

# humanitas

**Vol. VII–VIII**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

VOLS. IV E V DA NOVA SÉRIE  
(VOLS. VII E VIII DA SÉRIE CONTÍNUA)



COIMBRA  
MCMLV-VI

## LA TRAGÉDIE GRECQUE ET LA DOULEUR HUMAINE(\*)

L'esprit humain — c'est sa gloire et parfois sa faiblesse — s'imagine ne bien connaître une chose que du moment où il est parvenu à en formuler la définition. C'est pour cela que des penseurs antiques et modernes ont essayé de donner la définition de la tragédie grecque, d'exprimer de façon exhaustive en quelques mots son essence et ses caractéristiques propres. Il y en a de toutes sortes. Permettez-moi de vous en rappeler deux des plus célèbres. La première est celle du grand philosophe Aristote qui, dans son traité sur la poétique, s'exprime en ces termes: «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 purification (*catharsis*) propre à pareilles émotions». La seconde est celle du grand helléniste allemand, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff ; la voici: «Une tragédie attique est un morceau, complet en lui-même, de la légende héroïque, traité poétiquement dans le style sublime pour être représenté comme partie intégrante du culte public dans le sanctuaire de Dionysos par un chœur de citoyens d'Athènes et deux ou trois acteurs». Voilà deux définitions d'une seule et même chose; elles pourraient difficilement être plus différentes; les mêmes éléments y sont en nombre restreint et exprimés, en outre, en termes à peine comparables. Mais en un point, négatif, elles se ressemblent: elles laissent de côté, l'une et l'autre, la souffrance, le *pathos*, le côté tragique, qui fait pourtant que nous parlons de tragédie. Tout au plus pourrait-on dire

(\*) Cet article reproduit, à part quelques remaniements inévitables, le texte d'une conférence faite le 2 mai 1956 à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. Je suis très sensible à l'honneur que le Comité de Rédaction de la revue *Humanitas* me fait en la publiant.

qu'Aristote le suggère quand il parle de pitié et de crainte, mais ce n'est que suggestion, alors qu'une définition doit parler un langage parfaitement clair. Déjà en 1890 Henri Weil a protesté contre cette omission désastreuse et insisté sur la nécessité d'admettre l'idée de la souffrance dans toute définition de la tragédie grecque. C'est de la souffrance, élément essentiel de cette tragédie, que je voudrais vous parler.

La souffrance est un des mystères les plus poignants de la vie humaine. Elle est intimement liée à notre existence. Pourtant nous ne savons pas au juste ce qu'elle est, ni pourquoi elle est. Mais elle est une réalité terrible et nous y réagissons de toutes les forces de notre être. Dois-je démontrer que la souffrance est inhérente à notre vie? Chaque existence humaine n'en fournit-elle pas la preuve? Ne sont-ce pas les vies les plus riches et les plus profondes qui y participent le plus intimement? L'histoire de l'humanité nous montre à tout moment que vie et douleur sont compagnes inséparables et que cette compagnie n'est pas un phénomène superficiel, mais qu'il existe d'une façon ou autre une connection primordiale entre les deux. Il est exact de dire avec Edgard Vinet que «souffrir c'est vivre plus profondément».

Le Grec du V<sup>e</sup> siècle a également ressenti cette douleur, la douleur d'un léger dérangement physique, la douleur de l'émotion, celle de se sentir imparfait, la douleur ultime enfin de la brièveté de la vie et de l'inévitabilité de la mort. De plus d'une manière il s'est efforcé de s'y soustraire. Ses philosophes ne sont pas uniquement des essais d'explication de la réalité, mais en même temps, et très souvent, des tentatives d'échapper à la souffrance. Epicure et ses disciples se réfugiaient dans leur jardin afin d'y trouver le calme et la sérénité (*galène*) que le monde ne réalise point. Le stoïcien nie avec insistance la réalité de la douleur ou encore il s'efforce de l'exorciser par une logique impitoyable et tourmentée. Platon conçoit comme seul réel un monde idéal dont toute imperfection est bannie. Et ainsi de suite. La douleur était pour le Grec une réalité tout aussi poignante que pour nous.

