Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 1 (1958)

Heft: 1

Artikel: Devant la Grèce et sa littérature : situation de l'Helléniste

Autor: Rivier, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-846757

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DEVANT LA GRÈCE ET SA LITTÉRATURE : SITUATION DE L'HELLÉNISTE

Le Vaudois a-t-il un sens délié de la langue qu'il parle ? C'est une question que l'on entend souvent poser, en général pour lui donner une réponse négative. Mais aux juges désabusés de notre oreille littéraire, j'aimerais demander aujourd'hui comment, s'il n'y avait dans notre peuple quelque instinct du français parlé ou écrit avec exactitude, tant de générations d'étudiants eussent pris un goût si vif à l'enseignement de M. André Bonnard. Ce qu'ils éprouvaient là, à peine franchi le seuil de l'Université, c'était l'attrait d'une parole disposant des plus sûres vertus du langage. Langage moins soucieux d'éloquence que de définition, mais musical d'instinct, et d'ailleurs surveillé ; précieux sans recherche, difficile sur le choix des mots, se plaisant à leur rythme et à leur couleur : exigeant de soi la précision dans la nuance. Pour se faire écouter, il fallait bien que ce langage fût entendu, qu'il comblât chez ses auditeurs une attente peut-être ignorée d'eux-mêmes.

Mais André Bonnard était homme à toucher une oreille même rebelle, même indifférente. Qui serait demeuré sourd à sa voix ? Il l'avait ample et gracieuse ; il savait en modeler le timbre, en varier l'inflexion naturelle ; la retenir ou lui donner du champ. Et cette voix point avare, c'est trop peu dire qu'elle se faisait entendre. Elle devenait sensible aux yeux, portée par ces figures que la tête, la main, le corps ébauchaient dans l'espace. En somme, ce que déployait André Bonnard, sans hâte et sans effort, avec un tact supérieur, c'était un art de dire stimulé par une danse invisible. Le moyen que les étudiants résistent à cette invitation !

Mais eux, ce n'était point au professeur qu'ils pensaient rendre les armes. Sa part était grande, ils ne l'ignoraient pas, dans la découverte qu'ils faisaient de la plus riche des littératures antiques. Mais il leur

---

Leçon inaugurale prononcée le 28 octobre 1957, à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, par M. André Rivier, titulaire de la chaire de langue et littérature grecques.

semblait que d'Homère, de Sapho et d'Eschyle, on ne pouvait parler autrement que lui ; que ces poètes eux-mêmes s'exprimaient par sa bouche. Entre l'art des auteurs grecs et celui du professeur s'instituait une sorte de symbiose : l'idée ne serait pas venue aux étudiants qu'on pût en dissocier les éléments. Comment séparer le talent de l'interprète de l'éclat de son objet ? Achille, Hector, Antigone, les couleurs dont ces figures étaient parées dans les propos de leur maître, n'étaient-elles pas celles que les poètes anciens avaient posées sur leurs personnages ? La parole d'André Bonnard s'effaçait derrière les évidences qu'elle communiquait. Ses étudiants croyaient céder au prestige des œuvres seules, au pouvoir de leur poésie enfin restituée.

Il y avait dans ce jugement un hommage rendu à la probité du professeur, à la réserve qui tempérait son témoignage ; mais peut-être une méprise (heureuse méprise !) sur le style de son enseignement. Les mêmes étudiants — plusieurs d'entre eux, sans doute —, dix ou quinze ans après la fin de leurs études, à l'occasion d'une causerie ou d'une lecture publique, ont retrouvé leur maître et l'incoercible attrait de sa parole. J'en appelle à l'expérience de quelques-uns : plus familiers de la littérature grecque, mieux avertis des difficultés qui s'attachent à la présentation des vieux auteurs, ils auront vu se profiler, distinctement cette fois, l'opération de l'art que j'ai dit. Ils auront vu André Bonnard animer cette littérature à la façon dont un acteur prête vie à une figure de théâtre, en exprimant la vérité qui s'y trouve incarnée. Ils l'auront vu conjurer de la voix et du corps l'intervalle des siècles et douer tant d'ouvrages, que la distance ou l'admiration parfois exténuent, d'une saveur et d'une force neuves. Et se retournant vers le temps de leurs études, il auront compris que le soulèvement d'intérêt où ils croyaient sentir le seul impact des œuvres antiques, décelait aussi le pouvoir de l'interprète et son emprise sur leur sensibilité. Ils auront compris que, plus d'une fois, ils les avaient aimées non parce que c'étaient elles, mais parce que c'était lui !

Heureuse méprise, ai-je dit. Elle portait au crédit de la littérature grecque les prestiges d'une transposition très attachante, très capable de toucher un auditoire difficile comme le public le moins préparé. En fait, cette voix si travaillée savait se mettre au diapason d'un très grand nombre. Aux œuvres maîtresses de cette littérature, elle sut frayer un chemin bien au-delà des bancs de l'Université. Elle a fait exister partout, avec plénitude et vivacité, ces ombres qui, certes, demandent à vivre, mais que seule, pour beaucoup, elle a ressuscitées. Oreste, Œdipe, Antigone, devenaient un peu les émules des héros de Shakespeare, Racine ou Goethe. Et rendus à l'existence des figures littéraires vivantes, ils en prenaient parfois les traits fiévreux, l'accent

résolument moderne. Qui de nous s'en étonnera ? Cette force vitale, cette sève que leur versait le talent de l'interprète, découlait aussi de sa propre sensibilité.

