

# Eschyle et le tragique

Autor(en): **Rivier, André**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **6 (1963)**

Heft 2

PDF erstellt am: **19.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869845>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ESCHYLE ET LE TRAGIQUE \*

Si l'occasion s'y fût prêtée, il m'aurait plu d'intituler les présentes réflexions : « Eschyle à n'en plus finir », en transférant délibérément au poète grec le titre d'un essai de Goethe sur Shakespeare<sup>1</sup>. Cette formule en effet, dans sa simplicité, rend bien compte de l'intérêt renouvelé que suscite Eschyle aujourd'hui, et il se trouve que l'essai de Goethe, à seule fin de situer plus exactement Shakespeare, développe une vue très pénétrante de la tragédie grecque. En outre, parmi les nombreuses raisons que nous avons d'associer le créateur de la tragédie au maître du drame élisabéthain — ces deux figures dominantes du théâtre occidental — il en est une qui mérite de nous arrêter un instant. Ce rapprochement a longtemps servi à soutenir la cause de Shakespeare (« Shakespeare, c'est Eschyle II », disait Victor Hugo) : il peut aujourd'hui, Shakespeare étant plus accessible, sinon plus familier, à nos contemporains, favoriser la compréhension du poète grec en nous aidant à concevoir la place qu'il occupe et le rôle qui fut le sien dans la formation de notre patrimoine culturel.

Sans doute, lorsqu'il insistait sur l'affinité de la scène attique avec une face du drame shakespearien, Goethe pensait d'abord à Sophocle. Mais l'appréciation qu'il fait de Shakespeare comme poète (« als Dichter überhaupt ») dégage un caractère qu'Eschyle possède encore à un plus haut degré. Il s'agit de l'universalité de la puissance représentative, de la capacité de tout embrasser et de tout traduire, l'invi-

---

\* Conférence donnée sous les auspices de la Société académique vaudoise et de la Société des Etudes de Lettres le 7 novembre 1962 à Lausanne.

Les notes complémentaires (pp. 95 ss.) sont appelées dans le texte par des chiffres entre parenthèses.

<sup>1</sup> *Shakespeare und kein Ende !* (I : Shakespeare als Dichter überhaupt ; II : Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten), publié en 1815. Voir la note (31).

sible comme le visible, dans la sphère du langage, d'édifier sur la scène un monde qui non seulement existe avec plénitude, mais qui encore confirme le monde réel dans l'imagination des spectateurs et, en quelque sorte, le révèle à lui-même. Ainsi est indiqué d'emblée le niveau auquel nous devons chercher Eschyle : c'est celui du plus haut pouvoir de l'art dramatique d'Europe, atteint d'un seul coup à Athènes. Ce trait doit être rappelé préalablement à tout autre, avant tout souci de localisation et de compréhension historiques.

Le rapprochement avec Shakespeare dégage un second fait tout aussi important : c'est que cette grandeur soudaine et insurpassée d'Eschyle est essentiellement une grandeur d'artiste. Pourquoi il convient aujourd'hui de souligner ce trait, qui semble aller de soi, un coup d'œil sur le sort posthume d'Eschyle et sur la fortune actuelle de la tragédie nous le montrera.

On le sait : en même temps que de la tragédie, Eschyle fut l'initiateur du théâtre sérieux : c'est lui qui fit prévaloir sur la scène attique ce caractère à la fois grave et réflexif du spectacle que notre théâtre s'efforça de reproduire dans ses œuvres les plus élaborées. A ce titre, Eschyle est le créateur du drame occidental, que celui-ci s'identifie avec la tragédie ou qu'il commence, de fait sinon d'intention, puis de propos délibéré, à se séparer d'elle. Sans doute, les maîtres du théâtre européen après la Renaissance ont préféré, quand ils remontaient aux Grecs, les exemples de Sophocle et d'Euripide à celui d'Eschyle. Mais peu importe ici : c'est d'Eschyle que procède la tradition dans laquelle vient s'inscrire leur effort, qu'ils soient espagnols, français, anglo-saxons ou allemands. L'impulsion donnée à l'origine se fait encore sentir à travers les influences recherchées ou subies, les découvertes, les métamorphoses. Le lien n'est pas rompu tout à fait, quelque conscience qu'en prennent les écrivains : il continue d'unir anonymement le théâtre européen au fondateur de la tragédie.

Un phénomène différent, toutefois, apparaît à l'époque moderne, qui ne se limite plus au domaine où la tragédie se développe et parfois se survit comme forme ou genre dramatique. Un effort de réflexion critique et spéculative prend la tragédie pour thème : cette réflexion se déploie d'abord dans la proximité des œuvres qu'elle interroge pour se systématiser bientôt en une théorie du tragique, indépendante de la création artistique. Ainsi la tragédie bénéficie, si l'on peut dire, de ce courant qui porte un secteur important de la pensée moderne à délaisser les problèmes classiques de la philosophie pour se pencher sur l'homme et sur sa condition ; c'est à lui que nous devons, par exemple, des études remarquables sur le « phénomène

du tragique» (Max Scheler) ou le «savoir tragique» (Karl Jaspers). Mais nous observons aussi que symétriquement et comme par un choc en retour, la notion de tragique et de tragédie est couramment utilisée par les critiques littéraires pour situer des œuvres de style ou de dessein divers, appartenant aux domaines de l'essai, du roman et du théâtre : il s'agit toujours d'œuvres majeures, disposant d'un haut degré de complexité et de force significative. En somme, le tragique et la tragédie en sont venus aujourd'hui à désigner sinon, à proprement parler, une conception du monde et de la vie, du moins une certaine manière d'envisager et d'éprouver l'un et l'autre, un accent et une direction de la pensée, un état de la sensibilité, quelque chose comme une façon d'exister.

Bien entendu, il était inévitable que la tragédie élevée au rang de vision du monde, invoquée comme instance de jugement et d'évaluation esthétiques, suscitât des résistances dont l'entreprise de Bertolt Brecht est sans doute l'exemple le plus intéressant au théâtre. Mais ces résistances sont elles-mêmes révélatrices de la nature du phénomène : la tragédie est contestée au nom d'une philosophie implicite, d'un choix politique et moral (ainsi chez un écrivain comme Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>). Ce qui est refusé, ce n'est plus seulement un genre ou un parti littéraire, c'est une manière de penser, c'est un mode ou une catégorie de la conscience au XX<sup>e</sup> siècle. Demandons-nous ce que devient Eschyle devant cette curieuse promotion des notions de tragédie et de tragique.

Eh bien, on constate que ce qu'on pourrait appeler la majoration moderne du tragique coïncide avec la redécouverte par les modernes de la tragédie grecque dans l'œuvre de son premier fondateur. Nous avons vu que le drame européen n'a longtemps retenu que l'exemple de Sophocle et d'Euripide, directement ou à travers le drame latin de Sénèque. Au XX<sup>e</sup> siècle, Eschyle revient. Tant sur le plan littéraire (pensons, dans le domaine français, au théâtre de Claudel, aux mises en scène de Jean-Louis Barrault...) qu'à celui de l'essai ou de l'analyse philosophique, c'est plutôt à Eschyle que l'on va, pour obtenir une leçon de style ou l'inventaire des significations constitutives de l'univers tragique. Sans doute la conversion n'est pas complète ; l'*Œdipe-Roi* de Sophocle est encore tenu, dans la plupart des cas, pour le prototype de la destinée tragique, à laquelle se mesure la « pureté » tragique des autres œuvres d'Eschyle et de Sophocle lui-

---

<sup>1</sup> *Nature, Humanisme, Tragédie*, dans *La Nouvelle Revue Française*, 6, 1958, pp. 580-604.

même. Mais enfin le sentiment de la priorité d'Eschyle prévaut, et c'est lui qu'on interroge ou qu'on cite en exemple. C'est ainsi qu'un philosophe, Paul Ricœur, fonde l'analyse de ce qu'il appelle le « mythe tragique » sur l'examen quasi exclusif des *Perses* et du *Prométhée enchaîné*<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'un critique littéraire écrivait récemment que l'œuvre de Faulkner a chez les tragiques grecs « sa véritable parenté » et que le « fatum » des Atrides et celui de Sartoris, « sans se ressembler historiquement », portent la marque d'un « écrasement » analogue<sup>2</sup>. Le recours à Eschyle traduit ici incontestablement le souci de remonter à la source du tragique et de le saisir dans son impulsion originelle.

Cependant, il résulte du phénomène que je viens de décrire que ce qui est demandé à Eschyle, ou ce dont on cherche la confirmation dans son œuvre, c'est d'abord une norme de jugement ou une vue sur l'existence ; c'est une notion, parfois un système du tragique, qui rende compte de certains aspects de la conscience ou de la condition de l'homme moderne, et qui permette d'évaluer plus sûrement les œuvres littéraires et dramatiques qui reflètent cette condition. Autrement dit, tout se passe comme s'il y avait une conception du monde et de l'homme constitutive du tragique, dont Eschyle serait l'initiateur, qu'il aurait définie et proposée par le moyen de la scène. Comme si, en d'autres termes, à côté de la tragédie Eschyle avait découvert le tragique, de même qu'on dit que Platon a inventé la théorie des Idées ou Aristote la doctrine du premier Moteur immobile.

Que penser de ce souci philosophique, ou idéologique, qui anime, à plus de deux mille ans de distance, la lecture d'une œuvre destinée au théâtre ? Cette lecture d'Eschyle montre sans doute l'aptitude qu'il possède à toucher un secteur appréciable de l'intelligence et de la sensibilité modernes ; elle éclaire au surplus de manière instructive un trait paradoxal de la situation d'Eschyle, dont nous allons parler. Mais elle offre aussi des inconvénients dont nous devons prendre conscience.

Le paradoxe apparaîtra si nous revenons un instant à Shakespeare, où notre temps discerne avec raison une grandeur homologue à celle d'Eschyle. Personne — mis à part quelques tentatives sans lendemain — n'a proposé raisonnablement de déceler dans les tragédies du grand Elisabéthain une vision du monde distincte de son expression dramatique, et qui pourrait être définie à part et élaborée en système.

<sup>1</sup> Voir la note (8).

<sup>2</sup> Marcel Brion, *William Faulkner, Le Monde*, 8-9 juillet 1962.

On s'accorde, je crois, pour penser que l'universalité de Shakespeare et la force représentative de son œuvre tiennent au fait que tous les éléments significatifs et sensibles du spectacle sont intégrés dans une affirmation poétique indivise. Il n'y a pas de métaphysique shakespearienne saisissable en dehors de l'expérience dramatique, c'est-à-dire d'une certaine qualité d'émotion, exceptionnellement riche et intense, que suscitent au théâtre le *Roi Lear* ou le *Conte d'hiver*, par exemple.

Or n'est-ce pas l'inverse que nous constatons dans le cas d'Eschyle ? Cette lecture « philosophique » dont nous venons de parler, signe d'une actualité nouvelle et élargie, ne suggère-t-elle pas que son œuvre est porteuse d'une vision distincte des effets dramatiques et poétiques, que le « tragique » peut être, chez lui, effectivement séparé et comme soustrait de la « tragédie » ? Dans ces conditions, ne devrions-nous pas en rabattre quelque peu sur la spécificité poétique du théâtre d'Eschyle, enlever quelque chose à la plénitude artistique que nous prêtons à son génie ? Ou bien notre époque, en majorant la tragédie et la notion de tragique, en accentuant sa portée existentielle, aurait-elle durci et systématisé à l'excès les éléments significatifs de ce théâtre ?

On peut faire observer ici que la notion d'œuvre d'art a évolué. En effet, la scène attique marquait un engagement éthique et religieux et un souci d'affirmation exemplaire que le théâtre élisabéthain ne connaît plus au même degré et que le drame moderne, au moins jusqu'à Brecht, a répudié comme incompatible avec la création dramatique. Mais cette explication ne suffit pas, elle est même trompeuse si elle laisse entendre que les anciens Grecs avaient un sens moins exigeant de la finalité de l'art, et qu'ils toléraient des mélanges ou des mariages d'intentions dont une conscience plus affinée n'aurait pu s'accommoder. Il faut maintenir que la suffisance poétique du théâtre d'Eschyle est entière, qu'il nous présente une œuvre parfaitement dominée, révélant une cohésion égale à celle que nous décelons chez Shakespeare — et il faut constater, d'autre part, que sur la ligne et dans le prolongement de cette affirmation poétique elle développe effectivement (à la différence de ce que nous constatons chez Shakespeare) une vision de l'homme et de sa condition — une vision susceptible d'être reprise par la pensée et répétée par la sensibilité, quand s'est tu l'écho du texte, quand se sont dissipés les prestiges du spectacle dans lequel elle a pris corps.

Voilà l'unique chez Eschyle (Sophocle étant ici le continuateur sur la voie frayée par son grand devancier), et voilà le paradoxe : que ce qui est illusion ailleurs soit ici, dans une large mesure, réalité ; que par la tragédie Eschyle ait suscité le tragique, que par le moyen

de la création artistique il ait modelé la conscience et l'expérience vécue. C'est un phénomène étonnant qu'une forme d'art engendre durablement une manière de sentir et de penser ; il n'a pas, que je sache et jusqu'à nouvel ordre, d'analogie dans notre culture.

Mais ce paradoxe n'est pas sans favoriser certains malentendus. La majoration du tragique, comme vision du monde et principe d'évaluation, inspire à beaucoup de nos contemporains quelque dogmatisme envers la tragédie grecque. Leurs opinions — et c'est bien naturel — reflètent l'état présent de l'évolution des idées et des formes. On s'assure que la conscience tragique dans son extension moderne procède de l'initiative d'Eschyle, mais cette initiative est jugée conformément à l'esprit du temps ; elle est comprise en fonction des options qui le caractérisent. Les traits de la vision d'Eschyle sont alors fondus dans une vue à priori et intemporelle de la condition tragique. Que cette vue se réclame des doctrines de la dramaturgie classique, française ou allemande, qu'elle suive l'enseignement des théoriciens modernes du tragique ou qu'elle épouse le point de vue de l'ethnologie ou de la sociologie, elle ne laisse guère de place au sentiment des différences ni à la perception de la distance historique.

Ce risque n'est pas le seul. Pressés d'élaborer une définition du tragique qui puisse être généralisée et qui soit applicable à nos propres problèmes, nous sommes tentés parfois de sacrifier la tragédie chez celui qui l'a créée. Nous voulons bien rejoindre et nous approprier la vision d'Eschyle dans sa figure originale, mais nous oublions que, tout objective qu'elle est, celle-ci n'est que le prolongement de son œuvre représentée, et ne peut être saisie qu'à travers elle, en respectant son ordonnance et son mouvement. Malentendu plus subtil (les historiens n'y échappent pas toujours), et qui n'est pas sans conséquence. Traiter Eschyle comme un penseur, voire un théologien, oublier qu'il fut un poète dramatique, c'est évidemment s'exposer à se méprendre sur son œuvre, mais c'est aussi effacer le trait le plus remarquable du phénomène qu'elle institue au seuil de notre histoire culturelle : l'avènement, par la création artistique, d'une nouvelle forme de conscience.

\* \* \*

Laissons-nous porter maintenant par ce courant qui reflue vers le créateur de la tragédie. Stimulés par la conscience du paradoxe que j'ai décrit et prévenus des risques d'erreur que nous courons, demandons-nous ce qui est apparu effectivement sur la scène attique

avec l'œuvre d'Eschyle. Je me limiterai, bien entendu, à un aspect de cette œuvre. Deux thèmes, d'ailleurs conjugués, et deux drames seulement, mais occupant une position privilégiée (1), me retiendront : je vais parler de la faute et de la décision tragiques dans les *Perses* et dans le début de l'*Agamemnon*.

