux

Le récit d'Électre a été adapté plusieurs fois au XX^{e} siècle. Contrairement à Jean-Paul Sartre dans *Les Mouches*, la majeure partie des réécritures placent au premier plan Électre qui devient l'héroïne autour de laquelle se construit une certaine philosophie de la vie. Signalons tout de même que les deux adaptations majeures sont celles de Jean Giraudoux, *Électre* et celle de Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*.

Il est vrai que Giraudoux affirme n'avoir relu aucune des nombreuses sources d'*Électre* :

> *« Avant de commencer à écrire ma pièce, j'ai acheté les principaux ouvrages qui traitaient ce sujet, de quoi remplir une bibliothèque. Je suis même entré exprès dans l'association Guillaume Budé. Mais de tous ces ouvrages, je n'en ai encore ouvert aucun. À présent que ma pièce est faite, je vais les lire, à titre documentaire. »*[120]

Malgré ces propos, ce fin helléniste avait une connaissance scientifique des textes anciens, ce qui lui a permis de construire son œuvre. Dans cette perspective, il est possible qu'il ait été influencé par la pièce d'Euripide. De fait, Sophocle place le personnage féminin au premier plan, ne faisant d'Oreste qu'un instrument de sa vengeance (les spécialistes discutent d'ailleurs l'antériorité du texte de Sophocle sur celui d'Euripide). À cette même époque, le texte d'Euripide contient une certaine distance par rapport au récit d'Électre, avec des

[120] Interview de Jean Giraudoux par André Warnod, *Le Figaro*, 11 mai 1937

éléments parodiques que l'on retrouve chez Giraudoux. L'acharnement d'Électre est poussé à son paroxysme jusqu'à une certaine exagération du personnage. Cela n'est pas, comme chez Giraudoux, entièrement positif. La différence principale entre les textes antiques et le texte de Giraudoux tient à la façon dont est centrée l'action dramatique. Chez Sophocle et Euripide, les éléments principaux des pièces sont la reconnaissance du frère et de la sœur et la façon dont s'accomplira la vengeance. Dans la pièce de Giraudoux, l'action est d'abord orientée autour de la découverte de la vérité à l'issue d'une enquête quasi policière, laquelle vise à reconnaître les coupables à châtier. Le châtiment est déjà écrit. Comme le précise Michel Raimond, *« le schéma de l'enquête s'est substitué à celui du châtiment en marche »*. Le schéma dramatique de la pièce est ainsi plus proche de celui d'*Œdipe-roi* de Sophocle. Dans ce dernier, Œdipe mène l'enquête pour connaître l'assassin de son père.

D'autres libertés de Giraudoux, par rapport au récit légendaire, méritent d'être soulignées. Il s'agit des traits de caractère du personnage d'Égisthe. Il se métamorphose en grand roi et se montre sensiblement amoureux d'Électre. De même, le soupçon d'inceste entre Oreste et Électre apparaît peu dans d'autres versions. Dans la première rédaction de la pièce, Giraudoux fait d'Ismène une sœur d'Électre. Tandis que dans le mythe antique, elle est la sœur d'Antigone. Dans l'Antiquité, c'est Chrysothémis qui est présentée comme la sœur d'Électre. Ce syncrétisme mythique est l'originalité de la version de Cocteau – qui avait remis à la mode tout le matériau grec – de l'*Antigone* de Sophocle, en 1920 à Paris, puis reprise en 1927. Les éléments parodiques, les anachronismes, les personnages bourgeois (le couple constitué par Agathe et le Président est un avatar dégradé du couple formé autrefois par Clytemnestre et Agamemnon) contribuent à actualiser la tragédie classique en « tragédie bourgeoise » (Giraudoux présente lui-même ainsi son texte). En procédant de cette façon, Giraudoux montre que l'actualisation du mythe passe par sa mise en scène dans un monde contemporain essentiellement bourgeois. Les petits décalages entre le sujet et le contexte, qui s'emploient à créer des effets d'humour dans la pièce, visent aussi à assurer cet ancrage. Par exemple, selon Égisthe, Argos se transforme en une sorte de petite ville de la province française avec *« ses tours de pont, ses ponts, les fumées qui montaient des silos des maraîchers, première haleine de sa terre, et le pigeon qui s'éleva, son premier cri. »*[121]

Comparée aux anciennes versions, l'innovation dramatique majeure de Giraudoux tient à l'ignorance d'Électre et Oreste au début de l'action. Ils ne sont pas informés de la culpabilité de Clytemnestre et d'Égisthe dans la mort d'Agamemnon. Le schéma s'en trouve

[121] Giraudoux, Jean, *Électre*, Paris, Éditions Bordas, 1985, Acte II, scène 7, vers 125.

dès lors modifié. Au lieu d'avoir pour arme la reconnaissance du frère, de la sœur et le châtiment des coupables, elle place au sommet dramatique, la révélation de la vérité. Lorsqu'elle advient, à la scène 3 de l'acte I, le spectateur comprend que les scènes précédentes s'apparentent à une enquête policière visant à éclairer lequel des personnages est coupable. Les scènes suivantes déterminent le jugement et la peine. Autour de cette scène s'articule toute la géométrie dramatique de la pièce. Elle constitue le sommet d'un triangle dont les pentes sont tracées par ce qui précède et ce qui suit. Ces modifications ont même atteint la structure de la pièce. Afin de rompre avec la tradition qui divise les œuvres théâtrales en plusieurs épisodes, Giraudoux procède par deux actes séparés par un entracte. Il se présente comme un long monologue à l'intention des spectateurs.

Il est question dans l'acte I de l'arrivée d'Oreste, la préparation du mariage d'Électre avec le jardinier – personnage inspiré du laboureur, mari d'Électre, chez Euripide –, la querelle d'Électre avec sa mère et la reconnaissance d'Oreste. L'action commence l'après-midi pour s'avancer jusqu'au milieu de la nuit.

L'entracte est normalement ménagé entre les actes qui suspendent l'action sur scène. Dans la tragédie classique, il indiquait le temps de l'action que l'on ne pouvait représenter sur scène, parce qu'elle aurait enfreint les règles de la bienséance ou trop violente. Ici, Giraudoux fait un usage très particulier de l'entracte. Devant le rideau fermé qui indique une suspension de l'action, il fait intervenir un des personnages. Il s'agit du jardinier, qui s'adresse directement aux spectateurs. Dans la progression dramatique, cet entracte occupe une partie de la nuit.

Dans l'acte II, transparaît l'explosion de la tension tragique de l'acte I. Le conflit qui oppose Électre et Égisthe se double d'une menace extérieure d'Argos sous la forme d'une attaque ennemie. La pièce s'achève sur l'accomplissement du destin (le double meurtre de Clytemnestre et Égisthe) et la destruction de la cité. On observe une accélération du rythme qui correspond à celle de la fatalité, puisque l'action de cet acte commence peu avant le jour pour s'achever à l'aube.

Giraudoux a conservé une règle fondamentale de la tragédie classique, celle de l'unité de temps. L'action se déploie normalement en un jour, de l'aurore au coucher du soleil. Mais, il respecte ici la tradition tout en la renversant de manière parodique, dans la mesure où l'action commence à la fin de la journée et s'achève le lendemain au lever du soleil. Tous ces éléments nous permettront de mieux organiser la lecture politique de cette pièce.

2.5. Du rapport à l'actualité politique du XX^e siècle

Nous relèverons, chez Giraudoux, les éléments qui participent à l'universalité de la Grèce à partir de sa transposition au XX^e siècle. Il sera question de mettre en rapport l'actualité politique de l'époque de Giraudoux et son œuvre. À quel niveau se situe la politique dans l'*Électre* de Giraudoux ? C'est à cette interrogation que nous tenterons de répondre dans notre analyse. Cette déclaration de Giraudoux nous servira d'introduction :

> *« Électre, pour moi, est avant tout une pure jeune fille comblée de joie et d'honneur, et qui n'en accepte aucun, toute entière dévouée à la recherche de la vérité sur la mort de son père.*
>
> *La thèse que je soutiens dans ma pièce est celle-ci : l'humanité, par une faculté d'oubli et par la crainte des complications, résorbe les grands crimes. Mais, à chaque époque, surgissent des êtres purs qui ne veulent pas que ces grands crimes soient résorbés, et empêchent cette résorption, quitte à user des moyens qui provoquent d'autres crimes et de nouveaux désastres.*
>
> *Électre est de ces être-là. Elle atteindra son but, mais au prix d'effroyable catastrophe. »*[122]

Si Giraudoux porte ce regard sur son œuvre, ce n'est pas le cas de plusieurs critiques. De multiples problèmes se trouvent posés dans cette pièce : des questions politiques et sociales ; l'adaptation du thème d'Électre à un public moderne ; la nature du tragique giralducien. Nous nous attarderons sur les questions politiques et sociales.

Selon Jacques Body, la pièce décrit le conflit intérieur à tous les pays d'Occident. Il invite à relire les deux couplets opposés d'Égisthe et d'Électre à l'acte II, comme le souligne Michel Raimond dans son œuvre critique : *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*. Dans l'acte II : Argos apparaît à Égisthe comme une capitale économique, – des tours, des ponts, des fumées qui montent. Pour Électre, la patrie d'Argos, ce serait plutôt l'Internationale des prolétaires. *« On m'avait donné, dit Électre, le dos d'un haleur tirant sur sa péniche, on m'avait donné le sourire d'une laveuse soudain figée dans son travail. »* On lui attribua la peine des hommes pendant qu'Égisthe, lui, reçoit en partage, les produits du travail humain. Du côté d'Électre, nous retrouvons : des mendiants, des infirmes, des aveugles et l'exigence de justice et du côté d'Égisthe : la prospérité économique, ainsi que l'ordre public, les tribunaux, un « régime d'oppression sournoise ». Michel Raymond répond par l'affirmative à quelques nuances près.

---

[122] Interview de Giraudoux à la veille de la représentation d'*Électre*, et qui fut publiée dans *Le Figaro* du 11 mai 1937 sous le titre : *J'ai époussеté le buste d'Électre*.

Il précise que cet Égisthe de l'acte II, qui pourrait user de sa force, se le refuse à travers sa soumission au jugement d'Électre. Il ne veut rien entreprendre sans la caution morale de sa sœur. Michel Raymond évoque un certain Brasillach qui est allé même reconnaître en Égisthe, le « roi charnel », « le héros fasciste » qui entend sauver la ville pour ensuite se soumettre à la rigueur des lois et faire triompher les valeurs qu'incarne une héroïne intransigeante. En fait, la ville, dans la pièce de Giraudoux, est menacée par l'ennemi du dehors au moment où s'affrontent en son sein deux projets de société. Il s'agirait d'un écho, comme il le pense, aux nombreux débats du printemps et de l'été 1936, lorsque la menace hitlérienne paraissait à certains requérir les efforts de tous les Français unis. Le front populaire était, ici ou là, accusé d'affaiblir le pays. On prétendait qu'il fallait d'abord lutter contre Hitler, on songerait ensuite à la justice sociale. Selon Michel Raymond, Égisthe incarne le salut de la patrie menacée, la vie sauve pour beaucoup d'innocents. Électre, quant à elle, symbolise : la ruine de la patrie et l'assassinat par les ennemis de beaucoup d'innocents.

Selon Michel Raymond, Giraudoux innove davantage dans la façon de traiter le thème antique. Il a voulu l'adapter à la mentalité du public de son temps. Dans cette pièce, Giraudoux entend être en phase avec la réalité sociale et politique de son époque. Par conséquent, il a fallu jouer pour le public dans le seul but de répondre à ses attentes. Giraudoux a donc effectué un travail considérable pour adapter sa pièce au public moderne.

Il estime que le tragique giralducien, dans *Électre*, est celui des valeurs inconciliables. Quand Clytemnestre et Électre se disputent devant le mendiant, celui-ci commente : *« Elles sont de bonne foi toutes les deux, c'est ça la vérité. »* Michel Raymond applique cette réflexion à la grande scène où Égisthe et Électre s'affrontent. Giraudoux, après l'enquête d'Électre, substitue sa pièce policière à un débat idéologique. Les données de la mythologie antique sont devenues, pour lui, comme pour beaucoup de ses contemporains, l'occasion de poser les problèmes philosophiques et moraux de son temps. Il considère la tragédie antique et classique comme une illustration métaphorique de la condition humaine. Ainsi, l'action tragique illustre-t-elle, en réduisant la condition humaine à l'essentiel, la toute-puissance du destin.

Mais, chez Giraudoux, l'essentiel ce n'est plus une action qui viendrait illustrer une condition humaine stylisée. C'est un débat, un affrontement idéologique. Électre veut d'abord savoir la vérité, et quand elle la sait, elle veut le châtiment des coupables, fût-ce contre l'intérêt de sa propre ville. Pour ce qui est de la raison et du bon sens, elle a une position intenable : on peut d'abord sauver la ville, ensuite châtier les coupables. Toutefois, Giraudoux a voulu en faire une figure de la justice intransigeante pour l'opposer à Égisthe qui a la

responsabilité du peuple. La position d'Égisthe semble irréprochable quand il consent à être lui-même la victime d'une justice et d'un ordre qu'il aura, en premier chef, contribué à fonder et à sauvegarder. Bref, il s'efface, en tant qu'individu, au profit de la dignité de la fonction qu'il a à remplir. L'intérêt de Giraudoux réside dans l'affrontement idéologique face à une situation grave. À l'enchaînement tragique, il a substitué le conflit entre deux ordres au sens pascalien de ce temps, l'ordre de l'urgence et l'ordre de l'exigence. L'urgence est de l'ordre de la contingence : l'ennemi est aux portes et il faut d'abord sauver la ville. Ensuite, mais ensuite seulement, on pourra laisser la justice s'accomplir. C'est du moins la position d'Égisthe. L'exigence est de l'ordre de la rationalité et de la morale. Le tragique tient donc au fait qu'Électre reste cramponnée jusqu'au bout à ses exigences, sans consentir à envisager l'ordre des urgences. Au demeurant, ce conflit de la justice dans la cité et la riposte à l'agression étrangère, entre les conquêtes sociales du Front populaire et la défense contre la menace hitlérienne, constituent un des problèmes de l'époque. C'est alors, un Giraudoux mu par l'idée de satisfaire aux exigences de l'esprit en répondant à l'urgence des situations.

Électre n'a pas fini de questionner les lecteurs et spectateurs. Cette héroïne les incite à des exégèses multiples, voire contradictoires, selon que l'on se déclare pour ou contre elle. A-t-elle vocation d'être, comme il est dit de la France, dans *L'Impromptu de Paris* (de quelques mois postérieur) :

> *« L'embêteuse du monde » ? « La destinée de la France est d'être l'embêteuse du monde. Elle a été créée, elle s'est créée pour déjouer dans le monde le complot des rôles établis, des systèmes éternels ». Comme elle, elle représenterait l'espoir des exilés, les opprimés. Elle représente Électre. N'est-ce pas une dangereuse idéaliste qui risque de jeter son pays dans les pires aventures ? Pour Alain Duneau, « Électre, en 1937, c'est la conscience prise du caractère tragique du monde européen d'alors, et de la violence inéluctable nécessaire, salutaire »*[123].

Les prolétaires trouveront-ils en Électre, si individualiste, un leader convenable ? Sera-t-on favorable au « pragmatisme » d'Égisthe ? Recherchera-t-on des correspondances précises entre la pièce et l'actualité de l'époque, avec Clytemnestre en représentante du parti radical-socialiste, Agamemnon en Marx, Électre au P.C.F. (Parti Communiste Français), Oreste à la S.F.I.O. (Section française de l'Internationale ouvrière). De fait, sous l'impulsion du congrès socialiste international d'Amsterdam de 1904, le congrès de Paris réalise l'unité du socialisme français en 1905 ; refusant l'alliance avec la bourgeoisie républicaine. Il entend

[123] « Le pouvoir d'Électre », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 7

transformer « la société capitaliste » en une société collective ou communiste ou encore Égisthe en Léon Blum, animé d'une conscience aigüe de ses responsabilités de juif. Ce dernier s'engagea dans le combat pour Alfred Dreyfus, dès que le scandale antisémite éclata. Entraîné par le courant dreyfusard et son admiration pour Jean Jaurès, il adhérera au Parti socialiste en 1899. De toutes ses forces, Léon Blum combattit les communistes, tels que Marcel Cachin et André Marty. Le débat s'acheva par un vote. Les communistes majoritaires mirent la main sur *L'Humanité,* fondé par Jean Jaurès. Ils firent sécession pour créer un nouveau parti : le « Parti communiste français ». Cependant, Blum encourageait ses amis à garder leur fidélité au socialisme humaniste et réformiste. Ainsi se présentent les figures que l'on entendait retrouver dans ces personnages du récit ancien, en plein XX^{e} siècle. Autant de références qui tracent dans l'œuvre des perspectives possibles, mais forcément incomplètes.

Giraudoux lui-même a son interprétation du personnage. Cette fille tragique représente, avec le maximum de puissance et de volonté, ce qui dans un être ne transige pas, l'impossibilité, plus encore : l'incapacité à admettre une injustice, et même à accepter que l'univers puisse garder des raisons d'exister, si cette injustice n'est pas réparée. Eh bien ! Il a l'impression que la grande faute de notre temps a été précisément la veulerie, la recherche perpétuelle des transactions, l'acrobatie des compromis en direction d'un esprit public auquel la clarté seule peut rendre ses vertus. Un pays ne vit que de grandeur, et sa conduite, excluant toute équivoque, doit être de grandeur. Et il m'a semblé que cette leçon-là vivait dans *Électre* intensément. Il donne donc lui-même une signification de son œuvre, dans laquelle il met l'accent sur les compromis qui caractérisent son époque, et qui font une entorse à la notion de justice dans son essence.

De même, lorsque l'on analyse la pièce d'un point de vue politique, elle semble écrite contre Électre. Le tragique du texte procède principalement d'un refus obstiné d'Électre opposée aux propositions d'Égisthe. Elle préfère la destruction de sa patrie à une vie sans honneur. L'homme d'État, celui qui souhaite agir selon la raison d'État, est empêché dans son élan par l'intransigeance implacable d'Électre, laquelle entend agir en toute justice. Il s'agit d'une justice ici et maintenant, sans faux-fuyants et sans compromis. Leurs intérêts inconciliables apparaissent dans la scène 8 du deuxième acte, vers 97-109 :

> *« Égisthe. – Tu reconnais qu'Argos est en péril ? / Électre. – Nous différons sur les périls. […] Égisthe. – Tu reconnais que seul je puis défendre Argos contre ces Corinthiens qui arrivent déjà aux portes de la ville ? Sinon, c'est le pillage, le massacre ? / Électre. – Oui, vous seriez vainqueur. / Égisthe. – Et tu t'obstines ! Et tu*

me ruines dans ma tâche ! Et tu sacrifies à je ne sais quel songe ta famille, ta patrie ? »

Lors de cet échange, Égisthe se révèle un grand roi en faisant passer avant tout l'intérêt de son pays. On se surprend également à trouver surannée la pureté d'Électre qui semble entachée par son principal défaut : l'orgueil.

Électre reste pourtant innocente et pure, même si elle précipite la catastrophe. Elle accomplit ce que le destin a écrit dans une conception absolue de la justice. Individuellement, elle est fidèle à une exigence d'honneur qu'elle s'est fixée. Contrairement à Égisthe, elle est libérée des contraintes de la collectivité et de la vie publique.

Au-delà de cette lecture politique, deux idéaux irréconciliables s'affrontent. De fait, à la patrie concrète et charnelle dont Égisthe se veut le roi et le père, Électre va opposer la patrie universelle et abstraite.

Deux définitions contradictoires du peuple se font jour. Selon Électre, c'est un visage éclairé par la vérité. En revanche, chez Égisthe, c'est un corps (métaphore organique classique pour caractériser la cité de manière politique). Il ne s'agit pas pour Électre d'une petite partie du monde, mais de l'univers entier. C'est ce qu'elle traduit en ces termes :

« J'ai su que l'on m'a donné toutes les pommettes des servantes, qu'elles souffrent sur le bois ou le charbon, et tous les yeux des laveuses, qu'ils soient ronds ou en amandes, et tous les oiseaux volants, et tous les maçons tombants, et toutes les plantes d'eau qui s'abandonnent et se reprennent dans les ruisseaux ou dans les mers. » (*Électre,* acte II, scène 8)

Pendant qu'Égisthe tente de sauver son peuple qu'il aime tant (Électre comprise), Électre va privilégier une idée abstraite du peuple. Leur désaccord sur les fins rend leurs idéaux inconciliables. C'est ce que relève Michel Raymond dans ces propos :

> *« Ce qui a intéressé Giraudoux, c'est l'affrontement idéologique dans une situation grave. À l'enchaînement tragique, il a substitué le conflit des valeurs. L'affrontement n'est pas entre la raison d'État et la justice absolue. C'est plutôt un conflit entre deux ordres, au sens pascalien de ce terme, l'ordre de l'urgence représenté par Égisthe et l'ordre de l'exigence représenté par Électre. »*[124]

Ainsi, le sens politique de la pièce de Giraudoux transparaît-il dans la préoccupation fondamentale d'Égisthe. C'est Giraudoux qui a suscité une telle lecture, en donnant au

[124] Raymond, Michel, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, Saint-Genouph (Indre-et-Loire), Librairie Nizet, 2002, p. 109.

personnage d'Égisthe une dimension que celui-ci n'avait pas dans le récit antique : présenté comme un tyran fourbe et cruel. Il tient un rôle particulièrement limité chez Eschyle et Sophocle. Égisthe n'apparaît pas sur scène dans la pièce d'Euripide. Ici, en réponse au Président dans la scène 3 de l'Acte I, il souhaite l'*« élever aux idées générales »*. Il se lance alors dans un long développement, expliquant sa position de chef d'État sur la question de la religion. Il commence par avouer : *« Je crois aux dieux »*, mais aussitôt il nuance son propos : *« ou plutôt je crois que je crois aux dieux »* (Acte I, scène 3). Il montre, dans cette rectification, sa volonté de mettre à distance les dieux puisqu'il croit non pas aux dieux mais seulement à sa croyance en ceux-ci. C'est une manière d'afficher une foi de convention et non de conviction. Il s'agit d'une simple formalité dénuée de sincérité et de sentiment, un simple acte social et politique.

Il se représente les dieux comme de « grandes distractions », de « grandes indifférences » qui ne se préoccupent jamais des affaires humaines. Il ne nie pas pour autant leur existence, qu'il qualifie seulement d'êtres élevés pour l'homme. Égisthe explique que les dieux sont parvenus à un tel grade de sérénité de l'ubiquité qu'ils ne peuvent plus être que la béatitude, c'est-à-dire l'inconscience et qu'ils sont inconscients à leur degré le plus bas. Cela rappelle l'idée de Dieu selon Aristote. Il supposait l'existence d'un dieu qui ne serait qu'une pure pensée dépourvue de toute matérialité et de tout mouvement, et ignorant le monde.

Au regard de ce qui précède, nous pouvons affirmer que, selon Égisthe, les dieux n'interviennent que rarement dans les affaires humaines. S'ils s'aventurent dans la vie des hommes, c'est d'une manière très imparfaite, par un travail en gros, nullement ajusté. Pour mieux dénoncer le caractère injuste de certaines interventions divines, il utilise deux expressions volontairement iconoclastes : il accuse les dieux d'être des « boxeurs aveugles » et « fesseurs aveugles ».

Toute l'action du chef doit consister, selon Égisthe, à empêcher que les hommes n'attirent l'attention des dieux, qu'ils ne fassent aucun « signe » susceptible de troubler la paix et l'ordre établi. Dans cette perspective, la divinité pourrait être interpellée par tous ceux qui tentent de se mettre en marge de la société à travers leur attitude ou leur pensée. Cette réalité devrait contraindre le gouvernant à faire preuve de sévérité aux moindres délits. La même rigueur sera convoquée aussi bien pour les assassinats que pour les vols de pains. Cette quête d'équité crée, par la même occasion, une injustice dans la nature. En effet, les gouvernants ne font plus de différence entre un crime et un délit mineur. La justice telle qu'elle est perçue, entend garantir la souveraineté de l'État. Laquelle ne saurait tolérer toute déviance mettant à mal son bon fonctionnement. De plus, tous les châtiments sont infligés de façon à faire taire

toute révolte, ainsi que le résume une formule lapidaire : « *Pas d'exil. Je tue* ». Et toute condamnation a lieu dans l'ombre : « *moi je crucifie au fond des vallées* ». On reconnaît ici les caractéristiques d'un État totalitaire, d'une actualité brûlante en 1937. À travers son attitude, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que ce discours théologico-politique se rapporte à Électre.

Par ailleurs, nous assistons à un véritable foisonnement de significations des récits anciens. Dans la première moitié du XX^e^ siècle, ces récits sont apparus aux auteurs dramatiques français comme une source d'inspiration particulièrement riche, ce qui justifie le néoclassicisme que nous évoquions. Répondant à des schémas narratifs simples, ils offraient le double avantage d'être à la fois connus du public et d'offrir, en même temps, la possibilité d'infinies variations. Ces pièces contemporaines sont venues s'ajouter à la multitude des sens que l'on découvrait progressivement depuis la fin du siècle précédent dans les récits mythiques de la Grèce. On oublie parfois, qu'à l'origine, il s'agissait de récits de tradition orale, une parole, « muthos » en grec. Ils proposent une explication du monde en se référant à un stade antérieur, très éloigné dans le temps. Et comme il est question de la place de l'Homme dans un monde qui, lui, reste en grande partie mystérieux, le récit ancien acquiert une valeur sacrée ou religieuse. Ainsi, les Grecs auraient-ils perçu l'origine du monde ou défini les fondements de leur organisation sociale à travers une multitude de mythes qu'ils ont beaucoup plus tardivement réunis dans des ensembles plus vastes qui constituent des « cycles » mythiques. Cela aurait permis aux récits d'Œdipe et d'Antigone de s'inscrire dans le cycle des Labdacides et celui d'Électre d'appartenir à celui des Atrides. Il ne faut donc pas perdre de vue cet aspect de ces fables qui suscitent plusieurs significations. Ainsi, avec l'évolution et les progrès des sciences humaines, l'analyse interprétative des mythes a-t-elle vu le jour à la fin du XIX^e^ siècle. Elle a été inaugurée par des ethnologues et anthropologues qui ont cherché, dans ces récits, des indices de l'organisation sociale des sociétés primitives. C'est avec le courant intellectuel du structuralisme, notamment avec Claude Lévi-Strauss, que l'on a commencé à analyser le mythe comme un langage porteur de signification. Ce dernier est peut-être décodé lorsqu'il est divisé en structures élémentaires, en unités minimales du récit, appelées mythèmes. Comment sommes-nous parvenus à les retrouver après plus de deux millénaires ? C'est une préoccupation qui, certainement, trouvera une réponse dans la deuxième partie de notre thèse, dans laquelle il sera essentiellement question de découvrir les justificatifs d'une telle réception et le système l'ayant suscité.

C'est le lieu de rappeler qu'il y a eu des rajouts des auteurs contemporains. Ils ont effectué un travail d'enrichissement et de diversification de la littérature des mythes grecs. À

l'instar de leurs prédécesseurs grecs ou latins, ils ont retranché ou ajouté à leur gré des éléments aux récits anciens, en fonction du ton ou du sens qu'ils souhaitaient leur donner. Giraudoux figure parmi ceux qui ont apporté le plus grand nombre de modifications significatives dans son *Électre*. Nous pouvons citer, entre autres, l'ignorance d'Électre sur la vérité de la mort de son père, sa haine instinctive pour sa mère. Ainsi des personnages nouveaux ont-ils été mêlés à ceux du mythe : Agathe Théocathoclès, le Président et la Narsès. L'attaque d'Argos par les Corinthiens, à la fin de la pièce, a aussi été inventée pour faire peser sur le déroulement final de la tragédie une fatalité extérieure qui ne soit pas d'origine divine. Ces modifications contribuent à favoriser une lecture en rapport avec l'actualité politique.

Vraisemblablement, la référence aux récits anciens dans le théâtre contemporain correspond à une période difficile et trouble de l'histoire de la France. Il ne s'agit pas d'une coïncidence. En effet, le récit mythique, dans sa forme tragique, favorise l'expression des angoisses et suscite une réflexion du public. Celui-ci fut invité à se pencher sur les problèmes de son époque à travers les histoires exemplaires des héros de la Grèce antique. C'est pourquoi, nous y relevons de nombreuses allusions à la politique, à la société de la France de l'avant-guerre et de l'Occupation. Dans la France de Vichy, les auteurs ont aussi trouvé dans le récit ancien un moyen de déjouer la censure allemande et de faire passer des idées favorables à la Résistance.

Certaines traces de la politique intérieure des années trente transparaissent dans l'œuvre de Giraudoux, notamment les combats politiques de cette période. La foule des mendiants qui vient au secours d'Électre, les menaces d'incendies contre les quartiers bourgeois, les *« hordes de mendiants [qui] s'assemblent autour des halles, prêts à piller »* renvoient aux idées marxistes de révolution populaire et de lutte des classes. Or, la pièce est écrite un an après la constitution du Front populaire et au moment de la guerre civile espagnole mettant aux prises communistes et fascistes.

Au niveau de la politique internationale des années trente, Jean Giraudoux ajoute un élément important au mythe d'Électre : la menace d'une invasion corinthienne à Argos. Il s'agit là d'une allusion à la menace que commence à faire peser en Europe les régimes fascistes, en particulier l'Allemagne nazie. Il y a dans le rôle qu'il fait jouer à Électre, celui qu'il voudrait voir incarner par la France elle-même. C'est ce que l'on constate plus tard dans l'acte IV, *L'Impromptu de Paris* : *« la destinée de la France est d'être l'embêteuse du monde le complot des rôles établis, des systèmes éternels. Elle est la justice, mais dans la mesure où la justice consiste à empêcher d'avoir raison ceux qui ont raison trop longtemps ».* Au regard de ce qui précède, l'œuvre antique se perpétue en s'assimilant à la France du XX^{e} siècle qui

devient le symbole de la justice. On pourrait également faire un parallèle avec le personnage d'Antigone de Sophocle, éprise de justice. À partir de ces allusions, nous affirmerons que les mythes athéniens continuent de hanter l'Occident. La société française elle-même a fait l'objet de critiques dans l'œuvre de Giraudoux. C'est un regard moqueur sur, principalement, la société bourgeoise et ses mœurs. Dans *Électre*, le couple Théocathoclès est le modèle du couple inspiré du théâtre bourgeois. On s'y moque de la suffisance et de la prétention du Président qui place toutes ses valeurs dans l'État et les meilleures familles.

Au total, l'immortalité des œuvres du V^e^ siècle avant Jésus-Christ transparaît dans cette analyse. En effet, le mythe d'Électre, objet de pièces tragiques chez Eschyle, Euripide et Sophocle, n'a pas laissé indifférent le XX^e^ siècle avec l'*Électre* de Giraudoux. La Grèce, sa politique et sa civilisation continuent de toujours séduire le monde occidental. De fait, cette œuvre nous a permis de percevoir le rôle de la littérature dans l'immortalisation (un terme que nous empruntons à Christian Meier) des récits légendaires. Les dramaturges français ont eu recours à la Grèce pour questionner et tenter d'apporter une réponse aux nombreuses inquiétudes occasionnées par les deux grandes guerres mondiales. Nous l'annoncions en début de ce chapitre, notre choix s'était porté sur *La Machine infernale* de Jean Cocteau l'*Électre* de Giraudoux, L'*Antigone* de Jean Anouilh et *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, afin d'appréhender comment le néoclassicisme se manifeste dans le théâtre français du XX^e^ siècle. Conformément à l'ordre de parution de ces pièces, nous étudierons *Les Mouches* de Jean - Sartre. En reprenant l'*Œdipe-roi* de Sophocle, Jean Cocteau a clairement avoué s'en être inspirée. Ce qui n'est pas forcément le cas de Giraudoux qui, lui, est moins prolixe quant à l'origine antique de son œuvre. Jean Cocteau s'est simplement employé à écrire un jeu du destin, alors que Giraudoux a fait état de la nécessité et de l'urgence dans une période de crise. Qu'en sera-t-il dans *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre ?

3. *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre : pièce de la résistance

Avant d'effectuer une lecture de la pièce de Jean-Paul Sartre, il nous semble nécessaire d'aborder quelques aspects de sa vie. Ces éléments nous permettront de mieux appréhender la portée de son œuvre. Jean-Paul Sartre est un philosophe, écrivain français (dramaturge, romancier et nouvelliste) et critique du XX^e^ siècle. Il appartient à la tradition existentialiste et phénoménologique et les principaux intérêts de ses écrits se réfèrent à la métaphysique, la théorie de la connaissance, l'éthique, l'ontologie et la politique. Prolifique et hyperactif, Jean-Paul Sartre doit sa notoriété à son œuvre, singulièrement à ses paradigmes philosophiques (l'existentialisme) et à son engagement politique. Sartre se présente comme un pacifiste, avant la guerre, sans pour autant militer en faveur de la paix, l'antimilitarisme. Il assume au

contraire son soutien à la guerre, sans aucune hésitation. De façon très pragmatique, il s'engage comme soldat pendant la seconde guerre mondiale, en 1939. De son œuvre, l'on retiendra ses textes majeurs : *L'être et le Néant* (1943) ou *L'existentialisme est un humanisme* (1945), mais aussi des textes littéraires avec son recueil de nouvelles publié en 1939, *Le Mur* ou ses romans : *La Nausée* (1938) et *Les Chemins de la liberté* (1945). Pour ce qui est de son théâtre, nous citerons : *Les Mouches* (1943), *Huis clos* (1944) ou *Les Mains sales* (1948). Jean-Paul Sartre se présente comme un écrivain très engagé compte tenu de son implication dans tous les combats de son époque. Il a été pleinement et totalement investi, embrassant avec ferveur toutes les causes qui lui semblaient justes. Il participe activement à la résistance des années quarante. Cet engagement transparaît de façon concrète sous sa plume. De fait, reprenant le récit d'Électre, il écrit *Les mouches.* C'est un appel à résister. Cette pièce constitue la première de Jean-Paul Sartre donnée en public en 1943.

Exemple typique du néoclassicisme du XX^{e} siècle, cette œuvre est un drame en trois actes. Elle s'enracine dans le *muthos* grec antique des Atrides pour développer une conception philosophique de la tragédie mettant fin aux sanglants combats des fils d'Atrée. Selon Simone de Beauvoir, cette pièce : *« représentait l'unique forme de résistance qui fût accessible »*[125]. Cette résistance s'inscrirait dans une perspective politique, eu égard aux propos d'Ingrid Galster qui écrivait :

> *« Si, sur le plan de la condition humaine, il se proposait de transformer la « tragédie de la fatalité » antique en « tragédie de la liberté » moderne, il s'emploie à charger le côté visant l'actualité politique selon les déclarations qu'il fera à la libération. Dans celle-ci, il affirme avoir voulu « extirper quelque peu cette maladie du repentir » que le maréchal Pétain infligeait aux Français : la propagande de Vichy répandait l'idée que la défaite était une conséquence des péchés commis sous la III^{e} République. »*[126]

Pour Jean-Paul Sartre, il s'agissait d'écrire une tragédie de la liberté en marge de la tragédie, miroir de la fatalité dans la Grèce antique. Avant de questionner la pièce de Jean-

---

[125]Beauvoir (de), Simone, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 573.

[126]Galster, Ingrid, *Sartre devant la presse d'occupation : le dossier critique des "Mouches" et "huis clos"*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 11. Dans cet extrait, en ce qui concerne la tragédie de la liberté moderne, Ingrid Galster se réfère à l'interview d'avant-première parue dans *Comoedia*, le 24 avril 1943. Aussi faut-il noter que la question du repentir a été évoquée dans *Verger* 1, 1948, n° 5, p. 111. Pour le masochisme et son retentissement sur l'opinion voir Pierre Laborie, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 225-269.

Paul Sartre du point de vue de sa signification, il nous semble nécessaire d'en faire un petit résumé.

Il s'agit d'un drame en trois actes qui s'enracine dans le récit antique grec des Atrides. En effet, Oreste se faisant appeler Philèbe, rentre à Argos, sa ville natale envahie par les mouches. Accompagné de son précepteur, Le Pédagogue, il y rencontre un peuple tourmenté. Les crimes commis par les uns et les autres provoquent un sentiment de repentance. Il en est de même chez les souverains, Clytemnestre et Égisthe, mère et beau-père d'Oreste qui ont assassiné son père, Agamemnon, à son retour de la guerre de Troie. C'est dans ce contexte qu'Électre, sœur d'Oreste, apparaissant comme une simple esclave au palais, tente de provoquer une révolte du peuple contre ce sentiment du repentir. Impuissante face à Jupiter, dieu des mouches et de la mort, elle ne parvient pas à mener son projet jusqu'à son terme.

Après lui avoir révélé sa vraie identité, Électre trouve en Oreste un allié. C'est donc entraîné par celle-ci qu'Oreste décide de venger Agamemnon en assassinant Égisthe et Clytemnestre. Résolu et déterminé, Oreste parvint à accomplir son dessein malgré la tentative de Jupiter de l'en dissuader. Sous la menace des mouches de Jupiter, Électre et Oreste décident de se réfugier dans le temple d'Apollon. Jupiter finit par obtenir le repentir d'Électre mais non celui d'Oreste qui quitte Argos en délivrant ainsi ses nouveaux sujets de leurs remords et des mouches.

Au regard de ce résumé, nous retiendrons deux thèmes principaux : le repentir et la liberté. Pour ce qui est du repentir, il importe de savoir que c'est dans une éternelle pénitence que les habitants d'Argos s'enferment, comme une sorte de masochisme. Cette intrigue intervient pendant la fête des morts, exhortés à venir tourmenter les vivants afin de leur faire payer leurs fautes. Contrairement à ce remords répandu à Argos, Oreste estime que regretter un crime est un moyen lâche de s'en défaire. Pour ce faire, il choisit d'assumer pleinement son double meurtre qu'il considère comme juste.

La scène finale, dans laquelle Oreste part en assumant tous les crimes des habitants d'Argos, semble se rapprocher du rachat des péchés humains par le Christ dans l'Évangile. Aussi, la fin de la pièce pose-t-elle une interrogation sur l'attitude à tenir face aux fautes d'autrui. C'est dans la dernière scène de la pièce de Jean-Paul Sartre que les réactions face au crime d'autrui sont perceptibles : le remords et le retour vers le « troupeau », réaction adoptée par Électre ; ou au contraire le choix d'assumer ses actes et de vivre avec, comme Oreste. En choisissant cette option, Oreste se libère de son fardeau. Oreste se sacrifie pour son peuple. Il s'enfuit, poursuivi par les Erinyes et libère la ville de leur présence. Cette attitude laisse le

peuple d'Argos seul face à sa condition. C'est à ce peuple qu'il appartient de se construire à partir de ses actes.

Pour expliquer le thème de la liberté, il convient de se référer aux explications de Jupiter à Égisthe : *« Le secret douloureux des dieux et des rois, c'est que les hommes sont libres »*. Dans la pièce de Jean-Paul Sartre, Jupiter apparaît lorsqu'on (Électre et Oreste) l'invoque pour accomplir un miracle. Il perd tout pouvoir pour l'homme qui se sait libre. De la même façon, Égisthe ne peut gouverner si son peuple prend conscience de l'impuissance du souverain. Considérant la teneur du secret, Jupiter et Égisthe se doivent d'empêcher cette prise de conscience du peuple, qui signifierait la fin de leur pouvoir. La démarche d'Électre de sortir le peuple de l'obscurantisme semble voué à l'échec, compte tenu de sa complaisance dans sa pénitence. Le peuple a en effet rejeté la proposition de liberté d'Électre. Au regard de ce qui précède, nous attribuerons à Jean-Paul Sartre une attitude critique de la tyrannie qui prive le peuple de liberté. Cette situation est imputable au peuple, qui a toujours affiché son immobilisme.

Dans cette pièce, Oreste, incompris, paie le prix de la liberté. Il est isolé de tous, d'autant qu'il sera tour à tour abandonné par son précepteur, Jupiter, sa sœur et par le peuple. Il y a dans cette pièce une invitation à l'introspection, à une prise de conscience. Ainsi présentée, la pièce de Jean-Paul Sartre s'inscrit dans une perspective politique. S'inspirant du récit antique, réinventé par Sophocle, il pose les problèmes politiques de son époque (les années quarante). Comment s'en explique-t-il ? Pour répondre à cette interrogation, il importe de recourir à ses interventions de 1947 à l'occasion des représentations données en Allemagne dans la zone d'occupation française, par la Compagnie des Dix, dirigée par Claude Martin. À ce propos, il écrivait :

> *« Après notre défaite de 1940, trop de Français s'abandonnaient au découragement ou laissaient s'installer en eux le remords. J'ai écrit* Les Mouches *et j'ai essayé de montrer que le remords n'était pas l'attitude que les Français devaient choisir après l'effondrement militaire de notre pays. Notre passé n'était plus. Il avait coulé entre nos mains sans que nous ayons eu le temps de le saisir, de le tenir sous notre regard pour le comprendre. »*[127]

La situation des Français, après la défaite de 1940, s'apparente à celle décrite dans sa pièce. Ce que Jean-Paul Sartre fait remarquer, puisqu'il utilise le même qualificatif : le

[127] Sartre, Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, 1973, 2e éd. 1992, (textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka), p. 228-229.

remords pour exprimer ce qui rongeait ses compatriotes. Plus loin dans ses propos, il indiquait : « *Mais l'avenir – bien qu'une armée ennemie occupât la France – était neuf. Nous avions prise sur lui, nous étions libres d'en faire un avenir de vaincus ou, au contraire, d'hommes libres qui se refusent à croire qu'une défaite marque la fin de tout ce qui donne envie de vivre une vie d'homme* » (Sartre, Jean-Paul, 1992, p. 229). Il existe une réelle similitude entre cette liberté et le refus du remords d'Oreste. Le retour à la Grèce antique, à ce récit d'Électre fait revivre en France le « miracle grec ». De fait, pour mieux appréhender l'avenir de la France, Jean-Paul Sartre réinvente Électre pour apporter une réponse à une France en plein doute. Il est possible que *Les Mouches* pose le problème de la liberté au regard de ce qui précède, mais quelle signification Jean-Paul Sartre donne-t-il à son œuvre sous l'Occupation ?

Le débat du 1er février 1948 à Berlin, publié par la revue *Verger* (n° 5, 1948) sous le titre *Discussion autour des Mouches* nous donnera des pistes susceptibles de nous éclairer. Jean-Paul Sartre lui-même relevait la question fondamentale que suscitait sa pièce en ces termes : *« Tout le débat tourne autour de cette question : quel était le sens des Mouches lorsqu'on a représenté cette pièce à Paris en 1943, pendant l'Occupation, et quelle est la signification de sa représentation actuelle à Berlin »* (Sartre, Jean-Paul, p. 230) ? Cette interrogation pose le problème des motivations de Jean-Paul Sartre quand il écrivait sa pièce. Dans ce débat autour des *Mouches*, la question d'un des participants, en l'occurrence le professeur Steiniger, permet à Jean-Paul Sartre de développer la pensée de sa pièce. Le professeur Steiniger posait la question suivante :

> *« Pour vous, Monsieur Sartre, le repentir n'apparaît dans* Les Mouches *ni comme hypocrisie pure ni comme renonciation à soi. Un autre philosophe – je crois que c'est Karl Marx – a dit un jour : « Quand un peuple, dans sa totalité, éprouve de la honte devant les injustices commises, il est déjà bien près d'avoir accompli un acte révolutionnaire. » Ne vous trompez pas, Monsieur Sartre ; le succès de votre pièce est dû – pour ne pas parler de ses qualités dramatiques et littéraires – en grande partie à ce qu'elle dispense un gigantesque pardon, une absolution générale sommaire. D'où ma première question : avez-vous conscience de prendre, et comment pensez-vous devant votre Nation la responsabilité d'empêcher, par votre combat contre le repentir, le peuple allemand de se trouver lui-même, de reconnaître ses responsabilités, et par là de renouveler complètement et activement son existence morale »* (Sartre, Jean-Paul, p. 230) ?

Pour repréciser cette question, nous dirons qu'elle se rapporte au personnage d'Oreste, pour qui le sentiment du repentir exclut toute la liberté. C'est cette idée d'assumer ses crimes, sans le moindre remords, dans le contexte de la crise des années quarante que Jean-Paul Sartre préconise. Selon le professeur Steiniger, la valeur de cette pièce, en 1943, peut se confirmer ou s'actualiser en 1948, dans une période où l'Allemagne se doit de reconnaître ses crimes à la fin de la deuxième guerre mondiale. Jean-Paul Sartre situe d'abord les circonstances qui ont motivé la création des *Mouches*. Il estime que, de 1941 à 1943, bien des gens désiraient que le sentiment du repentir envahisse les Français. Ce serait d'un grand intérêt pour les nazis et ensuite pour Pétain. Il s'agit en clair de convaincre les Français que leurs actions criminelles étaient le fait d'une folie et que le Front populaire était à l'origine de leur défaite (p. 230). Arguant que le but de cette campagne était loin d'améliorer la condition des Français, Jean-Paul Sartre expliquait que ce repentir était une manière de les couvrir de honte afin de freiner la résistance. Ce repentir devait apparaître comme une satisfaction pour les Français, et Jean-Paul Sartre, en tant qu'auteur engagé, entendait dénoncer cette mascarade. C'est d'ailleurs ce qu'il évoque en ces termes :

> *« En écrivant ma pièce, j'ai voulu, avec mes seuls moyens, bien faibles, contribuer à extirper quelque peu cette pensée, cette maladie du repentir, cette complaisance au repentir et à la honte. Il fallait alors redresser le peuple français, lui rendre courage. La pièce fut admirablement comprise par les gens qui s'étaient levés contre le gouvernement de Vichy, le regardaient comme un avilissement, par tous ceux qui, en France, voulaient s'insurger contre toute domination nazie »* (p. 230).

Telle se présente une des motivations qui constitue, par la même occasion, le sens politique de la pièce de Jean-Paul Sartre. Dans une autre mesure, Sartre invoque une raison personnelle pour justifier sa pièce. Mais, cette dernière en donne une signification allégorique. À ce propos, il écrivait :

> *« À cette époque se posait la question des attentats contre les nazis, et non seulement contre eux, mais contre les membres de la Wehrmacht [Nous ajouterons que la Wehrmacht (en français, "force de défense") est le nom donné à l'armée de 1935 à 1945]. Ceux qui participaient à ces attentats le faisaient évidemment avec une parfaite tranquillité d'esprit. Ils ne songeaient certes pas à se poser des cas de conscience. L'état de guerre régnait pour eux et lancer une grenade contre un ennemi était un acte de guerre. Mais se greffait là-dessus un autre problème, moral celui-là, celui des otages. La Wehrmacht avait à cette époque entrepris les exécutions. Pour trois Allemands, six ou dix otages étaient fusillés et c'était quelque chose de très important du point de vue moral.*

Non seulement ces otages étaient innocents mais, il faut bien le redire, ils n'avaient rien fait contre la Wehrmacht, et dans la plupart des cas n'appartenaient même pas à la Résistance. Au commencement, c'étaient en majorité des Juifs, qui n'avaient pas encore eu le temps de songer à la résistance ouverte, qui n'y avaient aucune part de responsabilité. Le problème de ces attentats était donc primordial. L'auteur d'un attentat de ce genre devait savoir que, s'il ne se dénonçait pas, on fusillait des Français au hasard. Il subissait alors une seconde forme de repentir, il devait résister au danger d'aller se dénoncer, c'est ainsi qu'il faut comprendre l'allégorie de ma pièce » (p. 230).

Cette deuxième motivation était un réel appel à la résistance. Pour Jean-Paul Sartre, il ne fallait sous aucun prétexte se résigner, les Français de la Résistance devaient assumer leurs actes. C'est dans cette perspective qu'il affirmait, qu'à l'époque où la pièce fut jouée, on n'y vit pas de pessimisme, mais tout au contraire de l'optimisme (p. 230). Jean-Paul Sartre expliquait aux Français, même à ceux qui étaient devenus des meurtriers, qu'ils n'avaient pas à se repentir. Ils devaient assumer leurs actes malgré le fait qu'ils causent la mort d'innocents. Au regard de ce qui précède, il semble qu'il est difficile d'appréhender *Les Mouches* sans recourir à la période de l'Occupation. Cela nous amène à évoquer l'expression « un théâtre de situation » propre à Jean-Paul Sartre. En effet, son théâtre serait un théâtre de situation. Comment s'en explique-t-il ? Dans *Un théâtre de situation*, il écrivait :

« S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, […] Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est […] le moment du choix, de la libre décision qui engage toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui représentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes : vous avez gagné, la pièce est bonne. Chaque époque saisit la condition humaine et les

énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore. Il me semble que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés. »[128] C'est cette question de la liberté que l'on retrouve, d'ailleurs, dans *Les Mouches*.

Le théâtre de Jean-Paul Sartre est opérant grâce à ce procédé de mise en situation. Il place ses personnages dans des situations précises, comme Oreste et Électre. Son théâtre n'a rien de psychologique, dans la mesure où rien n'est joué d'avance. De fait, le positionnement de ses personnages détermine leur futur. Il y a dans cette vision une liberté de choix qui s'offre à l'homme. Dans la perspective de Jean-Paul Sartre, la dimension psychologique ne peut définir l'homme. Il faut le placer dans des situations qui constituent une véritable épreuve pour sa liberté. Cette liberté aura un sens dans cette situation et dans les conséquences qu'elle engendre. Ainsi, sa liberté aura un sens. Si nous considérons cette liberté d'un point de vue philosophique, elle préfigure l'existentialisme sartrien. Son existentialisme conçoit la liberté à partir des actes que l'homme pose et qu'il doit assumer. Nous saisissons, dans cette approche de la liberté, un défi que chaque homme doit relever dans une situation donnée. Le choix est déterminant dans la situation, d'autant qu'il permettra à l'homme d'exercer sa liberté. C'est le cas d'Oreste qui choisit de tuer sa mère et Égisthe. Il doit sa liberté à cette décision s'il assume les conséquences de son acte. En clair, il s'agit pour Jean-Paul Sartre, en tant que dramaturge, de choisir la situation adaptée aux préoccupations des spectateurs. Cette préoccupation se retrouve dans *Les Mouches*, qui s'inspire d'un récit antique pour aborder des sujets contemporains.

Jean-Paul Sartre, dans une autre mesure, fonde son message politique sur la critique des valeurs de Vichy qui invite à l'action. François Noudelmann écrivait à ce propos :

« Les hommes doivent refuser l'ordre des dieux et des rois. Égisthe se laisse assassiner sans résistance, une façon de montrer que ce maître n'était qu'un roi de

[128] Sartre, Jean-Paul, 1992, p. 20-21. Ce texte paru dans *La rue* n° 12, novembre 1947 a été repris dans *Les Écrits de Sartres*, p. 683-684.

> *pacotille et que les dictateurs ne sont pas si difficiles à tuer. Jupiter propose à Oreste de gouverner à la place d'Égisthe à condition de se repentir, mais la véritable libération ne peut se satisfaire d'un changement d'homme. Sartre prend soin d'éviter ainsi le piège de la personnalisation. Opposer un libérateur au dictateur, ce serait rester dans le mythe du sauveur dont Pétain s'est servi. Il dénonce tout paternalisme, comme celui de Jupiter qui soumet finalement Électre en s'apitoyant sur sa vie de petite fille. Contre l'infantilisme, Oreste requiert la responsabilisation de chacun. »*[129]

Le personnage d'Oreste que Jean-Paul Sartre présente dans sa pièce n'est pas un sauveur comme le Christ, mais invite chaque homme à la responsabilité. Fort de cette éthique, Oreste libère la révolte. Il ne se substitue pas pour autant à la nécessité de l'action des hommes. Dans cette attitude d'Oreste, il faut lire l'idée selon laquelle il est impossible de se libérer de soi-même en assumant totalement ses actes. Le message de Jean-Paul Sartre apparaît avec beaucoup d'acuité au regard de ce qui précède. Nous rappelons tout de même que cette critique de l'idéologie de Vichy et cet appel à résister n'ont pas toujours été entendus par ceux qu'ils visaient (Noudelmann, François, p. 25).

Au total, lorsque Jean-Paul Sartre dénonce avec fermeté le repentir et le remords dans sa pièce et par là, des Français sous l'Occupation, il adopte une attitude empreinte de sagesse. C'est dans le personnage du précepteur de l'Électre de Sophocle qu'il reprend, traduit mieux cette posture. De fait, Jean-Paul Sartre donne à ce personnage une fonction de pédagogue. Selon François Noudelmann, ce rôle incarne la sagesse tranquille du philosophe (p. 66). Il existe dans cette sagesse une exhortation à la sobriété dans les actes que l'homme pose. Jean-Paul Sartre, à travers les conseils du précepteur, entend faire fi de toutes formes de passion. Le précepteur se méfie des foules et de leur violence. C'est dans cette perspective qu'il enseigne à Oreste la relativité des jugements, à rejeter les opinions (p. 66). Il lui inculque une éthique qui le libère de tout engagement. Dans ce néoclassicisme, Sartre s'est en effet inspiré de l'*Électre* de Sophocle pour présenter une version moderne, empreinte d'éléments contemporains, lesquels se réfèrent à la période de l'Occupation.

Le récit des Atrides avec les personnages d'Électre et Oreste a été repris, comme nous l'avons indiqué plus haut, par Jean Giraudoux en 1937 et par Jean-Paul Sartre en 1943. Cela nous amène à effectuer une petite étude comparative des deux pièces. À travers cette analyse, nous entendons montrer toutes les variations de ce néoclassicisme, d'un auteur à un autre.

---

[129] Noudelmann, François, *Huis clos et Les Mouches*, Paris, Gallimard, Collection Foliothèque, 1993 p. 25.

4. L'*Électre* de Jean Giraudoux versus *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre

Jean Giraudoux et Jean-Paul Sartre s'inspirent de la même intrigue pour écrire leurs pièces. Néanmoins, chez Jean Giraudoux, Électre doit épouser un jardinier. Ce qu'elle ne fera pas, d'ailleurs. Aussi, Jean Giraudoux met-il en scène deux nouveaux personnages figurant uniquement dans sa pièce : le président du tribunal Théocatoclès et sa femme Agathe. En plus de ces personnages, Jean Giraudoux qualifie sa tragédie de tragédie bourgeoise. Ces deux termes sont pourtant antithétiques dans ce que l'on appellera la conception traditionnelle de la tragédie. De fait, ce style peut correspondre à la volonté de l'auteur de représenter des personnages et de s'adresser à un public moins élitiste. Jean-Paul Sartre s'inscrit également dans cette logique. En effet, son œuvre vise à toucher un nombre important de spectateurs.

Après ces questions de formes, qu'en est-il du fond ? Sur ce point, tout oppose sans aucun doute Jean-Paul Sartre et Jean Giraudoux. Sartre reste fidèle à sa philosophie existentialiste, là où Giraudoux, désabusé, fait preuve de scepticisme. D'un côté, ce dernier présente l'héroïne antique comme une figure exemplaire de la pureté qu'il confronte au drame de la justice. De l'autre côté, Sartre transforme Électre et Oreste en héros de la liberté. Le philosophe s'éloigne de toute préoccupation morale ou religieuse. Ce qui compte dans sa pièce réside dans la mise à mort de Clytemnestre et celle d'Égisthe qu'il justifie. De fait, ce double crime met fin à un régime de tyrannie, entaché de nombreux abus de pouvoir. Fondamentalement, ce crime signifie la restauration de la liberté pour Électre et Oreste qui, en dernier ressort, définit leur être. Bien que fondant sa pièce sur la liberté, Jean-Paul Sartre insiste sur les contradictions que l'exercice de cette dernière porte. C'est cette critique qu'Hervé Duchêne effectue dans *Jean Giraudoux, « Électre »*. Il indiquait que les meurtriers n'échappaient pas complètement à leur destin. La réalisation de leur acte n'étant pas à la mesure et à la hauteur de ce qu'ils avaient imaginé. Pour ce faire, il rappelait, dans les pages 103-104, l'analyse de Pierre Brunel dans son édition des *Mouches* : *« Les voyageurs croyaient devoir lutter contre des bourreaux : ils n'ont que des victimes résignées. Pourront-ils, dans ces conditions, échapper au remords, comme ils le croyaient ? Pourront-ils se considérer comme des justiciers, non comme des assassins ? Électre, déjà, se demande si, pendant quinze ans, elle ne s'est pas menti à elle-même en jouissant de cette mort par avance »*. À la scène 7 de l'acte II de la pièce de Sartre, il évoque l'idée selon laquelle l'heure du regret ne serait pas encore venue. En revanche, celle du crime, quant à elle, aurait sonné à l'image d'une Électre cruelle et inquiète en savourant à distance sa vengeance. Hervé Duchêne compare ce mode de récit à la scène 9 de l'acte II de l'*Électre* de Jean Giraudoux, où c'est le Mendiant qui annonce la fin de Clytemnestre de manière prémonitoire.

Au regard des quelques éléments que nous venons de présenter, nous relèverons que Jean Giraudoux traite, dans son *Électre*, des problèmes de la condition humaine. Il s'agit entre autres de l'amour, de la cité, des dieux, sans pour autant se faire le chantre de la liberté. Jean-Paul Sartre développe l'idée d'une liberté qui ne peut être acquise qu'en assumant les actes qui la définisse et lui donne un sens. À travers ses interprétations différentes de l'intrigue des Atrides au XX^{e} siècle, les auteurs de cette époque de l'Occident démontrent l'intérêt et l'utilité du théâtre de Sophocle dans un contexte de crise. En effet, ce néoclassicisme témoigne de l'excellence du théâtre antique qui ne saurait disparaître. Pour répondre aux nombreuses crises des années de guerre du XX^{e} siècle, Jean Giraudoux et Jean-Paul Sartre n'ont pas trouvé mieux que de s'inspirer de la Grèce antique. En tant que pièce d'un sérieux inégalable, les écrivains français n'ont pas hésité à se remémorer l'*Électre* de Sophocle pour répondre aux préoccupations des années quarante. Comme annoncé plus haut, nous effectuons l'étude sur le néoclassicisme de façon chronologique. C'est dans cette perspective qu'après Jean-Paul Sartre, nous proposons d'effectuer une lecture de l'*Antigone* de Jean Anouilh. Ce choix est motivé par cette tendance néoclassique que l'auteur lui-même décrit lorsqu'il évoque Sophocle.

5. L'*Antigone* de Jean Anouilh

Le théâtre d'Anouilh est avant tout celui d'un texte admirablement construit. Le dialogue efficace est souvent d'une grande violence ; les conflits de famille ou de classe, exacerbés, souvent centrés sur l'opposition entre jeunes idéalistes et vieillards corrompus. Ce schéma semble se confirmer dans son *Antigone*. Cette pièce constitue un véritable produit du néoclassicisme, compte tenu du fait qu'il s'inspire de la tragédie antique du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. De quel récit fabuleux Jean Anouilh s'inspire-t-il ? Sur ce point, notons que l'histoire d'Antigone est liée à celle de la guerre fratricide des fils d'Œdipe : Étéocle et Polynice. Après leur mort, malgré l'interdiction de Créon, Antigone entend rendre les honneurs funèbres à son frère Polynice, lequel a pris les armes contre Thèbes. Il sera question dans notre démarche de préciser certains éléments nécessaires à la compréhension de l'œuvre. Nous analyserons le contexte de création de l'œuvre d'Anouilh au niveau politique, littéraire et social. Il s'agira de reconstituer les étapes de l'appropriation du récit d'Antigone par Jean Anouilh. Quel changement a-t-il apporté dans sa reproduction, dans son adaptation ? Quelle fut sa principale source d'inspiration ? C'est le lieu de rappeler que le mythe d'Antigone est le plus souvent appréhendé à partir d'une source majeure : l'*Antigone* de Sophocle représentée en 442 avant Jésus-Christ. L'*Antigone* de Jean Anouilh fait, dans une large mesure, allusion à cet épisode de l'histoire des Labdacides. À ce propos, Véronique Taquin écrivait : *« C'est à*

partir de la pièce de Sophocle que se développe toute la tradition concernant le mythe d'Antigone, et c'est le canevas dramatique de cette œuvre que suit Anouilh lorsqu'il reprend le personnage […] »[130] Ce travail relatif au contexte prendra essentiellement en compte la situation politique de la France à l'époque de la création de l'œuvre.

1.1. Du contexte de l'œuvre

La question de ce contexte est d'autant plus utile qu'elle nous permettra de mieux lire cette œuvre. D'entrée de jeu, notons que l'*Antigone* de Jean Anouilh est une pièce des années noires, lorsque la France connaît sa défaite face aux armées nazies. De fait, il n'est pas évident de dégager le contexte de création de l'*Antigone* de Jean Anouilh, sans évoquer cette période trouble de l'histoire de France.

Quant à Anouilh, il n'a pas cessé d'écrire sous l'Occupation. C'est le cas d'*Eurydice* en 1941. Mais, dans ce climat troublé, il se sent décalé et refuse d'afficher une opinion tranchée. Face aux nazis et à la Résistance, il se veut au-dessus de la mêlée et refuse de suivre quelque mouvement que ce soit. Ce qui lui sera abondamment reproché. En 1944, un an après *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, *Antigone* est jouée pour la première fois. Elle connaît un grand succès, mais avec un parfum de scandale. Dans le contexte de la guerre, la pièce est récupérée ou accusée, de tous bords. Aussi, après la Libération, la rumeur accuse-t-elle Jean Anouilh de pronazi. Il s'en défend, mais affiche une certaine compassion pour les vaincus et dénonce les excès de l'épuration. L'un des actifs matérialisant cette sympathie se réfère à l'organisation d'une campagne de signatures pour sauver l'écrivain collaborationniste Robert Brasillach, condamné à mort en février 1945. Cette entreprise se solde par un échec, compte tenu de l'exécution à laquelle il n'a pas pu échapper. Au regard de ce qui précède, Jean Anouilh s'est révélé actif dans sa jeunesse marquée par les deux grandes guerres que connut la France. Son choix s'est porté sur un personnage des récits légendaires grecs, à savoir Antigone, afin de mieux peindre cette période délicate de l'histoire de France. La question qui nous préoccupe demeure les motivations de ce retour à l'Antiquité, de ce néoclassicisme ? Comment s'est effectué le passage de l'antiquité grecque, plus précisément le V^{e} siècle avant Jésus-Christ, au XX^{e} siècle, lorsque nous admettons que la principale pièce qui relate cet épisode du cycle thébain demeure l'*Antigone* de Sophocle ? Il est vrai qu'au niveau idéologique, Jean Anouilh peut être influencé par le contexte des guerres. Mais, au niveau du support sur lequel se fondent ses idées, il sera nécessaire d'établir le degré d'implication de la

[130] Taquin, Véronique, *Antigone d'Anouilh*, Paris, Éditions Hachette, 1998, p. 17.

pièce de Sophocle dans son œuvre. C'est fort de ce constat que nous proposons d'aborder à présent la question de l'hypertextualité.

1.2. L'hypertextualité

Pour aborder cette réécriture, nous utiliserons la notion d'hypertextualité. Nous empruntons cette notion à Gérard Genette[131], ce qui nous permettra de démontrer comment le texte de Jean Anouilh ne se comprend qu'à partir de l'*Antigone* de Sophocle. Gérard Genette définit l'hypertextualité de la manière suivante : *« toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel je greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »* (Genette, Gérard, 1982, p. 11). Ainsi le définit-il comme un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération qu'il qualifie de transformation : transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque). La notion d'hypertextualité se définit très souvent comme la mise en rapport de deux textes dont l'un, considéré comme modèle, sert de support au second texte qui joue le rôle de copie.

Il est possible d'établir, à partir du texte considéré comme texte-mère ou hypo texte, une sorte de tableau mettant en valeur la spécificité de chaque texte, les éléments de similitude, etc. En fait, tout texte tisse des rapports implicites ou explicites avec d'autres qui l'ont précédé. C'est ce phénomène, autrefois appelé intertextualité, qui prend une valeur universelle sous l'appellation actuelle d'hypertextualité. Ce phénomène peut s'analyser facilement dans les œuvres qui se veulent une imitation avouée ou non. Il peut également apparaître comme une transformation souvent délibérée d'un texte, d'un auteur ancien. La relation entre un nouveau texte : hypertexte et le modèle hypotexte se nomme plagiat si elle n'est pas avouée. En revanche, si elle est reconnue, ce n'est pas un plagiat mais une transposition. Nous avons le cas de l'*Antigone* d'Anouilh qui est une transposition de l'*Antigone* de Sophocle. C'est de ce texte de Sophocle que va s'inspirer Anouilh pour écrire *Antigone*, en 1942 : *« l'Antigone de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre »*[132]. C'est ainsi qu'il déclare l'apport de la pièce de Sophocle dans l'élaboration de son *Antigone*. Si la transposition ou la transformation apparaît comme une filiation avec l'œuvre-mère, elle n'en

[131] Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

[132] *Antigone* de Jean Anouilh, 4e de couverture de la première édition, La Table Ronde, 1946.

est pas pour autant la copie. Dans le texte transposé, l'auteur apporte toujours un cachet personnel. C'est ce qu'ont réalisé Jean Cocteau et Jean Anouilh. Au niveau de la transposition, nous assistons à une transformation formelle chez Anouilh, qui opte pour un texte en prose, contrairement aux vers de l'*Antigone* de Sophocle. Il s'agit du passage d'un mode de discours à un autre, une « transmodalisation ». Cette transformation formelle peut influencer le sens et la dynamique du texte, ce qui peut éventuellement déboucher sur une transformation sémantique. Au regard de ce qui précède, retenons que toute transformation obéit explicitement ou implicitement à une certaine intentionnalité, confessée ou non. Cela implique toute transformation ou transposition. Dans une autre mesure, cela produit une modification sémantique de l'hypotexte. Dès lors, on parlera de transformation thématique. Dans cet élan, nous n'occulterons pas le fait que la thématique et la sémantique sont conjointes. Elles ne peuvent pas être dissociées. Dans le mode dramatique, aucune action ne peut se réaliser sans projection dans un temps et dans un espace. Autrement dit, chaque action dramatique tire son point d'ancrage dans le temps et dans l'espace. Lorsque nous passons des récits légendaires, dont on ignore encore l'existence, à la Grèce antique qui voit la création de l'œuvre de Sophocle (hypotexte) à l'*Antigone* d'Anouilh (l'hypertexte), on change de cadre spatio-temporel. C'est une transformation diégétique. Comment pouvons-nous appliquer cette théorie à l'*Antigone* ? Quelle transformation a subi la pièce de Sophocle au XX^{e} siècle ?

Ces transformations se perçoivent déjà dans le prologue. Dans la tragédie grecque, la première partie s'appelait effectivement « prologue ». Elle mettait en présence des personnages de la pièce qui exposaient la situation à travers leur dialogue. C'est ce que l'on retrouve dans la plupart des traductions de l'*Antigone* de Sophocle. En effet, la pièce s'ouvre sur un échange entre Ismène et sa sœur. C'est seulement dans la comédie romaine de Plaute (254-184 av. J.-C.) et Térence (185-159 av. J.-C.) que le prologue est devenu un personnage à part entière. Il était chargé, au début de la pièce, de réclamer l'attention et l'indulgence du public, puis de l'intrigue. En ce qui concerne Jean Anouilh, le procédé repris au genre comique est déjà une indication sur le mélange des genres. Le comique et le tragique vont rythmer toute son œuvre. Il s'agit d'une transformation formelle. Un certain nombre de termes ou d'expressions participent de la parodie et donc de la tonalité comique. Nous citerons *: « un soir de bal »*[133], *« sa nouvelle robe », « l'orchestra », « les belles reliures », « les antiquaires », « un ouvrier* », le jeu de *« cartes »*. Ces éléments montrent les changements qui

[133] Anouilh, Jean, *Antigone*, la plupart des références, des pages, parties, renvoient à l'édition de La Table Ronde, 2004.

ont été apportés à l'œuvre de Sophocle. Ces éléments témoignent d'un incontestable anachronisme. Certains critiques, notamment Jean Broyer, y voient le signe de l'intemporalité et de l'universalité du mythe de cet épisode du cycle thébain. Ils vont même dire que si le mythe d'Antigone n'appartient pas à un genre défini, c'est peut-être parce qu'il n'appartient pas non plus à une époque précise. Il faut faire, dans cette façon originale de remplacer la traditionnelle scène d'exposition, le constat suivant : les personnages nous sont présentés avant que l'action ne commence, comme si l'on voyait les acteurs dans les coulisses avant le début de la représentation. L'une des particularités de ce prologue réside dans sa capacité à établir des rapports privilégiés avec les spectateurs. Il leur montre les différents personnages en multipliant les démonstratifs, les déictiques et les représentatifs. C'est ce que nous percevons à la page 9 de l'édition la Table Ronde de l'*Antigone* de Jean Anouilh : *« Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas »*, à la page 12 : *« ce garçon pâle, là-bas, au fond, qui rêve adossé au mur, solitaire, c'est le messager »*. Il s'adresse directement à la salle : *« Et maintenant que vous les connaissez tous, ils vont jouer leur histoire »*. Le prologue établit une certaine complicité avec elle, en se mettant de son côté, à la page 10 : *« elle s'éloigne […] de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir »*. Cela constitue la preuve d'une transformation formelle, ce qui peut influencer la signification de la pièce, disons même l'intérêt de l'œuvre qui était, dans le passé, une tragédie jouée par Sophocle dans un contexte de naissance de la démocratie athénienne.

Jean Anouilh a introduit dans son œuvre le personnage de la nourrice. On rencontre ce type de personnage dans plusieurs tragédies, notamment chez Euripide. La particularité de Jean Anouilh consiste à faire de la nourrice la confidente d'Antigone. La nourrice est avant tout une femme du peuple, simple et pleine de bon sens. Dans la relation d'Antigone et de sa sœur Ismène, il règne certes une affection certaine, mais une grande incompréhension réciproque les sépare, comme chez Sophocle. Elles symbolisent toujours, comme dans l'Antiquité, deux figures opposées de la féminité. La relation entre les deux filles est plus complexe, chez Jean Anouilh, par rapport au modèle sophocléen. Dans le prologue, Ismène nous est présentée comme une fille belle, élégante qui aime s'amuser. Comparée à Antigone, elle paraît plus calme, réfléchie et raisonnable dans la pièce de Jean Anouilh. Elle estime avoir *« bien pensé »* à la page 23 et *« bien réfléchi »* à la page 24 dans son projet d'ensevelir ou non Polynice. Elle essaie de dissuader Antigone. Son argument témoigne de son manque de courage. De fait, elle voudrait imposer sa conception traditionnelle et sans ambition du rôle de la femme à Antigone à la page 29 : *« c'est bon pour les hommes de croire aux idées et de*

mourir pour elles. Toi, tu es une fille ». Dans cette approche, la femme est considérée comme une mineure juridique. Cette même idée de la femme transparaît dans la pièce de Sophocle. Il existe cependant une différence liée au contexte. Dans la Grèce antique, l'œuvre de Sophocle est apparue dans le contexte de naissance de la démocratie. À cette époque, à Athènes, le statut de citoyen était reconnu aux seuls hommes de père et de mère athéniens d'origine. Dans la démocratie athénienne, les femmes, les enfants, les étrangers, et les métis étaient exclus du débat politique. Jean Anouilh présente autrement son *Antigone,* sur la question des droits et de la citoyenneté.

On ne peut dissimuler également le rajout qui relève de la rencontre des deux amants. Il s'agit effectivement d'une invention de Jean Anouilh. Au cours de cette unique rencontre, Hémon parle très peu. C'est Antigone qui mène le dialogue. L'image qu'elle nous donne est très différente de celle de Sophocle. Elle ira jusqu'à douter de l'amour de Créon. Elle ne comprend pas pourquoi le regard de Créon s'est tourné vers elle. Cela s'explique par la différence qu'elle établit avec sa sœur : *« je suis noire et maigre. Ismène est rose et dorée comme un fruit »*. C'est de cette manière qu'elle justifie son incertitude face à l'amour à la page 41 des Éditions de la Table Ronde de l'*Antigone* de Jean Anouilh.

D'autres modifications ont été également apportées dans la construction du personnage du garde. Il est vrai que le garde est une reprise du garde lâche et peureux de la pièce de Sophocle. Le garde, chez Anouilh, est accompagné de deux autres gardes, Boudousse et Durand, tout aussi méprisables et vulgaires que lui. Jonas est le modèle du militaire ou fonctionnaire borné, soucieux seulement de la hiérarchie et n'obéissant qu'aux ordres. Ce que nous observons à la page 48 : *« Moi je suis "service". Je ne connais que ce qui est commandé »*. Il a une appellation qui témoigne de sa fidélité à Créon qu'il ne cesse d'appeler « chef ». Une subordination sans précédent qu'il faut percevoir dans cette formule qui revient chez le garde *: « Allez ! Pas d'histoires »*. Elle est également présente dans les pages 55, 107, 113 et 117.

Ils ne dédaignent pas de faire quelques entorses au règlement. Ainsi Jonas se laisse-t-il corrompre pour un anneau d'or, à la page 113 :

> *« Le garde : comment ça une lettre ?/ Antigone : une lettre que j'écrirai. / Le garde : Ah ! Ça non ! Pas d'histoires ! Une lettre ! Comme vous y allez, vous ! Je risquerais gros, moi, à ce petit jeu-là ! / Antigone : Je te donnerai cet anneau si tu acceptes. / Le garde : C'est de l'or ? / Antigone : Oui. C'est de l'or. / Le garde : Vous comprenez, si on me fouille, moi, c'est le conseil de guerre. Cela vous est égal à vous ? (Il regarde encore la bague.) Ce que je veux, si vous voulez, c'est écrire sur*

mon carnet ce que vous auriez voulu dire. Après, j'arracherai la page. De mon écriture, ce n'est pas pareil ».

De plus, la fidélité des gardes à un régime n'est jamais assurée *: « Ce sont les auxiliaires toujours innocents et toujours satisfaits d'eux-mêmes, de la justice. Pour le moment, jusqu'à ce qu'un nouveau chef de Thèbes dûment mandaté leur ordonne de l'arrêter à son tour, ce sont les auxiliaires de la justice de Créon »*. Cette citation provient des Éditions de la Table Ronde. Jean Broyer perçoit dans ces propos une allusion directe à la police du régime de Vichy.

Des modifications ont été également apportées au rôle traditionnel du chœur. Il est ici un personnage unique, contrairement à la tradition antique où il constituait un groupe censé représenter les habitants de la cité. Cependant, ici, comme dans la tragédie antique, il commente l'action à l'intention des spectateurs. Il dialogue également avec Créon comme le faisait le coryphée, le chef du chœur chez Sophocle. C'est ce que nous percevons aux pages 53-55, 99-106 et 117-123. Le chœur s'adresse directement aux spectateurs pour leur faire comprendre comment fonctionne la tragédie à laquelle ils assistent. Il procède ainsi à une sorte de mise en abyme, en mettant le théâtre sur le théâtre. Il rompt l'illusion théâtrale dans laquelle le spectateur pourrait être plongé pour le faire réfléchir sur le sens de la pièce qui se joue devant lui.

Le procédé de transformation suit toujours son cours dans l'*Antigone* de Jean Anouilh. Ces personnages principaux, à savoir Antigone et Créon, s'affrontent pour deux conceptions opposées du monde en l'absence de toute divinité. C'est de cette incompatibilité des philosophies humaines que naît le tragique dans cette œuvre.

De fait, Créon ne cesse de clamer son humilité face à celle qu'il appelle à la page 68 : *« l'orgueil d'Œdipe »*. Il ne peut pas comprendre l'attitude d'Antigone qui lui paraît dérisoire et absurde. En même temps, il est conscient de la rigidité et de la rigueur de sa tâche, ce qu'il indique à la page 77 : *« Ce qu'on peut discuter, c'est s'il faut le faire ou ne pas le faire. Mais si on le fait, il faut le faire comme cela »*. Il a en effet choisi de faire partie de ceux *« qui disent oui »* (p. 81) et qui s'accommodent des contraintes de l'existence humaine.

Antigone ne cesse de lui opposer sa liberté : *« Moi, je peux dire " non " encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge »* (p. 78). Elle poursuit : *« Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas ! »* (p. 80). De cette conscience de sa liberté, elle tire une grande fierté qui la placerait très au-dessus de Créon : *« moi je suis reine »* (p. 80). Mais, c'est sur la question du bonheur qu'elle est en désaccord profond avec Créon, alors qu'elle semblait prête devant ses arguments à admettre l'absurdité de son geste et à y renoncer. C'est le mot

« bonheur » prononcé par Créon qui la pousse à reprendre l'affrontement avec plus de force et de rage. Elle est horrifiée à l'idée d'une existence qui ne lui proposerait que des fragments de bonheur : *« Moi, je veux tout, de suite, – et que ce soit entier – ou alors je refuse ! »* (p. 95). Elle n'admettait pas d'avoir pour seul horizon l'espoir, qui lui paraît une insupportable mesquinerie. Elle en appelle à l'acharnement de son père : la quête de la vérité au détriment de tout espoir : *« Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre sale espoir ! »* (p. 95). Elle dévalorise le pragmatisme de Créon, qu'elle qualifie péjorativement de *« cuisinier »*. Elle lui oppose un point de vue idéaliste, une vision esthétique sur le monde qu'elle divise entre « beau » et « laid ».

Jean Anouilh modifie profondément le sens de la pièce de Sophocle. Nous assistons à une transformation formelle. Antigone n'agit plus, comme chez Sophocle, au nom des « lois non écrites » des dieux. En effet, toute transcendance divine a disparu. Il ne reste plus que l'affrontement de deux êtres humains, deux éthiques opposées. Antigone ne peut répondre que : *« Pour personne. Pour moi »* (p. 73), lorsque Créon lui demande la raison de son acte. Ainsi, ce qu'elle entend comme le devoir de rendre les honneurs funèbres à son frère ne correspond à aucune loi morale ou religieuse extérieure à elle-même. Ce devoir émane, en réalité, de sa propre volonté d'être en conformité avec sa nature profonde, son éthique personnelle, laquelle se résume en l'expression de son refus.

Au total, nous pouvons retenir que la pièce d'Anouilh est une reprise de l'œuvre de Sophocle. Antigone est bien la victime choisie par le destin, qui ensevelit Polynice malgré les avis d'Ismène, qui brave Créon et ordonne son supplice. Mais la pièce s'achève par un retournement imprévu. En effet, la mort d'Hémon et d'Eurydice répond à celle d'Antigone. Il en occulte le volet politique pour traduire ses grandes préoccupations de l'époque. Jean Anouilh a surtout procédé à une désacralisation la tragédie du V^{e} siècle avant J.-C. Antigone, chez Sophocle, obéit à deux impératifs associés : le devoir fraternel et la piété à l'égard des dieux. Son geste ne constitue pas un crime, mais une belle action. En cela, elle est saintement criminelle. De même, le fait de ne jamais avouer son amour pour Hémon montre qu'il n'est pas assez fort pour justifier son acte. Dans l'*Antigone* de Jean Anouilh, toute référence aux dieux est absente, mais plutôt l'idée d'un destin qui pousse la société à se faire obéir : *« Lui, il doit nous faire mourir »* (p. 46). Tirésias a disparu. La grande tirade d'Antigone, dans laquelle elle opposait aux lois des hommes, les lois divines non écrites, est supprimée. Créon n'a plus la violence et la mauvaise foi du personnage de Sophocle. Il est plutôt sceptique et amer. Quant à Antigone, elle est devenue une héroïne accessible et fragile, une jeune fille maigre, pas très jolie, un peu colérique, butée. Si elle est rebelle comme l'autre Antigone, sa révolte ne

s'inscrit pas dans la perspective d'une obéissance aux lois des dieux, mais dans la logique d'un refus des attitudes des hommes. Elle rejette les compromis.

Après ces précisions sur les transformations de l'*Antigone* de l'époque moderne de Jean Anouilh et celle de l'Antiquité de Sophocle, on peut à présent envisager le rapport de l'œuvre d'Anouilh à la situation politique des années quarante. La question, qui nécessite un passage au scanner, concerne le rapport de la pièce de Jean Anouilh à l'actualité. Quel rapport peut-on établir entre l'*Antigone* de Jean Anouilh et l'actualité politique des années de guerre ? Autrement dit, quelle lecture politique pouvons-nous effectuer de l'*Antigone* de Jean Anouilh ?

1.3. Le rapport à l'actualité sociale et politique

Nous aborderons dans cette dynamique quelques jugements critiques effectués par les personnalités du monde de la culture. C'est à travers ces jugements que nous entamerons ce rapport à l'actualité. Cela ne fait aucun doute, aux yeux de nombre de critiques, Jean Anouilh a écrit une nouvelle page du patrimoine culturel français. Bien que s'agissant d'une transposition, il fait preuve de plus de créativité, pour des raisons que lui-même n'a peut-être pas élucidées. Il ne s'agit plus d'une simple adaptation, mais d'une création. Ce que souligne Jean Sauvenay :

> « *Il ne s'agit pas ici d'une traduction, pas même d'une de ces vagues adaptations qui sont à la mode, mais d'une autre pièce. On n'a jamais si bien trahi Sophocle, délibérément du reste. Quelle distance de cette Antigone, à celle que présentent, à de trop rares intervalles, les étudiants appartenant au groupe du théâtre antique de la Sorbonne. Giraudoux et Cocteau ont rajeuni, renouvelé des thèmes éternels. Anouilh tout en suivant de très près le théâtre antique, l'a complètement transformé, il lui a insufflé un autre esprit.* »[134]

Anouilh a en effet insufflé à cette œuvre des éléments nouveaux que nous avons décrits plus haut. Ces derniers fixent le cadre d'une actualisation sans précédent. Alain Laubeaux, quant à lui, s'attache à donner des précisions sur les motivations d'Antigone dans l'œuvre de Jean Anouilh. Cette lecture a une connotation philosophique et relève l'importance de la sagesse dans les actes que l'on pose. Au regard des motivations d'Antigone exprimées par Laubeaux :

> *« Antigone, petite déesse de l'anarchie, en se dressant contre la loi de Créon, ne sera plus seulement le droit naturel en révolte contre le droit social, mais aussi la révolte de la pureté contre les mensonges des hommes, de l'âme contre la vie, une*

[134] Sauvenay, Jean, « l'Antigone de Jean Anouilh », *Hier et demain*, 1944.

révolte insensée et magnifique, mais terriblement dangereuse pour l'espèce, puisque dans la vie des sociétés elle aboutit au désordre et au chaos, et dans la vie des êtres, elle aboutit au suicide »[135].

Nous assistons à un véritable conflit de valeurs. Il existe, à ce niveau, la récurrence d'un certain nombre de valeurs totalement différentes de celles de l'époque de Sophocle. Cela constitue une fois encore les effets de la transformation qui donnent lieu à une autre interprétation des personnages d'Antigone et de Créon. Il n'est plus question du respect des dieux, de l'amour fraternel, du mépris du tyran et de la révolte contre les lois injustes de l'*Antigone* de Sophocle. Il est question de la quête du royaume éternel devant l'absurdité de la vie, de l'exaltation de la vie, du Moi, de la révolte et du goût du refus chez Jean Anouilh. Le culte personnel, le respect de la loi édictée par le tyran et la supériorité de l'homme sur la femme ont disparu pour faire place à la quête du bonheur, l'acceptation de la médiocrité (du compromis : « dire oui »), le souci du travail bien fait au service de l'État dans le personnage de Créon chez Anouilh. Il s'agit d'une transposition de valeurs qui, par la même occasion, témoigne de l'actualité de la pièce de Jean Anouilh. La transformation diégétique de cette œuvre consacre l'immortalité du récit légendaire, d'un pan de la civilisation de la Grèce classique. Aussi est-il nécessaire de rappeler que la tragédie à l'époque de Sophocle constituait une manifestation culturelle spécifique à Athènes. En revanche, dans les années quarante, elle permet aux auteurs de poser des problématiques ou d'exprimer des sentiments de leur temps. De cette façon, le récit d'autrefois devient un instrument servant à énoncer des idées neuves, propres à leur époque. Ces quelques jugements critiques suscitent une interrogation : quels événements du XX^{e} siècle peut-on lire dans l'œuvre d'Anouilh ? Cette interrogation vient donner du relief à la question du destinataire, le public récepteur. Sur ce point, il faut préciser qu'il s'agit bel et bien du public du XX^{e} siècle, plus précisément des années quarante.

De prime abord, les critiques perçoivent, dans le personnage d'Antigone, l'incarnation de la Résistance de 1944 face à la collaboration du régime de Vichy sous l'occupation nazie. Cependant, Jean Anouilh refuse l'idée d'un théâtre à thèse. Il récuse cette vision de l'œuvre. Il serait donc réducteur de s'en tenir à cette explication historique. Il a, en plus de cet aspect politique, contribué à travers ce mythe à rénover et à revivifier la notion de tragique, loin des dieux de l'antiquité grecque. Il s'agit d'un monde dans lequel la fatalité ne vient plus d'en haut, des dieux, et n'est plus transcendante. La fatalité prend sa source à l'intérieur de

[135] Laubeaux, Jean, *Je suis partout*, hebdomadaire d'extrême droite, 18 février 1944.

l'homme. Elle est immanente. Elle n'est plus un ordre imposé par les dieux. Elle jaillit d'un conflit entre humains, deux conceptions du monde, deux philosophies incompatibles. Un Créon qui dit « oui » et une Antigone qui « non ». Ils ne peuvent coexister dans un même monde. L'un des deux doit disparaître afin d'imposer sa vision du monde à l'autre.

C'est dans cette perspective qu'il faut faire allusion à la France occupée. À ce titre, nous citerons l'article de Valérie Martine-Perez, *Le personnage d'Antigone – Sophocle, Anouilh, Bauchau* de 2002[136]. *Antigone* fut composée réellement en 1942 et jouée pour la première fois en 1944, sous l'Occupation. L'écrivain eut soudain un choc en relisant la version de Sophocle pendant la guerre, surtout le jour des affiches rouges. Il se mit donc à réécrire la pièce avec une résonance de la tragédie que vivait la France. C'est une certaine image de la résistance que Valérie Martine-Pérez tente de lire dans l'œuvre d'Anouilh. Son choix se porte sur la scène dans laquelle Créon tente de sauver Antigone de l'arrêt de mort qui condamne tout opposant à l'interdiction d'enterrer Polynice :

> *« **Créon***
> *Avais-tu parlé de ton projet à quelqu'un ?*
> ***Antigone***
> *Non.*
> ***Créon***
> *As-tu rencontré quelqu'un sur la route ?*
> ***Antigone***
> *Non, personne.*
> ***Créon***
> *Tu en es bien sûre ?*
> ***Antigone***
> *Oui.*
> ***Créon***
> *Alors, écoute : tu vas rentrer chez toi, te coucher, dire que tu es malade, que tu n'es pas sortie depuis hier. Ta nourrice dira comme toi. Je ferai disparaître ces hommes. »* (Anouilh, Jean, *Antigone*, p. 64)

Selon Valérie Martine-Pérez, ce dialogue peut faire penser à l'interrogatoire que subit le résistant à qui on essaie de sauver la vie à la condition qu'il renonce à son acte. Créon y revient un peu plus tard dans la même scène (p. 70-71). Ces éléments nous permettent de définir ce que l'on entend par réécriture. Dans la pièce d'Anouilh, la réécriture d'un mythe tragique traduit le regard de l'écrivain sur cette tragédie inhumaine qu'est la guerre. Cette réécriture donne un autre visage à l'héroïne mythique. Dans l'œuvre de Sophocle, Antigone était conduite par sa foi religieuse, celle d'Anouilh a des accents patriotiques. : *« Il faut faire*

[136] Cet article est paru sur le site : www.serieslittéraires.org

ce que l'on peut. » (p. 71). Il s'agit pour Valérie Martine-Pérez d'un cri de ralliement à la Résistance. À partir de cet instant dramatique, l'image de la résistance d'une Antigone affrontant le pouvoir établi est clairement valorisée. Certes, cette résistance est faite de blessures, de meurtrissures et d'effroi, mais elle triomphe. C'est ce qu'elle décrit : *« Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine »* (p. 80).

Là aussi, Valérie Martine-Pérez perçoit un appel à la résistance. C'est en cela qu'Antigone reste un personnage tragique. Elle est engagée dans un destin tout tracé qui la dépasse. Mais sa lutte ne cessera pas, dût-elle en mourir. Suivre son destin, ce n'est plus obéir aux dieux grecs, c'est affronter un phénomène qui, comme les dieux, dépasse l'humain, ce qui le contraint à une destinée tragique en entraînant et en divisant tout un peuple pris sous le joug de la tyrannie guerrière.

Il y a dans le texte de Jean Anouilh des allusions très claires à la torture, selon Valérie Martine-Pérez (p. 74-75). Dans ses répliques, le discours de Créon mêle le ton de l'interrogatoire aux menaces.

La tentative de convaincre Antigone, pour Créon, constitue en réalité une protection des valeurs de la bourgeoisie dans un contexte de guerre. Aussi la révolte d'Antigone encourage-t-elle la résistance. Il est cependant possible de discerner une attitude ambiguë chez Anouilh, qui met en exergue les valeurs de la bourgeoisie proches de celles du régime de Vichy. L'accueil chaleureux des partisans de l'Occupation l'atteste. Jean Anouilh dénonce dans son œuvre la médiocrité des valeurs bourgeoises face à la quête de l'absolu. Il s'agit d'une véritable approbation de la révolte, laquelle s'éloigne des compromis afin de paraître incorruptible et pure. Cette conception de la révolte aurait séduit les résistants à la politique de l'occupation allemande. Cette résistance porte les germes d'une vie pure et qui s'affronte à la vie bourgeoise, une opposition de l'enthousiasme révolutionnaire et de l'expérience de l'âge. C'est un témoignage de l'intransigeance de la jeunesse qui refuse l'usure des accommodations sociales. La pièce de Jean Anouilh souligne donc la contradiction entre l'idéal et le réalisme, la pensée et l'action, le relatif et l'absolu ; une pureté – entendue comme un accord sans failles entre le sentiment et les actes – la médiocrité.

Nous remarquerons que de tels dilemmes sont bien difficiles à trancher. La vérité se trouve-t-elle du côté d'Antigone ? On lui a souvent reproché de confondre sincérité et vérité. Est-elle du côté de Créon ? Il apparaît moins aisé d'y répondre de façon claire. De fait, la pièce de Jean Anouilh oppose deux notions qui contiennent toutes les autres. Malgré leur relation contradictoire, elles sont tenues de coexister. Il s'agit de l'individu et du collectif.

Nous avons d'un côté Antigone en quête de l'unique, de la pureté solitaire. De l'autre côté, le chef de Thèbes, Créon, l'homme qui gouverne, préoccupé par le maintien de l'ordre. Antigone, c'est l'être singulier qui examine, juge, consciente et jalouse de son individualité. Créon, c'est l'homme politique, de la cité et du collectif. La différence avec l'*Antigone* de Sophocle est la suivante : chez Jean Anouilh la décision de Créon est suivie par le peuple. N'est-ce pas un indice faisant pencher la balance de la vérité du côté de Créon ? Antigone n'incarne-t-elle pas une voix sans issue, un aller sans retour ? Au regard de ces remarques, Créon suscite chez le lecteur-spectateur de la sympathie, ce qui, par la même occasion, constitue la grande innovation de Jean Anouilh. Un Créon qui s'efforce de sauver cette Antigone qui brûle d'envie de se perdre. Il se trouve ainsi dans une situation cocasse où « *l'accusateur s'emploie à sauver l'accusé et l'accusé s'acharne au contraire à lutter pour sa condamnation* »[137].

Pour mener à bien cette tâche, Créon se fonde sur des mécanismes que l'on n'expliquerait pas habituellement aux femmes. Il lui livre ses secrets, patiemment. À cet effet, il invoque des raisons qui lui semblent pertinentes. Sa vie nécessite un certain courage. Ce n'est sans doute pas drôle de « relever ses manches » tous les jours. Créon le fait avec ténacité, métier et acceptation. Face à l'intransigeance, à l'impossible et à la négation, il semble raisonnable. Cela fait croire que ce capital d'éléments positifs, dans une certaine mesure, suscite l'admiration du spectateur bien que portant son enthousiasme vers Antigone. C'est un point de vue contre lequel s'insurge nombre de critiques. Il est possible à ce niveau de reprocher à Jean Anouilh d'être l'auteur des phrases de ses personnages. Dans cette perspective, il devient le porte-parole de son créateur. On écrivit qu'Anouilh était du côté de Créon. La critique marxiste reprocha ce qui lui semblait être l'apologie d'un régime personnel. Elle se récria contre ce tyran aux idées courtes croyant qu'il faut tromper le peuple pour le conduire ; contre cet homme ridicule (qui) se sacrifie tout entier à la tâche de gouverner sans les hommes, pour ces derniers. Malheureusement – c'est lui qui finalement l'emporte, aussi bien dans la tragédie qu'auprès de nombreux spectateurs abusés par le rythme de la pièce et le jeu de Jean Davy[138]. Le personnage parut à certains justifier le gouvernement de Vichy dans le contexte de 1944. La création semble si subversive qu'on pouvait lire dans

[137] Gabriel, Marcel, *Temps présent* du 20 octobre 1944

[138] *L'Humanité* du 12. 10. 1944.

L'Humanité les propos suivants : *« Rien ne pouvait mieux servir les desseins nazis pendant l'Occupation, rien, ne peut davantage freiner le relèvement des Français par eux-mêmes »*[139].

C'était faire grief non seulement à la réhabilitation du Créon de Sophocle, telle qu'elle peut transparaître dans l'œuvre de Jean Anouilh, et à l'esprit même de la pièce, au pessimisme qui s'en dégage. C'est comme si l'on acceptait la première poignée de main face au désespoir. On ne peut donc plus payer de prix. La révolte n'a plus de sens. Ainsi, l'œuvre apparut comme le *« mépris de l'homme et de la conscience revendicatrice »*[140]. Une telle critique, involontairement, découvrait la pièce d'Anouilh dans sa totalité.

Ces critiques présentent une Antigone qui meurt au nom de l'individu, face à la société. Elle désigne une collectivité que l'on ne peut escamoter, pour laquelle Créon plaide.

Selon notre analyse, l'auteur ne prend pas parti dans cette lutte. Il expose et se fait l'écho de son siècle. Il diffuse des idées. On pourrait effectuer plusieurs interprétations philosophiques à partir de cette œuvre. Que devons-nous retenir, en définitive, dans cette lecture politique ? Sur cette question, Créon représenterait la politique elle-même, qui est l'art du possible, la raison d'État et l'exercice du pouvoir comme un métier (p. 74-75). Il incarne la soumission du dirigeant à la loi : « *Je suis le maître avant la loi. Plus après* » (p. 101). Créon symbolise plus précisément le régime de Vichy et la collaboration avec les Allemands. Antigone représenterait l'exigence de liberté, voire l'anarchisme, la crainte du pouvoir, le refus de toute politique, la révolte et la Résistance contre les Allemands. Ce sont donc ces deux bords politiques qui s'opposent dans cette pièce de Jean Anouilh. Ainsi, l'*Antigone* de Jean Anouilh comporte-t-elle un intérêt philosophique certain, ce qui nous amène à aborder les aspects philosophiques de cette œuvre. Quelle lecture philosophique peut-on en effectuer ?