Elle est un mystère. Mais chaque mystère est un défi que l'homme accepte. Chaque défi implique un adversaire, une lutte. Quel est l'enjeu, quand l'adversaire est un mystère, celui de la souffrance par exemple? C'est la compréhension du mystère. Celui-ci réclame une explication, ou au moins une interprétation. Nous voulons savoir de quoi il est question, pourquoi la chose existe, quelle est sa fonction. Cette explication ne pourra certainement pas se borner à une formule

d'ordre purement intellectuel, puisque nous touchons aux bases profondes de notre être qui souvent dépassent la raison. Elle devra, dans la mesure du possible, répondre à l'appel de toute notre personnalité. Ce qui nous intéresse pour le moment c'est de saisir comment le Grec du V<sup>e</sup> siècle — le siècle de la tragédie vivante et glorieuse — a tenté d'élucider le mystère.

Sans insister sur le détail il est, je crois, exact de dire qu'en général il a conçu à côté et au-dessus du monde de la réalité immédiate un monde supérieur. Il est convaincu que sa propre vie est soumise à une loi qu'il ne se pose pas lui-même, et qui est, en principe, celle qui règle également l'univers, le *cosmos*. Cette réalité supérieure, un jour elle peut lui sembler infiniment lointaine et insaisissable; un autre jour toute proche, et, de par cette proximité, effrayante ou consolante selon son état d'âme. Or la main qui alors s'étend vers ce monde supérieur peut parfois l'effleurer, le toucher même, mais elle ne le saisira point: le suprasensible et le transcendant nous échappent par définition, du moins dans le sens complet du mot. D'autre part, seul un esprit borné et terre-à-terre reste insensible à son éclat et, en fermant les yeux, s'imaginer réduire au néant ce qui le dépasse.

Le Grec a compris que toute connaissance véritable de la nature humaine dépend de la connaissance des limites qui sont posées à cette nature. Pour exprimer l'idée de définition il emploie le mot tout simple de *horos*, limite, borne. Celui donc qui veut savoir ce que c'est l'homme, devra trouver la ligne ou l'espace qui sert de démarcation entre ce que l'homme est et ce qu'il n'est plus. Également — et surtout — entre ce qu'il est et ce qui le dépasse. Il y a plus. Le Grec a également compris intuitivement que cet autre monde qui entoure et délimite l'homme, est intimement lié à l'inévitabilité de la douleur. Pourquoi? C'est de nouveau le mystère. Mais il en a saisi l'essentiel de deux façons différentes.

Premièrement: ce monde extérieur est plus puissant que la nature humaine. On peut sans doute essayer de résister à cette supériorité. On peut tenter d'outrepasser la limite, de violer la loi; en un mot, se rendre coupable de cette présomption téméraire et insensée que le Grec désigne du terme de *hybris*. Ce vice, il le connaît fort bien. Il vit dans son propre cœur et l'histoire de toutes ses cités montre combien il y était enclin. Il y a abondance d'exemples d'hommes politiques qui se sont imaginé pouvoir décider en toute liberté de leur propre vie et de celle de leurs semblables. Mais toujours, soit bientôt, soit à la

longue, — les dieux ont toujours le temps — le choc se produit, le conflit éclate, l'homme se heurte à la résistance. Alors il y a lutte, et qui dit lutte, dit souffrance. Il y a même lutte avec plus puissant que soi, ce qui la rend désespérée et la souffrance plus aiguë. Il se peut que l'illusion se maintienne un certain temps, que l'individu semble pouvoir dépasser la limite extrême, ou bien, s'il est question d'un groupe, que ses excès restent impunis. Mais fatalement le jour viendra où la puissance supérieure reprend le dessus, revendique ses droits, repousse celui qui s'est avancé trop loin et, de la sorte, le fait souffrir.