Mais ce pouvoir d'actualisation des chefs-d'œuvre tenait-il tout entier dans un art de dire et de lire ? Il est évident qu'il se fût épuisé assez vite, qu'il serait devenu lettre morte, même réactivé sous la forme écrite, s'il n'avait traduit que le goût du langage impeccable et de la présentation la plus efficace. Il fallait un motif plus profond pour nourrir un ascendant de trente années. La lecture des pages auxquelles André Bonnard a confié l'écho d'une partie de son enseignement, confirme le sentiment laissé par l'audition de ses cours. Il mettait en œuvre beaucoup plus que des moyens formels : aisance de la diction, maîtrise du discours, usage combiné de la voix et du geste. Il développait une vision du monde grec, à la fois nécessaire et contagieuse, où s'accomplissaient les impératifs les plus intimes. Tout se passait (et tout se passe encore) comme si André Bonnard était prédestiné à servir cette littérature plus de deux fois millénaire. Il parlait d'Homère ou de Sophocle comme quelqu'un qui ne peut parler d'autre chose, et se garde d'y songer : par vocation d'homme et d'artiste à la fois. Il enseignait en vertu de la même exigence et du même instinct dont il a fait ses livres. Il était professeur comme il est écrivain : cet écrivain qui nous reste.

De là vient qu'il occupe une position singulière. Les hellénistes, en effet, se situent au sein d'une discipline qui groupe ce qu'on est convenu d'appeler les sciences de l'antiquité. Ces sciences sont spécifiées d'après leur objet particulier ; celle qui se propose l'étude des littératures grecque et latine porte le nom de philologie, au sens large du terme. Il s'agit bien d'une science, c'est-à-dire d'une investigation méthodique usant de techniques précises, en dehors desquelles il n'y a pas, dans le champ visé, de connaissance proprement objective. Or il est clair qu'une telle recherche, dans la simplicité même de sa définition « scientifique », est affectée d'une double ambiguïté. Une première fois, de façon générale, au niveau de l'objet des sciences dites humaines, dans la mesure où l'étude de l'homme, pour préserver ses chances de vérité, ne peut admettre sans autre le point de vue de la science objectivante. Une deuxième fois, au niveau de l'objet propre de la philologie, dans la mesure où l'appréhension vraie des œuvres littéraires, dans leur structure et leur finalité, échappe pour une large part à l'emploi de techniques, toutes scientifiques qu'elles sont.

Cette équivoque n'est pas sans conséquence pratique. Là où le prestige de l'objectivité scientifique est le plus fortement ressenti,

l'étude des faits grammaticaux, stylistiques, biographiques, le recours à l'explication par les causes, l'emportent sur l'analyse compréhensive des œuvres et de leur signification ; et là où ces œuvres sont appréhendées sous le rapport de leur existence littéraire, l'ambition prévaut de saisir sans intermédiaire la part de l'art et de la beauté originale qui s'y trouvent incorporés. Deux exigences ici s'affrontent ; et les hommes qui, alliant la rigueur d'une conscience érudite à la perception des structures fines de l'art, sont capables de poursuivre leur difficile et nécessaire conciliation, ces hommes-là sont très rares (et ce sont les plus grands). Beaucoup de philologues offrent plutôt l'image d'un grand savoir que les problèmes de l'expression artistique déconcertent ou laissent indifférents, soit que le goût des faits cachés, de leur découverte et de leur combinaison les ait seul dirigés du côté des littératures antiques, soit que doués de curiosité littéraire, ils aient laissé celle-ci s'éteindre faute d'aliment, comme étouffée sous le poids de la recherche documentaire.

Que, dans cette conjoncture, paraisse un homme en qui les ouvrages du génie grec éveillent une passion, mais une passion d'artiste, que cet homme possède le don de transmettre ce courant qui passe en lui, parlant comme il écrit, avec grâce et exactitude, le moyen qu'il ne rompe avec les préparations, le labeur minutieux, dont l'érudit investit son objet ? Et qu'il ne tente, muni du seul appareil de son intelligence sensible (mais non sans s'être instruit de tout ce qui peut favoriser son entreprise), de trouver la clef de ces vieux textes où la poésie repose, attendant celui qui saura lui rendre une voix ? Certes, il faut quelque audace pour pénétrer jusqu'à elle, jusqu'à cette vie latente qui se perpétue au cœur des vieux chefs-d'œuvre ; de cette audace que l'amour rend lucide. Je m'assure qu'elle aurait coûté davantage à André Bonnard s'il avait moins aimé le royal don des poètes. Fut-il toujours heureux dans son désir de le délivrer ? N'oublions pas que l'amour peut être déçu. Mais il lui arrive, comme à l'audace qu'il inspire, d'être souverainement récompensé. Combien de fois les étudiants d'André Bonnard, découvrant à travers lui la poésie de Sapho ou celle des chœurs d'Aristophane, n'ont-il pas entendu, dans leur émerveillement, passer comme un écho des mots que la fable prête, croyons-nous, à l'éveil de toute poésie : « Est-ce vous, mon prince ?... » Mais le prince, pour nous, ne s'était point fait attendre.

André Bonnard ne fut pas un homme de science, un « scholar » comme disent les Anglais, si ce terme implique toutes les dimensions du savoir érudit. Il ne l'a pas été parce qu'il ne l'a pas voulu, non par indifférence au détail, par dédain de l'exactitude, mais par vœu de

concentration et par fidélité à sa vocation même. André Bonnard fut un critique d'une perspicacité rare, électivement ouvert aux influx de l'art et de la poésie, doué comme personne pour sentir et faire sentir. Pendant trente ans, il accorda l'exercice de son métier (comme il aimait à dire) au diapason le plus humain et l'éleva au niveau de la résonance la plus formatrice : celle de la propriété et de la suprême élégance du langage.

