Les tragédies d'Eschyle sont-elles tragiques?

Autor(en): **Judet De La Combe, Pierre**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **55 (2009)**

PDF erstellt am: **02.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-660987

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VI

PIERRE JUDET DE LA COMBE

LES TRAGÉDIES D'ESCHYLE SONT-ELLES TRAGIQUES?

I. ENJEUX

1. *Le drame comme 'théorie'*

Dignité suprême de la tragédie grecque, le 'tragique', concept inventé par l'idéalisme allemand, est censé fournir à la tragédie, ancienne ou moderne, son contenu de vérité. La tragédie grecque aurait légué à l'histoire un moyen unique, et toujours valide, de comprendre la condition humaine. Mais ce succès, qui ferait le prix de cette poésie, met la tragédie grecque dans une situation paradoxale. Pionnière, elle se trouve vite dépossédée de sa découverte, puisque le tragique, une fois défini, ne lui appartient plus en propre. Le mot sert, en effet, communément à caractériser des événements extérieurs au théâtre; il s'emploie le plus souvent pour la vie courante pour peu qu'elle soit catastrophique. Le tragique échappe ainsi à ses auteurs et devient une notion générale. La tragédie tend avec lui à devenir un symbole, et n'a plus sa finalité en elle-même.

Face aux constructions humaines dans les domaines du savoir, de la politique, du droit ou de la morale, le tragique rappellerait une condition indépassable, une faiblesse première de l'humanité, qui dans ses efforts pour s'approprier la réalité serait comme condamnée à faillir. Xerxès, Étéocle, Agamemnon, ou Œdipe, Créon et Penthée, quelles qu'aient été leur puissance initiale,

leur intelligence ou la justesse de leur cause, devaient, en raison même de leur engagement absolu dans leurs entreprises, finir en victimes détruites par un ordre supérieur, antérieur à leurs actions et auquel ils n'avaient intellectuellement pas accès. Une réalité plus vraie que celle qu'ils pensaient dominer ou changer devait se faire jour et les emporter. Leurs actes devaient prendre un sens qui, immanquablement, viendra contredire leurs intentions et se retourner contre eux.

Je reviendrai dans la deuxième partie de mon exposé sur les genèses, différentes, de ce concept, apparu avec l'éclosion des philosophies post-kantiennes.[1] Mais d'ores et déjà, il est possible de remarquer que la puissance, encore vive malgré de nombreuses contestations, du concept de tragique dans les interprétations philosophiques, mais aussi philologiques et théâtrales de la tragédie grecque, exprime une option bien déterminée, et limitée, quant au sens possible de la tragédie. Cette option est de type théorique, au sens propre de ce mot: la tragédie nous inviterait à connaître, à "contempler" selon l'acception de *theôria* depuis Platon, une réalité plus profonde que toutes les appréhensions du réel auxquelles nous avons recours dans la vie courante. Sous le texte et la représentation tragiques, il faudrait lire une thèse quant à l'état des choses, une objectivation des relations que peuvent entretenir des réalités bien définies et préalables à toute mise en forme poétique: l'individu qui parle et agit, la société qui l'entoure et le monde qui du dehors s'oppose à lui, monde extérieur présenté dans la tragédie sous la forme d'un destin imposé par les dieux. Ce que les théories du tragique visent à penser est la réalité première qui fonde ces relations, réalité qui

[1] Pour comprendre cette histoire, nous pouvons, entre autres, nous appuyer sur le livre, désormais classique, de P. SZONDI, *Versuch über das Tragische* (Frankfurt 1961), ainsi que sur les ouvrages de J. RIVELAYGUE, *Leçons de métaphysique allemande*, vol. 1, *De Leibniz à Hegel* (Paris 1990), de J. TAMINIAUX, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action* (Grenoble 1995), de D. HENRICH, *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism* (Cambridge, Mass. 2003), et de M. SAGNOL, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité* (Paris 2003).

est de l'ordre du conflit, de la négation si l'on va au fond des choses. La tragédie serait une entreprise critique et courageuse de dévoilement. Son but serait la connaissance de la hiérarchie entre des ordres de réalité, humains et divins, et ce qu'il nous est proposé de lire est une logique de leurs rapports. Nous verrons comment, selon les positions philosophiques, cette recherche de la profondeur illustre des orientations métaphysiques opposées, rationalistes ou irrationalistes: rationalistes, si le malheur du héros tragique n'est qu'une étape dans la constitution d'un ordre social moins bancal, ou irrationalistes, s'il est un terme absolu, fermant toute solution. En ce sens, les théories du tragique sont bien des théories de la 'crise' (l'emploi commun du mot vient d'ailleurs d'elles), crise pénible mais féconde si une réalité nouvelle apparaît après le malheur et grâce à lui (le modèle étant l'*Orestie*), crise fondamentale si toute idée d'ordre vivable et rationnel se trouve mise à mal (Sophocle est alors convoqué plutôt qu'Eschyle).

Mais il ne s'agit pas seulement d'un conflit interne à la philosophie. L'option théorique peut se décliner en termes non pas conceptuels, mais historiques. La philologie et la science historique, disciplines construites au début du XIXe siècle en opposition à la philosophie spéculative, se sont emparées du concept de tragique, en le traduisant en expérience sociale. Il n'opposerait pas des entités abstraites (la nécessité, la liberté), mais des réalités factuelles entrant en crise les unes avec les autres. Au lieu de faire des dieux qui font souffrir les héros les symboles du monde objectif opposé à la subjectivité humaine, on y a lu un état de la religion: par exemple, l'idéologie autoritaire et obscurantiste des prêtres de Delphes ou le culte des morts chez Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff,[2] ou encore le fond démonique de la religion grecque chez Karl Reinhardt,[3]

[2] Voir notamment son introduction à sa traduction de l'*Orestie*: U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (Übers.), *Griechische Tragoedien*, Bd. II (Berlin 1900).

[3] K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Bern 1949).

ou, récemment, l'idéologie des grandes familles vaincues politiquement mais toujours puissantes dans la démocratie chez Jean-Pierre Vernant.[4] Le conflit tragique, déplacé, gardera la même structure et la même exemplarité. Il est situé historiquement, mais sa logique fondamentale ne change pas: ce sont des initiatives 'éclairées', rationnelles, qui sont battues en brèche par ce rappel d'une réalité sociale ou religieuse ancienne mais encore dominatrice.

2. *Limites*

Or cette option théorique, inhérente à l'emploi du concept de tragique, est limitative dans la mesure où elle fait l'impasse sur ce que la tragédie semble bien avoir de propre, à savoir le fait qu'elle est d'abord une représentation matérielle. Les contenus que sont ces ordres de réalité n'y sont pas présentés tels quels, mais à travers l'artefact esthétique que forment les personnages, le chœur, leurs langages, leurs gestes et leurs musiques. Dans l'entrelacement complexe de ces modes de représentation, le drame prend une consistance temporelle propre, irréductible à un concept, puisqu'il se transforme selon la progression des phrases, des épisodes, selon la variation des rythmes. Nous assistons moins à la révélation de contenus qu'à leur découverte, progressive, changeante selon les situations et sujette à des renversements inattendus, par des individus concrets en scène. L'accent, dans ce spectacle, est moins mis sur des états de choses et leur logique que sur le passage imprévisible d'un état à l'autre et sur les variations internes que subissent les personnages dans leur désir de les comprendre et d'y réagir. Le théâtre n'est pas de nature théorique, il ne

[4] Voir les études sur "le moment historique de la tragédie", sur les tensions et les ambiguïtés dans la poésie tragique qui sont reprises dans J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I* (Paris 1972), et maintenant dans J.-P. VERNANT, *Œuvres. Religions, rationalités, politique I* (Paris 2007).

fige pas. Quant aux histoires représentées, elles ne sont pas générales, mais se concentrent sur des individus dont la singularité vient de ce qu'aucun n'est substituable par un autre (Agamemnon ne subit pas les mêmes contraintes qu'Étéocle) et surtout de ce qu'ils vivent des situations extrêmes qu'aucun spectateur n'aura jamais à affronter.