1.4. La philosophie de l'*Antigone* de Jean Anouilh

Est-il possible de passer sous silence la pensée philosophique sous-tendant les sensibilités politiques élucidées plus haut ? Même si Anouilh réfute le jugement selon lequel son œuvre serait un théâtre à thèse, il n'empêche qu'il écrit une pièce avec une philosophie manifeste, difficile à occulter. Jean Anouilh s'érige en diffuseur d'idées.

Sur certains aspects l'*Antigone* de Jean Anouilh peut être perçue comme une pièce existentialiste. Son héroïne, incarnation de la pureté devant la souillure de la vie, est aussi en partie celle de l'absurde. Pour sa génération, depuis Nietzsche, Dieu est mort. La cité n'a plus la grandeur nécessaire à la formation d'une obligation morale. Antigone a l'âge de l'angoisse.

---

[139] *L'Humanité* du 12. 10. 1944.

[140] Morin, Edgar, *Action* du 6. 10. 1944.

Elle ne comprend pas que le monde soit gris. Elle le voudrait blanc. Elle refuse la transformation de son angoisse en espoir.

La vie telle que l'entrevoit Antigone semble faite de réalités trop basses. On y est trop seul. En effet, la solitude que vit la fille d'Œdipe est un vrai drame. Elle constate que la solitude est à son comble, dans la mesure où dialoguer avec autrui, c'est se heurter à un mur d'indifférence. L'interlocuteur ne songe qu'à lui. Elle refuse l'absurdité de cette vie. Son arrêt de mort, qu'elle décide elle-même, peut être considéré comme une démission. Elle a opté pour l'absolu et se retrouve dans l'impossibilité d'y parvenir. Ainsi, décide-t-elle de mourir. Cette solution nihiliste, bien plus qu'anarchiste, est porteuse de pessimisme. Antigone a lutté et si cette lutte était le fruit du désespoir, elle n'en témoigne pas moins de la volonté d'un être à n'accepter de personne une vie qu'elle n'aurait pas choisie. Fort de cette lecture, Jean Anouilh ne met-il pas en œuvre un refus de la démission devant la vie ? Sur cette question, son héroïne rejette le pacte consacrant la médiocrité afin d'éviter la tentation du bonheur facile. La préservation de la pureté a du prix à ses yeux. Elle lui permettra d'accéder à la plénitude de l'absolu. Son héroïne préfère mourir plutôt que de renoncer à son idéal. La question qui nous préoccupe, à ce stade de notre analyse, relève du contenu de cet idéal. De fait, le suicide d'Antigone n'est pas un acte de vaincu. Elle meurt au nom d'un idéal, parce qu'elle ne supporte plus la société dans laquelle elle aurait dû vivre. Elle meurt également au comble du bonheur, pour éviter la décrépitude de ce bonheur. Accepter le monde tel qu'il s'offrait à elle, c'était renoncer à vivre en accord avec la nature, à rester fidèle aux mots d'ordre de l'enfance. Ce n'était que survivre. Dans l'excès de son geste, Antigone dénonce l'expérience, la sagesse, la complaisance, le mensonge et surtout l'habitude, pire ennemie de la pureté. Elle pose un acte qui suscite une mauvaise conscience en chacun. La scène du garde, bien que mettant à nu la faiblesse humaine, ne peut être considérée totalement comme négative. Elle est stimulante, dans la mesure où elle invite à se défaire de telles lâchetés. L'*Antigone* de Jean Anouilh se présente comme le lieu géométrique des inquiétudes de ses contemporains face aux incertitudes de la vie.

Au regard de ce qui précède, Anouilh s'écarte radicalement de la pensée grecque. Il n'a cependant pas effectué une « caricature du drame antique ». Il réalise une tragédie moderne plutôt qu'une œuvre sophocléenne, une œuvre philosophiquement plus complexe. Le plus important dans cette satire, c'est l'expression de l'angoisse moderne des années quarante. Le moyen d'y parvenir réside dans l'absence totale des dieux. Cette suppression fait place à la méditation, à la réflexion et à la pensée.

Avant *Antigone*, les thèmes d'Anouilh étaient le déterminisme, l'aristocratisme et l'impossibilité de l'amour. Il montrait le poids de l'hérédité, du carcan social. Tous ses personnages étaient rigoureusement enfermés dans leur destin, mais ils appartenaient à une petite minorité d'élus qui, adolescents plus ou moins attardés, restaient fidèles au monde pur des rêves de leur enfance. Même s'ils constataient qu'ils ne correspondaient pas à l'existence réelle, refusaient les compromissions, s'en prenaient à la médiocrité de ce que les hommes appellent le bonheur. L'aristocratisme de Jean Anouilh, qui se manifeste aussi chez Sophocle, se traduit par le dégoût pour le peuple qui étale sa sottise et sa cruauté inconsciente lorsqu'un semblant d'autorité le lui permet. Enfin, chez Jean Anouilh, le drame commence lorsque les héros, voués par définition à la solitude, croient pouvoir demander à l'amour la réalisation de leur idéal. Justement, cet amour n'est réalisable que dans un rêve. Il s'agit d'une conception très romantique de l'amour et de la mort. Les valeurs idéales doivent-elles l'emporter sur les nécessités de l'existence ? C'est avec les personnages d'Antigone et de Créon que ces deux conceptions antinomiques s'affrontent pour la première fois. Il s'agit d'une opposition plurielle : droits de la conscience contre raison d'État ; intransigeance et concessions ; passion et raison ; individualisme (et même solipsisme) et humanisme ; absolutisme et relativisme ; idéalisme (romantisme. mysticisme et même utopisme, idée trop parfaite et trop pure du bonheur) et réalisme ; révolte et soumission à la condition humaine qui est de subir le temps, stoïcisme. C'est à ce niveau que nous situons la lecture philosophique de cette œuvre.

L'épisode de l'histoire d'Antigone dans le cycle thébain a donc donné du relief à des idéologies politiques et philosophiques. Ce que nous constatons de récurrent, c'est la subsistance de la tragédie athénienne grecque dans la crise politique et sociale du XX^{e} siècle.

La question du néoclassicisme que nous venons d'achever consacre la pérennité de l'antiquité grecque classique dans ses aspects culturels et politiques. Ces exemples témoignent de la volonté des auteurs contemporains de lire, dans le théâtre de Sophocle, le fondement de la raison occidentale. Notre prochain chantier se trouve dans la continuité du panorama de la critique de Sophocle au XX^{e} siècle. De fait, nous voulons aborder la question de la matérialité du théâtre de Sophocle sur la scène moderne. Il ne s'agira pas de dresser un répertoire des mises en scène effectuées sur la tragédie grecque : nous voulons traiter un chapitre s'inscrivant dans une perspective critique des différentes interprétations, bien entendu, scéniques de l'œuvre de Sophocle.

Chapitre 3 : La Tragédie de Sophocle sur la scène moderne

Introduction

L'Occident se trouve à l'origine de l'expansion de la tragédie. Jusque-là, l'interprétation des textes antiques et leur réécriture constituent l'essentiel des études théâtrales. C'est au XIX^e^ siècle que l'impact de la mise en scène sur les textes de la tragédie s'est fait jour. Cela nous amène à soutenir que l'exportation dont il est question n'a pas été le seul fait du texte. Elle est passée du texte à la scène. Et le mécanisme ayant produit des mises en scène de la tragédie aux XIX^e^ et XX^e^ siècles apparaît, pour l'Occident, comme un culte voué à son passé. Aussi, la mise en scène née au XIX^e^ siècle n'a-t-elle pas eu de difficultés à trouver des sujets.

En effet, l'histoire de la mise en scène est consubstantielle à celle de l'invention de la scène moderne. Elle se confond avec la création de la scène, selon Patricia Vasseur-Langangneux. Elle écrivait à ce propos : *« dans leur quête de ce théâtre total des origines, les metteurs en scène ont construit l'utopie d'un spectacle total, capable à la fois de rénover les pratiques scéniques, de créer un événement social ou mystique et de susciter la terreur et la pitié chères à Aristote* »[141]. La question à laquelle nous tenterons de répondre se réfère aux conditions de naissance, à l'évolution et à l'intérêt de l'œuvre de Sophocle sur la scène moderne.

La tragédie du V^e^ siècle avant Jésus-Christ se déroulait dans le cadre des Grandes Dionysies. C'est à l'intérieur de ces manifestations culturelles spécifiques à Athènes qu'avait lieu le concours tragique. L'invention de la mise en scène, quant à elle, paraît comme une création artistique différente de ce qui avait cours à Athènes. En effet, la mise en scène des Modernes est bâtie sur des fondements différents de ceux de l'Antiquité. Dans ces conditions, comment aborder la question du théâtre de Sophocle sur la scène moderne, loin des conceptions idéologiques de la tragédie ? Ce questionnement est très problématique dans la mesure où la tragédie a été analysée au XX^e^ siècle à l'aune de la raison occidentale qui peut être à l'origine d'interprétations très intellectuelles et universelles. Nous dirons que l'œuvre de Sophocle, notamment son *Antigone,* présente certainement un intérêt majeur pour l'Occident. N'est-ce pas dans cette perspective que Jean Vilar écrivait ?

> *« Quel intérêt peut avoir pour le public (le public populaire) l'œuvre de Sophocle ? Elle l'invite à réfléchir sur les conséquences que comporte le respect*

[141] Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les tragiques grecques sur la scène moderne,* 2004, quatrième de couverture.

absolu des lois civiques. Appliquées à la lettre, et donc loin parfois de l'esprit qui les a fait naître, elles aliènent plus qu'elles ne préservent l'homme, et elles tuent plus les individus qu'elles n'aident à vivre en société. Et ceci quel que soit le régime où ces lois pèsent […] Antigone invite à réfléchir sur le respect dû à des lois de l'humanité. »[142]

Au regard de ces propos, la tragédie d'il y a vingt-cinq siècles présente un intérêt des plus actuels pour les spectateurs du XX^e^ siècle. La mise en scène a participé de façon active à l'élaboration de cet intérêt qui s'inscrit dans une perspective d'immortalisation de la civilisation et de la culture de la Grèce antique. Aussi le texte grec originel, pour définitif qu'il soit, sans compter les fluctuations inévitables d'une traduction en langue française, est-il destiné à être joué. Or, comme le note Simone Fraisse : *« une représentation théâtrale, par la liberté qu'elle offre aux interprètes, par les réactions qu'elle éveille dans la critique, cristallise les sentiments diffus et révèle l'esthétique implicite d'un public et d'une époque »*[143]. À partir des constats que nous venons d'effectuer, nous aurons dans ce chapitre à retracer l'évolution de la mise en scène de Sophocle au XIX^e^ et au XX^e^ siècle.

[142] Vilar, Jean, « Pourquoi l'Antigone de Sophocle ? », *Bref*, n° 40, Paris, novembre, 1960.

[143] Fraisse, Simone, « Le thème d'Antigone »

1. Naissance de la mise en scène au XIX^e^ siècle

Avant d'aborder cette question, notons qu'à l'origine, dans le théâtre grec antique, c'est bien la représentation qui fonde le fait théâtral[144]. Il s'agissait de la présence des acteurs et des spectateurs dans un même espace. Ce qui sous-entend que le texte du théâtre de Sophocle conservé aujourd'hui n'avait aucune existence autonome. Dans le contexte antique, la dissociation du texte et de sa mise en scène était un non-sens. De fait, la désignation de la tragédie signifiait la coexistence de ces deux. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'Evelyne Ertel écrivait :

> *« L'auteur écrit sa pièce en tenant compte des conditions de représentation de son temps (architecture scénique, plein air, règle des trois acteurs, etc.). Il en conçoit même la « mise en scène », selon les conventions et les rituels propres aux genres (tragédie, comédie, drame satyrique). Il compose la musique des chants, laquelle ne peut être dissociée de leur prosodie ; il « instruit » les chœurs et choisit sans doute costumes, décors et masques »* (Ertel, Evelyne, 2005, p. 56)

La question que nous poserons est de savoir à quel moment la mise en scène est devenue une création autonome. Pour ce faire, Evelyne Ertel notait que l'attitude d'humilité et de soumission par rapport à la pièce de théâtre avait été contredite par toute l'histoire du théâtre du XX^e^ siècle et par le travail des metteurs en scène qui s'en réclame (p. 60). L'autonomie de la mise en scène par rapport au texte dramatique serait le fait des metteurs en scène eux-mêmes. C'est à travers une réflexion théorique que l'autonomie de la mise en scène s'est affirmée et pour suivre son évolution, qui en dernier ressort a rendu possible la représentation des pièces de Sophocle, nous nous référerons à une série de communications : *Les révolutions scéniques du XX^e^ siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac.

C'est à partir de sa contribution à cette étude que nous suivrons les origines de la mise en scène en France. Il estime que la mise en scène moderne doit son invention à André Antoine, en 1887. Il s'agit de la mise en scène à l'époque du naturalisme. Sarrazac précise bien qu'André Antoine est le premier metteur en scène, au sens moderne du terme. C'est depuis la fin du premier tiers du XIX^e^ siècle que l'expression « mise en scène » s'est vulgarisée. Par conséquent, c'est en 1887 que cette dernière atteint sa plénitude et il effectue alors l'historique de la mise en scène à partir du romantisme. À cette époque, le metteur en scène s'occupait des questions de décor, d'harmonies, de costumes et du jeu des acteurs sans devenir le co-auteur de la pièce, mais de la représentation. Il n'assurait que la partie matérielle au sens romantique

[144] Ertel, Evelyne, « L'ère de la mise en scène », *Théâtre aujourd'hui*, n° 10, 2005, p. 56.

et pas véritablement l'interprétation. Ce que l'on appelle aujourd'hui la lecture selon un style de la mise en scène de la pièce. Les poètes de l'Antiquité étaient à la fois auteurs et metteurs en scène. Mais au XIX^e^ siècle, l'on assiste à une tentative d'invention du métier de metteur en scène et c'est grâce à André Antoine qu'il acquiert son autonomie. Il se lance dans une aventure de coréalisateur du spectacle, le véritable intermédiaire entre l'œuvre dramatique et le public. Ces rappels sont d'autant plus importants qu'ils nous permettront de mieux appréhender le rituel grec sur la scène du XX^e^ siècle.

De même, André Antoine distingue deux grandes dimensions de la mise en scène dans sa fameuse *Causerie sur la mise en scène* de 1963. C'est la complémentarité de ces deux dimensions qui permet l'identification d'un metteur en scène au sens moderne, un metteur en scène lecteur et co-auteur du spectacle. Il distingue la partie matérielle de l'immatérielle. La matière se perçoit dans la régie, le décor et les costumes. La dimension immatérielle, quant à elle, tient dans le mouvement du dialogue, la partie invisible au sens moderne, l'idée que le metteur en scène peut transmettre et imposer. C'est ce qui aurait permis à André Antoine de détecter deux types de metteur en scène : le metteur en scène socratique, c'est-à-dire accoucheur et le metteur en scène dompteur. Au regard de ce qui précède, le metteur en scène est celui qui se sent responsable du sens de l'œuvre. Selon lui, il faut éviter de penser qu'il y a un sens éternel de l'œuvre, un sens déposé pour toujours entre les pages du texte. Il estime que chaque époque doit découvrir le texte selon sa sensibilité. Ces aspects théoriques sont d'autant plus importants qu'ils permettent de mieux appréhender les motivations des changements intervenus dans le théâtre antique qui apparaissent au XIX^e^ siècle.

Par ailleurs, Dort va plus loin. Bien que souscrivant à l'idée de cette invention de la mise en scène, il la trouve très réductrice. Il soutient que dans son étendue, elle ne rend compte que de l'aspect proprement esthétique. C'est à juste titre que Dort écrit qu'il n'y a pas eu seulement création d'une nouvelle activité technique, celle du metteur en scène par différenciation des fonctions antérieures (décorateur, directeur, acteur principal […]), il y a aussi une prise en compte de la signification esthétique de cette nouvelle activité, passage de la quantité à la qualité, un saut dialectique. Pour en mesurer l'ampleur, il faut s'efforcer de comprendre dans quelle mesure la situation théâtrale appelle la fonction nouvelle. Il convient de situer en quoi le non-théâtral surdétermine à un moment donné la pratique théâtrale au point d'y imposer la possibilité d'une fonction nouvelle. En effet, la plupart des explications relatives au surgissement de la mise en scène enferment curieusement le phénomène sur lui-même. Elles lui assignent les seuls éléments du champ théâtral comme possibilité d'existence. Alors, on évoque un peu largement un faisceau de circonstances économico-politico-

culturelles qui ont, certes, de la valeur mais ont le niveau de généralité. Il jette ainsi sur l'événement moins une lumière explicative qu'une lueur contextuelle. Constater que la mise en scène se déploie dans la foulée d'une France qui vient de s'industrialiser est à la fois important et peu précis.

Repartons d'une autre constatation qui, elle, n'a rien de théâtrale. La fin du XIX^e^ siècle ne voit pas seulement l'avènement de la mise en scène et du metteur en scène. Quelques années plus tôt, elle a vu une fonction nouvelle et un homme nouveau. Il s'agit de la critique et du critique, eux-mêmes consécutifs à une profonde mutation dans les formations discursives à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle. Un des effets les plus visibles de cette mutation est constitué par l'apparition de la littérature, au sens moderne où nous l'entendons. Jusque-là, on avait écrit des textes – histoire, art moderne, poésie, éloquence, roman – dont la diversité était subsumée par la notion de « belles lettres ». À partir de la fin du XVIII^e^ siècle, cette catégorie se désarticule et des scissions se réalisent ou se profilent. Lesquelles, redistribuant les limites internes du champ discursif, vont faire apparaître un espace nouveau, celui de la littérature. Corollairement à la naissance de la littérature naît aussi l'auteur. De fait, l'écrivain de l'époque moderne ne serait plus le polygraphe de l'époque classique entretenu par le mécénat ou par le pouvoir. Il sera un professionnel dans sa discipline. Ses livres sont achetés par un public. Dès lors naît, au XIX^e^ siècle, la notion fondamentale d'historicité, qu'une société s'inscrive dans un devenir, qu'elle ait un passé, un présent et un avenir, qu'il y ait de l'intérêt à retrouver un autre temps, du plaisir à faire revivre une autre époque et des enseignements à tirer de la vie des siècles passés. Et l'on sait qu'avec le développement industriel, c'est proprement l'Histoire qui va faire une entrée fracassante dans le champ idéologique.

L'activité critique éclot dans ce contexte général. Mais la professionnalisation de la critique s'explique de manière plus précise encore par une autre caractéristique. Refusant le discours du goût et de l'impressionnisme, la critique se professionnalise, liant indéfectiblement son activité à l'exercice du savoir. Lorsque la critique s'institutionnalise comme activité autonome, la doctrine positiviste règne en maître. Cette doctrine domine alors l'Histoire en train de se constituer en discipline scientifique. Elle lui donne les fondements qui lui permettront de rejeter l'ambivalence littéraire. C'est du côté du positivisme historique que la critique, consacrée par l'université avec la renaissance de l'histoire littéraire comme discipline scientifique, va chercher ses titres de légitimité. Parler d'une œuvre n'est pas en dire n'importe quoi. Il est question d'articuler un savoir à son sujet. La mise en scène

s'inscrirait dans la logique de ce fonctionnement, autrement dit, elle procède exactement de la même démarche.

Il existerait une parenté entre l'activité critique et la mise en scène. Cela, pour nous en tenir au plus superficiel, mais pas nécessairement au moins signifiant. Sur ces deux pratiques flotte un même discours – commun ou sophistiqué. Dans ce dernier, il est question que le critique et le metteur en scène soient des intermédiaires entre l'œuvre et le public. Ne dit-on pas de l'un et de l'autre qu'ils ont pour tâche d'interpréter les œuvres ? N'ont-ils pas tous deux pour injonction première de « respecter au mieux de leur talent » le sacro-saint dogme de la fidélité au texte ? Ils cherchent sans relâche à mettre au goût du jour le sens juste. Et en l'occurrence la justesse a mille objets pour supports. Selon Sarrazac, le sens juste peut être ce que l'auteur a voulu dire. Ce qu'il a objectivement dit. La pensée qu'il aurait voulu énoncer derrière ce qu'il a dit. C'est ce que le critique aurait pour tâche de relever et le metteur en scène d'illustrer. À ce niveau intervient la sensibilité des interprètes qui aurait pour conséquence inéluctable la construction de multiples sens. Lesquels seraient le fruit de l'intention de l'auteur originel. Le critique théâtral – cet homme à la croisée des chemins critique et scénique – aurait traditionnellement pour fonction de jauger la pertinence du sens. Pour dire les choses autrement, il vérifierait la différence de rendement ente deux savoirs : celui de la mise en scène et celui du texte.

De fait, s'il y a une parenté forte entre la critique et la mise en scène, c'est bien que toutes deux sont constituées par un savoir. Ce qui paraît clair pour la critique est moins évident pour la mise en scène.

Comment la tragédie a-t-elle été portée sur la scène dans un contexte où la mise en scène, de plus en plus autonome, s'apparente à une œuvre de création ? Avant de traiter cette préoccupation, notons que le XIX^{e} siècle, bien qu'ayant vu naître selon la critique française la mise en scène, a suscité un engouement. On ne songe plus alors qu'à redécouvrir la culture antique, à exalter sa beauté et à s'en imprégner.

Les traductions de Sophocle se multiplient. Elles ont pour auteurs, entre autres, Delalain avant 1840, Bellaguet en 1843 dont la version d'*Antigone* connaît un tel succès qu'elle sera rééditée plus de dix fois jusqu'en 1909. En 1844, Meurice et Vacquerie tentent à leur tour d'adapter en français les vers grecs. Peu après, leur version est retenue par le théâtre de l'Odéon afin d'être jouée le 21 mai 1844.

Le but des deux traducteurs était de démontrer que les tragiques grecs, considérés jusqu'alors comme les solides piliers du classicisme, étaient au contraire les précurseurs du drame romantique. La critique très favorable qui accueillit la pièce ne sembla pas convaincue

par ce point de vue. En revanche, elle fut unanime sur deux points. Tout d'abord, elle admira la scène où l'on avait recherché systématiquement la couleur locale. Elle loua les décors antiques et la toile qui se baisse au lieu de se lever. En un mot, elle a été sublimée par l'exotisme qui semble avoir beaucoup contribué au succès de la pièce[145]. D'autre part, on s'émerveilla de l'universalité du drame sophocléen, quelques jours avant la représentation. Gérard de Nerval écrivait déjà : *« notre religion aussi refuse les honneurs funèbres aux corps des suicidés. Il y aurait chez nous des combinaisons possibles pour un drame presque identique »*[146]. Convaincu par la représentation, il dira son enthousiasme pour *« ce drame d'une vérité et d'une passion de tous les temps et de tous les lieux »* (*L'artiste*, mai 1844, p. 61-62). Nous voulions montrer dans quelle mesure le XIX^{e} siècle a été le siècle de la mise au point des traductions.

Le texte grec est destiné à être joué. Il peut être à l'origine de différentes représentations théâtrales à travers la liberté qu'il offre aux metteurs en scène. Ainsi, au regard des réactions que ces représentations éveillent dans la critique, elles peuvent révéler les mentalités et les sentiments d'une époque. Par ailleurs, ces différentes interprétations de ce siècle pouvaient-elles s'effectuer sans emprunter cette logique de liberté ?

Nous voulons illustrer la mise en scène de cette époque avec la représentation du 11 août 1984 d'*Antigone*, en plein air, au théâtre antique d'Orange.

Les années 1893-1894 marquent la reprise de l'*Antigone* de Sophocle, qui n'avait pas été rejouée depuis 1844. Face à l'imitation des Allemands, on avait essayé de reconstituer la scène grecque dans sa matérialité initiale. Le 21 novembre 1893, le théâtre français reprend la pièce. Meurice et Vacquerie, à qui l'on avait reproché des hardiesses de langage, remanient leur traduction, la dépouillant de toute sa verdeur romantique. Soin est confié à Saint-Saëns d'en écrire la musique. On désigne Mounet-Sully, qui avait fait salle comble dans le rôle d'Œdipe, pour jouer Créon. Il y eut également Julia Bartet, à qui Péguy voua un véritable culte, pour interpréter Antigone.

Les 11 et 12 août 1894, toute la troupe se transporte à Orange pour y jouer à nouveau la pièce d'*Œdipe-roi*. C'était l'aboutissement de tous les efforts entrepris depuis 1844 pour vivre l'espace de quelques heures à l'ère de Périclès. Les costumes étaient reproduits avec une grande exactitude, le sacrifice initial à Bacchus fut remplacé par un hymne à Apollon retrouvé peu de temps avant à Delphes. Les spectateurs vinrent de la France entière pour assister à ces

[145] *Journal des débats*, 5 juin 1844, article de Jules Janin.

[146] *L'artiste*, 12 mai 1844, p. 31-32.

représentations à l'ancienne dans le grand théâtre antique. Parmi eux, il y avait Péguy et la tragédie redevient ce qu'elle était autrefois, un acte religieux, une cérémonie sacrée, selon Simone Fraisse. Mais, Péguy reprocha avec véhémence à l'histoire et à la sociologie moderne de renier le passé, d'oublier tout un héritage gréco-latin, patrimoine de la France. Il invite au contraire à faire appel à la mémoire de la race dans la communion avec les « anciens ». Aurait-il pu ne pas s'enthousiasmer pour une telle entreprise ? Il fut plus encore fidèle dans cette façon bien particulière qu'il avait de lire, relire et commenter les grands textes pour l'intégrer ensuite à sa pensée. Après en avoir fait la critique, Péguy s'imprégna de Sophocle au point de l'identifier à Antigone. Cet assoiffé de justice et de vérité, de la dignité de soi, de la fidélité à son idéal et de l'honneur ne pouvait que se reconnaître dans l'héroïne de Sophocle. Au-delà, on peut voir dans la mort d'Antigone la préfiguration du destin auquel il aspirait confusément. C'est donc un peu de lui-même que Péguy retrouvera dans la fille d'Œdipe. C'est aussi l'image de tout un passé qu'il brûlait d'envie, lui et ses contemporains, de voir revivre.

Ces quelques illustrations nous ont permis d'appréhender ce qu'était la mise en scène au XIX^e^ siècle. Ainsi, cette époque donnait-elle de la voix à une série de mises en scène de la tragédie antique qui s'intensifierait au XX^e^ siècle. Que pouvons-nous dire à propos de ce siècle des deux grandes guerres qui n'a cessé d'inspirer les créateurs de spectacle ?

2. Sophocle sur la scène au XX^e^ siècle

Jean Anouilh, Jean Giraudoux, Jean Cocteau et Jean-Paul Sartre sont les grands re-créateurs de Sophocle au XX^e^ siècle. L'aspect scénique a suivi cette logique. C'est dans un contexte de guerre que ce besoin se fait sentir, comme si la France faisait un clin d'œil au patrimoine culturel hérité de la Grèce pour répondre aux exigences d'une époque assez trouble, émaillée d'incertitudes. Que signifient pour les hommes de notre temps des chefs-d'œuvre appartenant à un passé lointain ? Dans quelle mesure peuvent-ils être, valablement, transformés dans leurs structures pour répondre aux questions, aux préoccupations du XX^e^ siècle ?

2.1. La mise en scène selon Brecht

Dans un essai daté de 1954, Bertolt Brecht mettait en garde contre un certain respect des pièces classiques qui consiste à les transmettre sur la scène d'une manière de plus en plus routinière, se limitant à des innovations purement formelles. Pour réagir contre l'appauvrissement ou la falsification qui en résulte, il recommande de mettre en lumière leur contenu originel. C'est à cette fin qu'il propose d'*« étudier la situation historique à l'époque*

où l'œuvre a été écrite, la nature particulière de l'auteur et les perspectives qu'il a adoptées »[147]. Il s'agit de replacer l'œuvre à une distance historique convenable, d'expliquer par le milieu et les circonstances, les idées, les croyances et les mobiles qui sont les ressorts de l'action.

Mais il s'agit aussi, pour Brecht, de tirer une leçon du passé et d'introduire dans l'adaptation un point de vue différent de celui de l'auteur et des hommes de son temps. Cela apparaît clairement dans les notes sur l'adaptation d'*Antigone* de Bertolt Brecht :

> *« L'Antigone de Sophocle compte parmi les plus grands poèmes de l'Occident. La question s'est pourtant posée de savoir si ce poème pouvait encore être compris par un public ayant une vie et les conceptions toutes différentes. Pour les anciens, l'homme est plus ou moins aveuglément livré au destin et n'a sur lui aucun pouvoir. L'adaptateur Bertolt Brecht est parti d'une autre conception : le destin de l'homme, c'est l'homme. Ce changement est considérable, que le poème ancien supporte aisément dans la mesure où il repose sur un total réalisme et où il façonne, avec une profonde connaissance pratique de l'homme et une large expérience politique, une matière positive transmise au poète par la tradition, en particulier l'histoire de la chute de la famille royale d'Œdipe »* (Brecht, Bertolt, 1962, p. 74).

L'affirmation selon laquelle l'homme grec se voit soumis au destin serait vraie dans une large mesure. Mais cette position devrait être nuancée dans la mesure où la tragédie pose l'homme face à son destin et institue un débat sur celui-ci, ce qui n'est pas une attitude de pure soumission. Le roi Œdipe, après avoir cherché toute sa vie à faire ce qui serait utile et juste, se sentirait finalement pris au piège de la fatalité. Mais Antigone, par sa fidélité à certaines valeurs, choisit librement la désobéissance. En revanche, le malheur de Créon serait nettement désigné comme la conséquence de ses erreurs. L'acte d'Antigone peut se traduire comme suit : elle incarne l'idée d'une loi morale qui, sans protéger nécessairement l'Homme du malheur, le rend indépendant du destin.

La difficulté de jouer aujourd'hui l'*Antigone* viendrait de ce que l'on y trouve exprimé : dans une langue poétique incomparable, des vues profondes sur l'Homme et sa conduite en société, des pensées d'une résonance universelle comme les déclarations de l'héroïne sur la « loi non écrite », et qu'en même temps on se sent plongé dans un monde aux coutumes étranges.

---

[147] Brecht, Bertolt, « Intimidation par les classiques », *Théâtre complet*, Paris, Éditions L'Arche, 1962, vol. X, p. 7-8. Ce texte sert d'introduction au vol. X, Éditions de l'Arche

Les éléments élucidés plus haut ont certainement influencé la production artistique du XX^{e} siècle, notamment la mise en scène des œuvres de Sophocle.

2.2. Une mise en scène de Jean Cocteau

Le 20 décembre 1922, le théâtre de l'Atelier proposait au public parisien une adaptation nouvelle de l'*Antigone* de Sophocle. Les grands noms se disputaient l'affiche : adaptation de Jean Cocteau, décors de P. Picasso, musique de A. Honegger, costumes de G. Chanel ; Charles Dullin dans le rôle de Créon, Antonin dans celui de Tirésias. L'interprétation du personnage d'Antigone était confiée à Génica Athanisiou. C'est une jeune danseuse grecque qui connaissait mal le français et à qui la pièce était dédiée. Il s'agirait-là, en réalité, d'une contraction avec l'œuvre de Sophocle.

Jean Cocteau voulait « décrasser », selon ses propos, une tragédie vieille de deux mille cinq cents ans. Il estime que la Grèce antique nous est bien lointaine. Par conséquent, il fallait distinguer les grands moments et les points essentiels, ce qu'il réduit en quelque sorte à un survol en aéroplane. Qu'à cela ne tienne, Jean Cocteau nous invite au voyage. Certes, à vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, mais d'autres ressurgissent. Il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles et des reliefs inattendus. Et alors, peut-être, au bout du périple, chacun aura l'impression d'avoir découvert ce qu'au sol il n'avait pas su voir. Jean Cocteau ne prétend point égaler son modèle. Il n'est que l'élève fasciné par un grand maître : *« je […] transporte dans la littérature, écrit-il, le droit des peintres s'arrêtant devant n'importe quel chef-d'œuvre de la peinture et le copiant au crayon noir. Son entreprise, il la compare à " un dessin fait au musée ", mais il en attend beaucoup : ces sortes de copies donnent quelquefois une idée de l'original, plus profonde qu'une copie de couleur »*[148].

L'esquisse qu'il propose témoigne tout à coup d'un Créon nerveux, plus familier, aussi concret et réaliste que son modèle : *« Ah Thèbes ! Ah ma ville aux belles voitures, dit l'héroïne de Cocteau là où Sophocle parlait des « belles places de Thèbes, où se pressent les chars » – Mais croquis qui souligne avec soin les grands traits de l'œuvre qu'il retrace. Amoureux surtout de la beauté qui en émane, il veut avant tout ne pas la voir flétrir : « ce texte, je (l'ai) recousu, retendu comme le visage des stars. Il s'agissait de ne rien supprimer*

[148] Note de Cocteau dans le programme de l'Atelier, consacré à *Antigone*, le 20-12-1922.

d'essentiel, d'ôter la graisse, de conserver l'os et les muscles, bref d'opérer le mécanisme d'un de ces plus nobles du monde »[149].

Jean Cocteau est le « réveilleur », celui qui veut à tout prix faire revivre ce qui dormait. C'est aussi Cocteau l'original. Cocteau le polyvalent, exprimait sa pensée, sa sensibilité, autant par l'image, la suggestion sensuelle que par la parole. Il voulait frapper, choquer, tuer l'indifférence. Il le fit davantage par la mise en scène que par le texte pour lequel elle était conçue. Au centre du décor sortait une voix, celle propre de l'adaptateur symbolisant le chœur et le coryphée. Rapide et forte, elle semblait lire un article de journal. Le jeu des acteurs, la musique et les costumes se voulaient provocants. Ils le seront plus encore lors de la reprise de 1927[150]. C'est surtout ce que retiendra la critique.

Il s'intéressera également au retentissement qui entoure la représentation plutôt qu'à l'adaptation elle-même. Elle sera du reste peu reprise par la suite. L'analyse que propose Jean Cocteau de la pièce ne diffère guère de l'idée que l'on a pu s'en faire jusqu'à lui. Créon reste sur le plan légal, écrit-il pour résumer l'illustre procès, Antigone met le débat plus haut. Ils ne peuvent donc pas s'entendre. Ivre de pouvoir stupide, Créon la condamne. Ainsi ce drame simple et sublime s'achève-t-il dans le soleil et dans la mort. Puisse-t-il servir d'exemple à toutes les époques. Il faut remarquer que le poète place cette synthèse dans une perspective très générale et présente le sujet de la pièce non point comme exclusivement grec, mais comme apte à la réflexion de tous les âges.

Sur le plan historique, ce n'est pas cette position qui prévalut, mais le côté révolutionnaire de la tentative de Jean Cocteau. Il avait écarté toute la poussière que le style noble et compassé des traductions n'avait fait qu'accumuler sur la pièce de Sophocle. Estompant les rides d'une œuvre bien ancienne, il avait tenté d'en redécouvrir la beauté virginale. Il venait de lancer la mode du rajeunissement des mythes. Laquelle, de Giraudoux à Sartre en passant par Anouilh ne manquera pas d'adeptes.

Stimulante sur le plan général de la régénérescence des mythes, l'adaptation de Jean Cocteau semble en contrepartie avoir quelque peu freiné toute tentative de traduction, limitée à *Antigone*. En effet, Il faut attendre près de dix ans pour qu'apparaissent, en 1931, avec

---

[149] Cité dans *L'Avant-scène théâtre*, spécial Cocteau (n° 365-366), p. 71.

[150] La pièce fut reprise en 1927 :

1- par Charles Dullin, sous la même forme mais dans une disposition scénique plus extravagante encore.
2- Sous forme lyrique à Bruxelles, A. Honegger ayant écrit un opéra sur le livret de Cocteau.

La Comédie de l'Est reprit la pièce en 1954, dans sa version dramatique ; l'Opéra de Paris en 1942 dans sa version lyrique et avec des décors de J. Cocteau.

Maurice Croiset, en 1934, avec R. Pignarre, des versions inédites de la pièce de Sophocle. Néanmoins, le souvenir de la représentation de Jean Cocteau avait lentement fait son chemin. Des tentatives helvétiques se chargèrent de la raviver.

En 1935, la comédie de Genève représentait *Antigone* dans la traduction de Mario Meunier. L'année suivante, ce fut un collège qui proposa un texte directement décrit pour la scène. C'était sans doute là, une idée intéressante qui émanait de Jean Cocteau.

Dans le premier chapitre de notre démarche, principalement dans « les méandres de Bonnard », nous avions mis en relief sa traduction publiée à Lausanne en 1938. Cette dernière a été publiée et saluée quelques années plus tard en France comme la plus belle et la plus jouable de toutes. Elle a été, d'ailleurs, dès l'année suivante applaudie dans la cour de la Sorbonne où les étudiants du théâtre antique ont proposé, le 25 juin de la même année, à leurs suffrages un texte et une mise en scène de leurs soins.

En 1945, c'est la province qui, grâce au théâtre du Forez à Saint-Étienne, honore Sophocle en reprenant la pièce. Elle avait été jouée de la même manière quelques années auparavant à Genève, dans la version de Mario Meunier.

Sans discontinuer, de 1922 à 1951, l'*Antigone* de Sophocle n'a cessé d'affirmer ses droits d'œuvre théâtrale, jouée plusieurs fois par les étudiants[151]. Reprise en 1954 dans la version scénique de Jean Cocteau, elle va, après quelques années d'éclipse, tenter un metteur en scène aussi prestigieux que Jean Vilar.

2.3. Mise en scène de Jean Vilar

Dans le cadre du festival d'Avignon, ce grand animateur proposa le 15 juillet 1960 une représentation de la pièce de Sophocle. Il ne s'agissait pas pour ce metteur en scène de tirer à lui l'œuvre antique en la recréant ou l'adaptant, mais tout simplement de la transcrire théâtralement. La traduction d'André Bonnard lui parut répondre le mieux à ce dessein. Le spectacle fut bien accueilli. La critique contesta la mise en scène en quelques points. Elle regretta par exemple le statisme du chœur et la robe de bure sombre d'Antigone. Ces reproches parurent judicieux à Jean Vilar. Il en tient compte lors de la reprise de la pièce au T.N.P. (Théâtre National Populaire) durant l'hiver 1960-1961. À ce propos, les louanges furent unanimes.

[151] Le journal *Combat* du 18 juillet 1952 note que la troupe universitaire *la caravelle* a joué en 1950 la pièce de Sophocle dans le théâtre antique de Vaison-la-Romaine et annonce une reprise dans le théâtre le 3 août 1952 – l'animateur de cette troupe, le Dr Monod ayant proposé la traduction.

La pièce s'adressait cette fois-ci non plus à l'auditoire cultivé des festivals estivaux, mais à un public populaire. Ce dernier, explique Jean Vilar dans le journal mensuel du T.N.P.[152], pour ignorant qu'il pût être, n'en demeure pas pour autant inapte à comprendre les leçons nombreuses qu'il faut savoir découvrir derrière l'unité d'action et la morale singulière d'*Antigone*.

Le but essentiel de l'animateur du T.N.P. était de faire réfléchir le spectateur et l'amener à considérer les problèmes que contient implicitement l'œuvre. Il veut aboutir, par exemple, au danger que constitue le respect scrupuleux des lois civiques. Appliquées à la lettre, loin parfois de l'esprit qui les a fait naître, elles aliènent plus qu'elles ne préservent l'homme. Elles tuent plus les individus qu'elles n'aident à vivre en société. Et cela, quel que soit le régime qui les fait appliquer. À réfléchir aussi sur la nécessité de sauvegarder les lois non écrites qui seraient, pour le spectateur moderne, simples d'humanité. Il refuse d'effectuer une lecture politique de l'*Antigone* de Sophocle. Nous avons donné ces quelques exemples pour montrer dans quelle mesure Sophocle a donné lieu à des interprétations tout au long du XX^{e} siècle. Les exemples, il y en a de toutes sortes. On pourrait en citer une multitude. Mais le plus important, ici, réside dans la fascination pour la Grèce en Occident.

2.4. La mise en scène de Sophocle plus proche de nous

De nos jours, les représentations des œuvres de l'Antiquité continuent de susciter un intérêt avec l'exemple des Olympiades lycéennes du théâtre antique. L'*Antigone* de Sophocle a été portée sur la scène le 9 mai 2002 par le lycée Maréchal Soult. L'adaptation retenue est celle de Bertolt Brecht. Dans celle-ci, il a été question d'une actualisation de l'*Antigone* de Sophocle. Si la structure a été conservée, il n'en demeure pas moins que des changements notables aient été apportés au niveau des arguments. Créon mène une guerre de conquête contre Argos. Polynice déserte et Créon pour en faire un exemple le tue et refuse de lui donner une sépulture. Antigone s'y oppose et Tirésias fait prendre conscience au peuple (le chœur des anciens) des dommages que cette guerre cause à Thèbes. Antigone est condamnée à être emmurée vivante. Quant à Créon, il perdra la guerre. Il a été question pour le metteur en scène de mettre en œuvre les divers processus de distanciation, théorisés par Brecht.

De même, le jeudi 20 mai 2004, le collège Raymond Cortat représentait l'*Antigone* de Jean Anouilh dans une mise en scène d'Amandine Baldit et Hélène Foissac. Qu'en est-il du synopsis ?

---

[152] Vilar, Jean, « Pourquoi l'Antigone de Sophocle », *Bref*, n° 40, novembre 1960.

Antigone, fille d'Œdipe et de Jocaste, transgresse la loi de Thèbes et de son oncle Créon, nouveau roi, en recouvrant de terre la dépouille de son frère Polynice selon les rites. Sa sœur Ismène, sa nourrice, son fiancé Hémon, fils de Créon, et Créon lui-même vont tenter, tout au long de la pièce, de la faire renoncer pour la sauver. Ce sera en vain. Antigone, une sorte d'allégorie de la révolte, choisit d'assumer son destin quelle qu'en soit l'issue. Rien ne saurait enrayer cette machine infernale qu'est la tragédie. Pas même le chœur qui, au travers d'un de ses membres, remet en question le sort et les choix d'Antigone. Les metteurs en scène justifient ce choix par un constat chez leurs élèves, qui révèle leur intention. Ils déclaraient et je cite *: « au cours de nos nombreuses lectures de la pièce de Jean Anouilh, Antigone, parce qu'elle rejette les conventions sociales et religieuses, nous est toujours apparue comme une personnification de la révolte adolescente »*. C'est la raison majeure pour laquelle nous avons choisi de mettre en scène cette pièce avec une troupe de collégiens. Les élèves, de jeunes adolescents, auraient avoué qu'Antigone leur offrait par certains côtés un reflet de leurs propres révoltes. Cette attitude est une preuve de l'obstination des contemporains dans leur volonté d'immortaliser la civilisation grecque par le canal de la tragédie.

3. Critique de la mise en scène

Pourquoi continuer à toujours se référer à la Grèce, très éloignée, pour tenter de comprendre certaines situations du XX^{e} siècle ? Cette interrogation se trouve au cœur de plusieurs critiques. C'est l'exemple de Florence Dupont qui s'interroge sur cet entêtement à toujours mettre la Grèce au goût du jour :

> *« Avec une sorte d'évidence banale, la Grèce ancienne nous sert aujourd'hui d'origine et de référence. Elle est le point de vue absolu d'où le XX^{e} siècle occidental – qu'en sera-t-il du XXI^{e} siècle ? Le théâtre grec occupe une place éminente dans ce dispositif idéologique, régnant au centre d'une nébuleuse où s'agitent confusément, autour de la tragédie grecque de Dionysos et de la démocratie, d'Antigone et d'Œdipe, toute question sur l'existence de l'homme, les dieux, la loi, la justice, la liberté, la personne, l'amour, les femmes, la guerre, etc. On célèbre régulièrement le miracle de son invention et on s'interroge délicieusement sur le mystère de son éternité. Il est à craindre que le théâtre grec ne soit enkysté au cœur du narcissisme culturel de l'occident contemporain, feignant de s'étonner d'une éternité et d'une universalité dont il a lui-même doté sa créature »* (Dupont, Florence, 2001, p. 11).

Cette préoccupation prendra du volume dans la deuxième partie de notre réflexion, dans laquelle nous examinerons le système ayant mis en place toutes ces lectures de la tragédie.

De même, Farid Paya rend-il compte de son expérience de metteur en scène.

De la tragédie grecque, il ne reste que le texte. Le rituel scénique de la tradition orale a disparu en tant que phénomène artistique. Pourtant, ce contexte ne peut être purement et simplement évacué si l'on veut effectuer une étude de la tragédie. Farid Paya, sans chercher à entreprendre une reconstitution, montre comment la mise en scène doit conserver certaines notions fondamentales telles que : la présence de la danse et du chant, l'adresse directe au public, la notion du questionnement tragique et l'ambiguïté de l'interrogation sur l'homme.

Il estime que de la tragédie, il ne reste que des textes. Il y a un long chemin à parcourir avant la scène. Il prévient contre toute tentative d'appropriation du texte grec. N'est-ce pas ce qui l'amène à écrire :

> *« La tragédie était un genre culturel profondément inscrit dans la vie de la cité athénienne. Son esthétique est la conséquence d'une éthique. Il n'est pas possible de travailler sur la tragédie, 2 500 ans après son invention, sans s'interroger sur la vitalité de cet acte. Nos sociétés sont fort différentes de la Grèce du V^e^ siècle et pourtant la tragédie continue à faire sens. Nous sommes parfois proches de la pensée grecque, parfois très loin. Dans ce second cas, il importe de trouver des équivalents sociaux et conceptuels pouvant laisser entendre la vérité du texte tragédie »*[153]

Il perçoit la tragédie comme un questionnement des textes qui posent des questions essentielles et qui se gardent d'y apporter une réponse. Ces questions toucheraient au tréfonds de l'âme humaine, au fonctionnement des sociétés. Plusieurs interrogations gardent, de ce fait, une actualité et donnent à la tragédie une dimension transhistorique. Il soutient , même si le questionnement de la tragédie reste d'actualité, la représentation théâtrale de la tragédie n'a plus la même signification. Dans son analyse, considérer un texte de théâtre indépendamment de son historicité, des coutumes l'ayant engendré, est une erreur grave. Il serait vain dans ces conditions de la représenter sur le mode antique. Ces coutumes sont perdues. Il est tout aussi dérisoire de traiter ce texte de manière quelconque. À ce niveau, il y a lieu de trouver des équivalents aux présupposés antiques. Il ressort de ces constats la question des possibilités offertes à une interprétation scénique de Sophocle, dans un contexte diamétralement opposé à celui des Athéniens.

Il invite à une démarche qui rendra possible une meilleure réception de la tragédie. De fait, les siècles de commentaires ont empoussiéré la tragédie et nous empêchent d'entendre sa

---

[153] Paya, Farid, *De la lette à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, Éditions l'Entretemps, 2000, p. 11.

voix. Des obstacles font de la voix puissante de la tragédie un murmure. Et seule la scène permettra de saisir charnellement la réalité. Il croise deux démarches pour mener sa réflexion :

> *« Comprendre au mieux la tragédie dans son contexte. Chasser les idées reçues, conventions dues à des commentateurs coupés du théâtre. Il y a lieu d'entendre la voix tragique avant de réaliser »* (Paya, Farid, 2000, p. 11).

Il reconnaît tout de même la difficulté à mettre en scène des œuvres d'une époque différente de la nôtre :

> *« De nos jours l'intérêt pour la tragédie est vif, mais il est difficile de rendre compte de sa réalité profonde, politique, artistique, spectaculaire et sociale. La tragédie se jouait dans un contexte social, pour une scène donnée, avec un mode d'adresse précis au public. L'espace et le temps sont créateurs de sens. Un texte écrit pour des circonstances très déterminées ne peut être transporté impunément dans un autre contexte »* (Paya, Farid, p. 17-18).

Il est vrai que des transformations naissent au fil des années. Ces dernières vident les représentations en l'honneur de Dionysos de leurs significations originelles. Et, le metteur en scène, dans la mesure où depuis André Antoine il devient créateur au même titre que l'auteur, incite à une lecture plurielle d'une œuvre, aussi lointaine qu'elle puisse paraître. À ce titre, la lecture de la pièce varie selon la sensibilité du metteur en scène. Ainsi se construisent les interprétations, les lectures politique et sociale qui construisent au fil des années la pérennité de la tragédie grecque. Cela nous conduit à affirmer que la mise en scène, tout comme la critique philosophique et la réécriture de Sophocle, participe au processus d'immortalisation de la tragédie.

Conclusion de la première partie

Le sujet que nous abordons nous a permis d'effectuer un état des lieux des lectures idéologiques de Sophocle. Il était juste pour nous de rappeler ces critiques. Il nous a été donné d'élaborer un panorama à partir des critiques d'universitaires et de chercheurs. Cette critique de Sophocle a révélé la présence, en Occident, d'une civilisation qui ne cesse de se perpétuer et de subsister à chaque époque. Dans cet exercice, il a été question de nous interroger sur le pourquoi d'un tel éblouissement, fantasme et narcissisme. Rappelons que cette culture, dans laquelle les représentations dramatiques montraient les performances, difficiles à produire, se situait dans l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Il est nécessaire d'être prudent et d'identifier les véritables motivations de ces nombreuses lectures.

Sophocle a élaboré ses performances au V^{e} siècle avant Jésus-Christ, sans donner de témoignage susceptible de justifier son œuvre. Au fil des années, il a été repris dans toute la littérature occidentale. On lui a fait dire des vérités qu'il ignore ou pas. On réécrit sous l'inspiration de Sophocle des mythes dont on ignore la véracité. On immortalise à travers des œuvres critiques, des mythes très éloignés. On s'obstine à définir les récits légendaires dans des contextes anthropologiques différents de la Grèce classique, sans ménagement. On opère des choix idéologiques sous prétexte qu'ils appartiennent à notre passé. À ce niveau, nous nous interrogeons sur ce qui a pu se passer pour que la tragédie fasse l'objet d'un tel acharnement intellectuel.

La tragédie aurait servi à la découverte de plusieurs systèmes politiques. C'est ainsi que la tragédie a été perçue par l'Occident comme une œuvre politique. Comment la Grèce a-t-elle réussi à fasciner l'Occident au point de constituer une référence incontournable ? Il me semble que l'Antiquité n'est pas seulement composée de la Grèce. D'autres peuples ont connu un passé qui aurait pu être questionné. Une étude comparative de ce passé avec la Grèce classique pouvait apporter non seulement la contradiction, mais faire germer d'autres formes de pensée. Malheureusement, le choix a été déjà opéré. Il s'agit de celui de la raison dont les précurseurs ont été les Grecs. Elle justifie, entre autres, la référence à la Grèce dans les limites que la pensée peut connaître. Autrement dit, la Grèce a déjà imaginé tous les scénarios pouvant couvrir l'ignorance. N'est-ce pas une façon de faire de cette tradition la mesure de tout ? Toutes ces réflexions nous guideront dans la deuxième partie de notre thèse. Il ne sera pas question pour nous de mettre en cause l'existant, nous parlons de la superstructure idéologique qui sert de fondement à la raison occidentale. Dans notre prochain chantier, nous examinerons la pertinence du système sur lequel cette raison s'est construite.

DEUXIÈME PARTIE : Fondement et finalité de la lecture idéologique

Introduction de la deuxième partie :

Le panorama de la lecture de Sophocle que nous venons d'effectuer n'est pas le fruit du hasard. Il s'est construit au fil des années à partir d'un triptyque : mythe, tragique et démocratie. En effet, la conjugaison de ces trois concepts a donné lieu à cette multitude d'interprétations. Les récits légendaires repris par Sophocle constituent en réalité un prétexte pour l'Occident qui a bâti sa pensée autour de ces thèmes. À ce niveau de notre réflexion, notre tâche consistera à examiner le système ayant mis en place la lecture idéologique de Sophocle. Dans ce but, nous interrogerons les trois catégories évoquées. Quel sera donc leur rôle dans la formation du discours philosophique et politique sur la tragédie ? Comment s'entremêlent-elles (catégories) pour constituer un ensemble cohérent et organisé, lequel participe à la perpétuation de la Grèce classique en Occident ?

Pour mieux aborder ces questions, nous trouvons nécessaire de convoquer, en premier lieu, le mythe et la tragédie dans l'imaginaire occidental. Ce dernier se manifeste comme la production d'images et de visions d'un groupe pour exprimer sa conception du monde. Nous aurons donc à montrer comment le mythe et la tragédie ont influencé l'imaginaire occidental depuis des siècles. Cet exercice sera réalisé à travers des travaux d'historiens, anthropologues et littéraire. Cela nous permettra de mieux appréhender les avatars de ces deux notions dans la pensée occidentale et leurs relations avec la mythocritique, la mythanalyse et la littérature comparée. Comment Sophocle l'a-t-il alimenté au point de constituer une référence indélébile pour les critiques ?

Dans ce système ayant donné lieu à notre lecture de Sophocle, nous aborderons le tragique. Il se situe au premier palier dans ce dispositif. Ses rapports avec les thèmes de la liberté, la fatalité et la transcendance l'ont érigé en un questionnement philosophique sur la condition humaine. En cela, le tragique participe à la modification de la tragédie. Désormais, les manifestations culturelles athéniennes font place à un discours intellectuel sur l'homme. C'est le tragique qui confère un contenu et un sens à l'œuvre de Sophocle si nous nous en tenons à la force des interprétations de ces dernières décennies.

La politique a fait également irruption chez Sophocle. On y trouverait les principes de la démocratie et l'organisation de la cité athénienne. Ainsi, la tragédie, rituel en l'honneur de Dionysos, se transporte sur la scène politique. Le masque, la danse et le chant ne font plus l'objet d'études. Ils sont démodés. Ces éléments ne sont plus la cible des critiques. L'Occident, dans sa volonté d'actualiser les récits légendaires, a édifié un modèle politique qu'il ne cesse d'évoquer pour expliquer les valeurs qui sous-tendent sa vie en communauté.

C’est la présence de ces trois concepts dans l’imaginaire occidental que nous tenterons d’éclairer dans la suite de nos travaux. Ils sont les fondements de la lecture idéologique de Sophocle que nous traitions.

Chapitre 1 : Mythe et tragédie dans l'imaginaire occidental

La Grèce antique comme héritage de l'Occident se traduit dans plusieurs domaines : historique, anthropologique, religieux, littéraire. C'est dans cet élan qu'il faut situer le mythe et la tragédie qui ont, d'ailleurs, joué un rôle prépondérant dans l'imaginaire occidental. Il est même possible qu'ils en soient les véritables moteurs. Aussi, nous semble-t-il que la raison de cet intérêt du mythe et de la tragédie réside dans leur forme de représentation, comme les manifestations populaires. Lucilla Burn évoque cette idée en ces termes : *« […] ses récits donnaient lieu à des divertissements populaires, et c'est la volonté de les exprimer qui a inspiré ces réalisations musicales, poétiques et plastiques pour lesquelles le monde grec est justement célèbre »*[154]. Et cette référence à ce passé s'inscrit toujours dans le processus de mythification des lectures idéologiques qu'il nous a été donné de faire ressortir de l'œuvre de Sophocle.

En effet, le mythe et la tragédie continuent de hanter les philosophes et les hommes de lettres. Ils ont pris une part active dans l'élaboration d'un imaginaire largement tributaire du lointain passé de l'Occident. Ce rapport à cet héritage antique traduit la transposition en écriture et même en littérature d'un imaginaire de l'Histoire[155]. Ainsi, la pression de cet imaginaire a-t-elle eu pour résultat une transformation du contenu de ce passé, ce qui donne lieu, en dernier ressort, à une mythologie qui a fini par prendre le pas sur la réalité. L'évolution du discours sur le mythe et la tragédie dans l'imaginaire occidental participe à l'invention de récits fabuleux chez plusieurs historiens de l'Antiquité. Il s'agit de récits qui entrent dans la constitution de leur identité et s'insèrent dans leurs œuvres. Ils sont mis au service de leur positionnement dans l'actualité, leur ambition dans l'avenir, ou établissent les bases d'une exploitation littéraire. Lucilla Burn écrit à ce propos :

---

[154] Burn, Lucilla, *Mythes grecs*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 136. Il faut tout de même noter que selon Lucilla Burn, les données qui sont parvenues jusqu'à nous suggèrent que la mythologie était une composante naturelle et admise de la vie, opérant simultanément à des niveaux différents. Il faut entendre par là que les mythes offriraient un réservoir inépuisable d'exemples – pas seulement de comportements bons ou mauvais pour l'édification de la jeunesse, mais aussi des voies du Destin, de la destinée personnelle, des ressorts psychologiques, du mystère de la vie enfin, à méditer par les adultes. Ainsi, pour la structure sociale grecque, Lucilla Burn énonce-t-elle par ailleurs l'importance de l'observance des structures complexes de la mythologie, les fonctions des dieux et des héros, les relations qu'ils entretiennent entre eux, les lieux particuliers auxquels ils étaient associés et qui constituent la base du complexe réseau de cultes imbriqués.

[155] Macé, Marielle, « L'idole dans l'imaginaire occidental » (Université catholique de Louvain, information publiée en mars de 2003 sur : http://www.fabula.org/actualités/articles 5649.php

> *« La civilisation grecque est un fondement si essentiel du monde occidental, et l'étude de la culture grecque a tenu une telle place dans les systèmes d'éducation jusqu'à une date relativement récente, que beaucoup de nos sociétés ont adopté des mythes grecs et s'en sont servis au même titre que leurs propres légendes relatives à l'actualité ou à l'histoire »* (Burn, Lucia, p. 136).

Il y a eu un tel intérêt pour le mythe que même *« la conversion massive au christianisme ne mit fin ni à la popularité des personnages et des récits mythologiques ni à leur recyclage permanent dans l'art, la musique et la littérature. »*[156]

Avant toute chose, il convient de clarifier la notion d'imaginaire afin d'éviter les généralités. L'imaginaire en tant que concept est polysémique. La définition de l'imaginaire diffère selon les points de vue adoptés, selon les auteurs qui l'utilisent ou les champs théoriques qui s'y réfèrent. Nous citerons, en exemple, l'imaginaire social qui traduit la capacité d'un groupe ou d'un individu à se représenter le monde à l'aide d'un réseau d'images qui lui donnent sens. Il en va ainsi des imaginaires médiévaux, de la Renaissance, et de l'âge classique, etc. Pour ce qui est du mythe, sa production pourrait répondre à une nécessité pour un groupe donné d'amalgamer ses valeurs dans un récit des origines.

Dans cette démarche, nous entendons apporter des précisions sur le mythe et la tragédie dans l'imaginaire occidental, à partir des travaux de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant, Gilbert Durand, Pierre Brunel et Claude Calame. Elle vise, dans un autre sens, à mener une réflexion sur l'interprétation de la tragédie comme mise au théâtre du mythe. C'est à partir de cet intérêt pour le mythe, que Liculla Burn écrit : *« Les plus imaginatifs revisitèrent avec l'œil de l'esprit les scènes qu'ils avaient laissées en Grèce, puis réinventèrent le passé classique lui-même dans le grand élan nouveau de la littérature et de l'art " grecs " »* (p. 139).

Comme nous l'indiquions plus haut, le mythe et la tragédie sont à l'origine de plusieurs discours dans différents domaines. Avec Mircea Eliade[157], il s'agira de montrer

---

[156]Burn, Lucilla, 1994, p. 137. À la redécouverte de l'Antiquité classique à la Renaissance, la poésie d'Ovide marqua en profondeur l'imaginaire des poètes et des artistes. Ses vers furent parmi les premiers textes classiques à bénéficier de l'invention de l'imprimé, à la fin du XV^{e} siècle. Ils firent l'objet de traductions aussi nombreuses qu'enthousiastes, et gardèrent une influence fondamentale sur la diffusion et la perception des mythes grecs au cours des siècles suivants. Et dès les premières années de la Renaissance, les artistes se plurent à représenter des sujets païens inspirés par la mythologie grecque, en même temps que leurs thèmes chrétiens plus conventionnels. Il s'agit, dans un premier temps, de représenter les sujets de la mythologie puis suivront les sujets du christianisme, ce qui démontre sa faible influence sur le mythe.

comment l'homme du XX^e^ siècle a prolongé les activités mythologiques de l'ère des religions. Il faudra également expliquer pourquoi chaque mythe raconte un pan de l'existence selon Mircea Eliade. En définitive, la lecture du mythe dans cette perspective religieuse témoignera d'une présence obsessionnelle du mythe dans l'imaginaire occidental. Ce préalable montre d'abord que le mythe est ancré dans la conscience occidentale, avant que l'on envisage sa mise en rapport avec la tragédie de Sophocle.

À la suite de Mircea Eliade, nous poursuivrons notre réflexion sur la présence du mythe et de la tragédie dans l'imaginaire occidental, dans une perspective structuraliste. En effet, Claude Lévi-Strauss, une des figures fondatrices de la pensée structuraliste dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, projeta la catégorie du mythe sur les civilisations non occidentales. Son étude permit de montrer comment toutes les versions du mythe deviennent des manifestations d'un même langage.

Aussi, traiterons-nous du mythe selon Gilbert Durand qui forgea la mythocritique, nouvelle méthode critique qui étudie les mythes en littérature dans une acception plus large. Dans ce modèle d'analyse, il entend lire le texte sous l'angle du mythe auquel il accorde un statut particulier. Et, c'est à juste titre que Danièle Chauvin et Philippe Walter rappellent : *« le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent, et donc d'organiser à partir de lui toute l'analyse de l'œuvre »*[158]. Il s'agit d'un aspect de la mythologie qui s'emploie à éclairer la logique du mythe. Dans la suite de nos travaux, nous étudierons, avec Pierre Brunel, le discours sur le mythe en littérature comparée.

Avec Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, co-auteur de *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, nous verrons comment la tragédie se présente comme une invention du V^e^ siècle avant Jésus-Christ, dans une approche historique et politique, en marge du mythe. Ils écrivent à ce propos :

> *« Mythe et tragédie qu'entendons-nous exactement par là ? Les tragédies, bien entendu, ne sont pas des mythes. On peut soutenir au contraire que le genre tragique*

[157] L'un des fondateurs de l'histoire moderne des religions qui élabora une vision comparée des religions, en trouvant des relations de proximité entre différentes cultures et moments historiques, nous verrons à quel niveau il situe le mythe dans l'expérience religieuse de l'homme.

[158] Chauvin, Danièle, Walter, Philippe, *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 7.

fait son apparition à la fin du VI^e^ siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité. »[159]

Nous verrons, par ailleurs, comment cette catégorie se construit chez Claude Calame. Au regard de toutes ces variations du mythe et de la tragédie dans l'imaginaire occidental, nous définirons comment le mythe et la tragédie se présentent chez les Grecs à partir des travaux de Claude Calame.

[159] Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1995, p. 7.

1. Le mythe sous le regard religieux de Mircea Eliade

Cette réflexion a un intérêt pour nos travaux même si, selon Daniel Dubuisson, Mircea Eliade se présente aujourd'hui comme une figure de plus en plus discutée dans les milieux savants[160]. Dans son œuvre sur la mythologie, le choix de Daniel Dubuisson s'est porté sur Mircea Eliade pour la raison suivante : *« Son œuvre, abondante, a exercé et continue d'exercer une influence multiforme et diffuse auprès de nombreux historiens des religions »* (Dubuisson, Daniel, p. 13)

La présence du mythe dans l'imaginaire occidental n'a pas manqué de faire l'objet de travaux de recherche chez l'historien des religions, Mircea Eliade. C'est en 1953 qu'il publia *Les mythes du monde moderne*, essai dans lequel il explique que la lecture quotidienne de l'homme du XX^e^ siècle prolonge les activités mythologiques des dieux comme nous l'annoncions plus haut. Il s'agira, à partir des travaux de Mircea Eliade, de montrer comment la catégorie du mythe se fabrique dans une perspective religieuse. Il précise, dans *Aspects du mythe,* que le mythe donne une signification au monde et à l'existence humaine. Grâce au mythe, le monde se laisse donc saisir en tant que cosmos parfaitement intelligible.

À ce stade de la réflexion, nous reprenons à notre compte les remarques provenant de *Mythologies du XX^e^ siècle* de Daniel Dubuisson. En effet, Dubuisson relève que sous le discours religieux d'Eliade, qui prétend ne s'intéresser qu'à la « réalité totale » ou « supérieure », se cache une seconde langue, plus actuelle. Pour retrouver cette seconde langue, il soutient qu'il suffit de refuser tout pacte de lecture qui admet *« le fait religieux en tant que fait religieux »* et la pensée de *« l'herméneutique »* en tant que pure expression intemporelle du sacré[161]. Il rappelle que l'œuvre d'Eliade n'engendre chez certains lecteurs qu'un scepticisme ironique et, chez les autres, qu'une paraphrase obséquieuse et dépourvue du moindre esprit critique. Toutefois, Daniel Dubuisson entend apporter une réponse à ces prises de position. De fait :

> *« Ces réactions contradictoires s'expliquent par le caractère ambigu qui se trouve à la base de cette œuvre. Se présentant comme une somme impressionnante et originale de travaux érudits consacrés à plusieurs aspects essentiels de tout univers religieux (mythes, symboles, images, cultes, rites...), elle admet et revendique dans le même temps l'existence d'une instance transcendante, le sacré, qui possède la faculté*

[160]Dubuisson, Daniel, *Mythologies du XX^e^ siècle*, Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 13.

[161] Dubuisson, Daniel, 2008, p. 203. Daniel Dubuisson précise que l'hypothèse féconde a été émise d'abord par Strensky. Une question qu'il a reprise dans *The Poetical and Rhetorical Structure of the Eliaden text.*

de se rendre visible aux yeux de l'homme (c'est en ce sens qu'Eliade appelle ses manifestations des hiérophanies) » (Duibuisson, Daniel, p. 203).

Mircea Eliade exprime clairement ce point de vue dans *Aspects du Mythe* :

« Cet " autre monde " représente un plan surhumain, " transcendant ", celui des réalités absolues. C'est dans l'expérience du sacré, dans la rencontre avec une réalité transhumaine, que prend l'idée que quelque chose existe réellement, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine »[162]

Il est vrai qu'il apparaît difficile de démontrer scientifiquement cette thèse, même lorsqu'elle est acceptée avec reconnaissance par tous ceux qui croient y trouver une sorte de plaidoyer savant en faveur de leurs convictions. Cela est tout à fait différent pour ceux qui l'ont rejetée de façon catégorique et qui la considèrent comme une intolérable excroissance au sein de l'Histoire des religions. Cette dernière, en tant que science anthropologique, doit rester tout entière tournée vers l'homme, vouée à l'étude de ses créations collectives et de ses œuvres individuelles. Daniel Dubuisson précise qu'une telle Histoire des religions se doit d'abandonner, par conséquent, aux théologies traditionnelles, aux spéculations ésotéristes et aux métaphysiques idéalistes, toutes les hypothèses qui affirment qu'existe une forme ou une autre réalité transcendante (Dubuisson, Daniel, p. 203-204).

Les choix métaphysiques de l'œuvre d'Eliade peuvent être difficiles et hermétiques. Cette inaccessibilité reviendrait à en rejeter quelques aspects séduisants qui forgent le mythe dans l'imaginaire occidental. Il faut tout de même retenir que Mircea Eliade s'est intéressé, d'une part, à des phénomènes religieux ou symboliques, à des cultures exotiques ou populaires, à des manifestations contemporaines de la production mythique, aux aspects les moins rationnels de la vie mentale, en exaltant, d'autre part, les créations intellectuelles ou artistiques auxquelles il a consacré sa propre vie. Ses thèses relatives à l'universalité des images, des mythes et des comportements symboliques (Eliade, Mircea, 1971, p. 251) peuvent apparaître comme de passionnantes questions adressées à l'anthropologie contemporaine.

Les idées et les certitudes de Mircea Eliade, dans une certaine mesure, possèdent une face nocturne, irrationnelle, instinctive ou prophétique : *« […] alors l'Histoire des religions, telle que moi je la comprends, aurait le même but : identifier la présence du transcendant*

[162] Eliade, Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1971, p. 174.

dans l'expérience humaine, isoler – dans la masse énorme de l' « inconscient » – ce qui est transcendant »[163].

La particularité des travaux d'Eliade se trouve dans la référence excessive au « sacré », d'autant qu'il ne serait pas illégitime d'en déceler cet élément « mystique » et transcendant qui le caractérise. Son œuvre pourrait même se résumer en cette attitude mystique. Dans cette perspective, l'Histoire des religions, selon Mircea Eliade, s'imprègne de cette attitude mystique qui aura pour conséquence plusieurs défauts de méthode :

> *« Parce qu'elle adopte cette attitude mystique et qu'elle substitue sans cesse ses propres convictions aux conditions que requiert toute enquête et toute démonstration sérieuses, l'Histoire des religions selon Mircea Eliade attire et entraîne avec elle plusieurs graves défauts de méthode. Parmi eux, on citera :*
>
> *a) des choix arbitraires et simplificateurs,*
> *b) une indifférence complète aux contextes historiques et ethnographiques,*
> *c) de nombreuses généralisations abusives et*
> d) *des interprétations contestables »* (Dubuisson, Daniel, p. 205-206).

En effet, dans la multitude de documents « religieux », dans la base de données de l'histoire et de l'ethnographie, Mircea Eliade ne retiendrait qu'un petit nombre d'éléments ponctuels : les mythes cosmogoniques, les différents rites de fertilité et d'initiation, les expériences ascétiques et extatiques ainsi que les conceptions cycliques du temps. Il a exclu de son imaginaire, tel que décrit par Daniel Dubuisson, les documents suivants : prières, offrandes, théologies des polythéismes, règles éthiques, conceptions particulières du monde, organisations sacerdotales, exégètes du rituel, sans parler des fonctions sociales, des mécanismes sémiotiques et des catégories mentales qui leur sont associées. Dans sa recherche d'universaux, Mircea Eliade n'en découvre qu'à la condition de retirer aux phénomènes qu'il sélectionne leur complexité et leur diversité, selon Daniel Dubuisson. C'est naturellement, qu'en procédant ainsi Mircea Eliade aboutit à des valeurs universelles : *« Traitant comme des essences des éléments isolés de leur contexte, Eliade confère à ces objets exsangues une valeur providentielle et universelle »* (Dubuisson, Daniel, p.206). Il faut reconnaître que Mircea Eliade choque, par moments, lorsqu'il informe sur le manque de précisions contextuelles dans ses œuvres : *«[…] j'ajoute que j'aborderai mon sujet en historien des religions, c'est-à-dire sans chercher à en discuter les contextes, les sens ou les fonctions psychologiques, sociologiques ou politiques, laissant ce soin à plus qualifié que moi »*[164]

---

[163] Eliade, Mircea, *Fragments d'un journal I, 1945-1969*, Traduction du roumain parLuc Badesco, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1986, p. 315.

[164] Eliade, Mircea *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1978, p. 65.

En effet, Mircea Eliade entend faire une étude à laquelle il n'est pas besoin d'appliquer une méthode historique rigoureuse, d'autant que le contexte ne fait en aucun cas l'objet d'une analyse profonde dans ses travaux. Son approche religieuse du mythe contraste avec les règles d'un examen anthropologique. Son sens historien de la religion consiste à traiter des récits lointains sans tenir compte de leur contexte d'énonciation. Une telle démarche aura du mal à s'accommoder aux exigences des analyses utiles aux sciences humaines, qui nécessitent une argumentation convaincante. Mircea Eliade traduit sa méthode comme suit : *« Mais ne constitue pas une histoire des religions dans le sens strict du terme, car l'auteur n'a pas pris la peine d'indiquer, à propos des exemples qu'il cite, leurs contextes historico-culturels. »*[165]

Il est vrai qu'il fait preuve d'honnêteté intellectuelle dans la forme, en laissant le soin à des critiques plus avertis que lui de traiter les récits mythiques sous d'autres auspices, mais il y a quand même des inquiétudes à avoir lorsque de ses travaux ressortent des valeurs qu'il n'hésite pas universaliser. Il s'agit là de deux exemples parmi tant d'autres. Daniel Dubuisson s'interroge :

> *« Comment peut-on concevoir une discipline historique, l'Histoire des religions, qui décide a priori de négliger les contextes… historiques ! Quel but lui sera donc assignable, se demandera-t-on avec perplexité, si toutes connaissances relevant de l'histoire, de l'ethnographie, de la philologie… sont arbitrairement disqualifiées ? Doit-on faire confiance à « la sympathie intellectuelle de l'exégète » (MA, p. 11), comme le réclame Eliade, pour découvrir ce qu'est « le fait religieux en tant que fait religieux » (champ, p. 10) ? Ou ne faut-il pas plutôt considérer qu'avec cette intuition irrationnelle et ce truisme l'Histoire des religions est mise au service d'une métaphysique plutôt banale ? »* (Dubuisson, Daniel, p. 157).

Ces interrogations témoignent de l'expérience d'un historien de la religion qui, en réalité, s'éloigne des exigences de l'histoire, d'autant qu'il en ignore ou en néglige les règles et les principes qui fondent l'ensemble des sciences historiques et anthropologiques.

Mircea Eliade effectue un choix arbitraire de quelques objets dans un ensemble vaste et peuplé, et la négligence du réseau multiforme des relations qui les unissent à leurs voisins et semblables ainsi que le sacrifice de leur contexte et de leur existence historique permet de penser, qu'au prix d'une telle simplicité, Eliade se place dans les mêmes conditions pour

---

[165] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 23.

affirmer que ces objets désincarnés exprimaient partout *« les structures générales de la pensée religieuse »*[166].

Mircea Eliade présente partout lesdits objets comme des évidences qui n'apparaissent pourtant pas dans toutes les cultures répertoriées par l'histoire et l'anthropologie, mais dans son imagination. Il n'a aucune peine à leur donner des attributs universaux. Ces derniers, qu'il prête au « sacré », à la religion, ne prennent-ils pas en compte la richesse et la complexité des faits culturels ?

Au regard de ce qui précède, Mircea Eliade extrait, certes, des conclusions des documents qui de toutes les façons ne peuvent paraître que conformes à son acception du sacré et de la religion. En revanche, sous le regard des méthodes historique et anthropologique, elles paraissent injustifiées. Ces travaux peuvent, par conséquent, émaner de son imagination, dont la crédibilité frise le néant dans une perspective psychologique, selon Gilbert Durand :

> *« Toutes les qualités de l'imagination ne sont que " néant " ; les objets imaginaires sont " louches " ; vie factice, figée, ralentie, scolastique qui, pour la plupart des gens n'est que pis aller, c'est précisément ce qu'un schizophrène désire »*[167]

Cette volonté manifeste, chez Mircea Eliade, de partir d'une documentation arbitraire pour découvrir des valeurs universelles de l'existence humaine peut être à l'origine de plusieurs erreurs.

Dans une autre mesure, il importe de s'interroger sur le type d'exégèse défini et employé par Mircea Eliade. Il défend une herméneutique qu'il considère « fondamentale » ou « totale »[168], d'autant qu'elle perçoit le fait religieux en tant que fait religieux. Précisément, la

---

[166] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal I*, 1986, p. 214. La remarque qui nous semble toute justifiée que l'on peut faire à Eliade est qu'en se fondant sur cette documentation historique et ethnographique, il négligeait ou méprisait, la critique anthropologique que l'on peut d'ailleurs retrouver dans l'ouvrage pionnier de John A. Saliba, *« Homo Religiosus »* in *Mircea Eliade (an Anthrpological Evaluation)*, Leiden, E. J. Brill, 1976. Il n'a aucune peine à démontrer que les conclusions qu'il proposait étaient indéfendables. De fait, lesdits objets, partout présentés par Eliade comme des évidences, étaient trop mal connus pour que l'on fût autorisé à tirer quelque conclusion que ce soit au sujet de leur éventuelle universalité. Ou, ils n'apparaissaient pas dans toutes les cultures répertoriées, ou ils se présentaient, mais avec une épaisseur et une complexité telles qui les rendaient étrangers aux thèses schématiques d'Eliade.

[167] Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 10e édition, 1984, p. 18.

[168] Eliade, Mircea, *Fragments d'un journal I*, 1986, p. 473 ; *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, « Idées », 1978, p. 103.

signification qu'il donne au fait religieux se confond avec l'existence de ce dernier comme manifestation de la vie, de la « sacralité cosmique ». Si nous nous référons au fondement de sa lecture que nous avons décrit en amont :

> *« Sa compréhension dépend donc non d'un patient et minutieux travail d'analyse, mais de sa simple reconnaissance de fait religieux en tant que tel. En résumé, élevant sa conception du religieux à la hauteur d'un principe absolu, Eliade affirme que le symbole religieux possède un sens religieux parce qu'il est religieux et qu'il est appréhendé en tant que tel par un esprit religieux ! »* (Dubuisson, Daniel, p. 209).

Une acception différente de celle-ci serait considérée comme *« réductionniste, matérialiste, démystificatrice »* (Eliade, Mircea, 1978, p. 215). Ce qui permet à Daniel Dubuisson d'affirmer que l'exégèse de Mircea Eliade n'a jamais dépassé le stade de ce truisme, qui s'y résume (Dubuisson, Daniel, p. 210).

Il faut savoir que le choix du mot « herméneutique » pour résumer l'activité de l'histoire des religions n'est pas fortuit. En effet, même si nous employons le terme d'exégèse pour lire Mircea Eliade, lui-même ne l'a pas choisi, c'est le cas des termes : « interprétation », « analyse » et « commentaire ». À cela, il faut joindre tout autre terme renvoyant à une approche à la fois intellectuelle et érudite. L'analyse de Daniel Dubuisson, à cet égard, est révélatrice des raisons de ce refus :

> *« C'est qu'il ne cherchait pas à fonder sa démarche sur une défense et illustration du savoir et de la pensée critiques. Au contraire, l'herméneutique religieuse est pour Eliade, une attitude complice, située aux antipodes de toute démonstration rigoureuse… Car ce que Eliade vise en fait par ce type d'herméneutique ce n'est pas la mise au point d'une méthode perfectionnée permettant une meilleure connaissance des faits, mais l'apologie de toute expérience irrationnelle et intuitive. Susceptible, ajoute-t-il à l'intention de ses lecteurs les plus crédules et les plus influençables, de modifier la personnalité de l'herméneutique amateur »* (Dubuisson, Daniel, p. 210).

Mircea Eliade illustre cette herméneutique en ces termes : *« en fin de compte, l'herméneutique créatrice change l'homme, elle est plus qu'une instruction, elle est aussi une*

technique spirituelle susceptible de modifier la qualité de même de l'existence »[169]. Il réclame pour cette dernière, *« sympathie et intelligence »*[170]

En procédant de la sorte, Mircea Eliade devient une espèce de prophète inspiré, dont la mission serait de sauver de l'oubli toutes les traditions spirituelles de l'humanité et de relever aux yeux des hommes ordinaires les mystères de la création : *« Je pense que l'homme moderne a retrouvé une dimension de la sacralité cosmique qui ne soit ni une création lyrique, ni une invention psychologique […] »*[171].

En se fondant sur des mythes, Mircea Eliade positionne l'histoire des religions comme la discipline qui aidera, selon Daniel Dubuisson, au réveil spirituel de l'humanité *: « De ce fait, ce n'est que dans la mesure où l'historien des religions réussira, par l'herméneutique, à transmuer ses matériaux en messages spirituels qu'il remplira son rôle dans la culture contemporaine »* (Eliade, Mircea, 1978, p. 70). Il ressort de cette herméneutique « créatrice » d'Eliade une vraie conception de l'histoire de l'humanité, devenue l'histoire de l'histoire des religions, dont son œuvre visionnaire en aura dévoilé le sens profond :

> *« L'Histoire des religions, comme je l'entends, moi, est une discipline " libératrice " […] L'herméneutique pourrait devenir la seule justification valable de l'histoire. Un événement historique justifiera son apparition quand il sera compris. Cela pourrait signifier que les choses arrivent, que l'histoire existe uniquement pour obliger les hommes à les comprendre »* (Eliade, Mircea, 1986, p. 537).

Si chez Mircea Eliade les objets d'étude ordinaires de l'Histoire des religions comme les mythes, les rituels et les symboles possèdent une origine mystérieuse, c'est-à-dire sacrée ou cosmique, leur contenu et leur signification échapperont aux disciplines scientifiques telles que l'histoire, la sociologie, la psychologie, la philologie.

Il efface de son imaginaire les choses et les êtres ordinaires, concrets, pour faire place à des pseudo-essences, autrement dit, des êtres implacables et éthérés des mythes. Il subsiste chez lui :

> *« la vie, l'âme, la création, la sainteté, l'homme, la connaissance, le temps, l'univers, la sacralité, la réalité, le monde, la présence, l'être, l'au-delà, l'esprit, la totalité, l'espace, le cosmos, les sources, la substance, la signification, le signe, la transmutation, etc. Chacun d'eux, suivant le cas, c'est-à-dire suivant la seule fantaisie*

[169] Eliade, Mircea, 1978, p. 108 ; de même *Fragments d'un journal I*, 1986, p. 7 et p. 547-548.

[170] Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris Gallimard, 1881, p. 11.

[171] Eliade, Mircea, *Fragments d'un journal I*, 1986, p. 334.

d'Eliade, sera : sacré, divin, intégral, cosmique, surhumain, profond, total, intégral, spirituel, réel, intime, supérieur, primordial, charismatique, mystique, religieux, permanent, etc. »[172]

Nous pouvons en déduire que Mircea Eliade élabore un lexique qu'il met à la disposition de son lecteur, qui pourra à son tour prendre plaisir à s'imaginer ce passé lointain. Nous retiendrons, au regard de ces observations, qu'Eliade table sur le fonctionnement presque idéal d'un type de discours qui, parce qu'il prétend que le sens préexiste à son impossible énonciation, s'abstient trop souvent de toute réelle démonstration.

Chez Mircea Eliade, la thèse métaphysique précède toujours la démonstration qu'il réduit à l'accumulation de témoignages partiels et de rapprochements arbitraires. Il met en place un dispositif général où se coalisent des notions hétéroclites dont l'incompatibilité se fond dans une vague, mais très lyrique métaphysique. C'est une sorte de syncrétisme qui déforme, mêle sans jamais justifier ses choix.

Pour ce qui est du sacré, Eliade admet qu'il ne se rapporte pas à une zone particulière de la fonction symbolique, mais que c'est un moyen conventionnel pour désigner la réalité ultime, l'Être indicible et absolument transcendant :

« Le sacré équivaut à la puissance et, en définitive, à la réalité par excellence, le sacré est saturé d'être » (Eliade, Mircea, 1987, p. 18).

« Le sacré est le réel par excellence, à la fois puissance, efficience, source de vie et de fécondité. » (p. 31).

« Là où le sacré se manifeste dans l'espace, le réel se dévoile, le Monde vient à l'existence. » (p. 60).

Il s'agit là d'un postulat métaphysique indémontrable, qui peut en entraîner un autre, d'autant que dans son étude le sacré ne désigne pas une partie du domaine symbolique créé par l'homme, mais la réalité absolue : tous les phénomènes religieux possédant au-delà de leurs différences « historiques », une source et un substrat commun. Eliade parle donc d'une *« homologie spécifique de toutes les ontologies archaïques »*[173] et d'une *« unité fondamentale de toutes les traditions religieuses »*[174]

---

[172] Dubuisson, Daniel, 2008, p. 212. Il faut dire que Mircea Elide obéit à une logique, d'autant que l'on accède à ces réalités sublimes qu'en s'élevant jusqu'au lieu où elles émergent, se manifestent, se dévoilent ou se révèlent.

[173] Eliade, Mircea 1986, p. 106.

[174] Eliade, Mircea, *L'épreuve du labyrinthe*, Entretien avec Claude-Henri Rocquet, Paris, P. Belfond, 1985, p. 75.

Outre ces travaux sur la religion, Mircea Eliade a accordé une attention particulière à la notion de mythe que Daniel Dubuisson qualifie d'abusive :

> *« Plus que tout autre, Eliade a abusé de ce que l'on a appelé, […] le mythe des études mythologiques. Prenant au pied de la lettre le préjugé habituel relatif au mythe (il est à la fois le type de discours le plus archaïque et celui qui relate l'origine des choses et des êtres), Eliade en déduit que son origine est divine et que les hommes primitifs, chez lesquels ce mythe est encore vivant, sont ceux qui vivent le plus intimement dans la proximité de l'Être. Par Eliade, le primitif, l'homme des cultures archaïques ou traditionnelles, est élevé à une dignité extraordinaire. Il est le témoin privilégié d'une série d'expériences essentielles, car originelles et fondatrices, qui ont eu le Sacré ou l'Être pour acteur principal et le monde pour décor. Le mythe, avec Eliade, est devenu la parole de l'Être avec lequel l'homme primitif, l'homo religiosus idéal, s'entretenait familièrement ! »*[175]

Sans mettre en doute les propos de Daniel Dubuisson, nous tenons à apporter des précisions sur le mythe, tel que perçu par l'historien des religions.

Mircea Eliade rappelle qu'il est difficile de donner une définition au mythe qui puisse être acceptée par tous les savants, et en même temps accessible aux profanes. À ce niveau, se pose la question de l'interprétation qui varie selon les sociétés et les cultures. Malgré cette difficulté, Mircea Eliade tente de donner une définition au mythe qui lui semble générale :

> *« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des " commencements ". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc le récit d'une " création " : on rapporte comment quelque chose a été produit, commencé à être. Le mythe ne parle pas que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est*

[175] Dubuisson Daniel, 2008, p. 221. Daniel Dubuisson explique les fondements de la démonstration effectuée par Mircea sur l'existence de cette sacralité cosmique. En effet, la démonstration relative à l'existence de cette sacralité cosmique originaire s'appuierait sur une série d'affirmations, qui seraient autant d'éléments d'un scénario fantastique dans lequel toute espèce de recherche historique et anthropologique est allègrement sacrifiée : a- l'homme primitif est foncièrement religieux, b- il est même obsédé par « l'ontique » or, dans cet univers archaïque, c- tout fait religieux est, non une simple croyance ou superstition, mais une manifestation authentique du sacré donc de l'être ; par conséquent d- il est urgent de réhabiliter toutes les religions primitives afin de retrouver le contact avec le Sacré, avec la réalité ultime.

pleinement manifesté… Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la " sur-naturalité " de leurs œuvres. »[176]

À travers cette définition, Mircea Eliade relève la sacralité des mythes et l'irruption du sacré dans le monde. Il se dégage de sa définition, un rôle du sacré qui fonderait le monde, ce qui fait penser que c'est grâce à lui que le monde est ce qu'il est aujourd'hui. Selon lui, le mythe est considéré comme une histoire sacrée, une histoire vraie dans la mesure où il se réfère toujours à des réalités, c'est l'exemple du mythe cosmogonique : *« le mythe cosmogonique est « vrai », parce que l'existence du monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mortalité de l'homme le prouve, et ainsi de suite. »* (Eliade, Mircea, 1963, p. 17). Il estime que le mythe retransmet *« les gesta »* des Êtres Surnaturels et la manifestation de leurs puissances sacrées ; à travers les actes qu'ils ont posés, il devient le modèle exemplaire de toutes les activités humaines significatives. À ce niveau, la fonction maîtresse du mythe, selon Mircea Eliade, serait de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives comme le travail, l'art, la sagesse et l'éducation. En effet, le mythe décrirait comment le monde, avec tout ce qui lui donne un sens, s'est constitué :

> *« Les mythes relatent non seulement l'origine du monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles. Si le Monde existe, si l'homme existe, c'est parce que les Êtres Surnaturels ont déployé une activité créatrice aux " commencements " »* (p. 23).

S'agissant de la structure et de la fonction du mythe, Mircea Eliade effectue quelques remarques préliminaires qui, par la même occasion, lui permettent de préciser certaines notes caractéristiques du mythe. D'une façon générale, le mythe tel qu'il est vécu par les sociétés archaïques constituerait, dans un premier temps, l'histoire des actes des Êtres Surnaturels, et, dans un second moment, cette histoire serait considérée comme vraie (parce qu'elle se rapporterait à des réalités) et sacrée. Aussi, le mythe se rapporterait-il à une création. Il raconterait comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés. Cette raison ferait des mythes les paradigmes de tout acte humain significatif. L'exemple le plus parfait se trouve dans les personnages de Sophocle. Mircea Eliade estime

---

[176] Mircea, Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16. Voir également *Structure et fonction du mythe cosmogonique* dans *La naissance du monde*, Le Seuil, collection Sources orientales, 1959, p. 472.

que la connaissance du mythe est essentielle, dans la mesure où l'on connaîtrait l'origine des choses et, par la suite, on arriverait à les maîtriser et à les manipuler à volonté. Il ne s'agirait pas d'une connaissance extérieure, abstraite, mais d'une connaissance que l'on vivrait rituellement, soit en narrant cérémoniellement le mythe, soit en effectuant le rituel auquel il sert de justification. D'une manière ou d'une autre, on vit le mythe, dans le sens où l'on est saisi par la puissance sacrée, exaltante des événements que l'on remémore et que l'on réactualise. Et, justement, selon Mircea Eliade, c'est dans cette réactualisation que le mythe ritualisé acquiert toute sa valeur pour l'homme :

> *« Soit dit en passant, chez les « primitifs » non seulement les rituels ont leur modèle mythique, mais n'importe quelle action humaine acquiert son efficacité dans la mesure où elle répète exactement une action accomplie au commencement des temps par un dieu, un héros ou un ancêtre. »*[177]

Vivre le mythe, selon lui, est une expérience religieuse, étant donné qu'elle se différencie de l'expérience ordinaire, de la vie quotidienne. Il explique cette religiosité à partir de la réactualisation des événements fabuleux, exaltants, significatifs. En procédant ainsi, Mircea Eliade entend pénétrer un monde transfiguré, imprégné des Êtres Surnaturels. Il poursuit son explication, selon laquelle les personnes du mythe sont rendues présentes, et l'homme d'aujourd'hui serait leur contemporain. Cela impliquerait aussi que l'on ne vivrait plus dans le temps chronologique, mais dans le temps primordial, le temps où l'événement a eu lieu pour la première fois. Et, revivre ce temps-là, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des œuvres divines, retrouver les Êtres Surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice serait le désir que l'on peut lire, comme en filigrane, dans toutes les réitérations rituelles du mythe, ce qui justifie peut-être la reprise des pièces de Sophocle au XX^{e} siècle. Mircea Eliade effectue une conclusion qui éclaire mieux sa pensée : « *en somme, les mythes révèlent que le monde, l'homme et la vie ont une origine et une histoire surnaturelles, et que cette histoire est significative, précieuse et exemplaire*. » (Eliade, Mircea, 1969, p. 33). Plus loin, dans sa définition du mythe, il rappelle ce qu'il qualifie de passages classiques chez Bronislav Malinowski qui, selon lui, avait essayé de dégager la nature et la fonction du mythe dans les sociétés primitives :

> *« Envisagé dans ce qu'il a de vivant, le mythe n'est pas une explication destinée à satisfaire une curiosité scientifique, mais un récit qui fait revivre une réalité originelle, et qui répond à un profond besoin religieux, à des aspirations morales, à*

[177] Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 34-35.

des contraintes et à des impératifs d'ordre social, et même à des exigences pratiques. Dans les civilisations primitives, le mythe remplit une fonction indispensable : il exprime, rehausse et codifie les croyances ; il garantit l'efficacité des cérémonies rituelles et offre des règles pratiques à l'usage de l'homme. Le mythe est donc un élément essentiel de la civilisation humaine ; loin d'être une vaine affabulation, il est au contraire une réalité vivante, à laquelle on ne cesse de recourir ; non point une théorie abstraite ou un déploiement d'images, mais une véritable codification de la religion primitive et de la sagesse pratique […]. Tous ces récits sont pour les indigènes l'expression d'une réalité originelle, plus grande et plus riche de sens que l'actuelle, et qui détermine la vie immédiate, les activités et les destinées de l'humanité. La connaissance que l'homme a de cette réalité lui révèle le sens des rites et des tâches d'ordre moral, en même temps que le mode selon lequel il doit les accomplir. »[178]

En tant qu'historien des religions, Mircea Eliade, dans une démarche loin de ce qui est donné de constater en histoire, fonde en anthropologie ses travaux sur des éléments symbolique, rituel et mythique pour construire, en dernier un ressort, un métadiscours sur l'existence et l'Histoire des religions, ce qu'il inscrit dans un système métaphysique :

« Les conceptions métaphysiques du monde archaïque n'ont pas été toujours formulées dans un langage théorique ; mais le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d'affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses, système qu'on peut considérer comme constituant une métaphysique. Il est essentiel, pourtant, de comprendre le sens profond de tous ces symboles, mythes et rites pour réussir à le traduire dans notre langage usuel. Si on se donne la peine de pénétrer la signification authentique d'un mythe ou d'un symbole archaïque, on est obligé de constater que cette signification révèle la prise de conscience d'une certaine situation dans le Cosmos et qu'elle implique, par conséquent, une position métaphysique. »[179]

Pour ce qui est de l'Histoire, il perçoit la donnée religieuse comme une structure de la conscience et non pas un stade désormais dépassé, qui serait en réalité l'élément déterminant de la prise de conscience par l'homme de son état d'homme. L'homme religieux est l'homme

[178] Bronislav Malinowski, *Myth in Primitive Psychology (*1926 ; reproduit dans le volume *Magic, Sciences and Religion*, New York, 1955, p. 101-108).

[179] Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétion*, Paris, Gallimard, 1969, p. 13-14.

dans sa totalité et dans son intégralité. De fait, il reconnaît dans le sacré la dimension essentielle dans laquelle tout ce qui est, vient et demeure dans la vie. Le sacré se retrouve également dans son être propre d'homme, dans cette relation à la source de toute vie et de toute réalité. Il « ontologise » tout ce qu'il aime. C'est dans cette perspective que, dans son étude, le mythe révèle le sacré dans la mesure où il raconterait l'activité créatrice des Êtres divins ou surnaturels. En réalité, Mircea Eliade reconnaît dans le mythe une fonction d'exploration ontologique[180]. Selon lui, le mythe diffère des autres paroles humaines, dans la mesure où il est une parole qui a un point d'ancrage dans le mystère que la pensée veut dire et énoncer : le mystère de la présence du divin dans le monde. Outre cette présence, il traduit sa manifestation du divin à l'expérience humaine et la relation essentielle que l'homme entretient avec lui, puisque c'est de là qu'il peut se comprendre pour ce qu'il est et reconnaître à sa vie une signification. De fait, pour Eliade, l'homme devrait toujours se rapporter à cette présence du sacré dans sa vie. Les mythes parleraient de l'origine du monde, mais parce que le temps de l'origine serait le temps de la fondation du monde, ainsi qu'il est. Ils montreraient à l'homme comment la geste du divin fonde le monde. L'homme ne saurait exister comme homme qu'en effectuant cette geste primordiale qui devient pour l'être un archétype et un modèle.