*

* *

Comme tous les artistes, on pressent que ce maître décourage l'imitation. A ceux qui l'ont connu, il ne laisse aucun programme, aucun exemple assimilable, mais en vertu de cet éclat dont il s'est entouré, une vive incitation à faire autre chose, et la liberté de choisir leur voie. Si, pourtant : un vœu les accompagne, qui demeure actif en eux. S'il vous advient de parler des poètes, semble dire André Bonnard, n'oubliez pas la poésie ; si vous interrogez les écrivains et leurs ouvrages, prenez garde que la littérature est un art ; l'art ne s'explique pas, mais il vaut qu'on l'accueille, qu'on l'écoute, qu'on lui prête une voix dans le libre exercice du jugement critique. Or ce vœu, dans le champ des littératures anciennes, n'est-il pas précisément l'un des plus difficiles à satisfaire ? Que fera-t-il, celui qui sait que la démarche d'André Bonnard est proprement inimitable ? S'il renonce à restituer la vie des œuvres grecques, à accéder par la vertu d'une saisie directe à ce foyer de sens irréductible qui les constitue, ne va-t-il pas céder à l'entraînement des techniques et déprécier la perception de l'art et de la poésie au profit du savoir objectif ? Ou bien tentera-t-il d'accommoder les normes de la recherche positive aux exigences du goût et du jugement littéraire ? Mais cette conciliation est le très rare couronnement du travail philologique. Je le disais tout à l'heure : d'ordinaire l'entreprise tourne à la confusion de l'esprit de finesse, déprimé sous le gros arroi du labeur érudit. Quel parti s'offre aux artisans que nous sommes ?

Essayons, au risque de les durcir un peu, de préciser les termes de la question. Il semble que deux voies sont ouvertes : d'un côté la philologie comme technique, analyse objective des faits littéraires ; de l'autre, une critique, c'est-à-dire l'étude directe et compréhensive des œuvres grecques et de leur signification poétique. D'une part le souci d'une connaissance exacte et confirmée, la précision dans la distance et le détail de l'observation, le refus de l'invérifiable qui, sous prétexte d'intimité, se glisse dans les variations du goût et de la sensibilité. D'autre part, le vœu d'une curiosité adaptée au vrai projet de la littérature, d'une présence active à la vie des formes, le refus

du préjugé qui traite les œuvres comme des choses, le discernement de la qualité opposé à l'explication par les causes. Or, s'il s'agit d'accéder à la Grèce et à sa littérature, qu'est-ce pour nous qu'une objectivité qui serait sourde à la poésie, qui porterait décédé le permanent langage de l'art ? Et qu'est-ce qu'un discernement critique qui s'épanouit dans l'éclat du talent, qui peut-être ne s'assure que par lui, et d'un talent inimitable qui ne sera point répété ?

Le débat serait sans issue — que le désistement, s'il était vrai que le choix se présente en ces termes, si l'helléniste devait accepter l'alternative devant laquelle nous l'avons placé. Mais peut-être n'en est-il rien. Peut-être l'helléniste est-il en condition de décliner l'alternative, parce que la perspective dans laquelle celle-ci s'inscrit et prend forme — la perspective où la science philologique entre en conflit avec la « compréhension » des œuvres grecques — est aujourd'hui mise en question.

Que se passe-t-il, en effet, dans l'opposition traditionnelle du savoir objectif et de la compréhension littéraire ? Les écrivains et leurs œuvres sont là, donnés, disons plutôt : offerts à notre investigation. Il s'agit de savoir qui, de la critique d'érudition ou de l'analyse littéraire, les saisira de la prise la mieux ajustée. L'érudit en étendant son savoir, en affinant ses techniques ; le critique en aiguisant sa sensibilité et le pouvoir de son discernement. Et, s'avançant sur ces voies parallèles, l'un et l'autre pensent s'acheminer directement au but visé : l'un, parce que, dans l'ordre du savoir objectif, l'homme antique et son expression littéraire sont justiciables d'une connaissance positive ; l'autre parce que l'opération du goût et de la sensibilité le met en mesure de se faire « contemporain » des œuvres qu'il envisage. D'un côté la distance de l'objectivité *stricto sensu* ; de l'autre, la plénitude du contact et de l'intimité. Mais, remarquons-le, de part et d'autre, un rapport simple et univoque avec l'objet, la croyance implicite que l'objectivité ou le contact procède de la seule initiative du chercheur, la conviction que, pour l'une et l'autre de ces deux prises, le monde grec et singulièrement sa littérature sont toujours *disponibles*.

Nous n'allons pas reprendre la critique de la notion d'objectivité, dont l'essentiel aujourd'hui est assimilé — ou en voie de l'être — par les sciences qu'elle visait, notamment depuis le déclin de l'historicisme. Mais peut-être convient-il de nous arrêter à celle de compréhension littéraire, en tant qu'elle désigne, dans la sphère des études grecques, cette appréhension directe des œuvres, cette volonté de coïncider avec leur sens intime, qui semble porter seule la promesse d'une fidélité à l'art et à la poésie. Car c'est ici que

devient sensible un changement de perspective dont l'helléniste subit plutôt qu'il ne provoque les effets, et qui affecte non seulement sa propre discipline, mais toutes celles qui prennent l'homme et son histoire pour objet. Il n'épouse plus exactement le point de vue de ses aînés. Une évidence liée à un certain état de la culture, à une conception des rapports de l'homme avec son passé, cède à une autre évidence ; à la faveur d'un déplacement de l'horizon culturel, un autre rapport s'institue entre le présent et le passé, notamment avec la Grèce antique.