Il me faut toutefois donner un cadre à cet examen : une définition nous en tiendra lieu, que vous me permettrez d'énoncer provisoirement sans la justifier par un exemple. Nous n'anticipons pas gravement sur l'objet de notre recherche si nous disons que, de façon générale, la tragédie met l'homme aux prises avec l'instance suprême de qui son existence relève, et qu'elle imprime à cette confrontation un caractère irrévocable. Pressé par une nécessité qui l'astreint tout entier, disons par le destin, l'homme agit, et sur cet acte il est jugé sans appel. Or l'instance dont l'homme dépend a, chez Eschyle, une figure précise et objective : ce sont les dieux. Et cette confrontation, qui soumet l'homme aux rigueurs du jugement divin, révèle l'existence d'une faute qui engage sa position dans le monde et met en jeu la plus profonde économie de celui-ci. D'une faute humaine impliquant le sacré précisément au niveau où l'homme s'appuie sur le sacré et reçoit de lui la mesure de sa vie. D'où vient cette faute, et comment advient-elle ? Peut-elle être évitée ? Et si l'homme en est responsable, jusqu'à quel point peut-on dire qu'il en est l'auteur ? A ces questions, il est significatif que les critiques les mieux armés, les mieux prémunis contre les risques dont j'ai parlé, ne donnent pas les mêmes réponses, ni des réponses toujours satisfaisantes. Il y a donc lieu d'y regarder de près (2).

Ces dieux qui, chez Eschyle, détiennent le gouvernement du monde ont assigné une limite au champ d'activité humain. Ils ont défini l'espace dans lequel l'homme déploie son effort, ses désirs, son ambition, et fixé les conditions auxquelles celle-ci peut être satisfaite. Que l'homme franchisse cette limite, qu'il outre passe, dans ses rapports avec les autres hommes aussi bien qu'avec les dieux, cet espace qui lui est accordé, il est châtié des mains de la puissance dont il a transgressé l'ordre, et sa démesure est ainsi révélée par l'éclat de la punition qu'elle suscite. La démesure : n'est-ce pas la clef que nous cherchons ? S'il est vrai que ce mot désigne bien la transgression par l'homme de son statut existentiel, ne nous mène-t-il pas au cœur de la faute décrit par Eschyle ? Il s'en faut de beaucoup. Avec ce mot — en grec : ὑβρις — si souvent allégué, notre interrogation commence.

Dans le déroulement de l'histoire dramatisée par Eschyle — cette portion de la légende héroïque, du mythe, qu'il articule en action —



on peut distinguer un moment décisif, une sorte de point nodal, où l'acte qui sollicite et déclenche l'intervention des dieux est posé (3), où le protagoniste, selon un mot du chœur de l'*Agamemnon*, place sa tête « sous le joug de la nécessité »<sup>1</sup>. Ce moment peut être représenté sur la scène ; plus souvent il fait l'objet d'un rappel, de la considération rétrospective du héros ou de ceux qui l'entourent et le regardent agir. De toute façon, il donne son relief au parcours décrit par l'action ; il divise le procès dramatique en un avant et un après. Un *avant*, où le destin semble hésiter, où le pire n'est pas sûr, où l'événement se déplace au-devant du héros avec une marge suffisante d'indétermination pour laisser à celui-ci une part dans le choix de la voie où il s'engage. Un *après*, où rien ne va plus, où, sur la voie unique désormais tracée par son acte, le héros s'achemine à sa perte inéluctable.

La tragédie des *Perses* nous fait voir cette perte consommée ; elle nous montre selon quelle loi la transgression initiale trouve son châtement. Nous sommes à Suse, au cours de la seconde guerre médique. La nouvelle de Salamine vient de parvenir aux conseillers du roi demeurés seuls après le départ de l'armée. Ils suscitent par une incantation l'ombre de Darius, le roi défunt et divinisé, qui parle au-dessus de sa tombe. Ses paroles disent clairement comment la folie de Xerxès a causé le désastre perse, quelle relation précise s'institue entre son ambition démesurée et les défaites subies contre Athènes et les Grecs. En revanche, comment le monarque a franchi cette ligne au-delà de laquelle il commença de marcher à l'abîme, dans quelles conditions il prit le risque de la sanction qui le frappa lui et toute son armée, là-dessus le texte est moins explicite et les avis se séparent.

Il était possible, pensent les uns, que Xerxès ne passât point le Bosphore, qu'il renonçât à l'entreprise qui devait ruiner sa puissance. Au moment de lancer contre la Grèce et l'Europe les forces combinées de sa flotte et de son armée, rien ne l'obligeait à se mettre en campagne. Nulle force supérieure n'est venue lui imposer ce projet ; et tant qu'il ne fut pas résolu, les dieux, si je puis dire, n'ont pas bougé. Eschyle a pris soin de ne donner aucun poids, dans l'initiative de Xerxès, au souvenir de l'échec subi par Darius à Marathon ; Xerxès ne cède donc pas à l'obligation d'effacer l'outrage infligé à son père. Les puissances divines avaient fixé une limite à l'extension de l'empire des Achéménides, et cette limite coïncidait avec les frontières de l'Asie : Xerxès aurait-il dû en prévoir l'existence s'il avait

---

<sup>1</sup> V. 218.

été maître de sa décision ? Admettons-le : il n'était pas facile de dire que cette limite fût placée là plutôt qu'ailleurs. La faute de Xerxès tient en somme à une erreur, à laquelle le portaient tout au plus le feu et l'emporment de sa jeunesse<sup>1</sup>, erreur de jugement favorisée par le caractère du monarque, commise dans l'exercice du pouvoir royal (4). Le tragique naîtrait ici du conflit inégal opposant la volonté et la raison humaines limitées à un décret caché de l'omnipotence divine.

Ce compte rendu des conditions dans lesquelles le projet de Xerxès s'est formé laisse percer, on le voit, un souci de préserver la liberté du héros, de ménager une sphère — celle de la décision — où celui-ci ne subit de la part des dieux aucune contrainte, autrement dit : de délimiter une région où, quand bien même l'homme se prépare à accomplir l'irréparable, la voie dans laquelle il s'engage ne lui est pas dictée (5). Le héros est seul devant le choix qu'il fait ; sa démesure du moins est à lui, même si au premier moment il ne la reconnaît pas telle. Ainsi seulement, ajoutent certains, peut-il s'avouer responsable de son acte et, les yeux une fois dessillés, accepter d'en subir, sans inéquité majeure, les conséquences irrévocables (6).

A ce diagnostic porté sur la décision funeste de Xerxès une objection peut être faite, et a été faite en effet. Il ne tient pas compte des passages assez nombreux qui, dans la tragédie des *Perses*, font état d'une action maléfique de la divinité, calculée et comme préméditée pour amener la ruine du roi et de son armée. A vrai dire, cette objection repose sur des bases plus étroites qu'il ne paraît, car s'il est vrai que le messager de la reine (la mère du roi) et le chœur des conseillers évoquent l'influence d'une divinité méchante<sup>2</sup> ou jalouse<sup>3</sup> ou perfide<sup>4</sup>, c'est dans la plupart des cas pour souligner le caractère soudain et inéluctable du désastre qui, contre toute attente et au mépris du rapport des forces, s'est abattu sur l'expédition *après* que Xerxès eut arrêté son dessein de conquérir la Grèce : c'est de Salamine qu'il s'agit, c'est-à-dire du châtement vu par les victimes, avant qu'elles soient éclairées sur le sens de la catastrophe.

Je ne vois qu'un seul passage qui rapporte à une initiative divine la conception même du dessein de Xerxès ; et encore s'agit-il d'une mesure d'exécution : le franchissement de l'Hellespont. Mais ce passage est lourd de signification, car c'est Darius qui parle, et nous

<sup>1</sup> Cf. v. 744, 754, 782.

<sup>2</sup> V. 354 (κακὸς δαίμων).

<sup>3</sup> V. 362 (φθόνος θεῶν).

<sup>4</sup> V. 93 (δολόμητις ἀπάτα θεοῦ).

devons nous y arrêter un instant. Apprenant que Xerxès avait jeté « comme un joug » un pont sur le « grand Bosphore »<sup>1</sup>, il s'écrie : « Un dieu puissant a fait que mon fils perdit l'esprit »<sup>2</sup>. Il semble bien que la témérité de Xerxès soit rapportée ici à une cause divine, active au stade de la décision elle-même. Mais l'examen attentif du contexte et des termes employés par les interlocuteurs — analyse dans laquelle je ne peux entrer ici et dont je me contente de résumer les résultats (7) — montre qu'au jugement de Darius lui-même, la part dévolue à la divinité dans la « folie »<sup>3</sup> de son fils ne peut être substituée aux facteurs personnels ni au poids des circonstances qui ont déterminé sa décision coupable. Darius accuse d'abord l'entourage et le caractère du jeune roi. L'intervention divine semble jouer ici le rôle d'une cause auxiliaire, ou d'un élément donné dans la situation même de Xerxès, qui en révèle la précarité.

C'est en effet une conviction courante en Grèce que la puissance et la richesse, qui sont un don des dieux, en même temps qu'elles exaltent l'homme l'exposent à un risque permanent d'erreur et d'aveuglement. De cette conviction Solon avait donné une expression qui marqua profondément la conscience athénienne. Une élégie fameuse<sup>4</sup>, qui est une prière pour le bon usage des richesses, décrit la relation qui, dans une vie comblée, associe la satiété, le désir de posséder davantage et l'aberration de l'esprit. Nul doute que pour Solon les dieux seuls, qui accordent les richesses, sont en état de préserver l'homme du péril inhérent à toute haute situation de fortune : mais il arrive — si l'homme s'abandonne à l'orgueil — que les dieux le pressent sur le chemin de la démesure. C'est cela que Darius signifie : il ne dit rien qui contredise l'enseignement de Solon. Le passage que nous avons cité ne soutient pas l'idée que certains exégètes ont pensé en déduire, la vieille idée archaïque d'une transcendance essentiellement hostile (8), qui aurait aveuglé Xerxès gratuitement, avant de châtier sa faute.

Est-ce à dire que pour Eschyle les dieux n'empiètent jamais sur un choix comme celui de Xerxès, et qu'une décision comme la sienne ne peut contenir autre chose que les motifs d'une erreur ou d'une illusion tout humaines ? Cette conclusion généralise le diagnostic des premiers critiques que j'ai cités ; mais elle est sans doute erronée. D'abord, il n'est pas sûr que Solon eût approuvé l'optimisme qui

<sup>1</sup> Cf. v. 722, 723.

<sup>2</sup> V. 725.

<sup>3</sup> V. 719, 750.

<sup>4</sup> Solon, 1 Diehl.

l'inspire (9) ; ensuite, elle a le tort, en ce qui concerne les *Perses*, de négliger le parti dramatique adopté par le poète.

En réalité, nous ne pouvons dire comment Eschyle a conçu la décision de Xerxès, parce qu'il ne l'a pas représentée, directement ou indirectement ; et s'il ne l'a pas fait, c'est que le dessein des *Perses* est ailleurs. Le dessein des *Perses* est de montrer comment, dans l'échec historique d'une puissance apparemment irrésistible, la justice de Zeus s'accomplit. Cette justice se détache sur le fond d'une défaite colossale, dont les victimes, en dépit de l'effroi et des ruines dont Xerxès et son armée avaient rempli la Grèce, sont promues au rang d'exemple terrifiant et fraternel. Xerxès n'est pas le héros de la tragédie, c'est le peuple perse atteint dans ses morts et dans le prestige de son chef. Eschyle, par la voix de la reine et de Darius, nous dit comment tout a commencé ; mais ce rappel n'est pas destiné au premier chef à éclairer l'erreur de Xerxès ; il décrit le contexte de faute et de responsabilité dans lequel s'est consommé le malheur collectif. Par conséquent, si nous constatons qu'Eschyle reste conforme ici à la sagesse solonienne, nous ne pouvons affirmer que la démesure, telle que les *Perses* la dépeignent, soit le dernier mot du poète. Dans ce drame, en effet, nous percevons la décision tragique de biais : nous n'en avons qu'une vue marginale.

En revanche, si nous prenons un autre drame dans lequel la faute de transgression, l'*ἄβρις*, est poussée davantage sur le devant de la scène, il se pourrait que la situation initiale et l'acte par lequel le héros s'engage dans l'irréversible révèlent un aspect que les *Perses* laissent dans l'ombre. En vérité, il en est bien ainsi. Je voudrais montrer, sur l'exemple de l'*Agamemnon*, qu'Eschyle, quand il éclaire l'instant de la décision, propose des rapports entre l'homme coupable et la suprême instance qui le juge une image incomparablement plus grave et plus poignante.

Quatorze années séparent des *Perses* les trois drames de l'*Orestie* : sans parler de développement, notion spacieuse quand il s'agit d'un poète grec, nous devons inscrire dans cet espace de temps la fin d'une maturation dont la maîtrise atteinte par Eschyle dans la composition trilogique offre des indices éclatants. Je parlerai de l'*Agamemnon*, en me bornant à un moment et à un personnage de ce drame. Je ne prétends donc pas couvrir la totalité du sens que les trois tragédies suggèrent ensemble quand elles sont comprises, comme ce fut le cas à Athènes, dans une seule représentation. Je voudrais m'arrêter sur

un motif initial, à vrai dire décisif pour la compréhension de la trilogie, et d'Eschyle tout entier.

La scène est à Argos, dix ans après le départ de l'armée grecque pour Troie. Il fait encore nuit, mais le jour n'est pas loin. Le veilleur allongé sur le toit du palais voit surgir au septentrion le signal de feu qui, répété de proche en proche, annonce à la Grèce que Troie est conquise, qu'elle acquitte le prix du rapt d'Hélène, et que le roi et la flotte sont déjà sur le chemin du retour. C'est le prologue de l'*Agamemnon*. Les quatre actes sur lesquels s'étend la tragédie vont sceller le sort du souverain, assassiné des mains de la reine Clytemnestre et de son amant Egisthe. Ce sera tour à tour le héraut dépêché par le roi — tout rempli par la pensée de la victoire et des souffrances endurées ; le roi lui-même, taciturne et comme désabusé devant les perfides attentions de la reine ; Cassandre, la princesse captive, bouleversée par l'imminence du double meurtre — celui d'Agamemnon et le sien — et dont la vision prophétique, mais vaine, est comme rejointe par le cri du roi assassiné ; Clytemnestre enfin, prise au piège du crime dont elle se glorifie. Ainsi l'action, pivotant autour de son axe, expose ses faces successives, comme si elle cédait à l'appel de l'angoisse et s'efforçait de répondre à l'attente qu'elle fait naître. D'où viennent-elles ? L'angoisse est éveillée dès le prologue : quelque chose est pourri dans la royaume d'Argos, suggère le veilleur ; l'attente prend forme avec le premier chant choral de la tragédie, quand nous comprenons que l'homme qui revient après dix ans d'absence est un roi coupable et un roi condamné. Dans ce chant liminaire, le plus vaste que nous ayons conservé d'Eschyle — ample portique proportionné à la trilogie tout entière — les vieillards d'Argos nous parlent : trop âgés pour se joindre à l'expédition, assez mûrs pour méditer sur l'entreprise, ils disent comment l'armée et son chef ont quitté la Grèce, le jeu croisé des présages et le sacrifice d'Iphigénie à Aulis.

Les présages ! D'abord ces deux aigles, près du palais des Atrides, dévorant, « avec toute sa portée, une hase pleine »<sup>1</sup> : promesse de victoire accordée par le dieu de qui l'expédition se réclame, ΖΕΥΣ ΕΞΕΝΙΟΣ, Zeus protecteur des hôtes<sup>2</sup>. Puis, tout aussitôt, la déesse évoquée par le devin, Artémis qui « abhorre le festin des aigles »<sup>3</sup> — parce qu'ils ont dévoré les levrauts avec leur mère — signe avant-coureur d'un malheur attaché au succès de l'expédition. Le malheur

<sup>1</sup> *Agamemnon*, v. 119 (la traduction est de Paul Mazon).

<sup>2</sup> V. 61 s.