3. *Le drame comme savoir faire*

L'inaptitude du concept de tragique à rendre compte de la matérialité de tels spectacles de fiction a pu conduire à son simple rejet, dans une tradition empiriste et anti-spéculative de la philologie, qui se limite à mettre en valeur et à analyser les effets dramatiques des retournements de situation et niera l'idée même que la tragédie puisse avoir un quelconque 'contenu de vérité'.[5] La tragédie, selon la leçon d'Aristote telle que la reprend David Hume,[6] serait affaire d'émotions, et sa validité se mesurerait en termes d'efficacité dans sa capacité à produire des états passionnés chez le spectateur et à les régler. A l'option théorique s'oppose une option pragmatique, qui voit dans le théâtre d'abord un faire efficace et non la représentation plus ou moins immédiate d'une vérité latente.

4. *Limites*

Cette option, plus attentive à la lettre des textes dramatiques, met fortement l'accent sur le caractère discontinu de la composition dramatique, puisque ce sont des effets différents qui sont visés selon les scènes. Nous verrons qu'il y a là un gain important pour la lecture. Mais elle n'est pas moins partielle.

[5] Voir par exemple les thèses vigoureusement soutenues par M. HEATH, *The Poetics of Greek Tragedy* (London 1987).
[6] "Of Tragedy", in *Four Dissertations* (London 1757), 183-200.

Elle méconnaît la présence massive dans le texte tragique lui-même de développements de type théorique: les personnages et le chœur ne cessent de se référer à des principes universels, comme ceux du droit, du bien politique ou de la piété, et les dieux, quand ils interviennent souverainement, argumentent leur action au nom de normes objectives, valant pour tous. Nous assistons bien au spectacle d'une réalisation, le plus souvent inattendue et dévastatrice, d'un ordre nécessaire des choses, et, précédant cette réalisation finale, au spectacle de décisions éthiques ou politiques argumentées, où la raison des protagonistes se trouve confrontée à un destin qui lui échappe. Penser que les tragédies ne peuvent par définition avoir aucun 'contenu de vérité' revient à ignorer ce constat et à nier la possibilité qu'au moyen de la représentation de la lutte des personnages avec les vérités qu'ils énoncent, qu'ils entendent ou qu'ils subissent dans les faits, quelque chose concernant la vérité puisse être dit.

5. *Position du problème*

Répondre à la question — que pouvons-nous faire, aujourd'hui, du concept de tragique quand nous interprétons une pièce d'Eschyle? — revient donc à tenter de définir une option de lecture qui échappe aux limitations des options contraires que nous avons qualifiées de 'théorique' et de 'pragmatique'. Entre ces deux écueils, nous aurons à définir une option que nous pouvons appeler 'esthétique', au sens plein du mot: le spectacle propose non pas des contenus intellectuels, ni seulement des émotions, mais une expérience sensible, dans les dimensions du temps et de l'espace, de la signification que ces contenus prennent sur la scène, selon l'ordre d'apparition des discours et des événements de l'action.

L'hypothèse sera que cette réalité sensible de la représentation théâtrale, dans la mise en espace et en temps des discours et des actes, n'est pas vide de sens, mais oriente la compréhension que

les spectateurs peuvent élaborer des significations qui leur sont proposées. Parler de 'contenu de vérité' de la tragédie consiste alors simplement à dire que l'artefact qu'est une tragédie établit un rapport spécifique, propre à la tragédie, aux contenus de la culture (mythe, histoire, valeurs, normes, etc.) qui sont portés à la représentation. 'Vérité' veut juste dire que la tragédie, comme forme symbolique, prétend construire une appréhension de l'événement présenté, mythique ou historique dans le cas des *Perses*, qui met en jeu plus de sens que ne le permettrait une autre forme de représentation.

6. *Un faux problème? L'option ritualiste*

Ainsi posée, la question peut paraître désuète à certains philologues actuels qui, face aux apories de l'approche traditionnelle, restée fidèle au concept de tragique, et face aux limites d'une démarche seulement technicienne du drame compris comme économie des affects, ont tenté un tout autre type de dépassement et ont choisi de voir dans les drames joués aux Dionysies avant tout des *performances* religieuses. La 'vérité' des pièces d'Eschyle serait d'abord à trouver dans leur ritualité[7]: élément d'une cérémonie grandiose, fortement codifiée dans sa forme et accueillant massivement sur la scène des langages et des gestes rituels, la tragédie vaudrait surtout comme acte de culte, par sa capacité à vivifier, grâce à son inventivité poétique, des pratiques normatives anciennes. Son but serait de renforcer le sentiment d'appartenance des Athéniens à une communauté réglée et physiquement perceptible. Une identité athénienne, simultanément religieuse et politique, serait ainsi chaque année réactualisée dans la fête officielle du culte rendu à Dionysos. Non seulement le tragique est évacué, mais l'idée même que la

[7] Voir l'exposé particulièrement net de cette thèse dans: A. HENRICHS, *"Warum soll ich tanzen?" Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie* (Stuttgart 1996).

tragédie puisse émettre une prétention spécifique quant à la validité de ce qu'elle propose devient sans objet, puisque la tragédie vaut d'abord comme moment d'une fête visant à la communion harmonieuse.[8] Cette interprétation fait de la tragédie un événement plus englobant, plus synthétique que ne le proposaient les lectures politiques, qui, à la fin du siècle dernier, voyaient dans la tragédie "l'auto-expression de la cité". On passe du registre sémantique de l'expression à celui de l'action, de la tragédie comme pratique. Nous aurions affaire, avec les drames, à une forme de langage parfaite, au sens où ce qui est dit, ce qui est adressé à la communauté, les mythes, les formes de culte, fait exister cette communauté. A chaque spectacle nouveau, celle-ci fait acte d'adhésion à ce qu'elle connaissait déjà. Nous retrouvons là l'idée romantique d'une Grèce ancienne comme culture unifiée, profondément en accord avec elle-même.

7. *Limites*

Cette option religieuse a eu de grands effets heuristiques dans l'analyse des textes, par la richesse du matériau rituel qu'elle a su y dégager. Je remarquerai seulement qu'elle donne une place très faible à la forme tragique comme forme esthétique, sensible, c'est-à-dire à la manière dont, par les mots et les gestes, le drame met en relation dans le temps et l'espace les événements scéniques et leurs contenus sémantiques. En ce sens, l'option reste abstraite, peu matérielle. Elle tend, en effet, à chercher le sens de la tragédie dans des circonstances qui sont à la périphérie des drames et non en leur centre, à savoir l'occasion de la tragédie (le culte dionysiaque d'État) et les actes rituels que la *mimèsis*

[8] On peut être tenté de dire qu'après une interprétation mise sous le signe de la Réforme, avec l'analyse de la profondeur et des affres du sujet tragique dans son rapport direct aux dieux, après une analyse marxiste, progressiste, de la signification politique de la tragédie, se met en place une interprétation festive, proche de l'idée de la Contre-Réforme, où le rite fait le sens — la tradition empiriste restant imperturbable.

dramatique transpose sur la scène. Ce faisant, elle pose une unité nécessaire, fonctionnelle, entre la circonstance de la représentation, son contenu religieux extérieur et la représentation elle-même. Par là, elle rejoint la recherche idéaliste d'un absolu.

Mais si l'on veut échapper à cette idée d''harmonie préétablie', il convient de se demander quels effets produit la transposition scénique: un rite représenté ne peut avoir le même sens qu'un rite agi en dehors de la représentation. Non seulement le divin n'y acquiert pas la même forme de présence, mais la représentation a ses propres règles et ses propres effets sur son contenu. Au lieu de préempter le sens des drames à partir de ce qui leur est extérieur, dans l'idée que la religion est nécessairement plus puissante, plus réelle que l'art, qui devrait se soumettre à elle, nous serons plus proches de notre objet si nous mettons l'accent sur la forme de représentation que l'art met en œuvre.

II. Premières conceptions du tragique

1. *Le tragique: un concept pour la philosophie*

C'est par une erreur de perspective que nous isolons un concept de 'tragique' et cherchons à en faire l'histoire, dans l'idée qu'il y aurait là un objet défini, avec ses variantes. Les textes philosophiques qui, de 1796 à 1807, ont en Allemagne contribué à faire du tragique un bien culturel durable n'ont précisément pas la tragédie pour objet. A l'inverse, la tragédie ancienne, supposée connue, vient chaque fois éclairer des problématiques théoriques difficiles, avec des fonctions différentes. Ainsi, elle sert d'outil pour indiquer une solution philosophique encore manquante dans la dixième des *Lettres philosophiques sur la dogmatisme et le criticisme* de F.W.J. Schelling (1796, avec *Œdipe-roi*); elle est un instrument critique contre le judaïsme, promis au destin de Macbeth, et secondairement contre l'échec possible du christianisme, dans *L'esprit du christianisme et son*

destin de G.W.F. Hegel (1798); elle sert d'exemple particulièrement clair pour exposer la dialectique de la nature morale dans l'article *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel* (Hegel, 1802-3, avec la mention des *Euménides*), puis dans la *Phénoménologie de l'esprit*, de 1807 (avec *Antigone*). Le 'tragique' n'apparaît comme concept servant à mieux approfondir le sens de la tragédie que rarement, par exemple dans les *Remarques sur Œdipe* dont F. Hölderlin accompagne sa traduction de la pièce de Sophocle (1803). Il devient chez lui un objet, et non une référence, et se trouve alors dégagé des présupposés métaphysiques qui caractérisent son emploi dans les textes de Schelling et de Hegel, dont Hölderlin se sépare intellectuellement.