Développer l'interprétation de la littérature grecque sous le mode de la compréhension directe, c'est de la part du critique signifier qu'il est de plain-pied avec cette littérature. C'est faire entendre, non pas que la distance historique est illusoire, mais qu'elle peut être comblée par une opération analogue à celle qui ouvre au lecteur cultivé l'intimité d'un auteur classique étranger. L'obstacle opposé par la langue à cette « Einfühlung » est peut-être plus sérieux dans le cas des littératures anciennes, mais il n'est pas de nature différente. Il y faut quelques préparations ; et tout se passe comme s'il nous était loisible de nous faire les contemporains d'Agamemnon, d'Etéocle ou de Médée, aussi bien et de la même façon que nous le devenons du Roi Lear, d'Egmont ou du Prince de Hombourg.

A cette croyance, consciente ou non, s'ajoute un autre sentiment plus général, celui d'une homogénéité propre à la culture occidentale, qui soude par le haut, si je puis dire, les formes de civilisation que l'Europe a connues depuis les premières cités grecques. Le sentiment que cette culture a développé un type humain relativement stable dont les constantes anciennes s'expriment dans ce qu'on appelle l'héritage gréco-romain. C'est l'homme dont se réclame la tradition de l'humanisme classique : commun dénominateur des arts et des littératures d'Europe, il en garantit l'unité ; il nous assure que nous sommes de plain-pied avec eux et qu'une fois maîtrisée la connaissance extérieure des formes et des styles, ils n'offrent pas de résistance foncière à notre compréhension.

Certes, la théorie de l'« homme éternel » et de son modèle occidental ferait aujourd'hui peu d'adeptes, et ce n'est pas d'hier qu'on parle d'une crise de l'humanisme. Mais les modes de vivre et de sentir peuvent survivre aux idées et aux doctrines soumises à la conscience claire. Ce n'est point la philosophie du critique que nous envisageons ici, c'est le style de son investigation. S'il aborde Pindare ou Homère comme il ferait de Pétrarque ou de Tolstoï, il pose la permanence d'une certaine notion de l'homme et de la création artistique, car admettre qu'une œuvre grecque est sujette, sous le rapport

de l'art, au même mode de compréhension et d'analyse qu'une œuvre moderne (j'entends d'après la Renaissance), c'est dire que l'homme occidental est resté essentiellement le même et dans la même relation aux arts qui l'expriment.

Nous sommes ici devant un postulat du jugement critique, et devant un postulat optimiste. Il se trouve que cet optimisme a perdu sur nous son empire. Tout se passe comme si la crise de l'humanisme développée au niveau des doctrines s'étendait maintenant aux modes de la sensibilité elle-même. La croyance instinctive à l'unité des cultures, à la continuité de l'homme occidental, s'est obscurcie. Ce qu'on appelle le sens du passé, et qui en est le sentiment, en effet, antérieur à toute conception raisonnée de l'histoire, est devenu problématique. Non que le passé de l'Europe nous importe moins qu'à nos aînés. Mais plus qu'aux ressemblances, et à cette identité dont ils posaient au moins le principe, nous sommes devenus sensibles aux contrastes et aux incompatibilités. Alors que l'homme grec et ses œuvres s'éclairaient pour eux d'une lueur familière, nous sommes étreints par le sentiment de la différence et de l'étrangeté. Oui vraiment, la Grèce, sous nos yeux, s'est mise à dissembler d'elle-même et de cette image que la tradition nous a léguée.

Reprenons quelques traits sous lesquels on a accoutumé de reconnaître le « miracle » grec : il semble qu'à chacun s'ajoute, aujourd'hui, comme une contrepartie, comme si à toute zone claire de ce tableau venait répondre une ombre qui la souligne et l'équilibre.

L'homme « mesure de toute chose », principe des structures sociales et politiques, module de la philosophie, de l'art comme de l'architecture, cet homme qui, dit-on, sculpta les dieux à son image, où est son autonomie ? En vérité, tout proclame qu'il dépend de ce qui le dépasse ; cette « mesure » elle-même est objective : il n'en dispose pas. Et d'abord il n'accède à la plénitude de sa propre nature qu'autant que, dans l'espace de sa vie « éphémère », il touche à l'harmonie de l'existence divine. Au VIe siècle, la plus belle réussite humaine était représentée dans les statues d'hommes nus debout. Jusqu'au seuil de l'époque classique, il arrive que rien ne distingue ces statues de celles des dieux déposées en offrandes dans les sanctuaires, sinon les attributs qui prévenaient qu'on confondît les dieux entre eux. Loin que l'homme prête à la divinité son image et lui impose sa mesure, c'est parce que la plus haute valeur humaine s'exprime dans cette ressemblance divine, que les effigies des hommes coïncident avec celles des dieux.