Au total, selon Mircea Eliade, le mythe donne une signification à l'existence humaine et au monde qui se laisse saisir en tant que cosmos parfaitement intelligible. Voilà comment s'est construite la catégorie du mythe dans l'imaginaire d'un historien de la religion. C'est la preuve que le mythe, avec l'intérêt qu'il a suscité en Occident, n'épargne aucun domaine. Nous noterons tout de même que Mircea Eliade, avec sa conception du sacré, est resté à un stade difficilement applicable dans le cadre d'une méthode analytique, malgré le fait que son œuvre ait exercé une influence multiforme et diffuse auprès de nombreux historiens des religions. Il construit un discours métaphysique et achevé sur le mythe. Ce dernier s'apparente à une ontologie qui laisse très peu de place à l'analyse et à l'objectivité. Nous avons abordé cette approche du mythe, selon Mircea Eliade, pour montrer comment il s'est construit. Dans cette démarche, le mythe en dehors de la tragédie avait une connotation toute particulière en Occident, laquelle servait à explication, comme une réalité est venue à l'existence. Si nous nous en tenons aux travaux de Mircea Eliade, c'est de façon logique que les tragédies du V^{e} siècle avant Jésus-Christ, qui constituent un pan de l'héritage grec, participent à l'élaboration du discours sur l'origine de la société, de ses institutions, sur la condition

[180] Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970, p. 332.

humaine elle-même. Dans cette perspective, nous appréhendons les travaux de Mircea Eliade comme un préalable, un discours théorique sur le mythe qui évoluera, mais qui, en dernière analyse, constituera le fondement sur lequel se transformera la question du mythe dans ses rapports avec la tragédie. Malgré l'absence de référence à Sophocle dans ses travaux, Mircea Eliade élabore les conditions d'une critique contemporaine du mythe fondateur, dans lequel la tragédie, en général, et Sophocle, en particulier, s'inscrivent.

C'est justement pour établir le même lien que nous convoquerons Claude Lévi-Strauss, qui exerça une influence notable sur les sciences humaines dans la seconde moitié du XX^{e} siècle. En effet, il a eu le mérite, contrairement à Mircea Eliade, d'appliquer son structuralisme au mythe et plus précisément au récit d'Œdipe à partir de l'*Œdipe-roi* de Sophocle.

2. L'influence antihistorique de Claude Lévi-Strauss

Si avec Mircea Eliade la question du mythe a été abordée dans une perspective métaphysique, il en sera autrement dans l'imaginaire de cet anthropologue et ethnologue qu'est Claude Lévi-Strauss. L'intérêt de cette démarche réside dans la construction de la catégorie du mythe dans une perspective structuraliste. Il s'agira, par la même occasion, d'apprécier comment Claude Lévi-Strauss l'applique à l'œuvre de Sophocle. Pour ce faire, le premier palier de notre analyse relèvera des aspects théoriques de cette approche structuraliste.

Rappelons, à cet effet, les quatre grands moments de la pensée de Lévi-Strauss. Elle a débuté avec la grande thèse des *Structures élémentaires de la parenté*, publiée après la deuxième guerre mondiale avec peu de succès ; une œuvre à laquelle, *Tristes tropiques*, en 1954, a offert un accès par l'écriture littéraire. Ensuite, le deuxième moment : dans les années soixante, la parution de *Totémisme* et de la *Pensée sauvage*, publiés en 1962 et conçus à l'origine comme un livre unique. Il faut ajouter à ces deux ouvrages l'*Anthropologie structurale*, qui rassemble des articles scientifiques. Le troisième moment est celui des *Mythologies*, quatre volumes publiés entre 1964 et 1971, dont le *Regard éloigné* est un complément sous forme d'articles et de conférences. Dans cette phase, les « petites mythologies » *(La Voie des masques, La Potière jalouse, Histoire de Lynx)* sont une suite sous forme de « romans policiers ». En dernier lieu, il y aurait peut-être un ultime moment à travers *Regarder, écouter, lire* qui formule la théorie esthétique de Lévi-Strauss abordée dans les précédents ouvrages. Si la parenté, la structure, le mythe et l'art sont les quatre grands moments de son œuvre, il est quand même important de savoir que le mythe et la parenté constituent les deux grands objets ethnologiques auxquels il a consacré son travail, alors que

les deux autres (la structure et l'art) en sont les deux voies d'accès, par la raison scientifique et par l'émotion esthétique.

Il convient de noter que le but vers lequel convergent les efforts successifs de Lévi-Strauss se trouve dans le mot « ordre ». En effet, l'ambition première de Lévi-Strauss est de ramener le désordre apparent et la diversité des phénomènes à un ordre unique et simple. Cet ordre implique l'existence de lois susceptibles d'être transcrites sous forme d'algorithmes :

> *« Or, cette exigence d'ordre est à la base de la pensée que nous appelons primitive, mais seulement pour autant qu'elle est à la base de toute pensée : car c'est sous l'angle des propriétés communes que nous accédons plus facilement aux formes de pensée qui nous semblent très étrangères. »*[181]

Le mythe n'échappera pas à cette notion d'ordre, c'est fort de cette logique que nous aborderons la question du mythe sous le regard de Claude Lévi-Strauss, qui subordonne le fonctionnement de cet ordre à l'existence d'un esprit. La logique de cet esprit est telle qu'il fonctionne en tout lieu et à toute époque de la même manière, en se servant des mêmes catégories :

> *« La logique de la pensée mythique nous a semblé aussi exigeante que celle sur quoi repose la pensée positive, et, dans le fond, peu différente. Car la différence tient moins à la qualité des opérations intellectuelles qu'à la nature des choses sur lesquelles portent ces opérations […] Peut-être découvrirons-nous un jour que la même logique est à l'œuvre dans la pensée mythique et dans la pensée scientifique, et que l'homme a toujours pensé aussi bien. »*[182]

L'approche straussienne place, à côté de cet esprit qu'il veut immuable, des « objets », comme le sacrifice, le don, le mythe et la prière qu'il est possible de retrouver dans toutes les civilisations. Il s'agit de classes distinctes de phénomènes, constituant des traits communs qui, en dernier ressort, faciliteraient la comparaison d'une culture à une autre. Cette comparaison autoriserait la construction de « types » ou de « modèles ». Le projet unificateur de Claude Lévi-Strauss affirme très logiquement l'existence de lois universelles et invariables : « *quand une loi a été prouvée par une expérience bien faite, cette preuve est valable*

---

[181] Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 17.

[182] Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, p. 254-255. Il faut noter que les catégories qui s'inscrivent dans l'esprit ne sauraient, dans cette perspective straussienne, être tributaires ni d'une organisation sociale particulière ni d'une quelconque formation idéologique.

universellement. »[183] La question d'un tel projet réside, bien entendu, dans sa pertinence quand il s'agit du mythe dont la signification varie selon les contextes.

Les postulats sur lesquels se fondent les travaux de Claude Lévi-Strauss établissent clairement la nécessité d'un même esprit, des mêmes objets et des mêmes lois, à partir desquels il devient possible d'admettre que des explications uniques découvrent, cachées au fond des choses les plus diverses, des formes structurales identiques, plus essentielles que leur apparence superficielle ou leur destin historique. Ces postulats, avec leur caractère anthropologique, peuvent en cacher un autre, qui semble beaucoup plus philosophique dans la mesure où une quête d'unité existerait entre eux. Et, chez Claude Lévi-Strauss, les empilements géologiques, les systèmes de parenté, les langues naturelles, les contes et, les mythes (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 225) présentent un double caractère : désordonnés, illisibles et touffus pour le regard, mais ordonnés pour l'esprit.

Au regard de cet ultra-rationalisme, comment la catégorie du mythe se construit chez Claude Lévi-Strauss ? La réponse à cette interrogation entraîne non seulement la définition du mythe dans une perspective structuraliste, mais requiert de rendre compte de sa projection dans les autres civilisations. À travers ces quelques lignes, nous comptons traiter la question de l'imaginaire chez les structuralistes. Nous aborderons cette question relativement aux œuvres majeures de Lévi-Strauss : *Anthropologie structurale*, *Pensée sauvage*, *Le cru et le cuit*, *Mythologies*…

Lévi-Strauss se méfie des acceptions du mythe tendant à l'isoler de toute manifestation mentale ou sociale des populations :

> *« Nous rejetons en effet les opinions trop hâtives entre ce qui est mythe et ce qui ne l'est pas, et revendiquons pour notre usage toute manifestation de l'activité mentale ou sociale des populations étudiées, dont il apparaîtra en cours d'analyse qu'elle permet de compléter le mythe ou de l'éclairer* »[184].

---

[183] Lévi-Strauss, Claude, « Sociologie française », in G. Gurvitch et W.-E. Moore (édit.), *La sociologie au XX^e^ siècle*, Paris, PUF, 1949 p. 524. « Il est bon de noter que les postulats de Lévi-Strauss (le même esprit, les mêmes objets et les mêmes lois) ne sont que des postulats malgré leurs apparentes séductions. En plus de leur caractère anthropologique, ils en comportent un autre qui, lui, est philosophique, lequel résiderait dans l'existence entre tous ces domaines, tous ses objets et toutes ses démarches d'une sorte d'unité ou d'harmonie établie, unifiant en son sein le sensible et l'intelligible, selon les termes de Daniel Dubuisson. Ces goûts et ses préférences intellectuelles chez Lévi-Strauss illustrent sa fascination pour un monde où les choses et les êtres existent simultanément sous deux aspects authentiques : désordonnés et touffus pour le regard, mais ordonnés pour l'esprit. » (Dubuisson,Daniel, *mythologie du XX^e^* siècle, p. 129)

[184] Lévi-Strauss, Claude, *Le cru et le cuit* (Mythologiques, T1), Paris, Plon, 1964, p. 12. Le travail sur le mythe débute chez Lévi-Strauss lorsqu'il reprend la chaire des religions comparées des peuples sans écriture de l'École pratique des hautes études, qui avait été occupée jusque-là par Mauss et Leenhardt, selon Frédéric Keck (chargé

Dans son idée, peut être admis comme mythe tout récit qui reprend une structure d'oppositions traduisant les divisions d'une société qui existerait chez Sophocle. Cette définition n'est pas valable pour les récits où ces oppositions s'estompent. Claude Lévi-Strauss les considère plutôt comme des contes ou des légendes sociales. Aussi rompt-il avec ceux qui ne prennent en compte que les versions privilégiées du mythe, ou se lancent à la recherche de la version authentique ou primitive. Dans sa conception du mythe, il prend en compte l'ensemble des versions et démontre que l'on peut toujours ordonner toutes les variantes connues d'un mythe en une série de mythèmes, formant un groupe de permutation. Enfin, il s'éloigne de ceux qui voient dans les mythes l'expression d'une mentalité primitive et une forme de spéculation philosophique. Son but sera de réhabiliter la pensée mythique qui serait universelle du moment où, selon son analyse, les mythes se ressemblent d'un bout du monde à l'autre.

Dans une autre mesure, Daniel Dubuisson donne la quintessence du mythe, abordée par Claude Lévi-Strauss et qui, par la même occasion, s'éloigne de Mircea Eliade :

> *« Pour Lévi-Strauss, le mythe n'est pas d'abord une sorte de récit plutôt bref traitant des origines des choses (monde, hommes, rites, langage…) C'est, pour lui, une catégorie fondamentale et originelle de l'Esprit humain, à laquelle correspond une pensée mythique. Cette dernière est en effet la forme de pensée la plus archaïque et la plus rationnelle. Procédant par dichotomies et oppositions successives (c'est ici qu'intervient le code binaire), elle est capable de réduire le réel et elle-même (c'est-à-dire ses propres règles de fonctionnement) à cette grille universelle. Ce mythe et cette pensée sont par conséquent indépendants des conditions historiques contingentes dans lesquelles ils se manifestent. Représentant la première et la plus profonde expression de l'Esprit, ils lui sont en fait consubstantiels, comme le langage, avec lequel ils présentent d'ailleurs de nombreuses affinités morphologiques »* (Daniel, Dubuisson, p. 139).

Cette définition résume ce que représente le mythe pour Claude Lévi-Strauss, selon Daniel Dubuisson. Il s'agirait d'un énoncé irréductible qui s'opposerait, « à tout ce qui n'est

---

de recherches au CNRS (Institut Marcel Mauss). Le mythe serait, pour Leenhardt, l'expression d'un « monde vécu » plus fondamental que les oppositions de la raison scientifique, selon une analyse qu'il empruntait à Lévy-Bruhl. Lévi-Strauss, quant à lui, reprend, au contraire de Mauss, l'idée selon laquelle les oppositions intellectuelles sont déjà présentes dans le mythe, par exemple entre le cru et le cuit, ou entre le haut et le bas. Il veut dire que tout récit qui reprend une structure d'oppositions exprimant des divisions d'une société sera considéré comme un mythe, alors que des récits où ces oppositions s'estompent seront considérés comme des contes ou des légendes, que l'on raconte pour le plaisir et non plus pour résoudre des conflits sociaux.

pas lui », que Lévi-Strauss accepte comme *« essence du rituel »*[185]. Loin de toute idée transcendante, l'Esprit, selon Claude Lévi-Strauss, tout comme sa logique binaire ne relève que du cerveau de l'homme qui appartient intégralement à la nature matérielle : « *les mythes signifient les esprits qui les élaborent au moyen du monde dont il fait lui-même partie* » (Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 346). Pour mieux étayer son analyse relative au mythe, il l'inscrit dans un appareillage adapté comme la structure et le code binaire. De fait : *« la méthode de Lévi-Strauss consiste à réduire tous les incidents du récit concret à un nombre de plus en plus restreint d'oppositions binaires »*[186].

Parler de la structure, revient à en définir les principes et le mode de fonctionnement. Claude Lévi-Strauss a porté une réflexion assez laborieuse sur le structuralisme. En effet, le structuralisme est la méthode qui aurait fait faire aux sciences humaines, en ce siècle, d'immenses progrès et Lévi-Strauss est en France le maître du structuralisme. Il applique cette méthode à l'anthropologie et aux sciences humaines. Le structuralisme est fondé sur le modèle linguistique. Ferdinand de Saussure, initiateur de cette méthode d'analyse ne se préoccupe guère de la genèse ; il renverse les rapports entre système et histoire au moment où des linguistes comme Meillet ou Vendryes s'efforçaient encore à expliquer l'évolution d'une langue en la liant à celle d'une société. Dans le langage, il distingue la langue qui est l'ensemble des conventions adoptées pour permettre l'exercice du langage chez les individus et la parole qui est cet exercice même. L'objet de la science linguistique c'est le système de signes issu de la détermination mutuelle de la chaîne sonore du signifiant et de la chaîne conceptuelle du signifié. Ce système est une structure, d'autant qu'il apparaît comme le point central autour duquel une œuvre s'organise : *« le fait de la structure est premier »* (Lévi-Strauss, Claude, 1971, p. 561). Depuis 1949, Lévi-Strauss a toujours perçu la structure comme *« un système d'oppositions et de corrélations qui intègre tous les éléments d'une situation totale […] »* (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 200). Il est difficile, dans ces conditions, qu'un élément isolé possède une signification absolue[187]. Il ressort de ce qui précède que la signification dépend toujours de l'ensemble des liaisons où elle apparaît[188] ou de sa position dans un système d'oppositions. Une telle approche suscite une interrogation sur

---

[185] Lévi-Strauss, Claude, *L'homme nu*, (*Mythologie IV*), Paris, Plon, 1971, p. 603.

[186] Saïd, Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993, p. 98.

[187] Lévi-Strauss, Claude, *L'origine des matières de table*, (Mythologie III), Paris, Plon, 1968, p. 184.

[188] Lévi-Strauss, Claude, *Du miel aux cendres*, (Mythologie II), Paris, Plon, 1966, p. 340.

la nature des relations que la structure[189] entretient avec les aspects narratifs du mythe. Dès lors que l'activité inconsciente de l'esprit consiste à imposer des formes à un contenu, et que ces formes sont fondamentalement les mêmes pour tous les esprits[190], y a-t-il lieu de parler d'histoire ? L'analyse structurale s'intéresse seulement aux *« propriétés fondamentales et communes »* (Lévi-Strauss, Claude, 1966, p. 408) et non à ce que Daniel Dubuisson qualifie de mille péripéties d'une aventure imprévisible. Appliquer au mythe, c'est en toute logique que le même phénomène se perçoit aisément :

> *« De même, la conception lévi-straussienne de la structure semble n'avoir pas de souci plus pressant que la " dénarrativisation " et la " détextualisation " des mythes. Ces deux processus réduisent les récits mythiques à des paradigmes d'éléments isolés entre lesquels seront recherchées des oppositions pertinentes. »* (Dubuisson, Daniel, p. 140).

Il s'agira du même processus, quand bien même la chaîne syntagmatique est découpée en segments superposables ou superposés à d'autres mythes ou segments de mythe. Lévi-Strauss le dit lui-même : *« il s'agit chaque fois de remplacer une chaîne syntagmatique par un ensemble paradigmatique »* (Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 313). Le sens d'un terme ne se définit pas par rapport à un objet, mais par sa relation avec les autres mots de la langue : la signification est différentielle.

Claude Lévi-Strauss garde l'esprit antihistorique en appliquant ce modèle d'analyse à l'anthropologie et à la définition du mythe. Son structuralisme est une combinatoire qui opère sans égard à l'histoire, et la structure n'a pas de contenu distinct : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique comme propriété du réel. Son analyse s'oppose au formalisme. À l'inverse du formalisme, le structuralisme refuse d'opposer le concret à l'abstrait et de privilégier ce dernier. Il conçoit la pensée sauvage comme n'étant pas prélogique, mais logique. C'est la pensée travaillant à un premier niveau, celui du concret, c'est la logique du concret.

Claude Lévi-Strauss manifeste sa volonté d'interpréter la vie des sociétés et des cultures, en ce qui concerne la logique inconsciente, dès le milieu des années 1940. Il est parfois difficile aujourd'hui de séparer cette option de celle de la méthode, à la fois analytique

---

[189] Sur ce point, il est bon de savoir que du point vue méthodologique, dans une perspective straussienne, la structure doit être distinguée de l'armature qui, dans un mythe ou un groupe de mythes, définit le profil singulier que dessinent plusieurs oppositions solidaires. (*Du miel aux cendres*, 1966, p. 313.)

[190] C'est une idée citée par Jean Pouillon dans « L'œuvre de Lévi-Strauss » in *Race et histoire*, Paris, 1952, p. 115

et explicative. Mais il est évident que les propriétés, de ce qu'il va qualifier de « pensée sauvage », sont à la fois structurées et structurantes. Le primat des formes inconscientes vient de ce qu'elles fonctionnent comme une langue, donc comme une structure, mais aussi de ce qu'elles expriment un mode de lecture, voire de fabrication du monde.

3.1.1. La structure du mythe selon Claude Lévi-Strauss

Dès 1955, lorsque Claude Lévi-Strauss se penche sur la structure des mythes, c'est l'analyse du phénomène, et notamment la critique des théories des victimes de l'« illusion », qu'il représente. Elle le conduit à employer, en 1962, l'expression de « pensée sauvage ». Il s'en sert pour décrire le fonctionnement de la pensée à l'état brut, « naturel », « sauvage » en quelque sorte, telle qu'on peut l'observer même dans les sociétés où se développe une pensée scientifique et non pour qualifier celle des peuples dits sauvages. Cette pensée est « rationnelle » ; ses visées explicatives ont une portée scientifique. En effet, la pensée sauvage « codifie », c'est-à-dire classe rigoureusement en s'appuyant sur les oppositions et les contrastes, l'univers physique, la nature vivante et l'homme même, tel qu'il s'exprime dans ses croyances et ses institutions.

La méthode structurale appliquée au totémisme et à *la pensée sauvage* montre que cette dernière n'est nullement « primitive » ou « prélogique ». Il s'agit de construire une vision cohérente du monde, d'y introduire un ordre. Se considérer comme le descendant de l'animal totem est une façon de se situer socialement et de se classer par rapport aux autres peuples. La seule différence entre la pensée sauvage et la pensée scientifique est le but poursuivi. Quand la science vise des applications pratiques (maîtriser la nature, satisfaire des besoins), la pensée sauvage répond à des exigences intellectuelles : construire une vision cohérente du monde. Les mythes auraient d'importantes fonctions sociales liées à la cohésion du groupe. Lévi-Strauss insiste sur le caractère rationnel du mythe. Entre la pensée mythique et la pensée rationnelle, il y aurait plutôt une différence dans les formes d'expression. La fonction du mythe serait d'offrir des médiations logiques lorsqu'une société perçoit des oppositions qui lui semblent difficilement surmontables. Pour parvenir à ses fins, Claude Lévi-Strauss entend sa méthode structurale comme une lecture exhaustive du mythe. Autrement dit, dans un mythe, elle prétend tout retenir, jusqu'aux détails les plus insignifiants[191], et par là, tout expliquer en ces termes : *« Ou l'analyse structurale réussit à épuiser toutes les modalités concrètes de son objet, ou on perd le droit de l'appliquer à l'une quelconque de ces modalités »* (Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 155).

[191] Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 215 ; 1966, p. 101-102.

Selon Claude Lévi-Strauss, la pensée mythique n'est pas une pensée prélogique, mais une pensée logique au niveau du sensible, une pensée classificatoire qui utilise des catégories empiriques (cru et cuit, frais et pourri, mouillé et brûlé, etc.), véritables outils conceptuels servant à dégager des notions abstraites et à les enchaîner en propositions. En fait, la question du mythe constitue l'un des problèmes les plus complexes de l'anthropologie, en raison de la multitude de définitions qui se dégage au XX^{e} siècle. Claude Lévi-Strauss écrit à ce propos :

> *« Pour comprendre ce qu'est un mythe, n'avons-nous donc le choix qu'entre la platitude et le sophisme ? Certains prétendent que chaque société exprime, dans ses mythes, des sentiments fondamentaux tels que l'amour, la haine ou la vengeance, qui sont communs à l'humanité tout entière. Pour d'autres, les mythes constituent des tentatives d'explication de phénomènes difficilement compréhensibles ; astronomiques, météorologiques, etc. Quelle que soit la situation réelle, une dialectique qui gagne à tous coups trouvera le moyen d'atteindre à la signification »* (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 228).

La nécessité du compte rendu des caractères spécifiques de la pensée mythique pousse à établir, selon Lévi-Strauss, que le mythe est simultanément dans le langage et au-delà (p. 230). Pour ce faire, il fait référence à la distinction de Saussure entre la « langue » et la « parole », selon laquelle la langue offre deux aspects complémentaires : l'un structural, l'autre statistique ; la langue appartenant au domaine d'un temps réversible et, la parole, à celui d'un temps irréversible (p. 230). Dans cette logique straussienne, si la langue et la parole se réfèrent à deux catégories temporelles bien précises, où situer le mythe par rapport à ces deux entités ? Pour répondre à cette question, Lévi-Strauss estime que *« le mythe se définit aussi par un système temporel »* (Lévi-Strauss, Claude, 1958, 231). Pour se convaincre de cette définition, il donne la raison suivante :

> *« Un mythe se rapporte toujours à des événements passés : « avant la création du monde », ou « pendant les premiers âges », en tout cas, « il y a longtemps ». Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur »* (p. 231).

Les mythes constituent des tentatives d'explication de phénomènes difficilement compréhensibles. Le mythe fait partie intégrante de la langue, au regard de ce qui précède. C'est par la parole qu'on le connaît. Il relève du discours. Un discours bien structuré, dans la mesure où Lévi-Strauss montre que l'on peut découper le mythe en mythèmes, à la manière des linguistes qui découpent le langage en morphèmes. Une fois les mythes classés et mis en

relation, il montre que les mythes sont des jeux logiques mobilisant les structures universelles de l'esprit humain. Il estime que le mythe vaut davantage par ses structures sous-jacentes que par les personnages.

Le structuralisme, tel que perçu par Lévi-Strauss, considère que les mythes sont déterminés les uns par les autres et trouvent en eux-mêmes leur vérité, bien davantage que par leur contexte. L'interprétation du mythe suppose alors une « mytho-logique » : la division en mythèmes. Il fonde l'analyse structurale des mythes sur les postulats suivants :

1) *« Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés.*

2) *Le mythe relève de l'ordre du langage, il est en partie intégrante ; néanmoins, le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques.*

3) *Ces propriétés ne peuvent être cherchées qu'au-dessus du niveau habituel de l'expression linguistique ; autrement dit, elles sont de nature plus complexes que celles qu'on rencontre dans une expression linguistique de type quelconque. »* (p. 232).

Deux conséquences découlent de ces trois hypothèses de travail selon lui. Dans un premier temps, comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives et, dans un second temps, ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes et les sémantèmes. Dans l'optique de Lévi-Strauss, le mythe n'est pas à comprendre, mais à décoder. Il ne s'agit pas, à partir d'un code connu, de déchiffrer un message pour en restituer le sens, mais à partir d'un message donné, en lui-même insignifiant ou absurde, de trouver le code secret sur lequel il se fonde et qui, par la même occasion, commande son émission. En refusant ainsi au mythe la qualité de message, on lui dénie du même coup la capacité de dire quelque chose, de formuler une assertion, vraie ou fausse, sur le monde, sur les dieux, ou sur l'homme. Chaque mythe n'est rien en lui-même, ne dirait rien, ni ne pourrait rien dire sur un ordre de réalité. C'est tous ensemble que les mythes mettent en jeu des règles de transformations structurales analogues à celles qui président à l'organisation d'autres ensembles structurés comme le système des alliances matrimoniales, des échanges entre groupes sociaux, des relations de domination et de subordinations politiques.

Ainsi posé dans toute son ampleur, ce débat, qui est aujourd'hui au cœur des problèmes du mythe, en soulève une série d'autres, étroitement associés. Si les mythes se

signifient les uns les autres, les structures que l'on peut y découvrir relèvent d'une logique des catégories inscrites dans l'architecture de l'esprit. Le monde et l'homme n'y figurent qu'à titre de moyens du discours. Ils représentent la *« matière et l'instrument, non l'objet de signification »* (Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 246). Le dispositif mythique joue donc le rôle d'un cadre formel, d'un instrument de pensée. Et, dans son rapport avec la vérité scientifique, Lévi-Strauss estime que *: « la pensée mythique n'est pas préscientifique ; elle anticipe plutôt sur l'état futur d'une science que son mouvement passé et son orientation actuelle montrent progressant toujours dans le même sens »* (p. 247).

Dans son *anthropologie structurale,* Lévi-Strauss propose de définir chaque mythe à partir de l'ensemble de toutes ses versions. Il estime, de fait, que le mythe reste le mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. Mais le mythe perd cette acception sur le terrain littéraire. Cela est d'autant plus paradoxal que Lévi-Strauss, dont la méthode a permis une approche structurale, réservait son analyse exclusivement au champ ethnologique. Si l'on s'en tient à l'observation menée plus haut, la définition ne vaut que pour les mythes primitifs, car le mythe, quand il est pris en charge par le discours littéraire, n'est à l'évidence plus le même. Dans son ouvrage, Lévi-Strauss suggère :

> *« Il est temps d'illustrer plus directement la méthode. Prenons comme exemple le mythe d'Œdipe, qui offre l'avantage d'être connu de tous, ce qui dispense de le raconter. Sans doute cet exemple se prête mal à une démonstration. Le mythe d'Œdipe nous est parvenu dans des rédactions fragmentaires et tardives, qui sont toutes des transpositions littéraires, plus inspirées par un souci esthétique ou moral que par la tradition religieuse ou l'usage rituel, si tant est que de telles préoccupations n'aient jamais existé à son sujet. Mais il ne s'agit pas pour nous d'interpréter le mythe d'Œdipe d'une façon vraisemblable, et moins encore d'offrir une explication acceptable pour le spécialiste. »* (Lévi-, Claude, 1958, p. 235).

À ce niveau, Lévi-Strauss comptait illustrer une certaine technique, dont l'emploi n'est probablement pas légitime, dans ce cas particulier, en raison des incertitudes qui viennent d'être rappelées. Nous retenons tout de même que son procédé d'analyse est difficilement applicable sur le terrain littéraire.

C'est la preuve que l'Occident cherche toujours une astuce pour légitimer ses valeurs à travers son passé lointain, les mythes. Il y a toujours ce désir de justifier la Grèce, et la littérature ne pouvait pas mieux tomber pour servir de cadre à cette manipulation des mythes anciens. Lévi-Strauss le dénonce lui-même : *« le mythe va être manipulé comme le serait une partition qu'un orchestre, qu'un amateur aurait transcrite, portée après portée, sous forme*

d'une série de mélodie continue, et qu'on cherche à restituer dans son arrangement initial » (p. 235).

3.1.2. Application du structuralisme de Lévi-Strauss dans *Œdipe-roi* de Sophocle

De façon concrète, Claude Lévi-Strauss, après la seconde guerre mondiale, a entrepris une exploitation systématique en menant la réflexion théorique sur les problèmes du mythe. Il effectue deux niveaux de lecture dans le mythe : un niveau narratif manifeste et un niveau plus profond. Pour ce dernier, l'analyse peut atteindre, en repérant entre les éléments constitutifs du récit (courtes phrases condensant en une relation les séquences essentielles de la narration, et que Claude Lévi-Strauss appelle d'abord mythèmes), des rapports d'oppositions et d'homologie qui sont indépendants de l'ordre narratif. Cet ordre se réfère à leur position et à leur fonction dans la chaîne linéaire du récit. Pour faire apparaître cette structure permanente formant le soubassement du texte, il distribue les phrases-relations ou mythèmes sur deux axes, l'un horizontal qui suit l'ordre même du récit, l'autre vertical regroupant en colonnes tous les mythèmes que l'on peut classer dans un même paquet en raison de leurs affinités thématiques. Et, pour illustrer sa démarche, Claude Lévi-Strauss évoque le récit d'Œdipe.

Il a, dans un premier temps, réuni toutes les versions de l'histoire d'Œdipe, comme il rassemble toutes les péripéties qui, au fil des générations d'une même lignée, permettent de dégager la structure du mythe. Fort de cette entreprise, plusieurs composantes du récit interviennent ici, notamment celui de la fondation de Thèbes (en amont de la légende d'Œdipe) et celui du massacre d'Étéocle et de Polynice (en aval de la tragédie de Sophocle).

C'est Cadmos, fils d'Agénor et frère d'Europe que la première étape du cycle thébain met en scène. En effet, quand Zeus enleva Europe, Agénor ordonna à ses fils de rechercher leur sœur. Après une vaine recherche, Cadmos consulta l'oracle qui lui conseilla d'oublier Europe, et de trouver une vache qui aurait sur son flanc un signe en forme de lune. Il fallait qu'il la suive, afin de fonder une ville à l'endroit où l'animal se reposerait pour la première fois. Lorsqu'il trouva la vache, il la suivit à travers la Béotie et fonda, comme convenu, Thèbes au lieu où elle se coucha. Cadmos résolut de la sacrifier à Athènes et envoya ses hommes chercher de l'eau à une source voisine. Mais un dragon, descendant d'Arès, les tua. Après que Cadmos ait abattu le dragon, Athéna parut, lui confia qu'il devait semer les dents du dragon, ce qu'il fit quand les hommes en armes (appelés les « Spartoï », les « hommes semés ») jaillirent du sol. Cadmos jeta des pierres au milieu d'eux, alors qu'ils devenaient menaçants. Ce jet de pierres eut un effet. Ils s'accusèrent réciproquement et s'exterminèrent, ne sachant pas qui les frappaient. Afin d'expier le meurtre du dragon, Cadmos devint

l'esclave d'Arès pendant une durée de huit ans. À la suite de cette peine, Cadmos devint roi de Thèbes et Zeus lui donna pour femme, la déesse Harmonie. Tel se présente la première étape du cycle thébain, qui constitue le premier récit de la structure du mythe d'Œdipe.

Dans son étude, Claude Lévi-Strauss intègre l'infortune d'Œdipe (incestueux et parricide). De même, la rivalité des deux frères Étéocle et Polynice s'inscrit-elle dans le prolongement du récit que Lévi-Strauss se propose d'analyser à partir de sa méthode structurale.

Après le départ d'Œdipe de Thèbes, Créon assura la régence, mais lorsque les deux frères atteignirent l'âge de prétendre au trône, ils convinrent de régner alternativement chacun une année. Pourtant, Polynice déclara la guerre à Étéocle quand ce dernier refusa de lui céder le pouvoir après une année de règne. En vue d'assiéger les sept portes de Thèbes, Polynice alla chercher du secours auprès des cités voisines, ce qui lui valut l'alliance de six chefs. Ainsi, pendant le combat, les deux frères se retrouvèrent devant l'une d'elles et s'entre-tuèrent. Dans l'*Antigone* de Sophocle, Créon accorda à Étéocle les honneurs, alors qu'il ordonna de laisser la dépouille de Polynice en proie aux oiseaux et aux chiens. Cette décision, imposée à tous les Thébains sous peine de mort, fut enfreinte par Antigone qui entreprit d'ensevelir son frère. Antigone reçut le soutien d'Hémon, le propre fils de Créon, ce qui n'a pu empêcher leur mort. Ne sachant quoi faire devant le désespoir que causa la mort de son fils, l'épouse de Créon se suicida à son tour. Voici comment se présentent les éléments dont dispose Lévi-Strauss pour son analyse.

L'ensemble des mythèmes s'organise en quatre colonnes : dans la première, il range ceux qui traduisent, sous une forme ou une autre, la surestimation des rapports de parenté (Cadmos abandonne tout pour rechercher sa sœur –, Œdipe épouse sa mère –, Antigone enterre son frère Polynice en dépit de l'interdit de Créon). Dans la deuxième colonne, Claude Lévi-Strauss place ceux qui traduisent la sous-estimation ou la dévaluation des mêmes rapports de parenté (Œdipe tue son père, maudit ses fils –, Polynice et Étéocle se tuent entre frères). Ensuite, dans la troisième, il marque ceux qui nient l'autochtonie des hommes, leur relation généalogique à la terre (Cadmos tue le dragon chtonien –, Œdipe triomphe du Sphinx). Et, enfin, dans la quatrième colonne, ceux qui évoquent au contraire l'enracinement humain, à la façon d'une plante, dans le sol maternel (le pied enflé d'Œdipe, et toutes les anomalies des jambes ou de la démarche dans la lignée des Labdacides). Il montre, qu'en tragédie, il est fréquent que les hommes, nés de la terre, soient présentés comme encore incapables de marcher ou marchant avec difficulté :

Cadmos cherche sa sœur Europe, ravie par Zeus.	Les Spartoï s'exterminent mutuellement.	Cadmos tue le dragon.	Labdacos (père de Laïos) = « boiteux » (?)
		Œdipe immole le Sphinx.	Laïos (père d'Œdipe) = « gauche » (?)
Œdipe épouse Jocaste, sa mère.	Œdipe tue son père Laïos.		Œdipe = « pied enflé » (?)
Antigone enterre Polynice, son frère, violant l'interdiction.	Étéocle tue son frère Polynice.		

Schéma 1 Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 236)

On perçoit clairement chez Claude Lévi-Strauss que cette disposition en colonnes donne aux mythèmes leur véritable sens en les faisant apparaître, non comme des éléments isolés, mais comme des paquets de relations, qui s'opposent ou se correspondent. On constate une double opposition : la première et la deuxième s'opposent ainsi que la troisième et la quatrième. Il y a dans cette double opposition une homologie formelle : la quatrième colonne est à la troisième ce que la première est à la deuxième. C'est donc ce rapport de proportionnalité qui confère au mythe sa valeur, comme une sorte d'outil logique permettant d'opérer des médiations entre des termes exclusifs, des situations contradictoires. En examinant les colonnes, Lévi-Strauss entend attirer l'attention sur les ressemblances qui unissent les éléments d'un même ensemble. La colonne de gauche rassemble des rapports

familiaux exagérés, des liens entre les proches plus intimes que n'admettent les règles sociales. La seconde présente au contraire des liens de parenté dégradés. La troisième insiste sur la destruction des sphinx qui menacent l'existence de ces victimes. La dernière révèle que les noms de certains héros du cycle ont pour trait commun la difficulté à marcher droit, à avancer sans dévier. Il établit ensuite une relation entre les deux colonnes de droite. De fait, selon son analyse :

> *« La troisième colonne se rapporte à des monstres : le dragon d'abord, monstre chtonien qu'il faut détruire pour que les hommes puissent naître de la terre ; le Sphinx ensuite, qui s'efforce, par des énigmes qui portent aussi sur la nature de l'homme, d'enlever l'existence à ses victimes humaines »* (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 237-238).

Lévi-Strauss trouve, dans le second terme, une reproduction du premier qui se réfère à l'autochtonie de l'homme. Au regard de la victoire de l'homme sur les monstres, Lévi-Strauss atteste que le trait commun de la troisième colonne réside dans la négation de l'autochtonie de l'homme. C'est ce qu'illustre le trio Labdacos, Laïos et Œdipe, qui traduirait la persistance de l'autochtonie humaine.

Plus loin, dans ses notes, Lévi-Strauss prévient que le mythe d'Œdipe est pris ici comme un exemple traité de façon arbitraire, et que le caractère chtonien attribué au Sphinx pourrait surprendre. Pour ce faire, il invoque le témoignage de M^me^ Marie Delcourt : « *Dans les légendes archaïques, ils naissaient certainement de la terre elle-même* »[192]. M^me^ Delcourt aurait, de façon convaincante, établi le caractère du Sphinx dans la tradition archaïque comme monstre femelle, attaquant et violant les jeunes hommes, autrement dit, une personnification d'un être féminin avec inversion de signe. Cela expliquerait la position « ciel/terre » inversée de l'homme et de la femme dans la belle iconographie réunie par M^me^ Delcourt à la fin de son ouvrage. Aussi, Claude Lévi-Strauss indique-t-il que le choix d'Œdipe comme premier exemple s'explique par des analogies qui semblent exister entre certains aspects de la pensée grecque et celle des Indiens Pueblo (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 238). Il note à ce sujet :

> *« Le personnage du Sphinx tel que restitué par M^me^ Delcourt, coïncide avec deux personnages de la mythologie nord-américaine. C'est le cas de la « old ag », vieille sorcière à l'aspect repoussant qui pose, par son apparence physique, une énigme au jeune héros : si celui-ci déchiffre l'énigme – c'est-à-dire répond aux*

[192] Delcourt, Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant,* Liège, 1944, p. 108.

avances de l'abjecte créature – il trouve dans sa couche au réveil, une jeune femme radieuse qui le fera accéder à la souveraineté » (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 238)

Le Sphinx invoquerait mieux encore, la *child-protunding woman* des Indiens Hopi, mère phallique s'il en fut : au moment où elle accouchait, cette jeune femme a été abandonnée par les siens au cours d'une migration difficile et erre dans le désert. Elle est désormais considérée comme la Mère des animaux qu'elle cache aux chasseurs. Celui qui rencontre cette femme, les vêtements ensanglantés, est si terrifié qu'il éprouve une érection dont elle profite pour le violer, le récompensant ensuite par un infaillible succès à la chasse.[193]

Il faut retenir, qu'en procédant ainsi, Lévi-Strauss projette la catégorie du mythe sur les autres civilisations. Il part de ses hypothèses élaborées à partir de l'exemple du mythe d'Œdipe, pour confirmer l'unicité du langage du mythe dont la structure ne change pas d'une civilisation à une autre :

« Ces hypothèses aident à comprendre le sens de la quatrième colonne. En mythologie, il est fréquent que les hommes, nés de la terre, soient représentés, au moment de l'émergence, comme encore incapable de marcher, ou en marchant avec gaucherie. Ainsi, chez les Pueblo, les êtres chtoniens, tels Shumaikoli, ou encore Muyingwû (I), qui participe à l'émergence, sont boiteux (« Pied-Ensanglanté », « Pied-Blessé », « Pied-Mou », les appelle-t-on dans les textes). Même observation pour les Koskimo de la mythologie Kwakiutl : après que le monstre chtonien Tsiakish les a engloutis, ils remontent à la surface terrestre, « trébuchant en avant ou de côté ». Le trait commun de la quatrième colonne pourrait donc être la persistance de l'autochtonie humaine. Il en résulterait que la quatrième colonne entretient le même rapport avec la colonne 3 que la colonne I avec la colonne 2. L'impossibilité de mettre en connexion des groupes de relations est surmontée (ou plus exactement remplacée) par l'affirmation que deux relations contradictoires entre elles sont identiques, dans la mesure où chacune est, comme l'autre, contradictoire avec soi » (Lévi-Strauss, Claude, 1958, p. 238-239)

Au regard de ce qui précède, pour Lévi-Strauss, le mythe d'Œdipe signifie, à « l'américaine », l'impossibilité où se trouve une société qui professe de croire à l'autochtonie de l'homme, de passer de cette théorie, à la reconnaissance de la naissance par l'union d'un homme et d'une femme. En d'autres termes, le mythe d'Œdipe traduit ainsi, aux

[193] *Cf.* H. R. Voth, The Oraibi Summer Snake Ceremony, *Field Columbian Museum, publ. n° 83, Anthropol. Series*, vol. III, n° 4, Chicago, 1903, p. 352-353.

yeux de l'ethnologue, la difficulté pour une société qui affirme l'autochtonie de ses habitants à admettre que l'homme naît d'une union sexuelle.

La structure du mythe, en même temps qu'elle situe les termes utilisés par le récit dans leurs positions d'exclusion et d'implication relative, marque l'impossibilité de trancher d'un côté ou de l'autre. La nécessité d'un équilibre entre affirmations incompatibles entre elles, mais qui, si l'on s'en tient soit à l'une soit à l'autre, se dédoublent elles-mêmes, s'impose. La méthode de Lévi-Strauss laisse, d'une part, supposer que le déchiffrement d'un mythe n'exige pas au préalable une connaissance approfondie de la civilisation où il est apparu, qu'il n'a d'autre contexte que celui qu'il offre par lui-même. Elle indique, d'autre part, que le découpage des séquences du récit et la distribution des mythèmes dans la matrice, en fonction de leurs affinités thématiques, ne peuvent manquer d'apparaître aux yeux d'un helléniste également arbitraire.

Dans *Œdipe-roi* de Sophocle, Claude Lévi-Strauss traite la question du découpage du mythe en segments. Il s'agit, en effet, de l'attribution à ces segments de valeurs sémantiques sur une série d'axes, une multiplicité de plans de signification où elles jouent simultanément, – toutes ces opérations qui vont mettre en lumière l'armature mythique, c'est-à-dire le réseau d'oppositions et de parallélismes. De fait, ce réseau régit plusieurs codes, qui sont pour l'essentiel rendus possibles par la connaissance précise et complète du contexte culturel et ethnographique. Ce sont les données de la géographie, physique et humaine, l'écologie, les déplacements saisonniers, les réalités techniques et économiques, les structures sociales, les institutions, les rapports de parenté, les croyances et pratiques religieuses. Elles constituent l'horizon sémantique du mythe qui fondent les oppositions pertinentes à plusieurs niveaux et permettent ainsi de repérer les multiples codes engagés dans le message.

Par ailleurs, Claude Lévi-Strauss a insisté sur le fait qu'il est dans la nature des mythes de comporter des variantes. De fait, la diversité des versions n'est pas un obstacle qu'il faudrait lever en cherchant un prototype unique, la version authentique pour écarter les autres comme dérivées et insignifiantes. Toutes les versions se valent pour le mythologue. Le même dispositif est à l'œuvre dans chacune d'elles. C'est le plus souvent en confrontant des versions multiples, à travers leurs différences, qu'il est possible de repérer une structure commune et dégager l'armature du mythe.

Au total, la lecture du mythe de Claude Lévi-Strauss possède un double intérêt. D'une part, elle dégage une loi structurelle universelle à partir de laquelle il apparaît injustifié de choisir arbitrairement, entre les versions d'un mythe, laquelle est la meilleure. De fait, Lévi-Strauss les prend toutes en compte. D'autre part, il explique pourquoi les mythes sont si

souvent construits de manière répétitive, admettant la duplication, la « triplication » et la quadruplication d'une même séquence. Il perçoit la fonction de la répétition comme faisant apparaître la structure du mythe qui en est en même temps la clef. Il en conclut que la pensée mythique ne paraît pas moins rigoureuse que la pensée positive, d'autant que sous le hasard apparent du récit, elle perce une résolution de la contradiction qui n'est ni simpliste ni hâtive. Et, cette structure en mythèmes, si diverse en apparence, finirait par se réduire à deux relations (rapport de parenté et autochtonie) qui sont successivement affectées d'un signe positif et d'un signe négatif.

Visiblement, la réflexion de Claude Lévi-Strauss ne concerne que le récit légendaire qui sous-tend la pièce de Sophocle. Il ne se réfère pas à la tragédie, prise dans un sens de manifestation culturelle spécifique dans l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Lorsqu'il convoque Sophocle, c'est seulement pour analyser l'intrigue de ses pièces sans tenir compte des conditions d'énonciation de celle-ci. C'est d'ailleurs la référence à la structure du mythe qui, en dernier ressort, justifie son ultra-rationalisme. De fait, sa tendance à expliquer le mythe, dans ce qu'il comporte de textuel, réduit son analyse à une lecture littéraire de la tragédie qui, par la même occasion, aboutit à des généralités d'une portée universelle.

L'ultime étape de son interprétation consiste à établir que ces deux relations constituent, en fait, les deux solutions possibles d'un même mythe, celui de l'origine : naît-on d'un seul ou bien de deux ? C'est dans cette perspective que le mythe devient ainsi un instrument logique qui permet de médiatiser les contradictions afin de les rendre plus acceptables.

3.2. Lévi-Strauss en tant que cavalier solitaire

L'œuvre de Claude Lévi-Strauss au sujet du mythe est une représentation globale de l'homme et du monde. Il se sert de l'exemple d'Œdipe pour asseoir une réflexion sur la structure qui le fonde. Il s'agit d'une *« authentique cosmologie »* (Dubuisson, Daniel, p. 192) straussienne. Toutes les réflexions de Claude Lévi-Strauss sur le mythe s'inscrivent dans un vaste projet. De fait, le mot « ordre » qui le résume entend régir un monde unifié. Il se dégage de cette vision une lecture à partir de laquelle il fonde une théorie cohérente, rationnelle et homogène. La pensée de Lévi-Strauss se nourrit de cette volonté de constituer un système du monde. Appréhender le mythe dans une perspective straussienne revient à le replacer dans son système du monde. Il y a, chez lui, une nécessité selon laquelle la critique de l'un présuppose la connaissance de l'autre, et y renvoie constamment (p. 192): *« Tout offre un sens, sinon rien n'a de sens »* (Lévi-Strauss, Claude, 1962, p. 228). Daniel Dubuisson ressort de cette théorie lévi-straussienne, trois affirmations distinctes :

« a) Dans tout processus cognitif sont reconnues la prédominance et l'antériorité d'un code binaire, inné, universel et inconscient. Et cet apriorisme, parce qu'il est de nature neurophysiologique et qu'il est inscrit dans le monde organique n'échappe pas au règne de la matière.

b) Il existe d'ailleurs une unité profonde du réel (nature, perception, langage, intellect) fondée sur l'omniprésence de ce code binaire.

c) La personne ou le « moi » ou la conscience, en tant que dénominations d'un lieu où se manifesteraient un sujet original et créateur, sont niés, de même que toute espèce de transcendance. Cette ontologie originale a été inspirée par des thèses similaires que l'on rencontre à l'origine de la pensée bouddhique » (Dubuisson, Daniel, p. 192).

Au regard de ces thèses, Claude Lévi-Strauss ne laisserait aucune place à une quelconque influence sociologique. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il situerait le mythe, loin de tout contexte historique et social. Il *« exclut toute forme de dépendance envers les différentes instances sociales »* (p. 193). Claude Lévi-Strauss écarterait ainsi de sa pensée la nécessité de fonder une théorie sociologique de la connaissance et de fonction symbolique. Dans son entendement, le réel serait constitué de *« catégories empiriques »* et de *« qualités sensibles »* (Lévi-Strauss, Claude, 1964, p. 9) et non de formations et de représentations sociales. Il y a, dans cette approche, un dialogue qui s'établit entre le mythe et la nature. Afin de mieux évaluer le parcours que fut celui de Lévi-Strauss avant d'aboutir à son point de vue, Daniel Dubuisson fait référence à l'année 1949 :

« Pour bien mesurer le chemin parcouru par Lévi-Strauss avant qu'il ne parvienne à cette ultime position, il faut se souvenir qu'en 1949, dans Les structures élémentaires de la parenté, *et alors qu'il s'agissait pour lui de citer les « structures fondamentales de l'esprit humain » p. 98, il énumérait, en bon disciple de Mauss, « l'exigence de la règle comme règle », « la notion de réciprocité » et « le caractère synthétique du don ». L'évolution est aussi nette qu'indiscutable, puisqu'elle l'a conduit à une sorte de « kantisme rustique », suivant lequel dominent, parce qu'elles sont isomorphes aux principales asymétries rencontrées dans la nature, les catégories binaires inscrites dans le cerveau »* (Dubuisson, Daniel, p. 193).

Il projette sa pensée dans la perspective d'un accord profond unissant le sensible et l'intelligible : *« […] ce milieu organique est d'autant plus lié au milieu physique que l'homme n'appréhende le second que par la médiation du premier. Il faut donc qu'entre les données sensibles et leur codage cérébral, moyens de cette appréhension, et le monde*

physique lui-même, existe une certaine affinité ».[194] Notons que cette affinité, dans la logique straussienne, est de nature structurale. Elle opère par découpages binaires, ce qui aboutit à la reconnaissance d'isomorphismes. Il apparaît chez Lévi-Strauss une forme d'intelligence supérieure qui se trouve aux antipodes de celle qui est toujours liée à des données sociales et historiques. Il sera difficile d'accéder à cette forme d'intelligence, dans la mesure où les configurations sociales et historiques donnent lieu à des réponses illusoires, s'inscrivant dans une temporalité vécue.

Au total, devons-nous entendre par là, que seul l'esprit structuraliste garantit l'accession à cette forme d'intelligence ? C'est une question à laquelle nous ne donnerons pas de réponse compte tenu de la singularité de cette approche. Le mythe dans la démarche du structuraliste apparaît comme une loi structurelle dont la fonction est de décrypter la structure intime du réel. La catégorie du mythe, chez Claude Lévi-Strauss, au-delà de toute différence sociale et de toute variation temporaire, entend asseoir un langage, une structure unique du mythe. À partir de cette dernière, il cherche à appréhender les cultures afin d'aboutir à un ordre unique du cosmos. L'analyse de Lévi-Strauss ne rend pas compte du caractère historique du mythe. Au contraire, elle le pousse dans le sens de l'universel, ouvrant généralement aux analogies structurelles les versions les plus hétéroclites, redevables à des contextes aussi différents que l'Athènes du V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Avec Claude Lévi-Strauss, la tragédie en tant que manifestation culturelle athénienne du V^e^ siècle avant Jésus-Christ n'existe plus. Il évacue la tragédie dans son analyse structurale pour ne garder que la structure du mythe dans une perspective universelle. Il ne s'agit plus d'étudier les performances scéniques de Sophocle, mais d'extraire de l'intrigue de son œuvre une structure commune à tous les mythes.

À cette approche antihistorique, il faut confronter une approche historique et même politique. Il ne s'agira pas pour nous d'opposer ces deux approches, d'autant que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet se sont inspirés de l'anthropologie structurale dans le cadre des travaux qu'ils consacrèrent au mythe.

Nous comptons mettre en lumière comment la catégorie du mythe se construit chez des historiens de la Grèce antique que sont Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet.

4. Pour une approche historique et politique du mythe et de la tragédie de Sophocle

Sur la question du mythe dans l'imaginaire des historiens de la Grèce antique (Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant), il convient de lever une équivoque, laquelle relève du

[194] Lévi Strauss, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

rapport de la tragédie et du mythe avec l'histoire. Au regard de l'œuvre de Sophocle, un constat s'impose. La plupart de ses héros : Ajax, Antigone, Œdipe, Philoctète… proviennent des récits légendaires ; c'est dire que le rapport de la tragédie à l'Histoire n'est pas celui des faits réels qui auraient inspiré les tragiques. Si tel était le cas, comment pourrait-on établir l'historicité de la tragédie s'il est vrai que les poètes tragiques ne s'inspirent pas de faits réels ? Pourquoi les événements datables où des êtres connus et réels ne constituent pas la matière première de la tragédie ? Pour répondre à cette question, nous nous référons à Hérodote qui rappelle, dans *La prise de Milet*, l'émotion et la sanction que suscita la représentation de Phrynichos :

> *« […] quand Phrynichos, ayant composé une pièce sur la prise de Milet, la fit représenter, les spectateurs fondirent en larmes ; le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux, et défense fut faite à qui que ce fut de représenter ce drame à l'avenir. »*[195]

Il est possible que cet épisode constitue la raison de l'absence de faits historiques chez les tragiques grecs. À travers cette remarque, nous voulions simplement montrer dans quelle mesure la tragédie, telle qu'elle est présentée en Grèce antique, évoluait en marge de l'histoire d'Athènes, au sens événementiel du terme. Quel rapport à l'histoire Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant établissent-ils entre le mythe et la tragédie, quand bien même ils s'inspirent de l'anthropologie structurale ? Pour ce qui est de l'analyse structurale, relevons un certain nombre d'éléments dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* I et II, qui témoignent des traces de l'analyse structurale chez ces deux historiens. Dans la préface de *Mythe et tragédie*, vol. I, ils s'y réfèrent : *« la plupart des études réunies dans ces livres relèvent de ce qu'il est convenu d'appeler l'analyse structurale. »*[196] Quelques années plus tard, ces mêmes historiens n'ont pas manqué de rappeler le déploiement de l'analyse structurale dans *Mythe et tragédie*, vol. II : *« les sept contre Thèbes, l'Œdipe à Colone, les*

---

[195] Hérodote, *Histoire*, VI, 21

[196] Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. I, Paris, La Découverte, 1995, p. 7. À l'occasion d'un entretien accordé à la revue *Europe* de Janvier-Février 1999, une critique considérait le structuralisme comme une « idéologie » dépassée, un fantasme des temps anciens auquel il ne fallait plus se référer, comme l'a précisé le livre de François Dosse *Histoire du structuralisme*. Interrogé sur la capacité de cette critique à remettre en cause sa démarche de 1972 et sa validité, Pierre Vidal-Naquet affirme n'avoir jamais été gêné par ce genre de critique, d'autant qu'il n'a jamais été structuraliste. Il ne l'a jamais été d'un point de vue métaphysique. Dans cette perspective, il relève que le quatrième volume des *Mythologiques* de Lévi-Strauss comporte une dimension métaphysique du structuralisme qui n'a jamais été sienne. En revanche, il considère ne pas renoncer à l'analyse structuraliste, ayant fait faire des progrès immenses à l'analyse des textes.

Bacchantes font l'objet d'études détaillées, qui empruntent leur technique, sans renier l'apport de la philosophie la plus traditionnelle, à ce qu'il est convenu d'appeler l'analyse structurale »[197]. De même, Pierre Vidal-Naquet avouait-il, en 1981 : *« l'analyse structurale des mythes peut accomplir un programme magnifique, en mettant en série les mythes, en faisant en sorte qu'ils se réfléchissent les uns les autres, en faisant jouer leurs articulations logiques »*[198]. Il met ainsi en garde contre toute attitude tendant à se réfugier dans ce que Hegel appelait *« le royaume serein des apparences »*[199], un royaume dont chaque case est remplie, dès lors qu'elle est préalablement dessinée. Cela traduit une critique de l'analyse structurale décontextualisée des mythes qui fixent des vérités universelles sans aucune allusion à des données spatio-temporelles, lesquelles varient d'une culture à une autre. Cette mise en garde évolue également pour chaque critique.

« Ce serait comme une très grande erreur de perspective que de confondre ce type de lecture avec le déchiffrement des mythes proprement dits. Les techniques d'interprétation peuvent être parentes, la finalité de la recherche est nécessairement tout autre. »[200]

Ces extraits de *Mythe et tragédie* constituent la preuve de l'influence de Lévi-Strauss dans l'analyse du mythe. Si l'analyse structurale a eu un impact certain sur l'analyse du mythe, force est de constater que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, en plus de cet aspect méthodologique, entendent rendre compte de son caractère historique et politique, absent chez Lévi-Strauss. Nous utiliserons le mot « texte » pour désigner le mythe, d'autant qu'il nous apparaît aujourd'hui dans son aspect textuel écrit, ce qui n'était pas nécessairement le cas pour les Grecs du V^{e} siècle. Il ne s'agira pas d'isoler le mythe de son contexte, mais bien au contraire de créer une jonction entre lui et ce dernier. Cela permettra la production d'un sens. À cet effet, il se distingue de ceux qui prétendent que le texte s'explique à lui tout seul :

> *« […] contrairement à ce que pense Jean Bollack, par exemple, je ne crois pas, pour ma part, que le sens soit immanent au texte, que le texte ne s'explique que par le texte. À la limite selon cette école de pensée, à qui nous devons de très beaux travaux, il faudrait préalablement à l'étude du texte, débarrasser celui-ci des sédiments qu'y a*

[197] Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Paris, La Découverte, 1995, p. 8.

[198] Vidal Naquet, Pierre, « Avant-propos », *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, p. 14.

[199] Hegel, cité par Vidal-Naquet, Pierre, 1991, p. 14.

[200] Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, 1995, vol. 1, p. 7.

accumulés la tradition – et la tradition commence avec les philologues de l'époque alexandrine. Alors, et alors seulement, le texte pourrait resplendir comme un diamant arraché à sa gangue et taillé selon les clivages naturels » (Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 15).

Face à ce courant enfermé dans le texte, Pierre Vidal-Naquet avant d'y répondre, pose la question suivante : *« Mais le texte pur existe-t-il ? »* (p. 15). La réponse à cette interrogation témoigne de l'importance des contextes sociaux, politiques et historiques dans son analyse. En effet, contrairement au courant de Jean Bollack, il évoque une approche mêlant texte et contexte : *« je pense, au contraire, qu'un texte existe non seulement à travers son environnement textuel, politique, social, institutionnel, mais aussi dans et par la tradition qui nous l'a légué, à travers les manuscrits, les travaux des philologues, des exégètes de toute sorte, des historiens »* (p. 15). Il soutient cette pensée, malgré qu'il soit admis que l'imaginaire immerge dans le social. Comment la tragédie, comme pratique sociale du V^e^ siècle invite-t-elle ou s'invite-t-elle dans le mythe au point de faire l'objet de nombreux travaux chez les hellénistes ?

En effet, c'est forts de l'intérêt des hellénistes pour le rapport de la tragédie et du mythe au XX^e^ siècle que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet élaborent, en 1972, un ouvrage critique (*Mythe et tragédie en Grèce ancienne*) relatif au lien unissant ces deux termes. La corrélation qu'ils essaient d'établir entre le mythe et la tragédie nous permettra de discerner à quel niveau se situe la mise au théâtre du mythe.

Comment la catégorie du mythe s'est-elle construite chez Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dont les travaux se focalisent sur les aspects historiques et politiques qui peuvent exister dans le rapport mythe et tragédie ? C'est cette interrogation que nous serons amené à traiter dans l'approche historique et politique du mythe.

Sur le mythe, Pierre Vidal-Naquet, face au propos de Jean et Mayotte Bollack écrit :

« Depuis qu'on le déclame plus afin de produire l'émotion et le pathétique, le mythe s'est substitué à l'emphase, et maintenant c'est lui qui prévaut despotiquement sur le texte. Or Antigone n'est pas un mythe, mais un personnage inventé et complexe. On en fait la révolte, le dévouement, le sacrifice, la charité. Et si elle ne l'était pas ? »[201] *Il répond sèchement : « Mais qui donc a jamais soutenu qu'Antigone était un mythe ? En tout cas pas les auteurs de* Mythe et tragédie*, qui savent bien que le*

[201] Bollack, Jean, « avant-propos », *Antigone*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 10.

récit mythique est mis en question par les auteurs tragiques, mis en question, c'est-à-dire mis à distance. »[202]

Il marquait ainsi son hostilité aux récits qui ont été qualifiés de mythiques dans la première moitié du XX^e^ siècle[203]. Pierre Vidal-Naquet, pour matérialiser cette distance, ne parle plus de mythe, mais de *« légende héroïque »*[204]. Nous rappelons tout de même qu'avant d'utiliser l'expression *« légende héroïque »*, Pierre Vidal-Naquet a plusieurs fois utilisé l'expression *« récit mythique »*, principalement dans *Le chasseur noir*. Dès lors, le mythe apparaît séparé de la tragédie de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. Mais s'agit-il d'une rupture totale ? Cette interrogation nous permettra de lever le voile sur la nature des rapports qui peuvent exister entre le mythe et la tragédie selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet.

Avec *Mythe et tragédie*, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet n'entendent pas faire de ces deux termes des synonymes. Au contraire, ils veulent montrer dans quelle mesure le langage du mythe se distingue du *« genre tragique »* (Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 7). Il aurait fait *« son apparition au VI^e^ siècle lorsque le langage du mythe cesse d'être en prise sur le réel politique de la cité »* (p. 7). Ces historiens trouvent, comme le fait remarquer Pierre Vidal-Naquet, dans la conjonction de coordination *« et »*[205] de *Mythe et tragédie* l'élément *« essentiel »* (Vidal-Naquet, Pierre,1991, p. 43). L'association de ces termes marque, en effet, leur différence. En plus du mythe ou des personnages mythiques dont elle s'inspire, ils analysent la tragédie à partir *« de la sociologie de la littérature et de ce qu'on pourrait appeler une anthropologie historique. »* (Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 9). Précisons qu'ils ne comptent pas expliquer uniquement la tragédie en la réduisant à un certain nombre de conditions sociales (p. 7). Les travaux de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet démontrent dans quelle mesure la tragédie se présente comme une invention du V^e^ siècle à Athènes, liée aux conditions sociales, politiques et historiques. C'est d'ailleurs ce qui justifie notre choix d'effectuer « une approche historique et politique du mythe et de la tragédie ». Dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle, la question des origines de la tragédie a été évoquée par plusieurs hellénistes. Les travaux entrepris dans ce sens, malgré leurs richesses, restent insuffisants selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet : *« Il restait à comprendre*

---

[202] Vidal-Naquet, Pierre, *Le miroir brisé : tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 46.

[203] Une allusion faite à Lévi-Strauss et à Mircea Eliade.

[204] Vidal-Naquet, Pierre, entretien avec Pierre Vidal-Naquet. « Le mythe à l'épreuve de la cité (Le tragique de la modernité) », *Europe*, Paris, Janvier-Février 1999, n° 837-838, p. 45.

[205] Vidal-Naquet, Pierre, *Europe*, 1999, p. 43.

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 » (p. 13). Au regard des analyses de ces deux historiens, la tragédie serait une invention parce qu'elle introduit à Athènes un nouveau type de spectacle, traduisant, comme une forme d'expression spécifique, des aspects jusqu'alors méconnus de l'expérience humaine. Elle marque ainsi une étape importante dans la formation de l'homme intérieur, du sujet responsable (p. 13). Aussi, pour consolider cette réflexion sur la tragédie en tant qu'invention inscrite dans un contexte historique, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet entreprennent d'effectuer une analyse qui évoque une distance notable entre le mythe et la tragédie. Ils présentent, dans un premier temps, la tragédie comme un genre littéraire apparu au V^{e} siècle, ce qui marque sa différence avec le mythe :

> *« […] le dialogue d'un mythe suit d'abord les articulations du discours – oral ou écrit – mais son but, peut-être fondamental, est de casser le récit mythique pour en détecter les éléments premiers qui devront être eux-mêmes confrontés à ceux qu'offrent les autres versions du même mythe ou des ensembles légendaires différents […] Les tragédies grecques que nous avons entrepris d'étudier dans ces pages constituent un objet tout à fait différent. Ce sont des œuvres écrites, des productions littéraires individualisées dans le temps et dans l'espace et dont aucune n'a à proprement parler de parallèle. L'Œdipe-roi de Sophocle n'est pas une version parmi d'autres du mythe d'Œdipe. L'enquête ne peut aboutir que si elle prend en considération, d'abord et au premier chef, le sens de l'intention du drame qui fut représenté à Athènes vers 420 avant J.-C. »* (p. 7-8).

Ces historiens particularisent ainsi chaque type de discours pour marquer la différence qui peut exister entre eux. L'*Œdipe-roi,* en tant qu'œuvre littéraire, a non seulement un auteur, Sophocle, mais est historiquement datée : *« 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 »* (p. 15). Dès lors, la tragédie s'inscrit dans une époque bien précise, contrairement au récit mythique qui apparaît difficile à situer dans l'espace et le temps. Elle prend forme grâce aux exigences d'un contexte social et politique. Nous citerons l'exemple d'*Œdipe-roi* qu'ils confrontent à des pratiques religieuses ou à des institutions sociales contemporaines en ces termes :

« Ainsi l'Œdipe-roi nous a paru pouvoir être éclairé par une double comparaison : avec une procédure rituelle d'abord, le pharmakós ; ensuite avec une institution politique étroitement délimitée dans le temps, puisqu'elle n'apparaît qu'à Athènes avant la réforme de

Clisthène (508) et qu'elle disparaît peu avant la tragédie classique elle-même : l'ostracisme. » (p. 8).

Pour ce faire, lorsque Sophocle, contemporain de la naissance de la tragédie, détourne l'histoire d'Œdipe, faisant de ce personnage légendaire un aveugle et un exilé (tandis qu'Homère, dans l'*Odyssée*, le voit rester jusqu'à la mort sur le trône de Thèbes), c'est peut-être parce qu'il a cessé de le traiter en héros épique, voué à la glorification. Entrant dans la tragédie, Œdipe pénètre dans un univers où les êtres, enserrés dans le réseau de leurs contradictions, remettent en question les valeurs humaines, civiques et religieuses. Le drame prend alors un sens dans lequel l'inceste n'intervient que comme un ressort dramatique qui fait du roi, égal aux dieux, un mendiant exilé, égal à rien. En effet, ce renversement inhérent à la tragédie s'inscrit, comme l'ont indiqué Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, dans la pratique politique des Grecs du V^e^ siècle. Plusieurs cités (dont Athènes) observaient alors un rituel par lequel un être, généralement choisi parmi les plus misérables, était expulsé hors de la cité, purifiant par son départ les fautes commises par tous, une sorte de victime expiatoire. Cet individu, symboliquement responsable du salut collectif est une double caricature du roi primitif, paré et promené à travers les rues, durant l'année précédant la cérémonie expiatoire, aux frais de l'État. Aussi, est-il bon de savoir que cette pratique institutionnelle a cours au moment où la démocratie athénienne (née en 494) s'affirme.

Par ailleurs, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet expriment la difficulté à soutenir que Sophocle avait pensé à l'ostracisme en écrivant son œuvre, même s'il semble que ces pratiques aient eu cours à la même époque. Mieux, ces historiens prennent soin de préciser dans leurs notes les dates du premier (487 avant J.-C.) et du dernier ostracisme (417 ou 416 avant J.-C.). De fait, dans l'Athènes du V^e^ siècle, la crainte de la tyrannie se confondait avec l'appréhension religieuse de la démesure. Ainsi, un homme trop important au sein du groupe pouvait, sur un simple vote, être condamné à l'exil. Sa culpabilité dans un forfait n'est plus nécessaire pour qu'il soit banni. L'institution de l'ostracisme conduisait chaque homme à réfléchir sur le rôle qui lui était imparti dans la cité. N'est-ce pas dans cette perspective que Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam rappellent le devoir politique et religieux du citoyen, évoquant une maxime de Solon ? Il écrit : *« la devise " rien de trop " résume le rôle le devoir politique et religieux du citoyen. Solon, législateur et père de la démocratie, avait prévenu le peuple : " Une cité périt de ses hommes trop grands "»*[206]. Cette maxime

[206] Carlier, Christophe et Griton-Rotterdam, Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Éditions marketing, 1994, p. 77.

fonctionnait comme une sorte de règle de prudence et la tragédie, en tant que manifestation sociale, constituerait le lieu d'où les citoyens pouvaient observer le sort réservé aux hommes : *« Devant ce tribunal civique que représente le théâtre athénien, Œdipe incarne l'ambiguïté fondamentale de l'homme »* (Carlier, Christophe et Griton-Rotterdam, Nathalie, p. 77). Cette particularité de la tragédie par rapport au mythe définit un moment propre, lequel se traduit par les conséquences de la rupture entre deux mondes différents, celui du V^e^ siècle et celui très lointain des mythes :

> *« Le moment tragique est donc celui où la 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 pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse de s'effectuer »* (Vidal-Naquet, Pierre, p. 16).

Le problème de la responsabilité humaine ne serait pas en reste dans ce qui apparaît comme le résultat de cette distance. En effet, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet évoquent la naissance d'une conscience tragique dans le conflit qui oppose désormais les traditions mythiques et la tragédie :

> *« 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 de frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines »* (Vidal-Naquet, Pierre, 1995 p. 16).

Il semble que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet situent l'invention de la tragédie dans une période où l'homme se trouve à la lisière de deux mondes qui constituent son microcosme. Fort des pratiques religieuses qui avaient cours dans l'Athènes du V^e^ siècle, l'homme se trouve face à sa responsabilité par le truchement de ce que le genre tragique présentait sur scène. Il n'y avait pas de rupture totale entre ce qui était sur scène et les anciennes légendes. Les poètes de cette époque se servaient de ce passé pour donner du contenu à leurs œuvres, malgré le conflit existant entre cette forme de représentation et les récits mythiques. Avec l'apparition de la tragédie dans cette culture grecque, il apparaît une dépréciation du mythe, qui est désormais perçu autrement par le citoyen. C'est dans cette optique que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet rappelaient Walter Nestle pour qui, la

tragédie prend naissance quand on commence à regarder avec l'œil du citoyen (p. 25). Cette nouvelle étape prendrait forme avec la tragédie. Il ne s'agit plus pour les Athéniens de cette époque d'observer le mythe comme un récit figé, immuable. Les valeurs fondamentales du mythe dans la cité perdent leur consistance, disons qu'elles se fragilisent face au regard interrogatif du citoyen du V^e^ siècle. Dans la revue *Europe*, Pierre Vidal-Naquet écrivait : *« La légende héroïque – ou le mythe, peu importe comment on l'appelle – ne questionne pas, tandis que dans la tragédie il y a questionnement. »*[207] Pendant que le mythe reste statique, la tragédie reste dans une dynamique de questionnement. Elle n'est pas pour Pierre Vidal-Naquet une légende transmise de génération en génération sans la moindre critique. En tant que genre littéraire, elle interroge le vécu de la période qui l'a vu naître : *« […] si la tragédie apparaît ainsi, plus qu'aucun autre genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas quelle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. »*[208] Pierre Vidal-Naquet, dans cette même revue, reprenait l'idée du questionnement en établissant un parallèle avec la comédie :

> *« […] mais enfin c'est un fait incontesté que la cité se met en question elle-même. Elle ne se représente pas directement – ce qu'elle fait dans la comédie : dans la comédie vous avez une représentation directe – mais elle procède à cette espèce de questionnement qui est la grandeur de la tragédie »* (Vidal-Naquet, Pierre, 1999, p. 45).

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, dans une réflexion sur le personnage héroïque, entendent montrer à quel niveau se situe ce questionnement. Ils rappellent la fonction du masque qui, loin d'être un travestissement religieux, serait un masque humain permettant d'effectuer le distinguo entre les deux éléments qui occupent la scène tragique. D'une part, il y a le chœur, personnage collectif incarné par un collège de citoyens qui dans le principe est non masqué, mais déguisé ; d'autre part, le personnage tragique que le masque individualise par rapport au groupe anonyme du chœur (Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 13). Et, ce masque l'intégrerait dans une catégorie sociale et religieuse très précise : celle du héros. Sur scène, les personnages héroïques ne sont pas seulement rapprochés par la langue aux yeux de tous les spectateurs, mais ils deviendraient l'objet d'un débat à travers les discussions qui les opposent aux choristes ou les uns aux autres. C'est à ce niveau que Jean-Pierre Vernant et

---

[207] Vidal-Naquet, Pierre, « Le mythe à l'épreuve de la cité », *Europe*, Paris, 1999, p. 44.

[208] Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, 1995, p. 24-25.

Pierre Vidal-Naquet situent le questionnement, d'autant qu' : *« ils sont en quelque sorte mis en question devant le public »* (p. 14).

Dans une autre mesure, la relation entre mythe et tragédie fonctionne comme l'ancrage de la tragédie dans le mythe. Autrement dit, malgré les différences que l'on peut relever, l'un ne saurait exister sans l'autre. Cela ne veut en aucun cas dire qu'il existe une confusion entre les deux. Mais, justement, cet ancrage signifie l'existence de deux entités, d'une part le mythe et d'autre part la tragédie, même si l'invention de la tragédie est inhérente à la connaissance préalable des récits mythiques. C'est ce que rappelle Pierre Vidal-Naquet à l'occasion d'un entretien accordé à la revue *Europe* en 1999 :

> *« Dans notre idée, au départ, il y avait d'un côté le mythe, c'est-à-dire les histoires qui traînaient ici ou là, et qu'on trouve pour une large part déjà dans Homère, et de l'autre une institution tout à fait ritualisée, un fait social total comme aurait dit Marcel Mauss, à la fois littéraire, religieux, politique. Et la question qui se posait était de savoir comment ces deux faits étaient liés. L'idée de base qui nous inspirait, c'était que la cité s'emparait d'un personnage du mythe – moins d'un récit du mythe que d'un personnage -, qu'elle le projetait sur la scène, qu'elle le faisait grandir et mourir en quelque sorte puisqu'elle le regardait dans la catastrophe, avec le décalage qu'il y a entre les institutions politiques et la tragédie […]) »* (p. 14).

Nous l'avions souligné plus haut, le divorce notable entre le mythe et la tragédie réside, selon Pierre Vidal-Naquet, dans la catégorie du questionnement. La tragédie présenterait sur scène un héros problématique avec les autres personnages et avec le chœur. C'est donc fort de ce débat que la tragédie se distinguerait du mythe qui chante un héros sans questionnement et qui, par la même occasion, l'éloigne du contexte social, historique et politique qui peut être celui des Athéniens du V^e^ siècle. Cet exercice aura pour résultat une catégorisation littéraire de l'*Œdipe-roi* de Sophocle par rapport aux autres versions du mythe d'Œdipe. En clair, et pour être assez simple, l'*Œdipe-roi* du V^e^ siècle avant J.-C. ne saurait s'identifier et fonctionner comme le mythe originel d'Œdipe. Selon Jean-Pierre Vernant :

> *« L'invention de la tragédie grecque, dans l'Athènes du V^e^ siècle ne serait-elle pas selon seulement la production d'œuvres littéraires, d'objets de consommation spirituelle destinés aux citoyens et adaptés à eux, mais à travers le spectacle, la*

lecture, l'imitation et l'établissement d'une tradition littéraire, la création d'un « sujet », d'une conscience tragique, l'avènement de l'homme tragique »[209].

Les poètes tragiques exprimeraient et élaboreraient une vision tragique, une nouvelle façon pour l'homme de se comprendre, de se situer dans ses rapports avec le monde, les dieux, les autres, avec soi-même et ses propres actes (Vernant, Jean-Pierre, 1995, p. 83). La catégorie de la tragédie apparaît, au regard de ce qui précède, comme une véritable révolution pour l'Athénien du V^e^ siècle, laquelle l'aurait sorti des ténèbres dans lesquelles il demeurait avant l'invention de cet art. Il a fallu, pour ce faire, que la tragédie commence quand le mythe, que l'on peut assimiler au temps de l'ignorance, prend fin. La tragédie remplirait cette fonction grâce au questionnement face au mythe qui reste silencieux. Dans ce même esprit, il serait utile de souligner que, malgré cette différence, la tragédie ne saurait s'ériger en miroir de la cité, comme le note Pierre Vidal-Naquet. Elle en serait même un miroir brisé : *« Il ne faut pas chercher à voir dans la tragédie un miroir de la cité ; ou, plus exactement, si l'on veut garder l'image d'un miroir, ce miroir est brisé […] »* (Vidal-Naquet, Pierre, 2002, p. 61*).* De fait, Pierre Vidal-Naquet ne retrouve dans la tragédie, de façon directe, aucune des institutions que l'on trouve dans la cité. Il n'existe aucune trace de ces institutions et c'est à juste titre qu'il soutient :

> *« Si vous cherchez qui exécute, il n'y est pas ; si vous cherchez celui qui décide, il y est, mais sous la forme du héros qui sera brisé ; si vous cherchez celui qui consulte, c'est-à-dire la boulè il y est, mais de façon tout à fait déformée, sous l'espèce du chœur qui n'est pas habilité à donner de vrais conseils. Ni l'assemblée, ni le conseil, ni les magistrats ne sont directement présents dans la tragédie. C'est comme si on prenait un groupe, qu'on le mettait devant un miroir et qu'on le décalait systématiquement. »* (Vidal-Naquet, Pierre, 1999, p. 43).

En ce qui nous concerne, cette absence directe d'institutions pourrait être due, comme nous l'évoquions plus haut, à une tragédie qui ne s'inspire ni de personnes réelles ayant marqué le V^e^ siècle ni de faits comme l'exemple des guerres médiques.

Au demeurant, l'approche historique et politique se présente autrement, comparée au structuralisme du mythe. Contrairement à Claude Lévi-Strauss, elle part de l'extérieur pour fonder sa lecture : une démarche ayant abouti à la prise en compte du contexte historique, social, politique et des pratiques culturelles, comme la tragédie. C'est fort de ces pratiques que

---

[209] Vernant, Jean-Pierre, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », *Mythe et tragédie, Vol. II*, Paris, Éditions La Découverte, 1995, p. 83

le V^e^ siècle grec, selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, constitue la période de l'avènement d'une conscience tragique. Elle proposerait aux Athéniens une interrogation de portée générale sur la condition humaine, ses limites, sa nécessaire finitude pour utiliser les termes de Jean-Pierre Vernant[210]. Dans cette perspective, il ne manque plus qu'à se référer à l'*Œdipe-roi* de Sophocle pour projeter chez les spectateurs athéniens de cette époque, une méditation sur les valeurs qu'imposeraient la découverte de la démocratie et la place qu'elle assigne à l'individu. La tragédie, au lieu de chanter la gloire de quelques héros, réfléchirait sur la difficulté d'être homme au sein du groupe. La catégorie du mythe, selon les deux hellénistes que sont Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, s'insère dans un contexte historique qui en éclaire le sens. En procédant ainsi, ces deux historiens sortent de la fiction mythique pour désigner ce qui pouvait constituer la réalité des Athéniens du V^e^ siècle. Mais l'importance accordée au contexte réduit le fondement de cette réalité à un contexte sociologique précis. Il apparaît, dans ces conditions, difficile de trouver une définition unique aux mythes si on le perçoit comme fait social total (Jean-Pierre Vernant), à travers lequel il peut viser des catégories mentales caractéristiques des Grecs. Et, même quand Pierre Vidal-Naquet dans *Le chasseur noir* estime que son problème n'a jamais été d'étudier les mythes grecs en eux-mêmes et pour eux-mêmes et qu'il se serait préoccupé de l'étude des rapports entre les données mythiques et une société historique ou politique, le résultat est toujours le même : celui de l'imaginaire du mythe dont l'interprétation est loin d'être clos.

Après la catégorie du mythe dans une approche historique et politique, il semble difficile de clore ce chapitre compte tenu de la multitude de travaux dont il a fait l'objet ces dernières décennies. De fait, les passions suscitées par le mythe en Occident, comme nous l'annoncions en début de chapitre, touchent à plusieurs domaines, notamment à la littérature. À cet effet, nous rapporter aux travaux de Pierre Brunel afin d'analyser la catégorie du mythe dans la littérature comparée.

5. Mythe et littérature comparée

En réfléchissant sur l'approche historique et politique du mythe selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, il nous a été donné de faire un constat : la tragédie athénienne du V^e^ siècle avant J.-C. est transformée en un genre littéraire, c'est-à-dire en objet littéraire que la critique contemporaine abordera selon les exigences de cette discipline. Si nous nous en tenons aux analyses de ces deux historiens présentant la tragédie comme s'inspirant des récits mythiques, une différence notable surgit entre mythe et tragédie, et cette différence se

[210] Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et tragédie*, Vol. II, 1995, p. 89.

traduit dans le questionnement de la tragédie que l'on ne retrouverait pas dans le mythe. À en croire Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, malgré la différence fondamentale entre mythe et tragédie, elle trouve son ancrage dans ces récits légendaires. C'est dans cette perspective qu'une réflexion peut être enclenchée sur le rapport du mythe et de la littérature comparée. L'intérêt de cette question réside dans la construction de la catégorie du mythe dans cette discipline des sciences humaines qu'est la littérature comparée. Avant d'aborder cette analyse, nous jugeons opportun de savoir ce que l'on entend par littérature comparée.

Nous consacrerons la majeure partie de cette réflexion aux travaux réalisés par Pierre Brunel, à qui nous devons le mérite d'avoir effectué une véritable synthèse de ce que les critiques avertis entendent par l'expression « littérature comparée ». Nous justifions ce choix par la multitude de ses recherches en littérature comparée. Pour ce faire, nous citerons en exemples : *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1983), *Mythocritique* (1992), *Mythe et littérature* (1994), *Dictionnaire des mythes littéraires* (1994), etc.

Pierre Brunel, dans un premier temps, effectua dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, l'historique de cette discipline. Il n'est pas aisé de définir la littérature comparée compte tenu de ses différentes implications et de son développement. Il le dit lui-même, elle se présente comme une *« expression vicieuse parce qu'elle est ambiguë »*[211]. Elle serait au singulier comme au pluriel : *« un aspect durable de l'esprit humain, appliqué à l'étude des lettres»* (Brunel, Pierre, p. 15). C'est dire que la littérature comparée s'attelle à mener une réflexion sur ce qui permet d'identifier et de caractériser les sociétés humaines dans leur structure et leur organisation profondes. Elle devient, par conséquent, une branche des sciences humaines compte tenu des analyses rationnelles qui s'y imposent. Même si elle affirme ou réfute sa primauté nationale, elle effectue également la comparaison de deux littératures qui existaient concurremment. Ce qui permet d'en apprécier, comme le dit Pierre Brunel, les mérites respectifs : les littératures grecque et latine, française et anglaise aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Pierre Brunel s'inscrit tout de même dans une logique de condamnation de son aspect nationaliste, d'autant que son caractère politique s'accompagne souvent de prétentions à des supériorités ethniques : le mépris porté à l'*« art décadent »* par les nazis répond à la destruction systématique des Juifs allemands et européens (p. 16). En tant que moyen scolaire, sinon scolastique, la littérature comparée se donne pour mission d'apprécier l'originalité de chaque littérature si l'on veut déterminer l'apport irremplaçable de chaque littérature nationale au fonds commun de la littérature (p. 16). Dans la perspective de

[211] Brunel, Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 15.

comparaison de deux littératures, l'expression de *« littérature comparée »* nécessiterait un esprit de libéralisme, de générosité, niant tout exclusivisme et isolationnisme.

De façon pratique, en France, les vrais initiateurs de la littérature comparée sont Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère et Philarète Chasles. Abel Villemain fut le premier, en 1828, à publier un *Cours de littérature française* dont une partie sera publiée en 1828 et 1829. Il y était question de l'influence que l'Angleterre et la France ont exercée l'une sur l'autre et de l'influence française en Italie au XVIII^{e} siècle. Cela pourrait être le cas des récits mythiques de la Grèce antique dont l'emprise continue de susciter des débats passionnés en Occident. Il semble que cette Grèce, ses créations artistiques et son passé légendaire constituent même le fondement de la littérature occidentale au regard des manipulations dont ont fait l'objet des ouvrages comme la *Poétique* d'Aristote, *L'Iliade* et *L'odyssée* d'Homère ainsi que les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Pour revenir à Abel Villemain, notons que ses travaux faisaient déjà référence à cette discipline dans la première partie de son cours parue en 1828, où il employa l'expression *« littérature comparée »* dans la préface. Jean-Jacques Ampère, sur cette même question, se consacra à la littérature comparée de toutes les poésies en 1830. Il estime que si la littérature se conçoit comme une science, elle appartiendrait dans ces conditions à l'histoire et à la philosophie. Jean-Jacques Ampère juge utile une étude de la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères, ce qu'il rappela, en 1832, à la fin de son discours d'ouverture sur la question de la littérature comparée à la Sorbonne :

> *« Nous la ferons, messieurs, cette étude comparative, sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète ; et si, dans la suite des rapprochements où elle nous engagera, nous trouvons qu'une littérature étrangère l'emporte sur nous [les Français : ce rajout est de nous] en quelque point, nous reconnaîtrons, nous proclamerons équitablement cet avantage ; nous sommes trop riches de gloire pour être tentés de celle de personne, nous sommes trop fiers pour ne pas être justes. »*[212]

Il se dégage, de cette fin de discours, le besoin de sortir de l'enfermement afin de trouver une histoire commune à la littérature. Elle rendra possible une comparaison des structures ou même des phénomènes analogues dont le but pourrait être la mise en évidence des caractères communs d'où il sera possible de dégager des lois. Que dire de Philarète Chasles ? Nous évoquerons tout simplement son discours à l'occasion de sa leçon d'ouverture, prononcé le 17 janvier 1835 à l'Athènes de Paris et publié le même mois dans la

[212] Brunel, Pierre, 1983, p. 19. Il faut noter que cette fin de discours a été rapportée par Pierre Brunel dans la mesure où ne disposons pas de documents nous présentant la totalité du discours.

*Revue de Paris : « Rien ne vit isolé ; le véritable isolement, c'est la mort » […] « Tout le monde emprunte à tout le monde : ce grand travail de sympathies est universel et constant » (*Brunel, Pierre, 1983, p. 19*).* Son propos préconisait l'identification de ce qui pouvait unir l'histoire de la littérature, la philosophie et la politique. Il entendait montrer comment, à partir de l'histoire de la pensée, ces disciplines interagissent. Jusque-là, la littérature comparée traite de l'influence des unes sur les autres. Il faut attendre les Allemands, autour de 1850, pour la voir couvrir de large domaine de thèmes et motifs. Le premier bilan de la littérature comparée peut être effectué en 1939, selon Pierre Brunel :

> *« La littérature comparée pouvait s'honorer d'un bilan largement bénéficiaire : histoire des échanges littéraires internationaux, et particulièrement recherche des sources et des influences, individuelles ou générales, étude des thèmes* et *des motifs, histoire générale de la littérature occidentale, de ses grandes époques et de ses genres littéraires, telles sont les principales rubriques de ce bilan. »* (Brunel, Pierre, 1983, p. 24).

Dans une analyse plus profonde, ce bilan met en relief l'influence que les différentes littératures peuvent exercer entre elles. Cela n'est possible que lorsque le comparatiste analyse les modulations les plus subtiles de la littérature. Il s'agit, entre autres, des : *« modifications du texte traduit ou imité, les réinterprétations et gauchissements, la relation spéculaire du portait du modèle, la mise en œuvre, à partir d'une rencontre, d'une liberté créatrice. »* (p. 63). Le modèle (il peut s'agir d'une image) comme représentation individuelle ou collective laisse entrer des éléments à la fois intellectuels, affectifs et subjectifs. Selon Pierre Brunel, ces éléments peuvent influer sur une approche objective de la dynamique comparatiste. L'idée selon laquelle : *« Aucun étranger ne voit jamais un pays comme les autochtones voudraient qu'on le vit »* (p. 64), signifie que : *« les éléments affectifs l'emportent sur les éléments objectifs. »* (p. 64). Cette causalité traduit, en dernière analyse, à quel point des erreurs sont susceptibles de se transmettre de génération en génération. Il s'agit, bien entendu, de l'influence d'une littérature sur une autre. C'est dans cette perspective que la tragédie antique continue d'avoir une incidence sur la littérature occidentale depuis le XVI^{e} siècle. Cette question préoccupe la littérature comparée, selon Pierre Brunel *: « Étudier l'invention de la tragédie en Grèce, sa transplantation à Rome, sa résurrection au XVI^{e} siècle, sa diffusion dans toute l'Europe, son regain de faveur de nos jours, c'est faire de la littérature comparée. »* (p. 105). L'étude de l'invention de la tragédie ne se limite pas, en littérature comparée, aux seuls aspects historiques, elle se réfère également à la relation qui peut exister entre les pièces de théâtre du V^{e} siècle avant J.-C. et du XX^{e} siècle. Il est difficile de traiter la

question de l'évolution de la tragédie sans évoquer les récits mythiques qui ont inspiré les poètes de la Grèce antique. C'est pour y parvenir que nous proposerons de définir le mythe dans une approche comparatiste, selon Pierre Brunel. Cela nous permettra de préciser comment la catégorie du mythe se construit en littérature comparée. Rappelons que l'ancien manuel de Claude Pichois et d'André-Michel Rousseau relevait que le comparatiste était « comme chez lui » parmi les mythes[213]. En effet, Pierre Brunel définit le mythe comme un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde.[214] Cette définition du mythe se rapproche de celle de Mircea Eliade pour qui :

> *« Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des " commencements ". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc le récit d'une " création " : on rapporte comment quelque chose a été produit, commencé à être. Le mythe ne parle pas que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté… Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la " sur-naturalité " de leurs œuvres. »*[215]

Cette notion du sacré et du surnaturel apparaît aussi bien chez Mircea Eliade que chez Pierre Brunel. Si nous nous en tenons à l'aspect du mythe que l'on retrouve chez Mircea Eliade, il soutient la thèse selon laquelle les récits légendaires racontent : comment une réalité est venue à l'existence. Dans cette perspective, il (le mythe) pourrait, comme le note Pierre Brunel, se charger à un stade de son évolution d'une signification abstraite : Prométhée devient l'emblème de la révolte, Sisyphe celui de l'absurde (Brunel, Pierre, 1983, p. 125). Ces

---

[213] Il s'agissait au départ de *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1967, p. 147. Remanié, ce livre est devenu en 1983 *Qu'est-ce que la littérature comparée* ?, codirigé par Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau.

[214] Brunel, Pierre, 1983, p. 125. Cette définition s'inscrit dans le cadre de la différence que Pierre Brunel établit entre le mythe et le thème. Laquelle distinction fait suite à un souci de clarté, afin d'éviter de les confondre dans les manuels (Simon Jeune, chapitre VI ; Raymond Trousson, *Les Études de thèmes, passim* / *Le thème de Faust dans la littérature européenne* de Charles Dédévan 1954-1965 ou *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*). Pierre Brunel définit le thème comme un sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme : l'idée sera prise de position intellectuelle par rapport au thème, le sentiment prise de position affective. Le thème se présente comme lieu commun. Le mythe, quant à lui, se consacre à la tradition et à l'irruption du sacré dans le monde.

[215] Se réfère à la définition du mythe de Mircea Eliade que nous avons évoqué.

significations se consolident lorsque la littérature se charge de récits légendaires ou de mythes. Dans ce but, il semble nécessaire d'éclairer la permanence des imaginaires mythiques et d'analyser leurs modalités de transformation dans le champ littéraire. Ces imaginaires mythiques se matérialisent dans le travail de l'écrivain qui reprend bien l'ensemble narratif traditionnel, dont le traitement subit une modification avec une grande liberté, et qui, de surcroît, se réserve le droit d'y ajouter de nouvelles significations. Avec ces modifications, le mythe n'est plus réservé au domaine religieux et rituel qui fut le sien à l'origine, selon Pierre Albouy, mais se transforme par la force des choses en littérature. C'est pour illustrer cette pensée que Pierre Brunel convoque Denis Rougemont, pour qui la littérature constitue le miroir déformant, l'image confuse. Autrement dit, la littérature loin de refléter le mythe, le déformerait dans son mode de fonctionnement et d'organisation interne. La littérature intègre le mythe dans son champ. À cet effet, une profanation s'opère, selon Pierre Brunel, de telle sorte que le mythe perd son caractère ésotérique et sa fonction sacrée pour certains critiques (Mircea Eliade). La nouvelle attitude consiste à suivre les avatars d'un récit mythique ou d'un héros légendaire dans la littérature. C'est dans cette perspective que la littérature comparée, comme champ critique, se réfère au mythe. Elle pose la question de sa spécificité par rapport au texte littéraire. En clair, l'étude du mythe en littérature comparée traite du repérage et des transformations de l'élément mythique dans un texte. Dans cet exercice, le mythe peut-il garder son origine sacrée, de récits surnaturels, selon l'Occident, depuis le XVIII^{e} siècle ? En réponse à cette interrogation, nous dirons que le mythe se distingue de l'explication scientifique, rationnelle, dans la mesure où il tente d'expliquer l'inexplicable. C'est ce qui conduit Pierre Brunel à soutenir l'explication mythique suivante *: « Elle est capable de réunir les contraires, par exemple la vie et la mort. Elle se propose insolemment, d'autres diraient innocemment, là où notre raison est mise en échec. »*[216] Voltaire, dans un vers du *Poème sur le désastre de Lisbonne*, exprimait ces préoccupations métaphysiques, d'après Pierre Brunel : qui suis-je, où suis-je, où vais-je et d'où suis-je tiré ? En se posant ces questions, il se savait, toujours selon Pierre Brunel, incapable d'y répondre clairement. Le contraire transparaît au sujet du mythe. En effet, le mythe, tel que présenté plus haut, répondrait à ce type d'interrogation. Ce procédé s'inscrirait, selon Ernst Cassirer, dans ce qu'il a appelé la pensée mythique. De fait, la catégorie qu'il entend universelle, de « cause à effet », ne ferait en aucune manière défaut à cette pensée mythique. Dans cette perspective, Cassirer écrit : *« elle*

[216] Brunel, Pierre, « Présentation », *Mythe et littérature*, Paris, Les Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994, p. 9.

appartenait au contraire à son statut fondamental. […] Mais la causalité du mythe se distingue de la forme d'explication causale exigée et présentée par la connaissance scientifique par le même caractère que celui auquel se réduit l'opposition de leurs concepts d'objet »[217]. Cassirer part du postulat selon lequel la nature particulière de la pensée mythique et la différence qui l'oppose à l'appréhension purement théorique du monde peuvent être saisies à partir de son concept et son objet. Cela est dû au fait que ces deux concepts se conditionnent réciproquement. Il fait observer que la forme de la pensée causale détermine la forme de la pensée de l'objet, et vice-versa. La pensée mythique ne peut que de façon intuitive donner une réponse à la question de la genèse du monde et entendre expliquer l'origine de quelque chose de bien concret comme le Soleil, l'Homme, la Lune et certaines institutions. Il y a dans cette approche la fonction étiologique du mythe, abordée par Mircea Eliade, qui raconterait la création d'un être ou d'une réalité quelconque, le plus souvent par un dieu.