Cependant, la constance de la référence à la tragédie permet de dégager quelques traits communs et surtout de définir le type de signification qui est prêté à cette poésie. Il est frappant que le tragique est évoqué dans des contextes polémiques où il s'agit de se libérer des illusions du kantisme, régulièrement dénoncé comme formalisme abstrait, comme pensée limitée au seul sujet, définitivement séparé de la réalité à laquelle il a affaire comme sujet, mais dont l'accès lui serait interdit. S'instaure par là un dualisme en fait non réfléchi et naïf, puisqu'en s'interdisant toute pensée de l'absolu, comme unité du moi et du monde, le criticisme de Kant ne peut pas rendre compte de la séparation qui le fonde. La tragédie, plus profonde que cette forme de pensée, attesterait la faiblesse du rationalisme moderne. Déjà, elle aurait surmonté l'aporie que laisse entière le kantisme en ce que contrairement à lui elle ne se contente pas de placer le sujet connaissant et agissant face à son objet, mais qu'en mettant en scène la lutte du héros contre son destin, elle aurait signifié l'unité profonde qui, dans la violence même de leur combat, rassemble le sujet et la puissance de la réalité à laquelle il fait face. La tragédie, posant l'unité dans le conflit, serait déjà plus spéculative que les formes modernes de la pensée, et par là plus 'vraie'. Elle indiquerait, et réaliserait comme forme artistique, le dépassement nécessaire du dualisme légué par Kant.

2. *Du sublime (Schiller) au tragique (Schelling)*

Deux traits semblent bien caractériser la conception tragique de la tragédie et la séparer radicalement de l'héritage tant aristotélicien que kantien. Tout d'abord, le spectateur n'y joue plus aucun rôle. Tout a lieu sur la scène. Le 'tragique' se sépare en cela du 'sublime', auquel Schiller, dans une reprise de la *Critique de la faculté de juger* (1790), voulait ramener la portée de la tragédie de manière à répondre à la question classique "De la cause du plaisir que nous prenons aux objets tragiques" (1792). La tragédie nous fait plaisir parce que les monstruosités qu'elle représente exaltent en nous notre sentiment de liberté. En effet, dans son analyse du "sublime dynamique", celui que fait éprouver la manifestation de la nature comme force, dans le déchaînement des éléments ou dans le spectacle des Alpes (§28-29), Kant montre comment une puissance naturelle mécanique qui dépasse l'entendement, mais dont nous sommes protégés par la distance physique, exalte nos facultés et suscite en nous une capacité de résistance qui nous rapproche de notre essence d'êtres libres. Schiller transpose à la tragédie cette analyse que Kant réservait à la nature. Nous nous sentons d'autant plus libres que nous sommes émus par des horreurs mécaniques, imposées par le destin ou par la passion implacable du héros, que nous ne subissons pas réellement. Le sublime reste subjectif, un sentiment, alors que, on le verra, chez Schelling la *catharsis*, comme apaisement, interviendra au cœur même du drame, dans un équilibre atteint au terme d'une lute cruelle entre la force mécanique déployée par les dieux dans le monde objectif et la subjectivité du héros. Pour Schelling, la tragédie ne vaut plus comme spectacle émouvant, mais par l'événement représenté.

Un second trait distingue le tragique: la nature spéculative de la tragédie. Schiller se rapproche de cette interprétation quand il affirme que la tragédie réalise le but de l'art, qui est de représenter le "supra-sensible"[9]. Ce terme platonicien veut simplement

[9] Au tout début de l'essai: FR. VON SCHILLER, *Ueber das Pathetische* (1793), in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg von B. VON WIESE unter Mitwirkung von H. KOOPMANN (Weimar 1962), Bd. I, 196.

dire que la tragédie représente le conflit inexpiable entre les deux 'idées' posées par Kant comme étant les deux principes inconditionnés qui commandent l'ensemble de nos rapports au réel: d'une part, l'idée de système ou de causalité absolue qui gouverne la nature et la met sous le régime de la nécessité (voir les analyses de la première *Critique*) et, de l'autre, celle de liberté, comme dimension de notre raison (selon la deuxième *Critique*). La tragédie nous émeut d'autant plus qu'elle nous représente nous-mêmes dans notre opposition de principe à la nature. Schelling fera un pas de plus. La tragédie ne se borne pas, comme chez Schiller, à représenter notre dépendance vis-à-vis de ces deux idées contraires; elle n'est pas centrée sur nous, mais traite du conflit qui oppose ces idées et indique son dépassement. Ce conflit ne définit pas seulement notre condition vécue, il est nécessaire en soi, car en réunissant les deux idées par leur lutte au sujet d'un humain, il montre qu'elles sont toutes les deux le mode sur lequel l'absolu, comme étant leur unité profonde, se présente à nous, consciences finies, séparées de la nature. Le conflit est le signe et la manifestation d'une unité perdue, qui nous est inaccessible, mais nécessaire si l'on veut penser l'ensemble de nos rapports à nous-mêmes et au monde.

L'enjeu du passage du sublime au tragique n'est donc pas une meilleure compréhension de la tragédie, mais purement théorique. Dans ses *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme* (1795),[10] Schelling utilise la tragédie (qui se résume à l'histoire d'Œdipe) pour analyser et dépasser l'antithèse entre deux systèmes métaphysiques selon lui insuffisants, le dogmatisme, représenté par Spinoza, et le criticisme de Kant et de ses élèves: l'un et l'autre, dans sa reconstruction, pensent l'absolu à partir de l'une seulement des deux idées, à partir de l'objet (de l'idée de système ou de nature, posée comme réelle) pour le premier, de l'idée de

[10] FR.W.J. VON SCHELLING, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, in *Historisch-Kritische Ausgabe*, hrsg. von H.M. BAUMGARTNER *et al.* (Stuttgart 1982) Reihe I, Werke 3, 47-112.

liberté pour le second, et se montrent donc incapables de restituer l'unité profonde des deux. Ces *Lettres* sont aporétiques. Faute de trouver le concept nécessaire pour déduire l'équilibre nécessaire, car seul conforme à la logique de l'absolu, entre les deux termes, il s'en remet à l'art, à l'imagination des poètes tragiques anciens. La tragédie construit la réconciliation de la nécessité et de la liberté sur un mode inattendu, quand le héros assume une culpabilité qui lui est imposée du dehors comme un destin (Xe *Lettre*). Elle anticipe ainsi la solution que la philosophie se doit de trouver. La tragédie serait ainsi une forme absolue en ce qu'elle réunit des contraires. En tant que *mimésis* elle est parfaite, car, dans la dissonance des puissances antagonistes, elle sait représenter la tragédie que l'absolu se joue à lui-même.