Et la raison ? N'est-ce pas elle qui fit de l'homme un être libre ? N'est-ce pas elle qui rompit les derniers liens qui le tenaient soumis

aux rythmes du cosmos, qui lui donna la maîtrise de la nature, qui consomma le déclin des mythes à l'horizon du savoir ? Mais qu'est-ce que la raison grecque ? Elle est une *parole* par quoi la vérité du monde naît au jour de la connaissance. Une parole qui a un sens, lequel préexiste à l'acte qui le saisit. Elle est un langage que l'âme se tient à elle-même, dont elle n'a point l'initiative, mais qui procède de son accord le plus profond avec la réalité. Aristote, dit-on parfois, a confondu dans sa *Logique* les règles du langage avec celle de la pensée, comme si le langage était le lieu où la pensée consonne avec les choses. Aristote était grec, comme les stoïciens ne le seront plus au même degré. Parler d'inconséquence ici, c'est méconnaître la césure qui s'ouvre entre le *logos* hellénique et la *ratio* occidentale. Cette conception de la raison a la force et la généralité d'un instinct collectif ; les moindres structures de la langue déjà en témoignent. Le *logos* archaïque et classique gardait avec l'au-delà de l'homme une connivence essentielle. Il ne tendait pas à la dissolution de la société grecque ; il l'eût peut-être consolidée, si d'autres forces ne devaient la mettre à bas.

Les cités grecques, en effet, ne nous donnent pas seulement l'exemple de l'épanouissement ; elles nous offrent aussi l'image de l'instabilité ou de la sclérose. Comme si la sève ici s'épuisait de son excès même et que la vitalité portât en germe les promesses de déclin. Deux siècles suffiront pour que la démocratie athénienne sorte de l'ombre et y retourne, après avoir étonné le monde. Or ce qui nous confond, c'est qu'à son apogée, les indices de vieillissement se marient déjà aux plus belles preuves d'énergie créatrice. C'est d'observer, par exemple, que le siècle de la tragédie est aussi celui de l'agonie des cultes et de la piété rituelle. Qu'on ne dise pas que la même « raison » qui, à la fin de l'*Orestie,* assure l'éviction des vieilles divinités archaïques, s'affirme dans le recul du sens du sacré. Athéna est fille de Zeus. Les poètes tragiques ont trouvé sans doute un aliment dans la contestation des anciennes croyances, dans la mesure où cette mise en question traduisait la vitalité du sentiment religieux. Mais quand la croyance aux dieux eux-mêmes se mit à dépérir, alors le sang qui nourrissait la tragédie commença de se retirer d'elle. C'est un spectacle étrange que cette hémorragie frappant la société grecque à l'âge même où, sur la scène attique, elle produisait l'expression la plus mûre et la plus aiguë de son génie religieux. Et plus étrange encore, le fait que les premiers symptômes de la crise où la conscience grecque devait contracter sa maladie mortelle, nous les relevions, bien avant les débuts de l'époque classique, à l'âge où nul doute ne paraît affecter les pratiques rituelles. Déjà il arrive à la poésie épique d'engager les légendes

divines au jeu d'un humour profane : de loin il préfigure l'ambiguïté des travestissements comiques que Dionysos admettra dans ses fêtes.

Bien d'autres contrastes, bien d'autres paradoxales rencontres pourraient être allégués. Leur exemple révèle un monde où la raison, les dieux, l'art et les croyances entretiennent des rapports originaux et composent une structure singulière. Et nous voyons que cette structure préexiste aux aspects dégagés par l'humanisme classique ; qu'elle leur donne un sens qu'il n'a point toujours retenu. La tradition avait apprivoisé le miracle grec ; voici qu'il nous montre une face insolite. Certes, nous sommes les héritiers de ces Grecs ; nous sommes en partie ce qu'ils ont fait de nous. Certains traits de leur physionomie se sont maintenus en Occident ; tels d'entre eux ont même reçu dans la civilisation moderne une extension décisive ; je pense à la volonté de découverte, sous les espèces de l'art et de la science notamment. Mais ce qui a changé du tout au tout, c'est le rapport que la connaissance et l'invention entretiennent avec l'économie de la vie morale, c'est la finalité qui les régit. En un mot, elles sont entrées dans une autre structure de l'existence. A ce niveau, il n'y a plus pour nous de conformité native avec la Grèce antique, plus d'affinité d'instinct. Ce n'est pas le temps seulement qui nous en sépare, ou, comme on dit, l'évolution des idées, c'est une permutation de l'horizon humain, une modification de la conscience, un remembrement des manières d'être et de sentir.

Ainsi, à la permanence d'une certaine notion de l'homme justifiant, sinon dans les doctrines et dans la théorie, du moins au niveau de la sensibilité critique, le postulat de l'intelligibilité directe des œuvres littéraires grecques, se substitue le sentiment d'une différence structurelle qui suspend le privilège attaché à l'interprétation « compréhensive », sous le mode de l'intimité et de la saisie directe. L'objet n'étant plus de plain-pied, il n'est plus « disponible », offert simplement à l'initiative du jugement littéraire ; il n'est plus loisible à celui-ci de se rendre contemporain de l'objet par « Einfühlung », en dépit de la distance et du temps. Cette différence structurelle, notons-le en passant, rendrait aussi caduc le vœu objectiviste de l'analyse savante, dans la mesure où ses méthodes impliquent une distance sans épaisseur et un temps homogène, n'affectant l'observation d'aucun indice déformant. Mais plus que le vœu d'une connaissance positive, c'est la possibilité même d'une compréhension directe, faisant coïncider la sensibilité de l'interprète avec l'œuvre et ses motifs originaux, qui paraît ici mise en question.