A côté de cette forme de douleur qui résulte d'une illusion de force, il y en a une autre, qui dérive, elle, d'un sentiment de faiblesse. La première méconnaissait la réalité et la force du monde supérieur. La seconde les prend entièrement au sérieux. Ici l'homme essaie modestement de répondre aux exigences, de se soumettre à la loi, de faire ce que son maître veut qu'il fasse. Mais, hélas, ses forces sont insuffisantes; ses efforts trop souvent restent vains. Ou bien encore, il se trompe, et, croyant obéir, il transgresse. De nouveau il y a conflit, cette fois-ci non pas avec un adversaire qu'il essaie de surpasser, mais avec un idéal inaccessible. De nouveau il y a douleur et souffrance. N'est-il pas pénible de ne pas parvenir à faire ce que l'on voudrait? De ne pas répondre à des exigences dont on reconnaît le bien fondé? De ne pas être ce qu'on devrait être?

Ainsi donc, l'existence humaine est profondément implantée dans la souffrance; seules les vies superficielles peuvent sembler y échapper, mais ce n'est qu'illusion parce qu'elles aussi se dissolvent dans la souffrance ultime de la mort. C'est cette réalité que le Grec a représenté sous mille formes diverses dans sa tragédie.

S'il avait pu prévoir qu'un jour la tragédie se bornerait presque exclusivement à la douleur due à l'amour malheureux ou aux aberrations érotiques, il se serait étonné. Il aurait probablement protesté contre une restriction malencontreuse qui va à l'encontre de la variété de la vie humaine. Les possibilités infinies que celle-ci réalise, il les connaît et les reproduit presque toutes. On peut aisément distinguer trois groupes, 1 L'homme peut entrer en conflit avec trois mondes: le monde autour de lui, le monde de sa propre âme, le monde au-dessus de lui. Trois frontières, trois fronts où la lutte l'attend, où il peut se heurter, pour en souffrir. Ainsi donc, la tragédie grecque nous montre comment l'homme est accablé par ce qui l'entoure, c'est à dire par ses semblables, par le milieu, par les circonstances. Ensuite par ce

qui vit et s'agite dans son for intérieur, ses convictions, ses illusions, ses émotions et ses passions. Enfin par une puissance surhumaine qui s'oppose à ses volontés et décide contre son gré. Trois types de tragédie, qu'on pourrait qualifier de pragmatique, de psychologique, de religieuse. Schéma simplement utilitaire d'ailleurs. La psychologie est toujours présente et le caractère religieux ne fait défaut que dans quelques rares pièces d'Euripide. Il ne faut pas oublier non plus qu'une passion intense est considérée comme démoniaque. .

Quelques exemples. Le type pragmatique se trouve chez les trois grands dramaturges grecs. Dans son *Agamemnon* Eschyle décrit le roi victorieux qui revient chez lui, couronné de gloire. Mais sa femme ne lui est pas restée fidèle — elle a des excuses — et elle tue son époux. Agamemnon est de la sorte la victime de ce qui est arrivé et de ce que son prochain lui fait souffrir. Dans l'*Antigone* de Sophocle c'est de nouveau le personnage principal qui donne son nom à la pièce: la noble fille d'Oedipe enterre, malgré l'interdiction de Cléon, son frère Polynice qui a attaqué la ville de Thèbes. Elle paye cette désobéissance de sa vie. 1 L'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide est pragmatique en ce sens que l'héroïne se voit obligée par les circonstances à immoler son frère Oreste, et qu'elle est ensuite mise en état par ces mêmes circonstances de lui sauver la vie. Dans ce premier type la tragédie ne fait que refléter les réalités tangibles de la vie humaine. On constate Journallement, à soi-même et aux autres, que la réalité concrète des choses et des êtres qui nous entourent peut faire durement souffrir.

Mais beaucoup plus intense est sur la scène tragique l'influence des forces psychiques. L'âme humaine est un fouillis de tendances, visant au bien, visant au mal, tendances que la raison ou d'autres impulsions brident sans effort; mais aussi des émotions et des passions qui emportent et brisent tout. La psychologie moderne étudie tout ceci avec soin: elle analyse, combine, et — en partie — explique. Mais les faits ne sont point nouveaux et l'artiste précède toujours le savant. Au V<sup>e</sup> siècle la psychologie grecque en est encore à ses modestes débuts, mais le regard perçant de l'artiste observait déjà ce qui se passe dans l'âme humaine. Trois exemples, tous empruntés à Euripide, le maître de la tragédie psychologique. Héraclès vient d'accomplir son dernier et plus fameux exploit: il est revenu du royaume des morts, juste à temps pour sauver sa femme et ses enfants des mains meurtrières du détestable Lycos, qu'il tue. Mais alors, exactement au moment où le choeur entonne l'hymne de victoire et de délivrance, Lyssa, la déesse