<sup>3</sup> V. 137 (trad. Mazon).

ne se fait pas attendre. C'est la flotte immobilisée par les vents contraires, et Artémis qui maintenant parle, et exige le sacrifice de la fille du roi.

Certes, la pensée de cette exigence nous révolte. Il nous semble qu'elle décèle une imposture. Nous sommes tous plus ou moins, ici, les fils de Lucrèce, que les Grecs d'ailleurs n'avaient pas attendu pour entamer le procès de leurs traditions légendaires. Mais à ces Grecs, initiateurs de la critique des mythes, Eschyle était sans doute étranger. Le moyen de comprendre celui-ci n'est pas de ranimer, mais de dépasser la polémique qu'ils ont introduite. Il est frappant de constater que de nombreux lecteurs s'efforcent d'atténuer ce trait scandaleux de la légende portée à la scène par Eschyle ; ils doutent que le poète ait conservé au commandement de la déesse son caractère contraignant (10) ; ils voient en celui-ci une tentation que le roi pouvait et devait écarter, un piège tendu à son ambition, dans lequel Agamemnon est tombé de lui-même, sans que rien ni personne l'y poussât.

En effet, observent ces exégètes, lorsque le chœur décrit la perplexité du roi, les paroles qu'il met sur sa bouche ne trahissent rien d'autre que des motifs humains, trop humains (11). Agamemnon tue sa fille parce qu'il ne veut pas manquer à ses devoirs de chef : il craint d'être taxé d'abandon de poste. C'est bien l'orgueil et l'ambition qui le font agir, et ces traits sont à lui. Nous constatons ici que la difficulté à laquelle j'ai fait allusion n'est pas vaine : nous avons peine à rejoindre Eschyle au niveau où se tiennent ses personnages ; nous mesurons mal la force de leur langage le plus simple. Bien sûr, il n'est pas donné à chacun de commander une armée dont les capitaines sont liés par la parole jurée. Et quand cela serait, nous formons avec quelque indulgence l'idée de la responsabilité du chef suprême ; nous ne sentons pas la rigueur du lien qui l'attache à sa fonction ; surtout, nous pensons qu'elle ne fait pas le poids devant la vie d'une enfant. Détrompons-nous : chez Eschyle, il n'est pas question qu'Agamemnon déserte, qu'il rompe l'alliance contractée sous serment avec les autres princes grecs<sup>1</sup>. Cette pensée lui est insoutenable (12), aussi insoutenable que s'il se révoltait contre la divinité ou qu'il contestât la véracité du devin. Il faut comprendre qu'Agamemnon ne serait pas le roi qu'il est, si la force des liens publics et religieux qui l'assujettissent à sa fonction ne prévalait sur le sentiment de ce qu'il doit à ses proches. Voilà pourquoi il a, au terme de la délibération dont les vieillards rapportent le cours, ce mot

<sup>1</sup> Cf. v. 212 s.

terrible : Il est « permis » — entendez : permis par les dieux — de « désirer » le sacrifice de ma fille <sup>1</sup>.

Mot terrible, car verser ce sang est aussi un crime que les dieux jugeront — et Agamemnon le sait (il dit la souillure qu'il encourt <sup>2</sup>). Mais à ce crime il ne peut se soustraire. En somme, il n'a pas le choix (13); et si l'on veut tirer de son hésitation l'indice qu'un choix lui est bel et bien donné, on ne doit pas s'en dissimuler la nature. Ce ne sont pas deux voies qui s'ouvrent devant le roi, mais une seule; il faut qu'il se décide, mais qu'il se décide pour le nécessaire (14).

Gardons-nous, disais-je tout à l'heure, de généraliser le diagnostic porté sur la décision de Xerxès : le sens de cette précaution devient apparent. Dans les *Perses*, la faute est alléguée après coup pour rendre compte du désastre ; c'est un motif auxiliaire, traité en termes traditionnels à Athènes. Dans l'*Agamemnon*, l'acte qui crée l'irréversible, encore que saisi, comme dans les *Perses*, d'une vue rétrospective, est porté d'emblée sur le devant de la scène, avant que l'action ne se mette en mouvement. Rien d'étonnant que ce qu'il nous découvre ne puisse être réduit aux mesures de la sagesse solonienne. Ici l'homme n'est pas seulement en butte au principe d'égarement logé dans la puissance et la richesse ; il rencontre le crime sur la ligne même où se trouve placé l'accomplissement de son devoir civique et religieux. Comme si le plan divin sur lequel l'homme s'efforce de régler sa conduite envers les dieux et les autres hommes ne pouvait être suivi qu'au prix d'une transgression lésant cet ordre même.

Mais, dira-t-on, cette fonction de chef qui lie Agamemnon ne se sépare pas de la guerre ! Pour que votre conclusion fût correcte, il faudrait que la guerre elle-même entrât dans le plan divin dont vous parlez, et que la préservation de l'ordre dont les dieux ont la garde, l'ordre des choses et celui de la vie, dépendît du sacrifice et de la mort d'Iphigénie ? Est-ce concevable, est-ce croyable ? Croyable ou non, c'est bien ce qu'Eschyle nous donne à entendre. Notre compréhension de la tragédie, et du tragique eschylien, dépend de notre aptitude à suivre sur ce point le langage du chœur de l'*Agamemnon*.

Ces vieillards, en effet, qui marqueront tout à l'heure qu'ils tiennent pour impie, impure, sacrilège <sup>3</sup> la mise à mort d'Iphigénie, affirment sans détour, par la voix du coryphée, que la guerre contre Troie est juste (15), en ce sens qu'elle amène le châtement de Paris et des siens, coupables de rapt et de vol au mépris de l'hospitalité.

<sup>1</sup> Cf. v. 215-217.

<sup>2</sup> V. 209 s.

<sup>3</sup> Cf. v. 219 s.

Et c'est un motif souvent repris dans les parties chorales, que Zeus lui-même veut ce châtement, les rois grecs dépêchés contre Troie étant les agents de sa justice souveraine<sup>1</sup>. C'est pourquoi ils seront vainqueurs et Troie sera détruite. Mais partout où cette conviction est énoncée, nous voyons qu'elle se double d'une autre affirmation qui en produit la contrepartie : les vainqueurs devront payer le prix de leur victoire, comme si toute guerre, même voulue par les dieux, comportait un excès dont l'homme qui la fait doit supporter les conséquences. Voyez le devin commentant les présages, et les paroles que lui prête le chœur dans ce passage que j'ai déjà cité : « Oui, dit en substance Calchas, avec le temps ils s'empareront de Troie. Mais prenez garde que quelque dépit divin ne vienne frapper l'armée ici prête »<sup>2</sup>. Et c'est la mention d'Artémis : l'armée est d'abord et sans délai frappée dans son chef.

Supposons un instant que l'épisode d'Iphigénie n'existât point dans le mythe ; je ne sais si Eschyle l'eût inventé de toutes pièces. Il n'y a pas d'apparence qu'il fût plus sanguinaire que nous, et qu'il ait pris son plaisir à la mort des enfants. Mais la légende étant donnée, il est certain qu'Eschyle en a canalisé l'énergie symbolique dans le sens qui répondait à son dessein. Et sur ce dessein, le procédé du poète — certains silences, la répartition des accents — ne laisse, à mon avis, aucun doute. A Aulis, selon la tradition, Agamemnon s'acquittait d'une faute antérieure, d'un vœu imprudent ou d'un mot d'orgueil. Eschyle a effacé délibérément ce trait. Il se borne à lier, par une double mention ménagée dans le récit lyrique, Artémis qui « abhorre le festin des aigles » et prend en « pitié »<sup>3</sup> les levrauts dévorés avec leur mère, et Artémis exigeant le sacrifice d'Iphigénie (16). Comment suggérer de manière plus sensible que la vie d'Iphigénie est exigée par les dieux comme des arrhes sur la victoire future, pour compenser déjà le sang que la guerre va coûter (celui des Grecs comme celui des Troyens) : les ruines qu'elle laissera derrière elle, la souffrance qu'elle répandra à profusion. Au reste, la forme propre de culpabilité inhérente à toute victoire sera énoncée par le chœur dans le deuxième chant choral, sitôt qu'il aura confirmation de la prise de Troie : « Ceux qui versent le sang, dit-il, n'échappent point au regard des dieux »<sup>4</sup>. « Puissé-je n'être pas un destructeur de villes »<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cf. v. 55-61 (le coryphée), 367 ss., 748 s. (le chœur).

<sup>2</sup> Cf. v. 126, 131-134 (trad. Mazon).

<sup>3</sup> V. 134.

<sup>4</sup> V. 461 s.

<sup>5</sup> V. 472 (cf. 782).



Il nous est possible désormais de cerner d'un trait plus ferme la situation d'Agamemnon à Aulis, d'en apprécier l'enchevêtrement inextricable. Qui dépêche contre Troie « l'Erinys vengeresse »<sup>1</sup> ? — Zeus, afin que le rapt et le vol soient châtiés. Qui frappe les auteurs de la ruine de Troie ? — Zeus, afin que le sang et la douleur soient expiés. De part et d'autre, la rétribution est obtenue par la volonté de Zeus<sup>2</sup>. La plus haute instance divine conçue par Eschyle — « Rien, sans Zeus, s'accomplit-il parmi les hommes ? », dit le chœur à la fin de la tragédie<sup>3</sup> — veut la guerre de Troie parce qu'elle est juste, et la réproouve dans la personne des vainqueurs parce qu'elle est la guerre. Autrement dit — et mieux, car à proprement parler nous ne voyons pas cette double et tranchante arête du gouvernement divin, nous en relevons l'empreinte dans la condition des hommes soumis à sa loi — Agamemnon, menant envers et contre tout les Grecs à la conquête de Troie, va s'acquitter de la tâche qui lui est assignée; et cette tâche à laquelle il ne peut se soustraire sans trahir, qu'il mènera à bien avec l'aide des dieux, fait de lui un coupable que les dieux puniront. La colère d'Artémis n'est que l'expression anticipée du verdict final (17); et l'acte qu'elle exige d'Agamemnon pour ouvrir la mer à ses vaisseaux arme déjà la volonté de Clytemnestre — d'ailleurs criminelle — par qui le roi vainqueur mais condamné trouvera la mort à son retour.

La mort d'Agamemnon est le prix du sang répandu — le sang d'Iphigénie et de toutes les victimes de la guerre. Et cette guerre devait être faite. Elle pèse à Aulis de tout le poids de l'ordre civil et religieux perturbé; cet ordre exige d'être rétabli en vertu de la loi la plus haute et la plus vitale conçue par l'homme eschylien, la loi divine de justice, à laquelle il a donné son assentiment. C'est pourquoi Agamemnon ne peut pas renoncer à la guerre en dépit du prix qui lui est demandé; et c'est pourquoi il se résout à cette guerre nécessaire (18). Et parce que toute guerre et toute victoire sanglante sont coupables, la guerre nécessaire et « juste » qu'il assume lui impose une souillure qu'il assume également avec la condamnation qu'elle implique. Telle est, à peine amplifiée, je crois, la formule de la nécessité qui étreint Agamemnon à Aulis; tel est son destin, et le contenu objectif de sa décision.

Mais écoutons une dernière fois le chant choral; que disent les vieillards d'Argos après avoir remémoré le oui d'Agamemnon ?

<sup>1</sup> V. 58 s. (trad. Mazon).

<sup>2</sup> Cf. v. 42, 470 ( $\Delta\iota\theta\epsilon\omega$ ).

<sup>3</sup> V. 1487 (cf. 1485 s.).

« Lorsqu'il se fut placé sous le joug de la nécessité, un revirement impie, impur, sacrilège soufflant en son âme, il prit le parti de tout oser, car il y a pour inspirer l'audace aux mortels une démence funeste, donneuse de conseils honteux, source de tous maux. Il osa se faire le sacrificateur de sa fille... »<sup>1</sup>. Et, plus loin, quand les vieillards accueilleront le roi victorieux, nous entendrons l'écho de ce jugement : « Jadis, quand pour Hélène tu levas une armée, ... tu fus par moi taxé d'extravagance et jugé incapable de tenir le gouvernail de ta raison »<sup>2</sup> (19). Où est ici la légitimité de la guerre, le plus haut devoir du roi, le poids de l'ordre civil et religieux ? Il n'y a plus que l'image d'un acte sacrilège, aggravé par la peinture de l'affreuse violence subie par la jeune fille. Et cet acte, pour la première fois rapporté à sa source immédiate, est donné comme l'effet d'un accès de folie, d'une mutation démentielle de l'esprit et de la volonté. Ce que ces vers décrivent, n'est-ce pas un monarque aveuglé, aliéné, dépris de soi par le goût du pouvoir et la soif de conquête, plutôt qu'un roi affirmant dans une situation sans issue la conscience déchirée mais inflexible de ses devoirs de chef suprême ? L'objection est forte ; et sa force lui vient du texte dont elle traduit apparemment une évidence irrécusable.

Apparemment ! Car si le sens des paroles que j'ai citées n'est guère douteux, il s'éclaire d'une autre lumière dès qu'on fait droit au contexte dans lequel elles s'insèrent, au mouvement lyrique et dramatique dont elles figurent l'aboutissement. Nous sommes ici sur la scène ; le chœur des vieillards ne dresse pas un constat, il n'instruit pas un procès, il ne se fait pas l'historien détaché du passé. Partagé entre l'angoisse et l'espoir, mais un espoir au cœur duquel l'inquiétude grandit, il est en proie à une attente qui fait lever successivement dans sa mémoire les images dominantes associées à l'armée et au roi absents (20). Le départ et les présages qui entourent celui-ci, la figure souveraine et sévère de Zeus justicier, le terrible dilemme qui étreint Agamemnon, enfin Iphigénie sous le couteau des sacrificateurs. Ces images ne sont pas liées à la manière des parties d'un discours explicatif ; elles se suivent comme les phases et les élans d'une interrogation, dont la pression augmente au fur et à mesure qu'elle butte sur un objet plus opaque et plus chargé de pathétique. La scène du sacrifice procure à cette progression sa limite bouleversante. Peut-être y a-t-il dans l'évocation de cette scène — je pense moins à la victime elle-même, si déchirantes soient les paroles qui la

<sup>1</sup> V. 218-225.

<sup>2</sup> V. 799-802 (trad. Mazon, retouchée).

décrivent, qu'à la conscience du lien familial préservé sous les gestes qui déroulent le sanglant rituel (« ... le trait de son regard va blesser de pitié chacun de ceux qui la sacrifient »<sup>1</sup>) — peut-être y a-t-il dans cette scène un point où la mémoire du chœur achoppe, une pensée qu'il ne peut soutenir par la seule perception des causes et de leur enchaînement. Un père ne sacrifie pas lui-même son enfant, sans qu'aux circonstances dont il subit la contrainte — contrainte sentie soudain comme dérisoire (« une guerre pour une femme »<sup>2</sup>) (21) s'ajoute un autre motif qui, véritablement, lui mette le couteau à la main : un transport, un accès de démence (παρακοπά)<sup>3</sup> sous l'effet duquel il ne sache plus, à proprement parler, ce qu'il fait. D'où vient ce désarroi, on ne sait (22); mais au moins le geste du roi n'est plus incompatible avec sa qualité de père : il peut être nommé et décrit jusqu'au bout en dépit de ce que la scène a d'intolérable. Cette motivation n'ôte rien au sens de la décision elle-même; elle fait sentir le caractère atroce de l'acte qui la suit.