*

* *

Toutefois, ce sont des œuvres d'art qu'il s'agit de comprendre ; ne sommes-nous pas en train de l'oublier ? Il y a sans doute dans les *Odes* de Pindare et dans les *Comédies* d'Aristophane des significations ajustées à l'horizon mental d'un prince sicilien ou d'un Athénien du Ve siècle. Cet horizon n'est plus le nôtre, et peut-être ne pouvons-nous plus le récupérer. Mais par la force du style et en vertu de leur cohésion formelle, ces ouvrages ont accédé à l'existence littéraire. N'y a-t-il pas en eux une part qui se suffit à elle-même, et qui ne répondant plus de ses origines, transcende la vie des sociétés et des cultures ? Le privilège de l'art n'est-il pas de se faire entendre, alors que les autres voix qui montent du passé se taisent ou se confondent ? Le langage qu'il parle ne prévaut-il pas sur les plus profondes ruptures historiques, ne garde-t-il pas le pouvoir de signifier, quand les idées, les croyances, les coutumes, sont devenues muettes ? Dès lors, si l'*Agamemnon* d'Eschyle nous parle et nous concerne, allons-nous renoncer à l'entendre sous prétexte que nous ne pouvons coïncider avec les pensées du paysan, du marin, de l'homme d'Etat athéniens auxquels s'adressait cette tragédie, ou parce que nous ne pouvons entrer dans la conscience du poète lui-même ? N'est-ce pas une raison pour prendre l'autre parti, une raison d'écouter le poème et de le comprendre directement dans sa réalité présente ?

Cette question nous arrête, et nous lui devons une réponse, car elle est portée par la voix d'un grand écrivain vivant, dont l'œuvre même a pris la forme d'une réflexion sur le destin de l'art, nouée au problème de l'homme et de son rapport avec le passé. Oui, nous dit André Malraux en des pages célèbres, il n'y a pas une civilisation, mais des cultures distinctes. En dépit du patrimoine qu'elles se transmettent, celles-ci sont hétérogènes au niveau des choix fondamentaux. Il n'y a pas *une* notion de l'homme, mais des hommes séparés par l'opposition des évidences dont ils vivent. Mais, ajoute-t-il en substance, l'homme ne peut être réduit à ses secrets ; il ne se définit pas par ce qu'il cache, mais par ce qu'il fait. Les cultures, toutes séparées qu'elles sont, communiquent par les plus hauts objets qu'elles ont produits. Les civilisations, même closes sur leurs structures, nous atteignent encore par leur « forme suprême », la création artistique. On le voit : ce n'est pas au nom du principe de continuité historique qu'André Malraux nous invite à trouver dans la contemplation des œuvres d'art notre vraie relation avec l'homme du passé, c'est au nom de cette différence structurelle dont je faisais état à propos de la Grèce. Dès lors, pourquoi la découverte de cette dénivellation suspendrait-elle le privilège de la compréhension directe, qui va au

sens propre et à la réalité formelle permanente des œuvres littéraires, s'il est vrai que l'art, et la contemplation à quoi il nous appelle, sont le seul recours dont nous disposions pour maintenir un accord sinon avec ce qu'*était* l'homme antique, du moins avec ce qu'il *fit* ?

Disons d'abord ceci : aujourd'hui pas plus qu'hier, il n'est question de dénier à personne la possibilité d'une intimité, d'un contact immédiat et sensible avec l'art et la poésie grecs. Nul ne pense que ce contact ne doive être pris, aussi étroit et aussi ample que possible. Il n'y aura jamais trop d'hommes qui liront Sophocle, Thucydide, Platon ou Théocrite, dans le texte ou ailleurs, pour leur simple plaisir : l'helléniste, le dernier, songerait à y renoncer. D'autre part : qu'un grand artiste trouve dans la contemplation de l'art grec, mariée à celle de la peinture, de la sculpture européennes ou « sauvages », le moyen d'alimenter, de fortifier sa propre réflexion créatrice, on y verra le signe même de la fécondité de l'art, qui suscite les promesses de son propre avenir. En fondant l'espoir d'un « humanisme universel » non plus sur la vision de l'unité de l'homme, mais sur la conscience de « ses plus hauts pouvoirs successifs », révélés dans la métamorphose des styles, nul doute que Malraux n'accomplisse un geste nécessaire au développement de son œuvre. Qui de nous, enfin, ne souhaiterait qu'un autre Hoelderlin cherchât dans Sophocle et Pindare les chemins d'une écriture inédite, l'éblouissant tracé d'une poétique nouvelle ?

Mais ce plan n'est pas le nôtre ici. Libre à chacun de chercher dans la pratique des lettres grecques, qui son plaisir, qui un sens à sa vie, qui une incitation à créer : il n'engage que soi. Quant à nous, il ne nous est pas loisible de soumettre les œuvres à une fin qui leur est visiblement extérieure, d'en faire un objet de délectation ou le thème d'une interrogation pathétique. Ce qui nous importe, c'est de servir cette littérature et cet art, autant qu'il est en nous, en en décelant les caractères spécifiques. Nous souhaitons les connaître, et définir, à cette fin, une norme critique et un mode de compréhension qui tiennent compte des conditions dans lesquelles ils se présentent à nous, des conditions qui *par eux* sont faites à notre jugement. La pratique même suivie de la compréhension directe (au sens traditionnel) est compromise, avons-nous vu, par la dénivellation historique qui nous sépare de la Grèce. Reste à dire pourquoi la contemplation esthétique que nous trouvons chez Malraux, riche pourtant d'une expérience aiguë des différences culturelles, est impropre à nous procurer cette connaissance. Nous y gagnerons, quant à la situation de l'helléniste, une double précision : relativement à l'art, relativement au passé.