À partir de cette logique de la pensée mythique, il nous semble utile de formuler une critique dans ce qui apparaît comme la raison du mythe. Nous élaborerons cette critique en référence à la valeur étiologique de celui-ci. Et, justement, la formulation de cette critique ressort, bien entendu, de l'effet de causalité qui serait celui du mythe. Pour ce faire, Pierre Brunel convoque Daniel Madelénat qui, dans un article intitulé *Mythe et littérature* déclarait :

> *« L'émergence d'un rationalisme empirique substitue à la compréhension mythique une épistèmê nouvelle : au lieu d'expliquer les caractères généraux du donné à l'aide d'une histoire particulière, on pose les principes généraux qui gouvernent la réalité jusque dans ses aspects les plus particuliers. »*[218]

Ces propos créent une réelle polémique dans un contexte purement scientifique, où s'intègre difficilement le mythe. Rejeté à l'âge de la science, le mythe apparaît solitaire, dans la mesure où il devient suspect en prenant le sens de fable mensongère et d'imposture (Brunel, Pierre, 1994, p. 8). Dans ses rapports avec la littérature, au premier abord, une dissociation naît, mais est-elle pour autant crédible au regard de l'inspiration que le mythe constitue pour la littérature ? Y a-t-il une vraie rupture entre mythe et littérature ? Si l'on s'en tient aux propos de Denis de Rougemont, évoqué plus haut, des craintes allant dans le sens de la profanation du mythe par le littéraire peuvent exister. Face à ce positionnement, Pierre

---

[217] Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 66.

[218] Madelénat, Daniel, « Mythe et littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française* de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas, 1984.

Brunel prône l'idée d'un salut du mythe à travers la littérature : *« […] pour exister à nos yeux ou du moins à nos oreilles il faut être déjà revêtu de paroles »* (Brunel, Pierre, 1994, p. 9). Dans cette optique, Ernst Cassirer prétend que le mythe et le langage sont en contact perpétuel et réciproque tout en se portant et se conditionnant l'un et l'autre (Cassier, Ernest, 1972, p. 62). La parole serait donc le canal par lequel le mythe existe, survit, et l'existence de la littérature orale, progressivement révélée par les mythologues viendrait pour le confirmer (Brunel, Pierre, 1994, p. 62). La littérature, imprégnée toujours selon Pierre Brunel de mythe, témoignerait de l'indissociabilité du mythique et du littéraire. Dans une autre mesure, Pierre Brunel appréhende le mythe sous un angle narratif. Ce dernier communiquerait ce grand élan narratif à la littérature aux XVIII^{e}, XIX^{e} et XX^{e} siècles. Ce schéma est le même*« muthos »* et ses reprises dans la tragédie du V^{e} siècle av. J.-C.

Si le mythe transmet sa narrativité à la littérature, qu'est-ce que la littérature peut lui communiquer à son tour ? Pour répondre à cette question, nous convoquerons les expressions : mythe littéraire et mythe littérarisé. Pour définir le mythe littérarisé, il importe de décrypter ce que peut désigner le terme « littérarisé ». En effet, selon André Siganos :

> *« […] est littérarisé tout ce qui passe à l'état de littérature, ou plus exactement, compte tenu de la variété des champs culturels possibles, de littérature écrite […] Employé littérarisé, c'était alors tenter de distinguer du mythe « littéraire » non le mythe « textualisé » (autre néologisme), qui prétendait simplement désigner le mythe orale fixé par l'écriture, mais le mythe oral reformulé par la littérature, à un niveau supérieur de l'élaboration. »*[219]

Il s'agit d'un texte qui reprend des éléments d'un récit légendaire archaïque, sans doute antérieur à l'actualisation qu'il en présente. Le langage du mythe s'intègre donc dans un autre, dont la nature est différente. Même si le mythe littérarisé donne l'impression d'une homologie entre mythe, dans sa nature orale, et le mythe littérarisé, des différences majeures existent à l'origine de cette mutation. En effet, des pertes et des gains susceptibles d'apporter une modification sémantique peuvent apparaître dans cet exercice. Rappelons que selon Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, le mythe, dans sa formulation authentique, apporte des réponses sans explication préalable et la tragédie, lorsqu'elle utilise les récits mythiques, pose des questions qui n'ont pas de réponses. Cette différence montre que le passage de l'oral à l'écrit formule un nouveau discours qui s'éloigne des récits originels. Le mythe littéraire, quant à lui, ne serait pas, d'après André Siganos, le fruit d'une conscience primitive, encore

[219] Siganos, André, « Définition du mythe », *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 93.

moins le résultat et la traduction d'une pensée collective articulée, selon une structure de plus en plus essentielle, avant d'être littérarisée. Il se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu[220]. En d'autres termes, lorsqu'un récit ou un héros légendaire, qui en sont à l'origine, sont repris dans un texte qui l'enrichit de significations nouvelles, propres à son époque, on parle de mythe littéraire. De façon précise, le mythe littérarisé prend son origine dans un mythe ethno-religieux dont la version originale est introuvable, alors que le mythe littéraire est dépourvu de la dimension collective et présente donc une origine assignable et interne à la littérature. Ces deux variables ont cependant des éléments en commun. De fait, selon André Siganos, le mythe littéraire tout comme le mythe littérarisé est un récit bien structuré, symboliquement surdéterminé, d'inspiration métaphysique qui reprend le syntagme de base d'un ou plusieurs textes fondateurs. Les réécritures des tragédies grecques : l'*Antigone* de Jean Anouilh, *La machine infernale* de Jean Cocteau et l'*Électre* de Giraudoux apparaissent comme des mythes littéraires. Elles se sont inspirées d'œuvres tragiques du V^e^ siècle avant J.-C., ce qui témoigne de la domination du mythe littéraire sur le mythe littérarisé. Cependant, la réécriture n'est pas une copie conforme de la tragédie grecque, mais une reprise intégrant des éléments du nouveau contexte. L'*Antigone* de Jean Anouilh est révélatrice de ce changement. Il suffit de se référer à une Eurydice tricotant ou encore Antigone réclamant du café pour se rendre compte qu'il ne s'agit plus de l'*Antigone* de Sophocle.

Dans le mythe littéraire, avec tous les gains et pertes observables chez les auteurs modernes, il est possible que des changements formels et des transformations sémantiques interviennent chez le lecteur. C'est d'ailleurs dans cette optique que Daniel Mortier rappelle Umberto Eco en ces termes :

> *« Le mythe littéraire présente des textes dont le lecteur n'hésite pas à rechercher les structures profondes. Car le fait même qu'il y ait mythe littéraire légitime ce type de lecture qui n'en reste pas au simple plaisir réservé par le déroulement de la fable. Tout se passe comme si, puisqu'il y a mythe, l'histoire racontée n'était pas seulement une histoire, et était nécessairement porteuse d'un message, d'une signification plus ou moins cachée. »*[221]

[220] Siganos, André, 2005, p. 96.

[221] Mortier, Daniel, « Mythe littéraire et esthétique de réception », *Mythe et littérature*, 1972, p. 145-146.

Au regard de ce qui précède, le mythe littéraire confère une nouvelle signification qui, avec les exigences de la littérature, peut aboutir aux attentes des lecteurs de l'époque en question. À cet effet, Daniel Mortier écrit *: « Son historicité est affirmée dans la mesure où il admet aisément que chacune des œuvres qui le composent, à commencer par les premières, est marquée par des préoccupations de l'époque ou de l'auteur. »* (p. 147). Au-delà des préoccupations de l'époque ou de l'auteur, le mythe littéraire réaliserait, selon Hans Robert Jauss, une fusion des horizons d'attente, passés et présents[222]. Le mythe originel, quant à lui, trouverait son salut dans le rapprochement avec l'horizon présent. Aussi est-il nécessaire de comprendre que la question de l'historicité du mythe littéraire peut être à l'origine de plusieurs avatars. Il est fort possible de prétexter que les personnages et des éléments d'intrigue, ou même l'intrigue dans son ensemble, se trouvent dans plusieurs œuvres, pour que le mythe littéraire devienne le témoignage intemporel d'un récit légendaire.

Au total, une réflexion sur le mythe et la littérature comparée dénote du relief du mythe dans le champ littéraire occidental qui se traduit par la réécriture de Sophocle. À travers cette catégorie du mythe dans la littérature comparée, force est de constater le degré de fascination des récits légendaires qui reste encore intacte au XX^{e} siècle. Et c'est en raison de cette fascination que de nombreuses confusions apparaissent, lesquelles peuvent être d'ordre terminologique, concerner les orientations des recherches (étude d'une filiation ou étude d'un ensemble), confusions des points de départ comme le rite dont le mythe est l'envers. Il peut y avoir également des confusions de perspectives (fidélité au mythe ou beauté d'une œuvre), et de valeurs (vérité d'une version du mythe ou mensonge de tout mythe). Il importe donc, dans une approche comparatiste du mythe, de faire attention aux termes employés au risque de sombrer dans des insignifiances.

Dans ses rapports avec la littérature, le mythe a donné naissance à une autre méthode critique : la mythocritique, une méthode initiée par Gilbert Durand. Nous nous proposerons dans ce qui suivra d'analyser comment la catégorie du mythe se construit à partir de la mythocritique de Gilbert Durand.

6. Mythe et mythocritique selon Gilbert Durand

Outre ses réflexions théoriques dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand a ouvert la voie à un nouveau champ critique dans les années soixante-dix. C'est sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron que Gilbert Durand forge son terme. En effet, la mythocritique s'élabore, tout comme la psychocritique, pour se mettre au

[222] Robert Hans Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, Bibl. des Idées, 1988, p. 26 et s.

service de la littérature, mais cette fois dans ses relations avec le mythe. Elle (mythocritique) se penche sur l'étude des mythes en littérature. Il nous appartiendra de suivre ce que Gilbert Durand entend par mythocritique afin de préciser comment elle se déploie dans le mythe et annule, par la même occasion, la tragédie comme une manifestation culturelle spécifique à Athènes.

En effet, dans cette approche, il s'agit d'appliquer un objet à un autre, autrement dit, lire le texte sous l'angle du mythe, un récit à travers un récit. Nous citerons comme exemple l'*Antigone* de Jean Anouilh, pièce construite à partir de l'*Antigone* de Sophocle. Pour être opérationnelle, la mythocritique part d'un postulat qui tient le mythique comme élément singulier, c'est ce que précise Danièle Chauvin et Philippe Walter : *« le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent. »*[223] La mythocritique prend son assise dans la dynamique de revalorisation du mythe qui passe, sous l'égide notamment de Claude Lévi-Strauss, du statut de pensée prélogique à celui de mode de pensée à part entière et témoin, selon Gilbert Durand, du fond anthropologique de l'imaginaire. Il ressort de ce qui précède que le mythe, avant de servir de trame à des œuvres artistiques, se conçoit comme faisant appel à une conscience qui se révèle très proche du climat intellectuel qui participe à toute création[224]. D'après l'analyse de Jean-Jacques Wunenburger, les images mythiques induisent, chez les artistes, un climat de création, une dynamique opérative. Cela est le fait des mythes qui ouvriraient par eux-mêmes un espace de création. Une attitude qui, si elle se conforme à l'anthropologie et à l'herméneutique, assimile le mythe à un discours sur l'origine (approche Eliadienne). Une telle démarche valide une conception du mythe comme discours sur ce qui passe du néant à l'être, de l'insignifiant au signifiant ou encore du non-sens au sens. De fait, Jean-Jacques Wunenburger relève qu'en racontant le geste et le sort des dieux, des héros, le récit légendaire se veut description d'une genèse, d'un événement (Wunenburger, Jean-Jacques, p. 71). Ce retour au mythe apparaîtrait, donc, corollairement et symboliquement comme si, en Occident, on redevenait contemporain d'une première création. Cela peut justifier la fascination de l'artiste pour le mythe qui trouverait en lui la preuve de l'originel. Au regard de ce qui précède, l'artiste se mettrait dans une bonne posture pour créer, lorsqu'il s'attache au récit mythique. Il y a lieu de relever qu'une telle démarche propulse le mythe comme un

[223] Chauvin, Danièle & Walter, Philippe, *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 7.

[224] Wunenburger, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 70.

imaginaire un tant soit peu transitionnel, inhérent à toute création. Le mythe devient ainsi un élément à partir duquel surgit une histoire, le texte initial à partir duquel un nouveau monde peut être envisagé. Les auteurs du XX^e^ siècle, qui se servent de la tragédie de Sophocle comme texte initial, entendent montrer un nouveau monde qui ne saurait exister sans la référence au mythe. Il semble qu'à travers l'œuvre de création de l'artiste, le mythe passe de l'état d'un récit latent à celui de texte manifeste. La mythocritique fonde sa démarche sur cette notion de mythe que Gilbert Durand définit de la façon suivante : *« nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétype et de schèmes, système dynamique, qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. »*[225] Nous rappelons que les notions de schème et d'archétype ont été articulées par Gilbert Durand dans un cadre théorique, qui présuppose un enracinement biologique des processus et des contenus imaginaires. Laurent Mattiussi définissaient les schèmes comme suit : *« les premières traductions concrètes de ces tendances élémentaires dans des attitudes humaines : s'approprier, se protéger, séparer, monter, descendre. »*[226] C'est dans des verbes d'action que les schèmes retrouvent toute leur expression et constituent, selon Gilbert Durand : *« le capital référentiel de tous les gestes possibles »*[227]. Aussi, Laurent Mattiussi estime-t-il plus loin que les schèmes, en franchissant un pas de plus sur le chemin de la manifestation concrète, fondent les archétypes où ils s'incarnent, images primordiales qui les illustrent de manière univoque : l'abri, le glaive, le ciel qu'il cite en exemple. C'est cette procession continue des représentations à partir de schèmes organiques originaires qui donne un sens à des vastes constellations d'images à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergents. L'homologie des images à l'intérieur d'une même constellation procède de la parenté qui les unit, dans la mesure où elles sont le *« développement d'un même thème archétypal »*, des *« variations sur un archétype »*. Les images se cristalliseraient ainsi autour de *« noyaux organisateurs »*(Durand, Gilbert, 1992, p. 40-41). Il s'agit de schèmes puis d'archétypes qui poursuivent leur individuation dans des formes concrètes, des figures. À ce niveau, il ne s'agit pas d'effectuer une étude systématique des schèmes et des archétypes, quoique susceptibles d'éclairer les moyens mis en œuvre pour des récits, comme les récits légendaires et leur signification. C'est le lieu de rappeler que les

[225] Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 64.

[226] Mattiussi, Laurent, « Schème, type, archétype », *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 307.

[227] Durand, Gilbert, *Champ de l'imaginaire*, textes réunis Danièle Chauvin, Ellug, Grenoble, 1996, p. 67.

schèmes et les archétypes pris de façon isolés ne peuvent produire un sens. Ils demeurent au stade de simple constatation. Par conséquent, ils ne sauraient être perçus comme l'élucidation d'un sens qui se constitue à travers les liaisons et les rapports entre les éléments du récit. Dans cette perspective, effectuer chez Sophocle une lecture idéologique sans tenir compte du contexte d'énonciation, c'est aboutir à une insignifiance. Et, justement, Gilbert Durand souligne dans ses travaux cet aspect de la méthode : *« Les archétypes ne sont pas des formes abstraites et statiques, mais des dynamismes formatifs, des creux (ou modules) spécifiques qui, nécessairement, s'accomplissent et se remplissent par les données de l'expérience et de la lecture »* (1996, p. 140). Gilbert Durand, dans cette approche de l'archétype, propose l'archétype objet ouvert, propre à régir, selon quelques lignes directrices fondamentales, la collecte de significations. Ce qui permet, d'ailleurs, d'éviter d'enfermer la mythocritique dans un cadre figé. La présence de l'antichambre de l'archétype, du schème, pose en prélude les fondements d'une structure en mouvement. De fait, selon Laurent Mattiussi : *« le schème est un plan abstrait, le projet directeur d'une opération, une structure en mouvement. Il prédétermine l'élaboration d'un processus sans préciser les éléments concrets qui y seront soumis »* (2005, p. 311). Le schème permet également de construire des formes dans la mesure où il définit d'avance la place des éléments, indépendamment de leur nature et même de leur existence. Et, c'est grâce à son statut intermédiaire, comme le note Laurent Mattiussi, entre le concept et l'intuition, entre l'intellectuel et le sensible qu'il permet la production de formes. Plus loin, Laurent Mattiussi atteste qu'à la source de toute image se retrouve le schème à partir duquel elle a été construite. En procédant ainsi, le schème révèle que l'imagination et l'image ne sont pas statiques et indiquent un chemin vers d'autres figures, dont un vaste ensemble mythique par exemple. La lecture mythocritique de Gilbert Durand reçoit une impulsion grâce à la notion de schème, laquelle donne vie à l'archétype. Même si chez Gilbert Durand la notion d'archétype éclipse celle de type, Pierre Brunel la met au premier plan, avec le souci de se tenir au plus près du texte littéraire dans sa vie même[228]. Dans cette approche, le type serait : *« un personnage générique, qui peut certes porter un nom propre, Électre, Faust, Don Juan, mais dont la caractéristique première est de rassembler sous son identité enveloppante une multitude d'incarnations singulières »* (Mattiussi, Laurent, p. 312). C'est ce personnage générique que la littérature se proposerait de chercher, ce type qui devient par la même occasion un idéal. Pour parvenir à cette fin, la littérature dépasserait les êtres ordinaires. C'est une sorte de « refiguration » (p. 312) du réel en le simplifiant, en le

[228] Brunel, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 30.

généralisant, en le surélevant dans la direction de l'abstrait, pour le rendre conforme à des types. C'est à partir des héros légendaires que le transport fictif, au-delà du réel, s'effectue vers le type qui en devient le modèle imaginaire. Il n'y a qu'à se référer aux personnages de Sophocle comme Antigone et Œdipe pour relever la pertinence de ce discours. En effet, depuis des siècles, ils sont passés de héros de récits légendaires à des figures abstraites de la philosophie et de la pensée occidentales. Dans cette perspective, et selon Laurent Mattiussi, comme toute figure mythique englobant dans son idéalité majestueuse les êtres appelés à s'accomplir en l'imitant, le mythe serait un modèle, une forme virtuelle. Une forme dans laquelle se trouvera une série indéfinie de réalisations, qui prendront corps dans les œuvres à venir. Ceci traduirait la mixité du personnage-type :

> *« Support d'idées, d'images, de thèmes sous-jacents, associés à des schèmes et à des archétypes, […]. Figure définie par les traits distinctifs, il est indubitablement concret. Mise en forme large d'un contenu idéel, indéfiniment reproductible sous des expressions variées, le type ressortit à la métaphore des « creux », des « modules », des « matrices », à quoi Durand compare les archétypes »* (p. 313).

Cette précision nous semble rigoureusement nécessaire dans la mesure où la lecture mythocritique s'attelle à rendre compte de cette fonction principale de l'imaginaire et de l'art, qui consiste à typer un idéal. Il faut noter que, pour Gilbert Durand, l'archétype est la « matrice » de tout imaginaire. Qu'en est-il du mythe ? Pour répondre à cette interrogation, nous convoquerons Claude Lévi-Strauss. En effet, Gilbert Durand précise la pensée du structuraliste concernant le mythe en ces termes *: « Toutefois la mise en forme discursive du « mythe », du Sermo mythicus, est bien, selon Lévi-Strauss, le discours qui, à la fois se « traduit le mieux », donc à la fois « trahit le moins » »* (Durant, Gilbert, 1996, p. 141). Cette réflexion reflète la capacité du mythe à signifier ou à donner du sens à une réalité. Et, si selon Gilbert Durand l'archétype est la matrice de tout imaginaire, dans cette même dynamique, le mythe, comme il l'écrit : *« devient la matrice de tout discours, donc de toute littérature orale ou écrite »* (p. 141). Il semble donc que les techniques de lecture du mythe évoquées jusqu'alors dans nos travaux deviennent paradigmatiques pour la compréhension de tout discours : *« Toute pensée humaine qui se formule se déroule sur le mode du mythe (et nommément, bien sûr, tout récit littéraire…) […] Dès lors la mythologie descend de l'Olympe, et en se généralisant, en se banalisant, se fait mythocritique »* (p. 141-142). En effet, en se situant comme matrice de tout récit et comme la structure de l'imaginaire, il fonctionne en tant qu'indice invitant à rechercher cette structure sous le texte, qui lui donne son sens profond. Pour cela, il faut que le mythe engendre une littérature qui, en retour,

développe ou rationalise ces récits légendaires. Ceci montre que le cordon ombilical n'est pas rompu entre les récits légendaires et la littérature. Le mythe apparaît dorénavant comme le modèle matriciel de tout récit littéraire, structuré bien entendu par des schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché de « l'espèce sapiens » (p. 142). Et, si tout archétype est un « creux » originaire dans cette approche de Gilbert Durand, le mythe apparaîtrait comme le « *remplissement* » de divers sens.

Au regard de ce qui précède, le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination reconstruit de nouvelles histoires sous la forme de récits littéraires. Pour illustrer cette pensée, Jean-Jacques Wunenburger écrit :

> *« L'Atlas mythique donne lieu, dans une culture donnée, à de perpétuelles transformations qui impliquent à la fois des mouvements d'émergence et de déclin de certains mythes, mais aussi des variations cycliques et rythmiques de mêmes racines sémantiques. La vitalité de la sphère mythique ne se mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements internes dans un mythe, et changement même de référentiels mythiques le long de la ligne du temps culturel »* (Wunenburger, Jean-Jacques, p. 80).

La méthode de Gilbert Durand se situe dans le champ littéraire. La raison évoquée est la suivante : le mythe dont il est question n'existe que dans sa déclinaison littéraire. Si on établit un rapport avec la tragédie de Sophocle qui, durant des années, a inspiré les auteurs du XX^{e} siècle, elle se présente comme une littérature parce qu'elle est traitée comme un texte et non pas comme une performance. De fait, le sens du mythe ne se situe plus au seul niveau du récit légendaire, mais dans ses différentes transformations, les changements qu'il subit d'un auteur à un autre et d'une époque à une autre. La position du mythe comme modèle matriciel de tout récit structuré par des schèmes et des archétypes fondamentaux de la psyché de l'espèce sapiens, comme relevé plus haut, conduit Gilbert Durand à considérer la littérature comme *« un département du mythe »*[229].

Le mythe dont il est question chez Gilbert Durand ne relève pas d'*« un monstre terminologique " mythe personnel " qui recouvre une aberration conceptuelle »* (Brunel, Pierre, 1992, p. 47). Il passerait de loin la personne, ses comportements et ses idéologies. Il estime qu'au mythe personnel, il faut donner une toute-puissance bien supérieure à celle que distribuent les caprices de l'ego. C'est cette dimension qu'il entend appliquer à la mythocritique qui : *« prend pour postulat de base qu'une ",image obsédante,", un symbole*

[229] Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Librairie José Corti, 1961, p. 12.

moyen, peut être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique »[230]. Ce fond primordial constitue, dans cette perspective, pour l'individu, l'héritage culturel, l'héritage de mots, d'idées et d'images qu'il trouve linguistiquement et ethnologiquement déposés dans un berceau (Brunel, Pierre, 1992, p. 48). La mythocritique s'interroge sur ce mythe primordial, tout imprégné d'héritage culturel, qui vient intégrer les obsessions et le mythe personnel lui-même.

Si le mythe fait l'objet de tant d'analyses, il nous semble qu'un tel intérêt réside dans la confusion autour de cette notion. Raymond Trousson écrivait à cet effet : *« le mythe finissant par embrasser toutes les catégories de l'imaginaire »*[231]. En effet, ce terme est tellement galvaudé qu'il se présente comme quelque chose de vague, d'incertain, voire de vide, imputable à la difficulté qu'il y a à cerner la notion elle-même. Et si, aujourd'hui, il apparaît impossible d'entendre oralement les récits légendaires, cela est dû au fait qu'avec les traductions et les reprises, ils se transforment en œuvres littéraires pour les historiens, les structuralistes. Dans un exercice visant à accéder au mythe, l'expérience montre que les textes littéraires ont toujours été convoqués, comme l'atteste Pierre Brunel en ces lignes :

> *« Tout d'abord, comme l'a rappelé Georges Dumézil, la mythologie reste de l'ordre du logos et nous n'avons accès au mythe que par lui : même si le mythe est antérieur à sa « carrière littéraire », même s'il a pour fonction première de justifier et d'exprimer l'organisation sociale et politique, avec le rituel, la loi et la coutume, il est perçu à travers le langage, c'est surtout de « textes littéraires » que l'on dispose »*[232]. *Cette idée avait déjà été évoquée par Jacqueline de Romilly avant Pierre Brunel comme suit : « Qui plus est, ces mythes nous ont été transmis par l'intermédiaire d'une littérature – donc, ils ont été choisis, dans la grande masse des légendes, pour leur caractère émouvant ou significatif, et ce caractère a été mis en relief par les auteurs qui en ont traité, et des générations successives les ont, en définitive retenus,*

[230] Xavier de Maistre, « Le voyage et la chambre », *Romantisme* 4, Paris Flammarion, 1972, p. 84. L'étude a été reprise dans *Figures mythiques et visage de l'œuvre* de Gilbert Durand.

[231] Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Coll. « Arguments et documents, 1981, p. 18-19.

[232] Brunel, Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 125.

précisément pour ces raisons. Enfin, ils sont connus. Le nom de chaque personnage est devenu comme le symbole de son destin […] »[233].

Le mythe se voit, à travers sa redécouverte en littérature, porteur de plusieurs significations que des générations auraient retenues grâce à sa valeur symbolique. Précisons que forte de ce lien unissant mythe et littérature, cette dernière apparaît comme *« le véritable conservatoire des mythes »*[234]. La transposition du mythe dans le champ littéraire constitue le sujet principal de la mythocritique. Selon Gilbert Durand, elle met en évidence, chez un auteur, dans l'œuvre d'une époque et d'un milieu donnés, les mythes directeurs et leurs transformations significatives[235]. Elle tendrait à montrer comment tel ou tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place ou, au contraire, accentuerait tel ou tel mythe directeur. C'est le cas du mythe d'Œdipe repris plusieurs fois et à des époques différentes. Pour Gilbert Durand, la mythocritique s'attelle à extrapoler le texte ou le document étudié, à émarger par-delà l'œuvre à la situation biographique de l'auteur, mais aussi à rejoindre les préoccupations socio historico-culturelles (Durand, Gilbert, 1992, p. 350). La mythocritique a recours, dans ce but, à la mythanalyse, qui est dans la perspective de Durand ce que la psychanalyse est à la psyché individuelle à un moment culturel et à un ensemble social donnés. Nous sommes tentés de nous interroger sur ce qu'est concrètement la mythanalyse. En effet, cette méthode critique forgée sur le modèle de psychanalyse se conçoit en ces termes :

« […] définit une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique (P. Diel, J. Hillman, Y. Durand) mais le sens sociologique (Cl. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand). Mythanalyse qui d'abord élargit le champ individuel de la psychanalyse […] et dépassant la réduction symbolique simplificatrice de Freud, repose sur l'affirmation du « polythéisme » (M. Weber) des pulsions de la psyché » (Durand, Gilbert, 1992, p. 350).

À partir de cette définition, il semble que la mythanalyse se réfère à tout objet culturel et social, pendant que la mythocritique se penche sur la littérature. La mythanalyse inclut les domaines psychologiques et sociologiques propres à telle ou telle époque, dans telle ou telle

---

[233] Romilly, Jacqueline de, « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1960, p. 170.

[234] Brunel, Pierre, *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.

[235] Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 347.

culture, alors que la mythocritique se rapproche du héros ou du dieu d'une mythologie précise[236].

Au total, cette réflexion, bien que convoquant la mythanalyse, porte sur la mythocritique selon Gilbert Durand. Nous retiendrons, dans ces conditions, qu'elle part du mythe comme modèle matriciel de tout récit littéraire. Il s'agit de lire le texte littéraire sous l'angle du mythe. Dans cette approche mythocritique, le contexte socioculturel influence la création littérature compte tenu du fond mythique. Pour la compréhension des pièces de Jean Giraudoux, de Jean-Paul Sartre et de Jean Anouilh, il importe d'étudier les variations et les inflexions que ces auteurs ont données à des mythes (Œdipe, Électre, Antigone) empruntés à Sophocle, mieux connus dans leur forme canonique. Cette catégorisation du mythe comme modèle matriciel de tout récit, structuré par des schèmes et des archétypes fondamentaux de la psyché du *sapien*, témoigne de l'influence que des récits légendaires peuvent avoir en Occident. La création elle-même devient impossible sans la référence à ceux-ci.

Nous annoncions plus haut la catégorie du mythe chez les anthropologues. En effet, cette question continue de susciter de nombreuses réflexions. On pourrait se demander ce qu'en pensent les anthropologues de ce début du XXI^{e} siècle. Et, pour effectuer une lecture du mythe et de la tragédie dans l'imaginaire occidental, mais cette fois-ci dans une approche anthropologique, nous convoquerons ici l'analyse de Claude Calame.

7. Approche anthropologique de Claude Calame

Son œuvre se situe aux confins de la philologie, de la sémiotique et de l'anthropologie. Il associe ces disciplines afin de mieux appréhender les manifestations culturelles des Grecs de l'Antiquité. Claude Calame entend révéler leur organisation interne, leur complexité et leur singularité. Le matériau usité dans le cadre de ses recherches n'est certainement pas différent de celui de ses prédécesseurs ayant consacré de l'énergie intellectuelle aux études grecques. Si le matériau de recherche est le même, la différence transparaît dans l'orientation de ses réflexions. En effet, Claude Calame apporte une réelle valeur ajoutée aux études grecques, notamment sur la question du mythe et de la tragédie, qui rompt avec ce qui nous a été donné d'observer çà et là. Nous voulons parler de cette tendance à découvrir dans le mythe et la tragédie des vérités allant au-delà du contexte grec, pour seulement constituer des ontologies et des significations universelles et immortelles. La particularité des travaux de Claude Calame réside dans l'attention aiguë portée à leurs contextes et modalités d'énonciation. Selon Bernard Mezzadri, ils : *« se doublent d'une constance réflexion épistémologique sur les*

[236] Tremblay, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe*, Québec, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 1-2.

procédures et concepts employés par l'interprète et sur leur légitimé en histoire anthropologique des cultures »[237].

Il a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels nous retiendrons *Poétique des mythes dans la Grèce antique* (2000), où il montre que les mythes ne sont pas de simples intrigues. Selon son approche, en Grèce comme ailleurs ces récits traditionnels n'ont d'existence que dans des formes poétiques ou plastiques, qui sont elles-mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières. Et, justement, leur redonner leur véritable dimension à la fois énonciative et anthropologique, c'est montrer leur insertion dans des formes différentes : poème épique, célébration rituelle, tragédie et poésie hellénistiques. Nous citerons également *Le récit en Grèce ancienne* (1999) et l'entretien avec Bernard Mezzadri dans la revue *Europe* « Du mûthos des anciens au mythe des anthropologues », (2004) et « Récit héroïque et pratique religieuse : le passé poétique des cités grecques classiques » (2006) paru dans *Annales, Histoires, sciences sociales*. Nous précisions que cette bibliographie nous permettra de mettre en lumière la réflexion de Claude Calame sur le mythe et sa mise au théâtre. Notre démarche consistera, dans un premier temps, à éclairer sa vision du mythe et, dans un second temps, à effectuer sa relecture d'un point de vue pragmatique. Cela permettra, en dernier ressort, de l'aborder comme une forme de connaissance.

Claude Calame appréhende le concept de mythe à trois niveaux dans sa réflexion. Il analyse, tout d'abord, bon nombre de corpus textuels qui sont traditionnellement qualifiés de mythiques, parmi lesquels on citera le « mythe » de Thésée, les récits autour de l'enlèvement de Coré ou de la fondation de Cyrène.[238] Dans un deuxième temps, qui paraît plus théorique, il mène une réflexion très critique sur l'emploi du concept de mythe par l'anthropologie contemporaine et, en troisième lieu, il s'intéresse à l'étude des sens du mot *muthos* en Grèce ancienne.

C'est sur la question du *muthos* que nous entamerons la catégorie du mythe dans la perspective de Claude Calame. Il a, en effet, effectué des recherches sur le sens de *muthos* en tant que terme d'une langue spécifique, selon les approches proposées par le développement de la narratologie des années soixante-dix. Dans son entretien avec Bernard Mezzadri, il

---

[237] Mezzadri, Bernard, « Du muthos des anciens au mythe des anthropologues », *Europe*, n° 904/905, 2004, p. 9-10. Il s'agit d'un entretien qu'il a réalisé avec Claude Calame.

[238] Respectivement dans *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce ancienne*, Lausanne, Payot, 1990 (2e édition augmentée, 1996) ; *Poétique des mythes dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 2000 (chap. I, « Créations narratives et poétiques », p. 11-69) ; *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque. La création symbolique d'une colon*ie, Lausanne, Payot, 1996.

précise son point de départ et la finalité qui en découlera, en ces termes : *« en partant du signifiant utilisé en contexte pour me diriger vers son signifié dans sa polysémie, en synchronie et en diachronie »*[239]. Cette orientation témoigne de l'importance du contexte, qui constitue un préalable à tout exercice visant à dégager un sens des récits anciens. C'est dans cette perspective que Claude Calame s'aperçoit que *muthos* est un mot largement utilisé dans la poésie épique, ainsi que dans la tragédie, qui signifie : *« le discours argumenté »*, *« le discours efficace »*, *« la parole d'autorité »*, et dans cette mesure aussi, et dans un autre sens, de *« récit argumenté »* (Calame, Claude, 2004, p. 11). Il relève, par ailleurs, que dans le passage d'un champ lexical à un champ sémantique et ce, dès la poésie archaïque, *logos* – ce terme d'ordinaire opposé à *muthos*, est employé dans un sens analogue, même si en recourant au terme *muthos* il semble insister sur l'effet du discours, alors que l'usage de *logos* est plutôt référé au contenu du discours. Telle est en substance l'équivoque que Claude Calame lève quant à l'utilisation du *muthos* et du *logos*. Aussi présente-t-il avec prudence le *muthos*, comme terme référé à son contenu, à partir de Platon. C'est ce qu'il traduit de la manière suivante : *« J'ai l'impression que ce n'est guère qu'à partir de Platon que muthos est aussi référé à son contenu, davantage peut-être qu'à ses effets ; c'est aussi à partir de Platon (disons, en tout cas, dès le IV^e^ siècle) que le terme de muthos avec ses dérivés sont spécifiquement référés au passé héroïque »*. (Calame, Claude, 2004, p. 12).Lorsque Claude Calame emploie le mot « impression », il apparaît en filigrane un doute sur la crédibilité de ces récits, qui semble parfois remis en cause, comme il le note : *« pour des raisons d'ordre éthique plutôt que d'adéquation à une vérité historique »* (p. 12). Claude Calame cite en exemple le cas de Thucydide qui emploie le terme de *muthôdes* dans le sens de « fictionnel ».

En citant Platon, Claude Calame estime que ce philosophe de la Grèce classique a lui-même recours fréquemment à des *muthoi*. Il illustrera ce point de vue par les récits comme l'histoire d'Er (*République*, X, 617d-621b. Er le Pamphylien, laissé pour mort sur le champ de bataille, descend dans l'Hadès, mais ressuscite, et peut ainsi décrire ce qu'il a vu dans l'au-delà.), le récit de Prométhée et Épiméthée (*Protagoras*, 320c-3221b.) ou encore le « mythe » de l'Atlantide (dans le *Critias*, 112-121b.) qui sont désignés explicitement par Platon avec le terme *muthos*. Le *muthos* dans cette perspective a, selon Claude Calame, une efficacité pratique, une efficacité argumentative, une efficacité de persuasion supérieure à celle du logos (p. 12), mais qui est dépendante des moyens discursifs auxquels on recourt pour restituer une

[239] Calame, Claude, « Du muthos des anciens grecs au mythe des anthropologues », *Europe*, Paris, 2004, n° 905-905, p. 11.

réalité vécue individuellement ou collectivement. Au regard de l'importance de l'aspect efficace, le champ d'application du *muthos* se restreint un peu pour se limiter au discours du type narratif, relatif au passé héroïque de la Grèce. Chez Aristote (uniquement dans la *Poétique*), comme le note Claude Calame, *muthos* peut être traduit par « intrigue ». L'intrigue dont il est question ici se réfère soit au récit épique, soit au *muthos* de la tragédie (p. 12), donc, de l'œuvre de Sophocle. Le muthos vit, par conséquent, dans le cadre d'un discours qui peut avoir un effet sur un public, ce qui permet de le percevoir dans sa dimension performative.

Si le *muthos* est appréhendé chez les Grecs dans sa dimension pragmatique, d'où vient alors le terme « mythe » que l'Occident a créé et substitué au récit argumenté ancien ? Claude Calame, dans son entretien avec Bernard Mezzadri, apporte une réponse permettant de situer l'avènement du mythe chez les Modernes en ces termes :

> *« […] nous devons affronter la question de l'usage d'un terme grec d'un signifiant grec, pour désigner un concept moderne. C'est ce qui s'est passé avec le muthos, qui est devenu le mythe, puisque l'on voit très bien dans le courant du XVIII*e *siècle le terme mythe se substituer peu à peu à ce qu'on appelait – et que l'on appelle encore à l'occasion – la fable, la fabula. C'est en se substituant au terme fabula que mythe prend son sens moderne d'histoire, de récit auquel on ne peut pas accorder de foi, qui n'est pas vraisemblable, auquel on ne peut pas accorder de valeur de vérité. Le mythe devient dès lors le récit propre au « primitif » ou le type de récit propre aux premières formes de civilisation, avec ce paradoxe que si on lui attribue bien dans la culture en question une valeur étiologique de fondation, on lui refuse toute crédibilité quand on le mesure à l'aune des lumières de la « raison » occidentale. Dans la foulée le mythe devient l'équivalent d'un mode de pensée primitif et sauvage que l'on oppose aux types de discours issus de la raison que l'on désigne par le terme grec logos ! C'est dans cette mesure aussi que le mythe circonscrit un domaine qui serait le domaine de la mythologie, un domaine attribué essentiellement aux communautés, aux cultures qui n'ont pas atteint le niveau de la rationalité de la civilisation occidentale ou qui n'ont pas atteint les lumières du XVIII*e *siècle »*[240].

L'esprit qui anime les créateurs du concept de mythe, au XVIIIe siècle, se résume dans ces propos de Claude Calame. En effet, le terme de mythe renvoie pour les Modernes à une

[240] Calame, Claude, « Du muthos des anciens grecs au mythe des anthropologues », *Europe*, Paris, 2004, n° 905-905, p. 13-14.

notion qui a une histoire. Son invention se situe dans le prolongement de la pensée anthropologique naissante, liée au goût comme goût comparatif du siècle des Lumières, puis à l'historisme né avec le romantisme allemand, à la charnière entre les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles[241]. Dans cet élan de rencontrer d'autres cultures, la pensée anthropologique, influencée par l'ethnocentrisme européen, a conféré au mythe un statut ontologique et universel. S'agissant de la fable, Claude Calame se rapproche de la définition suivante de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : *« La fable est ce nom collectif sans pluriel, qui renferme l'histoire théologique, l'histoire fabuleuse, l'histoire poétique, et pour le dire en un mot, toutes les fables de la théologie païenne »*. C'est bien cette notion de la fable qui s'est substituée à celle de mythe dans la tradition française à partir du début du XIX^e^ siècle. Il s'agit, comme le précise Claude Calame, d'une réelle *« renomination de la fabula en mythus »* (Calame, Claude, 2000, p. 14). De fait, ce concept de mythe aurait subi dans la pensée anthropologique trois métamorphoses essentielles.

Il se présente, dans un premier temps, selon Claude Calame, comme expressions et manifestations pré-philosophiques propres aux peuples sauvages. Vu sous cet angle, le mythe se situe à l'aurore d'une histoire linéaire qui ne peut conduire qu'aux progrès éclairés et à l'avènement métaphysique de la civilisation occidentale (p. 14). Il y a dans cette analyse, et comme nous l'avons souligné plus haut, une volonté d'intégrer le mythe dans l'histoire de la civilisation occidentale, et Claude Calame ne s'y trompe pas lorsqu'il précise que : « *l'Antiquité vient alors tout naturellement prendre sa place, avec ses légendes puis ses philosophes, au début de la ligne évolutive censée permettre à la culture européenne de se dégager de l'obscurité du muthos et d'accomplir une projection vers la rationalité attribuée au logos* » (p. 15). La deuxième métamorphose fait suite à cette logique de projection d'une image spatiale de la culture des hommes sur une représentation temporelle. En effet, à travers la réduction de la pluralité des récits légendaires en un concept unique (le mythe), le mythe se déprécie du fait de son caractère narratif qui en pâtit. Il s'érige désormais, selon les termes de Claude Calame, en : *« l'expression d'un mode particulier de la pensée humaine »* (p. 15). Ainsi, le mythe fonctionne comme la forme de raison spécifique des cultures primitives.

Considérant l'acception du mythe comme l'indice d'un état premier de la civilisation, il devient une valeur universelle à laquelle toute culture devra se référer dans le but de connaître et de comprendre son évolution. Et, pour couronner le nouveau discours conféré au

[241] Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 2000, p. 12.

mythe, il faut se référer à la mythologie que Claude Calame définit de manière suivante : *« collection des récits fabuleux d'une culture particulière, mais aussi comme la science que requiert leur interprétation »* (p. 15). Il s'agit là de la mise en place, dans cette troisième métamorphose, de la science du mythe : la mythologie.

La mythologie comme science du mythe, au regard de ce qui précède, est comme le chemin sur lequel les races civilisées doivent s'engager à un moment donné de leur histoire. Un passage nécessaire à la maturité intellectuelle : aucune civilisation ne peut s'accomplir sans avoir éprouvé, voire ressenti le caractère scandaleux du discours mythique puisqu'il existe désormais des savants qui, à travers la science des mythes, définissent les critères de la civilisation, reléguant aux oubliettes les autres cultures. Cette vision tend, de façon avouée ou non, à faire la propagande de la Grèce. À travers cette observation, la Grèce continue toujours de hanter les esprits occidentaux par le canal de leurs errances mythologiques. Nous notons que des affabulations mythiques, reprises voire réinventées par Sophocle dans ses pièces, vingt-cinq siècles plus tard, suscitent un grand intérêt. Ils ont donné naissance à la mythologie au XIX^{e} siècle, sous prétexte que la Grèce est investie de la noble mission d'éclairer un monde perdu dans les ténèbres de l'ignorance. Cette science ne peut-elle pas se reconnaître chez les Grecs qui préfigurent, deux millénaires plus tôt, le double mouvement d'où naît une mythologie-savoir : la conscience soudaine qui dessille les yeux sur l'abomination de récits toujours répétés et, en retour, l'interprétation où s'inaugure le discours de la rationalité ? Les Grecs seraient les initiateurs d'un projet qu'il suffit de mener à son terme avec l'aide des sciences telles que l'anthropologie et la linguistique, dont le rôle serait respectivement la découverte et l'interprétation des mythes.

C'est à Claude Lévi-Strauss que l'on doit l'évolution de cette science, lui qui, dans *Mythologiques,* effectue une étude comparative et formelle d'un corpus de récits réduits à la textualité d'une intrigue, pour découvrir la logique qui les traverse. Cette attitude de Claude Lévi-Strauss n'a pas manqué de susciter une interrogation chez Claude Calame : *« ce qui m'a gêné chez Claude Lévi-Strauss, en particulier dans les quatre volumes des* Mythologiques*, c'est que son analyse s'appuie moins sur des mythes en acte, que sur des récits de mythographe, réduits très souvent à leur intrigue, même si c'est une intrigue très développée »*[242]. Procéder ainsi, c'est priver ces récits de leur contexte d'énonciation, du contexte de production dans lequel ils s'inscrivent, mais aussi dans lequel ils trouvent leur efficacité. Claude Calame n'entend pas se conformer aux travaux de Claude Lévi-Strauss,

[242] Calame, Claude, entretien avec Bernard Mezzadri, 2004, p. 23.

dans la mesure où il fait l'apologie d'une structure universelle de la pensée humaine. Une démarche qu'il juge inintéressante du point de vue anthropologique. Son approche trouve tout son sens dans une conception poétique du mythe *: « ce qui m'intéresse dans ces différents récits, c'est d'abord leur aspect spéculatif, leur aspect poétique ou " poïétique " au sens grec, aristotélicien du terme »* (Calame, Claude, 2004, p. 24). Dans cette perspective, un mythe, chaque fois qu'il est énoncé, prend un sens particulier en fonction des conditions dans lesquelles il est formulé. Dans son entretien avec Bernard Mezzadri, à la question de savoir si dans la reprise des mêmes récits, des mêmes thématiques, il n'y a pas malgré tout quelque chose comme une structure, un imaginaire organisé, ou une idéologie qui revient quel que soit le contexte, Claude Calame préfère, dans un premier temps, utiliser le terme d'idéologie au lieu de structure (p. 24). Et par la suite, dans sa réponse, il parle surtout de représentation et de tradition, parce qu'il perçoit en une partie des récits appréhendés au moyen du concept de mythe, qui correspond en réalité à l'histoire de la communauté dans une perspective symbolique, une représentation discursive de son passé. Il n'entend surtout pas que l'on ramène cette permanence à une pratique d'une portée universelle. L'intérêt d'une étude relative aux mythes réside, selon Claude Calame, dans leur spécificité, au lieu de se résigner à en ressortir comme il le fait remarquer : *« des grands thèmes communs que l'on peut traiter soit comme des archétypes, soit comme des universaux, soit encore comme les grands paramètres d'une idéologie […] »* (Calame, Claude, 2004, p. 25). Loin de paraître comme une réalité culturelle, ces noyaux de sens, ces fixations ont une connotation que Claude Calame définit de la manière suivante : *« […] ces cristallisations, ont une fonction herméneutique, une productivité qui se réalise essentiellement du point de vue de la recherche »* (p. 25). Il réfute des noyaux de sens observés çà et là qui, en dernier ressort, entendent le contenu des récits légendaires comme des vérités universelles.

Lorsque Claude Calame analyse ce qui apparaît comme mythe selon l'*Encyclopédie*, son approche se différencie de celle de ses prédécesseurs. En effet, son étude des textes grecs s'effectue dans une perspective sémiotique et narratologique. Son analyse du mythe, en particulier, est en cohérence avec son propre itinéraire narratologique. Il n'a jamais caché son intérêt pour la linguistique et pour l'anthropologie. Il part d'un postulat qu'il énonce clairement en ces termes :

> *« L'essentiel est de montrer que dans toute narration, à partir d'un état premier, d'une situation de déséquilibre, on passe à un état différent, nouvel état d'équilibre qui est naturellement sanctionné sur le plan narratif. De cette structure narrative, j'ai toujours fait usage en tant qu'instrument, en tant que modèle*

opératoire, elle m'a beaucoup aidé, non pas à comprendre certains récits, mais à en exposer la logique […] » (p. 33).

Il y a dans ces propos le fondement de la démarche de Claude Calame, mais nous n'en sommes qu'au stade de sa logique. En effet, au-delà de celle-ci, Claude Calame s'intéresse aux valeurs que non seulement les récits légendaires véhiculent, mais qu'ils configurent et transforment.

Le jeudi 26 novembre 2009, à l'occasion d'un séminaire de l'École doctorale, Pratiques et théories du sens au Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, sur le thème « Mythes et Sciences Humaines », lors de sa communication intitulée : *Pour une anthropologie historique des mythes grecs*, Claude Calame a été on ne peut plus explicite sur son approche du mythe. Il part de Ferdinand de Saussure pour qui, dans un système de signes toute unité se définit par la langue et que tout système linguiste n'existe qu'actualisé, ce qui met en relief sa dimension pragmatique. Les récits mythiques doivent être appréhendés, dans leur pratique, dans cette perspective. Il faut, par conséquent, que les récits mythiques grecs apparaissent dans leur dimension pragmatique quand on se réfère à leur condition d'énonciation. À partir du contexte anthropologique, Claude Calame s'intéresse aux effets pratiques de ces récits, qui s'insèrent dans un univers culturel. Dans le cas de la Grèce du V^{e} siècle, les récits anciens apparaissent autrement dans leur nouvelle mise en discours, ils sont rendus actuels dans des manifestations rituelles, poétiques, par la manifestation chorale :

> *« […] je me suis intéressé, par l'intermédiaire de l'anthropologie, à la pragmatique, aux effets pratiques du récit, et donc à l'insertion de la narration dans des pratiques d'ordre rituel, jusqu'à considérer le récit lui-même ou la pratique comme une pratique d'ordre rituel, et finalement un acte de poésie, un acte de culte – un acte de parole, un acte de poésie, un acte de chant, mais aussi un acte de culte […] j'ai été rendu sensible à la dimension énonciative des textes, quels qu'ils soient. L'énonciation nous renvoie non seulement aux conditions dans lesquelles le récit ou le poème a été « mis en discours » et reçoit sa réalisation pratique – et non seulement sa réalisation pratique, mais également sa réalisation sémantique et donc d'ordre symbolique »* (Calame, Claude, 2004, p. 33).

Voilà résumée toute la pensée de Claude Calame, mais quelle conclusion peut-on dégager d'une telle approche qui se démarque de ce qu'il nous a été donné d'observer précédemment sur le mythe ?

Dans cette approche narratologique, le récit mythique est agi et montré. Dans la mesure où l'action héroïque est portée par un culte, par les moyens des poètes comme

Sophocle, on assiste à la mise en discours, à la mise au théâtre d'un récit. Aussi loin de toute fiction, le récit mythique ne saurait-il faire l'objet d'aucune autonomie sémantique et de clôture structurale ? À cet effet, une ouverture pragmatique s'impose. Il propose une création par les moyens de la cadence qui mêle récits et discours, ce qui permet de les confondre avec leur poétique. Dans cette perspective, il semble que l'on puisse envisager une forme de connaissance pragmatique des récits légendaires qui se trouve, bien entendu, dans leur pratique poétique. Cette nouvelle lecture invite à une relecture de ces récits dans la logique de leur efficacité pragmatique.

Pour ce qui est de la tragédie, Claude Calame commence par une précision qui vaut la peine d'être rappelée. La tragédie apparaît, à partir de son analyse du mythe, comme la mise en discours, voire la mise au théâtre des récits légendaires grecs. Il ne reste que des textes, compte tenu de l'impossibilité des Modernes à reconstituer la scène antique. Cela serait dans la nature de la tragédie : *« La nature même de la tragédie grecque et les siècles qui nous en séparent, le fardeau des analyses littéraires coupées du fait scénique posent bien des problèmes à résoudre. »*[243] Sur ce dernier point, force est de constater que la tragédie grecque elle-même n'a d'existence que dans sa pratique scénique, ce qui rend problématique sa saisie comme texte. À ce propos, il est bon de savoir que la tragédie était une manifestation culturelle profondément inscrite dans la vie de la cité athénienne, dont l'esthétique est la conséquence d'une éthique. Il y a donc lieu, comme le fait remarquer Claude Calame, de s'interroger sur sa validité, avant d'en ressortir toutes sortes de significations. Et, dans cette optique, il importe de trouver dans les études relatives à cet art, des équivalents sociaux et conceptuels pouvant laisser entendre la vérité du texte tragique (Calame, Claude, 2000, p. 24).

La tragédie, selon Claude Calame, est proche de celle de Pierre Vidal-Naquet pour qui la tragédie du temps de Sophocle constitue un questionnement sans réponse, c'est d'ailleurs ce qu'il traduit de la manière suivante : *« Je considère la tragédie comme un questionnement. Des textes qui posent des questions essentielles et qui se gardent d'apporter réponse »* (p. 24). Ces questions toucheraient à l'abyme de l'âme humaine, le fondement des sociétés. Pour Claude Calame, plusieurs de ces questions gardent, au regard de leur contenu, une actualité et donnent de ce fait à la tragédie une dimension transhistorique, sans oublier de mentionner que, malgré cet aspect, la représentation tragique n'a plus la même signification. En effet, un texte de théâtre indépendant de son contexte, des coutumes et des croyances l'ayant engendré serait gravement écorché. Cette gravité se manifeste dans des interprétations des plus

[243] Calame, Claude, *Le récit en Grèce ancienne*, Éditions Belin, 2000, p. 24.

controversées aux plus incroyables, dont la tragédie a fait l'objet depuis sa redécouverte au XVI^e^ siècle, jusqu'à nos jours. Même un exercice tendant à représenter la tragédie dans sa forme antique serait aujourd'hui impossible, dans la mesure où les coutumes susceptibles de favoriser une telle pratique n'existent plus. Le texte, seul vestige de la tragédie dont dispose l'Occident, nécessite un traitement rigoureux pouvant éviter des interprétations en porte-à-faux avec ce qu'elle représentait pour les Athéniens. Mais est-il possible de restaurer une tragédie que selon Claude Calame des *« siècles de commentaires ont empoussiéré »* (p. 24) au point de la réduire au silence ?

Dans le but de débarrasser la tragédie de toutes les idées reçues, Claude Calame s'attelle à lever un malentendu sur son austérité. Son analyse part d'un constat qui nous semble nécessaire pour éviter toute sorte de contradiction sur ce que peut être la tragédie du V^e^ siècle. Elle serait, comme il le note : « *un théâtre d'action, spectaculaire et beau, impliqué dans le fonctionnement de la cité* » (p. 26). Cet aspect de la tragédie n'a pas toujours été plébiscité par les critiques occidentaux. Et, justement, son austérité est due à cette attitude tendant à la dissocier de son contexte. Si malentendu il y a sur l'austérité de la tragédie, il est le fait de la méconnaissance de l'importance culturelle et populaire, dans la mesure où un texte mis hors contexte peut être facilement analysé avec des a priori culturels erronés (p. 26). Claude Calame impute en grande partie ce malentendu à des textes mal traduits. Le non-recours à l'ethnologie et la mauvaise appréciation du mythe peuvent considérablement la lecture de la tragédie : *« Faute de connaissances ethnologiques précises, faute d'une compréhension de la nature du mythe, ces textes mal lus, mal compris ont donné lieu à toute une herméneutique venant opacifier le phénomène tragique »* (p. 26). Il est clair qu'avec une telle base documentaire biaisée, toutes les lectures qui en découlent, apparaissent douteuses et parfois même curieuses, arrachant à la tragédie ce qu'elle représentait pour les Athéniens. Pour achever les arguments qui peuvent se situer à l'origine du malentendu sur l'austérité de la tragédie, nous terminerons cette étape de notre réflexion par les propos de Claude Calame traduisant l'ampleur du coup destructeur de l'Occident porté à la tragédie :

> *« L'Occident a découvert Athènes blanchie par l'âge et l'a imaginée dans une pureté immaculée, peuplée de philosophes discourant savamment. La fascination de Renan pour le miracle grec est mal fondée. Car il s'avère que les temples étaient peints de rouge et de bleu foncé, les statues bariolées. Cette première vision de la Grèce épurée arrangeait le positivisme bien-pensant d'il y a un siècle. Ils ont fait de la Grèce l'âge d'or de la pensée pure. Et la tragédie devait se plier à cette vision. Adieu les foules enfiévrées, le vin bachique, les banquets orgiaques où l'on pouvait*

cependant penser et philosopher. Adieu les stades et les athlètes sublimes. Adieu la puissance de vie dionysiaque. Il a été retenu des textes anciens que ce que l'on voulait bien retenir. Et au théâtre, adieu l'action, l'effervescence du public et la fête tout court. Dionysos a été évacué et avec lui le chant et la danse. La tragédie perdait l'une de ses jambes pour devenir boiteuse. Elle quittait définitivement le domaine de la culture et du peuple pour entrer dans la spéculation littéraire » (p. 27).

Ainsi se présente, en quelques phrases, le traitement de ce que sont devenus la tragédie et le mythe chez les Occidentaux.

Conclusion

Les nombreux discours sur le mythe et la tragédie, dans l'imaginaire occidental, témoignent de son intérêt pour les sciences humaines. Lorsque Mircea Eliade et Claude Lévi-Strauss traitaient la question du mythe, pour l'un dans sa dimension sacrée, métaphysique, et pour l'autre dans sa structure ultra rationnelle, on se demande s'il pouvait imaginer l'impact de leurs analyses dans les XX^{e} et XXI^{e} siècles sur la critique de Sophocle. En effet, Mircea Eliade, sans se référer directement à Sophocle, offre un cadre théorique à partir duquel ces tragédies ont été abordées. Ce que nous retenons c'est tout d'abord, et comme nous l'avons déjà évoqué, l'intérêt du mythe qui a été galvaudé à travers des décennies, depuis son apparition dans l'*Encyclopédie* au XVIII^{e} siècle. Il a fait l'objet de critiques très diverses dans plusieurs disciplines des sciences humaines : histoire, philosophie, anthropologie, littérature, à tel point que l'on se perd parfois dans une sorte de labyrinthe. Nous mettrons tout ce zèle sur le compte de la fascination. En effet, l'Occident a été rigoureusement fasciné par les récits de son passé légendaire qui lui a été révélé en partie par la tragédie, en l'occurrence par celle de Sophocle que les auteurs du XX^{e} siècle ont repris. Peut-être s'agit-il de la mise en place d'un dispositif tendant à tout ramener à la Grèce, cela peut être vrai ou non, mais, dans ce passé, les productions athéniennes comme la tragédie ont joué un rôle de premier niveau dans sa transmission. Dans cette perspective, l'œuvre de Sophocle n'est plus ce qu'elle était au V^{e} siècle avant Jésus-Christ, d'autant que l'Occident l'a transformée en discours idéologique, pour justifier son imagination.

Tout ce qui a été développé précédemment montre l'importance de la Grèce antique pour l'Occident. Le nombre impressionnant de discours sur ce passé en témoigne. Les travaux de Claude Lévi-Strauss, de Mircea Eliade, de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, de Pierre Brunel, Gilbert Durand et de Claude Calame constituent, entre autres, les preuves de cet intérêt. Du point de vue philosophique, ces critiques marquent l'omniprésence d'un passé sans lequel il serait difficile pour l'Occident d'envisager sa mémoire. Il a mis en place tout un arsenal intellectuel qui lui permet de soutenir, de façon cohérente, le discours sur l'origine de son mode de pensée. Et le *muthos* a joué un rôle prépondérant dans la mise en place de cette mémoire. Ainsi, la tragédie inspirée du *muthos* a-t-elle servi de prétexte pour faire vivre des récits dont les Grecs ignoraient l'existence.

L'importance de l'œuvre de Sophocle dans ce processus était telle qu'il nous appartenait de montrer la transformation qu'elle a subie. Cela nous a permis à la fois de mieux définir le *muthos* selon les Grecs et l'influence de la tragédie dans l'imaginaire occidental. Le recours à la tragédie, et notamment aux pièces de Sophocle, a été déterminant dans l'invention

de la mythologie. Nous avons saisi comment, à partir de ressources altérées où se mêlent des pratiques de l'écriture, la tradition et les échanges entre l'oubli et la mémoire, l'Occident a pu organiser et rendre intelligentes des histoires d'une banalité admise par les Grecs de l'Antiquité.

Chapitre 2 : la catégorie du tragique, un des piliers de la lecture idéologique de Sophocle

Introduction

Depuis la redécouverte de la tragédie au XVI^e^ siècle, nombreuses ont été les spéculations à son sujet. En effet, il n'y a pas que la notion du mythe, née au XVIII^e^ siècle, qui suscite les passions chez les Modernes. Dans le processus de transformation de la tragédie en concept philosophique est né le tragique. Ce dernier constitue un élément essentiel dans la lecture idéologique de Sophocle. La question que nous posons d'entrée de jeu se réfère à l'origine de cette notion. Interrogation d'autant plus justifiée que notre démarche, tout au long de ce travail, consistera à relever les caractéristiques de la lecture idéologique de Sophocle qui ont un rapport avec la notion du tragique. Quelle place le tragique occupe-t-il dans l'imaginaire occidental, ou comment la catégorie du tragique s'est-elle élaborée au point de devenir incontournable ? De fait, à travers son invention, la tragédie devient un objet philosophique[244]. Notre analyse permettra de montrer, à travers cette notion de tragique, la énième prouesse que la Grèce a encore réalisée chez les Modernes.

Tout dépendra de l'orientation donnée à cette question, d'autant que la notion mouvante de tragique est à la fois un concept philosophique au service des pensées de type idéaliste ou existentialiste ; un concept d'histoire littéraire. Sur ce dernier point, force est de constater que nombre d'œuvres intitulées « tragédies » sont censées comporter, à ce titre, des éléments qui définissent le tragique. Dans une autre mesure, le tragique s'entend pour l'Occident comme un concept de dramaturgie. Dans ce cas précis, il pourrait décrire la propriété de certaines œuvres dramatiques présentant une structure reconnue par Aristote et certains théoriciens comme provoquant une émotion spécifique – terreur et pitié. Le tragique a parfois un usage descriptif, étant donné qu'il se présente comme un élément commun à toutes les œuvres portant la dénomination de tragédie, et normatif comme caractère restrictif de la tragédie authentique. Les différents travaux, parcourus çà et là sur la notion de tragique, témoignent de ses accointances avec les termes de fatalité, de culpabilité, d'innocence, de liberté, de justice et d'injustice, qui seraient les thèmes essentiels de l'œuvre de Sophocle. Cette volonté d'appréhender le tragique comme concept abstrait constitue, par la même occasion, son intérêt pour l'intellect occidental. Notre démarche englobera chacun des éléments suscités. Cela nous permettra de mieux situer le tragique dans la critique occidentale de la tragédie de Sophocle. Il ne s'agira pas d'exclure une quelconque approche du tragique,

[244] Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 13.

précédemment évoquée, ce qui ne veut pas non plus dire que nous épuiserons la notion du tragique. La présente analyse vise à mettre en relief ce qui a été porté comme critique sur le tragique. Nous entamerons notre réflexion par l'influence allemande qui nous permettra, par la suite, de répondre à la question de savoir de quoi on parle quand on traite du tragique. Aussi, aurons-nous à préciser la nature des relations entre le tragique et la tragédie chez Sophocle sans manquer de souligner, auparavant, l'origine de cette notion. Conscient de la complexité et de l'intensité des débats que le tragique a suscités, nous essayerons d'apporter des éléments de réponse qui nous semblent pertinents afin de mieux le saisir.

Le tragique occupe une place éminente dans le dispositif idéologique de l'Occident. Il se manifeste dans la formulation des questions philosophiques liées à la condition humaine, que l'on retrouve dans la critique contemporaine de Sophocle. Cette condition humaine est confrontée à une réelle énigme face au tragique de son existence, quand la conscience de l'homme s'active. C'est ce que François Chirpaz traduit :

> *« Quand il accède à la conscience de lui-même, l'homme se découvre comme vivant qui n'habite la vie que d'une façon précaire, ayant à endurer la violence dans la société de ses semblables et, en lui-même, la turbulence de ses pulsions, à subir la morsure du temps qui ruine tant de ses attentes, et, enfin, voué à la mort. Lorsque le tragique fait irruption dans une vie d'homme, son lot est douleur qui brise les assurances qui ont, jusqu'alors, permis de vivre une vie capable de se reconnaître comme dans la chair et dans l'âme, et il fait vaciller l'esprit jusque dans ses évidences les plus fermes, ouvrant, dans cette épreuve à la limite de celui qui se découvre vivant voué à la mort, et sur le destin de la pensée »*[245].

Il ne s'agit là que d'une vision purement philosophique, dans laquelle l'homme constitue un problème pour sa propre survie et sa destinée dans une société devenue tragique. La question que nous posons est celle de savoir quand ce tragique intervient et pourquoi faut-il attendre la résurgence de la tragédie au XVI^{e} siècle pour enfin s'interroger sur des questions existentielles de l'homme, deux siècles plus tard ? Au regard de ce qui précède, la tragédie, et l'œuvre de Sophocle en particulier, serait-elle l'expression des questions liées à l'existence humaine dont la Grèce serait la dépositaire ? La question dans sa formulation est déjà source de polémique, d'autant qu'il s'agira de démontrer en quoi et quand l'homme et une société paraissent tragiques. Et, si tel est le cas, il nous appartiendra de nous interroger sur le sens de ce tragique qui résumerait la tragédie, dont la manifestation esthétique et pragmatique serait le

[245] Chirpaz, François, *Le tragique*, Que sais-je ?, Paris, P.U.F, 1998, p. 5

théâtre tragique, pour nous rapprocher des termes de Florence Dupont. Au regard de l'orientation de notre démarche, la tragédie opère comme une mise en discours de la philosophie du tragique. De fait, son fond sémantique se décline dans cette forme de poésie dramatique. Pour mieux apprécier la naissance et l'évolution de la catégorie du tragique dans l'imaginaire occidental, nous proposons de partir de la pensée idéaliste allemande, ce qui nous permettra de suivre son évolution et sa finalité dans l'œuvre de Sophocle.

1. Naissance d'une hydre avec la bénédiction allemande

Sans nul doute, grande a été l'influence allemande dans la construction et la mise en place de ce que nous qualifierons de « phénomène tragique » dans la tragédie. Ils sont nombreux les philosophes allemands à avoir initié l'étude du tragique comme objet philosophique, à partir de la tragédie. Il est vrai que dans la première partie de notre travail, nous citions la critique allemande, avec notamment Nietzsche, mais dans cette nouvelle perspective, il s'agira de cibler le tragique afin de suivre sa transformation et sa variation sémantique au fil des années. À partir des travaux de Schelling, de Hegel, de Nietzsche et de Schopenhauer, nous verrons comment la catégorie du tragique a été construite dans la pensée idéaliste allemande, pour se retrouver dans l'analyse sous-jacente à l'œuvre de Sophocle.

1.1. Tragique et liberté chez Schelling

Nous noterons que le terme « tragique » avait, au XVII[e] siècle, une fonction essentiellement adjectivale et, selon les dictionnaires de cette époque, il renvoie au genre littéraire, à l'auteur ou encore à un événement funeste[246]. Mais lorsque l'on se réfère à l'histoire littéraire, pour parler de naissance du tragique à caractère philosophique, les regards se tournent vers Schelling. En effet, cette histoire situe la naissance du tragique en 1795, date correspondant à la parution de son œuvre : *Lettre sur le dogmatisme et le criticisme*[247]. Schelling perçoit le tragique dans une perspective purement philosophique. De fait, le

---

[246] Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, P.U.F, 2003, p. 304. De fait, Georges Forestier se référait au plus puissant dictionnaire du XVII[e] siècle, le *Dictionnaire universel* de Furetière, rédigé, par un ami de Racine et publié en 1960, à un moment où le poète avait déjà donné toutes ses tragédies.

[247] Escola, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 22. Le phénomène du tragique est décrit dans l'œuvre de Schelling *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* dans les termes d'un paradoxe qui est, selon Peter Szondi auteur de *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* ([1974], Minuit, 1975, rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1991), *« au fondement de toute réflexion sur le problème du tragique »* p.11 *: « c'est en laissant son héros lutter contre la puissance supérieure du destin que la tragédie grecque reconnaissait la liberté humaine […]. Ce fut une grande idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtiment même pour un crime inévitable, manifester ainsi sa liberté par la perte même de sa liberté. »* Il faut rappeler que cette interprétation est foncièrement inspirée de l'*Œdipe-roi* de Sophocle.

tragique dont il traite est de nature paradoxale, parce que l'homme acquiert sa liberté en l'abandonnant à la transcendance. Que voulons-nous dire concrètement ? Pour mieux saisir Schelling, il importe de recourir à ses écrits de jeunesse contenus dans l'ouvrage déjà cité plus haut. Cela est d'autant plus utile qu'il y met en relief la nature paradoxale du tragique, dont la formulation même a joué un rôle décisif pour l'idéalisme allemand (Escola, Marc, 2002, p. 137). La lecture de Schelling inspirée de la tragédie peut se résumer en ces termes :

> *« On s'est souvent demandé comment la raison grecque a pu supporter les contradictions de la tragédie. Un mortel destiné par la fatalité à être un criminel, luttant lui-même contre la fatalité et cependant terriblement puni pour le crime qui était l'œuvre du destin : la raison de cette contradiction, ce qui la rendait supportable, était plus profonde que là où on la cherchait : elle était dans le conflit de la liberté humaine avec la puissance du monde objectif, conflit où le mortel, lorsque cette puissance était une puissance supérieure – (un fatum) – devait nécessairement succomber et, cependant, comme il ne succombait pas sans lutte, être puni de sa défaite même. Que le criminel, qui cependant ne succombait que devant la puissance supérieure du destin, fût puni, cela impliquait la reconnaissance de la liberté humaine, c'était un honneur dû à la liberté. C'est en laissant son héros lutter contre la puissance supérieure du destin que la tragédie grecque honorait la liberté humaine ; pour ne pas franchir les barrières de l'art, elle devait faire en sorte qu'il succombât, mais, pour compenser cette humiliation de la liberté humaine arrachée par l'art, il fallait aussi – et cela, également, pour le crime commis par le destin – qu'il subît le châtiment. […] Ce fut une grande idée que d'admettre que l'homme consente à accepter un châtiment même pour un crime inévitable, afin de manifester aussi sa liberté par la perte même de sa liberté et de sombrer par une déclaration des droits de la volonté libre »*[248].

Il songe manifestement à l'*Œdipe-roi* de Sophocle, tragédie à partir de laquelle il rend hommage à la liberté humaine. Mais avant toute chose, rappelons une lettre adressée à Hegel, dans laquelle Schelling posait déjà les fondements de son approche du tragique. Il écrivait dans cette correspondance : *« La différence réelle entre philosophie critique et philosophie dogmatique me semble résider dans le fait que celle-là part du Moi absolu (qui n'est encore*

[248] Schelling, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Paris, trad. S. Jankélévitch, 1950, p. 151-153.

conditionné par aucun objet), et celle-ci de l'objet absolu ou du non-moi »[249]. Il part d'une conception de l'univers sous-tendu par l'Absolu[250]. Schelling décompose intellectuellement le fondement de sa démarche en deux aspects : un aspect idéel qui s'entend phénoménalement comme essence, et un autre aspect réel qui se manifeste phénoménalement comme fondement de l'existence, pour reprendre les termes de Muriel Lazzarini-Dossin. Avec une telle attitude, Schelling s'interroge sur un absolu emprunt d'unicité, mais qui serait en réalité une épée à double tranchant. Il y a, en clair, dans cette analyse un absolu qui, au lieu de se définir de façon unique, s'appréhende dans un dualisme mêlant idéel et réel. En effet, tout ce qui est de l'idéel se rapporte à l'ensemble des idées sous-jacentes à l'émergence du monde, pendant que l'aspect réel désigne la pragmatique de ces idées, leur information selon Schelling. Cette critique assimile l'œuvre de Sophocle à cette première étape idéelle du monde, qui se manifeste dans la vie réelle à travers l'existence de l'homme. C'est ce premier niveau de l'existence que les Grecs, à travers la tragédie, auraient pensé. Muriel Lazzarini-Dossin estime, qu'à l'instar de l'absolu, la nature qui en constitue la manifestation visible est à la fois créatrice et créée (2002, p. 87). Dans ce qu'il entend comme création, Schelling effectue un distinguo entre les arts figuratifs, que sont entre autres la sculpture, la peinture, la musique[251], et la poésie qu'il définit comme la reproduction de la création active de la nature, qu'il conçoit comme le premier et le plus originaire poème de l'imagination divine dans *Philosophie de l'art*. La poésie dont il est question a pour fonction de mimer la « *poièsis* » du monde à travers la pragmatique du langage.

---

[249] Cité dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* de Peter Szondi, p.10. Il tire en effet cette lettre de *Aus Schelling Leben* [de la vie de Schelling], Leipzig, 1869, p. 76. Pour ce qui est de Peter Szondi et comme le note Muriel Lazzarini-Dossin dans *L'impasse du tragique*, p. 84, dans un essai intitulé *Essai sur le tragique*, il se démarquerait d'emblée de l'ensemble des philosophes comme Schelling, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Jasper et Ricœur, grandes figures de la philosophie contemporaine sur le tragique. Au moment où ces derniers aboutissent au tragique à l'intérieur d'un système philosophique et comme poussés par le dynamisme de ce système, Szondi parcourt le champ philosophique en partant de la question du tragique. Dans son élan de découverte d'un concept général du tragique, il interroge l'un après l'autre les grands textes philosophiques et se pose cette même question question à laquelle Muriel Lazzarini-Dossin prétend être arrivée : comment dépasser toutes ces définitions, que les systèmes respectifs auxquels elles appartiennent ont inévitablement particularisées ? Peut-on trouver un concept général qui, tout en rendant compte des différences existantes entre les penseurs, circonscrive néanmoins un noyau commun et non moins essentiel du phénomène tragique ? Dans son essai, Peter Szondi passe en revue les écrits de douze philosophes en 1975, date de publication des *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* de Schelling, à 1914, date de publication du *Phénomène du tragique* de Scheler.

[250] Lazzarini-Dossin, Muriel, *L'impasse du tragique*, Bruxelles, Lettres, 2002, p. 87.

[251] Dans cette classification, Schelling range la musique parmi les arts qui manifestent l'idéal du réel et comme le note Muriel Lazzarini-Dossin, l'infini dans le fini. Des arts appelés « figuratifs » et qui s'opposent à la poésie qui transpose l'idéal dans une réalisation idéale elle aussi.

Cette idée de l'absolu a été reprise par Peter Szondi, qui estime qu'à cette différence répond la signification opposée qui est accordée, dans les deux doctrines, à la liberté, dans laquelle Schelling voit *« l'essence du moi », « l'alpha et l'oméga de toute philosophie »*[252]. Aussi, conçoit-il que dans le dogmatisme, le sujet paie le choix de l'absolu comme objet de connaissance d'une passivité absolue. Au même moment, le criticisme traite le sujet et nie tout de l'objet. Il s'agit là d'une aspiration à une liberté inconditionnée[253]. Ces deux possibilités n'ont pas pu rendre justice à la puissance de l'objectif chez Schelling, ce que Peter Szondi explique en ces termes : *« là même où celui-ci triomphe grâce à l'absolue passivité du sujet, il n'en doit pas moins sa victoire au sujet »*[254]. Schelling invite une troisième possibilité tirée non pas des présupposés d'un système philosophique, mais de la vie et de sa représentation dans l'art, fort de laquelle il écrit : *« il ne reste plus qu'une chose : savoir qu'il existe une puissance objective qui menace de détruire notre liberté et, forts de cette ferme et certaine conviction, lutter contre elle, engager notre liberté et sombrer de la sorte »* (Schelling, 1950, p. 155). En effet, Schelling a effectué tout ce parcours pour retrouver cette lutte uniquement dans l'art tragique (tragédie) et non pas dans la vie, ce qu'il traduit en ces termes : *« si elle [cette lutte] ne se prêtait pas à être un système de l'action, c'est qu'un pareil système supposerait une race de Titans, faute de quoi il aurait sans nul doute les conséquences les plus néfastes sur le genre humain »* (p. 151). Dans les deux cas, aussi bien chez Muriel Lazzarini-Dossin que chez Peter Szondi, la finalité est la même, laquelle se manifeste dans un art de représentation : la tragédie comme le théâtre du conflit, entre la liberté et la nécessité. Il se focalise sur le thème de la liberté dans *Œdipe-roi* de Sophocle pour illustrer sa pensée. À l'instar de la pensée idéaliste qui voue une foi certaine au tragique, Schelling croit en la capacité de ce concept à produire du sens. Dans cette perspective, l'*Œdipe-roi* de Sophocle semble correspondre de façon rigoureuse à son approche du tragique.

Lorsqu'il traite de la liberté, il qualifie de grande, l'idée de perdre sa liberté afin d'affirmer une volonté libre. Et cette libre volonté transcenderait le châtiment, même pour un crime inévitable. Cette approche pourrait renvoyer avec Hegel à une sorte de

---

[252] Schelling, *De la vie de Schelling*, p. 76.

[253] Schelling, 1950, p. 147, p. 149.

[254] Szondi, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1991, p. 10-11.

« dialectique »[255], dans la mesure où pour Schelling le héros ou le personnage refuse de voir la fatalité dans certaines de ses actions et choisit d'être responsable de tout ce qu'il a fait, même de ce dont il n'a pas conscience, afin d'accéder à une liberté absolue et de s'identifier à son destin. La liberté absolue ne peut s'obtenir qu'en mourant, d'autant que le héros la gagne au moment même où il la perd. Il se présente à la fois comme vainqueur et vaincu parce qu'il doit sacrifier son individualité finie.

Schelling n'admet la lutte pour la liberté que dans l'art tragique, et non pas dans la vie. C'est dans cette perspective qu'il est question, pour lui, de héros tragique (le cas d'Œdipe dans *Œdipe-roi* de Sophocle) qui succombe devant la puissance supérieure de son objectif. Il est donc puni pour avoir succombé, et même pour avoir engagé le combat, et ainsi la valeur de son attitude – cette volonté de liberté qui constitue « l'essence du moi » – se retourne contre lui-même[256]. Cette liberté est acquise au prix de l'anéantissement sans lequel il serait inutile de parler de grandeur dans cet acte. Il y a une sorte de rétablissement dans le conflit, cette dialectique de la pensée tragique. En accord avec la foi idéaliste qui croit tenir le tragique en son pouvoir et ne le reconnaît que parce qu'elle lui découvre un sens, l'affirmation de la liberté, pour Schelling, le procès tragique d'*Œdipe-roi* prend son sens non pas en lui-même, mais par rapport à sa fin (Szondi, Peter, 1991, p. 11). Schelling s'intéresse plus aux conséquences esthétiques de cette approche du tragique dans ses *Leçons sur la philosophie de l'art* (1802-1803) :

> *« L'essentiel de la tragédie est […] un conflit réel entre la liberté dans le sujet et la nécessité en tant qu'objective, conflit qui se termine, non par la défaite de l'un ou de l'autre, mais parce que tous les deux, à la fois vainqueurs et vaincus apparaissent dans l'indifférence parfaite ».*

Ce que Schelling initie dans sa démarche, se présente comme une véritable histoire de la théorie du tragique, eu égard à son interprétation d'*Œdipe-roi* et de la tragédie grecque dans son ensemble.

En posant Dieu comme l'idéalité infinie, qui englobe toute réalité, Schelling définit le beau, la beauté, comme l'unificateur formel du réel et de l'idéal, comme l'indifférence de la liberté et de la nécessité, contemplée dans une chose réelle (Szondi, Peter, p. 12). C'est à ce

---

[255] Dans cette analyse, nous recourons à la « dialectique » selon la terminologie hégélienne, laquelle ne tient pas compte des implications de son système. Cette appellation désigne pour nous tout ce qui comporte des contraires, le renversement de l'un des termes en son contraire, la position négative et la scission du soi.

[256] Escola, Marc, 1950, p. 137.

niveau qu'il distingue trois genres, la fameuse triade romantique : l'épopée, le poème lyrique et le drame.

Dans cette approche du tragique selon Schelling, nous retiendrons que la philosophie pense le phénomène tragique comme une lutte dans laquelle l'anéantissement produit une réconciliation, qui est perçue comme l'identité de la liberté et de la nécessité. Ce paradoxe a joué un rôle de premier plan dans la mise en place du dispositif ayant donné naissance au tragique dans une perspective philosophique. Les travaux de Schelling ont été tellement déterminants, que Muriel Lazzarini-Dossin n'a pas hésité à l'élever au rang de patriarche : « *Dans l'histoire de la philosophie du tragique, Schelling occupe la place du patriarche* » (2002, p. 86), tandis que Peter Szondi considère qu'*« à partir d'Aristote il existe une poétique de la tragédie ; ce n'est qu'avec Schelling qu'apparaît une philosophie du tragique »*[257]. Au total, Schelling, en tant que théoricien idéaliste, initie une philosophie du tragique qui, des décennies durant, a animé un débat arrachant la tragédie à ses déterminations premières, celles d'une pratique culturelle de l'Athènes du V^e^ siècle avant J.-C. (Dupont, Florence, 2001, p. 13). Nous retiendrons que l'œuvre de Sophocle a été déterminante dans l'élaboration de ce discours sur le tragique, d'autant qu'il en constitue l'exemple parfait, d'après ce qu'il nous a été donné d'observer.

Les études sur la tragédie ont été, au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, largement dominées par la critique allemande. C'est dans cette perspective que nous proposons de suivre la démarche de Max Scheler. Ce choix nous permettra de mieux saisir la naissance du tragique et son évolution en tant qu'objet de science. Max Scheler a abordé cette question en mettant en relief le tragique et la notion de valeur. Outre cet aspect, sa réflexion sur l'épistémologie du tragique sera largement évoquée dans cette démarche.

1.2. Le tragique et les valeurs selon Max Scheler

Si les travaux de Schelling portent la marque de l'idéalisme allemand, Max Scheler tient sa pensée de l'influence qui a été celle de la phénoménologie. Cette école dont l'histoire a été construite autour de Kant, Schopenhauer, Fichte et Hegel s'entend comme une science transcendantale qui veut mettre au jour les structures universelles de l'objectivité. Il s'agissait pour Fichte de la doctrine de l'apparition du fondement et du principe du savoir, et pour Hegel d'une approche philosophique qui commence par l'exploration des phénomènes. Autrement dit, il est question de ce qui se présente consciemment à nous et permet de saisir l'esprit absolu, logique, ontologique, métaphysique, qui se manifeste dans les phénomènes. Et, avec

[257] Szondi, Peter, *Soggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

Edmund Husserl (1859-1938), la phénoménologie prend pour point de départ l'expérience en tant qu'intuition sensible des phénomènes. Il entend enfin en extraire leurs dispositions essentielles, le but ultime étant de dégager l'essence de ce dont on fait l'expérience. Cette phénoménologie, appréhendée comme science fondamentale, s'appliquerait à tous les phénomènes, comme le note Edmund Husserl :

> *« La phénoménologie pure à laquelle nous voulons ici […] établir qu'elle est la science fondamentale de la philosophie […] Elle se nomme une science des phénomènes. Or c'est également aux phénomènes que s'appliquent d'autres sciences connues depuis longtemps »*[258].

Il s'agit dans cette perspective d'appliquer les phénomènes aux autres sciences afin de découvrir leur structure, leur logique.

Les travaux de Max Scheler sur le tragique ont été influencés par cette vision phénoménologique. L'essentiel des réflexions de Scheler sur le tragique se retrouve dans *Le phénomène du tragique* (1915). Il part d'un refus de l'approche psychologique traditionnelle, qui provientde l'effet produit par le spectacle sur le spectateur :

> *« Le phénomène du tragique ne nous est pas révélé d'abord par la voie de l'art. Il est au contraire un élément essentiel de l'univers lui-même. Le sujet dont s'inspirent l'œuvre tragique et l'auteur dramatique doit déjà contenir en soi ce sombre élément. Et pour juger de l'authenticité d'une tragédie, il faut déjà disposer d'une perception aussi nette que possible du phénomène lui-même »*[259].

En procédant ainsi, Scheler se démarque de la terreur et de la pitié que le spectacle produirait sur le spectateur, selon Aristote. L'approche psychologique de Scheler est l'expression d'une rupture assez claire avec Aristote. Il écrit :

> *« Cette méthode « psychologique » usuelle qui commence par l'analyse des impressions du spectateur ou du témoin d'un événement tragique, et qui, à partir de là, cherche à découvrir et à décrire les « conditions objectives » et pour ainsi dire les*

[258] Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, p. 3. Il est bon de savoir que la phénoménologie de Husserl repose sur la définition de l'intentionnalité telle qu'elle est donnée par Franz Brentano et qui affirme que la particularité de la conscience est qu'elle est toujours conscience de quelque chose. Au regard de ce qui précède, les phénoménologues illustrent leur désir d'appréhender les phénomènes dans leur plus simple expression et de remonter au fondement de la relation intentionnelle. C'est aussi l'occasion de rappeler que le projet de la phénoménologie fut d'abord de refonder la science en remontant au fondement de ce qu'elle considère comme acquis et en mettant au jour le processus de sédimentation des vérités qui peuvent être considérés comme éternelles.

[259] Scheler, Max, *Le phénomène tragique in Mort et survie*, trad. Maurice Dupuy, Paris, Aubier, 1952, p. 107.

excitants de ces impressions, cette méthode, dis-je, nous éloigne de la chose elle-même plutôt qu'elle ne l'éclaire. Elle montre seulement qu'elle est l'action tragique, et non pas ce qu'il est »[260].

Il écarte de son analyse toutes les questions relatives au simple effet tragique sur la sensibilité du spectateur. La recherche du plaisir dans la représentation artistique ne représente aucun intérêt dans ses travaux. Il refuse de donner son avis sur le tragique.

À travers ce refus, Scheler exprime son hostilité à toute méthode inductive :

« Devons-nous rassembler toutes sortes d'exemples du tragique, c'est-à-dire toutes sortes d'événements et de cas qui, au dire des gens, donnent une impression de tragique, et alors inductivement ce qu'ils ont de « commun » ? […] Mais cela ne nous avancerait moins encore que l'observation de notre moi au moment où nous subissons l'influence du tragique. Car pour quelle raison devrions-nous faire confiance à l'opinion commune, et reconnaître qu'est effectivement tragique ce qu'elle nomme ainsi ? […]Et comment, sans savoir ce qui est tragique, déciderons-nous quelle est ici l'assertion qui prévaut ? […] Toute induction présuppose donc que déjà l'on sache et sente ce qui est tragique, non point quelles choses et quels événements sont tels, mais ce qu'est « le » tragique lui-même et quelle est son essence. »[261]

Il s'agit d'un refus de toute induction esthétique du tragique qui partirait des tragédies, en l'occurrence celle de Sophocle, comme formes littéraires et comme représentations. En effet, le tragique en question ne saurait être un phénomène artistique, mais un trait constitutif du monde, auquel le poète est particulièrement sensible, ce qu'il traduirait en dernier ressort par une image littéraire. Force est de constater, qu'au-delà de l'esthétique, c'est une critique que Scheler formule contre l'induction qui, en réalité, se présente comme une forme voilée de déduction injustifiée. Scheler se méfie des interprétations spéculatives de tous genres, d'autant que la déduction ne se justifie en aucun cas dans son analyse. Nous entendons par interprétations spéculatives de tous genres, celles qui se rapportent à la métaphysique, à la religion, etc. Ces interprétations, selon Muriel Lazzarini-Dossin : *« présupposent un phénomène du « tragique » qui s'insère dans une vision plus vaste du monde, où le tragique est en définitive secondaire et n'est étudié qu'en fonction de la vision du monde qui le porte »* (2002, p. 78). De tels propos situent le tragique, dans la pensée de

[260] Scheler, Max, 1952, p. 108. Véritable rupture avec la célèbre définition d'Aristote : « Est tragique ce qui éveille la terreur et la pitié ».

[261] Scheler, Max, 1952, p. 109-110.

Scheler, en amont de toute démarche visant à appréhender le monde dans sa structure. Il faut, par conséquent, percevoir à partir de la réflexion de Scheler le phénomène du tragique comme la structure de l'univers qui fera d'elle la mesure de l'œuvre tragique. Dans cette optique, le sens contraire peut-il être à l'origine de nombreuses hérésies ?

Pour ce qui est du tragique et des valeurs, Scheler fait une précision sur laquelle se fondera son analyse. De fait, il entend par tragique, tout ce qui relève de la sphère des valeurs et des rapports entre les valeurs (Scheler, Max, 1952, p. 112). Le tragique ne se manifesterait donc dans les choses des hommes que par l'intermédiaire de ses valeurs. Ce qui signifie que dans un univers où les valeurs n'ont aucune place, il n'existe pas de tragédie. Pour qu'il y ait le tragique, il faut dans un premier temps l'existence de valeurs qui, dans un second temps entretiennent des rapports. Aussi, les supports des valeurs en question ne devront-ils pas rester statiques. En effet, chez Scheler, le tragique apparaît dans la sphère du mouvement des valeurs, et il faut pour cela qu'il se passe quelque chose, que des événements se produisent (p. 112). C'est dans l'influence que les supports de valeur exercent les uns sur les autres que le tragique prend forme. En plus de cette prise de forme, il faut, dans l'analyse de Scheler, que quelque chose ait lieu. Cette dernière doit ensuite se perdre et disparaître afin d'être qualifiée de condition de manifestation du tragique. Le sens primitif du tragique s'obtiendrait à partir de la détermination d'une efficacité dans l'action et d'une épreuve. Dans cette perspective, même un caractère n'existe que parce qu'il y aurait en lui les dispositions à une action et à une « passion » funeste ; et pareillement, une « situation », une réunion et une opposition réciproque de forces, ou des circonstances exigeant des actions contraires, ne sont tragiques que parce qu'elles sont pour ainsi dire chargées et remplies d'une telle efficacité (p. 112). Dans ce but, il faut que cette efficacité ait une direction bien précise, qui doit être présente dans ce qui fait l'objet de l'intuition et du sentiment : c'est ce que Scheler qualifie de tendance à l'anéantissement d'une valeur positive d'un rang déterminé. Tout cela est nécessaire pour que surgisse le tragique. La force qui bute contre la valeur positive doit présenter les mêmes caractéristiques que celle-ci, autant dire qu'une véritable analogie doit exister entre ces deux. La destruction d'une valeur est obligatoire pour la manifestation du tragique. Max Scheler valide sa théorie relative au tragique en l'appliquant aux choses humaines : *« Il est donc nécessaire qu'une valeur soit détruite, si le tragique doit se manifester. Aussi n'est-il pas indispensable – dans le domaine des choses humaines – que l'homme soit annihilé quant à son existence et sa vie »* (p. 112). L'importance de l'anéantissement d'un projet, d'une volonté, d'une force, est donc capitale dans le dispositif tragique. Malgré son importance, l'anéantissement en lui-même ne peut être perçu comme tragique. Ce qui est tragique dans la

démarche de Scheler réside dans le fait que les supports de valeurs positives quelconques, inférieures et équivalentes, mais jamais supérieures à la menace – dirigent leur action vers cet anéantissement(p. 112). C'est le lieu de faire une remarque sur ce qui ne peut être appréhendé comme phénomène tragique. De fait, Scheler récuse toute approbation morale pour définir le tragique. Par conséquent, ce serait un truisme de parler de phénomène tragique quand l'homme de bien, par exemple, triomphe du méchant et en cause la perte, et si la noblesse venait à l'emporter sur la vulgarité. En clair, une telle configuration ne saurait être à l'origine du phénomène tragique. Par ailleurs, la force destructrice se doit d'apparaître comme positive et de surcroît élevée (entendre par positives les valeurs qui sont des biens par opposition aux maux). Dans ces conditions, parler de tragique signifierait, dans la démarche de Scheler, que les forces qui détruisent la valeur positive supérieure émanent elles-mêmes de supports de valeurs positives. Le tragique, selon les propos de Scheler, se manifesterait avec le maximum de netteté et de pureté quand les supports de valeurs également élevées semblent pour ainsi dire « condamnés » à se supprimer et à s'exterminer mutuellement (p. 112).

Pour couronner son analyse, Scheler a encore puisé dans l'héritage occidental afin d'illustrer sa démarche. Et c'est dans les tragédies grecques qu'il trouve les plus puissantes médiatrices du phénomène tragique. De fait, chacune des personnes et forces qui se trouvent en conflit représenterait les droits également élevés. Elles estiment détenir et remplir de nobles tâches. Nous rappelons toujours une allusion à l'*Antigone* de Sophocle où il semblerait que deux devoirs également légitimes (loi morale et loi politique) s'affrontent. Est donc tragique au premier chef, chez Scheler, l'antagonisme qui surgit entre les supports de valeurs positives élevées. Dans cette perspective, l'art suprême du poète tragique comme Sophocle consisterait avant tout à mettre en pleine lumière les valeurs des parties en lutte, et à mettre en relief le droit intrinsèque de chaque personnage.

Tel qu'il est présenté, le conflit tragique rompt avec tout ce qui peut paraître d'ordre moral et juridique. Selon Scheler, le conflit authentiquement tragique se doit de faire abstraction de ce type de discours : *« par définition celui devant lequel cesse toute possibilité d'appréciation morale et juridique ; inversement, tout conflit que l'on peut encore démêler et arranger du point de vue moral et juridique est par nature non juridique »* (p. 130). Il y a, dans cette approche, un refus de ce qui peut être du rationnel, le plus important étant pour le support de valeur de tendre vers quelque chose dans laquelle seule compte sa volonté, sa témérité, son abnégation et son intransigeance face à ce qu'il défend. Le refus de Scheler de toute induction esthétique qui partirait des tragédies est l'expression d'une prise de distance face à des sentiments suscités et qui peuvent en dernier ressort comporter des valeurs morales

et juridiques. En clair, Scheler définit un tragique débarrassé de toute vision artistique. Cela est motivé par son intérêt pour l'absolu qui, s'il est nimbé de sentiments suscités par un quelconque spectacle artistique, contrasterait grandement avec les exigences d'une connaissance qui se veut universelle (elle s'établirait à partir des phénomènes).

Au regard de sa tentative de définition du phénomène tragique, Scheler peut se vanter d'avoir abordé la question du tragique dans une perspective épistémologique. Même si cette approche du tragique prend une orientation philosophique sur laquelle nous émettons des réserves, nous reconnaîtrons qu'en questionnant le tragique dans son essence, Scheler l'entend dans une dynamique épistémologique. Si nous parlons de réserve, c'est parce que la tragédie antique qui lui sert d'illustration en tant que pratique culturelle avait des finalités autres que philosophiques. Ce que nous retenons de cette catégorie du tragique, c'est qu'elle participe dans une large mesure à l'appréhension de la tragédie comme un objet philosophique.

Au total, qu'il s'agisse de l'idéalisme allemand ou de l'école de la phénoménologie, l'invention et la construction d'un véritable discours, depuis le XVIII^{e} siècle, autour du tragique, ont suscité de nombreuses interrogations, notamment la question des normes morales pour qui s'intéresse à la tragédie. En effet, en chargeant la tragédie du tragique en tant que concept philosophique, cette manifestation culturelle athénienne du V^{e} siècle ne tient que dans sa pratique, mais opère comme une réflexion sur l'homme. Et, dans ce qui précède, malgré le versant philosophique du tragique, de façon intuitive un rapport a été établi avec la tragédie. De fait, on pourrait être tenté de s'interroger sur le rapport que les philosophes allemands établissent entre le tragique et la tragédie, mais cette question nous semble tautologique. L'une ne saurait exister sans l'autre, il y a un rapport qui ne peut être nié. Cela est dû à la tragédie qui constitue l'un des fondements de la réflexion de l'Occident sur l'homme, sa condition, sa société, ses institutions, etc. Afin de suivre les variations de la catégorie du tragique, nous proposons de comprendre quel rapport existe entre les Grecs du V^{e} siècle avant Jésus-Christ et le tragique. Cela nous permettra de mieux apprécier la pertinence de cette démarche philosophique.