Autrement dit, quand bien même le poète a dégagé sous nos yeux, par l'entremise du chœur, la perspective totale dans laquelle le sacrifice d'Iphigénie trouve une sorte de légitimation et révèle sa nécessité au moins en ce qui concerne le chef de la cité, Eschyle n'a pas voulu que ces raisons prévalent sur l'horreur éprouvée par les vieillards argiens devant l'acte lui-même. Il leur faut une autre explication, sans laquelle Agamemnon serait malgré tout un monstre ou un misérable d'avoir porté la main sur sa fille (23). Cette conviction que le roi dut être privé un moment de sa raison perce encore, nous l'avons vu, dans l'accueil des vieillards à Agamemnon. Il y a peut-être ici une inconséquence sous le rapport de la stricte logique, mais cette inconséquence est révélatrice. Elle nous rappelle, si nous l'avions oublié, devant qui nous sommes. Elle nous rappelle que ces vieillards sont des hommes de chair et d'os, vulnérables devant la souffrance d'une enfant, incapables de l'accepter quand bien même leur pensée ne s'y enferme pas. Elle nous les montre, dix ans après, qui ne peuvent réprimer en eux la protestation de l'instinct et la voix de la simple humanité.

Elle nous rappelle ensuite que nous avons affaire à un poète dramaturge, créant d'abord la vie, non point attaché à une thèse, à l'illustration d'une doctrine, mais découvrant sa vision à travers une situation et par des personnages qui prennent forme peu à peu sur

<sup>1</sup> V. 239-241 (trad. Mazon, retouchée).

<sup>2</sup> Cf. v. 225 s.

<sup>3</sup> V. 223.

la scène. La perplexité d'Agamemnon, les mouvements du chœur méditant sur Aulis, ne relèvent pas de la pure raison. Le faisceau d'émotions qu'ils dégagent s'analyse en idées, en vertu de leur précision ; mais elles ne sont pas justiciables d'une cohérence abstraite. L'inconséquence du chœur — s'il faut encore parler d'inconséquence — porte la marque même de la contradiction qui pèse sur Agamemnon (une guerre nécessaire, mais une guerre coupable, dont la mort d'Iphigénie figure par anticipation l'envers intolérable). Et cette contradiction n'est pas celle d'un système, d'une vue théorique sur le monde ; elle ne nous renvoie pas d'abord à une morale, à une philosophie, à une théologie (24) : elle appartient à l'expérience vécue, elle est inscrite dans la forme concrète de l'existence, telle que les personnages du drame l'éprouvent et la connaissent.

\* \* \*

Mesurons maintenant de plus près l'écart qui sépare les *Perses* de l'*Agamemnon* et demandons-nous, pour terminer, ce que cet écart nous révèle sur le sens de la faute et de la décision, et sur l'invention du tragique dans le théâtre d'Eschyle. En vérité, d'un drame à l'autre la scène a tourné. Nous avons d'un côté, dans les *Perses*, un roi frappé pour avoir transgressé la justice et l'ordre divins en franchissant la limite assignée à ses conquêtes. Nous avons de l'autre, dans l'*Agamemnon*, un roi frappé, lui aussi, pour avoir enfreint l'ordre et la justice ; mais la guerre qui fait de lui un coupable est exigée par cette justice et cet ordre mêmes. D'un côté la faute est bien nommée, mais sa genèse est laissée dans l'ombre ; de l'autre, la genèse de la faute est partiellement éclairée et la structure en est rendue transparente. Il est clair que la faute d'Agamemnon découle de la situation dans laquelle le héros est placé, mais en un sens infiniment plus grave et plus radical que le cas de Xerxès ne le laissait pressentir. Il n'y a plus de commune mesure entre la nature de cette faute, son aspect nécessaire, et les insuffisances du héros, les défauts de son caractère, ses erreurs de jugement : elle vient sur lui du dehors. Même si Agamemnon était mû par l'ambition ou l'arrogance — et le fait n'est pas établi (25) — ce trait serait sans proportion avec les causes qui ont lié ensemble la guerre contre Troie et le sacrifice d'Iphigénie.

Allons plus loin. La tragédie des *Perses* suggère assurément que Xerxès eût été plus sage s'il fût demeuré en Asie. Et Agamemnon ? Pouvons-nous dire qu'il eût mieux agi s'il avait refusé de se plier aux exigences de la situation ? (26) Je crois que nous ne le pouvons pas. Ce qui est vrai d'Oreste, l'est déjà d'Agamemnon. Je parle d'Oreste

dans les *Choéphores*, chargé de rétablir à lui seul l'ordre et le droit lésés par l'assassinat de son père, et dont nous suivons la marche vers le meurtre de sa mère Clytemnestre. Voici ce qu'en dit un critique excellent: « S'il eût agi ainsi, écrit Kurt von Fritz, s'il eût refusé de commettre le parricide, il se serait soustrait à son devoir et il n'aurait pas échappé aux conséquences de cette défaillance. Et pourtant — là est le point décisif — le fait qu'il n'aurait pu agir autrement n'enlève rien à l'horreur de son acte. Nous trouvons ici l'expression la plus claire de ce qu'on a appelé le conflit tragique: la contradiction inéluctable entre un devoir clairement tracé et l'horreur objective de l'acte que ce devoir exige. » (27) Reconnaissons-le: la situation qui nous est décrite ici est, dans sa structure, sinon dans son contenu, celle que nous dépeint le premier chœur de l'*Agamemnon*.

S'il en est ainsi, si pour Agamemnon à Aulis, comme pour Oreste, la faute est l'envers obligé de l'action réparatrice dont il est l'agent, s'il se trouve placé, à l'heure de la décision, devant une seule voie à la fois nécessaire et coupable, demandons-nous alors ce que devient dans l'*Orestie* la distinction de l'*avant* et de l'*après* que nous avons posée au début de nos réflexions sur les *Perses*? Cette distinction permet-elle, comme certains sont tentés de le croire, de ménager une région sinon soustraite à l'influence divine, du moins dans laquelle les dieux n'interviennent pas de façon tangible, de telle sorte que le héros y soit seul devant le choix décisif et que la démesure — si tant est qu'il y tombe — n'appartienne qu'à lui?

Ce diagnostic porté sur l'exemple des *Perses* est peut-être optimiste, nous avons vu pourquoi: Eschyle n'y ayant pas traité le motif de la décision coupable, nul ne peut dire comment il l'a conçue. Mais enfin rien dans ce drame n'empêche absolument de le soutenir. En revanche, l'exemple d'Agamemnon confirmé par celui d'Oreste interdit d'étendre ce diagnostic à l'*Orestie*. Il récuse la distinction de l'*avant* et de l'*après* précisément dans la mesure où celui-ci relègue l'intervention des dieux « après » la décision du héros (28); et il rend insoutenable l'analyse de son choix en termes purement humains, qui l'affranchiraient de toute ingérence divine. Les dieux sont présents avant et après dans l'*Orestie* et ne laissent nulle part le héros seul dans l'action. Ils sont actifs « avant » que le héros tombe en faute et pèsent effectivement sur sa décision.

Le témoignage de cette œuvre, la plus vaste et la plus mûre que nous ayons conservée d'Eschyle, est sans doute décisif pour l'objet auquel nous nous sommes attaché dans cet exposé. C'est à l'*Orestie* qu'il faut aller pour prendre une mesure définitive de l'apport d'Eschyle à la scène attique. C'est elle qu'il faut suivre pour appré-

cier le dernier état de cet effort de création et d'invention spirituelle qui, renouvelant la vision solonienne, devait transformer la conscience grecque et marquer profondément la nôtre.

Que conclure ? Ceci, je crois. Le conflit majeur introduit par Eschyle, je veux dire le conflit qui prend forme dans son œuvre la plus achevée et auquel le nom de tragique appartient en quelque sorte par droit de naissance, ce n'est pas — du moins pas essentiellement — le conflit qui oppose la volonté et la raison de l'homme aux arrêts cachés d'une divinité omnipotente — ou de tout autre principe transcendant : Nécessité, Destin, Fatalité. C'est le conflit qui se manifeste, dans la vie et les affaires humaines, entre les exigences divines elles-mêmes ; c'est leur incompatibilité : l'impossibilité de les respecter ensemble quand chacune devrait l'être en particulier. Il résulte de cette antinomie que l'homme s'expose à violer l'ordre divin quand il s'efforce de le faire avancer, à transgresser la justice là où il tend à la faire prévaloir. Elle renvoie, il n'en faut pas douter, à une tension, à un antagonisme au sein de l'ordre divin lui-même (29). Le sentiment que la justice voulue par la divinité peut être aussi la voie de la faute et de la plus grande douleur humaine — inversement, que le crime peut véhiculer la justice divine sans cesser d'être le crime — le sentiment de cette contradiction saisit le cœur de l'*Agamemnon* jusqu'au vertige : il est au centre de cette perplexité et de cette détresse, de cette ἀμνηχανία, qui porte à bon droit elle aussi le nom de tragique.

Certes, cette contradiction n'est pas finale ; elle n'est pas le dernier mot d'Eschyle (30). Elle ne parvient pas à éliminer la certitude de l'unité et de la sainteté du gouvernement divin. Mais — et c'est un trait capital — la confiance inexpugnable en la plus haute instance divine, la certitude angoissée que tout, en définitive, relève de Zeus, n'atténue pas le conflit, ne diminue pas la contradiction ; elles les rendent plus aigus, plus déchirants, sécrétant une souffrance plus radicale. S'il s'agissait d'une nécessité hostile, aveugle, essentiellement inhumaine et incompréhensible, l'homme, au moment de sa ruine, pourrait encore, n'ayant rien de commun avec elle, la nier par la seule ressource de sa conscience, par son refus ou par son acceptation volontaire — et c'est un thème qui fut souvent traité depuis sous le nom de tragédie, mais il n'a rien à voir avec la scène attique. En revanche, Zeus, figure auguste et inscrutable du dieu justicier, est une présence à la fois terrifiante et bénéfique, avec laquelle l'homme eschylien se trouve engagé dans une relation concrète et réciproque, qui prend forme dans l'invocation.

L'ordre auquel Zeus préside ne fonde pas seulement les rapports

des hommes et des dieux, mais ceux de l'homme avec l'homme ; il n'institue pas seulement les règles de la piété, mais celles de la société civile ; il assure la croissance des cités, l'équilibre de la vie commune. Il faut comprendre que l'homme est aussi lié par son consentement à cet ordre vital, au sens physique et moral du mot. Et pourtant cet ordre est affecté de la terrible antinomie que j'ai dite. Il est source de toute grandeur, de toute plénitude humaines ; et il condamne l'homme à la faute — parfois mortelle, toujours irrévocable — envers ce qu'il révère par-dessus tout.

Ce caractère de la nécessité tragique — qui subsiste quand bien même on ne croit plus à la réalité du cosmos et des dieux grecs — fut saisi par Goethe dans un raccourci génial qui conserve aujourd'hui, je dirai aujourd'hui surtout, toute sa puissance suggestive. Dans cet écrit sur Shakespeare que j'ai mentionné au début (31), décrivant comment la poésie ancienne et la poésie moderne s'allient chez le grand Elisabethain « d'une manière inépuisable », Goethe vient à parler à plusieurs reprises de la nécessité qui règne dans la tragédie grecque. « Imposée » à l'homme, elle est « gênante », « terrible », « redoutable », écrit-il ; elle est « despotique » ; elle a pour nous autres modernes quelque chose de « monstrueux », devant quoi nous « frémissons » ; et parce qu'elle exclut, « plus ou moins complètement », « toute liberté », elle est trop « dure » pour que nous puissions nous y « complaire ». Eh bien, cette nécessité qui cadre de si près avec celle dont Agamemnon fait l'épreuve à Aulis, de quel terme Goethe se sert-il pour la désigner ? Il écrit : « ... ein unausweichliches Sollen », et « Sollen » revient partout sous sa plume avec les épithètes que j'ai citées. Une nécessité terrible, despotique, parfois monstrueuse, toujours imposée, une « nécessité inéluctable » ; et pourtant une nécessité qui *oblige*, comme on dit que la noblesse ou que la charité oblige.

Je voudrais que cette vue nous serve de conclusion. Il serait tentant de suivre la lumière qu'elle projette sur nos littératures et sur nos théories actuelles. Nous verrions que souvent l'émotion tragique n'est pas là où on la cherche. Nous comprendrions pourquoi, quand le mot de tragique est sur toutes les bouches, il y a si peu d'œuvres qui le soient en effet. Nous saurions peut-être où subsistent les chances d'une tragédie moderne. On le voit : c'est une route longue et fertile en surprises qui s'ouvrirait devant nous. Je ne l'emprunterai pas ici — sinon le temps de dire, pour marquer l'intérêt de la tâche, et hardiment désormais, dans le sens que Goethe donnait à cette expression : « Eschyle à n'en plus finir ! »

André RIVIER.

## NOTES COMPLÉMENTAIRES

### 1

Ce privilège tient à la manière dont les œuvres d'Eschyle nous ont été conservées. De la trilogie représentée en 472, nous ne lisons plus que les *Perses* ; mais cette trilogie n'était pas liée par un sujet commun. *Agamemnon*, en revanche, appartient à une trilogie liée, et nous avons conservé celle-ci. Ainsi rien ne manque au contexte dans lequel nous envisageons ces deux tragédies. On ne peut en dire autant des autres drames qui nous sont parvenus, et c'est pourquoi je n'ai pas retenu l'exemple d'Étéocle dans les *Sept contre Thèbes* ni celui de Pélasgos dans les *Suppliantes*. Dans le cas d'Étéocle notamment, il faudrait que nous sachions le rôle assigné par Eschyle à la malédiction prononcée par Œdipe au cours du second drame de la trilogie ; il faudrait aussi que nous connaissions avec certitude le contenu de cette malédiction : alors seulement nous serions en état de nous prononcer sur les conditions dans lesquelles Étéocle se décide à combattre son propre frère, et nous pourrions porter avec sécurité un jugement sur cette décision elle-même. Faute de ces données, le débat ouvert à ce sujet risque fort de n'être jamais tranché.

### 2

Le thème de la décision coupable est, en effet, un de ceux qui ont retenu l'attention de la critique savante depuis quelques décennies. Les progrès de la recherche, tout en éclairant d'une lumière plus vive la situation du héros eschyléen, ont fait apparaître un problème d'interprétation dont notre exposé donne une image volontairement simplifiée. Nous avons ramené à l'essentiel la multiplicité des points de vue afin de mieux dégager l'opposition qu'ils recèlent. Ce grossissement implique quelque liberté de formulation et, bien entendu, il exclut toute revue détaillée des opinions exprimées. Néanmoins nous avons ajouté dans les notes qui suivent quelques renvois aux travaux contemporains, afin que le lecteur puisse situer le présent exposé par rapport à la phase la plus récente de la discussion.

### 3

L'importance du moment de la décision fut mis en lumière par B. Snell dans un ouvrage très remarqué : *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig, 1928 (*Philologus, Supplementbd.* XX, 1). Dans notre exposé, la distinction entre l'*avant* et l'*après* caractérise la structure de l'action dramatique eschyléenne, telle qu'elle ressort de ce travail qui a grandement stimulé la critique. Son influence fut-elle



heureuse à tous égards ? La recherche d'une structure commune centrée sur le moment de la décision s'accompagne chez B. Snell d'une analyse de la situation du héros tragique visiblement tributaire des catégories de l'idéalisme allemand. Cette dépendance, d'ailleurs avouée, se traduit par l'emploi d'une terminologie discutable, et certaines études plus récentes ne sont pas exemptes des malentendus qu'elle est susceptible d'engendrer. B. Snell écrit, par exemple, à propos d'Étéocle dans les *Sept* : « Damit kommen wir an den tiefsten Konflikt, der wie Schiller, A. W. Schlegel und Schelling es auffassten, den Kern jedes Dramas ausmacht, den Widerstreit zwischen Notwendigkeit und Freiheit. (...) Eteokles sieht die Notwendigkeit und, da er das Notwendige will, wahrt er sich die Freiheit, wenn er auch darüber zugrunde geht. (...) Er ist tragischer Held : Sein Untergang ist vollkommen notwendig und vollkommen frei, hebt die Gegensätze auf. Freiheit und Notwendigkeit, beide sind unzerstörbar, beide gleich stark im Kampf miteinander, aber gerade « in der gleichen Absolutheit werden sie eins » (Schelling) » (p. 85). Sur cette interprétation de la décision d'Étéocle, voir la critique d'O. Regenbogen, *Hermes*, 68, 1933, p. 66 s. et n. 1 (= *Kleine Schriften*, p. 52 s. et n. 34). Nous remarquerons, quant à nous, que la nécessité et la liberté, définies comme deux grandeurs absolues, destinées à s'affronter, mais incapables d'empiéter l'une sur l'autre — la liberté du sujet triomphant dans l'acceptation volontaire de la nécessité — ressortissent à une conception moderne, d'ailleurs datée dans sa modernité même. Le recours à cette notion de liberté, comme à celle de volonté qui en est le corollaire, appelle, dans l'interprétation de la tragédie grecque, de sérieuses réserves. Sur le couple schillérien liberté-nécessité, voir aussi K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, 1949, p. 13 s.