L'art est un langage, mais c'est un langage humain, c'est-à-dire tenu par des hommes qui ont vécu, pensé, créé dans le temps et qui parlent aux hommes d'aujourd'hui. Il est vrai que ce langage, qui est celui des formes, ne renvoie pas à un sens extérieur à lui-même ; mais s'il transcende ses origines, il n'est pas coupé d'elles ; il reste une *parole*. Cette parole se suffit à elle-même, mais c'est une parole située, je veux dire qu'il n'est point indifférent, si nous voulons l'entendre, que nous sachions d'où elle part et qui nous l'adresse. En revanche, si nous effaçons du langage de l'art toutes déterminations historiques concrètes, si nous rompons les attaches que la littérature et les arts figurés ont nouées avec le moment et le lieu de leur naissance, alors nous risquons, en nous désintéressant de ces traits singuliers, de perdre de vue sinon les œuvres elles-mêmes, du moins leurs différences les plus précieuses et la netteté de leur figure. Chez Malraux, par exemple, n'est-il pas apparent que la contemplation tend moins à différencier les objets qu'à les dépasser dans une vision de l'art : de « l'art tout court » et de son principe. Et ce principe, dégagé au terme d'une confrontation des styles de tous les temps et de tous les horizons, n'est-il pas le projet de l'art contemporain lui-même : invention et métamorphose ? Ici les œuvres ne sont pas invitées à témoigner pour elles-mêmes ; elles renvoient à l'artiste (et à l'homme) moderne l'image de ses ambitions et de son espoir, son propre visage agrandi à l'échelle de l'espèce. C'est une confirmation qui leur est demandée ; elles l'accordent, mais au prix d'une altération de leur propre substance. Pouvait-il en être autrement ? Tel est le paradoxe de la critique esthétique : à considérer les œuvres d'art dans un pur présent, à ne connaître d'autre souci que la contemplation de leur réalité artistique, elle ne laisse point intacte cette réalité même, elle lui impose la loi de la métamorphose.

Or nous ne voulons pas d'une métamorphose : nous voulons recevoir, sans trop la déformer, cette *parole* que nous adresse la littérature grecque. Quoi d'étonnant alors que loin de nous éloigner des hommes qui l'ont faite, ce souci nous y ramène ? Le peuple des statues, dit à peu près André Malraux, porte seul témoignage pour la chrétienté médiévale ; le peuple des fidèles s'est tu éternellement. Nous croyons bien plutôt que la voix de ce peuple passe encore dans le chœur des statues : qui ne la discerne pas aura peine à comprendre ce qu'elles ont à nous dire. De même, la poésie lyrique archaïque (le peu qui nous en reste), la tragédie du Ve siècle, nous renvoient au Grec des îles (prince, marin, soldat ; musiciens et danseuses) et au citoyen d'Athènes, parce qu'ici comme au moyen âge l'admirable suffisance de l'art nous parle un langage conquis et maîtrisé par des hommes

réels, qu'il nous invite à rejoindre et à connaître pour mieux l'entendre, lui.

Mais comment les rejoindre, et comment les connaître, s'il est vrai que nous sommes séparés d'eux par la disparité de nos cultures propres, par l'opposition des évidences et des choix fondamentaux ; et s'il est vrai que la permanence de l'homme se découvre dans ses œuvres plutôt que dans sa « nature » ? Cette question en appelle une autre. La discontinuité des civilisations est-elle radicale ? Est-elle irrémédiable ? D'une culture à l'autre, d'un moment de l'histoire à un autre moment, si tous deux sont séparés par une mutation de la conscience, y a-t-il encore communication de l'homme avec l'homme ? De l'homme d'aujourd'hui avec celui du passé, dont les œuvres d'art nous éloignent quand elles entrent dans une méditation sur l'art universel, mais dont elles nous rapprochent quand nous voulons entendre leurs voix singulières ? Ici encore nous nous séparons de Malraux, ou plutôt de ce qui subsiste en lui du pessimisme de Spengler. La différence structurelle dont nous faisions état entre la Grèce et l'Occident moderne suspendait l'intelligibilité directe des œuvres littéraires soumises au discernement du critique, elle n'interdit nullement au critique d'entrer en rapport avec l'homme antique, de se laisser instruire par lui, et de trouver dans ce détour le chemin d'une compréhension des œuvres elles-mêmes. Elle l'y invite au contraire, car au sentiment plus vif des dénivellations historiques et culturelles semble répondre aujourd'hui une expansion de la curiosité humaine. Je veux dire : de cette curiosité dont l'ethnographie contemporaine nous offre l'image la plus frappante — qui prend l'homme pour objet et qui s'épanouit dans un dialogue mené avec le partenaire le plus différent, le plus lointain, c'est-à-dire le plus riche en leçons et en découvertes.

Cet appel de la curiosité soutenant celui de l'art et de la poésie peut et doit nous donner la force de ressaisir les évidences qui délimitent l'horizon et le niveau de la culture hellénique, de commuter notre pensée sur les modes de la conscience archaïque et classique, de restituer, en partie du moins, les éléments originaux du sentiment grec de l'existence. Mais nous n'irions pas loin si nous ne disposions ici des données réunies par les méthodes objectives de la philologie et de l'histoire. Usages, mœurs, croyances, institutions, faits de langue et de style, modes d'expression ; témoignages, commentaires et comptes rendus ; indices conservés par les inscriptions et les papyrus, dans les marges de nos manuscrits, ou transmis par les textes eux-mêmes : autant d'ouvertures que la science, et la science seule, nous ménage. Le savoir érudit met entre nos mains les instruments de cette