2. Quel rapport entre le tragique du XVIII^{e} et les Grecs du V^{e} siècle avant J.-C. ?

Il est important de savoir quel rapport existe entre le tragique et les Grecs afin de valider cette notion telle qu'elle est présentée dans son acception ou de la concevoir comme une simple construction du XVIII^{e} siècle. Mais, avant toute chose, il convient de faire une précision qui nous semble pertinente. De fait, lorsque nous parlons des Grecs, nous entendons les Grecs et leurs productions artistiques. Et, dans le cas de nos travaux, la désignation des

Grecs englobe en fait la tragédie comme pratique religieuse et sociale[262]. C'est à ce niveau que de nombreuses confusions apparaissent sur l'origine de la tragédie. Cette interrogation a toute sa raison d'être. Si un doute persiste sur la définition de l'art tragique, l'occasion est bonne pour chaque commentateur de se l'approprier en fonction de son horizon d'attente. Il y a donc une urgence, pour ce qui est de notre démarche, de convenir d'une définition de la tragédie qui nous permettra d'analyser la notion de tragique. Nous n'ignorons pas la multitude de travaux sur cette question, mais cette précision nous évitera un certain nombre d'amalgames.

Avoir une idée claire de la tragédie constitue un gage de fiabilité dans le cadre de nos analyses, étant donné qu'elle nous évitera la validation de discours trop subjectifs. C'est une attitude de fuite de l'imprudence qui est à l'origine de nombreuses thèses universelles et éternelles qu'on lui impute. En effet, les fondements de la lecture idéologique ne sauraient constituer une occasion de faire une propagande de la tragédie. Au contraire, notre but est de comprendre leurs motivations et leurs finalités. Dans ce but, des précisions sur cette pratique culturelle nous semblent nécessaires. Les recherches dans ce sens se feront autour des travaux d'Ulrich Von Wilamowitz-Moellendorff.

2.1. L'être de la tragédie

Il nous semble nécessaire de déterminer ce que la critique désigne sous le terme de l'être de la tragédie, ce qui évitera la validation de nombreuses controverses à son sujet. En effet, les travaux de Wilamowitz nous semblent dignes d'intérêt dans ce sens. Ce faisant, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?,* ouvrage critique qui nous servira de pierre de lance, constituera l'essentiel de notre documentation.

En tant qu'helléniste et philologue du XIX^{e}, période au cours de laquelle les études relatives à la tragédie partaient dans tous les sens, il fallait mener une réflexion sur ce qu'elle représentait pour les Grecs. C'est dans cette perspective que, fort de sa querelle avec Nietzsche, Wilamowitz engage un véritable marathon sur la question non moins délicate de l'origine et de l'essence de la tragédie. La manifestation de cette querelle pouvait se traduire en ces termes : *« Et si Nietzsche a eu le mérite de relancer le débat [il s'agit du débat sur l'apparition et de ce qu'est la tragédie], il est délicat de prendre en compte sa stricte analyse*

[262] Dupont, Florence, 2001, p. 15. Cette précision de Florence Dupont achève de lever l'équivoque sur un certain nombre d'incohérences relatives à la tragédie. En effet, elle s'indigne contre l'assimilation des textes des poètes tragiques grecs à ce qu'elle entend comme pratique culturelle, religieuse et sociale du V^{e} siècle. Réduire la tragédie au texte, c'est éliminer tout le rituel, la célébration, dans lesquels le concours tragique n'occupe qu'une place. Les représentations de Sophocle, Eschyle et Euripide font partie intégrantes de la tragédie.

philologique de la question sans la subsumer aux fins philosophiques »[263], ce qui fait de son ouvrage la première réponse apportée par un philologue aux thèses de Nietzsche. Au regard de ces propos, Wilamowitz entend marquer son hostilité à toute vision philosophique de la tragédie. Ce faisant, il propose dans son analyse philologique de mener une enquête en adéquation avec le passé de ces célébrations sociales : *« c'est donc à partir de son passé, et non de son avenir, que nous parviendrons à expliquer le drame »* (Wilamowitz, 2001, p. 18), ce qui contraste avec les lectures philosophiques de la tragédie, dont le principal but est de se servir de la Grèce, avec cette manifestation, pour penser l'avenir. Dans son ouvrage, Wilamowitz part du postulat selon lequel il y a urgence à reconstituer les conditions exactes d'apparition et de développement de la tragédie et son esprit véritable. Une démarche qui exprime le refus des fondements de l'interprétation de Nietzsche, mais aussi celles proposées par l'idéalisme allemand et par Aristote. Aussi, réfute-t-il la notion de genre à la tragédie en ces termes :

> *« Avant de commencer la lecture d'un drame attique, on présuppose d'ordinaire qu'il s'agit d'un poème qui appartient au même genre que […] Polyeucte, Macbeth ou Wallenstein. Partant, on pose certaines exigences sur ce qui se doit de figurer dans ce genre en vertu de son essence »*[264].

Ce refus de genre est une hostilité à la saisie de la tragédie comme un texte littéraire. De fait, appréhender les quelques textes qui nous restent comme résumant la tragédie, c'est méconnaître ou ignorer toute la célébration dans laquelle s'inscrit le concours tragique auquel participaient Sophocle, Eschyle et Euripide. Wilamowitz exprime, dans une autre mesure, un refus d'assimilation de la tragédie au dramatique, au profit de l'idée du rituel. Il faut entendre par dramatique l'action des acteurs incarnant des rôles. Un tel refus nous semble justifié, dans la mesure où le rituel fait partie intégrante de la célébration publique du dieu « Dionysos » (Wilamowitz, p. 117) dans laquelle l'aspect dramatique est accessoire (p. 119).

Nous rappelons, par ailleurs, que notre entreprise ne saurait s'éterniser sur des questions d'origine, mais plutôt sur celles de l'être de la tragédie. Autrement dit, cet examen

---

[263] Wilamowitz, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. XXIII. Dans cette démarche, purement philologique, Wilamowitz marque une véritable rupture avec Nietzsche à cause de son orientation philosophique. Voir M. S. Silk, J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, 1981

[264] Wilamowitz, 2001, p. 7. Ce refus de la tragédie comme genre littéraire a été reprise par la critique anthropologique et historique. En Effet, Florence Dupont, lorsqu'elle traitait son chapitre intitulé « En finir avec la tragédie comme texte » dans *L'insignifiance tragique*, suggérait de commencer par rappeler l'essentiel dont découlera le reste. Il n'est donc pas superflu de rappeler que la tragédie était en Grèce, et plus précisément à Athènes, une « performance » rituelle.

entend convenir d'une définition, mieux qu'un sens qui la rendrait compréhensible, vivante et à partir duquel peuvent être défendues ou non des interprétations contemporaines. L'ouvrage de Wilamowitz pourrait s'appréhender comme un texte fondateur qui se démarquerait de toute tentative d'abstraction (il s'agit entre autres des études philosophiques du XIX^e^ siècle sur la tragédie) et d'assimilation de la tragédie aux nombreuses constructions contemporaines. C'est en s'appuyant sur la philologie que Wilamowitz a amorcé sa démarche de rupture avec l'univers conceptuel d'une tragédie qui, au fil des années, perdait ses déterminations originelles.

Wilamowitz reprend, tout comme Nietzsche, le problème de l'apparition de la tragédie, question qui pose celle de la tragédie elle-même (2001, p. XXIII). Il est vrai qu'il rejette comme point de départ la définition aristotélicienne de la *Poétique*, mais son caractère trop général le conduit à aborder l'étude de l'histoire des origines et du développement de la tragédie afin de déterminer son originalité au sein de la poésie grecque. Il y a, dans cette attitude, un refus de s'accommoder aux tendances généralistes de la théorie esthétique. De fait, la philologie s'intéresse uniquement à la tragédie attique et à toutes ses composantes : la qualité des danseurs, le nombre limité d'acteurs, la date et le lieu de la représentation (p. XXIV). Dans cette perspective philologique, l'objectif est de mettre en évidence l'existence de chacun des éléments de sa définition dans les phénomènes concrets qu'elle étudie. Le but étant de montrer leur place et leur nécessité non pas conceptuelles, mais historiques. Pour ce qui est de la tragédie, force est de constater qu'en dehors des vestiges du théâtre d'Épidaure, il ne nous reste que les textes. Dans ces conditions, il est impossible de posséder une filmographie des représentations de l'Athènes du V^e^ siècle. Cette absence ou ce manque ramène Wilamowitz au texte. Mais la question n'est pas de les appréhender selon l'analyse contemporaine. Il s'inscrit dans une vision tout autre, qu'il exprime clairement en ces termes : *« Il s'agit avant tout de redonner vie à ces textes morts, et donc de nourrir la capacité à ressentir lors de la lecture des impressions similaires à celles vécues par les Grecs lors de la représentation »* (p. XXIV). À ce niveau, il importe de faire une petite précision. En effet, lorsque Florence Dupont invite à en finir avec la tragédie grecque comme texte lisible, ses propos étaient suivis d'une nouvelle orientation, et une telle lecture pouvait engendrer une incarnation première du tragique, comme miracle de l'esprit humain et mystère de l'éternité (Dupont, Florence, 2001, p. 15). Wilamowitz, certes, propose une lecture des textes, mais à d'autres fins. Pour la crédibilité de sa démarche, il se réfère à l'histoire générale qui se révèle le seul vecteur permettant de pallier, comme il le mentionne, une histoire largement amputée. Ainsi, la compréhension du sens de la tragédie ne peut être possible, pour Wilamowitz,

qu'après avoir parcouru l'état général des mœurs et de l'esprit des Athéniens de cette époque. Pour mieux exprimer sa pensée, il se sert d'une assertion joliment formulée de K. O. Müller : le poète et l'artiste sont les organes de leur temps et de leur nation. Ce qui pose les fondements d'une signification anthropologique. Il s'agit d'une signification spécifique aux Athéniens du V^e^ siècle avant Jésus-Christ.

Pour revenir à Aristote, même si Wilamowitz reconnaît, dans la *Poétique,* l'expression d'un document constituant la véritable pierre de touche de toute étude sur les origines de la tragédie, il n'en va pas de même du crédit que l'on attribue à sa définition suivante :

> *« La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. »*[265]

Il juge cette définition très conceptuelle. Une définition à laquelle il en oppose une autre qui, au lieu de se construire autour des sentiments des spectateurs, se conçoit à partir de la manifestation culturelle qu'est la tragédie. En effet, face à ce modèle conceptuel, atemporel et aculturel, Wilamowitz propose une approche dans un souci de rester dans le contexte anthropologique grec, où il limite la tragédie à ses conditions historiques d'apparition. Cette définition se présentant comme suit :

> *« Une tragédie attique est un épisode tiré de la légende héroïque, ayant son unité propre, traité de façon poétique dans un style noble et destiné à être représenté par un chœur de citoyens attiques et deux, voire trois, acteurs, dans le sanctuaire de Dionysos comme partie intégrante de la célébration publique du culte du dieu »*[266].

Cette définition, visiblement, se veut révélatrice de la célébration en l'honneur de Dionysos. En y intégrant des éléments comme « un épisode tiré de la légende héroïque », « à être représenté par un chœur », « partie intégrante de la célébration publique du culte du dieu », Wilamowitz s'éloigne des approches idéologique et philosophique d'une manifestation qui doit être considérée comme telle. Ce qui importe, à ses yeux, demeure l'ensemble de la célébration qui ne peut en aucun cas être assimilée à une pièce de théâtre comme *Œdipe-roi* ou *Antigone* de Sophocle, véritables maillons des Grandes Dionysies. Il est donc clair que la tragédie dont il parle, dans son essence, se rapporte à l'analyse des

[265] Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 1449 b.

[266] Wilamowitz, 2001, p. XXVIII-XXIX.

conditions historiques d'apparition. Wilamowitz, en procédant de la sorte, rejette toutes les inventions contemporaines construites autour de la tragédie, comme le concept philosophique du tragique au XVIII^{e} siècle.

Dans cette hostilité à la définition aristotélicienne, Wilamowitz prend soin de relever des éléments qui, selon lui, sont autant d'apories issues de la rupture avec les récits légendaires. Il s'agit entre autres du dramatique et de la catharsis. L'idée du dramatique s'amoindrit chez Wilamowitz, pour qui tout n'est pas montré à la scène lors des représentations. Une attitude à partir de laquelle il évoque l'importance des parties chantées et récitées qui, du reste, constituent la majeure partie des pièces d'Eschyle. L'importance de l'action chez Aristote donne l'impression que cette dernière semble avoir été imaginée ex nihilo pour ensuite s'incarner dans des personnages mythiques (Wilamowitz, p. XXX).

Pour ce qui est de la catharsis, Wilamowitz ne s'inscrit pas dans cette vision propagandiste dont elle a fait l'objet ces dernières décennies. En effet, ce point d'orgue de la démarche aristotélicienne qu'est la purgation des passions s'est endormi dans sa définition. En revanche, le sentiment par lequel la tragédie agissait loin de la pitié et de la terreur résidait dans la dévotion et le patriotisme, remplissant par là une double fonction religieuse et nationale (p. XXX). La tragédie que Wilamowitz étudie est un lieu de rencontre où le spectateur se tenait face à la scène avec une visée morale qu'il présente en ces termes :

> *« On retrouvait par la même cette visée éthique qui nourrissait l'art grec : l'homme grec aspirait à ressembler à la figure athlétique quasi divine de la sculpture comme il s'efforçait d'entendre les leçons morales d'Eschyle. L'effet n'était pas une catharsis pathologique mais plutôt une purification morale »*[267].

Cette visée éthique est la preuve que pour comprendre la tragédie à sa juste valeur, il est impératif de s'en tenir aux Grecs et, de surcroît, penser grec au sujet de ce qui est grec comme Wilamowitz le fait remarquer. Et, justement, le refus d'une telle attitude est la porte ouverte à une critique philosophique qui a été celle du tragique.

Si la philosophie se borne à réfuter des éléments comme le religieux et les manifestations sociales mêlant chant et danse, il est clair que ce n'est pas de sitôt qu'elle débarrassera la tragédie des finalités de l'une et l'autre nature. Une critique philosophique de la tragédie, tenant compte de ces aspects, serait un vrai revirement. Elle n'ignore pas que,

[267] Wilamowitz, 2001, p. XXX. Nous dirons que cette visée est l'arrière-plan d'une société nimbée par les dieux. Nous comprenons mal l'idée de mener une analyse purement philosophique sur une célébration, laquelle n'avait de sens qu'aux yeux des participants. Il fallait pour cela, partager la vision des Grecs pour cet art qui était strictement la leur.

dans le monde grec, chaque commencement est un dieu. Pour l'instant, la philosophie feint d'ignorer la légende et le ferment religieux et opère une lecture moderne de la tragédie comme une tragédie du destin, ce qui visiblement s'oppose à l'analyse philologique. Négliger la présence du divin, c'est nier le fait que l'art de la tragédie de Sophocle réside dans sa présence ou son éloignement. Or la tragédie attique est vide si les dieux s'en absentent, c'est d'ailleurs ce que mentionne Wilamowitz : *« le monde grec ne saurait être compris sans cette religion qui nourrit toutes ses manifestations »* (2001, p. XXXIII). De fait, il faut que cette présence religieuse soit effective pour permettre à ces manifestations de rentrer dans une dimension spirituelle symbolisée par la transe et l'extase qu'elle suscite.

Au regard de sa définition de la tragédie, Wilamowitz exprime son hostilité à toutes prétentions philosophiques arrachant cet art à sa dimension religieuse dans laquelle il a pourtant un sens. C'est fort d'une véritable lutte contre le faux idéal classique que Wilamowitz entend restaurer l'être de la tragédie. Si nous concevons la tragédie comme manifestation culturelle de la Grèce classique, quel rapport peut-elle avoir avec le tragique philosophique servi par Schelling et Scheler ? À partir de cette interrogation, nous verrons si le tragique incarne véritablement la tragédie.

3. Y a-t-il un vocabulaire achevant la construction du tragique dans la tragédie chez les Modernes ?

Comme nous l'annoncions plus haut, la résurgence d'un certain nombre de notions dans l'univers du tragique participe, chez plusieurs critiques, à assurer sa longévité. Il s'agit entre autres de la fatalité, du débat sur le juste et l'injuste, de la pitié et de la terreur que nous évoquions précédemment avec la catharsis. Le but que nous poursuivons tient à montrer comment ces notions opèrent. Quels sens ont-elles pour les défenseurs du tragique comme essence de la tragédie ? En clair, faut-il pour désigner la tragédie se référer à ces éléments ou encore la tragédie doit-elle son existence à la présence de ce « vocabulaire du tragique » ? C'est sous le regard vigilant de la définition de Wilamowitz que nous tenterons de répondre à cette problématique.

3.1. Tragique et fatalité

Pour mieux traiter la question de la fatalité au XX^{e} siècle, nous nous référerons à Jacqueline de Romilly et à son ouvrage *La tragédie grecque*.

Il est vrai que nous avons évoqué les travaux de Jacqueline de Romilly dans notre première partie, mais cette fois, il s'agira de nous focaliser sur la catégorie du tragique dans ses rapports avec la fatalité. C'est en raison des mésaventures de Clytemnestre, d'Œdipe et de

Médée que Jacqueline de Romilly défend l'idée selon laquelle ces dernières ne se résument pas seulement à des dramatiques histoires de famille. Dans cette perspective, il part du postulat suivant, selon Marc Escola :

> *« Si le « tragique » apparaît comme un degré supérieur du « dramatique », c'est qu'il semble communément impliquer l'idée d'une fatalité, qui impose à l'homme sa loi sans lui dénier toutefois une part de liberté – juste assez pour qu'il puisse porter la responsabilité de son propre destin »* (Escola, Marc, 2002, p. 43).

Ce postulat présente la fatalité comme partie intégrante du tragique, d'autant qu'elle opère comme cette vision philosophique de la condition humaine en lutte contre une puissance supérieure. En effet, la force de la fatalité, nous disons bien au regard de cette analyse, se traduit dans sa capacité à s'imposer à l'homme. Comment Jacqueline de Romilly intègre-t-elle du sens à la notion de fatalité dans l'univers du tragique ?

L'existence d'un facteur autre que le meurtre d'une femme tuant son mari ou d'une mère tuant ses enfants ou encore le désastre d'un homme qui se découvre le mari de sa mère est inhérent au tragique selon Jacqueline de Romilly[268]. Pour ce faire, elle invite à un éclairage tragique, lequel tiendrait en un drame sérieux qui s'attaquerait à quelques-uns des problèmes fondamentaux de la condition humaine[269]. Jacqueline de Romilly estime que pour qualifier ces meurtres tragiques, il faut qu'ils soient rattachés à des causes qui dépassent le cas individuel et qui les rendent nécessaires au nom de circonstances s'imposant à l'homme (1973, p. 168). Dans cette perspective, elle ne manque pas de rappeler que Clytemnestre, Œdipe et Médée sont l'illustration de cet éclairage tragique pour des raisons qu'elle évoque en ces termes :

> *« Clytemnestre tue Agamemnon parce que toute faute appelle tôt ou tard la colère de dieux justes et qu'Agamemnon a commis des fautes. Œdipe a épousé sa mère parce que l'homme n'est pas capable, quelque effort qu'il fasse, d'éviter un sort dont il ne veut pas. Médée tue ses propres enfants, parce que la passion humaine conduit l'homme à détruire cela même qui lui est le plus cher »* (p. 168).

Le sort de ces personnages serait le résultat d'un inévitable arrangement du monde. En attestant que ces crimes pourraient aussi bien être les nôtres, Jacqueline de Romilly se transforme en disciple d'un discours universel sur le tragique. Cela est d'autant plus explicite dans ses analyses qu'elle n'hésite pas à affirmer qu'ils [les crimes] inspirent, en même temps

---

[268] Romilly, Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, P.U.F, 1973, p. 168.

[269] H.D.F. Kitto, dans *Le théâtre tragique* (recueil d'exposés réunis par J. Jacquot), 1962, p. 65.

que de la pitié pour les victimes, de la pitié pour eux, de la pitié pour l'homme (1973, p. 168). Ces propos montrent à quel point le tragique inventé au XVIII[e] siècle, et qui de surcroît constituerait l'essence de la tragédie, participe pour une large part à la disparition de ses finalités originelles. Il y a, dans cette attitude, l'idée d'un véritable miracle grec quand elle estime que, lorsque l'on écrit sur la tragédie grecque, c'est une obligation de se lancer dans des développements sur la philosophie des auteurs ou de parler des dieux et des hommes, dans la mesure où un tel mode d'exposé ne conviendrait pas à toutes les formes de théâtre. La « tragédie grecque » serait, donc, l'art par lequel il est possible de poser et de comprendre les problèmes liés à la condition humaine. Jacqueline de Romilly fait partie de cette vague de critiques élevant la tragédie grecque à un niveau que peut-être les Athéniens eux-mêmes n'imaginaient pas. En effet, le témoignage de la condition humaine peut s'appréhender, et ce, de façon générale, comme s'il fallait que naisse à Athènes la tragédie pour que l'homme prenne enfin conscience de ses limites. Cette notion de limite, à laquelle nul ne saurait échapper, dans la perspective de Jacqueline de Romilly, viendrait charger sémantiquement la fatalité :

> *« Quoi qu'il en soit, cette notion de limites inhérentes à la condition humaine était toujours présente dans la tragédie grecque. Elle s'y manifestait sous des formes différentes, mais l'esprit était le même. Et c'est sans ce qui explique que l'on ait souvent traduit ce sentiment en parlant de fatalité »* (p. 168).

Dans sa démarche, le sentiment de fatalité résiderait dans les forces divines que la tragédie désignerait.

Le *daimôn* ou le destin sont des termes dont Jacqueline de Romilly se sert pour traduire la fatalité liée au sort de l'homme. Dans ce but, elle relève le thème d'*Œdipe-roi* de Sophocle qui serait le triomphe d'un destin que les dieux avaient annoncé et que l'homme n'a pu détourner. On pourrait penser à l'homme dans le contexte anthropologique grec, mais, visiblement, Jacqueline de Romilly tient à universaliser ce sort du héros légendaire grec qu'est Œdipe pour traduire la condition humaine. Il s'agit même pour elle d'une éclatante victoire du destin sur l'homme. L'exemple de l'œuvre de Sophocle constitue le modèle par excellence de cette condition humaine, quand on se réfère à Jacqueline de Romilly. La preuve réside dans son recours au propos du chœur ou bien des personnages de l'*Œdipe-roi*. En effet, dans son analyse, lorsque ces personnages évoquent la vie d'Œdipe, ils parlent toujours de son « destin » ou de son partage. Cette démarche montre que, lorsque le chœur commente le sort d'Œdipe, il déclare qu'il ne peut plus juger aucun homme heureux quand il voit l'exemple

d'Œdipe, le *daimôn* d'Œdipe (vers 1194)[270]. Pour ce qui est du cas *Médée* d'Euripide, cette force du destin n'a plus la même intensité, ce qui conduit Jacqueline de Romilly à évoquer d'autres paramètres participant à la consolidation du tragique. De fait, aucun destin ne pousse Médée à tuer ses enfants. Son action serait dirigée par tant de forces qui pèsent sur elle. Il s'agit, dans un premier temps, d'une suite d'évènements qui l'auraient conduite à l'impasse dans laquelle elle se trouve. Aussi, la nourrice qui ouvre la pièce, commence-t-elle par un regret caractéristique en ces termes : *« Plût au ciel que la nef Argo, en son vol vers la terre de Colchide, n'eût point franchi les symplégades de sombre azur […] »* À ces propos, Jacqueline de Romilly ajoute la passion. (vers 1078-1080). Ce premier pas conduirait l'héroïne à être prisonnière de sa propre initiative : *« Allons ! Cuirasse-toi, mon cœur ! Que tardons-nous à accomplir le forfait terrible et nécessaire »*[271]. La situation qui est celle de Médée serait la parfaite illustration de la faiblesse de l'homme et de la fragilité de sa condition (Romilly, Jacqueline de, 1971, p. 171). La tendance à universaliser le sort d'un héros inspiré du récit légendaire est encore présente dans cet épisode, dans la mesure où Jacqueline de Romilly comprend que les malheurs de ce dernier puissent revêtir une portée terrifiante pour tous. C'est dans l'utilisation de « tous » qu'elle montre à quel point son analyse s'attache à présenter un discours qui serait fondamental et universellement accepté. Il y a quand même un risque dans cette manière de présenter ce qui vient de la Grèce. On ne le dira pas assez, il s'agit d'un cas spécifique à la Grèce, qui ne saurait s'exporter dans un autre contexte. Dans cette perspective, il serait incompréhensible que ces récits répondent à d'autres attentes. Ces exégèses universelles que l'on attribue à la Grèce à travers le tragique ne souffrent-elles pas d'une illégitimité quand on admet que chaque civilisation n'a de raison d'être qu'à travers ce qui fait sa spécificité ? Au regard de cette critique, il est un peu hasardeux, voire curieux de partir d'Œdipe ou encore de Médée pour traduire les variables de la condition humaine, lesquelles évoluent et changent dans l'espace et le temps. Dire que les malheurs des héros tragiques ont donné de l'envol au mot fatalité, c'est lui donner une certaine notoriété qui contrasterait avec le sens de la tragédie elle-même. Il est vrai que, plus loin, Jacqueline de Romilly émet des réserves sur la teneur de la fatalité en tant que terme opérant dans l'univers du tragique quand elle soutient :

---

[270] Romilly, Jacqueline de, 1973, p. 170.

[271] Il n'y a ici l'ombre d'aucun souvenir de crimes passés : « Elle pèse sur les mortels, la souillure du sang familial ; contre les meurtriers de leur propre race, elle éveille, à la mesure du crime, des douleurs que la main des dieux fait choisir sur leurs maisons » (1268-1270). Médée est à l'origine de son propre destin dans la perspective de Jacqueline de Romilly. Cela ne veut pas pour autant dire qu'elle échappera à ce destin.

> *« […] il y a chez Euripide en particulier, des tragédies où rien n'indique la fatalité : le hasard des rencontres et le sursaut des coups de théâtre donnent plutôt le sentiment d'une action qui s'invente elle-même, librement. Même Médée hésite ; donc elle pourrait agir de façon autre. Et aucune fatalité ne décide de la prise de Troie, de la vengeance d'Hécube, ou du sort d'Andromaque. La fatalité n'est donc pas essentielle au tragique »* (1971, p. 171).

Mais nous disons que la fatalité dont elle traite est fortement marquée dans ses analyses des œuvres les plus étudiées comme *Œdipe-roi* de Sophocle. Même si elle la perçoit comme irrecevable quand la responsabilité est niée, il n'en demeure pas moins que dans une société fortement dominée par le religieux, la présence du divin explique tout au regard de sa réflexion sur la condition humaine en général.

En évoquant l'idée de la fatalité, Jacqueline de Romilly entend montrer dans quelle mesure celle-ci n'efface pas la responsabilité. Et cette pensée serait découverte en Grèce à partir de la tragédie. Elle permettrait à l'homme de comprendre sa propre condition. Le cas d'Agamemnon servirait à illustrer l'explication de tout événement sur deux plans à la fois et par deux causalités qui se combinent ou se superposent, selon elle :

> *« La condamnation d'Agamemnon vient du verdict divin ; mais sa réalisation passe par une série de volontés humaines : ainsi, Clytemnestre est l'agent du meurtre, mais elle agit par rancune, par vengeance, par jalousie, par l'effet d'une haine toute personnelle ; et elle devra à son tour en répondre. Quant à Agamemnon lui-même, il n'est condamné à tomber sous les coups que parce qu'il a, délibérément, porté atteinte aux lois divines et humaines, tant par le sacrifice de sa fille que par les crimes multiples dont fut marquée la prise de Troie »* (p. 172).

Dans la critique moderne, cette double causalité exprimerait le problème philosophique de la liberté que les Grecs, à travers leur tragédie, auraient réussi à questionner d'autant qu'ils sont nombreux à soutenir que la tragédie, à l'opposé du mythe qui apporte une réponse, constitue un questionnement. Si telle se présente la logique dans laquelle se situe les travaux de Jacqueline de Romilly, c'est dire encore que la Grèce à travers la tragédie a permis à l'homme de comprendre à quel point sa liberté était compromise en raison de la puissance qui le dépasse. Nous faisons simplement remarquer que la tragédie, telle que l'a définie Wilamowitz, s'éloigne d'une telle finalité philosophique.

Dans cette perspective où l'homme bute toujours contre une puissance plus forte que la sienne, il serait toujours porté à lutter, malgré le fait que son sort soit scellé par le divin. Et ce, même quand il est pris dans l'impasse tragique. De fait, sa volonté ne saurait s'ébranler,

dans la mesure où il reste toujours maître de ses propres actes. De la double causalité évoquée par Jacqueline de Romilly, résulterait une sorte de transcendance[272]. Le terme de fatalité devient caduc face à la profondeur philosophique inhérente à la condition humaine. Visiblement, une telle analyse est la preuve de la transformation sémantique de la tragédie. Effectivement, au fil des années, la tragédie a été chargée de nouvelles significations que nous avons du mal à suivre compte tenu de leurs intérêts philosophiques. Bien sûr, avec la naissance du tragique, la tragédie a fait, avec le temps, l'objet d'un changement de sens et d'orientation que Jacqueline de Romilly élucide sans le moindre doute :

> *« […] ce qui donne aux désastres de la tragédie grecque cette dimension particulière sans laquelle il n'y a pas de tragédie n'est point le fait qu'ils aient été, d'avance, voulus par les dieux, mais qu'ils prennent un sens par rapport aux grands problèmes concernant la condition humaine. La tragédie ne se définit plus par la nature des questions qu'elle pose que par celle des réponses qu'elle fournit »*[273].

Il ne s'agit pas des manifestations ritualisées des Grandes Dionysies, mais avec le tragique, d'un instrument de mesure du sort de l'homme en général, en fonction des malheurs qui sont individuels, et souvent exceptionnels chez Jacqueline Romilly.

Si le tragique ne s'identifie pas nécessairement à la simple fatalité, comment le problème de la condition humaine se perçoit-il à travers la notion de transcendance usitée par Henri Gouhier ? À partir de cette interrogation, nous analyserons le cadre opératoire de cette autre notion satellite du tragique.

3.2. Tragique et transcendance

Cette question du tragique et de la transcendance avait été abordée par Henri Gouhier, dans un recueil intitulé *Le théâtre tragique*, paru en 1962. Dans son exposé, il commence à relever le manque du tragique dans la définition de la tragédie proposée par Aristote. C'est donc fort de l'absence du tragique qu'il prend soin de faire une distinction entre le tragique et la tragédie en ces termes :

---

[272] Gouhier, Henri, « Tragique et transcendance » in *Le Théâtre tragique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962, pp. 479-483.

[273] Romilly, Jacqueline de, 1973, p. 173. Le questionnement que l'on attribue à la tragédie avait été celui de Pierre Vidal-Naquet dans son entretien sur la tragédie grecque, dans la revue *Europe*. Il faut tout de même convenir qu'à force de conférer à la tragédie cette fonction de questionnement, il est évident que l'on perd de vue toute la manifestation qui est la tragédie elle-même. De toutes les façons, l'expérience qui est celle de la critique littéraire et philosophique a réduit toute cette célébration à des textes à partir desquels sont construits toutes sortes et formes de discours.

> *« […] il y a une grande différence entre essayer de définir la tragédie et le tragique, car la première est un genre littéraire et théâtral, quelque chose d'assez artificiel ; le second est une dimension de l'existence réelle. La tragédie est de l'ordre de la littérature et du théâtre, mais le tragique est de l'ordre de la vie. Il y a du tragique dans l'existence avant qu'il y ait du tragique sur la scène de l'orchestra »* (Gouhier, Henri, 1962, p. 479).

Henri Gouhier tombe dans cette tendance à rejeter toute la célébration, disons le culte en l'honneur de Dionysos, pour appréhender la tragédie comme un discours foncièrement philosophique. Ce faisant, et pour se donner les moyens d'effectuer une analyse en cohérence avec cette orientation, il commence par appréhender la tragédie comme un genre littéraire. Relevons qu'une analyse de la tragédie se fondant sur les quelques textes à la disposition de l'Occident comme littérature présuppose déjà sa « mort [la tragédie] » en tant que manifestation culturelle. Il nous semblait utile de faire cette mise au point avant d'aborder proprement le tragique dans ses relations avec la transcendance chère à Henri Gouhier. Dans la distinction qu'il établit, le tragique serait, avant la naissance de la tragédie, présent dans le cosmos, dans l'ordre des choses. Le tragique, dans sa démarche, ferait partie de notre existence au point où il serait lié à son caractère historique. Fort de ce caractère, il se passerait bien entendu quelque chose, des événements nécessaires ou contingents qui peuvent être tragiques. Si tel est le cas, pourquoi alors attendre la tragédie pour questionner ce qui est déjà inhérent à l'existence ? La Grèce aurait-elle, à travers ses manifestations culturelles, rendu possible la redécouverte d'une notion difficile à appréhender sans elle ? Sans elle, parce que les réflexions philosophiques sur le tragique que nous avons jusque-là parcourues y trouvent concentré le noyau sémantique de la tragédie, dont le théâtre tragique ne serait plus que la manifestation esthétique et concrète, comme le note Florence Dupont. Le tragique dans cette perspective influence la pratique culturelle qu'était la tragédie du V^{e} siècle av. J.-C.

La méthode dont Henri Gouhier se sert pour donner un sens au tragique est celle d'un philosophe qui commencerait par se donner une vision du monde, à partir de laquelle il pose sa définition (1962, p. 480). À cet effet, il rappelle :

> *« Par exemple Schopenhauer : nous avons une certaine vision du monde qui inclut que le fait d'exister est le mal, le fait d'exister dans ce monde comme représentation qui recouvre le monde comme volonté aveugle : c'est pourquoi Schopenhauer prend comme symbole du tragique le mot de Calderón dans la vie est un songe : le mal, c'est d'exister, c'est d'être »* (p. 480). Un mode de réflexion qui nous plonge dans une certaine métaphysique.

Henri Gouhier propose de découvrir le tragique là où il y avait transcendance dans l'action dramatique (p. 481). Qu'entend-il par transcendance dans l'action dramatique ? De fait, dans sa démarche, le théâtre étant action, la dimension du tragique serait le fait d'une transcendance active et agissant dans l'action. En clair, il soutient l'idée selon laquelle la dimension du tragique est obtenue par la présence d'une transcendance dans l'action. Dans son analyse, il se rapproche de la question du destin et il avance les propos suivants au sujet de ce destin : « *Le destin tragique est bien transcendance. Or le destin ne peut être tragique, à mon sens, que lorsque cette transcendance est présente dans l'action de gens qui sont des êtres libres* » (p. 481). Il explique, par la suite, ce qui lui semble tragique dans le cas où la transcendance serait un destin absolument implacable, comme celui d'Œdipe. De fait, Œdipe en tant qu'être libre n'aurait pas accompli un acte que lui-même ne voulait pas. En partant de cet exemple, Henri Gouhier estime que la dimension tragique n'est possible que dans un monde d'êtres libres ou qui se croient libres.

La réflexion d'Henri Gouhier ne se limite pas à cette question de destin pour décrire la dimension tragique. Il faut ajouter un autre caractère, qu'il estime inséparable de la dimension tragique. De quoi s'agit-il ? Chez Henri Gouhier, quand on parle de transcendance, la première façon de transcender c'est de transcender le sensible, lequel permettra de transcender tous les moyens d'expression (p. 481). Il ressort de cette notion de présence, la conséquence suivante : pour que la transcendance soit présente dans l'action, il faut que cette présence dans l'action, pour utiliser son expression, « soit re-présentée », ce qui bien évidemment engendre une autre question, d'autant que cette présence ne peut être sensible. En effet, les yeux ne peuvent ni voir ni entendre le destin d'Œdipe, d'où la nécessité d'un mode d'expression qui serait un mode d'évocation, d'incantation, un mode poétique. Cette expression poétique résiderait au théâtre [entendu ici comme la tragédie] où ce mode d'expression est d'abord la langue et tout ce qui participe au jeu de la scène (à la représentation) : jeu des comédiens, la mise en scène poétique, les décors poétiques et une musique poétique (p. 482). Cet aspect sensible est fondamental dans la démarche d'Henri Gouhier tendant à définir le tragique par la transcendance. Et si le moment tragique est celui où se réalise la présence d'une transcendance, alors les paroles et les images venues de la scène n'auront pas seulement pour fonction, selon les termes d'Henri Gouhier :

> *« De faire naître en nous une idée ou un sentiment mais de faire apparaître à la fois devant nous et en nous l'être qui cause cette idée du sentiment. Les malheurs d'Œdipe doivent bien éveiller en nos âmes la pitié et l'horreur mais en dotant d'une*

certaine existence la puissance supérieure qui rend Œdipe pitoyable et son histoire horrible »[274].

Dans ce propos, l'emploi du « nous » ne cache-t-il pas une volonté d'universaliser le sentiment du tragique à partir de l'exemple d'Œdipe ? Visiblement cette tendance est perceptible, du seul fait de son discours relatif à Œdipe, pour apporter sa contribution à la consolidation de la notion philosophique du tragique. Et c'est dans la poésie qu'Henri Gouhier estime possible l'ouverture de l'âme à l'invisible transcendance. Au regard de ce qui précède, il n'hésite pas à soutenir qu'avec la transcendance, une exigence de poésie est inscrite dans l'essence même de la tragédie. De fait, pour qu'une œuvre soit tragique, il faudrait que la magie poétique du style et de la représentation évoque ce qui transcende les perceptions et les concepts de la connaissance usuelle selon Henri Gouhier.

Dans une autre mesure, le tragique ne s'identifierait pas à la simple fatalité, d'autant qu'un événement absolument inévitable peut être terrifiant ou révoltant. De fait, dans la lecture d'Henri Gouhier, pour que la fatalité apparaisse comme le ressort majeur du tragique et comme l'âme de la tragédie, il faut une nécessité. Elle sera révélée par une liberté contre elle-même et dont elle montre en retour le prix (Escola, Marc, 2002, p. 49). C'est dans cette relation conflictuelle entre la nécessité et la liberté que le rapport de transcendance, comme action authentiquement tragique, apparaît. Dans cette perspective, la fatalité ne peut avoir de valeur que dans la mesure où elle transcende une liberté. Selon Henri Gouhier : *« un événement ne peut être tragique par lui-même mais par ce qu'il signifie et cette signification est tragique lorsqu'elle introduit le signe d'une transcendance »* (1991, p. 34). À cet effet, le destin d'Œdipe serait donc la manifestation d'une transcendance. Comment s'en explique-t-il ? Il part de la dispute d'Œdipe avec un vieillard qui l'a bousculé sans savoir que ce dernier était son père. Œdipe arrive dans une ville où il ne connaît personne et où personne ne le connaît ; il y épouse une veuve, or cette veuve est en réalité sa mère. Fort de cette histoire d'Œdipe, Henri Gouhier estime que le parricide ne serait pas tragique par lui-même, ni par l'inceste. Ces deux faits ne seraient pas tragiques par eux-mêmes, ils ne le deviendraient point par la seule vertu de leur addition. Le tragique surgirait du destin, selon Henri Gouhier, que lorsque parricide et inceste sont les signes d'une opération divine. La transcendance dans cette dynamique serait le destin funeste d'Œdipe montré par les dieux qui se joueraient des précautions humaines et qui relève de la fatalité. Au regard de ce qui précède, deux éléments paraissent nécessaires à la fatalité, pour Henri Gouhier. Il s'agit de la nécessité et de la

[274] Gouhier, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin, Coll. Bibliothèque des philosophes, 1991, Paris, p. 67.

transcendance. Il précise tout de même que ce qui est tragique dans cette fatalité n'est pas la nécessité, d'autant que la fatalité serait tragique sans la nécessité. Pour expliquer ce fait, il se réfère à Jean Cocteau en ces termes : *« Quand Jean Cocteau voit sous le trône d'Œdipe une « machine infernale », ce n'est pas le substantif mais l'adjectif qui donne à l'expression sa résonance tragique. Si la machine n'est plus infernale, le tragique disparaît avec les enfers »* (Gouhier, Henri, 1991, p. 48). À la machine montée de toutes pièces par les dieux, se substitue une machination de Créon avec Tirésias. Cette machination se présentait autrement dans *Œdipe-roi*. Il était question, chez Sophocle, d'une révélation terrible et invraisemblable du devin Tirésias, ce qui n'est pas le cas chez Jean Cocteau. Cet auteur contemporain présente, dans son œuvre, un complice. Il s'agit d'un berger, afin de mettre en scène l'oracle qui avait prédit à Loïs une mort de la main de son fils. Ici, l'idée d'une malédiction divine n'avait pas lieu d'être mentionnée. Si tel n'est pas le cas, on pourrait se demander où Henri Gouhier situe le tragique. Pour répondre à cette interrogation, ce dernier se rapporte à la fatalité qui ne serait pas l'âme de la tragédie, compte tenu de son caractère anti-tragique lié à la nécessité. De fait, la valeur tragique de la fatalité ne serait possible que lorsqu'elle se pose comme transcendance. Pour que la fatalité soit l'âme de la tragédie, dans la démarche d'Henri Gouhier, il lui faut une nécessité transcendante, laquelle transcendance une existence qui ne l'inclut pas dans sa nature (p. 49). Gouhier montre à quel point la transcendance implique une certaine différence d'ordre dans laquelle figure la nécessité. Aussi, importe-t-il à la transcendance et à la nécessité de se conjuguer pour révéler un être libre, comme nous l'avons montré plus haut. Mais cette fois-ci, il s'agit de faire ressortir l'idée de liberté, sans laquelle il est difficile de parler de fatalité. Si l'on s'en tenait à cette logique, il n'y aurait pas de tragédie sans liberté, d'autant que le rayonnement tragique de la fatalité est le fait de sa transcendance et que cette dernière se situe au-delà d'une liberté (p. 49).

Que retenir de la démarche d'Henri Gouhier ? Elle montre que la définition du tragique tient en trois caractères, à savoir la transcendance, la liberté et la poésie. Aussi, pour que la dynamique du tragique se mette en branle, convient-il à ces trois caractères d'interagir. En ce qui nous concerne, la catégorie du tragique relèverait de la philosophie telle qu'initiée par la critique allemande qui conduit à une lecture idéologique de Sophocle. À la lumière des approches philologique et historique de Wilamowitz, anthropologique de Florence Dupont, cette catégorie du tragique enlève à la tragédie sa fonction et sa pratique culturelles du V^{e} siècle av. J.-C. De fait, la charge philosophique à laquelle le tragique l'expose contraste avec la célébration des Grandes Dionysies au cours desquelles les Athéniens étaient attentifs à la performance scénique de récits légendaires qu'ils connaissaient depuis leur tendre enfance.

La tragédie peut-elle continuer à faire les frais de la manipulation philosophique, fondée sur le tragique, en toute légitimité ? Cela nous paraît impossible compte tenu des récents travaux de Florence Dupont sur la question du tragique. En effet, dans *L'insignifiance tragique*, Florence Dupont s'évertue à contredire un certain nombre d'éléments de la *doxa* sur la tragédie grecque. Il s'agit, entre autres, de l'illusion d'« une tragédie grecque », d'un tragique grec et d'une problématique philosophique et politique qu'elle renfermerait. Au regard de tous ces thèmes, il n'est pas superflu de s'interroger sur ce qu'il y a d'insignifiant dans le tragique. Telle qu'elle est formulée, cette interrogation nous permettra de juger de la pertinence des différentes analyses portées sur la catégorie du tragique.

4. Question de l'insignifiance tragique

Nous proposerons d'aborder cette question en définissant ce qui se cache derrière cette expression : « insignifiance tragique ». Que peut-on donc entendre par insignifiance tragique ? Avant d'apporter une réponse à cette interrogation, il importe de préciser qu'il ne s'agira pas, dans cet exercice, d'effectuer une critique systématique de l'œuvre de Florence Dupont. Il s'agira, en effet, de relever à partir de son discours sur la tragédie, les données qui nous permettront de mieux suivre le glissement sémantique dont la tragédie a fait l'objet ces dernières décennies.

L'insignifiance tragique peut comporter une variation sémantique, tout dépend de la sensibilité du critique. Pour définir ce que l'auteur entend par insignifiance tragique, il importe de se référer au premier chapitre de son ouvrage *L'insignifiance tragique* où elle traite la question de « l'insignifiance tragique ou les délices du particulier ». Dans le point précédent sur le thème de l'insignifiance tragique, l'auteur évoque l'idée selon laquelle : *« chaque tragédie est à Athènes une performance rituelle incluse dans un rituel global et complexe, la fête des Grandes Dionysies»* (Dupont, Florence, 2001, p. 21). Il ressort de ces propos une certaine particularité liée à chaque tragédie, d'autant que son sens le plus originel et le plus juste viendra de ceux qui y ont effectivement pris part. Cette idée renvoie à une vision pragmatique de la tragédie, qui est celle de Claude Calame. Cela revient à dire que la teneur sémantique ne peut que provenir de la valeur pragmatique des paroles de ce rituel qui a lieu dans un espace et un temps précis. Au regard de ce qui précède, on pourrait se demander, quand ces paroles deviennent-elles insignifiantes ? Cette interrogation nécessite une perception anthropologique au sens moderne du terme. En effet, si nous partons du postulat selon lequel le sens « véritable » des paroles du rituel se trouve dans leur énonciation, il est fort possible qu'en dehors de ce contexte, ces textes véhiculent un autre type de discours qui

ne saurait se confondre avec celui des Athéniens. C'est dans cette perspective que Florence Dupont relève l'idée suivante : « *Leur sens [les paroles du rituel qui peuvent aussi être remplacées par les textes] s'épuise dans leur énonciation, et les mots dits dans le rituel, quand ils sont repris en dehors de la performance, sont des énoncés morts* » (2001, p. 21). Autrement dit, les paroles du rituel n'ont de valeur que pour les participants à la célébration des Grandes Dionysies. Et, il semble que ces célébrations sont tellement loin que leur reconstitution devient une mission presque impossible, même si des recherches archéologique et anthropologique ont permis de rétablir leur déroulement. Dans ces conditions, parler d'insignifiance peut se justifier parce que, depuis le XIX^e^ siècle, les critiques relatives à la tragédie fusent de toute part en Occident, avec des finalités qui s'éloignent des attentes de chaque Athénien. C'est le lieu de rappeler que la distance est très grande entre l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. et le XX^e^ siècle. En effet, nous étudions une célébration d'il y a vingt-cinq siècles et dont les acteurs vivaient selon leur culture. Dans cette perspective, est-il raisonnable de certifier qu'une signification s'appuyant sur une reprise du texte de ce rituel traduit fidèlement les attentes des athéniens du V^e^ siècle av. J.-C ?

Si nous admettons que c'est dans la pratique qu'un sens peut être conféré à la tragédie, cela revient à dire que celui-ci ne peut avoir de valeur que pour la société humaine qui y participe. Par conséquent, les significations qui se situent en dehors de ce contexte deviennent assez problématiques, voire insignifiantes. Le but de Florence Dupont est de faire fi de toutes les considérations intellectuelles (philosophiques et littéraires) ayant tendance à faire oublier l'essence de la tragédie comme une pratique culturelle de l'Athènes du V^e^ siècle av. J-C.

Que veut dire Florence Dupont lorsqu'elle estime que ce qui est appelé aujourd'hui la mise en scène relève de l'impermanence et le texte de la permanence[275] ? Il ressort, assurément, de son analyse que l'événement théâtral se situe dans l'interprétation du texte par le metteur en scène, qui lui impose une esthétique et une signification nouvelles. Nous le rappelons encore une fois, cette signification nouvelle peut être de l'ordre de l'insignifiance, laquelle s'obtiendra à partir l'invention d'un espace, d'un jeu d'acteur, de costumes, etc. Si nous admettons que la signification de l'impermanence produite est vouée à l'oubli, le texte quant à lui fonctionne autrement. De fait, le texte conservé est caractérisé par sa permanence,

[275] Notons qu'une vive critique parue sur le site de Fabula (site de l'actualité et ressources pour les études littéraires) avait été effectuée par Sophie Rabau le 10/09/2001. Elle y dénonçait l'opposition permanence/impermanence proposée par Florence Dupont qu'elle tient pour un trompe-l'œil. Selon Sophie Rabau, l'idée d'un éternel tragique est en fait associée à la possibilité d'une impermanence herméneutique, alors que le sens impermanent de la représentation est donné comme le seul acceptable et en retire donc finalement une certaine permanence.

et le metteur en scène se sert de ce texte qui lui permet de réaliser sa performance scénique. Cette dernière a, à son tour, une part d'impermanence, compte tenu de la nouvelle charge sémantique qu'elle reçoit avec le travail de création du metteur en scène. Les remarques de Florence Dupont sur la perception contemporaine montrent dans quelle mesure le texte, vu sous un autre angle à Athènes, marque une rupture notable entre les pratiques théâtrales de cette société ancienne et celles des sociétés modernes. Florence Dupont traduit cette rupture avec le théâtre athénien en relevant la conception hautement sacrée du texte, de nos jours, qui s'éloigne de son utilisation éphémère dans l'Antiquité :

> *« Notre théâtre contemporain est pour l'essentiel la célébration de textes sacralisés par le temps, précieusement conservés, reproduits avec la plus grande exactitude et dont une institution publique détermine la liste canonique : le répertoire de la Comédie française. Ainsi fonctionne notre théâtre rituel dans une culture théâtrale de tradition écrite.*
>
> *À Athènes au contraire, l'espace, le jeu, les masques sont des données préalables. Seul le texte, les mots prononcés, changent et sont inconnus du public. Si aujourd'hui un metteur en scène interprète un texte du théâtre fixé dans une mise en scène éphémère, le poète dramatique grec, lui, interprète des données dramaturgiques inaltérables, dans un texte éphémère »* (2001, p. 23).

Nous retiendrons que, dans une perspective contemporaine, il y a une certaine fidélité à un texte fixé qui se situe en amont de toute mise en scène. Ce texte sera convoqué à chaque fois qu'un metteur en scène s'évertuera à l'interpréter sans modification préalable. C'est cette démarche que Florence Dupont dénonce, d'autant que cette dernière est productrice de signification qui est mise sans faux-fuyants sous couvert de la tragédie. Ce texte n'avait pas la même connotation à Athènes, d'autant que le poète antique s'en servait juste pour le jeu. De fait, il ne faisait l'objet d'aucun répertoire qu'il fallait reproduire. Si nous nous référons à Florence Dupont, l'intérêt du concours tragique pour les Athéniens résidait dans les seules données dramaturgiques face à un texte éphémère. L'attitude des Athéniens est le résultat de la tradition orale qui fut la leur, par conséquent toute activité culturelle se devait de se fondre dans celle-ci. Dans cette perspective, les éléments du rituel en l'honneur de Dionysos ne pouvaient échapper aux exigences de cette tradition. Il fallait, pour ce faire, selon Florence Dupont, que cette tradition orale corresponde à l'horizon d'attente du public et s'enracine dans la permanence rituelle. Elle cite en exemple le cas d'Électre, qui est toujours le même personnage, endeuillé, deuil toujours causé par la mort violente d'Agamemnon, pour dire qu'il s'agit de la permanence rituelle et du code théâtral qui se confondent.

Les poètes athéniens comme Sophocle, qui réalisaient des performances tragiques à l'occasion des Grandes Dionysies, associaient les deux éléments que sont la permanence et l'impermanence. Cette performance faisait partie de ce que Florence Dupont qualifie de rituel collectif s'inscrivant dans le temps cyclique de la société humaine qui la pratique (2001, p. 23). Et justement, cette pratique nécessitait des acteurs rituels et des mots pour la matérialiser pour les Athéniens de cette époque. C'est dans cette dynamique que l'association de la permanence et de l'impermanence revêt toute son importance, laquelle vit grâce à la répétition du rituel.

Il appartenait à chaque poète de réaliser sa performance tragique en fonction de l'histoire de l'espace dans lequel il opère, ce qui permettait de les différencier. Cette différenciation de ces performances tragiques est essentielle, parce qu'elle confère une identité à chaque poète. Pour ce faire, Florence Dupont estime que le texte sacralisé dans le contexte moderne n'avait pas à apporter un message philosophique en dehors de l'Athènes antique. Ce texte est fini quand il n'y a plus de célébration, sa survie dépend de la pratique du rituel sans laquelle il perd toute sa signification. Fort de ces observations, tout discours philosophique annoncé comme vérité sur la tragédie apparaît comme insignifiant. C'est dans cette réflexion que Florence Dupont trouve le fondement de ce qu'elle entend par insignifiance tragique :

> *« Le texte est, en effet l'espace où se négocie l'actualisation des règles du rituel. Le sens produit est enfermé dans les contraintes de la négociation [nous ajouterons les contraintes du contexte anthropologique]. Il faut mettre au nombre de ces contraintes le fait que les mots, renouvelés avec la musique à chaque performance, assument la charge de l'impermanence. Ce qui ôte au texte toute portée générale, toute valeur définitive, autrement dit textuelle. Le concept de « insignifiance tragique » vise cette impermanence du texte tragique intrinsèquement liée à son écriture »*(p. 25).

L'insignifiance se rapporte donc à l'impermanence d'un texte voué à l'oubli. Le texte peut, certes, donner un sens qui ne doit pas pour autant signifier une vérité fondamentale, inébranlable, que l'on peut tirer d'un texte littéraire. Il s'agit d'une logique qui ne s'applique pas au texte tragique. Par conséquent, toutes les critiques idéologiques qui s'effectuent autour de celui-ci se présentent comme des inventions à caractère propagandiste. L'idée de l'insignifiance fut décryptée par Sophie Rabau dans la revue *Fabula.* Dans sa tentative de définition, elle partait du principe que ce concept était usité dans le sens rare de « qui n'a pas de sens ». Dans ces conditions, il lui paraissait plus convenable de préciser ce qui est entendu

par cette absence de sens. En s'appuyant sur l'importance du contexte, dans la perspective de Florence Dupont, elle arrive à la conclusion selon laquelle la notion d'insignifiance ne signifie pas exactement « qui n'a pas de sens », mais plus précisément un sens qui ne prétend ni à l'universalité ni à l'éternité. C'est l'idée de l'opposition entre le sens éternel du texte tragique et le sens produit à chaque représentation dans le cadre du rituel qui est ici mis en évidence. Ce sens devrait rester au stade de l'événement, sans plus. Il n'y a donc pas lieu de lire le texte en dehors de son contexte, dans la mesure où il est voué à l'insignifiance. Sophie Rabau, de façon plus synthétique, rappelle qu'il ressort de ce concept deux significations du texte tragique : la « signification signifiante » ou le sens que devait avoir le texte dans son contexte anthropologique et la « signification insignifiante » ou plutôt les « significations insignifiantes », c'est-à-dire toutes interprétations que l'on peut faire de ce texte hors de son contexte anthropologique. Au regard de la démarche de Sophie Rabau, le terme insignifiant n'est pas l'expression d'une absence de sens. Il sous-tend que seul le sens anthropologique reste crédible. Évidemment, pour ceux qui perçoivent la Grèce comme le bassin de toute civilisation, cette position peut susciter beaucoup d'interrogations, c'est d'ailleurs ce qui se perçoit chez Sophie Sabau lorsqu'elle avance dans son commentaire : « *c'est une chose de dire, et l'on ne peut être que d'accord, qu'il n'existe pas un sens éternel tragique, mais c'en est une autre d'affirmer que toutes les significations que l'on peut assigner au texte tragique sont l'équivalent d'un non-sens* ». Nous n'irons pas jusqu'à contredire l'un ou l'autre. En revanche, nous estimons que les nombreuses interprétations philosophiques de l'art tragique, ces dernières décennies, montrent à quel point l'on peut faire dire à la tragédie toute sorte de discours, pourvu que l'on y arrive avec une certaine cohérence. Nous ne nions pas le fait que les Athéniens de cette époque vivent leur art en fonction de l'actualité de leur société. Mais est-ce pour autant que ce vécu concerne les Modernes ? Cette interrogation justifie la distance de Florence Dupont quant au miracle de l'invention du théâtre grec. N'y a-t-il pas dans cette célébration idéologique de la tragédie une véritable rupture avec ce qu'elle était en réalité ? Nous parlons de célébration idéologique, dans la mesure où les manifestations culturelles du V^{e} siècle av. J.-C. se sont transformées au fil des années, lorsque nous nous en tenons à Florence Dupont, en une réflexion sur Dionysos, la démocratie, Antigone, Œdipe, la justice, les dieux, la liberté, l'amour, les femmes, la condition humaine, etc. Au regard du contenu de ces réflexions, nous pouvons en toute légitimité avancer que cette attitude vise à placer la Grèce à l'origine de toute existence, comme si avant eux, il n'y avait chez l'homme ni culture ni civilisation. Nous estimons que la position de Florence Dupont apparaît comme une dénonciation ou un cri d'alarme contre le narcissisme culturel de l'Occident. Florence Dupont

traduit son ras-le-bol, qu'elle exprime d'ailleurs en ces termes : *« Cette situation est intellectuellement insupportable, voire désespérante »* (2001, p. 11).

Même si cette insignifiance est sérieusement contestée par nombre de critiques, nous estimons qu'il est difficile aujourd'hui de se fonder sur la tragédie pour ouvrir et développer un débat sur des questions existentielles de l'homme, sans préalablement interroger la culture égyptienne, asiatique, la tradition judéo-chrétienne, etc. De fait, chaque civilisation peut, au même titre que l'Occident, se vanter d'avoir mené une réflexion sur l'homme. Il y a plusieurs raisons. Toutefois, nous évoquerons le fait que l'Occident ait réussi à théoriser et à consigner son passé dans des écrits. Cette mémoire constitue un véritable vecteur de transmission qui lui permet aujourd'hui de reconstituer ce passé.

Pour ce qui est de la tragédie, force est de constater que le texte ne saurait signifier quelque chose d'autre que le rituel qui le fait vivre. Si le texte a une signification dans un autre contexte, il est admissible que cette dernière soit le résultat d'une influence différente des festivités en l'honneur de Dionysos. Dans ces conditions, est-il fondé d'attester, du point de vue de la philosophie tragique, que la tragédie traite des grandes questions de la vie ? Il semble sur ce point que le risque de subjectivité soit trop grand pour parvenir à des vérités immuables, éternelles et universelles. Le texte peut bien entendu signifier, faut-il encore que cette signification s'inscrive dans le cadre des manifestations culturelles du V^{e} siècle av. J.-C. Il n'est pas question de perpétuer le contenu du texte après la célébration pour lui faire dire ce qu'il ne traduit pas. À ce propos, Florence Dupont relève justement que si le sujet tragique *: « pose des questions, ce n'est pas pour ouvrir un débat qui se prolongerait après le spectacle. L'impermanence limite la vérité du discours tragique au temps du rituel »* (p. 25). Dans cette perspective, l'énoncé tragique n'a de valeur que pragmatique. Il serait, par conséquent, prétentieux de l'appréhender comme un discours général sur le monde, dans la mesure où il a, pour Florence Dupont, un caractère fictif. Ce qui traduit son insignifiance.

Florence Dupont évoque l'insignifiance dans une autre mesure, laquelle rejette tout procédé d'intertextualité. Le postulat sur lequel elle fonde sa démarche tient en la tradition orale dans laquelle la tragédie a lieu. Au regard de cette tradition, toute transmission se situant dans ce texte s'effectue oralement, par conséquent l'écriture de la tragédie ne peut que s'y intégrer en toute logique. Il est souhaitable, dans ces conditions, du moins si nous nous en tenons à Florence Dupont, d'éviter le terme de réécriture, d'autant que chez les Grecs il s'agissait plus d'une compétition dans laquelle chaque poète travaillait à l'imposition de son style. C'est donc à juste titre qu'elle soutient que l'imitation textuelle qui donne lieu à des procédures de réécriture et à des effets d'intertextualité découlerait de l'existence d'une

transmission écrite et ne précède pas le travail des philologues de la bibliothèque d'Alexandrie (Dupont, Florence, 2001, p. 25). Assurément, il nous semble qu'il existe un fossé entre l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. et les textes traduits par les philologues d'Alexandrie sept siècles plus tard. Force est de constater, dans ce nouveau contexte, qu'il y avait également un élément nouveau, disons une tradition nouvelle, l'écriture. Il s'agit d'une véritable innovation, avec des exigences nouvelles, qui ne sauraient se confondre avec la tradition orale grecque. Ne pas tenir compte de cette réalité, c'est mépriser ce qu'était Athènes. Et si, pour des raisons idéologiques, la transmission de la tragédie de performance en performance, comme le note Florence Dupont, est reléguée au second plan, ce serait entraver la vérité sur cette manifestation culturelle. Cela est à l'origine des avatars idéologiques de la tragédie de Sophocle. Il est donc clair que l'intérêt pour le jeu d'esthétique (le jeu des acteurs, le décor, le chant, etc.) s'estompe au profit de la spéculation idéologique sur des manifestations auxquelles nul n'a participé de façon effective, hormis les Grecs du V^e^ siècle av. J.-C. Nous invitons donc à des analyses focalisées sur ce que l'histoire nous a laissé de ces célébrations, afin d'élaborer un discours à caractère esthétique à son sujet.

Pour ne pas non plus rejeter de façon totale et absolue le texte de la tragédie, Florence Dupont effectue une précision qui nous semble nécessaire et pleine d'intérêt. Que répond-elle à la question de savoir si le texte de la tragédie était nul et sans intérêt, périmé avec son actualité ? À cette interrogation, Florence Dupont apporte cet éclairage : *« oui, si l'on s'en tient à l'événement lui-même, à la performance théâtrale proprement dite […] Non, si c'est pour connaître ce théâtre-là et élargir ainsi nos capacités à inventer aujourd'hui d'autres formes de théâtralité à partir de théâtres différents. En ce cas, le texte d'une tragédie est pour nous précieux par son insignifiance même en nous donnant accès au particulier »* (p. 27). Autrement dit, le texte de la tragédie disparaît, est fini face à la performance à cause de son impermanence dans le rituel. Dans une autre mesure, son insignifiance, entendu ici comme les éventuels sens en dehors du contexte anthropologique grec, peut être d'une grande importance s'il contribue non seulement à donner accès au particulier qui est celui des Athéniens, mais aussi à aiguillonner la capacité des créateurs à se servir de ce modèle dans le seul but d'inventer d'autres types de spectacles théâtralisés. Ce serait un truisme que de prétendre à la reconstitution de ce spectacle athénien perdu, d'autant qu'il est aujourd'hui impossible d'assister à une tragédie telle qu'elle fut présentée à Athènes. La seule chose que le monde des critiques peut offrir aux mordus de l'antiquité grecque réside dans des connaissances purement théoriques qu'il faut débarrasser du primat des finalités idéologiques et philosophiques. L'intérêt d'une telle attitude permettra de comprendre la poétique de ces

manifestations culturelles, leur pratique, ce qui réduira de façon significative le risque d'insignifiance à son sujet.

Florence Dupont s'est proposé d'explorer le particulier pour montrer la manifestation de l'insignifiance. Pour ce faire, l'exemple d'Électre lui a paru révélateur d'une telle attitude. Nous n'allons pas ici reprendre ou relire ce travail. Il nous semble nécessaire de rappeler quelques éléments qui permettront de mesurer l'ampleur de l'insignifiance.

D'entrée de jeu, Florence Dupont admet le personnage d'Électre comme n'appartenant qu'à la tradition de la tragédie. Elle justifie cette assertion par le personnage féminin absent de l'épopée qu'est Électre. Ce personnage, dans le langage de la tragédie, incarnerait le deuil associé au chant aigu de l'*aulos* (Dupont, Florence, 2001, p. 28). L'essentiel de son analyse tenait à éclairer le traitement du sujet d'Électre (avec l'aide de sa sœur Électre, Oreste venge le meurtre de son père Agamemnon en tuant ses meurtriers, sa mère Clytemnestre et Égisthe, le mari de celle-ci) par les trois poètes que sont : Eschyle, Sophocle et Euripide. Si nous nous en tenons à la dialectique de la permanence et de l'impermanence, il s'agit pour Florence Dupont de montrer comment chaque poète use de sa part d'impermanence, négocie avec l'actualité et imprime son style à la performance perdue (p. 28). En effet, le travail de Florence Dupont se réfère aux variations perceptibles chez chaque poète. Ces variations sont productrices de l'insignifiance. C'est dans la différence des dénouements que chaque poète matérialise l'impermanence qui ne saurait s'ériger en une source de vérité. Ce qu'il y a lieu de valider réside dans la capacité de ces poètes à transformer ce rite athénien en des formes esthétiques, dans lesquelles il serait hasardeux d'effectuer une lecture idéologique et politique. S'il est vrai que chaque dénouement est l'aboutissement logique de la fiction produite par les poètes, comme le note Florence Dupont, une lecture politique et idéologique s'y fondant peut à son tour être perçue comme de la fiction. Dans cette perspective, la charge sémantique du tragique, qui trouve son origine dans l'argument du texte et qui à son tour produit des vérités que plusieurs philosophes acceptent comme universelles et éternelles, entrave l'essence de la tragédie. Il ne s'agit plus de la tragédie au sens athénien du terme, mais d'une tragédie moderne, avec des valeurs qui lui sont étrangères, quand on s'en tient à la lecture de Florence Dupont.

Avec le thème de la vengeance que Florence Dupont refuse dans la tragédie d'Oreste, nous proposons d'analyser comment cette fiction peut donner lieu à des interprétations en rupture avec ce que doit être la tragédie. Il nous semble alors utile de rappeler les fondements d'une histoire devenue, au fil des années, un sujet de vengeance. Tout part, si nous nous référons à Florence Dupont, de l'attitude consistant à admettre que l'*Orestie* d'Eschyle est

l'histoire d'un fils tuant sa mère pour venger son père, lui-même assassiné auparavant par l'amant de la mère. Au niveau du sens, cette œuvre représenterait : *« le passage historique d'un monde de la vengeance primitive, monstrueuse et dévastatrice, au monde de la cité où la justice exercée par un tribunal permet aux citoyens de vivre en paix »* (Dupont, Florence, 2001, p. 30). Il ressort de ces propos de Florence Dupont, deux étapes de l'existence : la première se veut barbare, une véritable jungle qui renvoie à une humanité très précaire, un monde d'intolérance qui ferait place, dans une deuxième phase, à un monde plus civilisé, mieux organisé qui, en un mot, sort de l'obscurantisme. Il est possible que les choses évoluent dans le temps et dans l'espace au niveau organisationnel et éthique, mais ce peut être prétentieux, voire péremptoire de fixer ces changements à partir d'une fiction qui ne renvoie à aucune sensibilité culturelle. Cette attitude valide, au regard de ce qui précède, la thèse de l'insignifiance, d'autant qu'elle utilise la tragédie à des fins idéologiques. Et pour ceux qui soutiennent l'éternité de la tragédie, la cause semble entendue, le texte tragique permet désormais d'entériner une thèse sur le passage de l'obscurité à la lumière. Et c'est à juste titre que Florence Dupont rappelle les propos d'Alain Moreau : *« Alors cesse la vendetta primitive, cesse une justice cosmique aveugle qui n'est guère une loi d'équilibre du monde […] La justice descend sur terre, dans la cité, grâce à l'institution de l'Aréopage »*[276]. Ces propos s'inscrivent dans la même logique que ceux qui, comme Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, effectuent une lecture historique et politique de la tragédie. Il n'est plus question d'observer les récits légendaires avec l'œil du profane, mais avec l'œil du citoyen, lequel signifie le passage d'une société nimbée par les dieux à une société consciente de sa condition. Pour ce qui est de l'institution de l'Aréopage qui signifie « colline d'Arès », la légende raconte d'une part qu'Arès y avait été jugé par les dieux et acquitté du meurtre de d'Halirrhotios, fils de Poséidon, qui aurait violé la fille d'Arès à cet endroit et, d'autre part, que c'est là que Oreste fut jugé pour le meurtre de sa mère Clytemnestre, par un tribunal réuni par Athènes et maintenu par la suite. C'est dans *Les Euménides*, faisant partie de la trilogie de l'*Orestie*, qu'à l'occasion de son discours avec Apollon, Athéna exprimerait non seulement la pensée d'Eschyle, mais aussi la pensée grecque relative à la justice, en ces termes :

> *« Veuillez écouter maintenant la loi que j'établis, gens de l'Attique, qui le premier procès démêlez sur un sang répandu.*
>
> *Il sera encore dans le reste du temps chez le peuple d'Égée [Les Athéniens] et toujours jurera, ce conseil.*

[276] Moreau, Alain, « Une étape de la pensée d'Eschyle » in *Cahier du GITA*, N° 10, Montpellier, 1997, p. 21

Cette butte d'Arès, où les Amazones eurent siège et abri, quand elles vinrent contre Thésée, suivant leur jalousie, devant elles poussant une armée – en face de sa cité, une nouvelle cité ici eut ses tours, de hautes tours qu'alors elles firent ;

Et pour Arès fumaient leurs offrandes ; de là sur le rocher et la butte le nom d'Arès –,

En ce lieu, le respect de ceux de la ville et de leur frayeur, qui est de même race, les empêcheront d'être injustices,

Les retenant le jour et le long de la nuit maintenant,

À moins qu'eux-mêmes les citoyens n'aillent encore innover en leurs lois. Qui mauvaisement envoie couler la boue dans l'eau claire et la souille, jamais n'y trouvera à boire.

Ce mot : « ni anarchie, ni soumission au despotisme », que ceux de la ville l'entourent, je le conseille, de leur respect,

Et la crainte, hors de la cité qu'ils ne la jettent entièrement : qui sans crainte aucune est juste parmi les mortels ?

Si tel était, sous une juste menace, l'objet de votre respect, c'est un rempart pour le pays, pour la cité,

C'est le salut qu'en lui vous auriez, comme aucun des humains n'en a, ni chez les Scythes, ni dans la contrée de Pélops.

Il ignore l'étreinte du gain, ce conseil-là ;

Révéré, aigu dans la colère, les citoyens dorment-ils, il est pour eux réveillé : c'est la garde que sur leur terre je dispose.

Voilà, j'ai développé mon avis et le donne à ceux de ma ville, pour le reste du temps.

Debout ; il faut voter, prenez votre suffrage et décidez tout du procès, révérant la clôture de vos serments.

C'en est fini de parler »[277].

Ces propos incarneraient le passage d'une pensée archaïque de la justice à une pensée plus moderne. La sagesse de la déesse Athéna consacrerait la rupture avec une pratique ancienne de la justice, qu'Eschyle se serait proposé de mettre en relief dans son œuvre. La cité ne s'inscrirait plus dans une logique de vengeance, comme ce fut le cas dans les temps anciens, si l'on s'en tenait à l'*Orestie*, telle que présentée par la critique contemporaine. La fondation des cités installerait un ordre nouveau, celui de la justice.

Pour ce qui est de la vengeance d'Oreste, elle ne saurait constituer de modèle, dans la mesure où le meurtre d'une mère est plus un acte de colère qu'une vengeance au sens noble et athénien du terme. En effet, si nous plaçons la « vengeance » dans le contexte anthropologique athénien, est-il légitime d'y retrouver la vengeance au sens strict d'institution sociale comme le note Florence Dupont ? Il ne peut y avoir l'ombre d'une quelconque légitimité dans l'acte d'Oreste. Pour avoir une idée de cette vengeance, nous citerons simplement Florence Dupont :

[277] Eschyle, *Les Euménides*, Paris, Robert Laffont, 2001, vers 683 à 708.

> *« La vengeance au sens strict est une institution sociale et logiquement une affaire d'hommes, dans la mesure où c'est une affaire d'honneur qui se négocie entre deux lignages, deux maisons »* (Dupont, Florence, 2001, p. 31).

La constitution de la pratique de la vengeance en institution sociale montre qu'elle fonctionne selon un certain nombre de règles qu'il serait malséant de méconnaître. Au regard de cette définition, est-il légitime de parler de vengeance dans le cas de la tragédie d'Oreste ? Pour répondre à cette interrogation, il convient dans un premier temps de noter que l'action se déroule ici entre la maison d'Atrée et la maison de Thyeste. Dans ce cas d'espèce, Égisthe, membre de la maison de Thyeste, en prenant le trône et l'épouse d'Agamemnon, offense sérieusement la maison d'Atrée. Cette attitude est, par conséquent, de nature à justifier un acte de vengeance d'un homme issu de la maison d'Atrée contre Égisthe et sa maison, pour rétablir l'honneur. Cette précision vient à point nommée, dans la mesure où elle permet de limiter l'action du vengeur dans un cadre institutionnel qui, en dernier ressort, la validera. Oreste a outrepassé ce cadre que lui accordait cette institution sociale qu'est la vengeance à travers le meurtre de sa mère. S'il s'était limité seulement à donner la mort à Égisthe, cet acte aurait un caractère noble dans le contexte athénien. Est-il honorable de tuer sa mère ? À cette question, nous répondrons qu'un matricide ne peut qu'entacher, voire saper la noblesse de son acte. Pourtant, comme le note Florence Dupont :

> *« La reconstitution anthropologique de la « vraie » vengeance d'Oreste, celle qui s'exerce contre Égisthe et non contre sa mère, n'est pas une hypothèse intellectuelle : elle est là, dans les textes homériques. Oreste épique se venge conformément aux règles de l'honneur clanique en tuant l'offenseur, Égisthe »* (p. 32).

Tel se présente le récit, sinon le sujet, qu'Eschyle, Sophocle et Euripide n'ont pas modifié dans leurs tragédies. Pour ce qui est de Sophocle, force est de constater que la présence d'Oreste était seulement liée à une action bien précise. En effet, sous l'ordre d'Apollon, il devait tuer sa mère Clytemnestre et Égisthe. La notion de vengeance transparaît dans le fruit de la fiction à partir de l'argument, le texte de la tragédie d'Oreste. Le récit « originel » peut paraître exemplaire du point de vue de la vengeance, dans la mesure où elle exigeait la mort d'Égisthe et rien d'autre. Il n'y a donc pas lieu de prétexter de l'*Orestie* d'Eschyle et même de l'*Électre* de Sophocle que n'importe quel autre poète pouvait produire dans l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C., pour fonder un discours sur l'apparition soudaine de la justice dans la cité. C'est ce type de discours que la critique de Florence Dupont place du côté de l'insignifiance.

La tragédie dont traite Florence Dupont dans ses travaux n'est pas celle qui regorge de significations politiques et idéologiques. Elle propose une approche anthropologique ayant pour finalité une lecture esthétique, dans le prolongement de la théorie qu'ont toujours défendue Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, selon laquelle 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 d'autre part, 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. Cette théorie dont le contenu se réfère à la condition humaine s'inscrit dans la logique de la notion du tragique élaborée par l'idéalisme allemand, comme le fait remarquer Florence Dupont. Visiblement, avec Jean-Pierre Vernant, le modèle du héros de l'épopée grecque ne reflète plus la condition humaine. En fait, le citoyen de la cité athénienne moderne et démocratique ne se retrouverait plus dans les valeurs héroïques qui furent pendant longtemps celles de la Grèce archaïque. Et cette « prise de conscience » se placerait dans le « moment tragique », moment au cours duquel le citoyen exprimerait son hostilité à l'ordre ancien. Dans cette perspective, c'est de toute évidence que la tragédie, laquelle est accréditée d'un pouvoir de révélation, reflète cette cité en pleine mutation. Face à cette approche, Florence Dupont propose sa lecture de la tragédie :

> *« C'était et c'est toujours une belle théorie qu'il ne s'agit pas de renier : nous proposons seulement de substituer à la raison historique de la tragédie une raison esthétique. Selon nous, cette fameuse étrangeté des héros mythiques au théâtre est une création de la tragédie et non un effet de l'évolution des mœurs et des valeurs. Le matricide d'Oreste n'est pas hérité de l'épopée, ce n'est pas une vengeance archaïque, mais une invention créée de toutes pièces et contre toute vraisemblance épique par l'imaginaire civique afin de produire un mythe tragique sur les tribunaux. Nous proposons donc de conserver l'analyse en la décalant du côté de l'esthétique. La distance séparant le récit héroïque et la pensée politico-juridique n'est pas le résultat d'une crise historique, mais un instrument exploratoire créé par la fiction tragique ».*[278]

[278] Dupont, Florence, 2001, p. 194. Georges Forestier, dans un commentaire sur *L'insignifiance tragique* paru sur le site internet Fabula le 10/ 09/2001, malgré ses distances vis-à-vis de la lecture de Florence Dupont, reconnaissait la légitimité et la pertinence de ses analyses sur le meurtre de Clytemnestre par Oreste. De fait, dans le cadre des structures civiles et judiciaires de la Grèce et d'Athènes, ce meurtre, selon ses propos, ne saurait être considéré comme une vengeance, ce qu'est à l'inverse le meurtre d'Égisthe, qui, lui, n'occasionne aucune souillure chez le meurtrier. Il précise par ailleurs que cette idée de vengeance dans les textes épiques

Pour donner du relief à la théorie salvatrice de la tragédie à l'égard de la condition humaine, il ne manque plus qu'à en faire un questionnement. Lequel, dans une forme rituelle, posait les fondements d'une pratique qui allait sortir l'homme de l'obscurité. L'expérience du tragique n'était plus l'expression d'une performance rituelle dans un contexte anthropologique, mais traduisait une autre expérience visant à éclairer ce que sont l'homme et son destin.

Avec ces réflexions autour de l'insignifiance, et après avoir préalablement circonscrit la naissance de la notion de tragique dans l'espace et le temps, il est facile de tomber dans l'excès, lorsque la fascination l'emporte sur la recherche de la vérité. Que voulons-nous dire ? De fait, il est très intéressant d'effectuer des études au sujet du passé de l'Occident, mais est-ce pour autant qu'il s'en dégage des vérités immuables qui se démarquent de la tragédie en tant que manifestations culturelles du V^{e} siècle av. J.-C. ? En effet, s'il est facile d'inventer une multitude de réflexions autour de la tragédie, en l'occurrence celle de Sophocle, dans le but d'en faire la matrice de toute connaissance, il n'est pas aisé d'effectuer des recherches anthropologiques visant à appréhender la tragédie du point de vue esthétique. Il nous semble que la tragédie a perdu sa finalité originelle en lieu et place de la philosophie, entre autres, du tragique qui en fait une pratique accessible aux seuls intellectuels. Désormais, il faut être intellectuel pour lire Sophocle, dont l'œuvre n'est plus sur la scène. Avec la sacralité du texte, les efforts dans le sens de la performance sont jusque-là restés insuffisants pour entamer une analyse faite pour la scène.

---

antérieurs ne concerne que le seul Égisthe. Dans ces conditions, se demander pourquoi la tragédie invente ce « meurtre imbécile », celui de la mère, reste fondamental. Georges Forestier ne manque pas d'affirmer que les réponses pour comprendre l'invention de cette fiction par la tragédie sont particulièrement intéressantes. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il note dans sa critique le passage suivant de *L'insignifiance tragique :* « Certes, les héros de la tragédie, les personnages qui portent un masque, sont issus de la tradition épique, mais les actions qui leur sont attribuées ne sont pas imposées par cette tradition comme d'incontournables énigmes, elles sont inventées par les tragiques pour être des problèmes insolubles ».

Conclusion

Nous traitions la question de l'irruption du concept philosophique du tragique dans le champ de la tragédie. Cette analyse a eu pour objectif d'éclairer le parcours d'une notion purement philosophique, née de l'idéalisme allemand. Scheler et Schelling ont été les initiateurs de cette approche du tragique, au XVIII^{e} siècle, notion concentrant en elle le noyau sémantique de la tragédie (Dupont, Florence, 2001, p. 12). Peut-être ignoraient-ils que leurs travaux allaient traverser des décennies pour inspirer nombre de critiques au sujet de Sophocle.

Tout comme le mythe, la catégorie du tragique constitue un élément important dans le dispositif idéologique, qui place la Grèce à l'origine des questions existentielles de l'homme, que l'on retrouverait chez Sophocle. Dans cette perspective, le tragique paraît comme concept réfléchissant l'existence de l'homme dans ses dimensions les plus sensibles et les plus complexes. Ce tragique a fini de construire son lot de discours, parmi lesquels il nous a été donné d'observer des thèmes comme la liberté, la fatalité, la nécessité, la justice, les valeurs liées aux actes de l'homme, etc. Nous avons pu redécouvrir l'analyse de Jacqueline de Romilly, cette fois-ci sur la question de la fatalité qui laisse paraître deux formes de causalité : rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé. Cela nous avait permis d'attester que, fort de ce discours relatif à la condition humaine, l'œuvre de Sophocle, élément de la manifestation culturelle spécifique à Athènes, s'était transformée en des théories philosophiques. À l'idée de la fatalité, faisait place à la notion de transcendance. À partir de cette énième trouvaille d'Henri Gouhier, la fatalité recouvrait un rayonnement tragique, dans la mesure où elle transcende la liberté. Il fallait alors l'existence d'une nécessité auréolée d'une valeur tragique. La nécessité n'obtiendrait cette valeur que dans la mesure où elle nous est révélée par une liberté qui lutte contre elle-même et dont elle révèle à son tour le prix. L'exemple tout trouvé est celui d'Œdipe, héros qui permit à Henri Gouhier d'affirmer que la nécessité s'incarne en destin tragique quand elle écrase une volonté qui voulait une autre destinée, un autre avenir. C'est dans cette perspective que Georges Forestier relevait ce que représentait le tragique chez le spectateur :

> *« […] la situation tragique est de nature à provoquer chez le spectateur des interrogations sur la liberté et la culpabilité de l'homme, son rapport au monde, aux autres hommes, à la justice, à l'Histoire et à la transcendance, bref sur la condition*

humaine : depuis deux siècles nous sommes persuadés que la tragédie constitue le lieu d'expression privilégié du sentiment du tragique de l'existence »[279].

Tel se présente en substance le contenu du discours philosophique sur la tragédie à travers le tragique. Il y a de cela deux siècles que la notion du tragique tenterait de rendre compte des apories de la condition humaine comme objet de réflexion, à partir de la tragédie. Nous dirons que la catégorie du tragique a complètement bouleversé la conception de la tragédie, au sens athénien du terme, d'autant que les analyses ne tiennent plus vraiment compte de la définition philologique de Wilamowitz et de l'approche anthropologique telle qu'elle est prônée par Florence Dupont et Claude Calame. Il n'est pas illégitime de préciser que ces lectures continueront si la tragédie est toujours perçue par la critique contemporaine comme un texte au sens philosophique et littéraire. Aussi, importe-t-il de noter que cette lecture de la tragédie, avec la charge sémantique qui lui est dévolue, aurait une signification inébranlable, universelle et éternelle. Pour ce qui est des questions liées à l'existence humaine, la résurgence de ce discours autour de la tragédie et la référence à la Grèce portent à croire qu'une lumière venue de ce lieu permettrait aujourd'hui de comprendre l'homme, et les pièces de Sophocle l'illustreraient parfaitement.

En plus du mythe et du tragique qui dénaturent la tragédie, il faut désormais compter avec la lecture politique d'un certain nombre de discours, par l'intermédiaire de la démocratie. De fait, la démocratie participerait à l'élaboration du discours sur l'immortalité de la tragédie, dans la mesure où cette dernière serait née dans un contexte fortement marqué par un esprit nouveau, qui se veut intellectuel et que Jacqueline de Romilly rappelle en ces termes : *« […] la tragédie du V^e^ siècle avant J.-C. était largement animée par cet élan intellectuel qui coïncide avec l'installation de la démocratie à Athènes »*[280]. Il faut entendre par « élan intellectuel », dans la perspective de Jacqueline de Romilly, la période qui voit apparaître un surgissement sans pareil d'œuvres et de découvertes dans le domaine culturel, notamment les Grandes Dionysies. Il s'agira dans notre analyse de montrer comment la catégorie de la démocratie contribue à charger les pièces de Sophocle d'une signification qui l'éloigne de ce qu'elle représentait pour les Athéniens. À partir de cette réflexion, nous verrons dans quelle mesure une lecture politique s'applique, ou non, à l'œuvre de Sophocle.

---

[279] Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, P.U.F, 2003, p. 303.

[280] Romilly, Jacqueline de, *L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne*, Paris, Éditions de Fallois, 2005, p.97.

Chapitre 3 : S'agit-il d'une tragédie au service de la politique ?

Introduction

Il nous été donné d'observer, dans nos précédents chapitres, un certain nombre de fondements d'une lecture trop intellectuelle de la tragédie de Sophocle, comme s'il fallait faire une incursion dans le passé grec pour faire la lumière sur toute pensée philosophique et politique en Occident. Cet entêtement à faire de la Grèce le fondement de tout est à l'origine d'une lecture politique de Sophocle, d'autant qu'Aristote a déjà planté le cadre esthétique dans lequel toute sorte d'interprétation universelle sur la tragédie se crée.

La contemporanéité des performances de Sophocle lors des Grandes Dionysies avec l'installation de la démocratie à Athènes que certains critiques établissent, est-elle à l'origine d'une lecture politique de son œuvre ? Pour répondre à cette interrogation, nous nous orientons vers Jacqueline de Romilly, qui disait à ce propos :

> *« C'est un fait que le régime démocratique et le genre tragique sont exactement contemporains. La démocratie s'installe juste à l'aube du V^e siècle : la tragédie aussi, à quelques années près. La victoire de Salamine en 480 instaure la grandeur d'Athènes ; et la première tragédie conservée d'Eschyle intitulée* Les Perses, *dont le sujet est précisément cette bataille de Salamine ; or, elle est de 472, huit ans après. Dans la suite, les chefs-d'œuvre d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et de beaucoup d'autres auteurs, aujourd'hui moins célèbres, se déroulent d'année en année, de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre. Et l'on peut dire que la grandeur d'Athènes s'effondre dans la défaite de la fin du siècle, en 404, et que la grande période des tragédies s'achève en même temps »* (Romilly, Jacqueline de, 2005, p. 100-101).

Au regard de ce qui précède, il ne serait pas étonnant qu'une telle observation conduise à la construction d'un nombre important de discours politiques sur la tragédie, axés sur les fondements du régime démocratique. C'est dans cette perspective que la réflexion qui suivra aura pour ressort l'examen du cadre institutionnel dans lequel se déroulait le concours tragique du V^e siècle avant J.-C. Cette étape de notre travail nous permettra d'éviter toute confusion tendant à politiser ce que représentait la tragédie pour les Athéniens de cette époque. Pour ce faire, il y a lieu de dissiper toutes zones d'ombre de nature à traduire l'inquiétante modernité de la tragédie[281].

[281] Mezzadri, Bernard, « L'inquiétante modernité de la tragique grecque » in *Europe*, Janvier-Février 1999, n° 837-838, p. 3-5

Des précisions sur le cadre institutionnel dans lequel évoluait le théâtre de Sophocle nous paraissent très utiles. En effet, à Athènes, les autorités de la cité et l'ensemble des Athéniens participaient d'une manière ou d'une autre aux manifestations culturelles, dont la tragédie faisait partie. Dans cette perspective, nous répondrons à la question de savoir si la présence de l'ensemble des Athéniens (si tel était vraiment le cas à ces célébrations) permet, en dernier ressort, de valider une thèse sur un théâtre démocratique. Aussi, l'analyse que nous engageons permettra-t-elle d'établir si oui ou non les principes de la démocratie (l'égalité et la justice) transparaissent dans ce théâtre. À ce niveau, il apparaît nécessaire de nous interroger non seulement sur les motivations des poètes comme Sophocle, mais aussi sur les attentes des Athéniens qui prenaient part à ces célébrations. S'agissait-il d'un discours sur l'opposition entre les lois de la nature et les lois des hommes comme l'a montré Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et société en Grèce ancienne* ? Il est possible que des thèmes relatifs à l'exil, à l'éloignement, à la condamnation de l'ambition et de la tyrannie et « l'éloge de la démocratie » ressortent d'une lecture politique de Sophocle. Mais suffisent-ils pour faire de la Grèce le modèle de civilisation par excellence, à partir duquel tout prend forme et s'explique ?

Ce chapitre nous offre la possibilité de jauger la pertinence de l'orientation de la tragédie comme manifestation politique et du régime démocratique.

1. Cadre du théâtre de Sophocle

Le théâtre de Sophocle se déroulait dans un cadre bien précis. De toutes les façons, il ne pouvait pas en être autrement, dans la mesure où il existe un seul lieu du théâtre qui rassemblait les Athéniens. Il apparaissait nécessaire aux Athéniens de convenir d'un lieu, et à ce propos Corinne Coulet, parlant de l'espace théâtral, relevait :

> *« Au V^e^ siècle, le théâtre a besoin d'un espace où se produire, et cet espace, les Grecs l'ont également inventé […] Les premiers livres décrivant des théâtres sont ceux de Vitruve et de Pollux, datant, respectivement, du I^er^ siècle avant J.-C. et du II^e^ de notre ère. Et les édifices qui ont traversé les siècles – Épidaure par exemple – datent de la période hellénistique »*[282].

L'organisation des célébrations, dans lesquelles s'intégrait le concours tragique à Athènes, mettaient-elles à contribution les autorités politiques (archonte éponyme : haut magistrat de la cité et un chorège désigné par l'archonte) de cette époque. De fait, avec l'organisation du concours tragique, le politique intervient de façon notable dans les préparatifs et le financement des Grandes Dionysies, ce qui se traduit comme suit :

> *« Les fêtes se préparaient longtemps à l'avance. Les auteurs qui souhaitaient participer au concours devaient remettre leur texte plusieurs mois auparavant à l'archonte éponyme : les archontes au nombre de neuf, sont officiellement les plus importants magistrats et l'éponyme, l'un de ces hauts fonctionnaires, donnent son nom à l'année en cours (sous l'archontat de …). Ce personnage, aidé d'un assesseur, avait la responsabilité de l'ensemble des festivités, mais sa tâche première, et non la moindre, était de désigner les trois artistes qui allaient concourir. Très vraisemblablement, l'archonte essayait d'avoir un jugement objectif, car il avait tout intérêt à ce que la fête fût réussie […]. En même temps, il nommait trois chorèges, attribués par tirage au sort à chacun des poètes. Le chorège était un homme riche choisi par l'archonte pour monter une pièce. C'était une sorte de mécène, mais mécène désigné […] »* (Coulet, Corinne, 1996, p. 20).

Au regard de ce qui précède, il n'est pas superflu d'attester la présence du politique dans toutes les composantes des festivités, mais ce, du point de vue organisationnel. À travers

---

[282] Coulet, Corinne, *Le théâtre grec*, Paris, Nathan, 1996, p.16. Corinne Coulet relève dans ses travaux la difficulté à reconstituer les théâtres tels qu'ils existaient à l'époque classique. Cette difficulté est la résultante de la postériorité des témoignages de bâtiments laissés par l'archéologie et les textes. Elle précisait tout de même que le théâtre grec se jouait en plein air et n'avait donc pas de toit. Aussi, les représentations avaient-elles lieu durant la journée et le spectacle ne reposait-il pas, comme aujourd'hui, sur le contraste entre une scène éclairée et un espace obscur, occupé par le public.

nos analyses, nous verrons si cette présence des autorités d'Athènes dans l'organisation valide une thèse sur un théâtre politique, voire démocratique. Pour ce faire, nous mènerons une réflexion sur l'espace matériel de ce théâtre, le public qui s'y rendait, avant de traiter de l'organisation elle-même.

1.1. Le matériel et le public du théâtre de Sophocle.

Ce n'est pas un truisme de rappeler que le rituel en l'honneur de Dionysos se déroulait au V^e^ siècle av. J.-C. Il donnait lieu à trois cérémonies chaque année : les Lénéennes, les Grandes Dionysies et les dionysies champêtres dans les bourgs de l'attique. Corinne Coulet rapporte que les Grandes Dionysies étaient les plus importantes, à la fois par leur renommée dans toute la Grèce et par le prestige que leur accordaient les auteurs eux-mêmes (p. 16). Les premiers concours tragiques opposant plusieurs poètes tragiques dateraient de 534 ou 533 av. J.-C[283]. Les œuvres de Sophocle auraient été présentées au V^e^ siècle av. J.-C., plus précisément l'*Antigone* en 441, selon Corinne Coulet (p. 48). Avant elle, Christian Meier relativisait la certitude d'une telle datation et relevait à cet effet :

> *« Ajax est le plus souvent considéré comme la plus ancienne des pièces de Sophocle qui nous ont été conservées. Sans s'accorder sur sa date exacte, on la situe dans les années cinquante. Pour Antigone, un témoignage ancien montre qu'il y a un rapport entre sa représentation et l'élection de Sophocle à la stratégie : l'œuvre doit donc probablement remonter à 440 av. J.-C. »* (Meier, Christian, 1991, p. 207).

Cela montre la difficulté qu'il y a à établir de façon chronologique les premières représentations tragiques.

Par ailleurs, l'histoire rapporte que ces premières représentations avaient lieu sur l'agora d'Athènes[284]. Sur cette question, Corinne Coulet admet qu'au temps de Thespis, au VI^e^ siècle avant notre ère, les représentations se déroulaient sur l'agora, en terrain plat, et les spectateurs s'asseyaient sur les sièges en bois formant une structure provisoire, que l'on réinstallait à chaque festival. Les gradins de fortune de ce théâtre s'effondrèrent au tout début du V^e^ siècle, vers 498 av. J.-C (Coulet, Corinne, p. 17).

Il faut savoir qu'au début du V^e^ siècle, le théâtre se déplace dans le sanctuaire de Dionysos sur les pentes de l'Acropole, selon Christophe Cusset. Les raisons de ce déplacement du théâtre de l'agora vers l'Acropole sont explicites, avec Corinne Coulet qui disait en substance : « *Pour éviter les installations aussi précaires, on déplaça le théâtre sur*

---

[283] Meier, Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 70.

[284] Cusset, Christophe, *La tragédie grecque*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 16

la pente sud-est de l'Acropole, à flanc de colline, où il resta pendant des siècles : le public s'asseyait sur des gradins en bois » (p. 17). Justement, la structure provisoire que formaient les sièges en bois ne pouvait résister compte tenu de sa mobilité. La réinstallation des sièges à chaque festival était susceptible de les fragiliser, c'est peut-être en raison de cette éventualité que les Athéniens de cette époque ont jugé nécessaire de placer le théâtre dans un lieu plus fixe et plus sécurisant.

Il existe de réelles difficultés à effectuer une description précise du théâtre d'Athènes au V^e^ siècle. Les développements et les constructions successives, dont il a fait l'objet jusqu'à l'époque romaine, qui d'ailleurs en rendent l'interprétation plus complexe que dans le cas fameux du théâtre d'Épidaure dont la construction est plus tardive, ne sont le fruit que d'une seule entreprise. Il n'y a presque plus rien de visible du théâtre de Dionysos au V^e^ siècle, si ce n'est les restes d'un théâtre du IV^e^ siècle (Cusset, Christophe, 1997, p. 17).

Si nous convenons, d'après nos recherches menées plus haut, qu'au V^e^ siècle l'espace théâtral était ouvert, en plein air, force est de constater aussi qu'il se serait composé de deux zones complémentaires clairement distinctes, selon Christophe Cusset.