3. *Intermède: philosophie et philologie*

A ce point, le philologue pourrait être tenté de simplement hausser les épaules et de se dire que sa science n'a rien à voir avec la dialectique de l'absolu et de son déploiement en principes contraires. On pourrait, tout d'abord, objecter à ce rejet de la problématique spéculative qui a produit le concept de tragique que l'analyse de Schelling a eu une fortune historique immense et a nourri la philologie elle-même. L'interprétation proposée par les *Lettres* du sacrifice d'Œdipe est devenue une vulgate, répétée sans cesse par les philologues, qui ont recherché la même dialectique dans les décisions d'Étéocle de combattre son frère, de Pélasgos d'accueillir les Danaïdes, d'Agamemnon de tuer sa fille, d'Oreste de tuer sa mère. Même dans ses formes plus récentes, l'interprétation scientifique des textes tragiques reprend des éléments importants de l'analyse spéculative. Ainsi, quand Jean-Pierre Vernant décèle dans de nombreuses phrases de la tragédie une ambiguïté insurmontable entre l'affirmation de la nécessité (qu'il retraduit en puissance de l'idéologie des grandes familles, centrée sur les notions de destin, de malédiction) et celle de la liberté (retraduite en liberté démocratique), il

retrouve en fait l'idée proposée par Schelling d'un point d'"indifférence", d'équilibre, qu'aurait su atteindre la tragédie, entre les deux idées contraires. Il se contente, d'une certaine manière, de nommer autrement l'auteur de la tragédie. Ce n'est plus le drame que l'absolu se joue à lui-même, mais le drame que se joue la cité: à la fois elle se sépare en deux puissances opposées et se réconcilie dans une forme indifférente à leur antithèse. La politique a remplacé la métaphysique, mais en en conservant la logique. La science reste fortement spéculative.[11]

Mais cette objection, purement factuelle, est insuffisante. Pour la fonder, nous devons nous demander quels éléments objectifs, observables, les tragédies présentent qui font que leur analyse par cette philosophie est, au moins en partie, pertinente. Y a-t-il des résultats ou des intuitions de la philosophie spéculative qu'une science comme la philologie peut accepter, ou qui peuvent la guider? La réponse sera, je crois, positive, sans que nous ayons à reprendre l'interprétation philologique traditionnelle du tragique et, par exemple, sans que nous ayons à nous enfermer dans la discussion convenue et scolaire, et en fait sans objet, sur le poids de la nécessité ou de la liberté dans la décision d'Agamemnon de sacrifier sa fille.[12] Les termes de la discussion, si on les prend rigoureusement, sont post-kantiens et ont donc peu de chance d'être pertinents pour l'analyse de la délibération d'Agamemnon.

4. *Le tragique comme histoire (Hegel): destin et réconciliation dans la sphère morale*

Avec les pages consacrées à la tragédie par le jeune Hegel, moins abstraites et moins générales que les analyses de Schelling,

[11] L'inspiration clairement hégélienne des travaux de Vernant sur la relation entre mythe et cité dans la tragédie explique cette reprise non explicitée.

[12] Voir l'analyse détaillée des opinions philologiques par J. Bollack dans J. BOLLACK et P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations* (Lille-Paris 1981) vol. I.2, 336-45.

nous nous approchons de cette question. Les deux caractéristiques du tragique (la réconciliation désormais mise au cœur de l'histoire, sans lien à la présence du spectateur, et la nécessité de cette histoire comme auto-déploiement de l'absolu, dans la différence puis dans la réconciliation) sont reprises telles quelles par Hegel. Mais il utilise cette logique non pour résoudre la question théorique générale du rapport sujet-objet, mais, de manière plus déterminée, pour exposer les contraintes propres à la sphère politique et morale. L'adversaire sera le même, le formalisme kantien, qui oppose, sans reste, l'universalité de la loi morale aux consciences individuelles. Je ne retiendrai de ses analyses très complexes que trois points qui intéressent directement une lecture d'Eschyle.

a. Dans son livre *L'esprit du christianisme et son destin* (1798), Hegel analyse les défauts du formalisme de la loi, en désignant par là le judaïsme, qui apparaît en fait comme une figure du kantisme. De manière surprenante, il fait de la tragédie et de l'idée de destin, avec les Érinyes, le moyen de dépasser ces apories et de fonder véritablement la religion de l'amour que le christianisme est censé être. Sous le règne de la loi, il n'y a pas de médiation pour les sujets, qui se trouvent directement confrontés à l'universel: l'individu criminel restera toujours soumis à l'extériorité de la loi, sans qu'aucune réconciliation avec elle ne soit possible, puisque la loi ne vaut que par son universalité et ne peut considérer les individus que comme des cas particuliers, sans que jamais leur histoire ne soit prise en compte. Le châtiment est mécanique, inscrit dans la loi. À cela, la tragédie a su opposer le destin, qui est d'un tout autre ordre. Dans le destin, le criminel s'oppose à une puissance qui lui est semblable, celle du démon de sa victime. Cette lutte montre que c'est lui-même qu'il affronte: la vie qu'il croyait avoir tuée est en fait la sienne propre. En tant que vivant et criminel il s'est opposé à la vie qui l'a fait naître, et il souffre de la lésion qu'il s'est imposée:

> "La vie est immortelle et une fois tuée, elle apparaît sous les traits de son fantôme terrifiant qui déploie toutes ses ramifications, qui

> déchaîne ses Euménides. L'illusion du criminel qui croit avoir détruit une vie étrangère et accru par là son être, se dissipe quand l'esprit du défunt de la vie blessée s'avance contre lui; de même que Banquo qui était venu à Macbeth comme un ami, n'est pas détruit par le meurtre, mais l'instant d'après prend la place sur son siège, non comme convive, mais comme un esprit irrité".[13]

Entre le criminel et la victime, la tragédie a su établir un lien interne, et non pas mécanique comme l'est la loi. Une réconciliation avec l'universel, avec la vie lésée, est donc possible. La singularité de l'individu, qui en fait un fautif en puissance face à l'universel parce qu'il est un individu,[14] est ainsi sauvée, prise en compte. La vie se manifeste à travers ses divisions, et les Érinyes ont pour finalité d'être 'bienveillantes'.

b. Cette dialectique de la vie permet à Hegel de donner une analyse assez précise des *Euménides* d'Eschyle. Le moins qu'on puisse dire est que le philologue aura à considérer cette interprétation et à la discuter, tant elle est profonde malgré sa brièveté. Analysant, dans son article *Des manières scientifiques de traiter du droit naturel* (1802-1803), la manière dont la cité se constitue par des oppositions internes, il fait de la fin de l'*Orestie* le symbole de ce processus. Le drame oppose deux natures divines, intrinsèquement liées, mais qui doivent se réconcilier après une lutte. D'un côté, la puissance supérieure d'Apollon, dieu universel de la lumière, "de l'indifférence", en tant qu'il se pose au-delà des conflits; de l'autre, le conflit que ce dieu doit affronter malgré lui, avec les Érinyes, puissances souterraines du droit. Le droit est en effet conflictuel et nocturne, c'est-à-dire destructeur, car il défend les individus, comme Clytemnestre (et non la cité

[13] G.W.F. HEGEL, *L'esprit du christianisme et son destin*, trad. de J. MARTIN (Paris 1948), 49 *sq.*

[14] Comme le remarque J. RIVELAYGUE, *op. cit.* (n. 1), 304, la culpabilité du criminel est moins morale que métaphysique: "elle consiste dans la détermination elle-même, dans le fait que l'universel ne peut exister que sous une forme déterminée, donc en se particularisant". On trouve annoncé là le malheur lié au *principium individuationis*, décrit par Schopenhauer et repris par Nietzsche.

dans son ensemble), de manière abstraite dans la violence. Il s'impose de manière mécanique, "inorganique", face à "l'organisation éthique" qu'est la cité dans son ensemble. Mais précisément comme il s'agit des Érinyes comme puissances qui infligent un destin à Oreste, elles sont elles-mêmes, au terme de leur lutte avec l'homme qui est leur proie, destinées à la bienveillance et à l'amour. Cette transformation interviendra du fait du regard serein d'Athéna, qui représente non la pure indifférence, comme Apollon, ni la cruauté du droit, mais la vie de la cité dans son caractère organique, c'est-à-dire à la fois dynamique, total et harmonieux. Il y a bien tragédie dans cette pièce de la réconciliation dans la mesure où la cité, à savoir "la nature éthique" comme unité à réaliser de l'universel et du particulier, sait s'imposer ce conflit comme un destin qui lui est propre, et sait par là parvenir à une solution. La tragédie radicalisera d'abord la position des Érinyes, qui deviendront principe de mort menaçant l'ensemble de la cité et non plus Oreste seulement, de manière à permettre la conciliation. C'est ce que dit la phrase, souvent citée, où Hegel oppose le destin tragique de la cité tel que le présente la tragédie, à la vie joyeuse et réconciliée, sans destin, que met en scène la comédie:

> "Si la *tragédie* réside en ce que la nature éthique sépare de soi et s'oppose comme un destin sa nature inorganique, afin qu'elle ne s'engage pas dans une intrication avec celle-ci, et, par la reconnaissance de ce destin dans le combat, est réconciliée avec l'essence divine en tant qu'elle est l'unité des deux, par contre — pour développer complètement cette image —, la *comédie*, en général, tombera du côté de l'absence de destin".[15]

Un point fort de cette interprétation est, pour nous, que le droit représenté par les Érinyes n'est pas seulement selon Hegel