rencontre que nous cherchons avec l'homme de la civilisation hellénique. Nous ne lui demandons pas de nous procurer l'intelligence des œuvres d'art, mais de nous y préparer ; non pas de nous guider au cœur vivant des formes, mais de nous apprendre à les décrire avec précision, et de nous en faire connaître la finalité sociale ou religieuse. Non pas de supplanter le jugement et le goût, mais de l'armer, de le fortifier, de le déniaiser peut-être. En un mot : non pas de nous expliquer la réalité littéraire, mais de la situer, de l'éclairer, d'en exprimer les coordonnées intellectuelles et morales, et de favoriser ainsi la perception de son langage propre. Tout à l'heure, nous étions placés devant l'opposition de la critique d'érudition et de la compréhension littéraire. Il nous est possible d'envisager ici leur union. Nous ne sommes plus devant deux démarches concurrentes, deux modes de connaissance et de présentation, inconciliables en principe, harmonisés en fait en de rares exceptions. Il s'agit de deux exigences qui expriment, à tous les niveaux de la démarche critique, le double souci de l'helléniste dans la situation que nous avons analysée. Et de deux exigences réciproquement solidaires : car, s'il n'y a pas de compréhension des œuvres qui ne passe par les hommes pour qui elles furent faites, la connaissance des hommes ne s'achève que dans l'intelligence des arts par lesquels ils s'expriment.

Tel est donc ce dialogue que l'helléniste s'efforce de poursuivre : avec l'homme grec et la littérature grecque ensemble, auxquels il se sent uni et dont il se sait séparé, selon la dialectique que j'ai tentée de décrire. Il veut comprendre les œuvres pour le rejoindre lui. Il veut rejoindre l'homme pour les entendre elles. Il sait qu'il ne peut coïncider avec les œuvres par la seule initiative de sa sensibilité, parce qu'il est séparé de la culture qui les a portées. Et il sait que s'il n'entreprend de les comprendre pour elles-mêmes, il ne pourra nouer un rapport vrai avec les hommes qui ont vécu de cette culture. Il sait qu'elle lui adresse, par le truchement des œuvres qui la transcendent, un message irremplaçable. Mais que ce message, ce n'est plus un exemple, ce n'est plus un modèle ; ce n'est pas non plus un miroir des ambitions et des inquiétudes modernes. C'est, confirmée et magnifiée par le langage des formes qu'ils ont conquises, la présence de ces hommes eux-mêmes, et cette voix, poignante après plus de deux mille ans, qui nous dit leur expérience de la vie, leur goût du risque et de la plus grande saveur de l'existence.

André RIVIER.

COMPLÉMENTS ET RENVOIS

Un jeu complet de références serait ici hors de propos. Mais quelques allusions, au cours des réflexions qui précèdent, appellent un bref commentaire. Il a paru expédient de grouper ces remarques dans le cadre d'une seule note.

(1) Le terme « Einfühlung » (ci-dessus pp. 7, 10) n'est pas pris au sens technique que lui ont donné certains esthéticiens, promoteurs de la théorie du même nom. Il suggère que la connaissance artistique procède, non pas de l'affectivité, mais d'une sensibilité ordonnée au projet et aux structures propres de l'œuvre d'art.

(2) L'interprétation des monuments figurés fait bien voir l'insuffisance de la notion d'anthropomorphisme appliquée au génie grec. Rappelons, entre autres, les travaux d'Ernst Buschor, Karl Schefold, Bernhard Schweitzer. Sur les statues votives (cf. p. 8), voir, par exemple, du premier nommé, *Von griechischer Kunst,* Munich, 1956, pp. 22ss., 41ss.

Sur la conception hellénique du *logos* (cf. p. 8s.), je renvoie aux analyses de Johannes Lohmann dans la revue *Lexis,* II (1951), III (1952), IV (1955), notamment, dans ce dernier fascicule, pp. 129ss., 147ss.

(3) L'équivalent, parfois littéral, des propos prêtés ici à André Malraux se trouve dans les ouvrages suivants de cet écrivain : 1) (ci-dessus p. 11) *Les Noyers de l'Altenburg,* Paris, 1948, pp. 130, 138, 146 (=*La Lutte avec l'Ange,* pp. 91, 97, 101s. éd. Skira) ; 2) (cf. p. 11) *Ibid.,* pp. 89s., 126s., 145 (=pp. 67, 89, 101 éd. Skira) ; 3) (p. 11) *L'homme et la culture artistique* dans *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O.,* Paris, 1953, pp. 76, 77 ; 4) (cf. p. 12s.) *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale,* I *La Statuaire,* Paris, 1952, pp. 18, 66 ; 5) (cf. p. 13) *Ibid.,* p. 18 ; 6) (p. 13) *Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O.,* p. 88.

Ajoutons que nos réflexions étaient rédigées quand fut annoncée la publication du premier volume de *La Métamorphose des Dieux.* Une version provisoire du chapitre relatif à l'art grec avait paru dans un fascicule de *La nouvelle NRF* en 1954 (pp. 961-992). Le lecteur décèle entre ce premier état et le texte de décembre 1957 plus que des différences : il s'agit d'une refonte et, sur plus d'un point, d'une correction des vues proposées en 1954.

(4) L'esprit, sinon la lettre, de quelques formules relatives à l'art comme création dans le temps, comme invention et conquête, s'inspire d'expressions similaires employées par Gaëtan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature,* I *L'écrivain et son ombre,* Paris, 1953 : 1) (ci-dessus p. 13) p. 189s. ; 2) (cf. p. 13) pp. 241, 245 ; 3) (p. 13s.) p. 192.