## 4

L'opinion dont nous rendons compte ici est, implicitement ou explicitement, celle des critiques qui se refusent à croire que cette erreur de Xerxès soit l'œuvre de la *δολόμητις ἀπάτα θεοῦ* invoquée par le chœur à la fin du chant liminaire (v. 93). Autrement dit, les critiques qui ne considèrent pas l'emportement du jeune roi, son *νέον θράσος* (v. 744), comme directement inspiré par les dieux ; ou encore qui ne tiennent pas que sa démesure soit « causée » par la divinité, ni sa *δυσβουλία* « envoyée » par elle (ainsi que le suggère, non sans précaution, K. Deichgräber, *Die Perser des Aischylos, Nachrichten v. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen*, phil.-hist. Klasse, 1941, Nr. 8, pp. 155-202, notamment pp. 182 et 198). L'analyse des v. 93-113 (il faut garder l'ordre des mss.) montre, en effet, que la « ruse » divine et la séduction d'*Ἄττη* visent l'armée perse en marche contre la Grèce. La menace d'égarement évoquée par le chœur pèse sur le succès de l'expédition, sur le sort des hommes engagés dans la conquête ; elle ne concerne pas la décision de partir en campagne. Autrement dit, *ἔμαθον δὲ κτλ.* (v. 109) ne désigne pas l'acte auquel *Ἄττη* a induit les Perses (ainsi Groeneboom, pp. 31, 34 de l'ouvrage cité dans la note 7), mais l'acte à la faveur duquel elle risque de les conduire à leur perte. Le passage anticipe sur le récit du messager : *Ἄττη* c'est le *φθόνος θεῶν* (v. 362) s'appesantissant sur Xerxès coupable.

## 5

Dans l'esprit de certains commentateurs, cette liberté est en effet une liberté de choix impliquant l'existence de deux possibilités d'action, sans laquelle, pensent-ils, la décision du héros ne saurait avoir ce caractère personnel et réfléchi qui la

distingue chez Eschyle. S'il arrive que les termes du choix soient imposés par les dieux, ceux-ci n'interviennent pas dans la décision elle-même. A. Lesky écrit notamment : « Der einzelne steht unter dem unentrinnbaren Zwange zur Entscheidung. Diese Entscheidung jedoch muss er aus freiem Willen und mit voller Verantwortung treffen » (*Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956, p. 96). Quant à B. Snell, il insiste sur la liberté de Xerxès. L'action dramatique des *Perses*, écrit-il, est le résultat « eines einzelnen, sich frei entscheidenden Menschen » (*Aischylos...*, p. 75). Et plus loin, opposant le personnage de Xerxès à celui d'Étéocle : « Dem persischen König, der frei gehandelt hatte, fehlte die innere Spannung des Konflikts. (...) Xerxes sah nichts von der Notwendigkeit und verlor so seine Freiheit » (p. 85). Mais nous retrouvons ici le couple schillérien liberté-nécessité ; et dans cette perspective, il est d'autant plus difficile de dire ce que signifie concrètement la « liberté » de Xerxès que le monarque agit à Salamine sous l'empire de la divinité, l'« aveuglement » dont son « erreur » témoigne étant « envoyé par les dieux » (p. 71).

## 6

La démarche, si l'on s'en tient à la lettre, peut être résumée comme suit : on observe que Xerxès (ou Étéocle, Agamemnon, Oreste, etc.) est tenu pour responsable par Eschyle, et l'on conclut à la liberté du héros (au sens noté au début de la note 5), car s'il en était privé, la souffrance infligée par la divinité « serait aussi dénuée de sens dramatique que révoltante moralement » (E. R. Dodds, *Morals and Politics in the "Oresteia"*, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 186, 1960, p. 27, à propos d'*Agamemnon*, v. 205-217 ; sur le « choix » d'Agamemnon, voir notre exposé, p. 86, et la note 14 ci-dessous). Et là où Eschyle précise qu'un dieu concourt à la faute du héros (voir ci-après, note 7), la nature de cette intervention est comprise de manière à laisser intacte cette liberté de choix. Supposons, en effet, que celle-ci soit entamée, comment parler encore de responsabilité ? On admet que le héros soit « prédisposé » au mal par un agent surnaturel, mais non pas « prédestiné », ce qui le réduirait à l'état de « marionnette » (cf. Dodds, *ibid.*).

## 7

Darius répond à la reine, et celle-ci avait dit au sujet de Xerxès et du franchissement du détroit : « Sans doute un dieu mit la main à son projet » (v. 724). Le grec use ici d'un verbe notant l'idée non pas d'une cause, mais d'une contribution, d'un concours ou d'une aide. C'est ce même verbe *συνάπτεσθαι* que Darius emploie un peu plus loin, quand, résumant la genèse du désastre et revenant sur l'épisode de l'Hellespont, il distingue la part de l'homme et celle de la divinité : « Quand un homme s'emploie lui-même (*αὐτὸς*) à sa perte, les dieux y mettent aussi (*χὼ θεὸς*) du leur » (v. 742). L'adjectif *αὐτὸς* ne permet pas de douter que Darius n'accorde ici à Xerxès l'initiative de la faute. Sur les termes *συνάπτεσθαι* et *συλλήπτωρ*, indiquant chez Eschyle le mode de participation divine aux actes humains, voir le commentaire de P. Groeneboom, *Aeschylus' Persae*, Groningen, 1930, trad. allemande (*Aischylos' Perser*), Göttingen, 1960, pp. 153, 156 s., et surtout Ed. Fraenkel, *Aischylus, Agamemnon*, Oxford, 1950, II, pp. 371-374.

## 8

Sous sa forme extrême, cette thèse est celle de certaines interprétations philosophiques qui, réagissant contre le moralisme qui affadit parfois l'exégèse littéraire, voient le dieu de la tragédie d'abord comme « puissance d'égarer l'homme ». On la trouve notamment dans l'ouvrage de G. Nebel, *Weltangst und Götterzorn*, Stuttgart, 1951, p. 33 s. Je n'aurais guère sujet de mentionner ce livre s'il n'avait fortement influencé l'analyse, d'ailleurs remarquable, que Paul Ricœur propose du « mythe tragique » au cours d'une enquête sur la fonction symbolique des plus anciennes traditions occidentales relatives à l'origine et à la fin du mal (*Finitude et Culpabilité*, II : *La symbolique du mal*, Paris, 1960, pp. 201, 205 ss.). La même thèse apparaît chez quelques historiens de la littérature grecque sous une forme qu'on peut appeler mitigée. Elle combine la notion du « dieu méchant » et celle du Zeus juste soit dans le cadre d'une évolution de la théologie d'Eschyle (ainsi Wilamowitz, *Griechisches Lesebuch*, 8. Aufl., Erläuterungen, p. 35 ; mais cf. Ed. Fraenkel, *Aischylus, Agamemnon*, II, p. 349 s.), soit dans une vue dialectique du monde eschyléen dominé à la fois par la figure de Zeus et par le δαίμων, ou puissance divine dangereuse, tel qu'il nous apparaît chez Homère. Cette vue-là se dégage de l'analyse de K. Deichgräber citée dans la note 4 (voir notamment p. 199). Dans un travail plus récent, au titre calqué sur le v. 93 des *Perses*, *Der listensinnende Trug des Gottes*, Göttingen, 1952, l'auteur marque d'ailleurs à propos de l'*Agamemnon* qu'Eschyle engage la figure hostile du δαίμων « dans la réalisation de la justice divine » (p. 130).

## 9

Si l'on en juge par la fin de l'épigramme que nous avons mentionnée (1, 71-76 Diehl). L'erreur, c'est-à-dire l'aveuglement et la ruine, naissent, dit Solon, des richesses mêmes que les dieux accordent (ἄτη δ' ἐξ αὐτῶν ἀναφαίνεται, v. 75) ; mais elle est aussi le châtement que, tôt ou tard, Zeus inflige à l'avidité excessive. Or l'homme ne sait pas borner sa convoitise, parce qu'il n'existe pas de signe assuré indiquant la limite qu'il ne doit pas dépasser (πλούτου δ' οὐδὲν τέρμα πεφασμένον ἀνδράσι κείται, v. 71). Il est donc condamné à l'erreur (ἄτη), lui ou ses descendants, à moins que les dieux, à sa demande, ne lui accordent aussi la mesure avec la richesse. Ce dernier point ressort du début du poème (v. 7-10, cf. 4, 10 s. D.).

## 10

Wilamowitz estimait, quant à lui, qu'Artémis, parce qu'elle protège les petits des animaux, ne peut vouloir verser le sang d'une jeune fille (*Griechische Tragödien*, II, Berlin, 1900, p. 32 ; *Aischylos, Interpretationen*, Berlin, 1914, p. 166). Cette idée fut reprise récemment par D. Kaufmann-Bühler, *Begriff und Funktion der Dike in der Tragödien des Aischylos*, thèse de Heidelberg, 1951, p. 72 (cf. 76). Il tient que Calchas ne fait qu'« alléguer » Artémis (déjà Mazon : « se couvrant du nom d'Artémis », v. 201 s.), et qu'il ressort de la « formulation atténuée » du devin « qu'on ne peut parler de consentement ni même d'exigence de la part d'Artémis relativement au sacrifice d'Iphigénie ». Exégèse critiquable : προφέρειν (v. 201 s.) signifie ici : « faire connaître le contenu d'un oracle » (cf. Ed. Fraenkel, *Aischylus, Agamemnon*, II, p. 118), non pas « donner comme prétexte » (cf. Thuc. III 64, 2), et σπενδομένα (v. 150, allégué par K.-B.) est un terme très énergique (« exigeant », Mazon ; « in her eagerness to bring about », Ed.

Fraenkel) : qu'on se rappelle la valeur thématique du verbe *σπεύδειν* chez Solon (1, 73 D.) et dans les *Perses* (v. 742) pour marquer l'empressement ou l'excès du désir. Au reste, Kaufmann-Bühler lie cette exégèse à une interprétation plus contestable encore : il voit dans le présage des aigles dévorant la hase avec sa portée l'annonce de la prise de Troie *et* du sacrifice d'Iphigénie. Cette thèse est énoncée p. 66 de l'ouvrage cité, et p. 70 n. 39 où il écrit : « Il faut admettre que la mort de la hase pleine doit viser une faute qui accompagne la conquête de Troie, faute qui, par la suite, est spécifiée comme le sacrifice d'Iphigénie » (p. 71). La preuve, c'est que le v. 150, où il est question d'un « autre sacrifice » (*θυσίαν ἑτέραν*) qui est celui d'Iphigénie, renvoie manifestement au v. 137, où le devin mentionne les petits de la hase « sacrifiés » (cf. *θυομένοισιν*) avec leur mère (*ibid.*) : ainsi la mort de la jeune fille serait déjà visée dans le présage. L'erreur est patente : il est clair que le second passage renvoie au premier, mais loin qu'il s'agisse aux deux endroits du même sacrifice, nous avons dans le second un sacrifice différent (*θυσίαν ἑτέραν* !) qui correspond («*entsprechend*», K.-B., p. 66) au premier parce qu'il en apporte la contrepartie ou la rançon. Cette interprétation est la seule qui rende compte de l'adjectif *ἕτερος* et, ajoutons-le, la seule qui respecte la cohésion de l'image dans laquelle le présage prend corps. Il n'est pas possible de dissocier cette image, de séparer les petits de leur mère pour les rapporter à un autre objet que celle-ci. Il ne s'agit en tout et pour tout que de Troie conquise et saccagée, gage d'une victoire, mais d'une victoire excessive. Telle est aussi l'interprétation d'Ed. Fraenkel, dont Kaufmann-Bühler (cf. p. 71 n. 39) n'aurait pas dû solliciter le témoignage. Fraenkel écrit en effet (II, p. 96) : « From the fact that the eagles mercilessly devour the hare with her unborn young the seer seems to infer that Troy and all that is in the city will be completely and violently destroyed. The violence is strongly emphasized in *λαπάξει πρὸς τὸ βίαιον*, and that it is to be a wholesale destruction is illustrated by a suggestive detail : not even the flocks outside will be spared, much less anything within the walls of the conquered city. »

## 11

Sur l'« ambition » d'Agamemnon, voir par exemple P. Mazon, dans son édition d'Eschyle, II (2<sup>e</sup> éd., Paris, 1932), notice sur l'*Agamemnon*, p. 3 ; G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge, 1938, I, p. 20 ; W. Ferrari, *La parodos dell'« Agamennone »*, *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, Lettere, storia e filosofia, ser. II, vol. VII, 1938 (pp. 355-399), p. 387 s. ; M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, 2. Aufl., Göttingen, 1954, p. 106 («*um persönlicher Interessen willen*»). Sur les motifs « trop humains », voir E. R. Dodds, *Morals and Politics in the « Oresteia »*, p. 28 («*the considerations which influence him are purely human*») ; Kaufmann-Bühler, *Begriff und Funktion der Dike...*, p. 77 («*das gottlose Verhalten des Agamemnon*») ; et H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London, 1956, pour qui Agamemnon est mû par « l'ambition et la violence » (p. 31), et qui tient que le sacrifice d'Iphigénie est « assurément un prix qu'un homme de courage et de raison refuserait de payer » (p. 3).

## 12

*Πῶς λιπόνους γένωμαι*, dit-il, *ξυμμαχίας ἀμαρτῶν* ; (v. 212 s.). La pleine force de ces mots, déjà soulignée par B. Daube, *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon* (thèse de Bâle), Zürich und Leipzig, 1939, p. 170, a été mise en lumière par Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 122 s. Il s'agit

indubitablement du crime de désertion. Or, « this is beside the point » écrit H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, p. 4 : « Aeschylus uses the word only to show how the choice presented itself to Agamemnon's mind ; it does not in the least follow that Aeschylus thought, and wanted us to think, the same. Aeschylus does not wish us to abdicate our common sense, and to regard this ' war for a wanton woman ' as a just one. » Attitude caractéristique de cette classe de critiques qui, au nom du « common sense », posent à priori qu'Agamemnon n'aurait jamais dû sacrifier sa fille. Elle préjuge évidemment de la question et de la réponse donnée par le poète. Voir à ce sujet Ed. Fraenkel, *Der Agamemnon des Aeschylus*. Ein Vortrag, Zürich, 1957, pp. 12 ss., et sur un autre aspect de la thèse de Kitto, la note 13 ci-après.