D'une part, le *theatron*, partie réservée au public. Il est constitué de gradins de bois étagés sur les pentes de la colline et se trouve divisé à la fois par des escaliers et des passages transversaux ; au premier rang se trouvent des places d'honneur. Corinne Coulet rajoutait plus tard que ce terme (théatron) se rattache à une racine signifiant « voir », qui désignerait le lieu d'où l'on regarde, avant de s'appliquer à l'ensemble de l'édifice (Coulet, Corinne, p. 18). Dans son analyse, le choix d'un tel mot montrerait que les Grecs privilégiaient l'aspect visuel du spectacle. Si tel était le cas, autant dire que les performances des poètes comme Eschyle et Sophocle alliaient des éléments constitutifs du spectacle avec talent, à savoir : jeu des acteurs, danse, le chant, qui parvenaient à émouvoir le public athénien de cette époque. Cette orientation s'éloigne de la tradition aristotélicienne selon laquelle le chant sert d'assaisonnement et le spectacle, véritable curiosité des Athéniens qui connaissaient déjà les récits héroïques et légendaires, devient étranger à l'art et moins propre à la poétique[285]. C'est dans cette perspective qu'Aristote élabore sa démarche :

> *« La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et*

[285] Aristote, 1990, 1450b.

non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre aux émotions » (Aristote, 1990, 1449b).

Pour sa réalisation, elle n'aurait besoin ni de concours ni d'acteurs, ignorant par la même occasion que la tragédie tire son existence de l'organisation du concours tragique. De fait, si nous parlons de la tragédie, telle qu'elle fut perçue à Athènes, elle ne saurait exister en marge des Grandes Dionysies qui offraient l'opportunité aux poètes de cette époque de réaliser leur performance. Admettre, comme le fait Corinne Coulet, que les Grecs de cette époque étaient sensibles au visuel, c'est reconnaître l'importance du spectacle. Cette approche contredit la thèse d'Aristote qui relègue au second niveau le spectacle qu'il décrit :

« Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe. Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art : c'est l'affaire de la mise en scène. Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillée par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant. » (Aristote, 53 b1).

Enlever à la tragédie le spectacle c'est, au regard de ce qui précède, définir une célébration dont les Grecs ne seraient pas les auteurs.

D'autre part, l'*orchestra* serait la partie réservée aux acteurs et aux choreutes. Il s'agirait, selon les travaux de Christophe Cusset, d'une aire en terre battue. Pour Corinne Coulet, l'*orchestra* se trouvant sur une sorte de plate-forme, le *logéin* signifierait littéralement « le lieu d'où on parle ». Aussi, relève-t-elle qu'il s'agissait d'une construction en bois dont il n'est resté aucun vestige archéologique, à cause du matériau employé (le bois). L'*orchestra* en lui-même serait à l'origine de la plus grande partie du spectacle. Il serait le lieu où évoluait le chœur qui chantait et dansait, d'autant que le mot grec viendrait d'*orcheisthai*, qui signifie *« danser »*[286].

[286] Coulet, Corinne, 1996, p.17. Cette définition se rapproche de celle proposée par Paul Demont et d'Anne Lebeau *dans Introduction au théâtre grec antique*, paru en 1996. Ils évoquaient dans un premier temps le lieu où l'on danse dans l'épopée et à l'époque archaïque qui s'appelait *choras ;* ensuite un nouveau terme : *orchestra*, s'y substitua peu à peu, lequel est formé sur le verbe « danser ». À l'époque de Socrate, le lieu porterait ce nom, mais ne servirait plus que de marché aux livres (Platon, *Apologie*, 26d-e). Et, jusqu'à la construction d'un théâtre

À travers le *theatron* et l'*orchestra*, il apparaît dans la culture grecque une réelle sensibilité pour ce qui est du visuel et de l'oral. Ce qui nous amène à nous interroger sur le réel intérêt pour l'Occident à lire les textes de la tragédie comme des textes littéraires. Florence Dupont trouvait, à juste titre d'ailleurs, que la tragédie grecque était réduite à quelques textes conservés qui la reconstitueraient tout entière (Dupont, Florence, 2001, p. 14). À la question de savoir par quelle procédure reconstitue-t-on cette tragédie idéale, réduite au tragique, elle écrivait :

> *« Par la lecture, car ces quelques textes isolés de la performance tragique dont ils sont les traces, sont traités comme des objets littéraires autonomes, lisibles, comme si leur sens et leur être échappaient à leur énonciation initiale, la performance rituelle des Grandes Dionysies »*. (p. 14)

Il faut tout de même savoir qu'une telle appréhension de la tragédie grecque peut être à l'origine d'une manipulation herméneutique et faire de la tragédie un art qui se réincarne selon l'orientation et la signification que l'on veut lui donner. Pour parler du théâtre politique, tout dépend de la place qu'il occupe dans la tragédie. À ce propos, le politique peut avoir un sens par la participation des autorités d'Athènes dans l'organisation pratique des festivités des Grandes Dionysies. En revanche, un doute persisterait sur la politisation du spectacle en lui-même. De fait l'intérêt des Athéniens pour le visuel (spectacle) rime avec la capacité des poètes à produire une performance novatrice à partir de récits populaires. Et, dans ces performances, c'est justement tout ce que Aristote relègue au second plan : chant, danse et jeu d'acteurs qui constituent l'essentiel du spectacle susceptible d'impressionner le public. Nous ignorons si la crainte et la pitié s'emparaient réellement du public, au vu de ce spectacle. Enfin, de part et d'autre du *theatron* se trouvent deux rampes d'accès (*parados ou eisodoi*) qui servent à pénétrer aussi bien dans le *theatron* que dans l'*orchestra*.

Il est impossible, d'après les informations relevées plus haut, que l'agora soit le lieu des premières manifestations « théâtrales », mais s'agit-il d'un élément permettant de distinguer la cité athénienne d'autres cités ? Nous estimons que ce qui marque la différence réside dans la réorganisation de cet espace qui est spécifiquement athénien. Nous entendons par réorganisation le déplacement du lieu des manifestations de l'agora vers l'Acropole, selon les travaux de Christophe Cusset.

---

au sens architectural du terme, on installerait des bancs autour de l'aire de quelque 30 mètres de diamètre, consacrée à Dionysos, qui jouxtait les lieux politiques les plus importants d'Athènes. p. 33.

Il n'y a pas que le théâtre seul qui quitte l'agora à Athènes, l'assemblée (*ekklésia*) avait quitté l'agora pour s'installer sur la Pnyx. C'est presque au même moment que l'assemblée et le théâtre débordent, très peu, mais juste assez, hors des limites que la cité archaïque assignait à la vie publique. Ce double déplacement ne peut pas être systématiquement perçu comme le résultat d'un projet politique. Il peut être dû à des raisons de pure commodité. Force est de constater qu'il y a, à travers ce déplacement, un acte de séparation qui, par la même occasion, démontre que la politique n'est pas du théâtre. Il ne faut donc pas prétexter l'agora pour attester que la symbolique de cet espace soit l'expression d'un théâtre politique. Même si l'organisation des fêtes en l'honneur de Dionysos, qui en dernier ressort sert de cadre au concours tragique, s'effectue par l'archonte éponyme, ce n'est pas un motif suffisant pour faire une lecture politique du théâtre de Sophocle. De toutes les façons, que le théâtre se déroule dans l'agora ou au pied de l'Acropole, il s'agissait d'accueillir le peuple (*dêmos*).

Cet espace devient conventionnel avec la signification qu'on lui donne. De fait, l'organisation de cet espace obéit aux conditions géographiques fixées par la configuration réelle du lieu. Ainsi, l'entrée par la droite, qui est orientée en direction de Pirée et de l'agora, correspond-elle au port et à la place publique. De même, l'entrée par la gauche désigne-t-elle la campagne (Cusset, Christophe, p. 16-17).

En plus de cette disposition spatiale, il faut ajouter la *skènè* que nous décrirons selon les travaux de Christophe Cusset. Cette baraque sert d'élément de décor, elle est accolée au sud de l'orchestra. La présence de la *skènè* modifie considérablement la présentation de l'espace, en y introduisant à la fois une dimension verticale (le toit de la *skènè*) et une profondeur (l'intérieur de la *skènè*, caché au spectateur). Il n'y a pas de doute sur le fait que la façade de cette baraque représente un temple ou un palais. Dans le contexte anthropologique grec du V^{e} siècle av. J. C., le public, avec ces conventions, pouvait bien établir l'équivalence entre la réalité supposée par l'action et les données matérielles.

1.2. Le théâtre de Sophocle du côté du public

Le public qui venait participer à la célébration en l'honneur de Dionysos avait, par la même occasion, accès au concours tragique. Accueillant un public à la fois nombreux et varié, selon Christophe Cusset, le théâtre de Dionysos à Athènes pouvait contenir entre quinze mille et dix-sept mille spectateurs. Platon, seule source véritable, parle de trente mille spectateurs au théâtre de Dionysos d'Athènes. Ce chiffre, toutefois, dépasse largement les capacités d'accueil de cet édifice, peut-être l'expression « plus de trente mille », employée par Platon,

comme le note Corinne Coulet, est simplement une tournure usuelle pour dire « un grand nombre ».

Dans l'analyse de Christophe Cusset, la présence massive des Athéniens serait la résultante du caractère populaire du culte de Dionysos. En plus de cet élan, l'unicité de la représentation pousserait le public à venir en foule à cette fête politique et religieuse, où la cité éprouve le sentiment de son unité (Cusset, Christophe, p. 15). Corinne Coulet estime qu'il s'agissait d'un public local pour les représentations mineures (les Lénéennes et les Grandes Dionysies) et étendu à toute la Grèce, en ce qui concerne les Grandes Dionysies (Coulet, Corinne, p. 62). Aucune distinction n'apparaissait, d'autant que les citoyens les plus riches et les plus pauvres assistaient avec le même engouement aux performances des poètes : Sophocle, Eschyle, Euripide, et c'est à juste titre que Corinne Coulet pouvait dire : « *Contrairement à ce qui se passe de nos jours, où le théâtre est réservé à une élite, toutes les couches de la société se sentaient concernées par ce type de spectacle* » (p. 62). La cité se chargeait de payer les deux oboles permettant d'accéder aux gradins du théâtre de Dionysos pour les citoyens les plus démunis. Les travaux de Corinne Coulet sont plus explicites au sujet de l'accès aux spectacles, ce qu'elle décrit comme suit :

> *« Le prix des places – deux oboles pour la journée du temps de Périclès – était d'ailleurs loin d'être prohibitif. Plus tard, on institua une caisse dite du « théorique », littéralement « concernant le spectacle » (théôria, de la même famille que théatron) ; grâce à elle, les plus démunis pouvaient assister gratuitement aux représentations. Cette caisse aurait peut-être été créée parce que, devant le succès du théâtre, les places de plus en plus demandées auraient atteint des prix exorbitants […] De la sorte, les citoyens les plus pauvres n'auraient plus aucune chance d'assister aux représentations. Les organisateurs distribuaient sans doute des tickets gratuits dans le cadre des dèmes ou subdivision de l'attique.*
>
> *Beaucoup de ces tickets d'entrée – gratuits ou non – ont été retrouvés sur les sites des théâtres antiques. Ce sont des sortes de jetons en matériaux divers, bronze ou terre cuite, qui ressemblent à des pièces de monnaie. Ils permettaient d'accéder au théâtre, […] Une proportion importante de ces « tickets » porte une lettre sur l'une des faces, indiquant vraisemblablement un emplacement : il n'y avait pas de place individuelle, mais des « zones », correspondant aux régions d'où venaient les spectateurs […] C'était donc la provenance géographique et non l'origine sociale qui présidait à l'emplacement des spectateurs »* (p. 62).

Peut-être que cet acte avait un rapport avec une sorte d'égalité dans l'accès à la culture de cette époque, nous ne saurions l'attester. Seules les autorités, même s'il est possible de brandir une thèse du principe d'égalité, connaissent les vraies motivations d'une telle attitude. Nous retiendrons qu'il ne pouvait s'agir d'un théâtre élitiste, comme c'est le cas aujourd'hui. De fait, d'après l'histoire de cette tragédie, aussi bien les pauvres et les riches participaient d'une manière ou d'une autre aux représentations. Dans ce contexte grec du V^{e} siècle av. J.-C, il s'agissait, avec Clisthène, de mêler efficacement le peuple athénien pour lui donner le pouvoir (*Kratos*). À cet effet, Paul Demont et Anne Lebeau indiquaient :

> *« Il est probable qu'il faut mettre en rapport le changement dans l'organisation de la vie politique et théâtrale à Athènes avec les réformes politiques démocratiques de Clisthène, autour des années 500. L'assemblée des citoyens (ecclesia), remodelée, se réunit désormais dans un lieu distinct de l'agora, sur le flanc d'une colline, la Pnyx, et le lieu de spectacle fut transposé sur le flanc d'une autre colline, celle de l'Acropole, dans un sanctuaire de Dionysos. Mais dans beaucoup de cités, et cela est vrai même à Athènes, le même lieu servit encore longtemps à la fois pour la politique et pour le théâtre »*[287].
>
> Pour ce qui est des réformes de Clisthène, il faut remonter à Hérodote qui racontait :
>
> *« Athènes, déjà puissante auparavant, le devint davantage lorsqu'elle fut délivrée des tyrans. Deux hommes y dominaient : Clisthène, un Alcméonide, de qui l'on dit qu'il avait suborné la Pythie [jeune fille de Delphes chargée de transmettre la réponse du dieu Apollon aux pèlerins venus le consulter], et Isagoras fils de Teisandros, d'une famille distinguée, mais dont je ne saurais dire l'origine ; les membres de sa famille sacrifient à Zeus Carios. Ces deux hommes se disputèrent le pouvoir, et Clisthène, vaincu, fit entrer le peuple dans son hétairie. Il répartit ensuite les Athéniens en dix*

[287] Demont, Paul et Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 33. Les sources relatives aux réformes de Clisthène posent un problème d'autant qu'il existe de réelles divergences entre Aristote et Hérodote. Ces divergences rappelées par Claude Mossé dans *Histoire d'une démocratie : Athènes*, tournent autour du *démos* athénien de cette époque. Hérodote raconte que pour ressaisir l'autorité passée aux mains de ses adversaires, Clisthène « fit entrer le *démos* dans son hétairie », autrement dit décida de s'appuyer sur le *démos*, reprenant en quelque sorte la manœuvre qui avait en quelque sorte permis à Pisistrate de s'installer au pouvoir un demi siècle plus tôt. La version d'Aristote est tout à fait différente et paraît en contradiction, selon les termes de Claude Mossé : il ressort de son récit que, craignant l'appui populaire recherché par Clisthène, Isagoras aurait fait appel à Cléomènes, lequel aurait occupé l'Acropole, contraignant Clisthène et certains de ses partisans à l'exil. Le démos se serait alors soulevé, aurait assiégé l'Acropole pendant deux jours, contraignant finalement Cléomènes, Isagoras et leurs partisans à capituler. Après quoi, il aurait rappelé Clisthène et lui aurait confié le pouvoir. (p. 26)

tribus, au lieu des quatre qui existaient, et supprima les dénominations empruntées aux enfants d'Ion, Géléon, Aigicoreus, Argadès et Hoplès ; il leur donna de nouveaux noms empruntés à d'autres héros, héros du pays à l'exception d'Ajax, qu'il ajouta, bien qu'étranger, au titre de voisin et d'allié »[288].

Il s'agit là de la réforme la plus importante de Clisthène, qui veilla à ce que le nombre de non-Athéniens et même des esclaves libérés, inscrits dans les nouveaux dèmes, devenant ainsi des citoyens d'Athènes, soient un soutien pour le nouveau régime[289]. Il faut savoir qu'à Athènes, dans le but d'abolir le vieil ordre social pour la création d'un nouveau, Clisthène institua un nouvel organe, le Conseil des cinq cents, fondé sur une nouvelle division de l'Attique, comme l'a noté Hérodote, en dix tributs, trente circonscriptions (les *trittyes*) et 139 dèmes (Mogens, H Hansen, 1993, p. 58), en 507 av. J.-C. Le dème à cette époque correspondait à ce qui semble être aujourd'hui une municipalité. Il importait de faire la lumière sur cette organisation de Clisthène, afin d'établir cette relation entre le politique et le théâtre dont parle Paul Demont et Anne Lebeau. Il est vrai qu'avec les réformes de Clisthène, le *démos,* à travers le conseil des cinq cents et la subdivision en trittyes et en dèmes, voit son pouvoir renforcé. Mais pour ce qui est des rapports entre le politique et le théâtre, c'est dans l'organisation et le déroulement des concours dramatiques que le caractère profondément politique du théâtre apparaît (Demont, Paul et Lebeau, Anne, 1997, p. 37). C'est le même *démos* qui, à l'évidence, s'impliquait dans l'organisation des festivités qui abritaient les représentations dramatiques au V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Et, comme l'indique Paul Demont et Anne Lebeau :

« Ce sont des magistrats et des citoyens désignés par eux qui président à la préparation des concours, au choix des poètes, des acteurs et des choreutes (tous les citoyens athéniens), qui assument les frais, assistent aux représentations, désignent les vainqueurs et les récompensent » (p. 37).

Paul Demont et Anne Lebeau font par ailleurs savoir que les grands poètes étaient liés aux hommes politiques d'Athènes. À ce propos, les témoignages abonderaient sur les relations entre Eschyle et Périclès, mais aussi Hiéron, tyran de Syracuse, Sophocle et Cimon ou encore le même Périclès (p. 37).

Il est possible, qu'à Athènes, la participation massive des Athéniens à ces célébrations ait résulté de son caractère religieux, d'autant que selon Paul Demont et Anne Lebeau,

[288] Hérodote, *Histoires*, V,66

[289] Mogens, H. Hansen, *La démocratie Athénienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 59.

l'histoire véritable de la tragédie à Athènes aurait commencé à la fin du VI^e^ siècle. À cet effet, la ville célébrait chaque année la fête des Panathénées en l'honneur de la déesse Athéna, protectrice de la cité. Même avec l'influence de la tyrannie, ces fêtes gardèrent toujours ce caractère religieux, dans la mesure où elles se déroulaient en l'honneur de Dionysos (p. 37) et c'est peut-être cet aspect qui justifie l'engouement des Athéniens de cette époque.

Est-il possible de soutenir qu'il s'agit bien d'un théâtre démocratique ? Il est facile de se servir de la participation massive du public athénien aux Grandes Dionysies pour effectuer une lecture politique tendant à faire de ce théâtre, un théâtre politique. Nous nous éloignons de cette lecture, dans la mesure où il s'agissait pour les Athéniens d'accéder à la culture qui est la leur. Ces célébrations constituaient une facette de la civilisation athénienne, il est par conséquent important pour les autorités politiques de cette époque de mettre tout en œuvre pour que tout le monde y participe. Il ne faut donc pas lire dans cette présence des Athéniens de toutes couches un effet démocratique qu'il ne faut surtout pas universaliser. Ce n'est donc pas à des fins politiques que Sophocle réalisait ses performances scéniques lorsqu'il présentait *Antigone* et *Œdipe-roi*. Il s'inscrivait, dans la logique du rituel en l'honneur de Dionysos, une véritable effervescence spirituelle qui rassemblait les Athéniens. Il s'agit bien de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C., avec ses pratiques scéniques, sa civilisation et sa culture qu'il ne faut pas transposer de façon systématique au XX^e^ siècle, quand on sait que les éléments historiques ne permettent pas de reconstituer fidèlement ce passé.

Il ressort de cette analyse un constat selon lequel le théâtre, bien que se déroulant dans ses débuts sur l'agora et suscitant l'engouement de toute la cité, ne peut pour autant être perçu comme un art politique.

Nous voulons nous intéresser de près à la participation du politique à l'organisation de ces fêtes. Il est impossible que l'officialisation de ces célébrations s'apparente à une institutionnalisation.

1.3. L'institutionnalisation du théâtre de Sophocle ?

Les célébrations en l'honneur de Dionysos se déroulaient à Athènes après une longue période de préparation. Il appartenait aux autorités politiques d'assurer l'organisation de ces festivités, comme cela est précisé plus haut. C'est l'occasion de rappeler que le théâtre auquel participait Sophocle était à la fois religieux et civil ; religieux par le rituel en l'honneur de Dionysos, et civil à travers la présence de toute la cité à cette célébration. Le prix des places – deux oboles pour la journée, du temps de Périclès – était d'ailleurs loin d'être prohibitif.

Ce théâtre est parfaitement intégré à la cité : il fait partie des fêtes, qui sont la manifestation d'une structuration et d'une cohésion du groupe social. De même, les

différentes instances intervenant dans l'organisation des Grandes Dionysies sont-elles la preuve du caractère institutionnel de ces festivités.

L'archonte éponyme, haut magistrat, chef nominal de la cité, en charge de l'administration civile et de la juridiction publique, assurait le déroulement de la célébration des Dionysies. Pour le concours dramatique, il avait la charge de trouver des participants à la représentation, c'est-à-dire choisir les poètes qui doivent concourir et trouver les acteurs principaux, les trois chœurs correspondant aux trois poètes retenus et les chorèges qui assurent le financement. De même, le caractère compétitif des représentations, nécessitant la présence de juges pour désigner le vainqueur, montre l'organisation d'une institution culturelle que la cité place à côté de ses institutions politiques.

Il faut retenir que Sophocle exerçait son art dans un cadre institutionnel, compte tenu de la présence des autorités de l'Athènes de cette époque. Le lieu abritant les cérémonies en l'honneur de Dionysos constituait un véritable espace culturel qui permettait aux Athéniens de revivre leur passé, fondé sur les récits héroïques et légendaires, à travers les représentations dramatiques. Nous ne voulons pas en faire un cadre au service de la démocratie et de la civilisation occidentale. Certes, on ne dit pas que cet héritage ne constitue pas une référence en Occident. Nous entendons simplement attirer l'attention sur la nature des interprétations que ce passé engendre. À cette époque, la performance scénique constituait le véritable enjeu, les Grecs étaient attentifs à la façon dont Sophocle allait porter sur scène *Antigone* que tous les Athéniens connaissaient et, dans un autre sens, le poète s'interrogeait sur sa capacité à créer une différenciation sur du déjà-vu ou entendu. Il est possible qu'à travers ces représentations, il évoque des sujets se rapportant à l'actualité dans le contexte anthropologique grec. En clair, toutes les significations qui s'écarteraient de ce contexte nous semblent subjectives et hasardeuses et nous éloignent de ce qu'était la tragédie pour les Grecs.

La tragédie de Sophocle est-elle le reflet ou une problématisation de la cité athénienne ? Autrement dit, y a-t-il eu chez Sophocle des questions existentielles sur l'homme, les dieux, la loi, la justice, la liberté, la guerre, comme le note Florence Dupont dans *L'insignifiance tragique* ? Ce théâtre apparaissant comme un méta-théâtre se trouve au cœur du « narcissisme culturel » de l'Occident. La question que nous ne cessons de poser est de savoir comment une performance rituelle (la tragédie), dans un rituel global et complexe, peut faire l'objet d'un énoncé éternel et universel sur l'homme ? Pour mieux appréhender ces interrogations, nous mènerons une analyse sur les finalités de la tragédie et la cité. Il sera question, dans ce qui suivra, de puiser dans la tragédie de Sophocle les indicateurs dont se servent les théoriciens pour se convaincre de son éternité.

1.4. La tragédie de Sophocle et la cité

La lecture moderne évoque les thèmes comme : l'exil, l'éloge de la démocratie, la condamnation de l'ambition et de la tyrannie, assimilées à l'injustice[290], dans la tragédie. Ces thèmes montrent à quel point la critique contemporaine se borne à trouver un nouveau souffle à la tragédie en la chargeant de significations qui s'éloignent de ce qu'elle était. Cela est la preuve des efforts consentis depuis des décennies pour découvrir le mystère de l'éternité du contenu de la tragédie.

Il semble que les personnages de Philoctète, de Polynice et le départ en exil d'Œdipe avec sa fille dans *Œdipe à Colone* incarneraient l'exil par excellence. Cet exil étant perçu comme la résultante d'une décision politique contraignante, une décision faisant du mis en cause un être qui n'a pas droit à la parole, obligé de se plier à la volonté de ceux qui dirigent et ont accepté de lui offrir l'hospitalité[291]. Sophocle serait la voix à travers laquelle l'exilé, humilié, parricide, infanticide, matricide, exprime ses malheurs et son espérance :

> *« Paradoxalement, la cité de lumière, celle qi tremblera à l'horizon d'Athènes à la fin d'Œdipe à Colone, naîtra peu à peu d'une cour des miracles : Œdipe-roi, le pestiféré, l'incestueux, le parricide ; Électre l'insoumise ; Antigone la révoltée ; Teucros le soldat bafoué et humilié ; Philoctète le héros exilé, deviendront les vrais sauveurs de leur cité, les fondateurs d'une cité nouvelle. Car ils possèdent – et Sophocle seul fut le premier à le ressentir et à le proclamer – ce qui seul peut fonder une cité de justice : la vérité qu'apporte la souffrance »*[292].

N'est-ce pas formidable, ce projet de société de Sophocle ? Sophocle aurait mené une réflexion sur la cité à travers ses héros. De façon miraculeuse, il fit naître des noires profondeurs de ses héros, les fondements d'une cité de justice et de vérité comme s'il suffisait de lire Sophocle pour panser les maux d'une société en pleine déconfiture. Tel est ce que l'on fait croire à ceux qui s'intéressent à la tragédie. Mieux, le personnage d'Antigone continue au

---

[290] Saauzeau, Pierre, Amiech, Christine, Fromentin, Valérie, *Silves grecques 2007-2008*, Homère, *Iliade*, chant XVI, Euripide, *Les Phéniciennes*, Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, livre I, Atlande, Éditions Michèle Mirroir et Philippe Lemarchand, 2007. Ces thèmes de l'exil, de la démocratie, la condamnation de l'ambition personnelle, la tyrannie et l'injustice ont été abordés dans cet ouvrage. Il a été question de montrer dans quelle mesure le mythe ancien englobe l'irruption des thèmes les plus liés à l'actualité contemporaine des poètes de l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C. et les spectateurs qui assistaient à leurs représentations.

[291] Saauzeau, Pierre, Amiech, Christine, Fromentin, Valérie, 2007, p. 106-107.

[292]Lacarrière, Jacques, *Le théâtre de Sophocle*, Paris, Oxus Éditions, 2008, p. 15.

XX^e siècle de se transmettre dans la perspective susmentionnée. Daniel Besnehard et Claude Yersion ne cessent de perpétuer ce miracle venu du lointain passé occidental :

> *« Antigone est une pièce-mythe où chaque époque imprime ses préoccupations. Figuration tragique d'un monde où le ciel se vide de ses dieux alors que la cité n'a pas su encore se constituer en démocratie, Antigone entre en résonance avec notre univers marqué par le recul des grandes idéologies et l'urgence de redéfinir les rapports de l'individu et de l'État. Par son approche simple où la musique, une part importante, le spectacle tente de « faire voir » Antigone et son actualité, à des intelligences, des sensibilités de maintenant »*[293].

L'écho de cette approche de la tragédie s'est fait entendre pendant plusieurs décennies en Occident, faisant de la lecture de Sophocle un vrai mythe contemporain. Jacques Lacarrière, récemment, Daniel Besnehard (scénographe) et Claude Yerson (metteur en scène) continuent à faire de la Grèce un modèle qui n'existe nulle part ailleurs, « un pays où le temps n'obéit pas aux mêmes lois qu'ailleurs ».

L'œuvre de Sophocle serait l'expression d'« une sourde colère », contre quoi ou contre qui ? Jacques Lacarrière parle d'une colère contre la misère, des malheurs injustement subis, de l'esclavage supporté pour le caprice des rois et des puissants. Une sourde colère qui serait très ressentie chez Sophocle :

> *« Avec Sophocle, cette révolte hausse le ton, affirme sa voix et s'arme d'une conscience nouvelle. Elle devient cri, accusation, exigence de justice qui refuse la dérobade ou la neutralité. Et c'est pourquoi elle contraint tout le monde à choisir, entraîne chacun dans un dilemme où il doit se ranger dans un camp ou dans l'autre : celui d'Antigone ou celui de Créon, celui d'Égisthe l'usurpateur ou celui d'Oreste le légitime »* (Lacarrière, Jacques, 2008, p. 16).

Sophocle apparaît comme un véritable tribun des cités, d'autant que son œuvre reflète les dysfonctionnements qu'elles connaîtraient, et la peinture de ses héros lui permettrait de revendiquer la justice de tout individu sans voix. Il opérerait dans l'opposition de ses personnages, qui offrent l'image d'une cité déchirée, écartelée entre des exigences contradictoires. Des affrontements tels que les générations, les idées et les différentes moralités se défieraient dans des villes comme Thèbes, Mycènes, Colone et Athènes. Des cités toujours souillées par la présence d'un cadavre, celle de la peste ou celle de l'inceste, des cités au cœur de la tempête ou au seuil de l'apocalypse. Il s'agirait pour Sophocle de

[293] Besnehard, Daniel, *Loisir*, Périodique de la comédie de Caen, N° 25, décembre 1979.

porter sur scène des cités saisies en un moment vital de leur destin, où règnent désagrégation et anarchie. Jacques Lacarrière justifie cette lecture par le fait que les œuvres de Sophocle, que ce soit *Ajax, Antigone, Électre* ou *Œdipe-roi,* commencent par un cri, un « Au secours » lancé dès les premiers instants. La tragédie serait née dans ce climat d'extrême tension. Il est question de la tragédie de Sophocle et de la cité, d'autant que Jacques Lacarrière perçoit Sophocle comme le poète ayant su, mieux que tout autre, définir ce climat tendu, ce silence intense et lourd qui précède l'orage où résonne le cri des révoltés et des victimes de l'injuste, comme Antigone appelant son frère mort, Électre appelant Oreste, Œdipe appelant la mort. Il s'agirait, en clair, de la peinture d'une cité en proie aux failles et aux affrontements de l'histoire. C'est ainsi que, selon Jacques Lacarrière, la tragédie de Sophocle se nourrit de la cité et vice-versa.

Si l'on restait dans le contexte anthropologique grec, cette signification pourrait peut-être avoir une valeur, mais comme les théoriciens de la tragédie ont pour source des *« écrits, qui n'étaient pas destinés à une lecture littéraire »* (Dupont, Florence, 2001, p. 14), nous sommes dans l'impossibilité de valider ce qui paraît une sorte de manipulation herméneutique ou sémiotique. Dans tous les cas, Aristote a déjà convaincu plus d'un sur la légitimité de la tragédie, ce métathéâtre[294] qui dans les esprits est appréhendé comme un genre littéraire avec des règles bien fixées. Si la discontinuité des énoncés se perd au profit d'un texte de la tragédie clos et continu, il est évident que les significations de toutes sortes suivront.

Lorsque l'on se situe dans la perspective de la tragédie grecque comme modèle par excellence, cela signifie qu'elle définit ce qu'est une tragédie en général. On n'oublie pas que la tragédie peut exister ailleurs, bien avant les Grecs. À ce propos, nous comptons mettre en

[294] Il faut savoir que l'idée de métathéâtre a été évoquée la première fois par Lionel Abel dans son ouvrage : *Metatheatre, A Niew View of Dramatic Form* (1968). Lionel Abel effectue une distinction fondamentale entre la tragédie et le mélodrame. Dans cette distinction, il précise que le but de la tragédie serait de montrer la réalité du monde en la reflétant, alors que le mélodrame dépeint le monde uniquement comme une projection poétique de la conscience humaine. Par conséquent, selon Lionel Abel, le monde n'existe qu'à travers l'imagination des hommes. Quelques années plus tard, Patrice Pavis reprend la définition du métathéâtre, non sans noter qu'il devient une forme d'anti-théâtre où la frontière entre l'œuvre et la vie s'estompe. Il indique que la thèse de Lionel Abel ne faisait que prolonger l'ancienne théorie du théâtre : elle reste trop liée à une étude thématique de la vie comme scène et ne prend pas assez appui sur une description structurale des formes dramaturgiques et du discours théâtral. (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987, p. 237). La question du méta-théâtre a été récemment reprise par Tadeusz Kowzan dans *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXIe* (2006). Il relevait que l'histoire du théâtre, depuis l'antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours se serait développée à travers le phénomène de méta-théâtre. Autrement dit, le théâtre dans le théâtre. Dans son ouvrage, il distingue une catégorie particulière du jeu de miroirs qui serait autoréflectif et autothématique. Ses travaux mettent en avant l'idée selon laquelle le théâtre comme miroir du monde et des sentiments humains nous vient de l'Antiquité.

relief l'idée de la diversité des cultures, avec des formes de représentations bien différentes des Grecs. Fort de ce constat, traiter la révolte d'Antigone comme modèle, revient à s'inscrire dans un processus discriminatoire qui, par la même occasion, nie l'existence d'une autre Antigone, avant celle des Grecs, et la propulse ainsi comme fondement de tout.

Au regard de ce qui précède, que dire, des propos de Daniel Besnehard ?

> *« Devant les désillusions politiques et historiques de cette fin du 20e siècle, l'interrogation tragique nous apparaît fondamentale pour questionner notre monde. Dans ce qu'elle met en représentation, la tragédie est un terrain possible de résistance. À travers " Antigone " peut s'illustrer, entre autres, ce propos de Milan Kundera, notre contemporain : " La lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli " »*[295].

Il ressort de cette conclusion une volonté d'universalisation et d'immortalisation de l'œuvre de Sophocle. Et, chaque fois que survient une crise, la Grèce surgit et resurgit pour constituer une référence, un repère à partir duquel tout s'explique. Il n'y a plus de doute, on se trouve dans un monde rationnel et il fallait qu'il y ait un début, une origine, et l'Occident n'a pas manqué cette étape pour mieux se définir. Et, avec « la Sainte-Trinité » composée d'Aristote, Dionysos et la démocratie, la tragédie devient incontournable dans le dispositif idéologique et politique de l'Occident, depuis les affrontements, les révoltes et les injustices des cités grecques.

Est-ce que le cadre opératoire du théâtre de Sophocle, la tragédie face à la cité, les éléments constitutifs de l'espace théâtral (matériel et public) et l'implication du politique peuvent faire de cet art, une scène politique actuelle ? Cette étape de notre réflexion nous permettra de questionner les discours politiques et idéologiques qui sortent du contexte anthropologique grec sur *Antigone*, *Électre*, *Ajax, Philoctète* et *Œdipe-roi* que nous n'avons pas fini de découvrir, du moins dans leur pratique scénique. Il faut le dire, s'obstiner à lire dans cet art toutes formes d'idéologies immuables, limiterait non seulement sa redécouverte, mais compromettrait la légitimité d'autres formes de représentation.

2. La tragédie : rituel ou scène politique ?

D'entrée de jeu, il est bon de savoir que ce qui nous paraît désolant dans cette activité mystificatrice du passé grec, c'est le rejet des éléments constitutifs du rituel en l'honneur de Dionysos : spectacle choral, « faire une tragédie » (*poiein tragôdian*), texte comme matériaux

[295] Besnehard , Daniel, « Antigone de Sophocle, version scénique », in *Loisir*, Périodique de la comédie de Caen, n° 21, sept. 1979.

nécessaires à la performance théâtrale, musique et chorégraphie face à l'importance du texte. Et cette prééminence du texte a favorisé toutes les conditions de la transformation de la tragédie en genre littéraire. Il n'y a donc plus de surprise, cette tragédie, après les règles que lui attribue Aristote, se positionne comme un vrai objet de science rationnelle et cohérente. Si l'on perçoit désormais la tragédie comme objet de science, c'est de façon logique que sa littérarisation débouche sur des « significations » politiques au-delà du contexte anthropologique grec. Avec cette quête du discours politique, où se trouve donc la part du rituel dans ce théâtre ?

Il est ressorti de nos précédentes analyses que Sophocle ne réalisait pas son art à des fins politiques, dans la mesure où le cadre qui servait au concours tragique s'inscrivait dans les célébrations des Grandes Dionysies. Nous avions mis en garde contre toute transposition systématique de cette culture grecque au XX^{e} siècle. Cela nous a permis de nous démarquer de toute lecture politique actualisée de l'œuvre de Sophocle.

Nous ne cesserons de le répéter, la tragédie de Sophocle n'a de sens qu'à l'intérieur des cérémonies en l'honneur de Dionysos et la praxis de cette époque. Nous savons très bien que ces dernières décennies, la tragédie a tellement été perçue sous un angle politique qu'il est difficile de commencer son étude là où elle devrait débuter. Autrement dit, la critique focalisée sur le texte comme genre littéraire a délaissé la pratique de la tragédie. La recherche d'éléments constitutifs du politique dans la tragédie a été rarement effectuée sans l'évocation du contexte intellectuel, c'est dans cette perspective que Guy Rachet écrivait :

> *« […] Athènes connut l'autorité de Pisistrate et de ses fils pendant près d'un demi-siècle, de 561 à 510, c'est-à-dire qu'elle put profiter du développement artistique inauguré par les autres tyrans. Pisistrate instaura à Athènes une brillante politique de prestige et de domination intellectuelle. […] Mais surtout il organisa les Grandes Dionysies avec tout leur éclat et y réserva une place aux concours tragiques »*[296].

La tragédie devrait donc son développement à un mouvement intellectuel. C'est peut-être ce qui permet à nombre de critiques d'en faire une œuvre intellectuelle avec un contenu politique ignorant son aspect culturel.

Il est important de savoir que c'est dans le temps du rituel, dont parle Florence Dupont, que les performances de Sophocle vivent. Cela nous amène à attester qu'en dehors de ce temps du rituel il n'y a plus de Pisistrate, ni d'archonte qui incarneraient le politique dans

[296] Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973, p. 99-100.

la tragédie. Dans ces conditions, lire la politique dans un texte de Sophocle, c'est faire autre chose que célébrer le rituel athénien : *« La force d'un rituel vient, entre autres, du fait qu'il est vécu par ceux qui le célèbrent comme une évidence alors qu'il restera toujours énigmatique pour ceux qui ne le connaissent que de l'extérieur »* (Dupont, Florence, 2001, p. 21). De fait, la tragédie ne peut exister en dehors des Grandes Dionysies ; c'est d'ailleurs ce qui fait sa spécificité. Même si les premières représentations se tenaient sur l'agora, cette raison ne peut dissocier la tragédie du rituel en l'honneur de Dionysos. Qu'est-ce qui justifierait, donc, le déroulement de ces célébrations à une période bien précise de l'année et pourquoi n'y a-t-il pas, comme on le voit aujourd'hui, des représentations dans les grandes salles athéniennes ? Nous ne saurions répondre avec précision à cette interrogation. Mais il faut tout de même retenir que la tragédie ne se trouvait pas n'importe où. Elle s'inscrivait dans un rituel, disons qu'elle faisait partie intégrante de cette célébration. Elle se présente comme élément constitutif, voire une phase importante de ces célébrations. C'est à ce niveau qu'il convient de percevoir la tragédie de Sophocle comme un rituel.

Parler de manifestation de la politique reviendrait à lui enlever son origine et la créer sous d'autres auspices. Elle est déjà admise comme genre littéraire dans sa perception contemporaine ; d'où sa lecture idéologique avec l'analyse littéraire. La tragédie paraît réduite à sa supposée subordination au politique, ce qui entraîne inéluctablement des efforts de compréhension littéraire.

Il ne suffit pas de constater l'importance du rôle de l'archonte, organisateur des Grandes Dionysies, pour brandir la thèse d'un théâtre politique. Ces célébrations suscitaient l'intérêt des Athéniens, tout comme l'archonte. Nous estimons que le meilleur organisateur de ce spectacle ne pouvait être autre que ceux qui sont garants de la paix et de l'ordre dans la cité. Peut-être qu'il s'agissait pour ces autorités d'apporter une aide considérable à la réussite de ces festivités.

Le *theatron,* dont la disposition sur les gradins constituerait une sorte de corps civique, les juges du concours dramatique, recrutés sur la base des dix tributs clisthéniennes et les dix stratèges dont les libations solennelles, sont autant d'éléments pouvant justifier une lecture politique de la tragédie. Il faut se méfier des interprétations selon lesquelles le *theatron* serait le lieu de rassemblement des citoyens, d'autant que l'on notait la présence d'étrangers à ces célébrations. De même, le chœur était rarement composé de citoyens et même les conseils qu'il adresse au héros n'étaient pas écoutés, étant donné que dans l'univers tragique le dialogue était toujours menacé. Au regard de la méconnaissance de cet univers tragique, il est

bon de questionner les textes, d'autant qu'ils sont tout ce qui nous reste des longues journées de théâtre auxquelles étaient conviés les Athéniens.

Nous percevons mal les déterminismes politiques d'Électre dans la pièce de Sophocle. Il nous semble difficile d'assimiler les motivations de l'héroïne à la cause de la cité dans la mise en œuvre de sa propre vengeance. L'apparition d'Oreste, qu'elle n'espérait plus revoir, peut témoigner de son intérêt pour la cité, mais en réalité son vrai dessein se résumait en la vengeance du meurtrier de son père Agamemnon. Elle n'a jamais identifié sa cause à celle de la cité. Dès le début de la pièce, évoquant le châtiment, en forme de meurtre inéluctable des meurtriers d'Agamemnon, elle se réclamait de la pitié et de la piété, mais sur un mode régressif. Elle est vue comme une personne dotée d'une haine épouvantable contre sa mère et son amant ; ce qui justifie le seul but de son existence est de les voir périr. Cette lecture éloigne l'*Électre* de Sophocle de toute lecture politique, dans la mesure où Oreste reste, pour nous, l'instrument d'une vengeance humaine, manipulé par la haine d'Électre. Le chœur reproche justement et de façon amicale à Électre, la démesure et le caractère excessif de son deuil. Cette attitude laisse transparaître un refus de l'amnistie, une vraie entorse aux valeurs civiques de la cité. C'est ce que traduit Nicole Loraux :

> *« En insistant sur le caractère excessif de ce deuil que rien ne peut refréner et qui s'exprime « toujours » (aei), le texte suggère l'ampleur de la menace que le comportement d'Électre, un comportement explicitement caractérisé par le refus de l'amnistie, fait virtuellement peser sur les valeurs civiques. »*[297]

Dans l'intrigue de l'*Électre*, l'héroïne appelle ses compagnes « citoyennes », ce qui n'est pas courant dans les textes du V^e^ siècle. Cette appellation au féminin du citoyen est la preuve d'une politique de femme, voire : « politique au féminin » comme le note si bien Nicole Loraux dans *La voix endeuillée.* Sophocle met donc en scène dans le *theatron,* une politique de femme à travers le deuil interminable et la vengeance d'Électre. On assiste à une colère d'Électre qui laisse peu de place au *lógos,* au discours rationnel, ce qui contraste avec l'intérêt de la cité et la politique. L'Électre de Sophocle se situe loin de la politique fondée sur le consensus et l'unité. Il s'agit en effet d'une politique égoïste, se nourrissant de la haine et de la division.

L'attitude d'Électre est antipolitique, d'autant qu'elle affiche un comportement qui se détourne de l'idéologie qui fonde et nourrit la cité. Tout comme le note Nicole Loraux, nous

[297] Loraux, Nicole, *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 38.

estimons que *« l'idéologie de la cité »* entend la cité dans une logique d'unité et de paix. Et, justement, le comportement d'Électre excède de fait l'équilibre de la cité.

Au total, prétexter de l'organisation des Grandes Dionysies pour valider la thèse politique sur la tragédie, c'est simplifier la lecture d'un art qui vit sur scène et existe grâce à une manifestation culturelle. Il est vrai que les premières représentations se tenaient sur l'agora, mais est-ce suffisant pour construire un discours politique en rapport avec l'œuvre de Sophocle ? Cette lecture aura toujours du relief tant que l'on s'accordera sur les normes imposées par Aristote. Il y aura toujours cette mystification de la tragédie pour ce qu'elle n'est pas, à savoir une œuvre littéraire dans laquelle il y aurait réponse à tout ce qui semble obscur et incompréhensible. Nous l'avons déjà précisée, l'œuvre de Sophocle doit son existence aux concours tragiques lors des Grandes Dionysies. Et, le débarrasser de ce déterminisme originel revient à réinventer un nouveau théâtre.

3. Quelle vérité démocratique chez Sophocle ?

La volonté de percevoir la civilisation grecque comme exportable et universelle conduit parfois à des illusions qu'il importe de dissiper. La découverte de vérités universelles et immuables dans cette civilisation dépend de ce qu'elle représente pour ceux qui en ont hérité. À ce propos, force est de constater que, pour l'Occident, la tragédie a été le miroir reflétant non seulement le monde, mais les sentiments humains. Cette idée lui viendrait de l'Antiquité, selon Tadeusz Kowzan[298]. Et si nous rappelons les propos de Jacqueline de Romilly, selon lesquels : *« l'élan démocratique ne pouvait que stimuler au maximum la recherche d'une vérité générale et universelle »* (Romilly, Jacqueline de, 2005, p. 47), Guy Rachet, avant elle, établissait un lien étroit entre la tragédie et cette démocratie en ces termes :

> *« La tragédie apparaît décidément comme la fleur de la démocratie grecque, peut-être sa création la plus prestigieuse, certainement la plus durable. Expression d'une forme singulière du génie grec, elle est aussi le miroir d'une pensée politique librement exprimée ; elle a grandi avec la démocratie athénienne, brillé avec elle de tout son éclat, décliné avec elle et elle est morte avec la fin de la liberté grecque, au milieu de ce IV^e^ siècle avant notre ère qui vit dans le même temps la mort de cette autre grande création de la démocratie athénienne, l'art oratoire. Comme ce dernier, la tragédie apparaît bien comme l'expression de la liberté et de la grandeur de l'individu face aux forces de coercition que représentent l'État et la société »* (Rachet, Guy, 1973, p. 102).

[298] Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 11.

À partir de ces deux argumentations, il semblerait que la tragédie soit la fille de la démocratie. Autrement dit, la tragédie doit sa naissance à l'élan démocratique. Guy Rachet entend une création la plus durable de la démocratie qui serait morte avec elle, mais cette idée est-elle évoquée dans le sens du temps du rituel ? Si tel n'est pas le cas, il faut dire que l'Occident a réinventé cette tragédie, avec cette fois-ci un déterminisme politico-philosophique. La preuve réside dans le rapport que la critique établit avec la démocratie, à l'intérieur même de ces deux argumentations. De fait, Jacqueline de Romilly traite de la « recherche d'une vérité universelle » et Guy Rachet avant elle parle de la tragédie comme l'expression de la liberté et de la grandeur de l'individu face aux forces de coercition, c'est-à-dire les contraintes, voire les pressions que représentent l'État et la société. Il ressort de ce raisonnement la catégorie d'un régime ayant rendu possible un nouveau mode d'expression à partir duquel la cité athénienne se serait émancipée du joug de l'oppresseur. La tragédie constituerait donc une expression de la démocratie athénienne, comme si lors des Grandes Dionysies les Athéniens attendaient que les critiques soient adressées au pouvoir politique: *« Chez Sophocle le côté politique est particulièrement marqué dans l'Antigone où certains auraient voulu voir Périclès dans le portrait de Créon ; il semble plutôt que Sophocle ait visé le démagogue à l'esprit étroit tel que l'incarna, quelques années plus tard, Cléon »* (Rachet, Guy, p. 101). Il traduit ainsi un pouvoir d'incarnation de la tragédie. Par conséquent, après Cléon, nous nous interrogeons sur la prochaine cible à incarner. Il est difficile de valider une telle lecture, d'autant que la tragédie définie par le philologue Wilamowitz et l'anthropologie, dans la perspective de Claude Calame et Florence Dupont, s'en éloigne.

Plus loin, dans son ouvrage critique *L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne,* Jacqueline de Romilly insiste sur cette lecture tendant à voir dans la tragédie l'expression de la démocratie athénienne et de la vérité générale et universelle.

Elle y effectue une analyse à partir de l'histoire et de la tragédie pour répondre à sa quête de la vérité générale et universelle. Nous ne sommes pas contre le fait qu'elle convoque Thucydide pour traiter le rapport des œuvres de l'esprit à la recherche de la vérité. Thucydide lui-même s'appuyait sur les faits pour établir la vérité, comme l'exemple de la guerre du Péloponnèse. L'historien Thucydide peut sans doute viser une sorte de vérité des faits que Jacqueline Romilly qualifie de préliminaire afin de retenir ce qui relève des tendances profondes. Elle rappelle un passage célèbre de Thucydide dans *La guerre du Péloponnèse* :

> *« Si l'on veut voir clair dans les événements passés et dans ceux qui, à l'avenir, en vertu du caractère humain qui est le leur, présenteront des similitudes ou*

des analogies, qu'alors on les juge utiles et cela suffira : ils constitueront un trésor pour toujours, plutôt qu'une production d'apparat pour un auditoire du moment »[299].

À travers ce rappel, elle entend montrer la nécessité de rechercher les tendances profondes chez l'homme, les causes qui ne sont pas toujours immédiatement évidentes, mais constituent une philosophie politique. Thucydide écarterait les incidents et les différends pour ne retenir que ce qu'il appelle la cause la « plus vraie » *(alèthestatè)*[300]. Le désir de la puissance et le besoin de l'indépendance se retrouveraient tout au long de son œuvre. La plupart de ses récits obéissent à cette même tendance. C'est dans cette perspective qu'il est question d'une discussion sur l'impérialisme athénien, ses contraintes, les critiques qu'il encourt et les imprudences qui peuvent lui être fatales. Pour Jacqueline de Romilly, cette argumentation correspond à des événements précis qui constituent, par la même occasion, une analyse politique, laquelle servirait de modèle aux hommes politiques de tout temps. Une telle démarche traduit cette volonté de réorienter la finalité d'une tragédie qui vivait à travers le temps du rituel.

C'est sur la recherche de valeurs universelles et de généralité que Jacqueline de Romilly fonde son analyse démocratique de la tragédie. Elle estime que, depuis ses origines, la tragédie concilie bien deux tendances : « *des grands mythes qui se placent hors du temps ; mais elle choisit dans ces grands mythes des thèmes qui lui permettent d'étudier une situation politique morale, psychologique, telle qu'elle pourrait se produire en tous les temps* » (Romilly, Jacqueline de, 2005, p. 49). La tragédie dégagerait, tout comme l'histoire, une image à partir d'une réalité proche de celle que connaissent les spectateurs, une image qui échappe à leur temps et peut émouvoir à des siècles de distance.

Les auteurs tragiques auraient plié l'héritage mythique, rempli d'héroïsme et de surnaturel, à un esprit nouveau qui voulait discuter ouvertement des conditions de vie de l'homme en général. Nous voyons ici, qu'au-delà des représentations tragiques, c'est un idéal que l'Occident retient. Cet idéal proviendrait d'un élan intérieur dans lequel la cité d'Athènes et sa tragédie se trouvent en première position. Cela permet à Jacqueline de Romilly de soutenir la thèse suivante *: « elle se reconnaît si bien que la simple évocation de ces valeurs fait naître en nous, des siècles plus tard, le désir d'en retrouver la puissance fécondante. Rien ne se communique mieux, de proche en proche, qu'un tel élan. »* (Romilly, Jacqueline de,

[299] Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, Paris, les Belles Lettres, 1953, Livre I, p. 22

[300] Ce même superlatif est employé par Thucydide lorsqu'il écarte les fausses explications de l'expédition de Sicile : *« leur véritable motif était le désir qu'ils avaient de se la soumettre tout entière ; mais ils voulaient en même temps, par un prétexte spécial, porter secours à leurs frères de race et aux alliés qu'ils s'étaient acquis. »*

2005, p.55). Nous relevons dans ces propos une volonté d'actualisation de ce qui a été un pan de la civilisation grecque. Si l'on restait dans le contexte anthropologique grec, les choses se présenteraient autrement et l'on éviterait toute dérive historiciste qui fait de la tragédie le reflet des problèmes de la cité. Nous retenons que la forte intellectualisation de la tragédie, initiée par Aristote, a densifié le mythe contemporain, lequel fait écho à un idéal difficilement soutenable dans l'imaginaire occidental.

Traiter la question de la démocratie revient à en décliner ses principes. C'est dans cette perspective que Jacqueline de Romilly évoque *« une justice tout à fait exceptionnelle »* (p. 59), comme pour marquer la supériorité grecque en la matière. En effet, à la fin d'*Antigone*, l'opposition violente de Créon à son fils Hémon, assortie d'une condamnation injuste, serait l'image d'un débat inoubliable sur l'injustice (p. 90). Un débat qui, par la même occasion, déboucherait sur l'établissement des responsabilités, des mises en cause. Ce souci de responsabilité animerait le théâtre de Sophocle. Jacqueline de Romilly cite l'exemple d'Œdipe : parricide et matricide dans *Œdipe-roi*, il réapparaît plusieurs années après avec *Œdipe à Colone* plaidant avec éloquence son innocence (p. 91). Il est vrai que son innocence apparaît dans cette œuvre : « *Mes actes, je les ai subis et non commis »* (vers 268), plus loin « *au vrai, c'est sans rien savoir que j'en suis venu où j'en suis venu »*. Est-ce pour autant qu'il faut inviter à un réel débat sur la responsabilité auquel les contemporains de Jacqueline de Romilly feront allusion dans une réflexion morale sur l'injustice (p. 91) ? Sophocle inviterait à une réflexion sur la justice, qui constitue d'ailleurs un des principes de la démocratie, d'autant que la tragédie refléterait bien la même orientation intellectuelle, liée aux habitudes du débat judiciaire (p. 91).

Un esprit nouveau aurait été insufflé à la tragédie, qui contraste petit à petit avec l'héritage mythique, plein d'héroïsme et de surnaturel (p. 101). Et le choix des mythes relativement proches, moins chargés que d'autres en violence, en miracles, ou en métamorphoses, selon Jacqueline de Romilly, favoriseraient des modifications, des retouches (p. 101). Ces changements impliqueraient un pouvoir de négociation extraordinaire et permettraient aux tragiques de discuter librement des conditions de vie de l'homme en général. À travers des additions dans *Antigone*, Sophocle aurait fait apparaître avec clarté, un certain problème politique. Sophocle aurait procédé à un renchérissement de l'ensevelissement de Polynice, ce qui serait à l'origine d'une tragédie pleine de sens et qui ferait systématiquement le tour d'une question. Une question que Jacqueline de Romilly qualifie de politique, d'autant qu'elle permettrait d'élucider dans quelle mesure les décisions faisant autorité dans la cité doivent se conformer aux règles non écrites que dictent la morale

ou la religion. Le débat entre Antigone et Créon est ainsi immortalisé comme débat politique par excellence, opposant deux doctrines, deux thèses sur les lois non écrites et les lois écrites. Le rapport entre l'autorité du souverain et la voix populaire, avec l'intervention d'Hémon mettant en relief l'opinion du public, surgit dans ce débat. Sophocle instituerait ici une grande controverse qui touche au mobile profond de toute action politique. C'est ainsi que se consolident les prétextes faisant de la tragédie de Sophocle une œuvre politique dans laquelle germent les principes de la démocratie. Cette lecture est loin de prendre fin, dans la mesure où des siècles plus tard, même en plein XXI^{e} siècle, ressurgit cet héritage grec sous plusieurs aspects. C'est comme si la tragédie justifiait de nos jours toute attitude politique.

Tout au long de ce chapitre, nous avons relevé les dysfonctionnements d'un système qui limite la tragédie grecque, en général, et l'œuvre de Sophocle en particulier, à un discours politique. Il nous semble qu'il s'agit d'une forme de représentation spécifique aux Athéniens, laquelle nous permet de découvrir la culture grecque. Ce que nous déplorons, c'est le processus d'universalisation et de perpétuation qui domine de nos jours la lecture trop idéologique de Sophocle.

TROISIÈME PARTIE : Faut-il continuer à perpétuer cette lecture idéologique ?

Introduction

L'intérêt pour la tragédie a pris de l'importance depuis les années de représentation antique du V^e^ siècle av. J.-C., jusqu'au XIX^e^ siècle. Que s'est-il passé durant cette période dans la mémoire de l'Occident ? Cette question fera peut-être un jour l'objet d'une étude spécifique, mais, pour le moment, concentrons-nous sur l'origine de cette volonté de lire dans l'œuvre de Sophocle un discours idéologique. Il faut, en effet, attendre le XVI^e^ siècle pour accéder à une traduction de la tragédie chez les Italiens, précisément en 1585, avec la première représentation moderne d'*Œdipe Tiranno* à Vincennes. En France, c'est au XVII^e^ siècle qu'une réelle réflexion sur le théâtre et sur la *Poétique* d'Aristote a débuté, aussi bien par des critiques, des auteurs dramatiques que par des philosophes (Vasseur-Legangneux, Patricia, 2004, p. 21). L'intérêt de ce rappel réside dans la nécessité pour l'Occident de reconstituer un corpus à partir duquel il est possible de soutenir toutes sortes de lectures idéologiques relatives à son héritage grec, en général, et à l'œuvre de Sophocle en particulier. Pourtant, les œuvres traduites et adaptées pouvaient simplement s'effectuer dans un souci de découverte et de compréhension de ce que furent la civilisation et la culture de la « plus grande puissance » occidentale dans les temps anciens.

La finalité de cette reconstitution a semble-t-il évolué vers ce que la tragédie n'était pas et n'a peut-être jamais été. Dans la première partie de nos travaux, grands ont été à la fois notre étonnement et notre admiration pour l'intérêt de la culture grecque en Occident. Ce double sentiment s'explique : dans un premier temps, étonnement parce qu'il nous est apparu difficile de limiter ce qui est ressorti de son œuvre du point de vue idéologique ; dans un second temps, admiration compte tenu de l'ingéniosité, de la cohérence de ce que certains théoriciens sont capables d'inventer à partir de l'expérience grecque. En clair, sur ce deuxième point, tout est mis en œuvre pour mener une réflexion sur les interprétations esthétiques, politiques, et morales de l'œuvre de Sophocle.

Un processus de vénération de la tragédie, et partant des pièces de Sophocle, a été enclenché depuis le XIX^e^ siècle, avec notamment l'invention de la mise en scène. Il s'agissait d'une nouveauté à cette époque, en Occident. C'est avec engouement que le public s'imprégnait de théorie, de mise en scène et de texte sur la tragédie. Mais surtout, la scène occidentale revivait ce que représentait la tragédie dans un cadre esthétique dicté et soutenu théoriquement par la *Poétique* d'Aristote. La place de l'aristotélisme est prestigieuse dans ce processus, d'autant qu'il en est le fondement. Ce qui nous amène à attester que la tragédie telle qu'elle est perçue par l'Occident porte une signification soutenue par la *Poétique* d'Aristote.

La magie venue de la Grèce est en marche avec la tragédie que les Allemands ont fort bien théorisée avant les Français. Depuis cette époque, il apparaissait impossible d'imaginer une création sans la référence à la Grèce et sa tragédie, d'où l'expression de « miracle grec » que Florence Dupont emprunte à Ernest Renan dans *L'insignifiance tragique*. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'elle disait : *« la Grèce était le point de vue absolu d'où le 20e siècle occidental – qu'en sera-t-il du 21e siècle – a édifié ses cosmogonies prétendument historiques et élaboré ses méta-discours »* (Dupont, Florence, 2001, p. 11). Les méta-discours désignent les récits mythiques de la formation de l'univers et, souvent, de l'émergence des sociétés. Sur ce point, la Grèce devient le lieu à partir duquel l'Occident définit : l'homme, son origine, sa politique et son évolution dans le temps (p. 11).

Il suffit de se référer à Antigone, Œdipe, Ajax et à Électre pour saisir toute la condition humaine, comme si ces personnages incarnaient à eux seuls la condition de l'Homme. La Grèce antique avec ses créations se trouve ainsi au cœur d'un vrai processus d'identification de l'homme à des modèles établis par les héros de Sophocle. Ce qui fait de la Grèce, le foyer de « la civilisation absolue » inspirée de ses « textes fondateurs » en général, et des pièces de Sophocle, en particulier. On se demande où est passé le christianisme qui, chez les Modernes, a été substitué à un humanisme venu de la Grèce. Avec cette création, l'Occident achève son éloignement de ses origines chrétiennes pour se plonger dans le monde de la raison, avec laquelle apparaît une volonté d'éclairer les ténèbres de l'ignorance. Florence Dupont soulignait, à cet effet, dans la préface des *tragédies grecques sur la scène moderne* de Patricia Vasseur-Legangneux :

> *« L'humanisme remplaçait le christianisme pour conforter la bonne conscience de l'impérialisme européen. La civilisation ne commençait plus avec l'évangélisation de l'Empire romain mais avec l'émergence de la raison grecque destinée à éclairer le monde. Dès lors, chacun se complut à répéter que la Grèce avait inventé la philosophie, le théâtre et la démocratie, triple cadeau fait à l'humanité et dont il serait hérétique de douter qu'il s'agisse de biens indispensables à tous. »*

La Grèce est ainsi perçue comme le berceau de l'humanité, parce que l'Occident en fait non seulement le commencement, mais aussi le modèle par excellence de la condition humaine. Ce modèle se décline dans tous les aspects de la vie de l'homme : l'art, l'économie, la politique, la philosophie, la connaissance scientifique… Il fallait soutenir cette grécité par une idéologie dominante, et cet exercice, dans l'imaginaire occidental, s'est nourri de son héritage (la tragédie) grec, notamment les pièces de Sophocle, pour élaborer un discours très intellectuel sur celui-ci et inventer d'autres formes de pensées. Nos recherches nous ont

permis d'en déceler quelques-unes. Et notre choix de porter une réflexion sur la réception de cet héritage grec à travers le poète Sophocle englobe l'invention du triptyque : théâtre, philosophie et démocratie. Pour l'Occident du XX^{e} siècle, il est difficile d'envisager la civilisation grecque sans invoquer ces trois inventions. La tragédie est présente dans ce processus de création. En effet, elle devient le lieu privilégié des discours philosophique et politique. C'est dans cette optique que nous proposons, dans la troisième étape de notre démarche, de mettre en œuvre un argumentaire visant à rompre avec l'idéologie du tout athénien. Il y a une équivoque qui vaut la peine d'être levée dans cette analyse. Il ne s'agira pas ici d'arracher tout à Athènes ou à la Grèce antique, mais de limiter son champ applicatif à son contexte anthropologique et ainsi s'éloigner de toute tentative d'universalisation du discours sur la Grèce. L'œuvre de Sophocle a, certes, participé à la découverte de la culture des Athéniens. Cela est remarquable, mais est-il nécessaire de construire une citadelle intellectuelle autour d'elle ? Il est possible d'élaborer un discours scientifique affranchi de tout ce qui est sacré sur la Grèce. Mais le danger sur son orientation et sa finalité reste à déterminer. Cette préoccupation suscite plusieurs interrogations. C'est à ce niveau que nous situons l'intérêt de ce travail. Cette tendance à tout gréciser peut parfois conduire à des manipulations herméneutiques, d'où notre volonté de passer en revue les lectures idéologiques de Sophocle qui hantent la pensée occidentale depuis des siècles et s'exportent comme une trouvaille éternelle et universelle.

Notre interrogation porte sur la capacité de l'œuvre de Sophocle à faire l'objet d'un logos sur des questions qui agitent l'humanité. Est-il légitime de soutenir que les Grecs, à travers la tragédie, aient réussi à asseoir un discours sur les idées devant dominer l'humanité pour toujours ? Le sens de la lecture idéologique se trouve dans ce qui précède.

Il nous appartient de montrer s'il est opportun, ou non, de recourir à la tragédie pour constituer des dogmes sur la vie, la justice, le pouvoir, la société et son mode d'organisation. En effet, nous nous appuierons sur la tragédie dans ses origines, c'est d'ailleurs ce qui motive le premier chapitre de cette dernière partie. Il s'agira de distinguer la tragédie athénienne à laquelle participait Sophocle dans ses manifestations ritualisées avec les Grandes Dionysies, et une autre forme de tragédie beaucoup plus littéraire et intellectuelle que l'Occident parcourt des siècles durant grâce à Aristote. Nous définirons la tragédie telle qu'elle se présentait aux Athéniens du V^{e} siècle avant Jésus-Christ pour qu'elle devienne une manifestation culturelle spécifique à Athènes, qu'il est incohérent d'universaliser. Et c'est à juste titre que, depuis plus de quarante ans, Pierre Vidal-Naquet montrait dans plusieurs ouvrages qu'un récit historique ne saurait demeurer univoque, mais qu'il parlerait par des voix multiples. La lecture de ce

récit évolue au cours des siècles, en fonction des préoccupations idéologiques et politiques de chaque époque. Cela dit, l'œuvre de Sophocle ne peut donc échapper à cette « logique », faut-il encore que cette lecture idéologique reste dans un contexte précis et s'affranchisse de toute tentative d'universalisation.

Dans ce premier chapitre, notre objectif sera de démontrer dans quelle mesure l'œuvre de Sophocle, telle qu'elle est représentée dans le cadre des Grandes Dionysies, met en scène un spectacle mêlant chant, poésie et danse, contrairement à la lecture de la tragédie de texte d'Aristote comme un théâtre littérarisé, intellectuel et idéologique.

Dans un deuxième chapitre, nous envisagerons sans aucune prétention, une rupture avec ce que nous qualifierons de lecture idéologisante. Il a fallu transformer les pièces de Sophocle en un mythe indéboulonnable dans l'imaginaire occidental, jusqu'à l'invention du tragique par la philosophie idéaliste allemande, pour parvenir à cette lecture. Nous soulignerons que cette tragédie n'avait aucune matérialité pouvant la muer en idéologie. Malgré cela, cet art a fait naître plusieurs interprétations intellectuelles en Occident. C'est dans cette logique que les personnages de Sophocle : Antigone, Œdipe et Électre ont donné de la voix à l'impérialisme occidental du point de vue de la technique théâtrale et de sa pensée. Rompre avec cette lecture reviendrait à *« décoloniser la tragédie grecque en la rendant à sa Grèce originelle, et cesser en même temps d'en faire l'instrument d'un néo-colonialisme culturel »*[301]. Autrement dit, il convient de mettre un terme à tout discours tendant à réinventer la tragédie en la dématérialisant.

Un tel exercice aura pour ressort, un renouveau. De fait, débarrasser la tragédie grecque de cette dynamique idéologique ouvrira le chemin d'une lecture tenant compte des quelques éléments esthétiques que l'on peut encore analyser, à savoir chant, danse et musique pour redonner à la tragédie sa spécificité. Nous ne contestons pas les difficultés d'une telle démarche, mais, au moins, elle nous permettra de nous affranchir du discours idéologique.

De même, une étude comparative avec d'autres formes de représentations permettra-t-elle de confronter la Grèce avec d'autres civilisations. Nous aurons, par conséquent, à mener cette étude pour comprendre comment vivait une partie de l'humanité, du moins dans ces cérémonies ritualisées en marge de la Grèce antique. Il est possible qu'apparaissent des similitudes et même des différences notables qui nous permettront de traiter de la culture grecque et de celle des autres. Notre but est de rompre avec la mystification de la tragédie.

---

[301] Dupont, Florence, « une invention moderne », in *Les Tragiques grecques sur la scène moderne* de Patricia Vasseur-Legangneux, 2004,

Nous proposons d’aborder cette ultime étape de nos travaux avec la tragédie des Grandes Dionysies ou le théâtre de texte d’Aristote.

Chapitre 1 : Faut-il analyser la tragédie des Grandes Dionysies ou la tragédie comme texte littéraire ?

Introduction

Sophocle est sans aucun doute un des poètes les plus chevronnés de la Grèce antique, mais son œuvre se situait dans le temps du rituel. Et quelques siècles après la scène antique, les critiques en ont fait un auteur d'œuvre littéraire. Cette approche s'éloigne de celle du poète tragique grec qui réalisait des performances scéniques juste le temps d'une représentation. Cela peut apparaître comme une certitude en Grèce antique, alors que sous une influence aristotélicienne, il devient un poète « faiseur d'œuvre littéraire ». Il y a eu chez Sophocle un effort de création scénique et de poétique. Ce qui nous empêche d'établir un mur infranchissable entre le poète tragique, réalisateur de performances scéniques, et le poète auteur d'œuvre littéraire. Cette vision nous permettra de sortir de l'exclusion.

À Athènes, cette performance caractérisait chaque tragédie, qui elle-même faisait partie d'un rituel global, les Grandes Dionysies. Dans ces conditions, Sophocle, lors des concours tragiques, portait sur scène un spectacle unique pour ceux qui étaient présents et participaient à ces célébrations. Les participants qui, dans leur ensemble, connaissaient le *muthos* d'Œdipe, d'Électre, d'Ajax et de Philoctète, attendaient l'originalité de la performance scénique de Sophocle d'un point de vue esthétique. Dans l'autre sens, Sophocle exerçait son art de façon à répondre à l'horizon d'attente de son public. La nature de cette attente peut susciter beaucoup d'interprétation : *« Le monde de cette esthétique de l'auteur et de l'œuvre doit s'ouvrir à une esthétique de réception et de l'effet produit, tenir compte de communication et de moyen d'influence de l'œuvre, qui est proposition d'information et d'action sur le monde à travers les lecteurs »*[302]. En réalité, c'est avec la *Poétique* d'Aristote que la tragédie s'est transformée en une œuvre littéraire. Elle en a fait un genre possédant des règles d'écriture et de mise en scène. Et le classicisme français, en bon disciple, n'a pas manqué d'intégrer ces règles dans sa pratique d'écriture.

Aristote s'est préoccupé, dans sa *Poétique,* de l'action de la tragédie sur le spectateur. Elle provoquerait une purification (catharsis) des passions telles que la pitié et la crainte. Elle serait la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme avec une certaine

[302] Troubetzkoy, Wladimir, « Réception et intertextualité », in *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 27. Il faut savoir qu'au fil des temps l'œuvre d'art obtient sa signification à partir d'une chaîne de réception qui parfois débouche sur des interprétations dépassant le contexte anthropologique. S'il y a trop de subjectivités dans ce qu'une œuvre peut vouloir signifier pour un public, le risque d'insignifiance s'accroît.

étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements. Procéder ainsi, revient à percevoir la tragédie comme la représentation d'actions dont les agents sont des personnages, lesquels ont des qualités dans l'ordre du caractère et de la pensée chez Aristote. Nous retenons de cet aristotélisme qu'il a fixé une théorie classique du théâtre. L'Occident s'y est attaché de telle sorte qu'il lui est difficile d'envisager une lecture de Sophocle sans se référer à Aristote. Si avec Aristote, la tragédie se définit comme littérature, c'est en toute logique qu'elle fait l'objet d'une lecture intellectuelle. Cette vision aura pour conséquence une transformation de la tragédie athénienne, originellement rituelle, en un objet rationnel construit autour du texte.

Il était important de confronter cette tragédie originelle avec son analyse littéraire. Avec le texte littéraire, nous assistons à la vidure de sa dimension scénique. Au moment où à Athènes l'art dionysiaque, dans son origine, se manifeste à travers la musique, le chœur et la danse ou la célébration mystique en l'honneur de Dionysos, la critique contemporaine fonde son analyse sur des « textes littéraires » qui viendraient de la Grèce.

Avec Aristote, l'action qui ressort du dialogue a pris une importance telle que le lyrisme musical originel de la tragédie s'efface progressivement. Et pourtant, au temps d'Aristote, les airs de flûte orgiaques d'*Olympos*[303] pouvaient encore déchaîner ivresse et enthousiasme. Cela nous amène à préciser le choix d'Aristote sur tout ce qui provient de l'esprit. Son attitude, tendant à intellectualiser la tragédie, l'éloigne de ce trait originel. Parlant de la science, il estime qu'elle n'a rien à voir avec l'enthousiasme, car on ne peut se fier à cette force inaccoutumée : l'œuvre d'art étant le produit de l'intelligence artistique dans une nature adéquate d'artiste. Faire de la tragédie un texte littéraire, reviendrait à en faire une œuvre scientifique. Aristote imprime une vraie pensée rationnelle à sa théorie sur la tragédie. Il s'est proposé d'en faire un genre hors du rituel dionysiaque, pour ne conserver que sa partie dialoguée, qui consacre la prééminence du texte sur les autres composantes du spectacle.

Il est inconcevable d'ignorer la renaissance de la tragédie sous l'impulsion d'Aristote. Elle pensa philosophiquement le théâtre en tant qu'art mimétique. Aristote, dans cet élan, enrichit le concept de mimésis. En plus de l'imitation, il subit de nombreuses transformations sémantiques. Elles sont en réalité le fruit d'un préalable qu'il assigne à la *poièsis*. Et en réduisant les odes chorales de la tragédie, Aristote lui confère comme premier rôle *« une parole (logos et lexis), qui s'exprimant en vers ïambiques et non plus en tétramètres, est la*

[303] Figure historico-légendaire venue de Phrygie, qui symbolise la rencontre de la musique grecque avec celle de l'Asie Mineure.

plus proche du " dialogue ordinaire que nous avons les avec les autres " (49 a 27) *»*[304]. Tous ces éléments montrent l'influence d'Aristote sur la critique de la tragédie en général, et l'œuvre de Sophocle en particulier, en Occident.

Est-il possible de reconstituer le théâtre antique sans se heurter à ce qui en fait un texte littéraire au XX^e^ siècle ? Nous voulons parler de la *Poétique* d'Aristote qui fixa dans l'imaginaire occidental les fondements d'un théâtre intellectuel, lequel créerait une vraie participation du public avec un contenu fort conventionné. Cette interrogation permettra de jauger de la pertinence d'une lecture découlant de la tragédie appréhendée comme un texte littéraire et du théâtre s'inscrivant dans le temps du rituel des Grandes Dionysies. Cette analyse nous permettra de répondre à la question de savoir quelle tragédie de Sophocle est à l'origine d'une lecture idéologique, est-ce la tragédie des Grandes Dionysies ou la tragédie en tant que texte littéraire ?

1. Quelle tragédie d'origine ?

Sophocle exerçait son talent de poète dans le cadre des Grandes Dionysies. Nous n'avons pas manqué de procéder, dans la deuxième partie de notre travail, à décrire le cadre dans lequel se déroulait le concours tragique, qui nous permettra d'ailleurs d'aborder cette question dans une perspective scénique. Nous ne nous faisons aucune illusion, les éléments archéologiques et anthropologiques ne sont pas assez précis pour traduire, de façon fidèle, la tragédie. Cela est d'autant plus juste que les textes que nous pouvons lire aujourd'hui sont révélateurs d'une histoire altérée de la tragédie. Il nous sera, dans ces conditions, difficile de réaliser une photographie des scènes antiques dans le cadre des Grandes Dionysies. La raison de cette impossible reconstitution réside dans la spécificité de chaque performance. Nous ne sommes pas certains que le peuple athénien ait assisté à une rediffusion de l'*Antigone*, l'année qui suivit sa grande première sur scène. Ce qui nous amène à attester que le public jugeait uniquement la performance scénique des histoires qu'il connaissait déjà. Nous ne dissocierons pas le texte, la musique, le spectacle, les acteurs et le public. Ces éléments constitutifs de ce théâtre ont pour la plupart disparu. Il en est de même pour le contexte social, culturel et politique du V^e^ siècle av. J-C. dans lequel est née la tragédie.

Dans la tragédie, chaque élément ne pouvait être isolé, mais depuis la *Poétique,* des études ont été consacrées à chacun. Notre but n'est pas d'effectuer une étude similaire, mais pour mieux décrypter la tragédie dans une perspective scénique, nous aurons à effectuer une analyse de certains de ces éléments. L'objectif que nous poursuivons est de savoir si, à partir

[304] Taminiaux, Jacques, *Le théâtre des philosophes,* Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1995, p. 39-40.

de la tragédie telle qu'elle était présentée à Athènes, il est raisonnable de valider en toute légitimité la lecture idéologique de Sophocle. Est-ce que le concours tragique se déroulant dans le cadre des Grandes Dionysies est révélateur d'un théâtre d'idéologies ? Intéressons-nous au chœur et à la musique pour juger de la pertinence de ces lectures.

1.1. Lecture du chœur et la musique

Il convient de noter que le chœur du théâtre antique n'est pas exactement celui que l'on retrouve dans le dithyrambe qui suscite une transe dionysiaque. Le dithyrambe est un chant traditionnel de possession orgiaque dans la culture grecque. Il apparaît, par conséquent, difficile de lui attribuer une forme unique. En effet, cette forme varie d'une cité à une autre. À Athènes, avant le concours tragique, il y a eu le concours dithyrambique dans lequel le dithyrambe n'avait plus le caractère de chant de possession. Le caractère compétitif de ce concours oblige les poètes, comme Pindare ou Simonide, à sortir des cérémonies trop spiritualisées pour composer un chant que les choristes apprenaient lors des répétitions. Cette précision nous paraît nécessaire, d'autant que les poètes tragiques comme Sophocle ou Eschyle reprenaient dans les mêmes conditions d'énonciation la poétique du dithyrambe, afin de composer les chœurs de leurs tragédies[305].

S'il y a eu besoin de formaliser le chœur dithyrambique pour le concours tragique, cela signifie que, bien que se déroulant dans les mêmes célébrations en l'honneur de Dionysos, il existe une distinction entre les performances religieuses et dramatiques. Les performances dramatiques se distinguent du religieux parce qu'elles présentaient sur scène des personnages issus de la fiction tragique. De même, les membres du chœur tragique reprennent une forme existante du chœur rituel, lequel entre en interaction avec les figures du monde héroïque exécutées par les héros. Au regard de ce qui précède, nous noterons que la tragédie n'est pas une continuité du dithyrambe. Ce dernier a existé indépendamment et bien avant lui. La tragédie a apporté au dithyrambe, à la fois des formes lyriques chorales, la chorégraphie et la poésie épique, en reprenant les mêmes sujets. Les chœurs de la tragédie, il ne faut pas l'oublier, sont quand même offerts à Dionysos, ce qui permet de toujours conserver leur caractère religieux. Nous ne disons pas qu'ils sont des performances religieuses comme le dithyrambe originel.

La tragédie a perdu ce chœur depuis sa réapparition au XVI^{e} siècle. Une disparition qui constitue, selon Patricia Vasseur-Legangneux, le principal problème suscité par la tragédie grecque (2004, p. 26). Le chœur occupe une place tellement importante dans celle-ci, que son

[305] Dupont, Florence, *L'invention de la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 96.

absence signifie la fin du lyrisme spécifique à cette forme de représentation. La première fonction spectaculaire du chœur tragique antique serait d'ailleurs lyrique et comme nous l'avons signifié plus haut : à travers les chants et la danse, les choreutes font éprouver des émotions intenses au public. Nous ignorons si ces émotions produisaient un effet cathartique très cher à Aristote.

Même si, chez Sophocle, on assiste de plus en plus à des parties dialoguées, le chœur joue un rôle de structuration parce qu'il entre au début et sort à la fin de la représentation. Il se positionne sur l'orchestra pour chanter quatre ou cinq *stasima*, le reste du temps de la représentation. Il suffisait à cette époque qu'apparaisse seulement le chœur, pour que le processus émotionnel se mette en marche sur le public athénien. Les choreutes entraient processionnellement par l'*eisodos* au théâtre, en dansant et en chantant à l'unisson avec accompagnement d'une flûte double à anche : la *parodos*. Le chœur intervenait également dans les moments les plus marqués par l'émotion. Il entonnait, en effet, des chants auxquels les acteurs pouvaient se joindre, ou reprenait le chant d'un ou plusieurs acteurs. Les chants des acteurs conventionnellement appelés *kommoi* signifient exactement « chants de deuil ». Sophocle nous en donne une illustration dans deux passages d'*Antigone* : un *kommos* d'Antigone (v. 806-886), puis un *kommos* de Créon (v. 1261-1346) où il découvre qu'*« en face de la mort nul ne renoncerait à chanter ou à gémir »* (v. 883). Le chœur avait aussi pour fonction de psalmodier certains morceaux écrits en mètres, un rythme propre en particulier à accompagner une marche.

Notons que chez les athéniens du V^e^ siècle av. J.-C., la fonction chorale était capitale compte tenu de sa solennité dans la vie religieuse et dans les concours poétiques. Fort de son importance, le chœur apportait une tonalité, une musique et des images d'une efficacité spectaculaire. À travers leur position, les choreutes constituaient une sorte de relais entre la scène et les gradins, une source d'étonnement pour les Athéniens. Cet étonnement était le fait du décalage et de la synthèse qu'ils produisaient par rapport à leurs modèles rituels ou lyriques. Les Athéniens étaient sensibles à la différence que les choreutes marquaient avec les prestations des acteurs principaux afin d'utiliser deux niveaux de jeu, celui des acteurs et des commentaires. Cela est différent pour un public contemporain étranger à la culture du chœur. Tout cela nous permet d'affirmer que le chœur apparaît comme un élément culturel propre à Athènes, qu'il est difficile de reproduire et de revivre sans le contexte dans lequel il évoluait pendant des concours tragiques.

Effectuer une lecture du chœur revient donc à tenir compte de plusieurs paramètres que l'on ne retrouve plus aujourd'hui. La question que l'on se pose est toujours la pertinence

des lectures idéologiques d'un spectacle fondé sur le lyrisme d'un chœur quand on n'y a jamais pris part et que l'on en possède qu'une connaissance approximative et altérée.

Il existait un instrument produisant une musique extatique qui accompagnait le chœur, l'*aulos* en forme de clarinette. La musique de cet instrument permettant des innovations et des variations dans la tragédie, est présente ou absente, structure le spectacle. Un imaginaire grec se produit sous l'impulsion de cette musique instrumentale qui communique une émotion au chanteur et au danseur qui, à leur tour, la transmettent au public. Le plus souvent, cet instrument était utilisé dans des contextes d'extrême deuil et tristesse. Il faut savoir que le théâtre se matérialisait, en Grèce, par la production d'une musique douloureuse. Et la tragédie, dans sa définition grecque (chant de bouc), découle de l'émotion des chants et de la musique de l'aulos.

Une réelle différence apparaissait entre la tragédie et les autres chants choraux, avec les chœurs de dialogues parlés qui n'avaient pas vraiment de rapport avec Dionysos. Il s'agissait d'une nouvelle organisation en forme de récit, une véritable fiction. Le chœur était composé à la fois d'Athéniens chantant le chœur rituel, déguisés en personnages qui sont tout sauf des citoyens d'Athènes : jeunes filles captives, étrangers, barbares, vieillards ou esclaves (Dupont, Florence, 1998, p. 271-272).

Si les parties sans musique de la tragédie sont froides et suscitent moins d'émotion, le chœur, quant à lui, intéressait tout particulièrement les spectateurs. De fait, les membres du chœur pouvaient être leurs voisins et parents dans la vie. Un effet d'identification (différente de l'*identification* aristotélicienne), par conséquent, ressort chez ces spectateurs lorsque leurs proches et connaissances se plaçaient entre le public et les acteurs. Il était important de faire ces précisions avant d'effectuer une critique de la lecture de ce chœur.

1.1.1. Critique du Chœur originel

Jusqu'au XX^{e} siècle, en Occident, le seul instigateur de la lecture du chœur tragique a été Aristote. Dans la *Poétique*, il désigne le dithyrambe comme étant l'origine directe du chœur tragique. Et, dans cette dynamique, pour parler de la tragédie, le dithyrambe devient le cheval de Troie sur lequel se greffe toutes sortes de théories sur la tragédie. Pourtant, le dithyrambe est un chant typiquement religieux, dédié à Dionysos, alors que le chœur tragique vit grâce à l'esprit de créativité du poète. Avant d'aller plus loin dans cette analyse, notons que le chœur, tel qu'il est perçu par les Athéniens de cette époque, représentait l'essentiel de la tragédie. Il lui donnait toute sa saveur, alors qu'Aristote effectue une dépréciation du chœur originel pour accorder beaucoup plus d'importance au texte.

La tragédie attique absorbait à la fois des formes lyriques, en présentant des chœurs, et la poésie épique, en reprenant les mêmes sujets. Elle constitue une véritable synthèse de la culture grecque, qu'elle proposait aux concours tragiques. Le chœur, quant à lui, est étroitement relié à l'action à laquelle il donne la tonalité musicale appropriée. Sa fonction lyrique peut se manifester dans un rythme émotionnel en corrélation avec la pièce ou rompre avec celui-ci. Les émotions sont diversement ressenties par le public : la joie, le désespoir, la colère ou même la terreur. Loin de refléter les cités et les citoyens athéniens, le chœur pouvait appartenir soit à une catégorie sociale soit à une classe d'âge. Il influence rarement l'intrigue de l'œuvre, même s'il assiste et commente les événements. La preuve réside dans sa position dans le théâtre. L'*orchestra* qu'il occupe est le prolongement des gradins d'où le public regarde le spectacle. Ce qui l'empêche d'accéder au palais figuré par la *skènè*. Il n'intervient qu'en exprimant ses propres sentiments, et ce, lorsqu'il intègre l'action dans un contexte moral à travers le rappel d'histoires similaires et légendaires. L'aspect religieux du chœur ne disparaît pas, même quand il est d'une efficacité performative. Il est toujours offert à Dionysos, ce qui témoigne de l'inscription de la tragédie grecque dans le cadre des Grandes Dionysies et face à son autel, comme si tout se déroulait sous le regard du spirituel. Il y a une vraie participation spirituelle de Dionysos dans cette tragédie. En effet, le chœur l'appelle à son secours, pendant que Créon tente de conjurer le destin dans le cinquième *stasimon* d'*Antigone* de Sophocle (vers 1115-1153) :

> *« STROPHE 1. Dieu aux mille noms, toi, l'orgueil d'une épousée*
> *cadméenne et l'enfant de Zeus aux sourds grondements, toi*
> *qui tout ensemble protèges la noble Italie, en même temps*
> *que tu règnes*
> *sur les vallons accueillants de Déô l'Eleusinienne, Bacchos,*
> *habitant de Thèbes, la cité mère des Bacchantes,*
> *assise sur les bords des eaux de l'Isménos, où germa la*
> *semence du féroce dragon !*
> *ANTISTROPHE 1. C'est toi que la clarté fumeuse des torches*
> *a vu franchir la roche à la double pointe où les Nymphes*
> *Coryciennes viennent en dévotes Filles de Bacchos ; c'est toi*
> *qu'ont vu les eaux de Castalie.*
> *C'est toi aussi que nous dépêchent les sommets du Nysa*
> *revêtus de lierre et tout chargés de grappes fraîches*
> *quand au son de mots divis qui réveillent l'évohé, tu*
> *t'en viens visiter les rues de notre Thèbes.*
> *STROPHE 2. Thèbes, que tu honores plus que toute autre ville,*
> *à l'égard de ta mère, frappée de la foudre !*
> *À cette heure où notre ville entière est en proie à un mal*
> *cruel,*
> *viens à elle et, d'un pied qui lui doit porter la guérison,*
> *franchis les hauteurs du Parnasse ou le détroit gémissant.*

ANTISTROPHE 2. Toi qui mènes le chœur des astres enflammés
et présides aux appels qu'on lance dans la nuit,
enfant, fils de Zeus, apparais à nos yeux, seigneur, à côté
de tes servantes,
au milieu de ces Thyiades, dont les danses frénétiques te
célèbrent toute la nuit, Iacchos le dispensateur ! »

N'est-ce pas dans cette perspective que le chœur exécute des gestes religieux qui sont la preuve de sa fonction rituelle. Le chœur évoque la généalogie du dieu, puis son pouvoir immense et ses exploits avant de justifier et exposer sa requête. Dans l'antistrophe 2, il est mentionné que Dionysos préside aux appels dans la nuit, ce qui montre que le culte en l'honneur de Dionysos est très souvent nocturne. Relevons que le chœur en transe accompagnait Dionysos dans ses errances et regroupait des nymphes ou des mortelles prises de « folies ». Comme nous le voyons, le chœur raconte les histoires passées de Dionysos avec une lucidité qui contraste avec la transe des mortelles qui l'accompagnait.

Il ressort, des propos du chœur, des réflexions sur plusieurs thèmes : le pouvoir, la place des hommes face aux dieux, le rôle de la famille et la place de chacun en son sein. Il fait montre d'un système de valeurs qui s'apparente au mode de pensée attique. La haine des tyrans, le respect des dieux et les règles religieuses, le respect des droits des opprimés découlent de leurs chants. Le chœur se positionne comme une mémoire collective. Il rappelle le passé du personnage, ou d'autres *muthos* semblables. Il y a tellement de spéculations sur le raisonnement du chœur qu'un grand nombre de critiques a fini par inventer un discours total sur la condition humaine et la politique. En réalité, ce chœur ne prenait pas de position. Il est difficile, dans ces conditions, d'en faire le représentant des citoyens. Le citoyen, tel qu'il est perçu à Athènes, participait au débat politique par le truchement de la démocratie directe dans l'*ecclésia*. Ici, nous sommes très loin de ce qui avait cours à Athènes, ce qui annule toute visée politique du chœur, comme ce fut le cas des citoyens athéniens. Les catégories qu'ils figurent n'ont aucun pouvoir politique. Il ne saurait en aucun cas incarner les citoyens qui, dans l'Athènes démocratique, décidaient de la destinée de la cité.

Le chœur intervient entre les parties dialoguées à travers des chants et danses. Il participe parfois aux dialogues par l'intermédiaire du coryphée. Aussi s'associe-t-il au *kommos*, aux lamentations chantées par un personnage. Le quatrième épisode d'*Antigone* (vers 800-883) illustre bien ce type de passage. Après qu'elle ait chanté seule, Antigone continue ce *kommos* avec le chœur, jusqu'à ce que Créon intervienne. Dans cet épisode, chaque couplet-récitatif du coryphée précède une strophe chantée par Antigone ; un dernier sépare le premier groupe strophique du second. Mais, dès la seconde strophe, le chœur, entraîné dans le mouvement lyrique, chante, lui aussi, sur un rythme simple (ïambique). Ce

passage mélancolique rompt avec la tension du drame et évoque des éléments plus lyriques que dramatiques ou psychologiques. Cela nous permettra de souligner la part importante du chant dans la tragédie. C'est dans ce lyrisme que son angoisse et sa douleur transparaissent.

Le chœur est l'élément à travers lequel, le rituel et le religieux émergent dans la tragédie. En effet, la musique est l'héritage de vieilles danses religieuses, ainsi que les chœurs d'un même sexe et âge. Bien que la tragédie de Sophocle sur laquelle nous portons notre réflexion nous parvienne comme un spectacle, il conserve beaucoup de références au rituel : il est joué dans un lieu sacré, dans le sanctuaire de Dionysos. Le chœur accomplit un acte rituel lorsqu'il se déplace en dansant et en chantant sur l'*orchestra*. Ce chœur ne joue plus le même rôle dans le dispositif de la tragédie depuis que l'autorité d'Aristote plane sur les études relatives au théâtre grec. Le chœur, sans lequel il était quasiment impossible de produire un spectacle lyrique, est relégué au second plan.

Avec l'introduction de l'art poétique, Aristote s'intéresse seulement aux représentations en vers, ce qui est en quelque sorte l'art de la représentation par la parole. Le danger de cette catégorisation réside dans la production d'énoncés à laquelle Aristote se fie désormais. En procédant ainsi : *« il fait de cette représentation la cause finale de l'activité poétique et non l'accomplissement d'un rituel religieux ou social, comme une offrande sacrificielle ou un spectacle dramatique »* (Dupont, Florence, 1998, p. 110). Au regard de ce qui précède, ne nous étonnons pas de la perte de signification originelle de la tragédie. Il ne s'agit plus d'une pratique de la tragédie comme dans l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C., mais d'une tragédie dans laquelle le texte occupe une place prépondérante. C'est logiquement, qu'avec Aristote, toutes les parties chantées deviennent moins signifiantes et réduites à leur plus simple expression. Le spectacle ne constitue plus l'essentiel de la tragédie, c'est au contraire le texte qui fait l'objet de la critique chez Aristote. Il est l'élément porteur de sens. Ce qui nous permet d'affirmer que la lecture d'un texte suffit à la compréhension de la tragédie dans une perspective aristotélicienne. L'exigence que représente le contexte festif des Grandes Dionysies, la procession et la musique, la danse et les chants du chœur deviennent très secondaires. Le spectacle n'est qu'un supplément de plaisir qui n'est plus nécessaire dans la critique d'une pièce, selon les propos de Florence Dupont pour désigner Aristote :

> *« Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins à la poétique : car le pouvoir de la tragédie subsiste*

même sans concours ni acteurs, et en outre pour la mise en scène, l'art de l'homme proposé aux accessoires est plus important que celui du poète. »[306]

Avec Aristote, le théâtre perd son essence, puisqu'il ne s'agit plus d'y aller pour voir un spectacle, mais de rester chez soi pour lire une œuvre bien écrite. Le théâtre de texte d'Aristote ne saurait se réaliser dans l'activité scénique de la tragédie.

Lorsque Aristote exclut les spectacles du corps, sans la danse qu'il juge d'ailleurs vulgaire, c'est une catégorisation très élitiste de la tragédie. Elle devient avec lui un art théorisé et théorique. Ce positionnement est l'ouverture de la boîte de Pandore qui donne lieu à toute sorte d'interprétation de la tragédie de Sophocle.

Au total, nous retiendrons que le chœur, lorsqu'il est pris dans sa définition originelle, se trouve au cœur même de l'émotion que suscite la tragédie. Il est vrai qu'il existe un discours des acteurs, mais le chœur, la musique, toutes les parties chantées constituent les éléments ritualisants, qui inscrivent la tragédie dans le contexte des Grandes Dionysies. Lui enlever sa fonction lyrique et religieuse, c'est le réduire à un *supplément* selon Aristote. Une tragédie des Grandes Dionysies ne saurait exister sans cet aspect choral qui lui permet de communiquer de l'émotion. Dans ces conditions, la production d'énoncés chers à Aristote se substitue au chœur.

Une autre question se pose à nous au sujet du chœur tragique dans le processus d'idéologisation de la lecture de Sophocle. Il s'agit de la genèse de la tragédie de Sophocle dans l'esprit du chœur et de la musique.

1.1.2. Critique de l'esprit du chœur comme genèse de la tragédie

La critique du théâtre antique s'est orientée vers la découverte de son origine, durant des siècles. C'est dans cette démarche que les composantes du spectacle ont alimenté cette question.

Précisons qu'effectuer une étude sur les origines de la tragédie ne suscite en soi, aucun problème. À ce niveau de réflexion, la difficulté intervient quand il est question d'interpréter les résultats des différentes enquêtes anthropologiques et historiques. Et, ce que nous nous évertuons à traiter dans nos recherches, relève justement de la mythification contemporaine de la tragédie. Aussi, nous a-t-il été donné de constater une recrudescence de l'idéologisation de tous les éléments constitutifs de la tragédie. En effet, il apparaît difficile de l'étudier sans inventer des vérités issues de leurs imaginaires. Tout cela nous permet d'attester que le problème majeur qui se pose au sujet de la tragédie grecque reste encore celui de son

[306] Aristote, *Poétique*, 1450b

apparition. La question de son origine engendre celle de la tragédie elle-même. Nos études s'appuient sur l'œuvre de Sophocle, mais la question de la lecture idéologique englobe la réception de la tragédie attique. Il est dans ces conditions inconcevable de passer sous silence un autre aspect de la critique allemande. Nous traiterons l'esprit du chœur et de la musique comme genèse de la tragédie, à partir des travaux de Nietzsche, de Jacques Taminiaux et d'Ulrich Von Wilamowitz.