[15] FR.W.J. VON SCHELLING und G.W.F. HEGEL (Hrsg.), *Kritisches Journal der Philosophie,* mit einem Anhang hrsg. von H. BÜCHNER (Hildesheim 1967) II, 79. Je cite la traduction de Bernard Bourgeois: G.W.F. HEGEL, *Des manières de traiter scientifiquement du droit naturel: de sa place dans la philosophie pratique et de son rapport aux sciences positives du droit,* trad. et notes par B. BOURGEOIS (Paris 1972), 70 *sq.*

un droit archaïque, périmé, qui doit être remplacé par un droit nouveau; il réalise sur un mode violent une tendance dans laquelle la cité peut et doit aussi se reconnaître. Hegel nous oblige à distinguer clairement le droit et la politique. Le droit ne fait pas la cité. Il est mécanique, dans l'enchaînement faute-punition, et ne permet pas de fonder une vie sociale. La possibilité d'une vie harmonieuse intégrant les citoyens, même fautifs, vient d'une instance politique autonome, qui à la fois fixe la loi (le tribunal de l'Aréopage, établi une fois pour toutes) et intègre les prétentions des individus, dont les Érinyes se font les porte-parole dans leur défense de Clytemnestre.

c. Un court passage, étonnant, de la *Realphilosophie* (1805-1806, juste avant la *Phénoménologie*) revient sur la figure du criminel. La tragédie n'y est pas mentionnée, mais semble bien sous-jacente à l'analyse, qui complète celle du destin. Le crime n'est pas, selon Hegel, essentiellement irrationnel, motivé par la détresse ou l'intérêt ou la passion. Fondamentalement, il est une protestation contre le droit, et se trouve en fait expliqué par lui. L'individu singulier fait valoir dans son crime sa "volonté singulière" parce qu'il estime qu'elle n'est pas reconnue par la "volonté universelle", abstraite, qu'exprime la loi. Selon une formule ramassée et surprenante, "la source interne du crime est la contrainte du droit"; "contrainte" est sans doute à comprendre doublement, au sens, d'abord où le droit fait violence par son caractère universel et institué, puis au sens où il pousse à la faute si la volonté individuelle doit être affirmée et non pas niée. Le crime est le signe d'une reconnaissance non advenue, il signale un manque dans la loi qu'il bafoue.[16] Il n'est pas une simple déviance, et laisse entendre la demande d'une prise en compte de ce que l'individu a de singulier.

[16] Voir le commentaire très éclairant de J. TAMINIAUX, *Naissance de la philosophie hégélienne de l'État. Commentaire et traduction de la Realphilosophie d'Iéna (1805-1806)* (Paris1984), 240.

5. *Gains pour la philologie?*

Toutes ces analyses posent au cœur de l'action tragique la nécessité d'une réconciliation, entre liberté et nécessité pour Schelling, entre l'universel et le particulier dans le domaine de la vie sociale pour Hegel. Une philosophie de l'histoire, orientée vers l'unité, vers l'harmonie après une phase nécessaire de catastrophes, préside à ces analyses. La tragédie, aussi violente soit-elle, fait signe vers un bien supérieur qui doit advenir dans le futur. Cette thèse suscitera naturellement la thèse philosophique inverse, qui verra dans la tragédie l'inconciliable, le désastre pur, sans dépassement positif, en accord avec une théorie négative de l'être (voir les § suivants).[17]

Le philologue n'a pas à entrer dans ce débat.[18] Mais que peut-il tirer des textes des jeunes Schelling et Hegel? Si l'on admet qu'il est légitime de faire abstraction du caractère spéculatif de leurs analyses, à savoir de la nécessité où elles se placent de devoir exposer une conception de l'absolu qui leur sert de préalable, plusieurs éléments nous paraissent faire sens pour Eschyle, en raison des clarifications qu'ils apportent.

a. La problématique du destin ne se confond pas avec celle de la loi, et la vengeance comme destin n'est pas seulement un mode inapproprié, inférieur et répréhensible, du droit. Il y a là, plutôt, deux logiques complémentaires, et le destin a sa valeur propre. Dans les deux cas, on a bien affaire à des criminels,

[17] J'avais déjà proposé de mettre en relation les théories du tragique et les philosophies de l'histoire, opposées entre elles, qui les fondent dans un essai: P. JUDET DE LA COMBE, "Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique", in C. MORENILLA und B. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Das Tragische* (Stuttgart 2000), 97-107. Ce volume offre des analyses très précieuses de moments de la théorie du tragique et de leur utilité pour les philologues (voir, entre autres, sur notre sujet: V. CITTI, "Tragedia greca e cultura Europea", 79-95).

[18] Même s'il arrive souvent qu'il ne s'en prive pas, quand il défend, implicitement ou non, une philosophie de l'histoire comme cadre théorique de son travail.

mais le destin met en jeu des vies concrètes, individuelles dans l'ensemble de leurs dimensions existentielles, tandis que la loi reste générale. Cette distinction peut nous servir à rendre compte du désaccord entre des personnages, selon qu'ils posent d'emblée une norme évidente et établie valant pour tous, comme le fait souvent le chœur quand il condamne les actes des protagonistes (d'Étéocle face à son frère, d'Agamemnon à Aulis, de Clytemnestre contre Agamemnon, d'Égisthe), ou qu'au contraire ils argumentent pour leurs crimes. Cela est clair dans le cas de Clytemnestre, qui revendique un droit individuel parce qu'elle proteste au nom d'une vie lésée, celle de sa fille, et se met elle-même en danger en faisant payer la disparition de cette vie.

b. Athéna n'est pas Apollon. Le monde des enfants de Zeus est lui-même divisé. Si Apollon représente par son oracle universel (Delphes) l'exigence de justice qu'impose son père (*Eum.* 797-99) et si, en conséquence, il défend Oreste en tout lieu, dans une parfaite symétrie avec les Érinyes, Athéna est ici la déesse d'un lieu défini, Athènes (à son arrivée en scène,[19] elle ignore tout de l'histoire qui s'est déroulée à Argos). La question pour elle est de réaliser dans sa ville la justice de Zeus sans mettre Athènes en danger. Elle n'agit donc pas selon les critères d'Apollon,[20] et elle n'essaie précisément pas d'écarter les Érinyes. Elle les accueille parce qu'il s'agit du bien de son lieu. La pièce pose moins une question formelle sur le droit qu'elle ne se concentre sur les conditions de survie d'une communauté politique précise et exemplaire. Je pense qu'on peut mieux comprendre à partir de là l'argument étonnant qu'emploie Athéna aux vers 824-29, où la menace contre les divinités nocturnes se fait pressante: "Pour moi, c'est à Zeus que je

[19] Depuis la Troade (397-400). Cette indication montre qu'elle quitte le monde universel de l'épopée.

[20] Dieu sans attache, qui persécute Cassandre aussi bien à Troie qu'à Argos, et qui suit Oreste dans sa course à travers le monde.

m'en remets. A quoi bon le dire? / Et seule d'entre les dieux, je connais les clés de la demeure / Où est la foudre gardée de sceaux. / Mais il n'est pas besoin d'elle". Alors que la déesse tient à attribuer sa victoire sur les Érinyes à la seule persuasion (970-72), le triomphe de la cité et de ses nouvelles lois serait-il dû en fait, si on prend ces vers au sérieux, à un rapport de force inégal et à la menace physique, qui est bien évoquée et donc bien réelle, même si elle est écartée en paroles?[21] Athéna pouvait traiter les Érinyes comme Zeus s'est débarrassé des Titans ou de Typhée. La cité juste serait ainsi fondée sur une violence latente, et sur des ruses de langage. Mais la logique de l'argument me paraît différente. Il ne disqualifie pas la persuasion, au contraire. Athéna renonce à utiliser la foudre précisément parce qu'elle se refuse à répéter la violence olympienne de la *Théogonie*. Elle renonce à traiter la colère des Érinyes comme si ce n'était que le cas bien connu d'une révolte des dieux d'en bas contre les dieux olympiens. Il ne s'agit pas pour elle de répéter un schéma universel de la geste divine, alors qu'elle le pourrait facilement. Ce qui est en jeu, ce n'est pas l'histoire du monde et des relations entre les dieux, mais une réalité humaine précise, cette cité et son devenir. L'impératif auquel Athéna obéit n'est pas la domination des Olympiens — la foudre suffirait pour cela —, mais la réunion dans un lieu humain déterminé de l'ensemble des forces divines. Cette intégration est le fait d'un acte politique.

c. Le destin n'est pas à prendre comme un *fatum* universel réglant le cours du monde. Il isole, puisqu'il met un individu, et lui seul, face à son double, face au démon de sa victime. Il est individualisant. Il n'est pas une loi générale, car il ne peut être que le destin d'Étéocle, d'Agamemnon, de Clytemnestre, qui acquièrent par là une identité singulière et mémorable.