## 13

« Celui qui parle ici est le roi, le chef suprême de l'armée », écrit Ed. Fraenkel (*Der Agamemnon des Aeschylus*, p. 13). « Ce n'est pas l'ambition qui le détermine, mais un simple, un inexorable devoir. » Il est bien clair que ce devoir, qui trouve son expression immédiate et concrète dans le respect de l'alliance et le refus de la désertion, doit son caractère impératif d'abord au fait que l'expédition est voulue par Zeus, que c'est Zeus qui envoie les Atrides contre Troie, pour châtier le crime de Pâris et rétablir l'ordre qu'il a ébranlé. Or, écrit E. R. Dodds (*Morals and Politics in the "Oresteia"*, p. 28) : « The considerations which influence him (entendez : Agamemnon) are purely human and surely he believes himself to be making a choice between them ; for he does not know that he is the agent of Zeus » (les italiques sont de l'auteur). Et Kitto, *Form and Meaning in Drama*, p. 5 : « Agamemnon is quite unconscious of having any divine mission. Zeus has given him no direct command such as Apollo gives to Orest in the next play ; when he is presented with his hard choice it does not occur to him to plead that unless he kills his daughter he cannot carry out his mission on which Zeus is sending him. What he does say is that he cannot desert his ships and abandon his alliance... » Le raisonnement consiste ici à invoquer la lettre du texte d'Eschyle contre les implications les plus évidentes de ce texte même et de la situation dans laquelle il est prononcé. Les termes *λιπόνανς* et *ξυμμαχία* renvoient bien entendu à l'occasion concrète, et celle-ci procure aux liens qui unissent les membres de l'expédition, à l'alliance contractée par eux, un supplément de force et de rigueur qu'il n'est pas possible d'éliminer. A qui fera-t-on croire que seul de tous les Grecs rassemblés à Aulis, Agamemnon n'a pas vu les présages, qu'il n'a pas entendu l'explication du devin, qu'il ignore la vérité perçue par le chœur — Zeus veut le châtiment de Pâris — et le sens de la menace dévoilée par Calchas, qui fait un avec la promesse de victoire ? Agamemnon ne dit rien de ces choses ? D'abord, cela n'est pas exact : il y a le mot *θέμις* (v. 217 ; voir pp. 86 s. et 88 de notre exposé), et les termes *λιπόνανς* et *ξυμμαχία* comportent un arrière-plan religieux dont il est artificiel de dissocier leur acception politique et juridique. Ensuite, il n'est pas moins artificiel de couper les propos du roi du contexte dramatique dans lequel ils sont tenus : la précision et le relief de la scène évoquée par le chœur leur donnent une plénitude de sens accrue par la sobriété de son compte rendu.

## 14

Cette conclusion paraît inacceptable à beaucoup d'esprits. Ils tiennent qu'une décision réfléchie implique un choix entre deux possibilités (voir la note 5), et ils

estiment que, dans le cas d'Agamemnon, l'existence de ce choix est établie par l'hésitation ou la perplexité dont le héros donne les signes (cf. Dodds, *Morals and Politics in the "Oresteia"*, p. 28). Il y a ici, pensons-nous, un malentendu qui remonte à l'ouvrage de B. Snell que nous avons cité (note 3). B. Snell, en effet, lie explicitement l'analyse de la décision chez Eschyle à la notion de deux possibilités (cf. *Aischylos und das Handeln im Drama*, notamment pp. 33, 48, 131, 132) et, sous ce rapport, cette analyse a sans doute vieilli. Prenons le cas d'Oreste dans les *Choéphores* : Snell estime qu'Oreste « hat sich zu entscheiden zwischen zwei Möglichkeiten » (p. 33), et marquant justement que chez Eschyle la décision est encore sous la dépendance des dieux, il précise ailleurs que si Oreste est mû par Apollon, il est « retenu » par les Erinyes (p. 133), les dieux se trouvant « des deux côtés » (p. 32) de la « double exigence » (p. 31 s.) à laquelle il doit faire face. C'est ce dernier point qui ne peut être accordé. En réalité, jusqu'à la péripétie des v. 1048 ss., les Erinyes invoquées dans les *Choéphores* sont celles d'Agamemnon assassiné ; elles ne « retiennent » pas Oreste, au contraire : elles le poussent à agir, et leur pression se conjugue avec celle d'Apollon (cf. notamment v. 283 ss., 402 ss.) pour donner au meurtrier de Clytemnestre un coefficient de nécessité maximum. Ainsi les puissances divines, dans la mesure où elles sont invoquées nommément, se trouvent d'un seul et même côté. Et de l'autre qu'y a-t-il ? L'horreur intrinsèque de l'acte, son caractère sacrilège qu'on ne saurait trop souligner. Soit. Mais ces traits ne font pas ici une possibilité d'action. Tout au plus, s'ils prévalaient dans la conscience d'Oreste, le réduiraient-ils à l'inaction, hypothèse que le spectacle tragique exclut, en quelque sorte, par définition, comme B. Snell le remarque lui-même (p. 33 : « dass er handeln muss, steht jedoch fest »). En d'autres termes, il n'y a pas de solution de rechange : il n'y a qu'une possibilité.

C'est ainsi que dans les *Choéphores*, la résolution du héros n'est « in keinem Falle ... eine Variable » (A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, p. 75 ; cf. W. Schadewaldt, *Hermes*, 67, 1932, p. 350 = *Hellas und Hesperien*, Zürich und Stuttgart, 1960, p. 137 : quelque dissentiment qui subsiste entre ces deux savants sur l'interprétation du *κομμός* des *Choéphores*, leurs analyses ont rendu caduque l'idée, soutenue par Wilamowitz et dont B. Snell ne s'est pas dégagé, que la résolution d'Oreste fléchit et qu'il doit à l'intervention d'Electre et du chœur la force de commettre l'acte exigé de lui). A aucun moment l'acte qu'il doit accomplir ne perd son caractère nécessaire. Mais encore faut-il que le héros l'accepte, qu'il consente à la nécessité. Et là s'ouvre le champ de la perplexité et de l'hésitation. De fait, l'hésitation, la suspension pathétique de la décision, n'est pas en elle-même le signe que deux possibilités sont données. Elle peut aussi marquer le passage difficile d'une action conçue (qu'elle soit désirée par le sujet ou exigée de lui) à une action assumée. Déjà chez Homère, le *διάνδιχα μερμηρίζειν* ne désigne pas nécessairement le choix entre deux possibilités d'action ; il décrit l'examen d'une action problématique, et s'il arrive que le héros renonce à son projet, c'est parce que les dieux se portent contre celui-ci (c'est notamment le cas d'Achille, *Iliade*, 1, v. 188-192 ; cf. Diomède, 8, v. 167 s.). Or le propre de la situation d'Oreste, c'est que les dieux sont pour l'acte qui lui est prescrit et qu'il n'y a pas d'alternative. Et c'est parce que cet acte est, d'autre part, interdit et châtié à terme par les dieux que la perplexité d'Oreste, là où Eschyle l'indique (dans la 4<sup>e</sup> triade du *κομμός* et surtout au v. 899) est proprement tragique. Comme nous le marquons plus loin dans notre exposé, il n'y a pas de différence fondamentale entre la situation d'Oreste et celle d'Agamemnon : elles ont la même structure.

## 15

Dès les v. 41 ss. Le coryphée ajoute, il est vrai, qu'il s'agit d'une guerre « pour une femme qui fut à plus d'un homme » (Mazon), πολυάνωρος ἀμφὶ γυναικός (v. 62) : cette guerre présente donc aussi, à ses yeux, un aspect inavouable. Mais l'erreur est de croire que cet aspect efface la légitimité de l'expédition ou en supprime la fonction réparatrice, ou encore relègue la « volonté de Zeus » (cf. v. 369) au rang d'une détermination générale des événements sans incidence concrète dans la réflexion et la décision des personnages. Cette erreur a sa source, je crois, dans une disposition moralisante qui affecte souvent l'interprétation moderne de la tragédie grecque : je doute que nous puissions l'attribuer au chœur de l'*Agamemnon*. Et sans doute les vieillards d'Argos reviennent sur la pensée d'Hélène quand ils évoquent le sacrifice d'Iphigénie (v. 225 s. ; cf. la note 21) et les souffrances infligées par la guerre (v. 447 s.) ; mais c'est en vain qu'on voudrait que cette pensée exclue le sentiment de la nécessité objective de la guerre (voir à ce sujet la suite de notre exposé, p. 88). Le même préjugé a cru déceler le motif de la γυνή πολυάνωρ au centre des paroles que le coryphée adresse à Agamemnon revenu (v. 799-804). A tort également, car au v. 803 le θάρσος ἐκούσιον de Triclinius ne peut être rendu : « une impudique partie de son plein gré » (Mazon) ou « a willing wanton » (Kitto, après Verrall, *Form and Meaning in Drama*, p. 3) qu'en faisant violence au reste de la construction (voir Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 365, sur le datif ἀνδράσι θνήσκουσι). Si l'on ne veut pas admettre la belle conjecture d'Ahrens ἐκ θυσιῶν en raison du sens strict de κομίζειν, (Ed. Fraenkel, *ibid.*, p. 363 s., mais la difficulté qu'il décrit peut être surmontée, croyons-nous, à partir de Bacchylide III, 89 s., ἀγκομίσσαι ἤβαν), au moins ne doit-on pas presser le texte non amendé du *Florentinus*. Sans doute, le coryphée, en accueillant le roi, mentionne le trait qui a entaché l'expédition : Ἐλένης ἔνεκα « pour Hélène » ; peut-être (si nous acceptons la conjecture d'Ahrens) fait-il allusion au sacrifice d'Iphigénie (cf. J. D. Denniston - D. Page, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, 1957, p. 139 s.) : l'essentiel est d'observer que le passage insiste, en termes d'ailleurs respectueux, sur l'égarement dont Agamemnon, au jugement du chœur, aurait été frappé au départ de l'expédition. Cette allusion, pensons-nous, renvoie le spectateur à la section de la parodos où le roi, s'étant décidé à sacrifier sa fille, est décrit en proie à un trouble mental (v. 218-223 ; voir, sur ce passage, les pp. 88 ss. de notre exposé et les notes 22 et 23). Il en ressort moins un jugement moral sur la décision de combattre « pour une femme » qu'un diagnostic sur l'état d'esprit dans lequel le roi donna à l'épisode d'Aulis la conclusion que l'on sait.

## 16

Entre ces deux mentions d'Artémis, entre l'énoncé de la menace et son accomplissement, le poète a disposé les strophes de l'« hymne » à Zeus (v. 160 ss. Ζεὺς ὅστις πότε ἔστιν, κτλ.). Nul mieux qu'Eduard Fraenkel n'a défini le sens de ce morceau et sa fonction au centre du récit lyrique : « In the last sentences of the seer's speech there was (150 ff.) a clear allusion to Artemis demanding the sacrifice of Iphigeneia. Thus the account of the events in Aulis has been carried to the threshold of the insoluble dilemma with which Agamemnon will be faced. A point of utter ἀμηχανία has been reached. There the chant leaves the story, at any rate for the moment, and turns to him who alone, in such a conflict, is capable of relieving man's mind from the burden of idle speculation, Zeus » (*Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 113). La disposition adoptée par le poète indique clairement que le conflit n'est pas de ceux qui peuvent être résolus par l'élimination

d'un des termes en présence. Le poète nous invite à peser tous les aspects de ce conflit, auxquels la figure du dieu suprême évoqué par le chœur confère une valeur également nécessaire. Pas plus que nous n'avons à choisir entre la guerre voulue par les dieux et la guerre réprouvée par eux, nous n'avons à choisir entre Artémis qui réprouve le sang des victimes innocentes et Artémis qui exige le sang d'Iphigénie. Loin d'analyser contradictoirement ces deux motifs, nous devons les envisager ensemble et accueillir le sens qui se dégage de leur rencontre et de leur combinaison. Il me semble clair que c'est parce qu'Artémis « abhorre le festin des aigles » qu'elle exige le sacrifice d'Iphigénie, celui-ci étant comme un « juste » acompte prélevé sur le prix du sang versé, en vertu de la même loi selon laquelle la guerre qui verse ce sang est « juste » parce qu'elle châtie le crime de Pâris. Et sans doute la conclusion n'est pas énoncée, car il s'agit d'une vérité à découvrir, vérité difficile qui se fait jour au fur et à mesure que le spectacle progresse. Du moins le poète en a marqué la direction en assignant comme pôle à notre méditation la figure de Zeus justicier et dispensateur de sagesse, dressée au centre de la parodos et au seuil de la trilogie tout entière.

## 17

B. Daube a mis ce point clairement en lumière (*Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, pp. 147, 149). Ed. Fraenkel (*Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 97 n. 3) objecte que dans un drame dominé par le problème du rapport entre la faute et le châtement, il n'est pas possible d'admettre que le sacrifice d'Iphigénie acquitte d'avance le prix de la destruction de Troie : « La maxime fondamentale *δράσαντι παθεῖν* ne peut pas être supplantée par un *δράσοντι παθεῖν*. » Mais nous observons deux choses. D'abord, cette maxime apparaît dans les *Choéphores*, où elle est appliquée par le chœur au cas de Clytemnestre (v. 313). Sous une forme à peine différente, le chœur de l'*Agamemnon* l'invoque pour décrire la situation amenée par le crime de la reine (*παθεῖν τὸν ἔρξαντα* v. 1564), et il est vrai que cette situation englobe aussi le cas d'Agamemnon lui-même. Mais lorsqu'un peu avant, dans la même scène, Clytemnestre use d'une formule équivalente pour justifier son acte en alléguant Iphigénie (*ἄξια δράσας ἄξια πάσχων*, v. 1526 s.), la réaction des vieillards (*ἀμηχανῶ ... ὅπα τράπωμαι*, v. 1530) marque bien que cette formule ne répond pas entièrement à la question soulevée par la mort violente du roi. Nous ne pouvons réduire à la vieille règle déjà formulée par Hésiode (fr. 174 Rzach) l'opération de la justice divine dont le poète nous fait entrevoir dans la parodos la finalité lointaine. D'autre part, le présage des aigles dévorant la hase avec sa portée vise non seulement le stade initial de la guerre de Troie (la décision de partir en campagne), mais aussi son dénouement (la prise et la destruction de la ville). L'initiative de l'expédition n'est pas séparée de ses conséquences ultimes. La perspective de l'oracle (« A portent assures the Greeks of the final success of their undertaking », Ed. Fr., p. 146) est celle-là même dans laquelle Artémis énonce son exigence. Si les Atrides gagnent la mer avec leurs vaisseaux, c'est (en raison de la promesse de Zeus) comme si Troie était déjà prise, le sang des Grecs et des Troyens déjà versé : ils ne quitteront donc pas Aulis sans que ce sang soit en partie compensé. Ainsi le *δράσαντι παθεῖν* est aussi applicable aux événements narrés dans la parodos, mais selon la logique imprimée par Eschyle à ce chant liminaire. C'est une logique orientée en avant, une logique prospective : elle renvoie, quant au sens des faits rapportés dans la parodos, non pas à un passé plus ancien qui se placerait en dehors du drame, mais à ce drame lui-même et aux événements que l'action dramatique s'apprête à dérouler et à éclairer sous nos yeux.