Nietzsche a eu le mérite de relancer le débat sur les idées traditionnelles concernant l'origine de la tragédie, dans *La naissance de la tragédie,* analyse philologique. Une question que Wilamowitz reprend, le but étant d'engager l'étude de l'histoire des origines et du développement de la tragédie grecque, afin de déterminer son originalité au sein de la poésie grecque.

Nietzsche part de l'art dionysiaque en tant que musique exaltée et exaltante, caractérisée par la rupture du principe d'individuation dans le flot continu de la mélodie et de celui de la raison, dans une harmonie qui émane du conflit des contraires. La métamorphose de l'individuation en une mélodie et simultanément la rupture du principe de la raison en harmonie est à l'origine d'un constat de Nietzsche. Il révèle qu'alors, même si la volonté détruit les individus et transgresse l'ordre et la mesure qui composent la sphère de la représentation, elle se justifie et se rachète. Il ne s'agirait plus du plaisir pris à l'apparence, mais de son essence de l'apparence qui serait non seulement ce que la volonté produit, mais ce qu'elle détruit en se justifiant dans les deux cas.

Fort de cette musicalité rendue possible grâce à Dionysos et à la représentation symbolisée par Apollon, Nietzsche soutient que la tragédie constitue le sommet de l'art grec. L'apollonien s'exprime dans les œuvres de Sophocle à travers le caractère du héros fortement typé, animé d'une intention ferme. Le dionysien, quant à lui, se traduit d'abord dans les origines des œuvres. Autrement dit, dans la célébration des mystères, dont le chœur composé de satyres mi-hommes mi-bêtes serait le vestige.

La musique dont il est question engendre un plaisir qui porte sur l'essence de l'apparence, laquelle est à la fois produite et détruite par la volonté. Et, justement, c'est ce plaisir que la tragédie traduirait dans l'élément apollonien du langage et dans les faits et gestes du héros :

> *« Que la joie puisse naître à l'anéantissement de l'individu, cela n'est compréhensible qu'à partir de l'esprit de la musique. Car ce que révèlent les exemples particuliers d'un tel anéantissement, c'est tout simplement le phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute puissance de la volonté en quelque sorte*

derrière le principium individuationis, *l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements. La joie métaphysique qui naît du tragique est la traduction, dans le langage de l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque : le héros, cette manifestation suprême de la volonté, est nié pour plaisir parce qu'il n'est que manifestation et que son anéantissement n'affecte en rien la vie éternelle de la volonté. " Nous croyons à la vie éternelle " voilà ce que proclame la tragédie, alors que la musique, elle, est l'idée immédiate de cette vie. L'art plastique vise un but tout différent : en lui, Apollon surmonte la souffrance de l'individu par cette gloire de lumière dont il auréole l'éternité du phénomène ; la beauté triomphe de la souffrance inhérente à la vie, et la douleur est en un certain sens mensongèrement effacée des traits de la nature. Dans l'art dionysiaque, au contraire, et dans son symbolisme tragique, c'est de sa voix non déguisée, de sa vraie voix que nous parle cette même nature : " soyez tels que je suis ! Moi, la Mère originelle, qui crée éternellement sous l'incessante variation des phénomènes, qui contraint éternellement à l'existence et qui, éternellement, me réjouis de ces métamorphoses ! " »*[307]

Il s'agit là d'un message qui transparaît dans la musique, un symbole par excellence d'affirmation de la vie selon Nietzsche. Dans cette perspective, il peut y avoir des individus particulièrement attachés au monde phénoménal, comme le héros, nié au profit du plaisir. Il y a dans cette définition la notion de plaisir qui occupe une place importante dans la finalité de la tragédie. Nietzsche estime que le premier effet de la connaissance dionysiaque est un état de léthargie et de renoncement, qui a réussi à sauver les Grecs. En effet, l'art dionysiaque – musique extatique, lyrisme archaïque, puis tragique enseignerait aux Grecs à affirmer sans réserve ce qui les aurait conduits au refus de la vie, au pessimisme, au nihilisme[308]. L'art dionysiaque servirait donc à affirmer la vie dans ce qu'elle a de plus ténébreux, de plus douloureux, de pus contradictoire.

Nietzsche trouve l'origine du tragique dans une théorie métaphysique, loin des affaires humaines. Il attribue cette vision à Archiloque, une des grandes figures du lyrisme grec. Il est perçu comme le créateur de la poésie en vers iambiques, poésie de la passion et de la satire mordante. Son lyrisme dionysiaque est, selon Nietzsche, le premier germe du chœur tragique. Il justifierait la force du lyrisme d'Archiloque par le « je » qu'il exprime douloureusement et

[307] Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 1977, p. 114-115.

[308] Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*

passionnément, qui ne serait pas de même nature que celui de l'homme empirique-réel. Un « je » existant et éternel qui reposerait sur le fondement des choses. Cette volonté de Nietzsche de relever l'élément lyrique de la tragédie, témoigne de la force du lyrisme dans l'origine de la tragédie. Traiter de la tragédie des origines (*La naissance de la tragédie*) revient à se soustraire des généalogies phénoménales, pour ne garder que l'origine métaphysique, selon Nietzsche. Il nous importe d'évaluer à quel point la tragédie de Sophocle trouve son origine dans l'esprit du chœur. Il s'agira d'une véritable descente au fondement, qui nous permettra d'arracher la tragédie à tout contexte politique.

Nietzsche entame cette descente en excluant les formules d'August Wilhelm Schlegel, qui donnent le chœur pour le spectateur idéal, opposé à l'espace royal de la scène, un vrai représentant du peuple :

> *« Beaucoup plus célèbre, en revanche, que cette explication politique du chœur est la conception d'A.W. Schlegel qui tend à faire du chœur la substance, si l'on veut, ou le condensé de la foule spectatrice, – c'est-à-dire le " spectateur idéal ". Cette vue, bien qu'elle puisse se soutenir de la tradition historique selon laquelle la tragédie se réduisait primitivement au chœur, se donne en fait pour ce qu'elle est – une affirmation brutale, sans valeur scientifique, mais brillante, et qui n'a dû de conserver son éclat qu'à la forme concentrée de l'expression, à cette prévention bien germanique en faveur de tout ce qui peut passer pour " idéaliste " et à l'effet momentané de surprise qu'elle ne peut manquer de provoquer en nous. Il y a surprise plutôt à comparer ce chœur au public bien connu de nos théâtres, on se pose la question de savoir comment il serait Dieu possible d'en jamais tirer par idéalisation quoi que ce soit d'analogue au chœur tragique. À part nous, nous n'y croyons guère, et somme toute, la témérité de l'affirmation schlégélienne ne nous émerveille pas moins que cette différence radicale qui sépare le public grec notre […] »*(Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 66-67).

Avant Schlegel, Nietzsche relevait un mot soutenu par Aristote sur l'origine chorale de la tragédie, qui lui-même provient de la tradition grecque selon laquelle *« de la manière la plus formelle que la tragédie est née du chœur tragique et qu'à l'origine elle n'était que chœur et rien que lui »* (*La naissance de la tragédie*). En tout état de cause, un glissement se perçoit dans cette lecture. Malgré les fonctions lyriques et rituelles du chœur dans la forme achevée de la tragédie, Aristote atteste que la tragédie est née du chœur dithyrambique.

Au regard de ce qui précède, nous mènerons une analyse sur les avatars de la lecture politique répandue chez les Modernes. Nos précédentes lectures consacraient un théâtre qui, à

son tour, posait les fondements d'une réflexion sur les questions existentielles de l'homme. Le dialogue seul entre les personnages ne suffit pas à élaborer cet imaginaire. Le chœur antique a servi à la lecture idéologique de la tragédie. Forte de la thèse selon laquelle la tragédie s'origine dans le chœur du point de vue ontologique, l'hypothèse politique qui veut que la tragédie soit le reflet de l'opposition du peuple et du prince s'écroule. Cette distance relative à la politique entraîne toute la sphère politico-sociale. De cela, nous retiendrons les racines religieuses de la tragédie dans le rituel en l'honneur de Dionysos. Attribuer une origine chorale avec son aspect religieux à la tragédie, c'est lui épargner une fonction politique.

L'origine chorale de la tragédie, comme nous l'avons marquée plus haut, même validée, ne saurait à son tour constituer le symbole de la politique athénienne. Il est donc incohérent de retrouver dans le chœur une représentation constitutionnelle du peuple, alors qu'il est admis que la démocratie grecque était directe, ce qui contraste avec la forme parlementaire dont le chœur serait le symbole. En réalité, la cité de Sophocle qui assistait au concours dramatique ignorait la représentation constitutionnelle du peuple. Au regard de ce qui précède, nous estimons que fort du défaut de représentation constitutionnelle du peuple, les œuvres de Sophocle ne concernaient nullement les citoyens athéniens du point de vue politique. La présence des Athéniens aux Grandes Dionysies n'avait donc aucun rapport avec leur citoyenneté, ils s'y rendaient en tant que spectateurs ordinaires de ces œuvres.

Si le chœur exclut toutes ces considérations politico-sociales, de qui émane-t-il ? À cette interrogation, Nietzsche soutient que le chœur provient de l'homme dionysiaque. Il convoque toute la métaphorique platonicienne, étendue ésotériquement, de la double voyance, – l'empirique et l'idéal, – de la lumière et de l'ombre pour comprendre la nature de l'homme dionysiaque. C'est dans cette perspective que Nietzsche reprend l'idée de Schiller :

> *« Schiller avait déjà proposé un aperçu infiniment plus riche sur la signification du chœur : il considérait le chœur comme un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler totalement du monde réel et, par là, préserver son espace idéal et sa liberté poétique »*[309].

S'inscrire dans cette entreprise d'analyse du chœur, c'est effectuer une opération de partage de l'empirique et de l'idéal, d'abolition du premier au profit du second. Il y a, par conséquent, deux couches de réalité dans ce partage, l'une terre-à-terre, illusoire, et l'autre fictive. Cette lecture, qui rappelle la caverne platonicienne, fait du chœur une instance métaphysique, d'autant que le chœur dionysiaque dont émanerait la tragédie est à la

[309] Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 68. Cette pensée figure dans la préface de *La Fiancée de Messine*.

civilisation ce que la lumière du jour est à la clarté des lampes. Nous sommes au cœur de la pensée de Platon dans la *République*, avec le grand esprit des philosophes qui effaçait les ténèbres des affaires humaines et abolissait, selon Jacques Taminiaux, ce que Nietzsche appelle la sphère politico-sociale. Il faut retenir qu'une telle négation de la sphère politico-sociale et son corollaire de praxis consacrent la pensée métaphysique comme le passage d'une conjecture illusoire à une conjecture vraie. La réalité de l'homme civilisé devient mensongère dans la mesure où elle s'est affranchie des illusions de la sphère politico-sociale, ce qui accorde une crédibilité à l'homme dionysiaque. Cet exercice qui tend à débarrasser le chœur de tout présupposé idéologique, invite à une analyse plus profonde. À travers cette approche métaphysique, il s'établit un rapport aux fondements des choses. Le chœur, s'il fait l'objet de lecture idéologique, ne parvient plus à émouvoir du point de vue spectaculaire. En réalité, la tragédie de Sophocle sert de prétexte au développement d'une herméneutique qui aboutit à des significations en dehors du contexte anthropologique grec classique. Il y a lieu de reconnaître, dans la tragédie, les relais et les modalités d'un effet spectaculaire. Ce point de vue se retrouve chez Nietzsche, qui décrit la formation de l'œuvre tragique à partir du chœur dionysiaque :

> *« Au regard brisé de souffrance de l'homme dionysiaque […] dont l'œil trouvait une satisfaction sublime à s'attarder aux signes grandioses et purs de toute altération inscrits sans voile au front de la nature. Là en effet, l'image archétypale de l'homme était lavée de toutes illusions de la civilisation ; là se dévoilait l'homme vrai, le satyre barbu en liesse de son dieu, devant qui l'homme civilisé se réduisait aux dimensions d'une mensongère caricature »* (Nietzsche, Friedrich, 1977, p. 71).

À travers ce passage, le chœur satirique garde une image de l'homme, loin de tout ce qui peut provenir d'une civilisation. Cela contraste grandement avec l'homme politique de la critique aristotélicienne. Contrairement à Aristote, Nietzsche perçoit la tragédie de l'époque de Sophocle comme le document d'une théorie métaphysique. Cette dernière porte sur le fond des choses et sur son rapport aux phénomènes. Dans ces conditions, la *polis* s'exclut de la définition de la tragédie. Du côté du chœur, la *praxis* ne sera aucunement convoquée dans l'origine de la tragédie.

Il ressort de ce qui précède une lecture métaphysique du chœur. Elle permet de rompre avec les lectures politiques de la tragédie. Valider cette thèse reviendrait à se questionner sur l'essentiel de la tragédie de Sophocle. Pour répondre à cette question, nous nous tournons vers Nicole Loraux. Dans *La voix endeuillée,* elle relevait l'importance de la musique et du chant. En percevant la tragédie comme un espace de l'antipolitique où s'élevait le chant interdit du

deuil public, (sous le patronage de Dionysos, les choreutes et les personnages prolongeaient la musique déchirante de l'aulos double flûte à anche), et leurs sanglots magnifiques plongeaient les spectateurs dans les larmes et la douleur, selon les mots de Florence Dupont. Cette entreprise trouve difficilement un intérêt pour nombre de critiques soumis aux exigences du théâtre de texte d'Aristote. Au XIX^e^ siècle, l'Occident est marqué par des traductions d'*Œdipe-roi* et d'*Antigone* d'un point de vue textuel. Cela noie la voix de la tragédie, endeuillée depuis que l'Occident s'est engagé dans un processus d'intellectualisation de son héritage culturel.

Les Grandes Dionysies n'existent plus, et tout ce qui reste de ce spectacle se résume en des textes transmis depuis l'époque alexandrine. De même, la culture orale dans laquelle les poètes de la période classique réalisaient leur performance scénique rendait-elle difficile une réception sur les thèmes de la justice, de la guerre, des pouvoirs et des lois écrites ou non écrites. Aujourd'hui, tout est écriture. Sophocle n'échappera donc pas à une lecture littéraire et analytique, voire à l'intellectualisation de la tragédie. On oublie parfois que la tragédie était, à l'origine, des chœurs rituels offerts à Dionysos pendant les Grandes Dionysies. C'est d'ailleurs fort de cette origine chorale qu'un discours sur l'esprit du chœur comme genèse de la tragédie a tout son sens. C'est à travers le chœur que les spectateurs athéniens célébraient Dionysos. Autrement dit, il leur sera impossible de rendre un culte honorant ce dieu dans un autre contexte. Le chœur se trouve ainsi au commencement du dispositif qui permit la réalisation de la performance scénique d'*Antigone*. Il est donc difficile d'imaginer une tragédie grecque sans ce fondement choral.

L'esprit du chœur ne pouvait que se trouver à l'origine de la tragédie, reste à savoir son rôle, voire sa signification pour les spectateurs athéniens de cette époque. La fonction lyrique en était sa fonction principale. Dès lors, nous nous demandons pour qui et au nom de qui les jeunes athéniens qui constituaient le chœur chantaient. Cette question renvoie au problème d'identification dans la tragédie grecque : *« la seule identification qui ait lieu au théâtre se fait entre les spectateurs et les choreutes en tant que chanteurs rituels. »*[310] L'identification reste purement émotionnelle, et nous éloigne de l'identification aristotélicienne, laquelle croise la destinée de l'homme à celle du héros tragique. C'est une identification qui résulte de la nature du chant joyeux ou funeste. Ce caractère émotionnel ressort de la musique antique qui, comme le note Florence Dupont, avait toujours une

[310] *Cf.* Claude Calame, « Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance », in Simon Goldhill et Robin Osborne (éd)

signification affective, en particulier l'aulos, l'instrument par excellence de la tragédie. Cette signification a plus de relent, eu égard à l'impact de la musique de l'*aulos* sur l'âme des spectateurs, si lon s'en tient aux propos de Florence Dupont selon lesquels le Grec dit de la musique qu'elle est psychagogique – jusqu'à rendre fou, ou bien, guérir de la folie. Il sera difficile d'identifier les spectateurs grecs aux personnages, qui sont soit des femmes, soit des rois ou encore des figures tyranniques, soit des barbares.

Le chœur occupe une place d'importance chez Sophocle et l'exemple d'*Antigone* l'illustre clairement. En effet, comme dans presque toutes les tragédies athéniennes, les chants se situent au premier plan dans *Antigone*. Florence Dupont, dans le commentaire de sa traduction d'*Antigone,* estime qu'un tiers des vers y sont chantés par les choreutes, travestis en vieillards thébains. Aussi, le *kommos,* forme chorale, exécuté par le chœur et un ou deux personnages permet-il à la musique chorale d'envahir tout le spectacle. Et lorsque l'on ajoute les huit chœurs aux deux *kommos,* dans l'*Antigone,* la thèse de cette forme d'énonciation comme élément essentiel de la tragédie de Sophocle se confirme. Ces mises au point sur la critique contemporaine de Sophocle, inspirée d'Aristote et focalisée principalement sur le texte, réduisent le chœur à une simple parure. Il nous apparaissait donc nécessaire d'apporter une autre interprétation du chœur, non seulement dans la genèse de la tragédie, mais également dans sa pratique. Nous ne saurions occulter les chants du chœur et la musique chez Sophocle. Ils permettent d'exprimer la douleur, la tristesse et même le deuil à l'image d'Antigone, d'Hémon et de Créon. Si le chant permet également au tyran Créon d'exprimer le malheur qui s'abat sur sa descendance et lui-même à la fin d'*Antigone*, il apparaît incohérent de réduire son importance à un simple assaisonnement dans la tragédie, de façon générale. Il est évident que dans une perspective aristotélicienne, sur fond de la tragédie de texte, le chœur brillera par son absence pour faire place à un discours intellectuel et politique. Nous proposons donc d'essayer une lecture qui tienne compte des aspects choraux de la tragédie pour sortir de l'enfermement idéologique de ces dernières décennies.

1.2. Critique du fondement de la tragédie de Sophocle comme texte littéraire

Cette approche se heurtera certainement à des théories qui hantent la critique contemporaine de Sophocle. Cela nous conduira à dissiper, dans la suite de nos travaux, les inquiétudes qu'une telle démarche engendrera. Nous entendons porter une réflexion sur les contradictions, les incohérences, les digressions. Il s'agit des lacunes dans la *Poétique* d'Aristote à l'origine des affabulations au sujet de Sophocle. Cette critique sera empruntée à Jean-Jacques Roubine. Il ne sera pas question de remettre totalement en cause Aristote. Notre

entreprise vise à nous en défaire, afin d'ouvrir la possibilité d'exploiter d'autres pistes, lesquelles permettront aux exégètes d'appréhender l'œuvre de Sophocle sous de nouveaux auspices. À travers une série de remarques, nous parviendrons à élucider ce qui a peut-être échappé à nombre de critiques dans l'application des règles aristotéliciennes à la tragédie.

Chez Aristote, la notion d'action est d'une grande importance. En effet, la tragédie ne représenterait pas des hommes, mais des personnages en action[311]. Il ne retiendrait que l'action. Ce qui veut signifier que, dans *Antigone*, l'élément le plus pertinent chez Aristote demeure l'action d'ensevelissement de Polynice, au détriment de toutes les autres composantes du spectacle. La messe est donc dite. Il faut désormais, dans une perspective aristotélicienne, construire une exégèse autour de cette action. Dès lors, Antigone, en bravant l'édit de Créon, montre qu'il est possible de se soustraire par un acte de rébellion à une « loi » impopulaire. Aussi Aristote invite-t-il la notion de vraisemblance dans sa théorie, laquelle a donné matière à réflexion au XVII^{e} siècle. Selon Jean-Jacques Roubine : *« Le vraisemblable procède de l'expérience commune. Il est ce qui se produit fréquemment (Rhétorique d'Aristote) et donc ce qui correspond à l'horizon d'attente du spectateur. »*[312] Il ressort une composante psychologique dans cette notion de vraisemblable. Elle définirait un espace non pas tant du possible que du plausible. Autrement dit, ce qu'un groupe social, à une époque donnée, croît possible (Roubine, Jean-Jacques, 2004, p. 6). Jean-Jacques Roubine admet que, selon Aristote, l'aspect psychologique du vraisemblable introduit un autre paramètre, la *persuasion* (p. 6). Dans cette perspective, le possible serait persuasif. Il repose sur un système donné de croyance. Par conséquent, il devrait être exclu du champ de la représentation du tragique, l'*irrationnel* (p. 6). Si telle se présente la théorie aristotélicienne, la dimension ritualisée de la tragédie, le culte en l'honneur de Dionysos et les personnages comme Tirésias représentant l'aspect divin ne sont d'aucune importance. En effet, l'irrationnel occupe une place marginale chez Aristote, à telle enseigne que le spectacle en lui-même s'en trouve dévalorisé. Pour Aristote, cette dimension doit rester du domaine du texte, du *récit*.

Il apparaît difficile, dans ces conditions, d'accorder une importance au spectacle, comme ce fut le cas en Grèce antique. Dans cette optique, un processus de dévalorisation du spectacle voit le jour avec la *Poétique*. Et le théâtre français, selon Jean-Jacques Roubine aura le plus grand mal à s'en défaire :

---

[311]Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 6.

[312] Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, 2000, p. 6.

> *« Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. »*[313]

Cette thèse d'Aristote a malheureusement convaincu nombre de critiques. Ils ont admis, dans leurs travaux, la supériorité du texte sur les autres composantes de la tragédie. Nous nous trouvons au cœur de la tragédie fondée sur le texte d'Aristote, dans la mesure où les performances de Sophocle, celles des Grandes Dionysies, ne font pas l'objet de questionnements. Aristote ôte à la tragédie ses éléments rituels, pour en faire un discours intellectuel que chaque époque découvre selon son horizon d'attente. Il s'agit d'une véritable politique de dévalorisation, dans laquelle l'œuvre originelle de Sophocle disparaîtra. Sur ce point, il importe de restituer ce que nous entendons par l'irrationnel dans la tragédie afin de mieux l'appréhender. Cette restitution ouvrira d'autres perspectives pouvant sortir l'œuvre de Sophocle de la lecture textuelle.

Tout ce qui est de l'ordre du *monstrueux*, constituant une autre modalité de l'irrationnel, ne saurait s'inscrire dans la théorie aristotélicienne de la tragédie (Roubine, Jean-Jacques, 2004, p. 7-8). Ce *monstrueux* serait à l'origine d'une réaction d'incrédulité en contradiction avec les exigences de la *persuasion*. Et, comme le note Jean-Jacques Roubine, une telle exclusion est d'une grande importance dans l'élaboration d'une esthétique tragique française avec une idéologie de modération.

Aussi, le *monstrueux* doit-il être mis en relation avec la problématique de la vérité historique, qualifiée d'*avéré* dans une perspective aristotélicienne (p. 8). De fait, travailler sur un sujet historique peut parfois concerner un événement attesté par l'histoire avec une connotation monstrueuse. Que faut-il faire dans une telle configuration ? La réponse apportée par Aristote à cette interrogation tend à évacuer l'irrationnel de la tragédie. Il opte pour une transformation, une atténuation de cette vérité afin d'en éliminer le monstrueux. La quête de vérité a ôté à la tragédie ce qui faisait sa spécificité dans un contexte grec antique nimbé par les dieux. Il y a une vraie obsession, chez Aristote, à se rapprocher du vraisemblable. Aristote procède à une réelle dévalorisation de la tragédie afin de lui attribuer une nouvelle orientation que l'Occident a intégrée dans ses méthodes d'analyse. Avec Aristote, le rôle du poète se transforme : *« le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui*

[313] Aristote, *Poétique*, 50, b 50.

pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. »[314] Cette idée a gouverné nombre d'auteurs tragiques du XVII[e] siècle. De fait, un événement fictif ayant la simple capacité de *persuasion* suffisait pour son admission en tant qu'action tragique. Il s'agissait, en clair, d'une quête de la vérité qui, dans une logique aristotélicienne, s'éloignait des fondements de la tragédie. En ce qui nous concerne, il s'agit d'une véritable rupture avec la tragédie à laquelle participa Sophocle. Ce point de vue se justifie. Aristote n'exclut pas l'*avéré* (Roubine, Jean-Jacques, p.9) du champ de la tragédie, doué d'un pouvoir de persuasion. Le succès de sa démarche réside dans l'évacuation du spectacle dans la tragédie, qui constitue sa sève nourricière. Il apparaît incongru, voire inconcevable de parler de la tragédie sans se référer au chœur, à la musique et à la danse. C'est ainsi que se présente la tragédie aristotélicienne que nous qualifions de tragédie de texte.

Il est possible qu'une œuvre d'art représente son modèle en l'idéalisant, comme le note si bien Jean-Jacques Roubine, en l'imitant à l'identique ou en le dégradant. Aristote dirige cette imitation sur le terrain de l'*idéalisation* (p. 9). Il estime que le mode propre de la tragédie réside dans l'*idéalisation*. Le héros, selon Aristote, doit être montré en dehors de la quotidienneté du spectateur. Les actions des héros de Sophocle comme Antigone, Œdipe et Philoctète constitueraient les vecteurs de la *crainte* ou de la *pitié* dans un monde en proie à l'éternel conflit du bien et du mal. Aristote entend présenter sur la scène tragique le bon et le méchant, qu'il n'exclut pas de son but ultime d'idéalisation du héros :

> *« Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau ; de même le poète qui représente des hommes coléreux, apathiques, ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit leur donner dans ce genre, une qualité supérieure. »* (Aristote, *Poétique*, 48 a 1).

Il s'agit d'une esthétique de la Belle Nature, d'inspiration aristotélicienne, qui prévaudra aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Elle se placera au cœur d'un débat qui engendrera la doctrine *réaliste* (Aristote 48 a 1). La plupart des esthétiques théâtrales du XIX[e] siècle ont été gouvernées par ce réalisme sous plusieurs formes. Cette lecture provient effectivement d'Aristote, pour qui la fonction de l'œuvre d'art en général, et la tragédie en particulier, est de susciter un plaisir d'un point de vue esthétique à travers la représentation du réel. Aristote précise que la finalité d'un ce plaisir ne serait pas en tant que tel, mais l'amélioration et l'apaisement du cœur. Dans la *Poétique*, la tragédie, *«en représentant la pitié et la frayeur,*

[314] Aristote, *Poétique*, 51 a 36.

réalise l'épuration de ce genre d'émotions » (49 b 24), révèle toujours cet acte d'anoblissement d'elle-même. Les héros de Sophocle correspondent bien, dans une perspective aristotélicienne, à cet idéal. Parlant d'émotion, nous retrouvons le fameux principe de la catharsis. Des générations de glossateurs s'y pencheront, selon les termes de Jean-Jacques Roubine.

Il convient d'effectuer une distinction de ces deux émotions d'Aristote par l'orientation de l'affect. L'exemple de l'Œdipe de Sophocle s'applique à la pitié. Il s'agit de l'émotion altruiste d'un être qui s'apitoie sur le spectacle de la souffrance qu'un autre homme subit sans l'avoir méritée. La frayeur fait allusion à une émotion égocentrique d'un être effrayé à l'idée d'essuyer lui-même la calamité de la représentation à laquelle il assiste. Ce sentiment apparaît dans le malheur qui frappe Créon après la condamnation d'Antigone. Ces deux émotions sont bien élucidées dans la *Poétique* d'Aristote : *« La pitié s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, la frayeur au malheur d'un semblable. »* (*Poétique*, 53 à 1).

Ces émotions, éprouvées comme désagréables, forment un paradoxe lorsqu'elles procurent du plaisir. La compréhension de cette bizarrerie réside dans la transposition au théâtre de l'analyse aristotélicienne de la représentation plastique. Il s'agit, en effet, de prendre plaisir au spectacle d'événements qui, dans la réalité, pourraient remplir d'effroi ou de compassion parce qu'ils sont médiatisés par les procédures de représentation. Un tel procédé agirait sur la *crainte* et la *pitié,* d'autant qu'au théâtre ces émotions se purifient de l'amertume qu'elles créent dans la réalité. Jean-Jacques Roubine évoque la beauté de cette représentation, que l'événement attendrisse ou effraie. C'est dans cette perspective que l'*identification* d'Aristote s'explique. De fait, ces deux émotions ne peuvent être éprouvées que par un même spectateur qui affiche une adhésion intime aux souffrances du personnage tragique. Il y a lieu de constater que toute la théorie aristotélicienne sur la tragédie obéit à une logique d'idéalisation. Aristote fixe ainsi un modèle de l'action tragique auquel les praticiens pourront se référer, notamment en ce qui concerne l'identification. C'est ce qu'il indique pour l'action tragique :

> *« Un homme, sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur. »*[315]

[315] Aristote, *Poétique*, 53 a 7. La démarche aristotélicienne forme une cohérence dont il est difficile de douter quand on s'y enferme. Et ce paradigme de l'action tragique constitue une règle qu'un bon nombre de critiques de la tragédie se feront fort d'intégrer dans leurs analyses. Une telle lecture pose le problème des spectateurs grecs

Le processus d'identification se réfère au spectateur moyen, qui ne se qualifie pas lui-même comme rigoureusement vertueux ou foncièrement méchant. Il se trouve entre deux sentiments : le bon et le mauvais. Le besoin de s'identifier à un héros se déclencherait à ce niveau chez le spectateur. Il se trouve malencontreusement entre deux extrêmes. Rares sont les fois où il s'identifie au méchant. La preuve réside dans le fait que le héros, qualifié de bon, de juste et moralement correct, incarne dans l'esprit du spectateur un idéal, une perfection, un modèle. Cet idéal doit apparaître toutefois mesuré pour ne pas s'écarter de la réalité qui, en dernier ressort, crédibilise la doctrine de la vraisemblance. Aussi, le spectateur n'éprouvera les sentiments de crainte et de pitié que si le malheur tragique ne lui paraît pas comme la juste rétribution d'actes répréhensibles ou injustifiables ? Cette question relative à la doctrine de l'identification est d'une grande importance. En effet, elle a fondamentalement engagé tout le théâtre français durant des siècles.

Il y a lieu de constater un mur séparant deux attitudes du spectateur sur le champ de la représentation. D'une part, l'*idéalisation* de la peinture des personnages comme Antigone. D'autre part, les exigences de la *catharsis* qui empêchent le spectateur de s'éloigner de l'humanité que la scène lui montre. Selon Jean-Jacques Roubine, cette : *« idéalisation ne doit pas aboutir à présenter des héros excédant, par leurs vertus ou leurs vices, une norme moyenne, une juste mesure. »*[316] Il perçoit dans cette idéalisation un des fondements du classicisme français. À ce titre, l'aristotélisme confère à la représentation une finalité utilitaire. De fait, la catharsis telle qu'elle est définie par Aristote se positionne comme une main tendue au spectateur, lui permettant de mieux contrôler ses passions. Ce contrôle est un véritable accomplissement de quelques progrès dans la voie de la sérénité personnelle et d'une vie sociale harmonieuse, selon Jean-Jacques Roubine. Au-delà du plaisir du spectateur, s'engage une adhésion à un système de valeurs supposées, susceptibles d'améliorer son sort personnel et le fonctionnement du corps social. Si telles se présentent les vertus pédagogiques de la tragédie, Sophocle aurait fixé, pendant le concours tragique, le salut de l'homme athénien en particulier et de l'humain en général. Cet enseignement retentit des siècles plus

---

du V^e^ siècle avant J.-C., étaient-ils dans cette configuration aristotélicienne ? Il ne faut surtout pas se précipiter dans la résolution de cette question, d'autant qu'il apparaît difficile de soutenir de façon scientifique les réactions du public athénien après le spectacle tragique. Et se hasarder dans une lecture on ne peut plus idéologique peut conduire sans aucun doute à une volonté de mythification d'une tragédie dont Aristote a fixé s*on pouvoir de réincarnation*.

[316]Roubine, Jean-Jacques, *Grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 11.

tard chez les Modernes. En effet, le XVIII^e^ siècle place cette doctrine au centre de son système de pensée et de ses valeurs.

La vraisemblance devient un *dogme cardinal*. Aristote la situe au cœur d'un processus qui suscite une interrogation sur le crédit accordé à l'action représentée. Permet-elle au spectateur de croire à la réalité des malheurs qui en découlent ? La croyance à ces malheurs se matérialise dans la pitié ou la crainte que le spectateur éprouve pendant la représentation.

Nous retiendrons que l'esthétique aristotélicienne a marqué de son empreinte la critique du théâtre de Sophocle. Elle a mis en place des outils ayant favorisé le passage d'un théâtre de scène à un théâtre de texte intellectuel. Il est difficile, dans ces conditions, d'effectuer une lecture fidèle de la tragédie de Sophocle sans se heurter à la *doxa* d'Aristote. Tout le théâtre français, depuis le XVII^e^ siècle, a eu du mal à s'épanouir en dehors des règles fixées par Aristote. Ce manque d'épanouissement constitue la principale limite d'Aristote, dans la mesure où sa théorie, dans son fonctionnement, s'oppose à toute possibilité de transformation et de progrès. Il y a une véritable entrave à la créativité, d'autant que Aristote a mis en place les conditions d'une perfection intemporelle en Occident. C'est le cas pour les critiques de la tragédie qui, au lieu de la lire de façon totale, se sont très souvent inscrits dans une perspective aristotélicienne. Laquelle, en dernier ressort, a pour résultat une lecture idéologique. Cette entreprise a eu pour conséquence la disparition de la musique, du chœur et du spectacle du champ critique de la tragédie.

Conclusion

Il y avait lieu de s'interroger sur la nécessité de lire la tragédie des Grandes Dionysies ou la tragédie comme texte littéraire. En effet, la question d'une lecture idéologique de Sophocle engendre celle du support qui, finalement, déterminera les orientations de celle-ci. Tout au long de ce chapitre, nous avons jaugé la pertinence d'une lecture fondée sur le spectacle théâtral tel qu'il est perçu en Grèce ou sur le théâtre confiné dans le texte, un théâtre comme une *technè*, un ensemble de règles servant à écrire une bonne tragédie.

Du côté de la tragédie des Grandes Dionysies, il est question d'un théâtre tenant essentiellement au spectacle, à la scène avec le chœur, la musique, le chant, la danse et le discours des personnages. Dans ce contexte, les attentes des Athéniens de cette époque portaient sur les innovations scéniques apportées à des histoires qu'ils connaissaient. Voir, donc, une représentation d'*Antigone* ou d'*Œdipe-roi*, revenait à réaliser pour Sophocle, une performance. L'esthétique de ce théâtre était teintée d'un lyrisme provenant des prouesses du chœur qui se situait toujours dans une logique de culte en l'honneur de Dionysos. S'il y a, par conséquent, une lecture à effectuer sur la finalité de la tragédie de Sophocle, elle devrait se fonder sur les variations scéniques apportées à des récits faisant partie intégrante de la culture athénienne du V^{e} siècle av. J.-C. C'est ce qui justifie notre intérêt pour le chœur. Il nous a permis de mettre en lumière sa fonction rituelle. Nous retenons que la tragédie des Grandes Dionysies n'exclut aucun élément du spectacle, compte tenu de son importance pour les Athéniens qui assistaient au concours tragique.

Lorsque la tragédie est admise comme texte littéraire, les lectures qui en découlent sont idéologiques. Le texte l'emporte sur les éléments constitutifs de la tragédie, ce qui en fait une célébration. Sur ce point, Aristote appréhendait le spectacle comme indépendant de la réalisation de la tragédie, comme si la tragédie existait en dehors de ce spectacle. Aussi, qualifie-t-il d'irrationnelles toutes les composantes du spectacle qui suscitent transe et extase. Il ignore que, dans l'œuvre de Sophocle, nature, homme et divinités sont enchevêtrés. Il est difficile dans ces conditions de les séparer au moyen de la raison. La marginalisation de ces éléments réside dans leur inaccessibilité du point de vue rationnel. Sophocle se serait donc donné du mal à préparer pendant des années son spectacle, si nous restons dans une optique aristotélicienne. Son spectacle ne suscite pas d'engouement pour ceux qui lisent la tragédie en s'enfermant dans les théories d'Aristote. Le théâtre du texte, du récit, de l'intellectuel domine le spectacle et le vide de sa substance. Désormais, l'intérêt du spectacle est réduit à sa plus simple expression. Est-il possible alors de parvenir à une lecture objective de Sophocle en dehors des règles imposées par Aristote ?

Une approche de l'œuvre de Sophocle sans l'aristotélisme devient quasi impossible depuis le XVII^e^ siècle, et la France lettrée ne se détourne pas de cette règle. Ainsi, tout auteur, revendiquant le statut d'intellectuel, est tenu de prouver la connaissance approfondie de la *Poétique* et de ses commentateurs. Ignorer la théorie aristotélicienne (vraisemblance, identification), c'est s'exposer à une critique des plus acerbes. Nous proposons de libérer la critique du théâtre de cette épée de Damoclès, afin de favoriser l'exploitation d'autres pistes d'analyse chez Sophocle.

En délaissant le spectacle, les disciples d'Aristote s'éloignent du jeu. Ils s'intéressent ainsi au texte dans une visée intelligente et méprisent ce qui fait appel au sens. Il s'agit d'une perception qui traverse les apparences et tend à rendre compte d'un objet scientifique. Sur ce point, interrogeons-nous sur la nature de ce que les aristotéliciens traitent d'apparent. En réalité, le texte de la tragédie n'a de valeur que pour ceux qui s'investissent dans une approche rationnelle. En revanche, ceux qui s'inscrivent dans le contexte anthropologique de l'Athènes du V^e^ siècle av. J.-C. savent qu'un aspect culturel se dégage de la tragédie, laquelle était représentée dans une société nimbée par les dieux. De fait, le spectacle, avec toutes ses composantes, plongeait les Athéniens dans une extase difficile à interpréter compte tenu de son éloignement. Dans notre interprétation de l'œuvre de Sophocle, nous prenons une distance face à tout ce qui sort du contexte anthropologique grec afin de ne pas nous présenter comme relayeur d'un théâtre intellectuel. Cette tendance à rendre intelligible la tragédie de Sophocle valorise le récit qui est, sans doute, la forme d'expression la plus propice à l'intellection.

La lecture de Sophocle effectuée à partir de tous les éléments du spectacle aboutit à un théâtre spectaculaire et lyrique. Avec le texte, au contraire, s'est mise en place une lecture idéologique. Nos recherches nous permettront d'éclairer la finalité de cette lecture idéologisante que la théorie aristotélicienne a initiée. Elle a conduit à un « triomphalisme exagéré » de ce que les exégètes prétendent avoir découvert dans la tragédie : les discours sur la politique, l'humanité, la morale, la démocratie, etc. Une telle approche se consolidera toujours au contact de la théorie aristotélicienne. C'est dans cette perspective que nous proposons une rupture avec toute lecture idéologisante qui consacre le triomphe des idées reçues de l'Antiquité.

Chapitre 2 : Rompre avec une lecture idéologisante ou le triomphalisme venu de la Grèce antique

Introduction

Effectuer une lecture idéologique de Sophocle constitue une véritable hydre tant les avis sont étonnants et diversifiés. De fait, depuis la redécouverte de la tragédie par les Modernes, au XVII[e] siècle, s'est mis en place un discours ultra idéologique à son sujet.

Est-il possible de rompre avec cette lecture idéologique ? Cette interrogation nous paraît essentielle, parce qu'elle en cache une autre. Pour y répondre, il convient de cibler les éléments de la critique contemporaine ayant favorisé la lecture idéologique. Où allons-nous découvrir ces éléments et comment allons-nous procéder à cette rupture ?

Jusque-là, il a été question d'élucider le panorama de cette lecture, ses fondements et son impact en Occident, particulièrement en France. Il est ressorti de nos analyses une véritable propagande tendant à immortaliser et à universaliser l'œuvre de Sophocle à travers des discours sur la politique, l'homme, la justice, la démocratie et la liberté. La transmission de ces « valeurs » a transformé cette tragédie en un véritable mythe contemporain. C'est ce qui nous a d'ailleurs motivé à retrouver les traces de ces lectures, afin de nous assurer de leurs pertinences. Le résultat de nos analyses apparaît très mitigé. De fait, un tel exercice comporte des pièges qui sont le fruit d'une critique oscillant entre objectivité et subjectivité. La difficulté réside dans l'appropriation parfois orientée d'une œuvre pour laquelle il convient de se méfier des certitudes. Les analyses menées précédemment ont montré l'impossibilité de dater les récits héroïques et légendaires dont Sophocle s'est inspiré. Homère lui-même ne saurait inscrire ces récits dans un espace temporel. Cela nous permet de soutenir que ces histoires font partie de l'imaginaire athénien. Tout au long de nos réflexions, nous n'avons pas manqué de rappeler que la tragédie, dans le contexte athénien, constitue une pratique culturelle à l'intérieur de laquelle se déroule un concours tragique. Ce qui en fait d'ailleurs une *« performance »*[317]. Ce déterminisme originel de la tragédie n'a pas pour autant empêché la résurgence d'une critique littéraire et philosophique. En effet, elle a subi la rigueur de plusieurs discours intellectuels, ce qui n'est pas fortuit en soi. Mais l'inquiétude prend place

[317] Dupont, Florence, 2001, p. 21-25. À ce propos, il plaisait à Florence Dupont d'insister sur l'essentiel à partir duquel on peut traiter de la tragédie. Il s'agissait, de fait, de préciser que la tragédie était à Athènes et plus précisément à Athènes une « performance » et non un genre littéraire, ce qui montre clairement son hostilité à une démarche tendant à en faire un texte littéraire. Fort de ce constat, il est difficile d'appréhender la tragédie comme un texte pouvant subir la rigueur d'une critique littéraire.

quand elle commence à faire sens. C'est à ce niveau que nous nous interrogeons sur l'orientation qu'on lui donne dans un contexte occidental, différent de celui de la Grèce classique.

Nombreux sont ceux qui très souvent, comme le note Farid Paya, mesurent la tragédie grecque à l'aune de la raison occidentale issue du siècle des Lumières[318]. Selon Farid Paya, cette raison s'est voulue absolue, universelle, légaliste en matière scientifique. La question est de connaître la place de la tragédie dans ce dispositif. La tragédie peut se situer dans ce *satisfecit* de la raison occidentale, d'autant que les deux sont appréhendées sous les mêmes auspices. En raison de son étude comme objet de science, elle a fait les frais d'un débat intellectuel. S'agissant de l'esprit rationnel occidental, du point de vue littéraire, il s'est constitué à partir de l'héritage aristotélicien que nous évoquions plus haut. Lequel a entraîné la tragédie. Dans cette perspective, et fort de cette logique, il n'est pas étonnant d'observer que l'œuvre de Sophocle a certainement évolué. Il fallait que Sophocle, avec ses héros (Antigone, Ajax, Philoctète, Œdipe) se situe dans la dynamique d'élaboration d'un discours idéologique. Un discours élogieux qui parachève l'œuvre d'édification et de domination de la raison. La tragédie de Sophocle nécessitait-elle cet enfermement ? Et ce, quand nous admettons que ce qui est idéologique, s'appréhende comme une vraie stratégie dont l'objectif est d'éliminer tout obstacle dans une démarche de domination. Il s'agit d'une domination idéologique morale, politique et des valeurs humaines de l'existence. La tragédie a collaboré à cette quête, d'autant qu'elle est présentée comme l'une des créations culturelles anciennes rassemblant des foules. S'en servir comme référence et origine pouvait peut-être justifier un impérialisme culturel que l'Occident doit en grande partie à la Grèce.

La tragédie grecque, après vingt-cinq siècles, continue d'impressionner et d'influencer les Modernes et le XX^{e} siècle. Pour ce qui est de Sophocle, son œuvre a été traduite, transmise et ensuite interprétée à des fins diverses. Son œuvre a servi, sous la houlette d'Aristote, à mettre en place un théâtre idéologique. La réflexion que nous entendons mener sur ce sujet nous permettra de relever les éléments constitutifs de la théorie aristotélicienne sur l'étude de la tragédie en Occident. Ce travail nous paraît nécessaire, d'autant qu'Aristote a, dans une certaine mesure, influencé la raison occidentale qui marqua la lecture idéologique de Sophocle. Aristote se trouve au cœur du processus d'invention du théâtre littéraire, comme nous l'avons noté plus haut, balayant le théâtre traditionnel. À ce propos, Florence Dupont n'hésitait pas à dire : *« Aristote inventait un théâtre littéraire, élitiste, austère, sans corps ni*

[318] Paya, Farid, *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, L'Entretemps, 2000, p. 45.

musique ni dieu : un théâtre lecteur »[319]. C'est en prélude à cette influence qu'il nous a semblé utile d'établir la différence entre le théâtre comme texte littéraire et le théâtre en tant que performance ritualisée, ludique et musicale lors des Grandes Dionysies. Si dans ce chapitre, nous parlons de rupture avec la lecture idéologisante ou le triomphalisme venu de la Grèce, ce n'est pas dans le but de remettre en cause la place de la tragédie dans la culture grecque, voire occidentale. Nous entendons interroger les travaux qui en ont fait un objet de spéculation intellectuelle. Il nous appartiendra, après avoir relevé les éléments constitutifs de la tradition aristotélicienne, de sortir du discours rationnel sur la tragédie qui fonde toute une série de modèles : le héros parfait, la condition humaine, la justice, la démocratie, etc.

[319] Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, quatrième de couverture. Il est bon de savoir que, dans cet ouvrage, Florence Dupont mène un véritable projet visant à déconstruire la *Poétique* d'Aristote afin de sortir de l'aristotélisme ambiant. L'intérêt de sa démarche réside dans la présence de l'idéologie d'Aristote dans le théâtre contemporain.

1. Aristote ou la fin de la performance ritualisée chez Sophocle

Depuis Aristote (384-322 av. J.-C.) et sa *Poétique*, la tragédie ne se réalise plus dans sa performance ritualisée. Les règles de l'écriture dramatique qu'il a établies ont fait oublier le caractère événementiel et éphémère des tragédies. Cela s'explique par le fait que l'*Antigone* de Sophocle était une seule et unique performance, et non une création destinée au panthéon des œuvres immortelles. De fait, Aristote, en lieu et place d'une étude de la tragédie selon le contexte anthropologique, a plutôt travaillé à tuer le rituel, en inventant un théâtre purement littéraire, décontextualisé de son ancrage dans la vie civique et religieuse d'Athènes. C'est à partir de ses travaux que s'est mis en route le processus de sacralisation du texte. Désormais, il est possible d'établir, conformément à son analyse, une distinction entre le texte et la performance rituelle. Si le théâtre ne tient plus seulement à la scène, une autre orientation peut lui être concédée. Cela préfigure une littérarisation du théâtre. En effet, avec une certaine énergie déconcertante, le théâtre se transforme en littérature parce qu'il existe une poétique du théâtre qui devient le texte fondateur de toute dramaturgie occidentale. La *Poétique* légifère, pendant une longue période, le discours sur le théâtre en établissant des normes esthétiques de la tragédie, et le texte devient le critère par excellence de l'esthétique du texte. Ce changement intervenu dans l'histoire du théâtre a considérablement influencé sa définition en Occident. Il en a fait un genre littéraire jusqu'à l'aube du XX^{e} siècle. Cela a été rendu possible grâce à Aristote qui, dans le premier chapitre de la *Poétique*, utilise l'expression « art poétique » pour désigner le théâtre. À travers son œuvre, des rapprochements s'élaborent. C'est le cas de l'art théâtral, assimilé à la poésie, s'agissant particulièrement de la tragédie. Aristote utilise l'expression « poétique tragique », et l'esthétique théâtrale prend la forme et le nom de « poétique ». Aussi, pour désigner la représentation, le terme de spectacle est-il utilisé. Il n'est plus question de définir le théâtre à travers sa réalisation, sa pratique ritualisée, qui est désormais rejetée, mais de consacrer la prééminence du texte. Aujourd'hui, il est possible de faire dire à la tragédie ce que l'on veut sans recourir forcement à sa pratique scénique. Le texte suffit à la réalisation de sa finalité. Cette transformation opérée par Aristote, avec pour point culminant le texte théâtral, se met en place sans aucune référence au contexte grec. La performance scénique réalisée pendant les concours tragiques ne suscite pas forcément d'intérêt. La référence à la *Poétique* d'Aristote suffit pour l'interprétation et la compréhension de la tragédie Sophocle.

Aristote, après avoir introduit l'initiation du théâtre comme littérature avec son œuvre, devient l'instigateur d'une longue série d'arts poétiques chez les classiques. Horace (65-68 av. J.-C.) se fait l'écho d'Aristote dans son *Art poétique*. En effet, Horace reprend la

prééminence du texte sur le spectacle, comme Aristote, il assimile ainsi le théâtre à un genre littéraire. Ce fut le cas au XVIII[e] siècle avec les critiques du théâtre qui, tout comme leurs prédécesseurs, appréhendent le théâtre sous un angle littéraire et se transforment en auteurs de poétiques. Il en est ainsi pour tous ceux qui reprennent les travaux d'Aristote. Il s'agit du prolongement de la *Poétique* fondatrice d'Aristote, c'est d'ailleurs ce que Jean-Jacques Roubine désigne en ces termes dans son *Introduction aux grandes théories du théâtre* :

> *« Les théories théâtrales du 17[e] siècle ont une étrange singularité : elles ne visent pas à inventer un système nouveau, à fonder une esthétique originale (même si, dans la pratique, c'est bien à quoi on aboutit). Leur projet commun, c'est d'analyser, de comprendre la* Poétique *d'Aristote, et d'aider les dramaturges à la mettre en pratique. Seul un Corneille se souciera, dans ses fameux* Discours*, de prendre un peu de champ et d'élargir les perspectives aristotéliciennes. Mais il ne viendrait à l'idée de personne, théoriciens ou auteurs, de proclamer son intention de rompre avec l'esthétique d'Aristote pour jeter les fondements d'une nouvelle théorie du théâtre. »* [320]

Nous assistons à une adhésion totale à la théorie élaborée par Aristote – il a réussi à convaincre l'Occident, à travers sa *Poétique,* en fixant une esthétique de la tragédie malgré lui. Dorénavant, nul n'a le droit de se soustraire aux exigences des règles qu'il a fixées. L'Occident, dans sa quête de tout réglementer, a fait d'Aristote le maître de l'esthétique théâtrale, celui qui aura éclairé la tragédie et favorisé sa lecture littéraire. Boileau a suivi cette démarche avec son *Art poétique*. L'esthétique classique intègre donc le théâtre dans le champ opératoire sous la forme de poésie dramatique.

L'aristotélisme français fonde un élitisme et définit une aristocratie de l'esprit, puisque la réussite du dramaturge est objectivement attestée par la conformité de son œuvre aux règles. Par conséquent, la théorie aristotélicienne conditionne à la fois le succès de la dramaturgie occidentale, influence la critique et l'étude théâtrale elle-même. Si le spectacle devient étranger à l'art et moins propre à la poétique, et que le pouvoir de la tragédie subsiste sans concours ni acteurs (Aristote, *Poétique*, 1450b), cela signifie que la tragédie a perdu son statut de performance ritualisée. Il n'y a plus de perspective de théâtralisation réelle avec la théorie aristotélicienne. Nous entendons par théâtralisation, l'interprétation scénique pour camper une situation[321]. Tout ce qui est du visuel, qui constituait l'essentiel du délice des

[320] Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 5.

[321] Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 295.

Athéniens, se perd avec Aristote. Ce qui importe réside dans la dramatisation qui porte uniquement sur la structure textuelle. La tragédie se trouve désormais dans cette perspective aristotélicienne de la mise en dialogues, la création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, voire dans une dynamique de l'action. Le principe de l'action est très important chez Aristote. Dans les six éléments constitutifs (la fable, les caractères, l'élocution, la pensée, le spectacle et le chant) de la tragédie qu'il énumère, figure en première position la fable. Comment s'en explique-t-il ? Aristote dans la *Poétique* avançait l'idée suivante :

> *« La plus importante de ces parties est l'assemblage des actions accomplies, car la tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur < et l'infortune ; or le bonheur > et l'infortune sont dans l'action et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être ; et c'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire. Donc les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ; de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie ; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal.*
>
> *De plus, sans action il ne peut y avoir de tragédie […] La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie »* (Aristote, *Poétique*, 1450a).

C'est ainsi que se présente la dramatisation chez Aristote. En effet, en imitant une action (la vie, le bonheur et l'infortune), Aristote focalise l'attention sur tout ce qui concourt à la réalisation de cette dernière. Dans cette perspective, Antigone et Œdipe constituent les vrais moteurs de la tragédie, compte tenu de leurs actions qui déterminent l'infortune ou le bonheur. Cette approche pose les fondements non seulement de la création des emblèmes, mais aussi des permanences de ceux-ci (Paya, Farid, 2000, p. 163). À cet effet, Farid Paya écrivait :

> *« Les personnages mythologiques grecs nous restent familiers. La tragédie les a rendus emblématiques. Antigone, Œdipe, Prométhée, Cassandre restent les points cardinaux de notre pensée. Les personnages de la tragédie vont même devenir des emblèmes politiques, même pour les penseurs ou dramaturges clairement athées. Prométhée, le héros civilisateur, reste un symbole pour les communistes. Antigone, figure de la résistance face à la tyrannie, va être magnifiée par Brecht. Œdipe va être le symbole de l'homme actuel grâce à Freud […] La littérature a repris les thèmes des grands tragiques avec plus ou moins de bonheur, Hofmannsthal et avec lui Strauss, à*

l'opéra. Anouilh, Giraudoux, Sartre, pour n'en citer que quelques-uns. Antigone reste le texte emblématique de tout un courant de pensée, philosophique et politique : George Steiner, le critique d'art anglais, consacre un important ouvrage sur toutes les références faites à Antigone »[322].

Ces propos montrent la force et le nouveau souffle de la tragédie grecque. Si elle n'est plus dans les performances ritualisées, comme ce fut le cas dans l'Athènes du V^e^ siècle, elle se redécouvre au cœur de la philosophie occidentale à travers sa réincarnation en œuvre littéraire. Tout au long de la *Poétique*, Aristote n'a cessé d'évoquer l'exemple de l'*Œdipe-roi* de Sophocle comme la plus belle des tragédies. Cela se justifie exclusivement dans sa définition de la tragédie. À ce propos Florence Dupont, à juste titre, marquait une différence entre le critère esthétique des règles aristotéliciennes et le sentiment des Athéniens pendant les concours tragiques en rappelant : *« Sophocle n'a pas obtenu la victoire cette année »*[323]. S'il est vrai que cette année-là Sophocle n'a pas obtenu la victoire, cela veut dire qu'à Athènes le plaisir que procurait la tragédie se trouvait loin du texte. C'est ce qui justifie la présence des Athéniens aux célébrations en l'honneur de Dionysos. Cette célébration a perdu son sens depuis qu'Aristote a initié, à travers la *Poétique*, un processus de fixation de la tragédie dans le texte. La performance à partir de laquelle les Athéniens vivaient leur culture, s'achève pour faire place à des emblèmes. S'il ne reste de la tragédie que ses emblèmes constituant les points cardinaux de la pensée occidentale, comme le rappelle Farid Paya, comment éviter une approche idéologique de la tragédie ? À cette interrogation, nous répondrons que ces modèles, s'ils font partie des fondements des courants philosophique et politique, il ne sera plus alors question de la tragédie d'un spectacle musical, mais d'un texte favorisant une lecture

[322] Paya, Farid, 2000, p.163. Pour ce qui est de George Steiner, son ouvrage met en lumière la pluralité des sens et les irréductibles interprétations d'Eschyle et Sophocle à Anouilh et Cocteau, en passant par Garnier, Racine, Alfieri, Marmontel, Hegel et Hölderlin qui sont partie intégrante de la culture occidentale. Et, de façon particulière, le conflit Antigone-Créon devient une dimension importante de la conscience intellectuelle et politique des démocraties occidentales. À cet effet il n'hésitait pas rappeler : « De 1700 à 1905 environ, les poètes et les érudits européens s'accordaient largement à penser que l'Antigone de Sophocle n'était pas seulement la plus grande des tragédies grecques mais que, de toutes les œuvres d'art produites part l'esprit humain, c'était aussi celle qui s'approchait le plus de la perfection. Cette thèse-là s'inscrivait à l'intérieur d'une autre, plus générale : l'Athènes du V^e^ siècle avait formulé la prééminence de l'homme et lui avait offert un terrain. Ses réalisations philosophiques, poétiques et politiques avaient marqué le zénith de son génie séculier. Cette suprématie était un lieu commun pour Kant comme pour Nietzsche. Il est bien connu que toute l'histoire de la pensée et de la sensibilité du XIX^e^ siècle tire sa force essentielle d'une réflexion sur l'hellénisme, d'un effort à la fois analytique et mimétique pour saisir les sources de la réussite attique et pour éclairer sa fragilité politique », p. 1, il s'agit-là de tout le sens de la tragédie pour l'Occident, un sens qui va au-delà des manifestations culturelles des Grandes Dionysies pour servir de fondement à sa pensée.

[323] Ford cité par Florence Dupont, *The Invention of Poetry*, 2002, p. 286-287.

idéologique. C'est dans cette guerre contre la performance ritualisée que l'influence d'Aristote non seulement donne lieu à une lecture idéologique, mais condamne le théâtre à exister sans corps ni musique ni dieu. Si cette analyse nous a permis de mettre en relief la fin de la performance ritualisée, comment pouvons-nous décrire de façon concrète l'ombre d'Aristote sur la lecture idéologique de Sophocle ?

1.1. L'ombre du traité d'Aristote sur la lecture idéologique de Sophocle

Avant toute chose, il faut rappeler comment ce traité, la *Poétique,* s'est constitué et conservé. Ce bref traité n'est sans doute qu'un recueil de notes, sans fioritures littéraires, prises à l'occasion d'un cours, par Aristote lui-même ou par un de ses élèves. C'est ce que souligne Catherine Naugrette :

> *« La* Poétique *est un texte à la fois miraculé et problématique : miraculé, parce que retrouvé et réchappé malgré des circonstances hasardeuses ; problématique, en raison même des conditions de son élaboration de sa transmission. En 323 en effet, à la mort d'Alexandre de Macédoine, il se produit à Athènes une forte réaction anti-macédonienne et Aristote, qui est né à Stagire dans le royaume de Macédoine et qui a été le précepteur d'Alexandre, quitte l'Ecole qu'il a fondé à Athènes, pour se réfugier à Chalcis, patrie de sa mère. L'année suivante, il y meurt, à l'âge de soixante-trois ans, vraisemblablement d'une maladie de l'estomac. En partant d'Athènes, il a laissé tous ses documents à son disciple Théophraste qui, par prudence, les a dissimulés. Les manuscrits sont retrouvés au 2^e^ siècle entassés dans une cave et en très mauvaise condition. Parmi ceux-ci figure le texte de la* Poétique, *miraculeusement mais détérioré. Par ailleurs, la* Poétique *n'était pas au départ un texte destiné à la publication, mais des notes de cours plus ou moins développées. »*[324]

Suite à cette histoire, nous émettons des réserves sur les réels motifs de l'auteur du traité et son interprétation. En effet, cette anecdote peut dans une certaine mesure témoigner d'une possible incomplétude et de lacunes qui rendent problématiques sa datation et son interprétation. Nous reprendrons ici les précisions historiques de Catherine Naugrette afin de relever quelques points de ce qui nous semble méconnu. Tout d'abord, un doute planerait sur la date de composition de cet ouvrage. Selon Catherine Naugrette, on ignore s'il a été composé pendant le premier séjour d'Aristote à Athènes (366-347), durant sa période macédonienne (343-335), lors de son séjour à Athènes (335-323), ou progressivement au cours de ces trois périodes. En réalité, il n'existe pas de documents pouvant dissiper ce doute.

---

[324] Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale,* Paris, Armand Colin, 2005, p. 65.

Aussi, Catherine Naugrette évoque-t-elle son incapacité à situer la *Rhétorique* avant ou après la *Poétique*. De fait, l'état du corpus de la *Poétique* ne permettrait pas d'en décider. L'absence d'une définition plus aboutie de la catharsis et d'une poétique de la comédie dans le manuscrit de la *Poétique* pourrait faire penser à la perte d'une partie des notes du cours d'Aristote, à la détérioration du texte, à un manque de temps ou d'une décision assumée par l'auteur (Naugrette, Catherine, 2005, p. 65). Ce discours autour d'Aristote s'apparente à des excuses au sujet des lacunes de son œuvre.

Pour ce qui est de l'interprétation, Catherine Naugrette notait que ces lacunes auraient donné lieu à d'innombrables commentaires et traités interprétatifs qui, dès l'antiquité latine, mais surtout à partir de la Renaissance, ne cessent de reprendre, de relire, de retraduire le texte original, de le méditer et d'essayer de le comprendre à nouveau (66). En outre, elle n'hésitait pas à citer : la publication de Robortello, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes* en 1548, qui interprète la *Poétique* comme une justification morale et l'intérêt que Castelovetro porte aux règles techniques de la composition littéraire dans *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta,* en 1570 (66). Nous noterons que cet intérêt porté à la *Poétique,* illustre bien la présence d'Aristote dans l'évolution de la littérature occidentale.

Dans quelle mesure, un traité dont les conditions de conservation restent douteuses peut-il ombrager la critique de la tragédie au point de susciter une lecture idéologique ? Cette interrogation a déjà fait l'objet d'une analyse profonde dans l'œuvre critique de Florence Dupont :

> *« Selon Florence Dupont, ce n'est pas seulement la compréhension de la tragédie athénienne, mais toute notre conception du théâtre qui aurait été formatée par la* Poétique *d'Aristote. Par là, Florence Dupont ne vise pas tant la postérité prolifique des concepts clés que sont la mimésis et la Katharsis, que la définition basique d'une pièce d'un texte écrit par un auteur, se devant de raconter une histoire. Cette « évidence » partagée par tous, Florence Dupont la déconstruit pour montrer qu'elle est en réalité de l'ordre de la croyance. C'est Aristote, et Aristote seul, qui aurait soumis le théâtre à une logique de type narratif, alors que sa pratique rituelle obéissait à une logique musicale. L'histoire (la fable ou l'intrigue), le texte, la mise en scène : ces trois notions clés sont, selon elle, artefacts aristotéliciens, indûment érigés en catégories universelles. Florence Dupont va donc s'attacher à les déconstruire « afin de sortir de l'aristotélisme ambiant » dans lequel sont plongés tant les*

théoriciens que les praticiens du théâtre contemporain, souvent sans même en être conscient »[325].

Si la conception contemporaine du théâtre est enkystée dans la théorie aristotélicienne depuis des siècles, la critique qui en découle résulte de ses principes. C'est dans cette perspective que nous parlons de l'ombre du traité d'Aristote sur la lecture idéologique de Sophocle. En effet, élevant au premier plan le texte, il conditionne la critique contemporaine de la tragédie. Nous parlons également d'ombre, parce que Aristote n'a obligé personne à universaliser et à immortaliser son traité. En référence à Catherine Naugrette, nous rappelons : La *Poétique* est un texte à la fois miraculé et problématique : miraculé, parce que retrouvé et réchappé malgré des circonstances hasardeuses ; problématique, en raison même des conditions de son élaboration de sa transmission. Dans ces conditions, il est difficile d'imputer à Aristote une volonté de nuire au théâtre contemporain. Au regard de ce qui précède, il n'est pas superflu d'affirmer que l'Occident lui-même s'est fourvoyé en procédant à une mystification de la *Poétique*. Pour la réussite de ce projet mystificateur, les théoriciens du théâtre ont édifié : *« à partir de la* Poétique *d'Aristote, regonflée et musclée au miracle grec, une doctrine universelle et littéraire du théâtre des origines et des origines du théâtre »* (Dupont, Florence, 2007, p. 22). Nous trouvons nécessaire de nous interroger sur l'auteur de cette ombre. Cette dernière a été construite et validée par les théoriciens du théâtre qui n'étaient pas obligés de s'y soumettre. Ils ont, pendant plus d'un siècle, travaillé à l'inconditionnalité et à l'absoluité de la *Poétique*, ce qui a eu pour conséquence sa lecture en tant que texte fondateur de toute théorie esthétique. C'est dans cette perspective que la plupart des études consacrées à la *Poétique* d'Aristote l'abordent en fonction de son objet :

« Ce dont il y est question (ti esti) : essentiellement la tragédie et de façon plus générale toutes les formes d'expression artistique qu'Aristote regroupe sous genre commun de la mimèsis. La Poétique *est donc lue comme un traité d'esthétique, ou plus précisément comme ce qui jette les bases d'une possible théorisation de la pratique artistique. De Racine à Goethe en passant par Boileau, les dramaturges et théoriciens du théâtre se réfèrent à la P*oétique*, considérée encore de nos jours comme le texte fondateur de toute l'esthétique. Qu'elle soit prise comme modèle ou anti-modèle, la*

[325] Klimis, Sophie, « Aristote ou le vampire du théâtre occidental, présentation critique par Sophie Klimis », *La Revue Nouvelle*, avril 2008, n° 4.

> Poétique *constitue le critère de référence par rapport auquel chaque nouvelle théorie sur le théâtre semble éprouver le besoin de se situer »*[326].

Appréhender la *Poétique* de cette manière, c'est procéder à sa canonisation. Laquelle, à son tour, canonise les « figures emblématiques » de la tragédie. Cela est valable pour la critique qui s'oppose à la théorie aristotélicienne. De fait, pour qu'il y ait un discours autour d'elle, il importe dans un premier temps de la connaître avant de procéder à sa déconstruction. Tout cela justifie ce que nous qualifions d'ombre d'Aristote. Elle a été voulue et entérinée par la référence à la *Poétique*. Le recours à Aristote n'est-il pas une manière voilée d'exprimer : le *« narcissisme culturel de notre Occident contemporain »* (Dupont, Florence, 2001, p. 11) ? Aristote n'aurait-il pas été érigé en héros du théâtre littéraire malgré lui ? Il s'agit-là d'une interrogation qui trouvera une réponse au fil de cette analyse. Mais retenons que cet aristotélisme, en construisant une théorie du théâtre, peut susciter et entretenir un sentiment ethnocentrique en Occident. Il s'agit de la *« tendance plus ou moins consciente, à privilégier les valeurs et les formes culturelles du groupe ethnique auquel on appartient »*[327]. La question de l'ethnocentrisme a été évoquée dans les travaux de Florence Dupont, qui indiquait à ce propos :

> *« L'ethnocentrisme, c'est le particulier pris pour l'universel, le contingent pris pour le nécessaire, l'accidentel pris pour l'éternité. L'idéologie du « théâtre grec, théâtre des origines et origine du théâtre », est particulièrement caricaturale de l'ethnocentrisme occidental contemporain, qui conjugue une vague sociologie de l'ivresse, un humanisme démocratique et des lambeaux de discours sur la littérature générale. Flotte dans l'imaginaire européen une nébuleuse pseudo-savante où se côtoient Dionysos dansant et des satyres barbouillés de lie-de-vin qui improvisent des insultes en vers réguliers, Sophocle révélant à l'humanité sa vérité œdipienne ou les valeurs antigoniennes de la démocratie, Aristote édictant les règles de la mimésis. Tout discours sur n'importe quel théâtre dans le temps ou l'espace peut aujourd'hui se référer en toute impunité à l'une ou l'autre, l'une et l'autre de cette trinité »* (Dupont, Florence, 2007, p. 10-11).

L'ethnocentrisme dont il est question, pour se constituer, avait besoin d'une œuvre majeure. Aristote répond à cette attente. Le traité d'Aristote participe rigoureusement à cette campagne. Il a été vulgarisé dans toute l'Europe, et tout le monde intellectuel lui voue une

---

[326] Sophie Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 40

[327] *Dictionnaire de l'Académie Française*, 8e édition, 1932, réédité en 1978 et 1994

certaine fidélité. Tout cela justifie, dans une certaine mesure, l'ombre d'Aristote sur la lecture idéologique.

La critique de la *Poétique* d'Aristote que nous effectuons n'est nullement une totale négation de ce texte. Il s'agit d'un travail qui nous permet de prendre des distances face aux « postulats esthétiques » qui fondent le théâtre occidental. Nous resterons dans le champ opératoire de la tragédie grecque. Il ne s'agira pas de réaliser une étude systématique de la *Poétique* comme d'autres l'ont déjà fait. Nous comptons, à partir des éléments signifiants et constituants l'essentiel de la *Poétique* que sont la *mimèsis,* la « fable », réincarnation contemporaine du *muthos* d'Aristote et la *catharsis,* mener une réflexion sur leur déploiement dans la tragédie et juger de leur pertinence.

1.2. *Mimésis* ou la représentation des valeurs dans la tragédie de Sophocle

Platon fut le premier à traiter, dans une perspective philosophique, de l'art dans *La République.* Il convient, cependant, de relever que l'art dont il est question chez Platon relève de l'épopée. Lorsqu'il convoque la *mimèsis,* Platon rejette, voire condamne le théâtre là où il accepte l'épopée. Son œuvre a consisté à réfuter l'art fondé sur l'imitation comme la tragédie tout en gardant le récit pur, incarné dans le dithyrambe. N'est-ce pas dans cette perspective que Jacques Derrida attestait :

> *« Qu'il condamne ou non l'imitation, Platon pose la question de la poésie en la déterminant comme mimèsis, ouvrant ainsi le champ dans lequel la* Poétique *d'Aristote, tout entière commandée par cette catégorie, produira le concept de la littérature qui régnera jusqu'au 19^e^ siècle. »*[328]

Si ce dernier se situe dans une logique de condamnation de l'art d'imitation, en l'occurrence la poésie dramatique (nous utilisons les termes de poésie dramatique pour nous situer dans une perspective aristotélicienne), ce n'est pas le cas pour Aristote. À travers la *Poétique,* deuxième document philosophique grec à traiter de l'art, Aristote se démarque de son prédécesseur. Contrairement à Platon, il le fait revivre.

Le principe de la *mimèsis* devient le fondement de toute littérature, quelle que soit sa forme, et, justement, le théâtre n'est pas en reste dans la mesure où dans le premier chapitre de la *Poétique,* il consacre l'unicité des arts à travers le principe d'imitation : *« L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie, celui de la flûte et de la cithare ont tout ceci en commun qu'ils sont des représentations. »* (Aristote, *Poétique*, 47 a8).

---

[328] Derrida, Jacques, 1978, p. 173.

Il suffit d'observer la *Poétique* d'Aristote pour découvrir l'importance de la *mimèsis* dans la constitution d'une tragédie. La *mimèsis* est présentée dans les premiers chapitres de son œuvre comme une notion capitale. Il en fait l'un des fondements de la création artistique. Il part du principe que l'épopée, la poésie tragique, la comédie, le dithyrambe, et même, pour l'essentiel, le jeu de la flûte et celui de la cithare sont dans l'ensemble des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres de plusieurs manières : imitation par des moyens différents, des objets différents, d'une manière diversifiée et variable. Pouvons-nous effectivement évoquer l'imitation s'agissant d'Aristote ? La notion d'imitation traduit mieux l'art selon Platon, alors que chez Aristote, la traduction proposée par Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc en français est la « représentation ». Aristote en fait le fondement de toute la littérature. La *mimèsis* est perçue comme la représentation de *muthos*. Autrement dit, le *muthos* n'est pas lui-même une action, mais la représentation (*mimèsis*). Cet exercice de représentation s'éloigne de l'imitation et se présente comme un agencement, une mise en relation des faits entre eux. Le *muthos*, loin de revêtir son déterminisme originel, s'intègre dans une fabrique qui lui donne un sens. Et ce, à travers l'art de composition poétique qu'Aristote a orchestré pour intellectualiser la tragédie. Vue sous cet angle, la *mimèsis* aristotélicienne se sépare de tout ce qui entoure le rituel dionysiaque et fait de la représentation le seul fait du poète. Aristote, en procédant ainsi, égalise tous les arts. Il présente la *mimèsis* comme une pratique commune à toute œuvre artistique. La seule différence dans cette représentation réside dans les moyens et les objets. Selon Aristote, le moyen de la tragédie est un « langage relevé par différents moyens », ce qui l'éloigne de la musique pure et des arts plastiques comme de la prose (Aristote, 49b28-31). L'objet principal de la tragédie est le « noble ». De fait, Aristote estime qu'*« elle est la représentation d'une action noble »* (49b25). Nous lirons dans cette noblesse de la tragédie l'imitation d'une action, du bonheur et de l'infortune au moyen des caractères. L'emploi de *« la »*, article défini pour désigner la *« vie »* (1450a) dans la *Poétique* montre qu'il (Aristote) traduit l'imitation de la vie en général. Cette conception de la tragédie comme imitant la vie n'est-elle pas à l'origine des discours sur ce qui pourrait constituer l'essentiel de la vie, à savoir l'existence elle-même, la politique, la démocratie comme régime marquant la rupture avec la tyrannie ? Présentée ainsi, la noblesse de la tragédie d'Aristote viendrait de sa capacité à nous entretenir sur les questions existentielles de l'homme. Dans ces conditions, comment l'art mimétique ne peut-il pas susciter une lecture idéologique ? Et pourquoi ceux qui en ont hérité ne parachèveraient-ils pas leur projet ethnocentrique en mettant à contribution la *Poétique* ? C'est ce qu'ils réalisent, dans la mesure où ils découvrent une autre esthétique de la tragédie à partir de laquelle ils construisent une vision du monde, qui leur

permet de mettre en doute l'existence en elle-même. Une vision politique et une mission civilisatrice ressortent de la permanence des emblèmes (les personnages mythologiques) de Sophocle. Cette réflexion met en lumière une manifestation du triomphe que l'Occident croit provenir de la Grèce antique.

La représentation dont il est question se fonde sur un dialogue, chez Aristote. Cela transparaît dans la plupart des traductions des sept tragédies de Sophocle connues. Elles sont le reflet des enseignements d'Aristote. De fait, elles sont lues aujourd'hui et interprétées à la lumière de son idéologie. Il y a un tel respect du dialogue que la musique disparaît de la tragédie. Le dialogue des personnages fait oublier le champ en l'honneur de Dionysos. Le coryphée même se transforme en un personnage dialoguant avec les héros de Sophocle. La tragédie devient, par conséquent, la représentation de personnages agissants. En effet, cet art se définit par une action noble. Loin de tout ce qui donne un sens au rituel, la tragédie se place « hors-concours » avec Aristote. La tragédie de Sophocle est exclusivement le fait de la poétique, en dehors de toute performance ritualisée qui ne relève pas de l'art poétique. On s'éloigne d'une praxis théâtrale. Avec Aristote, la tragédie est la résultante des poètes, auteurs de texte théâtral, suivie de la représentation d'une action, comme si Eschyle et Sophocle n'étaient pas des *aoidoi* (chanteurs)[329]. Il sépare la tragédie de son contexte qui lui donne un sens. De cette façon, le personnage d'Antigone se définit à travers son discours, son dialogue avec les autres personnages, puisqu'il nous apparaît difficile de reconstituer les Grandes Dionysies dans lesquelles il s'insère. Il suffira aux critiques de simplement lire *Antigone* ou *Électre* pour fonder un discours sur l'origine de la démocratie par exemple. En définissant les règles de l'art poétique, Aristote fuit la scène du V^e^ siècle av. J.-C. pour asseoir une tragédie du texte qui a résisté pendant vingt-cinq siècles au changement. Ainsi, La performance scénique disparaît de l'activité théâtrale pour confiner l'Occident dans l'aristotélisme. C'est dans cette perspective que nous parlons du théâtre idéologique d'Aristote quand nous nous situons du côté de la *mimèsis*. Il ne s'agit pas de nier totalement la théorie de la *mimésis* qui a été largement déconstruite bien avant nous, mais de montrer dans quelle mesure la *Poétique* d'Aristote s'est constituée comme le texte établissant l'esthétique de la tragédie de Sophocle.

Nous tirons de cet aristotélisme une conséquence toute simple. Si la lecture de la tragédie, en tant que cérémonie ritualisée, ne suscite plus d'intérêt dans son interprétation, la célébration portera sur le dialogue permanent des emblèmes. Retrouver chez Sophocle un discours sur la démocratie, la liberté, la justice chez Sophocle, c'est mettre l'homme au centre

[329] Andrew Ford cité par Florence Dupont dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, p. 13.

de la tragédie grecque. C'est une évidence dans la mesure où les thèmes de démocratie et de liberté le concernent. Contrairement à ces « nouvelles aspirations » des hommes, c'est le règne de la puissance absolue chez les dieux. Ce qui contraste grandement avec la société de la Grèce du V^e^ siècle av. J.-C. où il existait une fidélité au divin. Si le texte d'Aristote n'avait pas posé les fondements d'une intellectualisation de la tragédie, il serait difficile d'y retrouver des idéologies.

En évacuant la *praxis* théâtrale de la tragédie, Aristote renforce la position du *muthos*. La preuve réside dans le fait que l'esthétique de la tragédie qu'il préconise trouve sa raison d'être dans l'existence d'histoires, lesquelles ont donné naissance à la « fabula » avec les Modernes. Comment pouvons-nous qualifier la prééminence de cette notion de *muthos* ? Si nous considérons l'affirmation d'Aristote selon laquelle la tragédie est la représentation d'une action noble et le *muthos* comme la représentation de l'action, cet art devient donc une représentation d'actions. Il ne s'agit plus de l'acte de raconter, mais de mise en récit d'actions réalisées par des personnages et dites par eux.

Aristote évoque la thèse préexistante pour situer le *muthos* au centre de la tragédie. En procédant ainsi, il réduit la *praxis* théâtrale à une simple expression. S'agit-il d'une tragédie de *muthos* qu'Aristote a légué à ses héritiers ? La réponse à cette interrogation dépendra effectivement de la place du *muthos* dans le dispositif esthétique de la *Poétique*. Dans ce dessein, nous proposer d'analyser la place du *muthos* dans la *Poétique*. Comment Aristote a-t-il construit son discours sur le *muthos* ?

2. *Muthos* au centre du système nerveux de la lecture idéologique

Lorsque nous nous référons à Homère et aux philosophes présocratiques à l'époque archaïque, il n'y avait pas d'opposition entre *logos* et *muthos*. Les deux mots synonymes désignaient, à la fois, discours-récit ou paroles vraies et paroles fausses. Ils signifient : paroles et propos tenus en public[330]. Ces deux mots sont employés de façon équivalente dans les tragédies. C'est le cas de Sophocle qui, dans *Antigone*, fait référence à la belle Danaé pour célébrer les héros et les héroïnes enfermés comme Antigone dans un souterrain ou une prison : Danaé (strophe I), Lycurgue, le roi thrace qui avait défié Dionysos (antistrophe). Le second groupe est consacré à Cléopâtre, fille de Borée et d'Orithye, elle-même fille d'Érechthée, roi d'Athènes (vers 982). Il s'agit d'exemples mythiques. C'est le quatrième *stasimon* qui sert de théâtre à ce destin tragique. Le chœur chante un hymne douloureux

[330] Ford cité par Florence Dupont, 2007, p. 40.

consacré aux héros enfermés dans des cachots : Danaé et Lycurgue, puis à Phinée qui a crevé les yeux de ses fils. Ce catalogue tragique est une caisse de résonance de l'histoire d'Antigone et la légitime invention de Sophocle. Cela n'a de valeur que si nous nous en tenons à la nécessité de produire une performance pouvant convaincre les Athéniens et le jury du concours tragique pendant les Grandes Dionysies. Cet élargissement aux héros malheureux et coupables se comprend mieux. Et ce, si l'on se rappelle que les chœurs sont une célébration religieuse des héros, descendants des dieux et non pas d'hommes ordinaires. Les chœurs tragiques ont la particularité de faire pleurer et donc de célébrer des héros redoutables et pitoyables, plus ou moins rattachés à Dionysos.

Vers 944-987

Strophe I.

« Danaé aussi dut échanger

la lumière du ciel pour une prison de bronze ;

elle fut enfermée,

ensevelie dans une chambre sépulcrale.
Elle était de race noble, ô ma fille, ma fille !
et trésorière d'une semence de Zeus, la pluie d'or.
Or c'est une force terrible que celle du sort

Et ni l'opulence, ni Arès,
ni les remparts, ni, battus de flots,
les noirs navires ne lui échappent.

Antistrophe I.
Le roi des Édoniens aussi, le violent
fils de Dryas fut lié, pour ses furieux outrages,

par Dionysos et enfermé dans une prison de pierre.

Ainsi le quitta sa terrible folie,

sa rage déchaînée. Il sut qu'il avait

atteint le dieu par ses outrages déments.

Il avait brimé l'enthousiasme
des femmes et les torches de joie
et provoqué les Muses mélodieuses.

Strophe II.
Près des roches Cyanées que baignaient deux mers
sont les rivages du Bosphore, le littoral de la Thrace

et Salmydesse où Arès veille,
où il a vu la blessure maudite

dont une féroce épouse
aveugla les deux fils de Phinée ;

elle perça cruellement les globes de leurs yeux
sans armes que, dans ses sanglantes mains,
la navette pointue.

Antistrophe II.
Tristes ils se morfondaient de leurs tristes souffrances,
ils pleuraient, issus d'un mariage funeste à leur mère.
Celle-ci pourtant dont l'origine tenait
aux antiques Érechthéides
avait été nourrie en de lointains antres
parmi les tempêtes paternelles ;
elle était fille de Borée, fille des dieux,
prompte à courir sur les rocs, mais, ma fille,
les Parques éternelles l'ont saisie. »[331]

Il faut souligner que ces histoires que Sophocle raconte dans son œuvre s'inscrivent dans une perspective de charme. Ainsi le *muthos* peut s'opposer au *logos,* mais seulement en se constituant en charmeur, du point de vue de l'effet qu'il produit sur les destinataires. Il se dégage de ce charme, de ce type d'énonciation, un discours agréable. C'est ce qui justifie le plaisir que l'on a à parcourir les vers de Sophocle. Et comme le note Florence Dupont, *« c'est pourquoi il peut prendre la forme d'une histoire, car, disent les Grecs, les gens aiment s'entendre raconter des histoires. En conséquence, le muthos peut rendre séduisantes les pires horreurs morales. »* (2007, p. 40-41).

Si, l'on reste dans cette approche, c'est sans ambages que nous partageons l'idée de Platon qui attribue les *muthoi* aux poètes, en leur reprochant d'inventer de grands récits trompeurs.

Le *muthos,* vu sous cet angle, se présente comme un acte de parole comparé à la finalité du récit ancien et légendaire qu'on lui attribue. Il n'a aucun statut ontologique du point de vue de la vérité, de l'Antiquité ou de la sagesse : percevoir le *muthos* comme l'origine des choses, où les assoiffés de la vérité trouvent l'explication à tout ce qui leur semble incompréhensible. Les « mythes » grecs ne peuvent avoir d'existence en dehors des mises en discours et des compositions poétiques qui les portent vers leur public. Nous refusons une « *ontologisation* » du « *mythe* » qui ferait de lui un état premier de la civilisation. Cette approche, si elle restait en l'état, ferait de Sophocle, avec ses œuvres, l'un

[331] Sophocle, « Antigone », in *Tragiques grecques Eschyle Sophocle,* traduction par Jean Grosjean, fragments traduits par R. Dreyfus, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 604-605, v. 944-987.

des dépositaires des questions existentielles sur l'homme. De fait, ses personnages d'Antigone et d'Œdipe résument, pour les Modernes, les principes de la démocratie : justice et liberté. Et traiter Antigone comme un personnage épris de justice et Œdipe, le héros par excellence de la liberté au XX^e^ siècle, sans tenir compte de la praxis du V^e^ siècle av. J.-C., constitue une précipitation qui trouve son fondement dans les normes aristotéliciennes. Cette « *ontologisation* » peut paraître désastreuse pour le théâtre qui subit la pression de l'idéologie aristotélicienne.

Le *muthos* perd son sens grec avec Aristote. Le statut de *mimèsis* lui enlève toute valeur performative (Dupont, Florence, 2007, p. 43). Si nous nous en tenons à la *Poétique*, la tragédie de texte qu'Aristote lègue à ses héritiers s'éloigne du rituel en l'honneur de Dionysos, lequel lui donnait tout son sens. Aristote décontextualise ainsi le *muthos*. La preuve réside dans la négligence de la praxis qui lui donne vie et par laquelle il a un sens dans une approche anthropologique.

La *mimèsis* se retrouve essentiellement dans le texte, dans la mesure où le *muthos* est au centre du processus de la décontextualisation de la tragédie (p. 43). Tout ce que Aristote raconte au sujet de la pratique de la tragédie se trouve dans le texte. Il n'est alors plus question du temps de la performance et de la représentation dans la tragédie. Il suffit simplement de se référer au texte pour découvrir la tragédie, comme si le rituel et toutes les festivités dans lesquels il s'inscrit n'avaient aucune importance. Ce qui importe, c'est ce que le *muthos* organise et représente (une représentation d'action, ou encore d'hommes agissant par le moyen des personnages).

Au regard de ce qui précède, il convient de noter que ce n'est plus l'art de raconter le *muthos* qui fait la différence, mais la mise en récit d'actions accomplies par des personnages et dites par eux, qui constituent l'essentiel de la tragédie. C'est cette organisation du récit qui bâtit le fondement de la poétique. Procéder ainsi, c'est limiter le champ opératoire de la tragédie. L'ascension du texte est à l'origine d'une tragédie intellectuelle et intellectualisée, accessible à une catégorie de personnes pouvant la décoder à partir des règles fixées dans la *Poétique*. Nous trouvons curieux qu'un théâtre pour lequel les plus riches payaient à Athènes les places, devienne élitiste avec Aristote.

Le *muthos* est difficilement assimilable à la notion moderne de « mythe ». C'est une erreur de croire ou de penser qu'il préexiste à la tragédie. En réalité, il ne saurait faire l'objet d'un discours séparé de son contexte. Une telle démarche est une façon de légitimer toute sorte de discours à son sujet. Cette lecture s'est accentuée avec l'invention de la mythologie. On a assisté en quelques décennies à une invention savamment menée sur le *muthos*. Ce

discours est tenu en marge de l'insignifiance du *muthos* en dehors des Grandes Dionysies. Par conséquent, représenter ou interpréter la tragédie en se référant à un récit préexistant, constitue une utopie.

Au total, Aristote, à travers le *muthos*, célèbre une action qui trouve toute sa quintessence dans un récit, ce dernier favorisant une lecture idéologique de la tragédie. L'accomplissement de cette action par des personnages sur scène est suffisant pour une définition de la tragédie. L'essentiel réside désormais dans le *muthos* qui se trouve au centre du processus d'élaboration de la tragédie. La représentation sur scène doit avoir pour effet la purgation des émotions chez le spectateur, disait-il dans la *Poétique*. En effet, le spectateur doit ressentir la pitié ou la crainte en lisant *Antigone* ou *Œdipe-roi*. Ce sentiment, la catharsis évoquée dans le chapitre 6 de la *Poétique* comme le dernier élément, qualifierait l'essence de la tragédie et constituerait sa finalité. Elle témoignerait d'une histoire bien liée selon les normes aristotéliciennes. Comment cette catharsis contribue-t-elle à la lecture idéologique de la tragédie de Sophocle et en quoi témoigne-t-elle d'un triomphe que l'on croit venu de la Grèce ?

3. La catharsis pour ou contre la lecture idéologique de Sophocle ?

Peut-on effectuer aujourd'hui une lecture de la tragédie affranchie de la catharsis, telle qu'elle est définie par Aristote ? Les critiques tentent de s'en affranchir. Mais les interprétations et réécritures d'*Antigone* de Sophocle montrent que la catharsis, définie par Aristote, opère des « miracles » au point de prévenir et de guérir des passions. Toutes les interprétations contemporaines de Sophocle ont placé la catharsis à un niveau tel qu'il est devenu aujourd'hui difficile de s'en débarrasser. En ce qui nous concerne, il ne s'agira pas simplement de dénoncer la catharsis pour sortir du discours idéologisant. Il sera question de rendre problématique tout le système aristotélicien pour sortir de cet enfermement. Florence Dupont le rappelait, à juste titre, en Avignon, en 2005 (Dupont, Florence, 2007, p. 17-19), pour illustrer cette difficulté à se séparer d'Aristote.Dans son analyse, Jan Fabre, se proclamant nietzschéen, n'a pu rester fidèle à son maître lors de ce mémorial sur le théâtre. Il lui était difficile de s'éloigner des origines idéologiques de la tragédie grecque contrairement à ce qu'il avance : *« Mon théâtre retourne aux origines de la tragédie qui est née des rites dionysiens. L'ivresse rencontre la raison et la loi. »*[332] L'ivresse dont il parle reste floue, dans la mesure où l'on ignore s'il s'agit de celle de l'acteur, du poète ou du spectateur. Aussi ne s'empêche-t-il pas de s'aventurer dans une démarche faisant de la catharsis une notion très

[332] Interview de Jean Fabre dans *Corpus Jan Fabre*, L'Arche, 2005, p. 224.

importante. En agissant ainsi, il oublie que cette notion n'a vraiment pas de sens dans la théorie aristotélicienne et n'a rien à voir avec le culte de Dionysos. Il va plus loin en stipulant que son but consiste à purifier l'âme du spectateur en le confrontant à la souffrance. Au regard de la mission qu'il s'assigne, il qualifie son théâtre d'être une extension de la tragédie et un rituel purificateur. Pour nous, la référence aux origines dionysiaques et la volonté de rompre avec un théâtre littéraire, n'empêche pas Jan Fabre de s'enfermer dans une idéologie aristotélicienne qui le coupe du théâtre intégré au rituel de Dionysos qu'il prétend réhabiliter et promouvoir. Jan Fabre est très loin du théâtre rituel, dans la mesure où il part du texte qu'il joue de façon mimétique à partir de l'interprétation de la pièce. Cette quête du théâtre rituel du temps de Sophocle est d'avance perdue. Un rituel ne peut s'inventer en dehors du groupe qui le célèbre. Cet exemple montre dans quelle mesure les critiques ont du mal à se défaire d'Aristote pour élaborer une critique objective de Sophocle. La dictature du traité d'Aristote a pris une telle ampleur que même ceux qui manifestent le désir de s'en délivrer sont pris dans l'étau de la catharsis ou de la *mimèsis*. Il ne s'agit pas simplement d'invoquer le rituel de Dionysos pour reconstituer le théâtre grec originel. Ce qu'il y a lieu de faire, c'est tenir compte du contexte des Grandes Dionysies du V^{e} siècle av. J.-C. pour sortir du théâtre de texte d'Aristote, afin de se rapprocher du théâtre athénien. Nul ne peut se vanter de cerner la tragédie de façon totale. La preuve réside dans le fait que cet art s'opérait, dans sa phase pratique, dans un rituel auquel personne n'a pu assister. Nous ne sommes pas en train de dire que les travaux anthropologiques, historiques relatifs à la tragédie n'ont pas permis de découvrir et de comprendre *Antigone* et *Œdipe-roi* de Sophocle. Il faut simplement dépassionner le débat sur la Grèce et éviter de réaliser des lectures riches en idéologie qui font du contenu de ce théâtre des vérités éternelles et universelles.

Aristote se sert des termes de pitié (*eleos*) et de frayeur (*phobos*) pour désigner la catharsis dans la *Poétique*. La tragédie de Sophocle inviterait donc à éprouver de la frayeur en ce qui concerne le sort de Créon. Lequel aurait outrepassé les lois des dieux et de la pitié pour précipiter le destin d'Antigone, enterrée vivante si l'on s'en tient à la définition de la catharsis. Aussi la catharsis se trouve-t-elle sur le même plan que le plaisir : le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur. En clair, le poète serait un producteur de plaisir par le canal de la pitié et de la frayeur. Il est évident que ses sentiments se trouvent du côté du spectateur que nous considérons comme une sorte de patient qui attend le miracle du poète. Un miracle qui constitue un vrai diagnostic de son état psychologique qui, selon Aristote, rend compte d'une réaction positive (le plaisir) à travers la frayeur et la pitié.

Pour expliquer cette ambiguïté, on se focalise sur le terme de catharsis traduit par « épuration » et par « purgation ». Catherine Naugrette fait un rappel très intéressant dans son œuvre sur l'esthétique du théâtre :

> *« Il s'agit d'un terme emprunté au vocabulaire médical, dont la valeur métaphorique peut servir à désigner l'effet curatif, donc positif, provoqué par la libération de ces symptômes tragiques que seraient la pitié et la frayeur. Le spectateur serait ainsi littéralement purgé de ses passions, ce qui provoquerait chez lui un plaisir analogue à celui du malade soulagé de ses maux.»* (Naugrette, Catherine, 2005, p. 83).

Il s'agissait d'un vrai diagnostic opéré par le poète, puisque les Modernes s'inspirent du vocabulaire médical pour valider les vertus de la catharsis sur l'homme. N'est-ce pas ce qui est à l'origine de l'identification au personnage d'Antigone, relevée par André Bonnard ? Les trouvailles de la catharsis donnent une résonance à cette lecture. Au regard du résultat qu'il produirait, c'est-à-dire le plaisir provoqué par la représentation de la frayeur et de la pitié, la catharsis serait le but de la tragédie. Cette finalité aurait été possible grâce à Aristote. En effet, le champ lexical médical de la médecine purgative de la catharsis permet d'assouvir cette soif herméneutique.

Pour mieux cerner la cohérence du paradoxe de la catharsis, il faut se tourner vers son origine mimétique. C'est dans le chapitre 4 de la *Poétique* qu'Aristote note la tendance naturelle chez l'homme à la *mimèsis*, du plaisir provoqué par la représentation avant même de la rattacher à la tragédie :

> *« Dès l'enfance les hommes ont, inscrits dans leur nature, à la fois une tendance à représenter […] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les hommes […] ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui »* (Aristote, *Poétique*, 48 b 4).

Il faut donc comprendre, selon Aristote, que la notion de plaisir reste indissociable de la *mimèsis*, ce qui permettrait de mieux saisir la catharsis dans le domaine de la tragédie. Si l'on s'en tient à sa théorie selon laquelle la nature humaine est le fondement de la mimétique, le plaisir esthétique devient inéluctablement le résultat de la production de l'œuvre d'art, donc

de la tragédie du texte. Aussi, cette démarche conduit-elle vers une intellectualisation de la tragédie, d'autant que Aristote parle de connaissance rendue possible grâce au plaisir d'apprendre. Si la mimèsis aristotélicienne porte les jalons d'un apprentissage par la représentation, l'on s'écarte du rituel grec. Il ne s'agit plus d'une célébration en l'honneur de Dionysos, mais d'une quête effrénée de discours idéologique sur un théâtre du rituel, un théâtre de scène qui jadis s'inscrivait dans le cadre des Grandes Dionysies.