[21] Cette lecture a été défendue avec le plus de force par Pietro Pucci, dans une étude profonde qui souligne les ambiguïtés de la persuasion: P. PUCCI, "Peithô nell'*Orestea*", in *Museum Criticum* 29 (1994), 75-137.

Certes, la tragédie reprend de l'épopée le caractère général des désastres qui menacent d'emporter, ou qui emportent, les Achéens, les Troyens, les Thébains ou les Perses.[22] Mais ces désastres, contrairement à ce qui se passe dans l'épopée, ne sont pas rapportés à des décisions universelles de Zeus, mais à l'acharnement des dieux contre des individus singuliers en raison de leurs fautes. Ce sont ces fautes, que les dieux ont eux-mêmes provoquées, qui mettent leur cité ou leurs peuples en danger.

d. Le crime peut être motivé par le droit, qui, par son caractère général quand il se fait loi, fait peu de cas de la vie vécue des individus. Cette analyse, si on la prend comme hypothèse possible pour lire les tragédies d'Eschyle, nous sort des discussions habituelles sur la 'faute tragique'. L'intérêt de la tragédie pourrait se porter non pas sur le degré de responsabilité du héros dans sa déviance, mais sur le fait que cette déviance peut être motivée par l'état du droit au moment où elle a lieu. Il n'est pas question de liberté (qui est un concept moderne), mais de contrainte exercée par une norme. Certes, cela ne vaut pas pour tous les héros tragiques, mais il semble bien que Clytemnestre se trouve dans cette situation, la vie qu'elle a donnée ayant été sacrifiée au nom d'une norme générale (le droit du mariage, défendu par les Achéens contre Pâris). Elle ne peut s'appuyer sur aucune institution, sur aucune loi pour faire valoir son attachement à sa fille, puisque le garant du droit, Agamemnon, roi

[22] Dont la défaite reprend clairement un schéma iliadique. Xerxès entreprend une guerre de Troie inversée, d'Est en Ouest, et la perd (la référence à Homère est croisée: une *Iliade* maritime, jusqu'à Salamine, et une *Odyssée* terrestre, avec le retour catastrophique comme l'ont été les *Nostoi* des Achéens). Il a la terre contre lui (792), tout comme les héros de l'aventure troyenne était condamnés par Gaia, selon le mythe rappelé au début des *Chants Cypriens* (je dois ce rapprochement à Philippe Rousseau). Cette référence mythique rappelle que l'âge des héros est terminé, et que Xerxès a été anachronique en voulant rejouer l'*Iliade*. La différence entre les Perses et les Grecs est que ceux-ci ne s'imaginent pas comme des héros homériques (ils sont anonymes, contrairement aux Perses, dont les catalogues rappellent ceux de l'*Iliade*).

d'Argos, est lui-même criminel. Le droit, au nom duquel Iphigénie a été sacrifiée, est devenu destructeur de la famille de ceux qui ont prétendu le défendre. Clytemnestre entre alors dans un cycle de destins et se voue à la destruction. Son crime obligera le droit à se refonder, à s'ouvrir aux existences concrètes, comme le montrent *Les Euménides*, où les Érinyes seront finalement chargées à Athènes de rendre compte de la vie des individus, de leurs malheurs, au sein de la cité. Athéna les valorise en rappelant que leur législation porte sur la vie des individus; elles leur permettent de comprendre leur existence, qui est d'abord opaque parce que liée à des expériences passées dont le sens leur échappe: "Tout ce qui touche les hommes, / C'est leur lot de le diriger. / Qui ne les a pas rencontrées dans leur violence / Ne sait pas d'où viennent les coups de la vie" (930-33). Elles ne légifèrent pas sur tout; la loi, posée par Athéna, aura à assurer, dans une fixité affirmée, la cohérence de la collectivité[23].

e. Les distinctions opérées par Hegel, plus que l'analyse somme toute formelle de Schelling, permettent de reconstruire la nature de l'intérêt que les Athéniens pouvaient porter au spectacle de la vengeance entre les membres d'une même famille. L'interprétation traditionnelle de l'*Orestie*, qui y voit un progrès du droit, ne permet pas de répondre à cette question: si les Athéniens ont déjà, dans leur législation, dépassé l'état du droit que représenterait la *vendetta*,[24] on ne voit pas quelle valeur ils

[23] Je renvoie à mon analyse de la pièce: P. JUDET DE LA COMBE, "Rationalisation du droit et fiction tragique: les Euménides", in *La naissance de la raison en Grèce,* sous la dir. de J.-F. MATTÉI (Paris 1990), 265-77.

[24] Cette interprétation, communément admise, repose en fait sur une conception historique sans doute erronée de la vengeance. Celle-ci, normalement, ne concerne pas les membres d'une même famille, comme dans l'*Orestie*, mais se fait de famille à famille, comme on le voit chez Homère. Le système vindicatoire servait ainsi à régler des échanges (voir les travaux de l'anthropologue du droit Raymond VERDIER, et notamment: "Le système vindicatoire" in *La vengeance,* éd. par R. VERDIER *et al.* [Paris 1980], 13-42). La tragédie, comme le rappelle fermement Daniel SAINTILLAN, ("Le discours tragique sur la

pouvaient attribuer à ces histoires qui, pour eux, étaient périmées. On pourrait dire, simplement, qu'elles suscitaient l'intérêt en raison des passions qu'elles déchaînent chez le spectateur (selon l'option technicienne, mentionnée plus haut, § I, 3), ou encore que ces crimes servent de contre-exemples et montrent ce qu'on perd quand on ne suit pas les lois modernes de la cité démocratique. La tragédie ferait la leçon, selon une interprétation un peu plate et moralisatrice, et pourtant répandue. Hegel permet d'aller beaucoup plus loin: le destin, qui lie dans le temps des individus entre eux, révèle face au droit des dimensions vitales (le sang de la famille, l'attachement au bonheur ou à l'inverse la haine, ou encore, et surtout, la dimension individuelle de l'existence dans son rapport au temps et à l'opacité du passé — ce que nous appellerions l'inconscient) que le droit institué ne prend pas en compte. Le destin sert à exprimer des réalités auxquelles la cité, dans son fonctionnement institutionnel, ne donne pas de place. La tragédie apporte ainsi quelque chose de spécifique à l'espace public de la cité. Elle fait droit, à sa manière, à des expériences intimes qui, sinon, ne trouveraient pas d'expression publique. Seule cette forme d'art sait montrer que la cité ne peut se penser dans son unité que si elle s'appuie aussi, en plus des considérations normatives générales concernant la loi et les institutions, sur ces expériences intimes.[25]

vengeance. Remarques sur la complémentarité des Charites et des Érinyes dans le mythe et la tragédie", in *Cahiers du Groupe Interdisciplinaire sur le Théâtre Antique* 3 [octobre 1987], 179-96) présente plutôt une perversion de la vengeance. Il est donc un peu vain de reconstruire une histoire des mentalités et du droit qui ferait passer de la vengeance familiale à une loi démocratique, et d'expliquer par là la tragédie, puisque cette histoire est elle-même extrapolée à partir de la tragédie.

[25] Mon analyse se distingue ici de l'interprétation du conflit des *Euménides* par CHR. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (Frankfurt 1980), qui minimise le contenu matériel des oppositions (masculin/féminin, la filiation) au profit de la dynamique politique de leur dépassement dans l'espace public créé par la nouvelle démocratie. La procédure compterait plus que les enjeux des oppositions. Hegel, au contraire, s'appuyait dans sa construction sur la matérialité des forces antagonistes (famille/État, droit privé/vie publique, etc.).