de la démence, apparaît et elle pousse Héraclès à massacrer les enfants qu'il vient de sauver. Quand l'accès de folie est passé, seule l'intervention de Thésée l'arrache au plus navrant des désespoirs. La présentation est encore directement mythologique: Lyssa n'est pas simple allégorie. Mais l'essentiel est qu'Euripide a compris comment un désarroi intérieur, un trouble de l'équilibre mental, peuvent se manifester sans le moindre signe précurseur et accabler l'homme d'une douleur intolérable. D'où vient ce mal? Nul ne le sait. Subitement il est là. Dans la Médée ce n'est plus un accès imprévisible de démence; il y a lutte entre la passion d'une part, l'amour maternel d'autre part; lutte qui se déroule en pleine conscience. On sait que chez cette femme, cette mère, c'est en fin de compte la passion de la vengeance qui l'emporte. L'Oreste du même poète enfin représente le type de souffrance psychique qui semble le plus «moderne». Les drames familiaux dans lesquels il a été tour à tour spectateur, victime et acteur, on troublé son équilibre mental. Le dramaturge montre avec une évidence effroyable le désarroi pénible, la sensibilité excessive, les réactions désemparées de l'homme atteint d'une folie dont il est conscient et qui le paralyse.

Reste le type religieux. Je n'entends pas par là les pièces dans lesquelles le poète précipite le dénouement par l'intervention d'un *deus ex machina*. Je veux parler de tragédies comme les Bacchantes d'Euripide. Penthée, le roi sensé et judicieux de Thèbes, s'oppose pour mille bonnes raisons à l'introduction du culte dionysiaque; il s'oppose ainsi à Dionysos qui, sous les traits d'un coryphée ironique du enfin cruel, joue avec lui comme le chat avec la souris et lui prépare enfin une mort affreuse. L'être humain s'écrase, malgré sa bonne volonté et ses bonnes raisons, contre le roc de la volonté ou de l'arbitraire d'un dieu.

Parfois une seule et même pièce appartient à deux groupes. Il y en a même où le pragmatique, le psychologique et le religieux se trouvent tous les trois. Tel l'Ajax de Sophocle. Celui-ci souffre tout d'abord de l'injustice de ses compagnons de guerre, puisque les Grecs devant Troie ont accordé à Ulysse, et non à lui, les armes d'Achille défunt. La seconde souffrance lui vient des dieux: Athéna se venge d'une parole présomptueuse du héros en l'accablant d'un triste égarément d'esprit qui émeut même son adversaire Ulysse, alors que la déesse reste impassible et cruelle comme le Dionysos des Bacchantes. Revenu à lui, Ajax souffre enfin d'une douleur encore plus amère, la

douleur tout intérieure et personnelle de celui qui a perdu son honneur et se voit obligé de quitter un monde devenu intolérable,

**t** A cette classification et à ces quelques exemples on constate combien riche est la gamme des souffrances que nous décrit la tragédie grecque, véritable miroir de la vie.