Pour nous, Aristote pose, à travers ces interprétations et ces théories, les fondements d'un discours intellectuel, élitiste, voire idéologique de la tragédie de Sophocle. D'ailleurs, Catherine Naugrette le montre très bien dans son œuvre sur l'esthétique du théâtre. Elle reprend Aristote, évoquant le chapitre 4 de la *Poétique* :

> *« Le plaisir mimétique est donc un plaisir noble, qui naît du regard et s'élabore dans un processus d'intellection. D'où la possibilité de rapporter ce plaisir à des « choses pénibles », puisque, en fin de compte, il est d'un autre ordre que l'émotion immédiate : il est du second degré. D'ailleurs, Aristote le précise : si le plaisir n'est pas lié à la connaissance, il n'a plus rien à voir avec la mimèsis, il devient technique en quelque sorte : « car si on n'a pas auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. » (48 b 17.) Pour qu'il y ait production de plaisir par la mimèsis, il faut qu'il puisse y avoir une intellection des formes. »* (Naugrette, Catherine, 2005, p. 85).

Elle estime que la catharsis dont il est question au chapitre 14 de la *Poétique* se conforme à cette logique : Aristote effectue une distinction entre le plaisir né du spectacle (qui ne serait pas d'ordre mimétique) et celui, issu de la composition de l'histoire par le poète, qui serait lui, d'origine mimétique, donc esthétique :

> *« Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce qu'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe. Produire cet effet par les moyens du spectacle ne relève guère de l'art : c'est l'affaire de la mise en scène. Ceux qui, par les moyens du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux, n'ont rien à voir avec la tragédie ; car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir qui lui est propre. Or, comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillée par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant. »* (Aristote, *Poétique*, 53 b 1).

Cette lecture consacre la séparation du spectacle avec la composition de l'histoire (la *Poétique*). Il ne s'agit plus d'un rituel, mais, selon Aristote, de la composition d'un texte suivie d'une mise en scène. Avec l'art de la composition d'Aristote, qui constitue le support d'une mise en scène, la tragédie de Sophocle passe du rituel à une forme d'intellection.

Conclusion

Au total, la *mimèsis* et la *catharsis* se trouvent au cœur d'un processus d'intellectualisation dont Aristote traite tout au long de sa *Poétique*. Retenons que la *mimèsis* et la *catharsis* doivent leur création au *muthos*. Est-ce pour cela qu'il faut rompre avec cet aristotélisme qui aura eu une influence notable sur la progression de la lecture idéologique de la tragédie de ces dernières décennies ? Il n'était pas question de nous élever contre la *Poétique.* Nous entendions analyser la tragédie de Sophocle non pas avec les seules règles de la *Poétique*, mais en tenant compte de sa dimension pratique comme une performance ritualisée selon le contexte grec. Cet exercice nous semblait utile. En effet, la lecture idéologique qu'inspire le texte d'Aristote est devenue, au fil des années, un monument pour les théoriciens de la tragédie. Notre analyse nous permet d'établir que cet édifice se présente dans une telle cohérence que l'on croirait en la manifestation d'un triomphe venu de la Grèce classique.

Si nous avons mené une réflexion sur la *Poétique* dans ce chapitre, c'est en raison de son influence sur la théorie théâtrale, laquelle a favorisé la lecture idéologique de Sophocle en Occident. La critique de la tragédie est marquée par l'idéologie aristotélicienne au point où les récits légendaires grecs antiques continuent de nos jours à inspirer et à exprimer nombre de réflexions culturelles fondamentales de l'Occident. À cet effet, George Steiner indiquait que les philosophes et les érudits européens se sont accordés largement à penser que l'*Antigone* de Sophocle n'est pas seulement la plus grande des tragédies. De toutes les œuvres d'art produites par l'esprit humain, c'est aussi celle qui s'approche le plus de la perfection (Steiner, George, 1986, p. 1). Si cette thèse s'inspire d'un récit grec, il n'est pas non plus superflu que cet espace géographique et culturel constitue en dernière analyse le lieu du modèle de pensée par excellence.

La lecture « idéologisante », comme nous la nommons, est la réalisation de l'aristotélisme. La preuve réside dans l'élévation de l'œuvre de Sophocle au premier plan des tragiques grâce aux emblèmes permanents : Œdipe et Antigone. Cette entreprise avait été initiée par l'imagination idéaliste et romantique, n'est-ce pas ce que Friedrich Schlegel évoque en ces termes : *« Dans les fragments écrits en vue de son Histoire de la tragédie attique de 1795, le jeune Friedrich Schlegel s'était demandé : « Sophocle est-il donc le seul à être parfait ? »* Il avait répondu par l'affirmative : *« Les plus grands poètes grecs forment un chœur harmonieux, dont S. est le chef, comme Apollon est le chef du chœur des muses. »* Dans ses conférences sur l'histoire de la littérature gréco-latine, données pour la première fois entre 1796 et 1803, A. W. Schlegel caractérisait Sophocle comme *primus inter pares* par

« l'excellence et les réalisations »[333]. Dans cette perspective José Angel Valente écrivait au sujet d'*Antigone* :

> *« Quelqu'un a dit de cette œuvre de Sophocle qu'elle était la reine des tragédies, et à maints égards elle l'est. Car nulle autre peut-être n'a su avec autant de force faire du sacrifie du héros un acte créateur de liberté. C'est sans doute pourquoi le thème d'Antigone a accompagné avec autant de persistance la pensée moderne, de l'idéalisme à nos jours »*[334].

N'est-ce pas là une manière d'élever idéologiquement Sophocle ? De fait, son œuvre serait la plus instructrice en matière de liberté. Nous constatons que cette œuvre s'inscrit au cœur de la pensée moderne. À ce titre, elle sert de référence à toute critique de l'existence de l'homme. Mais, pour la réussite d'un tel projet, il a fallu préalablement fondre la tragédie dans un processus littéraire et philosophique. C'est ce qui nous a amené à analyser le texte d'Aristote afin de prendre toute la mesure de l'intellectualisation de ce rituel.

Après cette étape de nos travaux, une question essentielle demeure : Que faire aujourd'hui pour mettre en place un autre processus de démythisation de la tragédie afin de la restaurer ? Jusque-là, nous avons effectué un état des lieux de la lecture de Sophocle. Il a eu pour ressort un discours littéraire, politique et philosophique dans une optique universelle et éternelle. Il s'en est suivi un diagnostic à partir duquel a été observée l'invention de nouvelles catégories comme le mythe, le tragique et la démocratie constituant, par la même occasion, la charge sémantique de la tragédie. Visiblement, la lecture de Sophocle témoigne d'une tragédie à jamais perdue, compte tenu de la distance créée par la critique contemporaine. L'Occident, convaincu du miracle de l'invention du théâtre grec, ne l'a jamais appréhendée comme *: « un spectacle fascinant qui affichait ouvertement sa théâtralité et séduisait un public exigeant et critique grâce à des scènes grandioses, terribles, pathétiques où alternaient chant, danse et déclamation »*[335]. Le spectacle dans lequel s'inscrivait la tragédie s'est mué au fil des années et surtout à l'aune de la raison occidentale en une réplique des débats rhétoriques, politiques et philosophiques.

Au regard de ce qui précède, que faire maintenant que la tragédie est devenue philosophie et littérature ? Doit-on perpétuer cette lecture ou procéder à un désenvoûtement

---

[333] George, Steiner, *Les Antigones*, 1992, p. 3.

[334] Valente, José Angel, « La réponse d'Antigone », in *Europe*, janv.-fév. 2000, n° 849-850, p. 136.

[335] Vasseur-Legangneux, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 237.

afin non seulement d'établir la spécificité de ce théâtre, pour ensuite entamer une comparaison avec d'autres formes de représentation ? Pour ce faire, il nous semble essentiel de sortir l'œuvre de Sophocle de ce discours idéologique dont il a fait l'objet, afin de rendre possible l'étude de la tragédie comme une forme culturelle spécifique à Athènes.

Chapitre 3 : Sortir de la tragédie idéale et mystificatrice de Sophocle

Introduction

Nous n'avons pas cessé, dans notre réflexion, de relever les discours littéraire, philosophique, politique, voire idéologique sur Sophocle, pendant plus d'un siècle. La résurgence de ces pensées a fini par perdre la tragédie qui, à l'origine, n'était qu'une manifestation culturelle s'inscrivant dans le cadre des Grandes Dionysies au V^e^ siècle av. J.-C. L'obstination à immortaliser la tragédie à partir de cette lecture idéologique hypothèque considérablement son étude en tant que manifestation culturelle spécifique aux Athéniens. Cela nous amène à répondre à l'interrogation suivante : que doit-on faire ? Surtout dans un contexte où la tragédie est chargée de réflexions intellectuelles de toutes sortes. À l'origine de cette charge sémantique, se trouve une théorie qui indique que le théâtre et le miroir feraient bon ménage depuis des siècles[336]. Pour ressortir la parenté existant entre le théâtre et le miroir, Tadeusz Kowzan effectue un certain nombre de remarques linguistico-étymologiques :

> *« En latin, speculum (miroir) et spectaculum (spectacle) ont la même origine : tous les deux viennent du verbe spectare ou specere qui veut dire « regarder ». On retrouve cette parenté dans les langues romanes : specchio et spettacolo en italien, espejo et espectáculo en espagnol. Et aussi les langues germaniques où l'analogie est encore plus frappante : dans le couple allemand Spiegel et Spiel ainsi que dans le couple néerlandais spiegel ou spel, le second terme signifie d'abord jeu, ensuite spectacle. La convergence entre miroir et spectacle existe également dans les langues slaves, bien que la racine n'y soit pas d'origine latine ; ainsi zerkalo signifie-t-il miroir, zerlišče -spectacle et zritel- spectateur. Quant au français, il faut, pour découvrir cette analogie, se rapporter aux adjectifs « spectaculaire » et « spéculaire » (ce dernier est un terme honorable puisqu'il date du XVI^e^ siècle) ou bien à un nom technique, encore plus ancien : le spéculum, miroir utilisé par les médecins »* (Kowzan, Tadeusz, p. 6).

Au regard de ces remarques linguistico-étymologiques, la parenté établie entre le miroir et le théâtre en réalité poserait la question du reflet. Selon Tadeusz Kowzan, le miroir joue un rôle de détecteur d'une réalité cachée, quand il réfléchit un monde qui se situe en dehors de l'espace représenté (p. 10). Le théâtre en général, et la tragédie en particulier seraient donc le miroir du monde et des sentiments humains. Cette idée nous viendrait, selon

---

[336] Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir : métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 6.

lui, de l'Antiquité. N'est-ce pas en raison de de cette théorie que la tragédie s'est transformée en figure mystificatrice d'une histoire imaginaire de l'humanité (Dupont, Florence, 2001, p. 11-12) ? La perception de la tragédie comme expression de la condition humaine. Cela contribue à un processus d'idéalisation qui en fait une invention miraculeuse. Que faut-il entendre par cette dernière (invention miraculeuse) ? La tragédie serait une véritable philosophie de la vie à partir de laquelle il est désormais possible de questionner les conditions existentielles de l'homme. La Grèce aurait réussi à créer ce qui permet à l'homme de se découvrir et de se connaître. C'est à travers les notions comme le mythe, le tragique et bien d'autres qu'une telle réalité serait venue à l'existence. Dans ce dispositif, les personnages de Sophocle, devenus avec la critique contemporaine des emblèmes permanents, ont fortement contribué à construire et à perpétuer un discours idéologique sur la tragédie.

Il semble que le fonctionnement des textes conservés de la tragédie comme œuvres littéraires, lisibles et isolées de la performance ritualisée par laquelle ils vivaient, participe considérablement à la mystification de la tragédie. La tragédie s'est muée en objet de science dans lequel la critique a trouvé un discours symbolique et fondateur des valeurs humaines. C'est dans cette perspective que nous avons traité la question de la lecture idéologique de Sophocle. Ce discours intellectuel autour de la tragédie a atteint de tels sommets que l'usage symbolique l'a rigoureusement emporté sur ce qu'elle pouvait contenir de véridique d'un point de vue historique (Dupont, Florence, 2001, p. 11-12). En fait, la fascination créée par cette manifestation culturelle n'a pas été canalisée pour servir de fait culturel, comme ce fut le cas à Athènes. Elle a au contraire abouti à un narcissisme culturel et à un ethnocentrisme de l'Occident. En servant de modèles au théâtre, cette tragédie a justifié un nombre important de discours rationnel, politique et philosophique. Dans cette optique, il n'est pas superflu de dire que cette tragédie s'est incarnée et réincarnée selon l'horizon d'attente de chaque époque de l'Occident. La tragédie avait-elle vraiment besoin de perdre son essence dans la spéculation idéologique pour mieux servir ses héritiers ? C'est pour répondre à cette interrogation qu'il nous a semblé nécessaire de réviser cette lecture idéologique. Notre analyse nous permettra, dans un premier temps, de rompre avec cette acception de la tragédie en tant qu'invention miraculeuse et œuvre littéraire. Ensuite, nous initierons une étude comparative de la tragédie avec les formes de représentation africaines. Il sera question dans cet exercice de passer en revue les composantes de ces deux manifestations. Et, à partir de ces dernières, nous établirons les différences et les similitudes qui les caractérisent.

1. En finir avec la tragédie comme « miracle grec »

Le miracle de l'invention de la tragédie s'est matérialisé, en Occident, par la multitude de discours qu'il a suscitée. Jamais une manifestation culturelle propre à une société, à une époque très ancienne, n'a fait l'objet d'autant de spéculations. Au fil des années, l'Occident s'est employé à la sacralisation de ce singulier collectif qu'est la tragédie au point d'en faire un vrai mythe. Un mythe, parce qu'elle apporterait une explication, au regard de la critique contemporaine, à tout ce qui en nécessite. Existe-t-il un motif à cette mystification de la tragédie ? Pour répondre à cette interrogation, il importe de se référer à sa transmission, suivie de sa promotion dans le monde entier. Cela ne fait l'ombre d'aucune ambigüité : *« La tragédie est un de ces grands mythes de l'Occident contemporain que l'Europe a exporté dans le monde entier »*[337]. Avant d'entamer un examen des raisons de cette invention, intéressons-nous dans un premier temps à l'expression « miracle grec ».

Le « miracle grec », comme forme expressive du génie grec, remonte à Ernest Renan (1823-1892). Pour qualifier ce miracle, il écrivait : *« […] le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se verra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale »*[338]. Ernest Renan reliait cette conviction à un séjour athénien, en 1865, au cours duquel il a été impressionné par l'excellence des Grecs en matière artistique. Pour donner plus de relief à sa fascination, il indiquait : *« L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi »*[339]. Cette même idée de miracle avait été reprise par Paul Valéry qui note dans ses *Cahiers* que la Grèce antique est la plus belle invention des temps modernes. Nous retiendrons, toutefois, que le miracle grec revient à considérer la Grèce classique comme une période unique et riche, tant par son histoire, sa culture, ses grands hommes que par ses innovations. Il semble que ces innovations, considérées en Occident comme l'héritage grec, sont multiples. Elles tiendraient à la politique centrée sur la philosophie de la démocratie, à la culture de l'échange et du dialogue (agora), au concept de la citoyenneté (dans l'Athènes de Périclès où est citoyen un homme né d'un père citoyen et d'une mère fille de citoyen), à

[337] Dupont, Florence, « La tragédie grecque : une invention moderne » in *Les tragédies sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, *op. cit*., p. 9.

[338] Renan, Ernest *Prière sur l'Acropole*, 1865. Il faut rajouter que la formule « miracle grec » avait été reprise par Florence Dupont qui l'entendait comme ayant empoisonné les études grecques.

[339] Renan, Ernest *Prière sur l'Acropole*, 1865.

l'autonomie intellectuelle par la philosophie et au théâtre (la tragédie). Sur cette dernière invention, nous noterons qu'elle serait apparue à la même période que la démocratie. En la chargeant sémantiquement du tragique, avec pour ressort une tragédie du destin et des rapports complexes que l'homme entretient avec ce destin, elle devient universelle et intemporelle.

L'idée de la tragédie, comme une invention grecque que l'on pourrait compter au nombre des miracles grecs, est fortement ressentie en Occident : *« Athènes inventait également tous les genres littéraires, toutes les formes de pensée dont nous vivons encore aujourd'hui. Elle inventait* ***la tragédie*** *et la comédie, l'histoire, la rhétorique, et une nouvelle philosophie, centrée sur l'homme… »*[340] À travers ces propos, la littérature de tous les pays d'Europe a été et serait encore nourrie largement de grec (Romilly, Jacqueline de, 1995, p. 268). Cela est d'autant plus pertinent que la tragédie s'est transformée, en Occident, en littérature. Il y aurait, dans les pays d'Europe, différentes *Antigone* sans patrie (p. 269), comme si la tragédie n'était pas spécifique à Athènes et comme si Sophocle n'avait pas présenté son œuvre aux seuls Athéniens du V^e^ siècle av. J.-C. Le miracle de l'invention de la tragédie transparaîtrait dans les grandes crises du XX^e^ siècle. Il est en effet impossible d'évoquer la question de la guerre sans rappeler la guerre de Troie, la captivité et l'exil sans citer Hécube et Andromaque, la culpabilité sans Oreste, l'ironie du sort sans Œdipe, l'amour sans Phèdre et la jalousie sans Médée (Romilly, Jacqueline de, 1995, p. 275). La tragédie survivrait :

> *« Parce qu'au V^e^ siècle, les Athéniens qui fondaient toutes les sciences vouées à la connaissance du monde, ou de l'homme, consacreraient de même leur théâtre à l'analyse de grandes situations humaines, qu'ils les traitaient pour tout le peuple, les considérant sous l'aspect le plus universel, en y voyant le rapport de l'homme avec les dieux ou avec la justice ; chaque personnage devenait symbole, chaque tragédie exemple »* (p. 275).

À travers ce passage, la tragédie, en se construisant autour de la situation de l'homme, sort du particulier athénien du V^e^ siècle pour fonder un discours universel. Une telle attitude constitue un acte de sa manipulation qui n'est plus une manifestation culturelle, mais une œuvre philosophique traitant des questions existentielles de l'homme. Jacqueline de Romilly insiste sur l'exemple de l'Antigone de Sophocle. Elle relève l'idée de son imitation, sa reprise et sa réécriture, dans tous les pays et à toutes les époques. Et la tragédie comme miracle grec

[340] Romilly, Jacqueline de, *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 266.

ferait le tour des problèmes sans les résoudre, de sorte à permettre à chacun de l'interpréter dans le sens de son engagement (p. 275). C'est dans un rapport antinomique que Jacqueline de Romilly perçoit la survie d'Antigone. Elle serait un modèle pour tous les résistants ou un exemple de rébellion pour ceux qui la réprouvent. Jacqueline de Romilly rajoute plus loin :

> *« À cet égard Antigone, comme toutes les autres œuvres, est toujours actuelle – actuelle pour nous. Mais, si elle nous rejoint, elle nous apporte aussi ce dont notre temps a trop souvent besoin – et depuis peu – perdu le sens et le respect – à savoir la confiance en l'homme, la flamme, la faveur. On peut l'appeler héroïsme, ou bien idéalisme. On peut aussi l'appeler humanisme. Mais ce quelque chose qui rayonne est ce que réclame notre temps, qui lui manque, et que le contact avec le grec, dans notre enseignement, peut lui rendre dans son éclat »* (p. 275).

Dans cette optique, *Antigone* se charge de valeurs que la critique occidentale interprète comme universelles et intemporelles. Le récit légendaire d'Antigone, réinventé par Sophocle, devient, par la même occasion, une histoire politique. On y retrouverait une rhétorique en adéquation avec les débats de l'Assemblée ou du tribunal (p. 279). C'est peut-être fort du caractère public du théâtre que la critique le transforme en art politique. Et c'est dans le discours entre Hémon et Créon que l'on peut lire cet aspect de la vie athénienne : *« La politique était la vie d'Athènes »* (p. 279). Ces propos traduisent l'identification à cette vie : *« C'est très largement la nôtre »* (p. 279). Au regard de la critique, le miracle grec se traduirait par le fait que les Athéniens aient inventé un art traitant non seulement de la démocratie, mais aussi des questions existentielles de l'homme et de la politique. La tragédie, qui était une performance ritualisée et spécifique à Athènes, mérite-t-elle une telle lecture ? Pour répondre à cette interrogation, il convient de dénoncer ce miracle devenu universel afin de l'interpréter dans son contexte anthropologique. Florence Dupont entamait déjà une rupture avec ces interprétations un peu hasardeuses de ce miracle :

> *« La tragédie comme incarnation du tragique devient donc une forme de poésie dramatique impliquant un fond, une philosophie de la vie, née miraculeusement au V^e^ siècle à Athènes mais qui serait émancipée des contingences historiques de sa naissance pour devenir ce qu'elle était de toute éternité, un genre universel. C'est cela le miracle grec »* (Dupont, Florence, 2001, p. 13).

Dans ses travaux, elle ne manque pas de prendre ses distances quant au présupposé modèle que constituerait la tragédie. À ce propos, elle indiquait :

> *« La notion de tragédie tragique est de toute façon circulaire, puisque la tragédie grecque devient alors à elle-même son propre modèle. Autrement dit, la*

tragédie grecque sert d'un côté à définir toute tragédie en général par une procédure qui consiste à séparer arbitrairement ce qui serait de l'ordre accident historique de ce qui relèverait de l'universel – par exemple serait universelle et tragique la révolte d'Antigone, serait accidentel et grec le devoir pour une sœur d'enterrer son frère –, mais, d'un autre côté, la tragédie grecque est d'une part une tragédie comme les autres, d'autre part elle est grecque, en langue grecque, avec des héros grecs et une mythologie grecque » (p. 13).

Cette analyse est tout le contraire du discours de certains hellénistes qui, non seulement identifient l'homme au personnage de Sophocle, mais découvrent dans son œuvre un contenu d'une valeur universelle et éternelle. Il semble que lire la tragédie dans cette perspective globalisante et universelle est, dans un premier temps, feindre d'ignorer son origine et, dans un second temps, refuser la différence qui peut exister entre les cultures. C'est pour qu'un début de solution soit trouvé à cette mystification de la tragédie et à cette imposture intellectuelle qu'il a plu à Florence Dupont d'exprimer plus haut son hostilité à cette démarche :

« Il faut oser dire que cette « tragédie grecque » dont tout le monde parle ingénieusement n'existe pas, que ce que nous appelons aujourd'hui la « tragédie grecque » est une illusion rétrospective, un artefact de notre histoire littéraire et que sa dénomination même est un serpent qui se mord la queue. Il faut en même temps dénoncer cet abus de langage qui nous fait appeler « tragédies grecques » les textes des poètes tragiques grecs, comme si ces textes se confondaient avec la pratique culturelle, religieuse et sociale que les Grecs désignaient sous le nom de tragédie. Comme s'ils étaient les monuments de cette pratique, conservés dans les mémoires grâce à l'écriture afin d'être lus, rejoués et imités » (p. 13).

Visiblement, la tragédie perd avec cette illusion rétrospective de l'histoire littéraire occidentale son aspect pratique, essentiel dans la culture grecque. Pour la critique contemporaine, elle se définit à partir du texte. En finir avec la tragédie comme miracle grec, revient à rompre avec cette lecture tendant à en faire un discours purement idéologique, fondateur, typiquement intellectuel.

À ce stade de notre réflexion, il est opportun de nous interroger sur ces fameux textes qui constituent aujourd'hui l'argument à partir duquel la critique occidentale manipule cette pratique culturelle qu'est la tragédie pour les Athéniens. En nous référant à Florence Dupont qui disait : *« Finissons-en donc avec la tragédie grecque comme texte lisible et comme*

incarnation première du tragique, comme miracle de l'esprit humain et mystère d'éternité » (p. 13), nous comprenons la nécessité de rompre dans la même logique avec le miracle grec, la sacralisation dont ont fait l'objet les quelques textes conservés de la tragédie.

2. En finir avec la tragédie de Sophocle comme texte

Faut-il réduire la tragédie aux textes conservés et construire à partir de ces derniers des discours philosophiques et littéraires ? Cette interrogation nous semble essentielle. Elle se trouve au cœur de la critique intellectuelle de la tragédie. Nous le disions dans nos précédentes réflexions, la perception de la tragédie, comme texte littéraire, à partir des travaux d'Aristote, mettait un terme à la performance ritualisée qui pouvait faire l'objet d'investigation et orienter son étude vers son aspect pratique qui demeure le plus important dans la culture grecque. Au lieu de procéder ainsi, la critique contemporaine a décontextualisé la tragédie pour la placer au même niveau que les textes littéraires. Nous pouvons soutenir, dans cette perspective, que la critique de Sophocle s'est effectuée selon les règles et les attentes philosophiques et littéraires.

Depuis plus d'un siècle, la tragédie qui était à Athènes une performance est perçue par la critique contemporaine comme un texte littéraire. Qu'il s'agisse d'Aristote, de Nietzsche, de Hegel, de André Bonnard, de Jacqueline de Romilly, de Jean-Pierre Vernant, de Pierre Vidal-Naquet et de bien d'autres, l'œuvre de Sophocle a fini dans les travers de la littérature et de la philosophie. La performance ritualisée du V^{e} siècle av. J.-C. a fait place, au fil des années, au texte des Modernes.

Tout commence avec l'opposition que la critique occidentale établit entre le *muthos* et le *logos*. C'est à partir de ce débat que le texte a été préféré à la manifestation pratique de la tragédie. Il s'agit d'une véritable fiction contemporaine (Dupont, Florence, 2007, p. 40). En se fondant sur Socrate et les philosophes présocratiques pour qui il n'y avait pas lieu d'opposer *logos* et *muthos* sous la forme du « discours et récit » ou des « paroles vraies et paroles fausses », Florence Dupont s'éloigne de cette lecture. Dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental,* elle se démarque de cette tendance moderne selon laquelle le *muthos,* devenu mythe au XVIII^{e} siècle, aurait un statut ontologique du point de vue de la vérité, de l'Antiquité ou de la sagesse (p. 40). Contrairement à ce que le *muthos* pouvait signifier pour les Grecs de l'Antiquité, il se transforme en un discours des origines. Aussi est-il important de préciser que ces mêmes *muthos,* pris ici dans leurs acceptions de récits mythiques, constituaient un des instruments dont se servaient les poètes pour la réalisation de leurs performances. Nous insisterons sur ce point, parce qu'il s'agissait d'un instrument de travail aux mains des poètes. Ces récits ne sauraient à eux seuls résumer la tragédie. Les récits conservés sous une forme

textuelle ne sont qu'une des pistes, sinon une trace à partir de laquelle il est possible d'étudier la tragédie :

> *« La réalité était donc celle-là, et ce que l'on appelle communément et abusivement la tragédie grecque, c'est-à-dire le texte écrit transmis par les philologues d'Alexandrie, n'est que la trace, telle quelle inintelligible, d'un événement politico-religieux, propre à une cité grecque, l'Athènes du V^e^ siècle »* (Dupont, Florence, 2001, p. 17).

Il est bien dit « propre à une cité » dans ces propos. Ce qui veut que dire que, lorsque l'on s'emploie à étudier la tragédie telle qu'elle est présentée à Athènes, il est intellectuellement incorrect de l'assimiler au seul texte. Pour éviter de sacraliser le texte, il serait plus normal de le placer au même niveau que les témoignages, les inscriptions et les monuments architecturaux utiles à son étude. Le texte de la tragédie n'a pas été, au regard de la critique contemporaine, perçu sous cet angle. Il a été, avec la distinction entre *muthos* et *logos*, un élément qui permit à la critique contemporaine de construire un discours organisé, rationnel, voire philosophique sur la tragédie. C'est parce qu'une grande importance a été accordée au texte que l'étude de la tragédie s'est longuement orientée vers l'idéologie. Il en serait autrement si, en plus du texte, les témoignages, les inscriptions et monuments architecturaux avaient été analysés avec la même énergie. Malencontreusement, la « statufication impérialiste de la tragédie » s'est consolidée en Occident avec l'inscription des textes des tragédies grecques au patrimoine de l'humanité[341], comme s'il fallait dans un premier temps étudier le texte avant sa mise en scène. Une lecture idéologique ne peut échapper à une telle démarche. De fait, dans la perspective moderne le metteur en scène devient un créateur d'une œuvre différente du texte qu'il utilise. Avec la traduction des textes anciens, la tragédie ne fait plus l'objet d'une imitation, mais d'un texte traduit puis joué sur scène. Dans cette éventualité, le texte ne peut que constituer un trésor soigneusement conservé que le metteur en scène célèbre sur scène : *« le texte est sacré et le metteur en scène est le prêtre qui en célèbre le culte »* (Dupont, Florence, 2004, p. 14). Pour affranchir la tragédie des orientations idéologiques héritées de l'Occident, il faut se débarrasser du postulat selon lequel le texte de la tragédie suffit pour faire une tragédie grecque (p. 14). Lire *Antigone* de Sophocle comme un texte littéraire ne donne pas un accès à la tragédie. Cette démarche est jonchée d'embûches qui se traduisent par des interprétations littéraires et philosophiques. Il est

[341] Dupont, Florence, « La tragédie grecque, une invention moderne », in *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, 2004, p. 13.

question d'une simple lecture de texte comme littérature, qui contraste grandement avec la performance ritualisée des Grandes dionysies.

Aujourd'hui la tragédie est réduite à ce texte, alors que l'essentiel de cette manifestation culturelle résidait, au V^e^ siècle, dans sa performance qui, de plus, était le résultat d'une longue période de préparation. Il existe avec la critique contemporaine une véritable confusion entre le texte et la performance. Ce texte est passé d'un instrument de travail des poètes grecs à sa sacralité avec les Modernes. Il ne pouvait pas être autonome dans la mesure où seule la performance lui donnait vie. Sur ce point, Florence Dupont écrivait : *« il n'est pas possible d'isoler les tragédies de tout contexte liturgique et épidictique, en ne gardant que leur matériau verbal et en les interprétant comme des textes. Car cela revient à les couper de cet événement qui leur donne sens en conjoignant plaisirs musicaux et glorification de la cité »* (Dupont, Florence, 2001, p. 27). Il est inutile de parler de tragédie si les conditions d'énonciation du texte sont reléguées à un second plan. Un texte de théâtre, en dehors de son contexte anthropologique, des croyances et des coutumes l'ayant engendré, aura certainement une nouvelle charge sémantique dans un autre espace temporel. C'est le cas de la tragédie qui, depuis sa redécouverte au XVI^e^ siècle, s'interprète selon les courants littéraires et philosophiques des uns et des autres afin d'aboutir à une hydre. Cette dernière réside dans la lecture idéologique de Sophocle. Il importait de faire cette lecture afin de déterminer l'intérêt de la tragédie pour l'Occident et d'établir à quel niveau elle pouvait stimuler son imaginaire. Il faut en finir avec l'acception de la tragédie de Sophocle comme texte fondateur et discours clos et total. Avec ce dessein, il y a lieu d'exploiter les autres éléments que nous citions plus haut. Ils peuvent aboutir à une tragédie moins idéologique et focalisée sur la pratique. Toutefois, quand la tragédie sera uniquement définie comme texte, il n'y aura plus de spectacle, de chant, de danse à reconstruire, mais des discours idéologiques à observer çà et là. Et lorsqu'elle quittera le domaine de la culture spécifique à Athènes, elle fera toujours objet de spéculations littéraires et philosophiques.

La tragédie a besoin, comme nous le relevions plus haut, de s'affranchir du texte pour sortir de l'utopie de sa connaissance. Ce qui est aujourd'hui désigné sous le nom de la tragédie diffère de ses origines. Au fil des années, elle s'est incarnée en textes littéraires, en valeurs morales, en discours philosophiques universels et éternels. À ce titre, elle fait oublier Athènes pour devenir une réflexion sur la pensée occidentale. Cela nous amène à en finir avec les incarnations de la tragédie.

3. En finir avec les incarnations de l'œuvre de Sophocle

Parler de l'incarnation de la tragédie revient, dans un premier temps, à préciser le postulat selon lequel elle existerait en général dans les littératures européennes depuis l'Antiquité. La Grèce serait donc le point de départ à partir duquel la tragédie s'est constituée. Force est de constater qu'une telle attitude fait de la Grèce le dépositaire d'un art universel et éternel qui allait, au fil des années, s'exporter partout en Europe et au-delà.

Même si nous partons de ce postulat, cela ne nous empêche pas de définir cette notion d'incarnation. Pour cela, nous l'aborderons dans une perspective chrétienne. Ce qui nous permettra, en dernier ressort, de juger de la pertinence de l'incarnation de la tragédie. En clair, notre but sera d'attester si oui ou non l'incarnation est applicable à la tragédie.

Dans la tradition judéo-chrétienne, l'incarnation désigne l'action par laquelle Dieu s'est fait homme, en restant Dieu, dans la personne de Jésus-Christ. C'est ce que révèle l'évangile selon Jean dans le Nouveau Testament : «*Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu […] Et la Parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité ; et nous avons contemplé sa gloire, une gloire comme la gloire du Fils unique [Jésus-Christ] du père* »[342]. L'incarnation est dans cette

[342] Jean, *Nouveau Testament*, Jean 1 ; 1 et 14. Il faut dire que le thème de l'incarnation a son premier lieu en christologie : Dieu incarné en Jésus-Christ, fils de Marie (« issu de sa chair »), inscrit dans une généalogie historique (« fils de David ») et « nouvel Adam » ou « fils de l'homme » (*Encyclopédie du protestantisme* sous la direction de Pierre Gisel, 2006, p. 625). Il semble qu'un débat existe sur la compréhension de l'incarnation dans le milieu chrétien, lequel a des marques confessionnelle, protestante et catholique. L'interrogation se dispose selon la manière de comprendre, au cœur du mystère de l'incarnation, le rapport à Dieu d'une part, le rapport des données créationnelles de l'autre. Dans cette perspective, la théologie protestante, majoritairement et dès les Réformateurs, n'entreprend pas d'abord de méditer les « processions » et « missions » en Dieu même, à quoi se rattachait son « incarnation » ; croyance, accentuant du coup l'écart entre réalisation de Dieu et celles des hommes. Dès lors une distinction plus forte s'établit entre le « issu de la chair de Marie » et le « conçu de l'Esprit », l'historicité de l'homme Jésus et la confession christologique, ou encore les « espèces » sacramentelles (les éléments matériels : eau, pain, vin) et leur insertion ou leur prise en charge dans un ordre symbolique. Une telle conception entend reconnaître ou donner une force et une dignité plus grandes aux deux termes en jeu : la transcendance de Dieu s'en trouve en effet valorisée (Dieu ne fait pas nombre avec ce en quoi il s'incarne, il lui reste hétérogène, et on en appelle à une réception qui regarde au-delà de ce qui est simplement présenté), mais la contingence s'en trouve également accentuée (la matérialité, l'historicité et la relativité des lieux ne sont pas supprimées ou divinisées, mais sont partie intrinsèque des mystères à recevoir et à méditer). En perspective protestante, parler d'incarnation ne doit donc pas atténuer la tension, voire le conflit, entre la vérité de la foi et les réalités de l'histoire ou de la création. Il n'y a pas de discours légitime sur l'incarnation en dehors de la « mémoire » toujours réactualisée d'un passé, irréductiblement antécédent et insondable, ni sans l'attente « espérante » d'un surcroît : c'est ainsi seulement que peut se jouer une habitation présente du monde réel et que l'humain soit, selon l'expression traditionnelle des théologies de l'incarnation « assumé ». En doctrine, on rappellera ici qu'il n'y a pas d'incarnation sans renvoi à la croix, son mystère et son incognito (et réciproquement bien sûr, ce qui est parfois négligé en protestantisme), et que l'incarnation se dit tant en lien avec un « ancien » (ancienne alliance aussi bien que réalités des corps et de la création) qu'avec une « nouveauté » à venir (un règne du Père et une réconciliation de tout en tous. Au total, on parlera donc de « logique d'incarnation » pour rendre compte d'un geste qui vise à assumer l'histoire de l'humain de l'intérieur, à même le réel et sur l'horizon large

approche du christianisme liée à la naissance de Jésus-Christ, fils de Dieu, né de façon miraculeuse et inexplicable par l'intermédiaire de Marie, jeune fille juive, vierge et pieuse : *« L'ange lui dit : ne crains point, Marie ; car tu as trouvé grâce devant Dieu. Et voici, tu deviendras enceinte, et tu enfanteras un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus. […] L'ange lui répondit : Le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre. C'est pourquoi le saint enfant qui naîtra de toi sera appelé Fils de Dieu »* (Luc 1 V. 30-31, 35). Il importe de faire une remarque qui nous semble très importante. Elle concerne le but de cette incarnation. Il s'agira, dans un premier temps, de l'achèvement de la révélation de Dieu à l'homme que la Bible présente en ces termes : *« Personne n'a jamais vu Dieu ; Dieu le fils unique, qui est dans le père, est celui qui l'a fait connaître »* (Jean 1 V 18). Elle tient dans une autre mesure au partage de la condition humaine – excepté le péché – et aussi se solidariser avec nos infirmités, comme il est écrit dans Hébreux 4 V 15 : *« Car nous n'avons pas un souverain sacrificateur qui ne puisse compatir à nos faiblesses ; au contraire, il a été tenté comme nous en toutes choses, sans commettre de péché »*. Aussi cette incarnation a-t-elle été perçue comme le troisième but de l'accomplissement de l'œuvre qui nous permet d'être sauvés, dans 2 Corinthiens 5 V 21 *: « Celui qui n'a point connu le péché, il l'a fait devenir péché pour nous, afin que nous devenions en lui justice de Dieu »*. Et, enfin, pour l'abolition du péché par son sacrifice *: « Autrement, il aurait fallu qu'il ait souffert plusieurs fois depuis la création du monde ; mais maintenant, à la fin des siècles, il a paru une seule fois pour effacer le péché par son sacrifice »* (Hébreux 9 V 26). Au regard de ce qui précède, dire que Jésus-Christ s'est incarné sous-tend sa préexistence qui est affirmée dans la Bible : Jésus est sorti « d'auprès de Dieu », « d'auprès du Père », il est « venu de Dieu » (Jean 16 V 27-30). Il est « descendu du ciel » (Jean 3 V 13) où il était auparavant (Jean 6 V 62). Dans cette perspective, nous pouvons poser que 1+1=1. Autrement dit, Dieu et Jésus-Christ constituent la même personne. Cette incursion dans le christianisme nous semble nécessaire, tout d'abord, pour la compréhension de l'incarnation, puis dans son application ou non à la tragédie.

Notons que la tragédie grecque, à travers son histoire en Occident, s'est incarnée d'une époque à une autre, d'une langue à une autre et d'un espace à un autre. Cette incarnation peut s'expliquer en ces termes : *« Cette incarnation périodique se justifierait par le contexte*

---

de la création. Soulignant à sa manière ce propos traditionnel du christianisme, le protestantisme récusera une compréhension de l'incarnation qui renverrait à un fondement extrinsèque et autosuffisant. La divergence de point de vue entre catholiques et protestants s'avérait nécessaire pour comprendre l'incarnation et son mode opératoire.

historique, la présence de tragédies prouvant qu'une époque, une société seraient « tragique » ; ce tragique concentrant en lui le noyau sémantique de la tragédie » (Dupont, Florence, 2001, p. 13). À y voir plus près, la tragédie de Sophocle s'est investie d'une mission de révélation de la condition humaine, qui se manifeste pour la première fois en Grèce. Elle devient romaine des siècles plus tard, puis italienne à partir de la Renaissance et enfin française. Est-ce vraiment dans cette tragédie que Sophocle réalisait ses performances ? Nous aurons du mal à répondre par l'affirmative, dans la mesure où contrairement au Jésus-Christ des Chrétiens, la tragédie ne s'est pas développée à Athènes comme sauveur de l'humanité ou encore reflet de la condition humaine. Il y a une véritable hérésie dans cette démarche tendant à faire de la tragédie un miracle ayant pour mission de sortir l'homme de l'obscurantisme, de son égarement. Nous établissons le parallèle avec le « Christ sauveur » de l'humanité, parce que depuis la création dans la perspective judéo-chrétienne, le message a été clair et n'a jamais changé. Aussi y a-t-il dans cette tradition un message qui se veut éternel et universel, d'autant que le Jésus-Christ du christianisme est assimilé à l'alpha et l'oméga, nom de la première et de la dernière lettre de l'alphabet grec classique ionique : α et ω, ce qui signifie le symbole de l'éternité du Christ. Il est dans cette tradition au commencement et à la fin du monde, comme décrit dans l'Apocalypse 1 V 8 : *« Je suis l'alpha et l'oméga, dit le Seigneur Dieu, celui qui est, qui était, et qui vient, le Tout-Puissant »*. La tragédie avait-elle une telle finalité ? Il semble que les Athéniens de la Grèce classique allaient au théâtre pour voir une performance dont les récits légendaires n'étaient qu'un seul maillon. Y croyaient-ils ? Nous ne saurions répondre à cette question avec précision. Toutefois, il y avait un brin de divinité avec Dionysos. Est-ce que celle-ci s'était assigné une mission salvatrice. Nous l'ignorons. Mais la tragédie qui était une spécificité athénienne ne pouvait s'investir d'une telle œuvre si la critique contemporaine n'en avait pas abusée. Nous parlons d'abus, parce que les métamorphoses de la tragédie au fil des années constituent pour nous des avatars. De fait, nous préférons le terme d'avatar à celui d'incarnation pour qualifier les différentes transformations de la tragédie. Si le terme d'avatar désigne un événement fâcheux, voire abusif, nous convenons que les significations de la tragédie hors de son contexte anthropologique et sa réapparition sous d'autres formes ne peuvent en aucun cas constituer une incarnation. Ses résurgences ne sont que les avatars d'une manifestation culturelle qu'il importe d'étudier sans prétention philosophique et idéologique. Fort de ces observations, nous préconisons d'en finir avec l'incarnation de l'œuvre de Sophocle de telle sorte que les sorts d'Antigone, d'Œdipe et Philoctète ne soient plus le reflet de la condition de l'homme. Sophocle ne réalisait pas sa performance pour qu'elle subsiste au temps en s'incarnant et se

réincarnant. Son œuvre est finie pour ceux qui n'ont jamais participé aux cérémonies en l'honneur de Dionysos et permanente pour les Athéniens du V^e siècle av. J.-C. Il faut, par conséquent, mettre un terme à la perpétuation d'un discours sur la mission dont serait investie la tragédie afin de l'apprécier comme élément culturel spécifique aux Athéniens.

Par ailleurs, nous traitions la question de la permanence des emblèmes que les personnages de Sophocle constituent pour la critique contemporaine. En fait, pour faire l'objet d'emblèmes, il fallait qu'un discours symbolique se construise autour de ces personnages. C'est ce que traduisait un passage de Farid Paya selon lequel, Antigone, Œdipe, Prométhée et Cassandre resteraient des points cardinaux de la pensée occidentale. Dans cette perspective, l'image symbolique à laquelle renvoient ces personnages ne pouvait que participer à dynamiser la lecture idéologique de la tragédie. Nous entendons par image symbolique, de façon concrète, le fait de faire d'Œdipe le symbole de la condition de l'homme actuel et de la liberté, d'Antigone, la figure de la résistance et de la rébellion. Il faut savoir que ces symboles ont joué un rôle important dans le dispositif idéologique sur les questions existentielles de l'homme. Nous pouvons dire, en clair, que c'est à partir de ces symboles que la tragédie a perdu sa finalité d'origine pour se charger aujourd'hui de concepts philosophiques et politiques de tous genres. Mais, en transformant la tragédie en symboles, a-t-on pensé à ce qui se produit chez les autres ? Cela nous conduit à ébaucher une étude comparative de la tragédie avec les formes de représentation africaines.

4. Ébauche d'une étude comparative de la tragédie avec les formes de représentation africaines

Comme nous l'annoncions, nous comptons entreprendre une nouvelle réflexion sur les similitudes et les différences qui peuvent exister entre la tragédie et les formes de représentation africaines, avec l'exemple de la Côte d'Ivoire. Il s'agira d'effectuer une petite ébauche qui nécessitera à long terme une analyse plus approfondie, laquelle montrera la richesse et la spécificité de chaque culture.

Il importe de relever que nous avons largement abordé la tragédie tout au long de notre réflexion comme étant une manifestation culturelle spécifique à l'Athènes du V^e siècle avant Jésus-Christ. Et, pour initier une étude comparative avec les formes de représentation africaines qui s'apparentent au théâtre occidental, nous nous inspirons essentiellement de *l'Acte du Colloque sur le théâtre négro-africain* organisé en avril 1970 par l'École des Lettres et Sciences Humaines de l'Université d'Abidjan. Selon Barthélemy Kotchy, la forme de représentation africaine, qu'il nomme le théâtre, est : *« le lieu géométrique de tous les arts : chant, danse, geste, parole ; il est donc l'expression du mouvement. Il est alors musique,*

c'est-à-dire la réalité essentielle de cette chose qui anime et explique l'univers : il est geste, c'est-à-dire communion avec l'univers cosmique ; source d'émotion, il est parole, cela veut dire force vitale, germe générateur »[343]. Ce que nous pouvons relever dans cette définition de ce qui peut être considéré comme le théâtre négro-africain, c'est la mise en relief d'éléments concourant à l'élaboration d'un spectacle. Ici, le chant, la danse et le geste sont essentiels, d'autant qu'ils s'expriment à travers des mouvements de la vie quotidienne. Lorsque Barthélémy Kotchy évoque la parole, il ne s'agit pas de texte, mais d'un discours oral dans une culture de l'oralité. Le théâtre africain, si on peut l'appeler ainsi, existe dans l'imitation de la vie quotidienne. C'est dans cette perspective que Barthélémy Kotchy donne l'exemple de ce rite traditionnel dénommé, l'*Abissa*. Il s'agit, en effet, d'un rituel tout comme les Grandes Dionysies. Mais, avant toute chose, il convient de s'interroger sur cette célébration de la culture ivoirienne. Nous noterons que le mot Abissa vient de « Biza » qui signifie en langue N'zima demander, questionner[344]. Il s'agit en fait d'une : *« fête de moisson (maturité des graines de palme) où l'occasion est donnée de demander santé, prospérité pour l'année à venir en faveur de toute la communauté. Manifestations de tam-tam, chansons, danses, cortège du tam-tam sacré »*[345]. Cette fête traditionnelle et annuelle de l'*Abissa* est célébrée par la communauté N'zima de Grand-Bassam (ville située au sud de la Côte d'Ivoire) à la fin du mois d'octobre et au début du mois de novembre. Après ces précisions, notons que Barthélémy Kotchy, à travers cet exemple, entendait mettre en relief la reconstitution du passé du peuple de Grand-Bassam. N'est-ce pas dans cette optique qu'il écrivait : *« En effet, que nous apprend, par exemple, la représentation de ce rite traditionnel dénommé Abissa. N'est-ce pas, […] une reconstitution historique de la vie des ancêtres, reconstitution fidèle que rien n'y manque : scènes de repas, de chasse, de guerre, d'éducation sexuelle »* (Kotchy, Barthélémy, 1971, p. 10). Ce rituel se réalise dans un contexte religieux, comme ce fut le cas à Athènes où la tragédie était célébrée en l'honneur de Dionysos. Le caractère religieux de l'*Abissa* s'explique par le fait que la première étape de cette fête consiste à déposer le tam-tam sacré dans la forêt auprès du génie protecteur. C'est à ce niveau que se situe l'aspect religieux de cette célébration. Nous retiendrons que le théâtre africain est une véritable poétique. Il n'existe que dans sa pratique. Il ne se trouve pas dans un texte à partir duquel peut s'élaborer un discours idéologique. Cela peut être valable pour la tragédie. De fait, si la tragédie était

[343] Kotchy, Barthélémy, *Le théâtre négro-africain*, Abidjan, Présence africaine, 1971, p. 10.

[344] http://www.rezoivoire.net/cotedivoire/gd_bassam_culture.php

[345] http://www.acabidjan.com/id228.htm

appréhendée à partir des données lyriques, il est clair qu'on ne serait pas à un théâtre d'idées comme le fait entendre la critique contemporaine. Mais, essayons d'analyser un certain nombre d'éléments qui existent aussi bien dans le théâtre de Sophocle que dans celui de l'Afrique. Sur cette question, nous aborderons le masque.

Il existe les rites masqués à Athènes avec les acteurs de la tragédie de Sophocle, et les rites masqués de l'Afrique traditionnelle. Nous relèverons dans la tragédie une action exotérique qui décrit un théâtre accessible à tous : ce qui se faisait pendant les Grandes Dionysies où tous les Athéniens participaient à cette célébration, sans exclusion. En revanche, en Afrique, du côté des liturgies masquées, il est question d'action ésotérique destinée à un groupe de personnes déterminées. Alors que les spectateurs assistent à une performance dans laquelle l'acteur incarne un rôle qui lui est dévolu pour le temps de la représentation et qui en dernier ressort lui confère une identité d'emprunt, en Afrique les choses se présentent autrement. Il est question, dans les liturgies à masques en Afrique, de représentation. Mais aussi d'incarnation qui n'est pas épisodiquement simulée pour les spectateurs. Elle se réalise régulièrement pour des participants[346]. Le porteur du masque, dans le cas africain, n'incarne pas un rôle. Il symbolise le divin. Ce qui justifie sa « possession » par l'esprit de ce dernier. Ainsi, l'une des différences qu'il faut noter, réside-t-elle dans la nature de ces manifestations. Dans le théâtre grec, il s'agit d'un spectacle, alors qu'en Afrique, on assiste à une liturgie. À partir du contenu du spectacle dans l'exemple grec, on peut parler de théâtre. En revanche, en Afrique, il s'agit plus de drame qui appartient au domaine du religieux marqué par cette séparation que symbolise l'ésotérisme (Pairault, Claude, 1971, p. 18).

Cette comparaison peut apparaître artificielle du point de vue historique. En effet, le théâtre grec a lui-même une histoire qui trouve ses origines au VI^{e} siècle avant Jésus-Christ dans les fêtes religieuses en l'honneur de Dionysos. Mais, au niveau de la structure et des fonctions de l'action dramatique, la mise en parallèle du théâtre masqué de la Grèce classique et des rites ou des liturgies masqués de l'Afrique traditionnelle permet de saisir un clivage entre deux types de drame. Dans le premier, le théâtre est fonction du rite. Il y a un aspect théâtral dans les liturgies masquées d'Afrique, comme du reste en toute liturgie. Dans le second, le rite, au contraire, est devenu fonction du théâtre. Nous citerons en exemple : le rite de l'unité de lieu, rite des 5 actes.

---

[346] Pairault, Claude, « Où trouver le théâtre ? », *Le théâtre négro-africain*, Abidjan, Présence africaine, 1971, p. 17.

Une distinction dans le terme même de « théâtre » qui privilégie dans son essence le spectacle, autrement dit, la vision, s'impose. Il a été adopté par un peuple à écriture, dans lequel s'établit une dissociation entre le dramaturge, les metteurs en scène et les acteurs. Or, nous savons que les civilisations africaines reposent sur des cultures orales. Dans celles-ci l'œil est particulièrement fait pour écouter. Il est possible qu'il existe des intermédiaires entre les deux extrêmes. Toutes ces questions constituent un vaste chantier qui nécessite un véritable travail de recherche.

Conclusion

Qu'il s'agisse du miracle de l'invention de la tragédie, du texte de la tragédie comme énoncé clos et signifiant, de l'incarnation de l'œuvre de Sophocle et du discours symbolique autour de ses personnages, le constat est le même. En fait, toutes ces variations ont une même visée que nous appelons la tragédie idéale, ayant existé selon la critique contemporaine pour la première fois à Athènes. Cette idéalisation de la tragédie ne peut se faire sans la validation de ses avatars qui sont le résultat de l'imaginaire occidental. En effet, cet imaginaire a été obtenu à partir d'un texte sacré de la tragédie, des incarnations de celle-ci, du miracle de son invention et des symboles que constituent les personnages de Sophocle. Il semble que ces transformations sont l'expression d'une mystification de la tragédie qui n'était qu'une manifestation culturelle de l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C.

La tragédie s'est transformée en un véritable mystère, pour ceux qui s'y intéressent, à cause de toutes ces idées reçues. Elle est devenue une énigme grâce à ses rôles de questionneur de société, d'interrogateur des conditions existentielles de l'homme et politique, ce qui lui a d'ailleurs valu de passer du particulier athénien au général. Depuis les premières traductions des textes de la tragédie au XVI^{e} siècle, suivies de sa critique à partir du XIX^{e} siècle, la tragédie s'est muée en œuvre littéraire et en discours philosophique. Des transformations qui consacrèrent, avec le temps, son universalité et son éternité. Ce sont dans ces discours autour de la tragédie que notre volonté de proposer une démystification de la tragédie trouve son origine, afin de l'étudier comme une manifestation culturelle propre à un espace et à une époque précise d'Athènes.

Il faut libérer la tragédie de Sophocle de ses orientations idéologiques pour qu'elle soit une spécificité athénienne. Spécificité, parce qu'il existe d'autres cultures, d'autres valeurs et d'autres discours. Il est raisonnable que le mot tragédie soit à l'origine grec, parce qu'il désignait une célébration culturelle, en revanche il est superflu qu'il soit usité pour traduire les textes de la tragédie, les catégories du tragique et du mythe qui sont des inventions de l'Occident. Nous estimons que c'est par la raison occidentale issue du siècle des Lumières, pour utiliser les termes de Farid Paya, que la tragédie a fini par perdre son déterminisme originel. Elle a été passée au scanner des esprits émancipés et de la raison occidentale qui l'ont chargée d'un nouveau costume. Il ne s'agit pas du vêtement rituel athénien d'antan, mais d'un vêtement du philosophe et du littéraire. En consacrant le texte comme synonyme de la tragédie, l'Occident signe l'arrêt de mort de la performance ritualisée que nous avons décryptée plus haut. Il faut que la tragédie redevienne l'expression d'une manifestation culturelle pour en apprécier les aspects musicaux, esthétiques et ludiques qui jusque-là ont été

exploités avec légèreté en raison des tentations d’interprétation que pouvait occasionner le texte. La tragédie ne réunissait-elle pas d'autres cités que la cité athénienne ? Nous voulons dire que la tragédie, dans sa pratique, peut susciter un intérêt, mais qui certainement se démarquera des visées idéologiques chères à l’Occident.

Conclusion Générale

.

Cette dernière étape consistera à dégager les conclusions de nos travaux en une sorte de bilan. Dans cet élan, nous retiendrons la transformation de la tragédie de Sophocle, et partant, de la tragédie en concept philosophique. À ce niveau, la philosophie allemande, à travers Hegel et Nietzsche, s'est employée à construire autour de la tragédie un discours intellectuel faisant d'elle un théâtre d'idées. L'œuvre de Sophocle a été l'instrument de vulgarisation de ce théâtre. La transformation de la tragédie en concept philosophique s'est soldée par une lecture politique chez Hegel. En effet, ce dernier, avec les personnages de Sophocle que sont Antigone et Créon, observe deux valeurs antinomiques : l'une appartenant à la sphère privée de la famille, et l'autre au corps civique. La tragédie rendrait compte, selon lui, de l'opposition stricte entre deux pôles, représentés par Antigone et Créon. C'est fort de ces deux personnages qu'il propose une interprétation dialectique de la tragédie, par laquelle les valeurs en apparence opposées se muent en une unité pour produire la « substance éthique » comme « totalité infinie ». Nietzsche a également démontré, au regard de ses travaux, sa fascination pour la tragédie. Malgré sa volonté de rompre avec la culture rationnelle de Hegel, il n'a pas su se soustraire de la démarche philosophique, bien que son analyse ait pour finalité de déterminer le fondement de la vie à partir de Dionysos. Il est apparu dans ses travaux que l'âme tragique était le résultat de l'alliance entre l'esprit dionysien et l'esprit apollonien qui symboliserait, comme nous l'avons signifié plus haut, l'équilibre entre la mesure et la démesure, célébré par les tragédies attiques. Il ira même à considérer Sophocle comme le seul poète à être véritablement tragique. Pour Nietzsche, l'essence de son tragique se définit comme une transfiguration de la souffrance. Cette souffrance serait transfigurée elle-même et non par la cause idéale à laquelle le héros s'identifie[347]. Nous retiendrons dans ce premier point relatif à la conceptualisation de la tragédie avec l'exemple de Sophocle, l'attitude de Hegel et de Nietzsche. Ces deux philosophes se trouvent, à travers leurs analyses, au cœur d'une reconstitution philosophique de la tragédie et, par la même occasion, initient un discours universel sur la manifestation culturelle spécifique à Athènes qu'est la tragédie. Désormais, la tragédie sort du cadre rituel pour se muer en un discours rationnel. Il s'agit d'un discours sur la politique, les dieux, la loi, la justice, la liberté, Dionysos, la morale et l'existence humaine, comme si Sophocle s'était proposé de mener une réflexion sur ces questions. Nous estimons dans nos travaux que ces interprétations de portée philosophique de Sophocle constituent le point de départ d'une lecture idéologique qui allait, des décennies plus tard, envahir l'Occident. C'est dans cette

[347] *Cf.* La tragédie originelle chez Friedrich Nietzsche, p. 36.

perspective que s'inscrit d'ailleurs le panorama de la critique de Sophocle au XX^{e} siècle, dans la première partie de nos travaux de recherche.

Dans la suite de nos analyses, il nous a semblé nécessaire de relever la nature des passions suscitées par Sophocle dans la critique contemporaine. Les pièces de Sophocle, principalement *Antigone*, ont fait l'objet d'un discours sur l'humanisme. Cette lecture, initiée par André Bonnard, a été reprise par Jacqueline de Romilly dans une perspective politique, relevant les aspects démocratiques de la tragédie. La référence aux thèmes de la justice divine, de la politique, de la démocratie, de la vengeance et du pardon dénature de façon totale, la tragédie dans ce qu'elle avait de culturelle. Les allusions à la démocratie, dans sa lecture humaniste, seraient le résultat de la consubstantialité de la tragédie et de la démocratie qu'elle établit. Rappelons que cette lecture démocratique de Jacqueline de Romilly participe à la consolidation de l'humanisme. Dans une autre mesure, il est difficile de questionner l'analyse politique sans se référer à Christian Meier. En effet, celui-ci développe avec beaucoup d'acuité la lecture politique de Sophocle. Son étude a révélé que l'*Antigone* et l'*Ajax* de Sophocle sont des pièces éminemment politiques, d'autant que selon lui elles constituent le cadre où s'affrontent les opinions. Et, nous l'avions précisé, la politique dont il est question dans ces pièces réside dans la confrontation du corps civique avec lui-même et sa réalité, mais surtout à l'égard de ses possibilités. C'est à partir de Sophocle que Meier élabore une philosophie politique : dans un premier temps, la politique devient le lieu où se définit l'identité individuelle nécessaire à la communauté et, dans un second temps, la responsabilité de cette dernière qui indique le début de la libération de l'homme. La liberté dont il est question chez Meier se situe dans l'optique de la philosophie politique contemporaine, avec la transposition de la figure libératrice d'Antigone dans un univers moderne. À travers son analyse de Sophocle, il invite l'individu à être un acteur du jeu politique au sein de la communauté, qui donnera un sens collectif à son action. Et, en référence à ce poète, Christian Meier s'inscrit dans la perspective d'Ernest Renan au sujet du miracle grec, dans la mesure où son analyse montre que seule Athènes a réussi cette forme de gestion de la cité avec l'invention de la démocratie.

Dans la suite de nos travaux, nous avons noté un nombre important de lectures idéologiques de Sophocle. Elles ont même suscité chez des philologues comme Jean Bollack l'initiation d'un examen des textes anciens afin d'en souligner une signification proche de ce que pouvait être la tragédie au V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Il prône une interprétation débarrassée de l'esthétique classique, des idées reçues venues de la philosophie allemande. Selon Bollack, la lecture des œuvres anciennes, notamment celles de Sophocle, devrait se

construire à partir des éléments internes et non du contexte externe au texte. Ce procédé est loin de la lecture politique de Sophocle de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet qui s'est constituée en tenant compte du contexte social et politique. Il s'en est dégagé une lecture politique, relevant des questions existentielles de l'homme.

Le panorama de la critique de Sophocle que nous avons effectué dans la première partie de notre réflexion a également donné lieu à une réécriture néoclassique de Sophocle. En effet, nombreux sont les dramaturges qui, au XX^{e} siècle, se sont livrés à une réécriture de Sophocle et qui, d'une certaine façon, soutiennent la thèse de l'imagination idéaliste et romantique allemande, laquelle élève Sophocle au premier rang des tragiques. De fait, la perfection de son œuvre serait telle qu'il apparaîtrait difficile à un homme de rééditer cet exploit. Le néoclassicisme qu'il engendre, témoigne de la volonté des auteurs contemporains à lire dans le théâtre de Sophocle le fondement de la morale et de la raison occidentale. Ils omettent ainsi que la tragédie de Sophocle s'inscrit dans le cadre des Grandes Dionysies. Ces réécritures de Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Jean Giraudoux et Jean Cocteau ont été certainement mises en scène. Cela a donné lieu à deux types de créateurs : d'un côté l'auteur de texte de théâtre et, de l'autre côté, le metteur en scène. Ce procédé de création a indubitablement favorisé des lectures qui non seulement dénaturent la tragédie, mais aussi inventent un théâtre idéologique. Nous retiendrons que ces différentes lectures de Sophocle ont eu pour résultat un théâtre inimitable, idéologique, qui en dernier ressort fonde le narcissisme culturel de l'Occident, comme l'a décrit Florence Dupont.

Dans une deuxième phase, nous nous sommes évertués à comprendre le système ayant favorisé cette approche idéologique de Sophocle. Cet exercice a eu pour résultat une réflexion sur le mythe, le tragique et la démocratie qui auraient un rapport étroit avec Sophocle. Pour ce qui est principalement du mythe, il est très souvent associé à la tragédie. Dans nos travaux, nous avons montré que le mythe est en réalité une invention de l'Occident au XVIII^{e} siècle, qui a sérieusement entamé son imaginaire. En effet, la présence de la tragédie au côté du mythe s'explique par le fait qu'à travers les poètes antiques comme Sophocle, l'Occident a découvert des récits légendaires qui, pour certains critiques, servent à expliquer l'origine du monde. Pour ce faire, tout ce qui relève du spectacle du V^{e} siècle avant Jésus-Christ a été évacué par la critique contemporaine pour ne retenir que les récits légendaires. Ces mythes venus de la Grèce constituent une sorte de mémoire pour l'Occident, d'où la résurgence de discours de toutes natures à son sujet. Nous retiendrons également la naissance d'une série de méthodes d'analyse comme la mythocritique, la mythanalyse qui servent à mieux appréhender le rapport des mythes et de la littérature. Il est clair qu'un tel exercice a participé à la

transformation sémantique de l'œuvre de Sophocle. C'est l'exemple de la mythocritique de Gilbert Durand, pour laquelle le mythe devient le modèle matriciel de tout récit littéraire, qui évoque la lecture des textes littéraires sous l'angle du mythe. Dans cette méthode d'analyse, le contexte socioculturel influence en dernier ressort la création littéraire. De fait, pour la compréhension des pièces de Jean Giraudoux, Jean Anouilh, de Jean Cocteau et de Jean-Paul Sartre, il importe d'étudier les variations et les inflexions que ces auteurs ont apportées aux récits légendaires d'Œdipe, d'Électre et d'Antigone empruntés à Sophocle. Dans cette perspective, le mythe se constitue en élément prélogique qui se transforme au fil des années en pensée à part entière que l'on peut retrouver dans les réécritures de Sophocle.

Tout comme le mythe, le tragique, initié au XVIII[e] siècle par Scheler et Schelling, constituait et ce, dans une perspective philosophique, le noyau sémantique de la tragédie. En effet, la catégorie du tragique est un élément important dans le dispositif idéologique qui place la Grèce à l'origine des questions existentielles de l'homme. Nous avons montré que ce tragique, qui serait fortement présent chez Sophocle, paraît comme un concept réfléchissant l'existence humaine dans ses aspects les plus complexes. Dans cette perspective, des lectures de Sophocle effectuées par Jacqueline de Romilly et Henri Gouhier sont ressorties les notions de fatalité, de nécessité, de justice, de liberté et de transcendance. S'agissant par exemple de la fatalité, telle qu'elle est décrite par Jacqueline de Romilly, rien de ce qui arrive, n'arriverait sans le vouloir d'un dieu et la participation de l'homme. Cette fatalité a fait place, avec Henri Gouhier, à la notion de transcendance. Il s'agissait pour la fatalité de recouvrer un rayonnement tragique en transcendant la liberté. Aussi retiendrons-nous dans cette analyse l'existence d'une nécessité qui révèle une liberté qui lutte contre elle-même. Pour illustrer cette nécessité, l'exemple tout trouvé reste le héros de Sophocle, Œdipe, dont la vie permet à Henri Gouhier d'affirmer que la nécessité s'incarne en destin tragique quand elle écrase une volonté qui voulait une autre destinée. Et, pour mieux appréhender cette philosophie du tragique, nous convoquions Georges Forestier qui écrivait au sujet des spectateurs :

> *« […] la situation tragique est de nature à provoquer chez le spectateur des interrogations sur la liberté et la culpabilité de l'homme, son rapport au monde, aux autres hommes, à la justice, à l'Histoire et à la transcendance, bref sur la condition humaine : depuis deux siècles nous sommes persuadés que la tragédie constitue le lieu d'expression privilégiée du sentiment du tragique de l'existence »*[348].

[348] Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques* : *essai sur la tragédie française,* Paris, P.U.F, 2003, p. 303

Cette catégorie du tragique a complètement bouleversé la tragédie de Sophocle, d'autant qu'elle sert, dans l'imaginaire occidental, à rendre compte des apories de la condition humaine. Une fois de plus, les manifestations culturelles dans lesquelles s'intégraient la tragédie n'ont pas été évoquées, seul importe le récit, disons le texte de Sophocle qui sert désormais de fonds de commerce à la critique contemporaine. En effet, plutôt que de l'appréhender comme un élément faisant partie d'un ensemble, son œuvre devient le point focal de toute la tragédie que nous définissons comme la manifestation culturelle en l'honneur de Dionysos. Nous entendons expliquer que les récits légendaires dont s'est inspiré Sophocle ne sauraient définir la tragédie au risque de faire l'apologie d'un théâtre d'idées. La mise en perspective de ces fondements de la lecture idéologique de Sophocle montre que, prise dans son contexte anthropologique, la tragédie appartient uniquement aux Athéniens du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Cela est d'autant plus vrai qu'elle se révèle comme l'expression d'une forme culturelle qui leur est spécifique. En revanche, le passage de cette manifestation culturelle à un théâtre idéologique sur l'existence humaine en général constitue une volonté affirmée de l'Occident d'universaliser et d'immortaliser des récits qui n'ont de sens que pour l'aède et ses contemporains de la cité antique. Dans ce dispositif idéologique, figure la politique, laquelle montre que le contenu du miracle grec est total, d'autant qu'en plus de traiter de l'existence de l'homme du point de vue moral et philosophique, il questionne l'activité politique censée régir la vie en communauté. C'est à la démocratie qu'un nombre important de critiques font allusion pour relever les aspects politiques du théâtre de Sophocle, prétextant la naissance de la démocratie dans la même période que la tragédie. De fait, la dernière aurait influencé la première. En effet, Jacqueline de Romilly explique que la tragédie du V^{e} siècle avant Jésus-Christ était largement animée d'un élan intellectuel qui coïnciderait avec la naissance de la démocratie à Athènes. Notre réflexion a montré que la critique contemporaine a, au fil des années, chargé les pièces de Sophocle de la catégorie de la démocratie. À cet effet, l'opposition entre Antigone et Créon serait le reflet du discours politique chez Sophocle. Dans ce débat, Hémon mettrait en relief l'opinion du peuple, disons les aspirations politiques du peuple comme si, chez Sophocle, il était question d'un discours sur les principes d'égalité, de liberté et de justice de la démocratie.

La mythification contemporaine de Sophocle à travers ces lectures n'a pas été le fruit du hasard. Il s'agit de la perpétuation d'un héritage altéré. Les textes qu'il nous a été donné de lire aujourd'hui contrastent avec la tragédie elle-même. L'Occident a ignoré les éléments spectaculaires de ce théâtre de Sophocle pour ne retenir que le texte. Il n'est plus question de lire les chants du chœur et la musique pour comprendre ce théâtre qui, en réalité, est une

utopie pour ceux qui n'y ont jamais participé. Nous justifions ces propos par l'impossibilité de reconstituer ce théâtre perdu au risque de le dénaturer. En effet, les performances du temps de Sophocle ne sauraient s'avérer indélébiles parce qu'impermanentes. Elles n'ont de sens que pour les Athéniens de cette époque et doivent servir de sujets de connaissance d'un passé qui ne saurait expliquer l'origine du monde. C'est dans cette perspective que nous recommandons une lecture approfondie de ce théâtre d'un point de vue esthétique, qui certainement ouvrira un nouveau chantier de réflexion moins idéologique. Au lieu de faire l'apologie d'un théâtre d'idées, les hommes de théâtre gagneraient à s'intéresser à la musique, aux chants que l'on peut retrouver dans les pièces de Sophocle. Dans nos travaux, nous avons montré que c'est l'attention particulière portée au texte, comme enseigné par Aristote, qui est à l'origine de la lecture idéologique que nous avons effectuée. Cela est d'autant plus pertinent, qu'en reléguant au second plan le spectacle, comme c'est le cas dans la *Poétique* d'Aristote, seul reste le texte dont l'interprétation est susceptible de comporter des insignifiances, telles qu'elles sont définies par Florence Dupont. Il appartient aux critiques de Sophocle d'interpréter son œuvre en tenant compte du contexte anthropologique de l'Athènes du V^{e} siècle av. J.-C. afin d'éviter la prolifération d'un discours idéologique autour d'un théâtre dont le sens réside dans le temps du rituel en l'honneur de Dionysos. Dans notre interprétation de l'œuvre de Sophocle, nous prenons une distance face à tout ce qui sort du contexte anthropologique grec, au risque de nous présenter comme relayeur d'un théâtre intellectuel.

C'est fort de la prolifération des discours idéologiques relatifs à Sophocle que nous proposons la démythisation de la tragédie afin d'analyser les éléments lyriques qui peuvent apporter une nouvelle orientation aux études grecques. Nous comptons, dans cette perspective, rompre avec la conception selon laquelle le texte de la tragédie opère comme un énoncé clos et signifiant et rejetons son pouvoir d'incarnation au fil des années. Continuer sur cette lancée, c'est favoriser une vision idéale de la tragédie de Sophocle. De fait, l'idéalisation dont il est question n'est autre que le résultat d'un texte sacré de la tragédie, des incarnations de la tragédie, du miracle de son invention et des symboles que constituent les personnages de Sophocle.

Cela nous amène à suggérer une tragédie de Sophocle débarrassée de toutes ces orientations idéologiques pour devenir ce qu'elle était à l'origine. Autrement dit, il s'agit d'une manifestation culturelle spécifique à l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Cette notion de spécificité nous semble importante parce qu'il existe d'autres cultures, d'autres valeurs et d'autres discours. Si la tragédie de Sophocle continue d'être appréhendée selon les exigences des esprits émancipés et de la raison occidentale qui l'ont chargée d'un nouveau

costume, le résultat sera toujours idéologique. Il faut que la tragédie redevienne l'expression d'une manifestation culturelle avec ses aspects musicaux, esthétiques et ludiques qui jusque-là sont sous-exploités, compte tenu de la prééminence du texte.

C'est dans cette perspective que nous convoquerons l'*Antigone* de Sophocle traduite par Florence Dupont[349]. Le commentaire, qu'elle effectue à la fin de la pièce, traduit la nouvelle orientation qu'elle imprime à la tragédie. Florence Dupont rappelle que la tragédie était d'abord des chœurs rituels offerts à Dionysos. Cette remarque est nécessaire pour la critique occidentale qui s'est résolue à lire la tragédie comme s'il s'agissait d'un texte. Il était question, selon Florence Dupont, d'un acte religieux et civique dont les chœurs constituaient l'offrande culturelle. Dans son commentaire, Florence Dupont se réfère à Claude Calame qui écrit : *« la seule identification qui ait lieu au théâtre se fait entre les spectateurs et les choreutes en tant chanteurs »*[350]. L'identification évoquée par Florence Dupont serait purement d'ordre émotionnel. Elle estime que le chant des choreutes évoluait selon les circonstances et célébrait soit la victoire soit une plainte de deuil. Cela nous amène à soutenir que la tragédie n'avait pas pour fonction idéologique : la politique, les questions existentielles de l'homme, la liberté et la justice que la critique contemporaine de Sophocle nous a servis pendant des décennies. Si tel n'est pas le cas, nous préconisons, tout comme Florence Dupont, de rechercher la signification de la tragédie dans une autre direction. Nous estimons qu'il est temps de proposer une lecture sérieuse des éléments lyriques de la tragédie que sont le chant et la musique qui apparaissent secondaires chez Aristote. En référence à la précision de Florence Dupont selon laquelle : *« la musique antique avait toujours une signification affective ; en particulier la musique de l'aulos, l'instrument par excellence de la tragédie, agissait sur l'âme du spectateur »*[351], nous dirons de celle-ci (la musique) qu'elle constituait l'élément central à partir duquel le spectateur participait à la tragédie. La musique lui permettait de vivre le présent du spectacle. C'est à ce moment précis que son âme est emportée dans un monde imaginaire qui est celui de l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. Pour les férus de la lecture politique de Sophocle, nous retiendrons ces propos : *« Les spectateurs, d'ailleurs, ne sauraient s'identifier avec les personnages, qui sont soit des*

[349] Sophocle, *Antigone*, Paris, L'Arche, traduction Florence Dupont, 2007.

[350] Claude Calame cité par Florence Dupont, « Perfomative Aspects of the Choral Voice in Greek tragedy: Civic identity in Performance », in Simon Goldhill et Robin Osborne (éd.) *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, p. 125-153.

[351] Commentaire de Florence Dupont dans sa traduction de l'*Antigone* de Sophocle.

femmes, soit des barbares, soit des rois ou encore des figures tyranniques. Ils habitent dans des villes qui ne sont même pas des cités, gouvernées par des rois, elles n'ont ni tribunaux ni assemblées civiques. La cité tragique est une anti-cité ». Face à ce discours, nous dirons que l'organisation politique dont il a été question dans nombre de critiques s'épuise, d'autant qu'il existe une véritable rupture entre les institutions démocratiques évoquées dans la critique de Sophocle et même la maturité politique qui serait celle des Athéniens. Pour mettre un terme à la démarche qui consiste à faire de la tragédie une histoire qui raconte les aspirations politiques et morales, la quête de la liberté et de la justice, il importe de comprendre le récit par rapport à la musique et au chœur, comme le note Florence Dupont. C'est dans cette perspective que nous suggérons de lire ce chœur avec la plus grande attention. À ce propos, nous rappelons ce fragment du commentaire de Florence Dupont : *« le chœur absorbe les personnages, de sorte que la musique chorale envahit tout le spectacle. La place du kommos varie d'une tragédie à l'autre, et cette place caractérise chaque tragédie, selon le choix du poète. Ainsi Antigone est-elle construite à partir d'un double Kommos, celui d'Antigone et celui de Créon. Il est d'Antigone comme de toutes les tragédies athéniennes : les chants y tiennent une place essentielle »*. Au regard de ces précisions, nous nous étonnons de la quasi-inexistence des travaux sur le chœur dans la critique contemporaine de la tragédie. De fait, l'étude de la tragédie devrait suivre cette orientation, qui aurait sans doute atténué les lectures universelles et immortelles qu'il nous a été donné de constater jusque-là. Sophocle ne représentait pas, à chaque Grandes Dionysies, une nouvelle sagesse, une nouvelle philosophie, mais une performance que les spectateurs avaient hâte de découvrir. C'est au regard d'une tragédie éloignée de ces discours idéologiques qu'une étude comparative peut être envisagée avec d'autres formes de manifestations culturelles. On pourrait étendre cette étude comparative au rite et au jeu, mais comme nous l'évoquions plus haut, il s'agit d'une esquisse qui nécessitera un approfondissement. Cette comparaison permettra l'exploitation d'autres aspects spectaculaires de la tragédie de Sophocle. Un tel exercice aura pour ressort la prise de distance des lectures idéologiques qu'il nous a été donné d'effectuer et nous incitera à lire Sophocle autrement, ce qui permettra par la même occasion de limiter la signification de la tragédie à l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ.

Bibliographie

Auteurs Grecs

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 162 p.

Eschyle. Sophocle. *Tragiques Grecs. Eschyle Sophocle*, contient *« Ajax »*, Grosjean, Jean (Traducteur), Dreyfus, Raphaël (Editeur scientifique), Paris, Éditions Gallimard, 1967, Ixxiv-1465 p.

Eschyle, *Les Euménides*, Paris, Robert Laffont, 2001.

Sophocle, *Antigone*, Paris, L'Arche, traduction de Florence Dupont, 2007, 93 p.

Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, Paris, les Belles lettres, 1953, Livre I.

Théâtre du XX^e^ siècle

Albères, René Marill, *Esthétique et morale chez jean Giraudoux*, Paris, librairie Nizet, 1967, 571 p.

Anouilh, Jean, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1946, 123 p.

Cocteau, Jean, *La machine infernale*, Paris, Librairie Générale de France, 2005.

Cocteau, Jean, *Le matin*, 10 avril 1934.

Giraudoux, Jean, *Électre*, Paris, Bordas, 1985

Galster, Ingrid, *Sartre devant la presse d'occupation : le dossier critique des "Mouches" et "huis clos"*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 474 p.

Interview de Jean Giraudoux par André Warnod, *Le Figaro*, 11 mai 1937.

« Le pouvoir d'Électre », *Cahiers Jean Giraudoux*, n° 7

Noudelmann, François, *Huis clos et Les Mouches*, Paris, Gallimard, Collection Foliothèque, 1993, 226 p.

Raymond, Michel, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux : La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*. Saint-Genouph (Indre-et-Loire), Nizet, 2002, 130 p.

Sauvenay, Jean, « l'Antigone de Jean Anouilh », *Hier et demain*, 1944.

Sartre, Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, 1973, 2^e^ éd. 1992, (textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka), p. 228-229.

Sartre, Jean-Paul, 1992, p. 20-21. Ce texte paru dans *La rue* n° 12, novembre 1947 a été repris dans *Les Écrits de Sartres*, p. 683-684.

Taquin, Véronique, *Antigone d'Anouilh : étude de l'œuvre*, Paris, Éditions Hachette, 1998, 128 p.

Ouvrages généraux

Brunel, Pierre, *Le dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.

Brunel, Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, 172 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.

Jauss, Robert Hans, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, 457 p.

Jean, *Nouveau Testament*

Laborie, Pierre, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 225-269.

Madelénat, Daniel, « Mythe et littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française* de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas, 1984.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1987.
Pichois Claude et Rousseau, André-Michel, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1967, 215 p.
Troubetzkoy, Wladimir, « Réception et intertextualité », in *Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 126 p.

Pensée philosophique occidentale

Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques II. La pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, 344 p.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel*, Paris, J. Vrin, 1972, traduction de Bernard Bourgeois, 102 p.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Vol. II, Paris, Aubier-Montaigne, Traduction : Hyppolyte Jean, 1939-1941, 357 p.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique 2*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, 347 p.
Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Tome premier, Introduction générale à la phénoménologie pure, Paris, Gallimard, 1963, XXXIX, 567 p.
Kessler, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 259 p.
Nietzsche, Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1948, Tome2, 395 p.
Nietzsche, Friedrich *Fragments posthumes, automne 1885-automne*, 1887, Paris, Gallimard, 1979, 386 p.
Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Gallimard, 1991, 344 p.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Paris, Aubier, 1950, p 165.

Histoire de la démocratie et de la civilisation grecques

Beauvoir, Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, 623 p.
Bonnard, André, *Civilisation Grecque. [2], D'Antigone à Socrate*, Paris, Union générale d'édition, 1963, 306 p.
Finley, Moses Immanuel, *L'invention de la politique : démocratie et politique en Grèce et dans la Rome républicaine*, Paris, Flammarion, 1994, 217 p.
Hanson, Mogens, Herman, *La démocratie athénienne à l'époque de Démosthène : structure, principe et idéologie* , Paris, Les Belles Lettres, 1993, 493 p.
Maurras, Charles, *Anthinéa*, Paris, H. et E. champion, 1920, 304 p.
Mossé, Claude, *Histoire d'une démocratie : Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 188 p.
Romilly, Jacqueline de, *L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne*, Paris, Éditions de Fallois, 2005, 153 p.
Romilly Jacqueline de, *Pourquoi la Grèce ?*, Paris, Éditions de Fallois, 1994, 316 p.
Romilly Jacqueline de, *Problème de la démocratie grecque*, Paris, Hermann, 1975, 197 p.
Romilly Jacqueline de, *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, Éditions de Fallois, 1995, 298 p.
Romilly (de) Jacqueline, Grandazzi, Alexandre, *Une certaine idée de la Grèce - Entretiens*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, 266 p.

Scheid-Tissinier, Evelyne, *L'homme grec aux origines de la cité*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus Histoire, 1999, 185 p.
Vernant, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 635 p.
Vidal-Naquet, Pierre, *Les Grecs, les historiens, la démocratie*, Paris, La Découverte, 2000, 284 p.
Vidal Naquet, Pierre, « Avant-propos », *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991, 485 p.
Wattel, Odile, *La politique dans l'antiquité grecque*, Paris, Armand Colin, 1999, 176 p.

Mythe et religion

Bronislav, Malinowski, « Myth » *in Primitive Psychology (1926 ; reproduit dans le volume Magic, Sciences and Religion*, New York, 1955, p. 101-108).
Brunel, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, s Universitaires de France, 1992
Brunel, Pierre, *Mythe et littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1994, 165 p.
Burn, Lucilla, *Mythes grecs*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 157 p.
Calame Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce ancienne*, Lausanne, Payot, 1996, 491 p.
Calame, Claude, *Le récit en Grèce ancienne*, Éditions Belin, 2000, 295 p.
Calame, Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 2000, 287 p.
Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot, 1996, 185 p.
Carlier, Christophe, Griton-Rotterdam, Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Éditions marketing, 1994, 119 p.
Dubuisson, Daniel, *Mythologies du 20e siècle*, Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, 349 p.
Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, 362 p.
Durand, Gilbert, *Champ de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Ellug, Grenoble, 1996, 262 p.
Durand, Gilbert, *Le décor mythique de la chartreuse de Parme*, Librairie José Corti, 1971, 251 p.
Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.
Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1971, 256 p.
Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, 251 p.
Eliade, Mircea, *Fragment d'un journal I*, Traduction du romain Paris Luc Badesco, Paris, Gallimard, 1973, rééd. 1986, 571 p.
Eliade Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, « Idées », 1971, 277 p.
Eliade, Mircea, *L'épreuve du labyrinthe*. Entretien avec Claude-Henri Rocquet, Paris, Pierre Belfond, 1985, 250 p.
Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 182 p.
Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, 185 p.
Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris Gallimard, 1881, 274 p.

Eliade, Mircea, *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Paris Gallimard, « Les Essais », 1978, 182 p.
Eliade, Mircea, « *Structure et fonction du mythe cosmogonique* » in *La naissance du monde*, Le Seuil, collection « Sources orientales », 1959.
Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970, 345 p.
F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske, 1910 et C. J. Jung, *Les Types psychologiques*, Genève, Buchet-Chastel, 1950.
H. R. Voth, The Oraibi Summer Snake Ceremony, *Field Columbian Museum, publ. n° 83, Anthropol. Series*, vol. III, n° 4, Chicago, 1903, p. 352-353.
Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, 393 p.
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon, 1958, 454 p.
Lévi-Strauss, Claude, « Sociologie française », in G. Gurvitch et W.-E. Moore, *La sociologie au XXe siècle*, Paris, P.U.F, 1947.
Lévi-Strauss, Claude, *Le cru et le cuit* (Mythologiques, T1), Plon, 1964, 402 p.
Lévi-Strauss, Claude, *L'homme nu*, (Mythologie IV), Paris, Plon, 1971, 688 p.
Lévi-Strauss, Claude, *L'origine des matières de table*, (Mythologie III), Paris, Plon, 1968, 478 p.
Lévi-Strauss, Claude, *Du miel aux cendres*, (Mythologie II), Paris, Plon, 1966, 450 p.
Lévi Strauss, Claude, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, 398 p.
Mattiussi, Laurent, « Schème, type, archétype », *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005
Mezzadri, Bernard, « Du muthos des anciens au mythe des anthropologues », *Europe*, n° 904/905, 2004, p. 9-10.
Mortier, Daniel, « Mythe littéraire et esthétique de réception » in *mythe et littérature*, Paris, Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p 143-151.
Romilly, Jacqueline (de), « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1960.
Siganos, André, Chauvin, Danièle, Philippe, Walter. *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005, 372 p.
Saïd Suzanne, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.
Siganos, André, Chauvin, Danièle (Directeur de publication), Walter Philippe (Directeur de publication), *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, 372 p.
Tremblay, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe : introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Québec, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, 362 p.
Trousson, Raymond, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Coll. « Arguments et documents, 1981, 144 p.
Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1], Paris, La Découverte, 1995, 184 p.
Vidal-Naquet, Pierre, entretien avec Pierre Vidal-Naquet. « Le mythe à l'épreuve de la cité (Le tragique de la modernité) », *Europe*, Paris, janvierfévrier 1999, n° 837-838.
Wunenburger, Jean-Jacques, « Création artistique et mythique », *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005,

Xavier de Maistre, « Le voyage et la chambre », *Romantisme* 4, Paris Flammarion, 1972.

Ouvrages critiques de la tragédie de Sophocle

Bollack, Jean, *Dionysos et la tragédie : commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris, Éditions Bayard, 121 p.
Bollack, Jean, *La mort d'Antigone, la tragédie de Créon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 132 p.
Bollack, Jean, « avant-propos », *Antigone*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, 78 p.
Bonnard, André, *La tragédie et l'homme*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1992, 236 p.
Chirpaz, François, *Le tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 126 p.
Clerc, Charles, *Le génie du paganisme*, Payot, Paris, 1926, 286 p.
Coulet, Corinne, *Le théâtre grec*, Paris, Nathan, 1996, 128 p.
Cusset, Christophe, *La tragédie grecque*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 62 p.
Delcourt, Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 266 p.
Demont, Paul, Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, 253 p
Domenache, Jean Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, Coll. « points », 1967, 223 p.
Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre Occidental*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, 312 p.
Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, 224 p.
Escola, Marc, *Le tragique*, Paris, Flammarion, 2002, 255 p.
Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 343 p.
Gouhier, Henri, « Tragique et transcendance » in *Le Théâtre tragique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962, p. 479-483.
Gouhier, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, J. Vrin, Coll. Bibliothèque des philosophes, 1991, 224 p.
Hölderlin, Friedrich, *Remarques sur Œdipe Remarques sur Antigone : Procédé de Hölderlin et Sophocle*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, 189 p.
Jacquot, Jean, *Le théâtre tragique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, 1962, 539 p.
Klimis, Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Éditions Kimé, 2003, 488 p.
Kowzan, Tadeusz, *Théâtre miroir : m'tathéâtralité de l'Antiquité au XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, 344 p.
Lacarrière, Jacques, *Le théâtre de Sophocle*, Paris, Oxus Éditions, 2008, 523 p.
Lazzarini-Dossin, Muriel, *L'impasse du tragique*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002, 318 p.
Loraux, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, 185 p.
Meier, Christian, *De la tragédie comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 276 p.
Morreti, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce ancienne*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, 321 p.
Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005, VI-249 p.

Nietzsche, Friedrich, *Introduction aux leçons sur l'Œdipe-roi de Sophocle*, La Versanne, Encre marine, 1994, 133 p.
Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, 566 p.
Paya, Farid, *De la lette à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, Éditions l'Entretemps, 2000, 331 p.
Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973, 285 p.
Reinhardt, Karl, *Sophocle*, traduction française d'Emmanuel Martineau, Paris, 1971, p. 99-100.
Romilly, Jacqueline (de), *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p 192.
Romilly, Jacqueline (de), *Le temps dans la tragédie*, Paris, J. Vrin, 1995, 160 p.
Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, VII-205 p.
Saauzeau Pierre, Amiech Christine, Fromentin Valérie, *Silves grecques 2007-2008* : *Homère, Iliade, chant XVI, Euripide, Les Phéniciennes, Denys d'Halicarnasse, Antiquités romaines, livre I,* Neuilly, Atlande impr., 2007, 189 p.
Scheler, Max, « Le phénomène tragique » *in Mort et survie*, trad. Maurice Dupuy, Paris, Aubier, 1952.
Steiner, George, *Les Antigones*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1992, 345 p.
Szondi, Peter, *Essai sur le tragique*, Belval, 2003, 151 p.
Szondi, Peter, *Soggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996

Taminiaux, Jacques, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1995, 301 p.
Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* II, Paris, Edtions la Découverte, 1995, 298 p.
Vernant, Jean-Pierre, *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions complexes, 1988, 148 p
Vidal-Naquet, Pierre, *Le miroir brisé : tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 100 p.
Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, XLIX-153 p.

Articles sur le théâtre de Sophocle

Bollack, Jean, « La tradition et ses strates : enquête philologique et création continue, la tradition revisitée, entretien avec Jean Bollack », *Europe*, janv.- fév. 1999, n° 837-838.
Bollack, Jean, « Le philologue du travail », *L'Âne*, n° 49, janv.-mars 1992, p. 28-30.
Besnehard., Daniel, *Loisir*, Périodique de la comédie de Caen, n° 25, décembre 1979.
Besnehard, Daniel, « Antigone de Sophocle, version scénique », in *Loisir*, Périodique de la comédie de Caen, n° 21, sept. 1979).
Brecht, Bertolt, « Intimidation par les classiques », *Théâtre complet*, Paris, Éditions L'Arche, 1962, vol. X, p. 7-8.
Ertel, Evelyne, « Approches de la représentation » in L'ère de la mise en scène, *Théâtre aujourd'hui*, n° 10, 2005, p 56-64.
Fabre, Jean, Interview dans *Corpus Jan Fabre*, L'Arche, 2005, p. 224.

Gabrie,l Marcel, *Temps présent* du 20 octobre 1944.
Groupe de recherche sur les problèmes de narratologie, « Du côté du texte, du côté de l'interprète », *Théorie, littérature, enseignement*, 11, 1993, p. 9-15
Heinz, Wismann, « Le métier de philologue », *Critique*, 276 et 279-280.
Janin, Jules, *Journal des débats*, 5 juin 1844.
Klimis, Sophie, « Aristote ou le vampire du théâtre occidental de Florence Dupont », in *La Revue Nouvelle*, Bruxelles, avril 2008, n° 4, 102-107.
Laubeaux, Jean, *Je suis partout*, hebdomadaire d'extrême droite, 18 février 1944.
Le journal *Combat* du 18 juillet 1952 note que la troupe universitaire « la caravelle » a joué en 1950.
L'Humanité du 12. 10. 1944.
Macé, Marielle, « L'idole dans l'imaginaire occidental », Louvain, Université catholique de Louvain, information publiée en mars 2003 sur http://www.fabula.org/actualités/articles5649.php
Maurras, Charles, « Antigone vierge, mère de l'ordre », *Les trois anneaux*, 1948, n° 4, p. 20.
Mezzadri, Bernard, « L'inquiétante modernité de la tragique grecque » in *Europe*, janvier-février 1999, n° 837-838, p 3-5.
Moreau, Alain, « Une étape de la pensée d'Eschyle » in *Cahier du GITA*, n° 10, Montpellier, 1997.
Morin, Edgar, *Action* du 6. 10. 1944.
Pellen, Marie, « Hommage à Jean Bollack », Lille, publié le vendredi 10 octobre 2008.
Polignac, François (de), « Anthropologie du politique en Grèce ancienne » (note critique) in *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 52e Année, n° 1, jan.-fév. 1997, p. 32-33
Tourraix, Alexandre, O. Murray éd. Sympotica : *A Symposium on the Symposion*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
Valente, José Angel, « La réponse d'Antigone », in *Europe*, janv-fév. 2000, n° 849-850, p. 136.
Vernant, Jean-Pierre, Entretien de avec Philipe Mangeot, Isabelle Saint-Saëns en janvier 1999.
Vilar, Jean, « Pourquoi l'Antigone de Sophocle ? » in *Bref*, n° 40, Paris, novembre, 1960.
www.lamythologie.fr
www.serieslittéraires.org

RESUME

Depuis plus d'un siècle, la Grèce antique ne cesse d'éblouir philosophes et hommes de lettre en l'Occident. La tragédie occupe une place éminente dans cet émerveillement venu de l'Athènes du V^{e} siècle avant Jésus-Christ. C'est pour matérialiser cette fascination que ce théâtre a donné lieu à des interprétations de tout genre : philosophique, humaniste, politique et morale... Il s'agit de lectures idéologiques dont la tragédie en général et Sophocle en particulier a fait l'objet. Dans cette perspective, il importait d'effectuer un panorama des lectures de cette tragédie devenue un mythe contemporain. L'œuvre de Sophocle a servi d'illustration à la visée idéologique d'un théâtre qui s'intégrait à l'origine dans le cadre des manifestations culturelles en l'honneur de Dionysos à Athènes. Y avait-il lieu d'universaliser et d'immortaliser ces interprétations, fruits de l'imaginaire occidental ? Fallait-il continuer la réincarnation des personnages de Sophocle qui aurait avec son *Antigone* et son *Œdipe-roi* réussi à élaborer des modèles inimitables de la tragédie et de l'existence de l'homme ? C'est pour questionner cette vision de Sophocle qu'il semble nécessaire d'exploiter les éléments esthétiques (chant, musique) de cette tragédie qui offrent de nouvelles pistes de réflexion en porte-à-faux avec la lecture idéologique observée dans la critique contemporaine.

TITRE EN ANGLAIS

Ideological reading of Sophocles, contemporary history of a myth: democratic theatre.

RESUME EN ANGLAIS

For over a century the ancient Greek philosophers have amazed men of letters in the West. Since the fifth century BC tragedy as a genre has occupied a prominent place in Athens and through theatre this fascination has given rise to interpretations of all kinds: philosophical, humanistic, political and moral. These ideological readings of tragedy have most significantly focused on Sophocles. This dissertation offers a survey of these readings which have in time become contemporary myths. Sophocles' works are ideologically embedded within cultural spectacle honoring Dionysus in Athens. Was it necessary to universalize and immortalize these western interpretations and reincarnate Sophocles' characters, making *Antigone* and *Oedipus Rex* inimitable models of tragedy and mortal existence? This study proposes a critical reading of the Sophoclean vision of tragedy through an analysis of certain aesthetic elements (song, music) which allow a rethinking of the ideological readings observed in contemporary criticism.

Discipline ou spécialité : Etudes théâtrales

MOTS-CLES

Lecture idéologique – Antiquité – Sophocle – politique – démocratie – mythe contemporain – théâtre grec – Dionysos – Athènes – tragédie grecque – néoclassicisme – histoire du théâtre

ED – 267 Arts & Médias

13, rue de Santeuil

75231 PARIS CEDEX 05