Pour l'Athénien, ces expériences sont vécues comme 'privées' et sont donc exclues de l'espace public. Dans le monde mythique, inactuel car définitivement clos, que met en scène la tragédie, avec la figure d'individus à la fois royaux et déviants, elles trouvent au contraire un mode d'expression public. Le mythe sert ainsi d'instrument efficace pour l'analyse et l'enrichissement de la vie contemporaine.[26]

6. *La contradiction tragique: surmontable ou insurmontable?*

Contre les lectures 'optimistes' de Schelling et de Hegel, le caractère irrémédiable, pour les individus, de la violence que représente la tragédie a pu susciter une contre-interprétation du tragique. Elle y voit non la réalisation progressive et douloureuse de l'absolu, mais une catastrophe tout court, sans dépassement. L'événement tragique perd son sens si on le réfère à la conciliation qu'il est censé annoncer. C'est tout simplement nier sa brutalité et se placer au point de vue général du sens final de l'histoire et non dans la perspective des personnages et du chœur. Or ce sont eux qui font le théâtre.

Un premier doute vis-à-vis de l'interprétation spéculative de la tragédie a été exprimé par Fr. Hölderlin. Dans ses *Remarques sur Œdipe* (1803), il fait de la rencontre entre le héros et son destin ("le monstrueux, à savoir comment le dieu et l'homme s'accouplent", § 3) non pas l'annonce d'une synthèse, mais un déchirement. Œdipe, au début de la pièce, interprète l'oracle d'Apollon "trop infiniment" (§ 2), c'est-à-dire le fait sien en se mêlant au dieu et en transgressant les limites de sa condition de mortel. Il ne se contente pas de parler en roi, mais parle en "prêtre" qui cherche la purification de Thèbes. Il oblige par là Créon à rappeler le meurtre de Laïos, qui n'était pas contenu dans l'oracle venu de Delphes. Le résultat de cet "accouplement"

[26] En ce sens, je me sépare de l'interprétation de J.-P. Vernant, pour qui le mythe est mis en question par la tragédie.

sera une séparation infinie, dans la cécité et l'abandon. Il n'y a pas de consolation; la recherche de l'absolu, avec la passion que met Œdipe à interpréter le dieu, est un malheur. Cette analyse, qui prend le contre-pied de celle de Schelling, s'appuie sur une mise en cause des bases théoriques des philosophies de l'absolu. Mais le point important est que cet arrière-plan métaphysique n'est pas développé dans l'analyse. Ce qui fait sens est la pièce elle-même, qui montre un désastre. L'interprétation, une fois reconnue la nature du désastre, consistera non à l'ancrer dans des concepts, mais au contraire à repérer dans le texte le mode de sa mise en place. C'est alors la forme dramatique qui devient l'objet de l'analyse, à savoir la manière dont elle dose le poids des représentations du divin dans la succession des scènes et crée par là une dynamique. La tragédie n'est ni une action continue, comme dans la lecture d'Aristote, ni l'exemplification d'une question théorique, mais un artefact, une construction dotée de son propre rythme.[27] Cette forme est, selon Hölderlin, fondamentalement discontinue ("la moins liée", § 1), dans le contraste entre le dialogue et le chœur, et, pour les dialogues, dans une succession d'annihilations des prises de parole: "Tout est discours contre discours, qui se suppriment réciproquement" (§ 3).

7. *Théorie du tragique et esthétique de la tragédie*

Nous avons donc bien affaire à deux concepts de tragique, l'un visant l'harmonie, l'autre posant au contraire une rupture indépassable, un tragique de la continuité, de la ruse de la raison, et un tragique de l'événement pur, du surgissement. Mais il ne s'agit pas simplement d'un conflit entre deux théories métaphysiques, même s'il s'agit aussi de cela. Il est, en

[27] Ce qu'exprime l'analogie célèbre entre le déroulement de la tragédie et la forme du vers, comme succession discrète d'unités organisée autour d'une césure qui donne sa forme au tout (à savoir, pour *Œdipe roi* et *Antigone*, la scène de Tirésias, où surgit une représentation inattendue du divin).

effet, frappant que, d'une manière générale, le second concept, à la différence du premier, s'appuie sur une prise en compte du caractère poétique, artificiel, de la tragédie comme art — dans le cas de Hölderlin, sur sa nature discontinue. Les refus de la thèse spéculative partent le plus souvent d'une lecture interne, esthétique, des drames. Il y a là un véritable changement d'orientation de la lecture, que l'on peut sans doute essayer de situer dans l'histoire des réactions suscitées par le triomphe, pour un temps, de la philosophie spéculative.[28] L'art a été revalorisé, avec cette nouvelle interprétation du tragique, comme moyen de critiquer les prétentions de cette philosophie, précisément parce qu'elle considérait l'art comme dépassé: c'est elle qui était capable de dire, de l'extérieur, ce qu'est la vérité de l'art et d'énoncer plus clairement ce qu'il tente maladroitement d'articuler. L'enjeu était alors, pour les penseurs qui critiquaient à la fois cette relégation de l'art et la conception spéculative de la philosophie, de montrer qu'il y a dans la poésie prise en elle-même une vérité supérieure aux constructions spéculatives. La question pour nous est de savoir si cette défense du matériau et de la forme esthétiques servait une interprétation de la tragédie pour elle-même ou ne venait pas étayer une contre-philosophie, pas moins spéculative, sans donc que l'on sorte de l'option 'théorique' que nous avons évoquée au début. Quelques moments peuvent être esquissés, selon l'élément matériel de la tragédie qui est privilégié.

a. *Le mythe*. Goethe, comme on le sait, était passablement irrité par la spéculation hégélienne. Le conflit tragique a ceci de particulier, pour lui, qu'il "n'admet pas de solution". Il n'est en aucun cas dialectique. Dans les *Entretiens avec Eckermann*

[28] Cette histoire ne concerne que marginalement la philologie, qui, au cours du XIXe siècle et pendant la première moitié du siècle dernier, s'est plutôt contentée, comme on l'a vu, de traduire en termes historiques les concepts de la philosophie idéaliste, l'histoire réelle se substituant à l'absolu. C'est bien contre cette dépendance de la philologie vis-à-vis d'une mauvaise philosophie que réagira Nietzsche.

(mercredi 28 mars 1827),[29] Goethe se moque de la lecture d'*Antigone* donnée par H.F.W. Hinrichs, disciple de Hegel. La décision de Créon de ne pas enterrer Polynice est tout simplement affreuse, elle est un crime contre l'État et ne peut donc en aucun cas représenter une "vertu civique". Créon ne tombe pas parce qu'il serait un champion de l'État, face à une représentante de la famille, mais parce que le conflit des antagonistes était radical. Sophocle ne l'a pas trouvé par une réflexion sur la cité, mais dans la tradition légendaire. A la force des idées, Goethe oppose celle du génie ("la grande âme"), qui sait utiliser son matériau, à savoir les histoires que le peuple lui a transmises. Le mythe est premier, et déjà connu, et le poète est son porte-parole.[30]

b. *La musique*. La fondation philosophique du refus d'assimiler tragique et dialectique est explicite chez Nietzsche dans *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872), quand il reformule l'opposition établie par Schopenhauer[31] entre volonté et représentation par le couple Dionysos-Apollon. Les principes sur lesquels repose la représentation 'apollinienne', à savoir l'individuation (dans l'espace) et la causalité (dans le temps), ne sont que des effets seconds, les produits d'un mouvement vital qui trouve son expression dans le désir dionysiaque. Or la dialectique, qui oppose des identités constituées, séparées, se situe dans la seule dimension apollinienne. Si elle triomphe, comme c'est le cas avec Euripide contaminé par Socrate, la tragédie s'éteint.[32] L'élément premier de la tragédie n'est alors pas le langage (comme chez Hegel), puisque les mots,

[29] J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* Trad. fr. par J. CHUZEVILLE, *Conversations de Goethe avec Eckermann* (Paris [6]1941), 420-31.

[30] Sur les présupposés de cette interprétation, voir J. BOLLACK, *La mort d'Antigone. La Tragédie de Créon* (Paris 1999), 103 *sq.*

[31] Dont Nietzsche ne reprend pas l'interprétation de la tragédie. Celle-ci tendait vers l'indifférence et la résignation.