Comme la comédie, elle est née du culte de Dionysos.' C'est un culte qui présente entre autres comme caractère essentiel celui de l'extase, *ecstasis*, c'est à dire la tendance à sortir de soi-même, à se dépasser, à franchir les limites établies. La comédie cherche cette expansion par l'exubérance, en lâchant la bride aux forces vitales, en affirmant le sensuel. La tragédie se situe à cette même frontière de l'existence individuelle ou collective, mais pour la dépasser, pour entrer en contact avec ce qui se trouve au-delà. Dans la tragédie l'âme humaine s'expose. Elle accepte le conflit, elle se laisse repousser et frapper, elle s'extasie dans la douleur. Or la douleur n'a d'autre fonction que de nous faire comprendre, de nous faire *sentir*, que notre réalité à nous, celle de tous les jours, n'est pas la seule, qu'il y a en une autre, plus puissante, plus réelle encore. La douleur établit ce contact et la tragédie, en s'inspirant de la douleur, établit ce contact à son tour. Car voici ce qu'elle représente: c'est la douleur humaine vue non pas comme un trouble passager et superficiel qui peut se présenter ou ne pas se présenter, mais comme une commotion, un choc qui fait trembler les fondements même de notre être. Toute souffrance est personnelle. Dans la vie comme sur la scène, c'est toujours un individu qui souffre. Toute douleur est foncièrement subjective. Mais la tragédie la fait valoir en outre en fonction de la souffrance inhérente à notre nature, Agamemnon, les Ajax, les Electre et les Xerxès du drame antique ne supportent pas seulement les peines personnelles d'un Agamemnon, d'un Ajax, d'une Electre ou d'un Xerxès, mais des misères essentiellement humaines. Ils font partie de cette collectivité condamnée à la douleur, collectivité à laquelle nous appartenons tous,\*<sup>1</sup> vous et moi, et de la sorte, quoique nous ne soyons ni Agamemnon, ni Electre, leur douleur est en principe la nôtre et celle de nous tous, parce qu'ils sont hommes comme nous, que nous sommes hommes comme eux. Ils sont individus et symboles à la fois? Aucune forme de théâtre, aucune forme de représentation dramatique ne sont possibles, si le spectateur ne participe à ce qui se joue sur la scène. Il est clair que dans la tragédie cette participation est avant tout une participation à la douleur du héros de la pièce; véritable sympathie, *sympatheia*, dans le sens éty-

mologique du terme. Mais cette sym-pathie n'est possible que sur la base d'une unité d'essence. L'individu que nous sommes ne peut partager la douleur de cet autre individu sur la scène que parce que nous le reconnaissons comme notre semblable. Aristote note chez le spectateur la présence de deux émotions: la pitié et la peur. Gardons-nous bien désormais de les interpréter de façon trop exclusive.

Il ne s'agit pas uniquement de pitié à l'égard d'Ajax, ou de peur quand nous voyons le danger auquel Agamemnon s'expose. Les émotions valent encore pour nous. La loi qui commande les destinées qui se manifestent sur la scène; exerce son pouvoir également dans la vie réelle. Elle proclame à tous ceux qui veulent comprendre qu'elle veut être obéie et que si l'on n'obéit point, soit par présomption, soit par faiblesse, soit par simple ignorance, la conséquence inévitable est la souffrance. Cette manifestation de l'unité du genre humain dans la représentation dramatique, René Daumal l'a formulé un jour en ces termes: «J'ai vu une tragédie, et je sais maintenant ce que c'est. Quand, sur la scène, une représentation historique d'une loi universelle vous fait monter le sanglot à la gorge, c'est la tragédie».

. Si donc la tragédie ajoute à la douleur individuelle une dimension générale, si elle met en action des personnages qui sont les symboles d'une loi universelle, il faut que ces personnages, tout en restant véritablement humains, soient en même temps exemplaires. Il faut que les qualités humaines se trouvent en eux non de façon imparfaite, relative, comme en passant, mais avec toute l'ampleur et la force de ce qui est décisif et absolu.} Dans la vie de tous les jours l'homme normal, vous et moi, ne serons que des exemples de ce relatif, mais dans la vie il y a des moments où la médiocrité s'embrace d'une flamme d'absolu, où l'essentiel éclate au milieu de l'accidentel. Ce qui est vrai de la vie, est exact pour le théâtre. Shakespeare est là pour prouver que la figure la plus modeste, qu'un simple bouffon peut devenir l'incarnation d'une idée. Cette métamorphose est l'oeuvre du grand artiste. Mais pour le Grec la chose se simplifie — ou se complique, si vous voulez — en raison d'un aspect particulier de sa mentalité. \*-