## 18

Pourquoi cette guerre est-elle nécessaire ? Parce qu'en définitive, comme le dit D. Page après d'autres : « It is the will of Zeus that Troy shall fall » (*Aeschylus, Agamemnon*, Introduction, p. XXV ; cf. W. Ferrari, *La parodos dell'« Agamemnone »*, p. 359 ; Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 146 s.). Cette volonté n'est pas seulement un principe métaphysique, une « détermination » supplémentaire (« over-determination », cf. E. R. Dodds, *Morals and Politics in the « Oresteia »*, p. 27) opérant sur un plan parallèle à celui où les héros agissent. Il n'est pas possible de dire, avec H. D. F. Kitto, que « the vengeance taken on Paris was conceived and carried out independently by Zeus and Agamemnon » (*Form and Meaning in Drama*, p. 22), et moins encore d'alléguer le terme μεταίτιοι θεοί (*ibid.*) : car ce terme est utilisé par Agamemnon pour énoncer le fait simple et évident, à ses yeux, que la chute de Troie fut l'œuvre des hommes (les Grecs) et des dieux ensemble (cf. v. 811 ss.). La volonté de Zeus, que le crime de Pâris soit châtié, est une évidence concrète dont aucun des personnages ne peut être écarté ou tenu pour ignorant : c'est le premier office du présage rapporté par le chœur dans le chant liminaire de souligner ce point au seuil de la trilogie. De même que, dans les anapestes du coryphée, la mention de Zeus « qui dépêche l'Erinys vengeresse » (v. 58 s.) précède celle d'Hélène πολυάνωρ (v. 62), de même que la mention des vautours privés de leur couvée (v. 49 s.) précède (dans ces mêmes anapestes) celle des aigles dévorant « une hase pleine » (dans le chant du chœur, v. 119), de même, dans l'interprétation du devin, l'affirmation que Troie sera prise précède l'énoncé de la menace celée dans la promesse de succès. Partout, nous trouvons, au premier rang, l'affirmation que Zeus veut l'expédition de Troie et que Troie sera prise — ensuite seulement viennent le « dépit » divin et la colère d'Artémis (v. 131, 137). Le présage, comme le devin le dit (v. 145), est (d'abord) heureux, δεξιὰ μὲν, et (ensuite) menaçant, κατάρμοφα δέ. C'est pourquoi, pour le dire en passant, il me paraît exclu que la fonction de ce présage soit celle d'un avertissement, envoyé par Zeus, de ne pas entreprendre la guerre contre Troie. Cette interprétation, soutenue par M. Pohlenz (*Die griechische Tragödie, Erläuterungen*, 2. Aufl., p. 55) et reprise notamment par A. J. Beattie (*The Classical Quarterly*, 5, 1955, pp. 17 s., 20) ne retient qu'une partie des prédictions et perd de vue le cadre dans lequel celles-ci trouvent leur sens le plus grave. Ignorer que Zeus veut la chute de Troie, nier qu'Agamemnon le sache, c'est déprécier l'ἀμηχανία du roi, c'est faire de la tragédie un drame édifiant.

## 19

Sur ce passage et sur la mention d'Hélène, voir la note 15, où nous rappelons pourquoi il faut écarter la leçon θάρσος ἐκούσιον (v. 803). Dire qu'en dépit des doutes qu'elle suscite, « the general sense is clear enough » (Kitto, *Form and Meaning in Drama*, p. 3 n. 1) me paraît abusif. Dans son état actuel (nondum sanatus !), le texte ne nous autorise pas à mettre au centre du passage la notion de γυνή πολυάνωρ : il n'en retient que ce qui passe dans l'indication Ἑλένης ἔνεκα. Quant à la critique que le chœur fait de la décision d'Agamemnon, ce motif ne doit pas être sous-estimé ; mais l'économie de la parodos et du 1<sup>er</sup> stasimon nous interdit (voir les notes 15 et 18) d'y réduire la vue que le chœur prend des événements passés, et il n'est pas licite d'en tirer le principe d'une condamnation de la guerre, auquel Eschyle aurait subordonné tout le drame d'Agamemnon.

« Agamemnon must shed his daughter's blood because he has already resolved that he will avenge a personal wrong through indiscriminate bloodshed, in a war which ordinary opinion in Argos had rightly condemned at the out set » (Kitto, *Gnomon*, 30, 1958, p. 168). Soulignons « rightly » et « personal wrong » : ces termes décèlent bien, il me semble, le préjugé moral d'un critique auquel nous devons, d'ailleurs, des pages remarquables sur Eschyle dramaturge.

## 20

Cette démarche propre à la méditation du chœur est soulignée par Ed. Fraenkel, lorsqu'il rend compte du caractère de l'« hymne » à Zeus (voir la note 16) : « The long lyrical part of the parodos of the *Agamemnon*, save the last stanza (248 ff.), is wholly concerned with events that took place ten years before. The vivid recollection of the terrible choice with which the king had been faced produces in the minds of the elders an acute feeling of perplexity and helplessness ; hence their thoughts are directed toward the omnipotent overlord » (*Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 113). Nous observons que l'acte de « vivid recollection », ou de remémoration, auquel le chœur se livre, ne s'achève pas dans la considération de la puissance divine suprême ; celle-ci renvoie la pensée des vieillards aux événements qui ont scellé le destin d'Agamemnon, jusqu'au dernier, au plus terrible de ceux dont ils furent les témoins oculaires (cf. v. 248 : τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω).

## 21

Ἔτλα δ' οὔν θυτήρ γενέσθαι θυγατρός, γυναικοπόινων πολέμων ἀρωγάν, « il osa se faire le sacrificateur de sa fille, en aide à une guerre menée pour une femme » (v. 224-226). Déjà, nous l'avons vu, le coryphée avait mis en balance la mort des combattants et la cause immédiate de la guerre, Héléne πολυάνωρ (v. 62-67). Quoi d'étonnant que cette cause, à plus d'un égard inavouable, soit rappelée avec une acuité plus vive et plus amère, quand la pensée du chœur s'arrête sur l'image même du sang innocent ? Et quoi d'étonnant, lorsque pour la première fois après cette scène terrible le chœur revoit Agamemnon, la pensée d'Iphigénie et d'Héléne (voir la note 15) traverse encore son esprit, se mêlant au sentiment de la menace présente ? Cela dit, je ne vois aucune raison — hormis celles qui tiennent à notre propre vision des choses, à notre conviction qu'il n'est pas de guerre juste — pour donner à ce motif la primauté dans la pièce et dans la pensée d'Eschyle, à telle enseigne que les affirmations dont cette pièce est remplie touchant la « volonté » de Zeus, le nécessaire châtiment de Pâris, l'exigence d'Artémis et l'inviolabilité de l'alliance seraient en réalité vides de contenu, sans poids réel ni légitimité aux yeux mêmes du poète et de ses personnages.

## 22

Le texte n'en reporte pas l'origine sur une cause distincte ; il se borne à décrire le phénomène, et cela, de manière très significative, en désignant dans la même phrase à la fois la face interne et psychologique du processus d'aliénation (v. 219, φρενὸς πνέων... τροπαίαν) et sa qualification externe et objective : celle-ci à l'aide du terme παρακοπά (v. 223), qui exprime une notion voisine de celle d'ἄτη (cf. Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 129). Et sans doute est-ce sur le second aspect que le poète met l'accent, celui qui culmine dans l'acte

même du sacrifice sanglant. Cependant il ne me paraît guère heureux de dire avec Ed. Fraenkel (p. 127, suivant O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, thèse de Leipzig, 1937, p. 174) que « the τροπαία is a preparation for the παρακοπά ». Ce que prépare le « revirement », c'est à proprement parler l'adhésion à l'acte d'abord repoussé, puis recherché (cf. v. 220 s. τότεν ... μετέγνω). Le terme παρακοπά, introduit à la faveur d'une généralisation explicative (cf. γάρ, v. 222, avec la correction βροτούς Spanheim), désigne bien cette adhésion, mais il s'étend aussi à ce qui la prépare. Pour qu'elle puisse « enhardir » Agamemnon, il faut bien que la παρακοπά soit déjà à l'œuvre dans son « revirement », l'aidant à se « convertir » (μεταγνώναι) au « crime » (τὸ παντότολμον φρονεῖν). Rapprochant, il est vrai, πνέων ... τροπαίαν de ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων (v. 187), on a voulu voir percer dans cette expression l'aspect volontaire de la décision du roi (W. Ferrari, *La parados dell'« Agamennone »*, p. 388 : « la τροπή è un 'cospirare' »). Avec D. Page (*Aeschylus, Agamemnon*, ad. v. 219), j'estime que ce rapprochement ne s'impose pas ; la métaphore est semblable, mais le phénomène décrit n'est pas le même. Nous avons ici une péripétie, dont nous saisissons la face interne, où se mêle à l'impulsion née de la délibération lucide l'impact de l'affectivité (cf. v. 215 s., ὀργᾶ περιόργως ἐπιθυμῆν). Autrement dit, notre attention est dirigée vers cette région de la psyché où se démènent les forces obscures que les Grecs appellent « démoniques » et qui font du désir et de la passion humaine l'instrument tout trouvé de la παρακοπά. Qu'il s'agisse ici d'un phénomène plus complexe et plus trouble que la simple « volonté personnelle » d'Agamemnon se déclarant pour le crime, comme le tient A. Lesky (*Eteokles in den Sieben gegen Theben, Wiener Studien*, 74, 1961, p. 16), c'est ce dont on conviendra si l'on se rappelle que dans la conception grecque, au moins jusqu'à Platon, la sphère du « volontaire » (ἐκούσιον) exclut précisément celle du θυμός et de l'ὀργή.

## 23

Le problème est de faire droit aux indications du texte tout en préservant l'interprétation du passage dans son ensemble : je ne crois pas qu'on y parvienne sans replacer le diagnostic du chœur dans le contexte moral et psychologique auquel ce rôle est référé, et sans tenir compte de sa fonction dramatique. Nous avons vu qu'Agamemnon n'a pas le choix (p. 86 de notre exposé et les notes 13 et 14), qu'une seule voie s'ouvre devant lui, dans laquelle il est contraint de s'engager. Ce n'est pas une raison pour nier la part de réflexion et de conscience qui entre dans la décision du roi, là où celle-ci est attestée. Et ce n'est pas une raison pour ramener cette décision aux effets de l'égarement diagnostiqué par le chœur (en dépit de la force de l'expression παρακοπά πρωτοπήμων). Toute simplification est abusive. Or un premier pas est fait dans cette direction par D. Page, quand il écrit que l'acte d'Agamemnon n'a rien de volontaire parce qu'Eschyle « calls his decision a 'necessity' (218) » (*Aeschylus, Agamemnon*, Introduction, p. XXV). Un second pas est franchi, plus décisif encore, par les appréciations suivantes : « Agamemnon has no choice but to perform this action which is both crime and duty ; but his decision to perform is does not simply follow from the circumstances. Ate is sent to take away his judgement (223 f) ». (H. Lloyd-Jones, *Gnomon*, 34, 1962, p. 742 : recension du livre de K. von Fritz cité dans la note 27) ; — « So wird zu gegebener Zeit der Betroffene in einer Entscheidungssituation gezwungen, in der eine göttergewirkte Betörung (Ate) ihn gerade die schuldhafte Möglichkeit wählen lässt (Ag. 205 ff., Sieben 686 ff. ; Oidipous'

Vatermord) » (H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962, p. 158). Ces appréciations, dont je prends connaissance à l'instant de rédiger ces notes, ont ceci de commun qu'elles assimilent le cas d'Agamemnon à celui d'Étéocle dans les *Sept contre Thèbes*, décidant de combattre son frère sous l'empire du δαίμων attaché à sa race et réactivé par la malédiction d'Œdipe (cette interprétation est la plus probable ; voir toutefois la réserve exprimée dans la note 1).

Or pour nous en tenir au cas du roi d'Argos, il me paraît clair que, lorsqu'il se décide, la « nécessité » est déjà là, incluse dans la situation même qui est faite au héros (voir notre exposé p. 91 et, ci-dessous, la note 28 sur ἐπει δ'ἀνάγκας ἔδν λέπαδνον). Mais il n'en va pas de même pour la παρακοπά. Elle surgit, dans le cours de la narration, à la faveur du revirement (τροπαία) noté chez Agamemnon (lequel s'achève dans la « conversion » à l'acte : τόθεν μετέγνω, cf. note 22) au moment où la situation resserre son étreinte. La simultanéité ressort du participe présent πνέων. Le processus prend forme au point précis où cesse la délibération, et il est vu (car le chœur mêle l'interprétation à la description, comme le remarque justement O. Becker, *Das Bild des Weges*, p. 174) à la fois comme acte volontaire, cristallisation d'une nécessité objective et perturbation de l'équilibre mental. Il n'est pas légitime d'écarter un de ces trois aspects au profit des deux autres, mais il est permis de donner à chacun sa part en tenant compte du fait que le chœur, qui les envisage tour à tour, dispose d'une optique (sinon d'un caractère) qui lui est propre et réagit conformément à sa condition. C'est un trait remarquable du Commentaire d'Eduard Fraenkel que, s'attachant à l'examen du langage d'Eschyle, il en préserve d'abord le sens, sans chercher, en dépit de leur diversité, à en harmoniser les implications. Il écrit d'une part : « The evil that is to befall Agamemnon has its first origin in his voluntary decision » (p. 99) et « nothing but Agamemnon's deliberate decision should appear as the primary cause of his suffering, πρωτοπήμων » (*ibid.*). Et d'autre part : « The leader of the army will be forced to commit an unforgivable crime » (p. 146) et « he was forced to commit a most horrible sin, knowingly and without any illusion » (p. 441). Si maintenant surgit, à point nommé, la perception de l'acte commis par Agamemnon comme παρακοπά, toute la question est de comprendre comment, dans la vision du chœur, ce trait nouveau peut s'ajouter aux deux autres. Il me paraît clair que l'unité de cette vision ne doit pas être cherchée dans un thème doctrinal ou « théologique », comme celui de la malédiction ancestrale qui se répercuterait sur Agamemnon comme elle s'appesantit sur Étéocle. Cette vue relève d'une procédure harmonisante qui fait violence au texte. La notion de la solidarité du γένος n'est sans doute pas absente de l'Agamemnon, mais elle y joue un rôle limité sinon épisodique (lire à ce sujet les remarques d'Ed. Fraenkel, *Aeschylus, Agamemnon*, III, p. 624 s.), et il n'y a rien à en tirer pour l'exégèse de notre passage. D'autant qu'il n'est même pas certain que la πρόταρχος ἄτη (l'adultère de Thyeste) alléguée par Cassandre au v. 1192 connote l'idée d'un égarement ou d'un trouble distinctement envoyé par les dieux, et rien n'est moins sûr pour la παρακοπά πρωτοπήμων. (H. Lloyd-Jones, *The Classical Quarterly*, 12, 1962, p. 191 s., allègue une similitude entre notre passage et celui de l'*Iliade*, 19, v. 86-88, où Agamemnon, s'expliquant sur sa conduite envers Achille, nomme Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἡεροφῶιτις Ἐρινός comme les auteurs de l'ἄτη qui l'a égaré. L.-J. conclut : « Infatuation, παρακοπή in the *Agamemnon* is hardly distinct from Ate in the *Iliad* ; and Ate is commonly an instrument of Zeus ». Je ne saurais faire mienne cette manière de substituer Homère à Eschyle.)

## 24

Nous avons observé que cette contradiction est ramenée par certains critiques à la dimension d'un problème moral (voir les notes 15, 16, 19, 21). D. Page, quant à lui, n'enlève rien à la rigueur du conflit ménagé par Eschyle, qu'il tient pour « un grand poète et un très puissant dramaturge ». Toutefois, l'idée même de ce conflit lui paraît traduire une certaine indigence de pensée dont il trouve aussi l'indice dans les autres drames conservés. Il écrit notamment : « The crime of Orestes was enjoined by Apollo at the command of Zeus ; who nevertheless authorized the Furies to exact retribution. Zeus himself commanded Agamemnon to sail to Troy ; but looked on with stoical calm while his daughter Artemis prevented Agamemnon from sailing except at the cost of inexpressible crime, the killing of Iphigeneia. There is much that is crude, and much that is confused, in these conceptions ; there is no possibility of deducing a coherent theology, let alone philosophy, from the diversity of demons revealed in only seven plays. » (*Aeschylus, Agamemnon*, Introduction, p. XV). On raisonne ici comme si Eschyle, disposant d'une théologie ou d'une philosophie préalablement formée, transposait celle-ci directement dans son théâtre, de telle sorte que le système pût être identifié sans peine et recomposé sous sa forme originale. Cette vue simpliste de la création dramatique ne peut produire que des contresens, car elle oublie que le propre de l'art est de parler par figures. La théologie d'Eschyle n'est pas séparable de ses œuvres et c'est au cœur de chacune d'elles, compte tenu de tous les éléments qui la constituent et de l'unité qu'elle leur confère, que se trouve la clé de la pensée du poète. Que celui-ci nous donne l'apparence de l'illogisme ou de l'inconséquence, à quelque niveau qu'ils se présentent, il n'y a rien à en « déduire » d'extérieur à la scène : il convient de savoir s'ils trouvent un sens, ou non, dans le cadre de la situation dramatique. Nous venons d'en voir un exemple concernant le chœur. Dans le cas retenu par D. Page, il est clair que le conflit ménagé par Eschyle au début de l'*Agamemnon*, et la « contradiction » qu'il implique, disposent du sens le plus riche et qu'ils nous révèlent, traduite par les moyens du théâtre, une pensée qui ne le cède à nulle autre en cohésion. « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio... ».