En effet, cet homme si richement doué, qui sentait en lui la passion de connaître la réalité, a essayé de pénétrer au-delà des phénomènes directs de plus d'une manière. Entre autres en faisant usage de sa merveilleuse force d'abstraction et de raisonnement. Mais en outre en racontant, en imaginant le récit de ce qui est arrivé à des personnages

d'un type spécial. Ces personnages, en qui s'exprime le réel et le vrai ainsi que le conflit entre le possible et l'inévitable, ce sont les héros, au sens grec du terme. Inutile de nous demander ici à quelle combinaison d'influences religieuses, historiques et artistiques cette conception du héros doit sa naissance. Ce qui nous intéresse, c'est le rôle qu'elle joue dans la vie intellectuelle, religieuse et morale des Grecs. En raison de ce que j'ai déjà exposé, on me comprendra, je crois, quand je dis simplement: le héros, c'est l'homme qui «vit à la frontière». L'homme; car rien de ce qui caractérise la nature humaine ne peut lui manquer: ses apparences extérieures, ses facultés intellectuelles, ses émotions, ses passions, tout se retrouve en nous-mêmes et chez nos semblables. Mais non pas à notre échelle, non pas au niveau de tous les jours. Plutôt au niveau que nous avons peut-être pu atteindre dans les meilleurs moments de notre existence ou auquel nous avons vainement aspiré dans une illusion fatalement suivie de déception. Ou encore au niveau auquel nous sommes tombés dans les heures les plus sinistres de notre vie ou dont nous avons uniquement soupçonné l'ignominie. Toutes les possibilités données avec la nature humaine, les bonnes comme les mauvaises, deviennent réalité tangible et vivante dans la figure du héros. Un exemple emprunté ailleurs qu'au drame pourra éclairer ces considérations théoriques.

Le personnage principal de l'Iliade d'Homère est Achille. Il est pour ainsi dire prédestiné à se trouver à la frontière, puisque son père est mortel, sa mère déesse. Il est jeune et radieux de beauté; il parle avec vigueur et aisance dans le conseil des princes comme dans l'assemblée du peuple; il chante aux accents de la cithare les gloires des ancêtres; surtout il sait combattre et nul ne lui résiste; son cri de guerre suffit à faire trembler les ennemis; ses sujets l'adorent; il est l'ami fidèle de ses compagnons d'armes; il est sincèrement attaché à Briséis, la belle prisonnière; il possède un sentiment très vif de l'honneur. Toutes ces qualités de force, de noblesse et d'amabilité se trouvent chez lui au plus haut degré. Mais la médaille a son revers, tout aussi réel, tout aussi humain, tout aussi extrême. Il est mortel, comme nous tous; il mourra même très jeune. Et puis, quand on lui fait tort, son cœur se gonfle d'une violente rancune et plus tard, quand Hector a tué son compagnon Patrocle, il est bouleversé par un ouragan de haine inexorable. Dans la prospérité comme dans l'adversité, dans le bien comme dans le mal, en vrai héros il vit à l'extrême limite de l'essence humaine.

Chaque héros présente son propre caractère, mais en principe tous se ressemblent. Or le récit de ce qu'ils sont, de ce qu'ils font et de ce qui leur arrive, est une des formes de ce que le Grec a appelé un mythe. Une des formes, parce qu'il y a aussi le mythe divin et le mythe cosmique. Mais de ceux-là il n'est pas question ici. Autrement dit, le mythe est le récit de ce qui se passe à cette frontière extrême, là où l'être humain rencontre les forces supérieures, là où le monde éternel pose sa loi à l'humanité éphémère, qui n'a qu'un devoir: se soumettre.

Ces récits, dans lesquels l'imagination s'efforce d'exprimer le réel et l'absolu, le Grec les a connus en nombre considérable. L'évidence pour ainsi dire tangible d'un récit lui semblait bien propre à suggérer, sinon à exprimer, les relations qui existent entre le monde humain et l'autre monde. Quoi de plus naturel donc que d'aller chercher dans ces mythes la matière à traiter dans ses tragédies? D'autant plus que les genres plus anciens, notamment le dithyrambe, selon Aristote l'ancêtre le plus direct du drame, avaient déjà fait usage du mythe partout où il fallait illuminer l'ordinaire de l'éclat de l'éminent ou le projeter sur l'écran de l'éternel.

Un coup d'oeil sur les personnages essentiels et les motifs principaux de la tragédie suffit pour montrer qu'aucun d'entre eux n'est le produit de l'imagination libre et spontanée du poète. La règle est générale, et c'est pour cela que les exceptions rarissimes ne font que la confirmer: dans les Perses Eschyle fait appel à l'histoire; dans l'Anthée Agathon invente les personnages et la trame du récit. L'état normal des choses ressort d'un exemple qui embrasse les trois grands auteurs tragiques grecs. Je veux dire l'histoire de la famille d'Oedipe. La lutte mortelle de ses deux fils, Etéocle et Polynice, se trouve dans les Sept d'Eschyle, dans les Suppliantes et les Phéniciennes d'Euripide; un Oedipe a été écrit par les trois auteurs. L'Antigone de Sophocle existe encore; celle d'Euripide est perdue.

La composition de tous ces ouvrages a été très diverse, mais les personnages et les faits principaux ne varient point. Il ne pouvait en être autrement, puisqu'ils faisaient partie du patrimoine culturel de tout le peuple, du dramaturge, de l'acteur, du spectateur. Et même les exceptions. Un Xerxès, dont nous pouvons juger, est élevé au rang de héros mythique. Il est d'ailleurs très difficile de préciser où, pour le Grec, le mythe finit et l'histoire commence. Parfois aussi nous lisons une tragédie où seuls des êtres divins interviennent, tel le Prométhée d'Eschyle. Mais Pindare a dit que les dieux et les hommes

sont les enfants d'une même mère. Et n'est-il pas vrai que les souffrants d'un Prométhée ne diffèrent pas essentiellement de celles d'un Héraclès, d'un Étéocle?

Le nombre de mythes était, nous l'avons dit, considérable. Le nombre de mythes généralement connus et utilisables dans le drame était déjà plus restreint. Cette limitation a été une des causes du déclin rapide de la tragédie athénienne, qui en pratique ne vécut pas au-delà du V<sup>e</sup> siècle et trouve sa continuation inattendue dans la comédie nouvelle. Effectivement chaque tragédie devait d'une part conserver le sens essentiel des données mythiques, mais d'autre part en renouveler sans cesse la présentation. Or ce renouvellement continu porte atteinte à la valeur fondamentale. D'abord parce que l'accent tombe tantôt ici, tantôt là, ce qui, à la longue, détruit l'unité intérieure du mythe. Ensuite et surtout parce que les variations continues portent atteinte à l'autorité idéale du récit et à la valeur exemplaire des héros. De cette manière les exigences de la représentation prévalent petit à petit sur la véritable signification de ce qui est représenté. \*Le drame va à la dérive et ne se joue plus sur la frontière entre le temporel et l'éternel.

Mais nous n'avons pas à esquisser l'évolution ni la dégénérescence de la tragédie. Revenons à ses aspects essentiels. Elle est donc le drame de la douleur humaine. Un aspect très important reste à considérer. On a souvent — et fort mal à propos — défini la tragédie plus récent comme pièce de théâtre au dénouement fatal, tandis que la comédie serait la pièce où tout finit bien. Cet essai de définition est beaucoup trop superficiel: il ne vaut ni pour la véritable comédie, ni pour la vraie tragédie. En tout cas il est absolument impossible de l'appliquer au théâtre grec. La comédie d'Aristophane intitulé *Les Nuées* comment se termine-t-elle? Par une première scène dans laquelle le fils maltraite son père et menace d'en faire autant de sa mère, puisque la sophistique lui en fournit les arguments, et une autre dans laquelle le père met le feu à l'école de Socrate, **fil** y a, cela va sans dire, plus d'une tragédie qui accumule les souffrances jusqu'à la toute dernière scène. De tous les personnages importants de l'*Antigone* de Sophocle seul, à la fin, Cléon est encore en vie; l'obstination de son esprit borné a causé non seulement la mort de l'héroïne, mais encore celle de sa femme et de son fils unique, et Créon est un homme perdu à jamais. Mais mainte tragédie ne finit pas dans l'accablement et la ruine. Dans la seule trilogie que nous possédons, l'*Orestie* d'Eschyle, le poète traite du roi victorieux Agamemnon tué par sa femme et vengé

par son fils. Le meurtre d'un époux et d'une mère accumulent dans le drame les misères et les douleurs; la sympathie du spectateur est mise à une bien dure épreuve et devient de temps en temps à peine supportable. Pourtant cet abîme de détresse se comble, non sans intervention divine. La troisième pièce, les Euménides, n'apporte en réalité ni bonheur ni joie, mais quelque chose de plus élevé et de plus décisif encore, la paix. L'Ajax de Sophocle se tue quand son honneur de gentilhomme est violé, mais avant que le drame ne touche à sa fin, les querelles dont il était l'objet se sont tuées et la tempête qui a tourmenté notre cœur a fait place à l'atmosphère grave, silencieuse et résignée qui entoure un tombeau.