## 25

Pour ce qui est de l'ambition, voir les notes 11, 12, 13. Quant à l'arrogance ou à l'infatuation, on se reportera au Commentaire d'Eduard Fraenkel sur les passages allégués, notamment aux v. 811 ss., 931-934, 944 ss. et 948. Ce critique éminent est ici particulièrement explicite et incisif, et l'on pouvait s'attendre qu'en Angleterre, où les détracteurs d'Agamemnon sont monnaie courante, la *communis opinio* trouvât des défenseurs. Mais ni E. R. Dodds (*Morals and Politics in the "Oresteia"*, p. 29 et n. 1) ni D. Page, au commentaire de qui Dodds se réfère, ne parviennent à ébranler la force des observations réunies par Fraenkel. Dans la scène dite du tapis en particulier, l'argumentation de Page (*Aeschylus, Agamemnon*, p. 151 s.) est loin d'être convaincante. En réalité, Agamemnon ne se rend pas aux raisons fallacieuses de Clytemnestre ; jusqu'au v. 942, il refuse, et il ne cède qu'à l'instant où la reine cesse d'argumenter (πιθοῦ, v. 943). Alors il retire ses chaussures, et ce geste marque bien le scrupule qui l'habite, non pas la vanité. Cf. le v. 948 : πολλή ... αἰδώς, et les remarques de Fraenkel, qui note avec raison : « The reader's understanding of the whole play depends in great measure upon what he decides here » (*Aeschylus, Agamemnon*, II, p. 431).

Mais si tels sont les sentiments qui prévalent chez le roi, comment peut-il se résoudre à fouler les étoffes de pourpre ? Eschyle ne nous le dit pas explicitement : il faut que nous interroguions la pièce dans son ensemble et la figure d'Agamemnon telle qu'elle se découvre depuis le début de l'action. C'est éluder la question, ce n'est pas y répondre que de dire avec Page (p. 151) : « It is simply because he is at the mercy of his own vanity and arrogance. »

## 26

Cette situation est caractérisée d'un mot sans équivoque : ἀνάγκη (v. 218). A la différence de certains commentateurs qui biaisent avec cette indication (voir la note 28), D. Page insiste sur l'idée de contrainte à la fois objective et concrète qu'elle implique (*Aeschylus, Agamemnon*, Introduction, p. XXIV et n. 4, Commentary, p. 88), et il conclut qu'Agamemnon ne disposait d'aucune possibilité de choix. Est-ce à dire que la décision du roi n'était pas volontaire et qu'Eschyle a fait en sorte de l'exempter de toute responsabilité ? Page tente de prouver ce point à l'aide d'une argumentation qui n'emporte pas la conviction. Il fait dire à Eschyle notamment : « A man who acts under Necessity is not acting voluntarily » ; et plus loin : « nobody denies that he made up his mind ... : the question remains, had he any choice ? » (p. XXVII s.) On constate que pour le critique anglais, comme d'ailleurs pour la plupart de ceux qu'il contredit, il n'est pas de liberté, de volonté ni de responsabilité sans liberté de choix. Il ne paraît pas s'aviser que la liberté peut résider dans la nécessité comprise et la volonté se réaliser dans l'assentiment, et que tel est probablement l'horizon sous lequel se meuvent les créatures d'Eschyle. Quant à la responsabilité d'Agamemnon, elle découle de ses actes, non pas de ses intentions ; et pour être objective, elle n'en est pas moins assumée par le héros.

## 27

K. von Fritz, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie, Studium generale*, 8, 1955 (pp. 194-218, 219-237), 198 = *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, 1962 (pp. 1-112, version augmentée), p. 9 s. Ce travail important doit retenir en particulier l'attention du lecteur de culture française. Sur le chapitre de la faute tragique, il confronte méthodiquement la théorie d'Aristote, le drame de Sénèque et les doctrines des dramaturges européens d'après la Renaissance (Corneille notamment) avec la pratique des trois maîtres de la scène attique. « Hier wird nachgewiesen, écrit H. Patzer (*Die Anfänge der griechischen Tragödie*, p. 2 n. 1), dass die Idee einer sittlichen (freies Wollen voraussetzenden) Schuld über Seneca und das mittelalterliche christliche Drama erst für die neuzeitliche Tragödie zum Thema wird, während für die griechische Tragödie (und deren Theorie in Aristoteles' Poetik Kap. 13) nur die objektive Verfehlung (die ἀμαρτία des Aristoteles), die gleichwohl verantwortet werden muss, von Belang ist. »

## 28

La pleine valeur de cette distinction ne pourrait être maintenue que si le poids de nécessité attaché à la situation d'Agamemnon à Aulis ne se faisait sentir qu'après que le héros a décidé de sacrifier sa fille. Cette opinion a été défendue par B. Snell, conformément à l'idée qu'il propose de la décision eschylienne.

Citant le v. 218 (ἐπει δ' ἀνάγκας ἔδῃ λέπαδνον), il note : « Mit der Entscheidung ist er unter die Notwendigkeit getreten — und der Notwendigkeit verfallen. So ist jede Entscheidung Aufgabe der Freiheit » (*Aischylos und das Handeln im Drama*, p. 143). B. Snell, nous le savons, entend ici liberté au sens de liberté de choix (voir les notes 3 et 14) : il limite la portée du mot ἀνάγκη d'une manière qu'il me semble difficile de concilier avec le texte. Cela ressort mieux encore du commentaire d'E. R. Dodds, le plus récent défenseur de la thèse du choix libre chez Agamemnon. Il écrit en effet (peu après les lignes citées dans la note 13) : « But what then of 'the harness of necessity' (218, ἀνάγκας ἔδῃ λέπαδνον) ? I reply, with B. Snell (D. renvoie au passage cité ci-dessus), that the man who wears such harness has indeed lost his freedom, but the man who puts it on might have refused to do so » (*Morals and Politics in the "Oresteia"*, p. 28). Or le grec donne-t-il vraiment à entendre qu'il dépendait d'Agamemnon que la « nécessité » s'appesantît, ou non, sur lui ? Cette idée d'une ἀνάγκη facultative est surprenante en elle-même, et c'est à ceux qui la soutiennent qu'il appartient de prouver qu'elle est bien imposée par Eschyle. L'image du joug (ou de la courroie qui fixe le joug au cou de l'animal, cf. Page, ad loc.) ne semble guère aller dans ce sens. Et moins encore la forme ἔδῃ, bien qu'elle soit probablement à l'origine du malentendu. En fait, l'intransitif ἔδῃ n'a pas nécessairement le sens « subjectif » qui est celui du moyen : les désinences actives de cet aoriste radical suggère que l'action est vue « du dehors » (cf. J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, 2. Aufl., I, p. 127). Comparer, d'ailleurs, Bacchylide XVII, 96 Snell : βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν, où la nuance propre au moyen ne relativise aucunement le sens du substantif. L'ἀνάγκη est là, comprise dans la situation d'Agamemnon, dont les dieux et la guerre occupent l'horizon ; et le chœur constate qu'à l'instant où le roi dit oui, elle se referme définitivement sur lui. Eschyle dit d'Agamemnon : ἀνάγκας ἔδῃ λέπαδνον comme il est dit chez Homère de deux guerriers : γαῖαν ἐδύτην (*Iliade*, 6, v. 19). Au reste le poète inclut dans ce processus la volonté et la liberté d'Agamemnon (quand bien même il n'a pas le choix : cf. note 26), comme le montre la délibération décrite dans les vers précédents. Il est vrai qu'en un sens, ainsi que le maintient Ed. Fraenkel, tout a commencé par la propre décision du roi, décision par laquelle il a consenti à la nécessité, dans la pleine conscience du dilemme où celle-ci l'enfermait.

## 29

Cette vue, bien entendu, est rejetée par les critiques qui ne perçoivent chez Agamemnon qu'un conflit moral, et par ceux qui interprètent le présage d'Aulis comme un avertissement de ne pas faire la guerre : « Noch vor der Ausfahrt hat Agamemnon das warnende Vorzeichen erhalten, dessen Nichtbeachtung ihn erst 'unter das Joch der Notwendigkeit zwang'. Der Konflikt der Pflichten, in den er da gerät, ist nicht durch die Widersprüchlichkeit der Weltordnung, sondern durch sein eignes Tun veranlasst » (M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*. Erläuterungen, 2. Aufl., p. 55). On ne retiendra pas cette objection, qui vide le texte d'Eschyle d'une partie de sa substance (voir la note 18), et l'on se reportera aux réflexions pénétrantes que K. Reinhardt consacre au thème des « contraires » (« Gegensätze »), de leur opposition et de leur conciliation (voir la note 30) dans la vision du dramaturge. La notion de « contraires », note Reinhardt, pas plus que le mode de pensée qui en use, ne furent inventés par Eschyle. Ils prennent forme notamment dans la philosophie du VI<sup>e</sup> siècle (cf. *Aischylos als Regisseur und Theologe*, p. 73). « Aber erst bei Aischylos durchdringen sie das

ganze Reich des Religiösen. Die Formel : ' durch Leiden Lernen ', ehedem ein Sprichwort das so viel bedeuten mochte wie : ' durch Schaden wird man klug ' (vgl. Hesiod Erga 218, Ilias 17, 32 ; 20, 198), erfüllt sich mit den religiös erlittenen Gegensätzen dergestalt, dass sich das ' Leiden ' und das ' Lernen ' zum Geschehen verhält, wie die Seele zu Gott. Die Gegensätze sind es schliesslich auch, um deretwillen der Dramatiker zum Theologen wird, und umgekehrt » (*ibid.*) (« théologien », au sens où Reinhardt dit, p. 17 : « Die direkteste Sprache des Theologen aber reden nicht einzelne Worte, sondern ganze Dramen »). Sur l'aspect « contradictoire » du divin, voir notamment, à propos de l'*Agamemnon*, p. 87 s., et les remarques finales sur les *Euménides*, pp. 160-162.

## 30

Insistons sur ce point, auquel notre exposé, en raison de ses limites, ne pouvait accorder qu'une simple mention. La tendance à la conciliation, à résorber les conflits dans la vision de Zeus comme puissance tutélaire, est inscrite dans l'économie même de l'*Orestie* : elle prévaut avec l'acquiescement d'Oreste devant le tribunal athénien institué par Athéna, et l'accueil des Erinyes sous le nom d'Euménides dans le culte public de la cité. Tout ici s'accomplit sous l'impulsion de la déesse agissant pour le compte de la plus haute instance divine (*κατὰ πείποιθα Ζηνί*, dit Athéna, *Euménides*, v. 826). Et le même mouvement peut être discerné dans les autres trilogies d'Eschyle dont nous restituons le plan (hormis celle qui s'achève avec les *Sept contre Thèbes*). Cela étant, deux remarques me paraissent opportunes. La première, c'est que ce mouvement vers la conciliation fait corps avec la perception des contradictions qu'il surmonte, de sorte qu'on ne peut parler à son sujet de « fin » du tragique : il coïncide chez Eschyle avec l'invention même du tragique. La seconde, c'est que le dénouement de l'*Orestie* ne constitue pas une « solution », qu'il n'est pas non plus le dernier mot du poète, mettant fin aux conflits et abolissant les contradictions. Si ce dénouement modifie la perspective dans laquelle nous considérons le parricide commis par Oreste (notamment par l'institution qu'il fait d'un tribunal chargé de connaître des affaires de meurtre), il ne change rien à la situation d'Agamemnon : le dilemme d'Aulis conserve, vu de l'Aréopage, sa rigueur et sa dureté inexorable. La rémission consentie par Zeus en faveur d'Oreste ne résout pas un problème ; elle clôt une histoire. Cette histoire est exemplaire, c'est-à-dire qu'elle est susceptible d'être répétée (alors qu'un problème résolu ne se pose plus) ; mais sa conclusion n'est pas acquise une fois pour toutes. L'acte qui l'achève peut être reproduit en vertu de la relation qui unit mystérieusement la « grâce » et la « violence », *χάρις* et *βία* (cf. *Agamemnon*, v. 182) dans l'opération de la Justice suprême : c'est tout ce que nous pouvons dire. « Jene selbe Widersprüchlichkeit des Göttlichen, vor der der Mensch ratlos verstummt, verheisst ihm die Erlösung » (K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, p. 162).

## 31

*Shakespeare und kein Ende !*, *Goethes Werke*, XLI 1, Weimar, 1902, pp. 52-71. En 1815, cet essai comprenait deux parties. Une troisième (« Shakespeare als Theaterdichter »), composée en 1816, fut publiée en 1826. Les formules citées dans notre exposé sont tirées de la seconde partie (« Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten », pp. 57-64). Nous en reproduisons ici le passage le plus significatif :



« Die alte Tragödie beruht auf einem unausweichlichen Sollen, das durch ein entgegenwirkendes Wollen nur geschärft und beschleunigt wird. Hier ist der Sitz alles Furchtbaren der Orakel, die Region, in welcher Ödipus über alle thront. Zarter erscheint uns das Sollen als Pflicht in der Antigone, und in wie viele Formen verwandelt tritt es nicht auf. Aber alles Sollen ist despotisch. Es gehöre der Vernunft an : wie das Sitten- und Stadtgesetz, oder der Natur : wie die Gesetze des Werdens, Wachsens und Vergehens, des Lebens und Todes. Vor allem diesem schauern wir, ohne zu bedenken, dass das Wohl des Ganzen dadurch bezieht sei. Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den Einzelnen. Daher ist das Wollen schmeichlerisch und musste sich der Menschen bemächtigen, sobald sie es kennen lernten. Es ist der Gott der neuern Zeit ; ihm hingegen, fürchten wir uns vor dem Entgegengesetzten, und hier liegt der Grund, warum unsre Kunst so wie unsre Sinnesart von der antiken ewig getrennt bleibt. Durch das Sollen wird die Tragödie gross und stark, durch das Wollen schwach und klein. Auf dem letzten Wege ist das sogenannte Drama entstanden, indem man das ungeheure Sollen durch ein Wollen auflös'te. » (p. 60 s.)

Outre la formule initiale, à laquelle notre exposé emprunte sa conclusion, je crois que nous devons retenir de ces lignes étonnantes la notion d'une incompatibilité de fait entre la représentation du « Sollen » tragique (au sens où Goethe écrit encore, p. 59 : « Das Sollen wird dem Menschen auferlegt, das Muss ist eine harte Nuss ») et le souci de préserver dans le sujet la « volonté libre » comme source de la moralité de ses actes. Cette évidence, dégagée d'un seul coup par Goethe, la critique contemporaine est en train de la ressaisir (K. Reinhardt, K. von Fritz ; voir les notes 3 et 27). Nous comprenons mieux pourquoi il est vain de prétendre insérer l'idée de liberté subjective dans l'analyse des situations décrites par Eschyle. Qu'on l'ait tenté, certains auteurs, parmi ceux que nous avons cités dans les notes précédentes, en font foi. Mais cette tentative ne peut être retenue, en dépit de l'appui que lui prête un excellent connaisseur de la tragédie grecque. A. Lesky tient lui aussi que la volonté libre, « das freie Wollen », est un trait constitutif de l'homme eschylien : les termes « liberté » et « volonté » sont sans doute acceptables dans certaines limites et pris séparément ; c'est leur union, et la notion moderne qu'elle introduit qui font difficulté (voir les notes 3, 5, 22 fin, 26 et 27, ainsi que, du même auteur, *Die griechische Tragödie*, 2. Aufl., Stuttgart, 1958, p. 105. Cette réédition contient au reste, sous le titre « Zum Problem des Tragischen », un chapitre introductif nouveau, d'un grand intérêt).