Ceci suffit à montrer que la tragédie grecque ne se joue pas seulement en mineur et ne nous écrase pas sous une douleur sans issue. Nous approchons ici d'un dernier aspect de la douleur tragique. Au premier abord il peut sembler paradoxal. En vérité il reflète une des certitudes immédiates de notre existence. Au reste, ces certitudes immédiates ne se présentent-elles pas de préférence sous forme de paradoxe ?

En général une douleur sincère et profonde provoquée par la souffrance personnelle ou celle d'autrui, ne doit pas nécessairement détruire ni écraser. La souffrance n'abat point; ce n'est en tout cas pas sa fonction inévitable. De même la douleur représentée sur la scène tragique grecque, représentation qui peut nous faire trembler de pitié et d'angoisse, n'est pas une impasse sans issue. Elle ne nous livre pas irrémédiablement à ces deux émotions. Elle ne mène pas au désespoir. La fonction de la souffrance, cette forme de vie plus profonde, est de faire descendre et de faire monter aux limites extrêmes de notre être, d'amplifier, d'enrichir, d'établir des contacts. Il suffit d'interroger sa propre expérience et de la confronter avec celle d'autrui. La représentation et même la simple lecture d'une tragédie athénienne n'aboutit pas à un état dépressif, de découragement. Bien au contraire : à la fin du drame nous nous trouvons dans un état de plénitude, de paix intérieure, d'accalmie silencieuse qui n'est pas très éloigné d'un sentiment mélancholique et grave de bonheur. Aristote a probablement éprouvé cela quand il a admis dans sa définition le terme de *catharsis*, épuration<sup>^</sup>

Comment cela est-il possible? Comment la représentation de la souffrance humaine peut-elle nous soulager? Comment une paisible bonace peut-elle être la conséquence d'une tempête de misères?

D'abord la tragédie se joue. Elle montre une douleur fictive. Le spectateur ne fait que partager une douleur et la *catharsis* se réalise plus facilement sur les rangs du théâtre que dans la vie réelle. Ensuite c'est un jeu sérieux et grave. C'est une chose bien sérieuse que la représentation de la vie humaine. La tragédie n'est pas seulement une manifestation d'activité, d'énergie superflue. Elle veut que nous la prenions au sérieux ainsi que la vie si sérieuse qu'elle représente. La sympathie ne sera donc pas tout. Elle réclame aussi une part d'appréciation, de réflexion. Elle ne veut pas que nous nous abîmions dans la douleur. Ensuite nous avons vu qu'elle nous met en contact direct avec ce qui nous délimite. Elle nous met à notre place, nous restreint, mais nous fixe en même temps. Or savoir où l'on en est procure une sensation de résignation, de sécurité, voire de paix. Mais le principal reste à dire. La tragédie se joue, parce que la souffrance y conduit, à la frontière qui nous sépare du monde idéal, éternel, qui nous pose sa loi. Il y a donc une loi. Ce n'est pas le chaos qui règne et cet ordre est établi par une puissance ou par des puissances supérieures. La relativité humaine se voit assigné une place dans un ensemble absolu et même le conflit avec cet absolu lui fait comprendre que cet absolu existe. Or n'est-ce pas une conception de l'absolu ou à la rigueur le rêve de l'éternel qui donne à la vie sa valeur définitive et essentielle ? La tragédie grecque, représentation sublime de la souffrance humaine, est sublime encore en ce sens qu'elle n'est pas pessimiste, mais en fin de compte profondément optimiste.

Leyde, Pays-Bas.

B. A. VAN GRONINGEN.