[32] L'erreur de Nietzsche est de n'avoir pas vu dans la passion pour la dialectique l'une des formes du débordement dionysiaque.

par définition, généralisent et tendent donc vers l'établissement d'un consensus, mais la musique comprise non pas comme recherche de l'harmonie,[33] mais comme différence, comme suite temporelle d'événements échappant à toute synthèse. L'impact de cette lecture sur la philologie a été tardif, mais il est devenu massif quand le caractère festif de la tragédie, sa ritualité, a été et mis en avant. Mais cette réhabilitation de Nietzsche par les philologues s'est faite au prix d'une déformation, puisque la musicalité de la tragédie aurait pour fonction de créer une harmonie des émotions dans le public fervent des citoyens.[34]

c. *La tension entre langage et silence.* Dans un essai écrit en 1919, "Destin et caractère",[35] Walter Benjamin renoue, sans doute inconsciemment, avec l'analyse du lien entre crime et droit qu'avait proposée le jeune Hegel (voir ci-dessus, §II. 4, c), mais l'orientation de ses réflexions est opposée: il ne pose aucune réconciliation possible entre le fautif et la volonté universelle qu'exprime la loi. Le point de départ est cependant le même. Comme dans la *Realphilosophie* de Hegel, le crime est bien motivé par le droit. La faute n'est pas une transgression, mais un malheur. Le droit, en effet, condamne à la faute en ce qu'il lèse fondamentalement les individus, car il considère *a priori* les actions des individus, qu'il identifie par avance en autant de cas répréhensibles, comme des déviances. En émettant des règles

[33] La musique était également au cœur de l'interprétation de la tragédie par Friedrich Schlegel, mais elle était vue selon la perspective classique d'un art visant à dépasser les dissonances.

[34] Le livre de N. LORAUX, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (Paris 1999), échappe à cette déformation 'optimiste'. La plainte funèbre, qui serait l'acte rituel fondateur de la tragédie, y est présentée comme excessive, contraire aux normes et comme destructrice du consensus civique qui s'appuie sur la limitation imposée à la mémoire par la pratique politique de l'amnistie, qui est une amnésie organisée. La tragédie est "anti-politique"au sens où elle ravive les conflits oubliés et leurs deuils.

[35] "Schicksal und Charakter" (1921) (= W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften,* hrsg von R. TIEDEMANN und H. SCHWEPPENHÄUSER [Frankfurt 1977], II, 1, 171-78; ID., *Œuvres,* trad. fr. par M. DE GANDILLAC, revue par P. RUSCH, [Paris 2000], I, 198-209).

absolument contraignantes qui généralisent, qui ne tiennent pas compte des histoires individuelles, il fonctionne comme une malédiction ("du misérable, vous faites un coupable", selon le mot de Goethe). Il est de l'ordre du destin. La tragédie, comme chez Hegel, sert de pivot à la réflexion en ce qu'elle permet de penser au-delà du droit et de la malédiction qu'il contient, mais avec une tout autre lecture. En assimilant droit et destin (avec la faute à laquelle les dieux condamnent les héros), la tragédie ne vise pas l'instauration d'un ordre juridique et politique juste, comme chez Hegel, mais proteste contre la force mythique du droit qui pèse sur les individus comme un démon (Benjamin s'en prend aux illusions des sociaux-démocrates, qui s'appuient sur le droit pour réformer la société). La tragédie ouvre un moment d'utopie, par définition non réalisé, dans le cours du destin qu'impose le droit comme violence mythique: "...dans la tragédie, le destin démonique se trouve battu en brèche. Non pas toutefois au sens où l'enchaînement de la faute et de l'expiation, qui pour le païen se reproduit à l'infini, serait brisé par la pureté de l'homme qui a expié et s'est réconcilié avec le Dieu pur.[36] Dans la tragédie, l'homme païen se rend bien compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé" (p. 203). Il y a bien indication d'un bien possible, d'une émancipation, puisque l'homme fautif se voit "meilleur" que les dieux qui l'ont poussé à la faute, mais ce bien reste vide, irréel. Il ne peut même pas faire l'objet d'un discours, puisque le langage est lui-même jugement, assignation: il généralise en identifiant les êtres à des prédicats qui sont par définition toujours généraux. Le silence est alors le langage véritable du tragique, dans son refus, dans sa protestation contre l'ordre des choses qui, lui, est de l'ordre du dicible, puisqu'il est la réalisation de normes. Le héros a la langue "nouée". Certes, il ne cesse de parler sur scène, mais il faut entendre dans son langage ce qu'il ne peut pas dire.

[36] L'indiférence ou l'identité schellingiennes ou l'amour vers lequel tendrait le destin selon le Hegel de *L'Esprit du christianisme* ne sont précisément pas de mise.

d. *La scène.* De l'autre côté de l'échiquier politique, Karl Reinhardt, dans son livre de 1949 *Eschyle dramaturge et théologien*,[37] construit une autre critique du langage, et fait du mythe, interprété comme terreur, une réalité originelle et indépassable. Son analyse est encore utile au sens où elle ne se contente pas d'appliquer à Eschyle les préalables d'une ontologie négative, mais qu'elle s'appuie sur une analyse matérielle, dans l'idée qu'un élément muet du théâtre vient contredire le langage qui s'y tient. Reinhardt trouve, en effet, dans la scène, dans le spectacle physique (ce qu'il appelle "l'image scénique"), le lieu où le "démonique" vient s'immiscer dans les discours argumentés des personnages et les subvertir. Le spectacle en dit plus que le langage. Ainsi, pour l'*Agamemnon*, la double entrée dans le palais des Atrides, d'Agamemnon puis de Cassandre, l'une étant "l'antistrophe" de l'autre,[38] produit par elle-même l'effondrement des raisonnements politiques d'Agamemnon dans la première scène. Le même espace est à parcourir deux fois, au terme d'une persuasion dans le premier cas, sous la menace et dans les cris dus à la violence brute d'Apollon dans le second. La 'raison', dont les personnages font montre en discutant, est combattue par une irrationalité plus profonde et toujours présente, visible avant qu'elle ne se concrétise dans un désastre. Le mythe, contrairement à la critique qu'en fait Benjamin, n'est pas du côté du rationnel, du droit, mais au contraire d'une noirceur primordiale, d'un néant qui détruit toutes les entreprises argumentées et stratégiques des personnages. Selon la logique de l'ontologie fondamentale heideggérienne, cette analyse fait de la résurgence d'un passé toujours là et insaisissable le contenu de vérité de la tragédie. Le mythe, réinterprété comme force du "démonique", comme dépendance absolue des humains, reste inébranlable, alors que chez Benjamin la tragédie faisait signe vers une libération, improbable mais nécessaire, au-delà du

[37] K. REINHARDT, *op. cit.* (n. 3).

[38] La métaphore métrique renvoie à l'analyse de l'*Œdipe roi* et de l'*Antigone* par Hölderlin.

mythe. La question ne peut sans doute pas être laissée de côté quand on interprète les textes.

11. *Ironie de l'histoire du tragique*

Au terme de ce parcours historique et avant d'en venir à la lecture de quelques textes d'Eschyle, nous pouvons souligner une certaine ironie dans l'histoire du concept de tragique. Ce concept était censé, au départ, surmonter l'antinomie entre les deux idées kantiennes fondamentales que sont l'idée de nature (de nécessité) et l'idée de liberté. Toutes les théories que nous avons rencontrées placent au cœur de la tragédie un conflit entre deux puissances qui incarnent, différemment selon les auteurs, ces deux idées, l'une des puissances étant du côté de la continuité, de la causalité, et l'autre du côté d'un surgissement libre, inconditionné,[39] du côté de l'événement. Ce furent tour à tour l'ordre divin contre la liberté d'Œdipe, le droit contre la révolte qu'est le crime, la nécessité de la constitution d'une cité harmonieuse contre la protestation des Érinyes, la rigueur apollinienne contre le déferlement du désir dionysiaque, la loi comme malédiction face à l'énergie muette du héros, etc. Mais à partir de termes comparables, les résultats sont opposés. En effet, les théoriciens ont, selon leur orientation philosophique, privilégié l'un ou l'autre des deux termes. Ils développaient en cela des philosophies contraires de l'histoire: l'une est dialectique, et en fait continuiste puisque l'histoire tendrait à travers l'irrationalité de ses épisodes vers un but identifiable et synthétique; l'autre est à l'inverse centrée sur la rupture, la discontinuité. Il y a ironie, puisque l'antinomie de départ se trouve simplement redoublée dans l'antinomie qui oppose désormais entre elles deux philosophies du tragique et les deux conceptions de l'histoire qui les sous-tendent.

[39] Comme l'est le "fait de la liberté" chez Kant.

III. Destin et dramaturgie

Nous avons, au cours de notre examen, accompagné la présentation des conceptions du tragique de l'hypothèse qu'elles contenaient des éléments valables pour une lecture d'Eschyle. Il nous reste non seulement à tester cette hypothèse, mais à esquisser le sens que ces éléments prennent au sein de la composition eschyléenne, en gardant ouverte la possibilité que les œuvres d'Eschyle expriment un 'contenu de vérité' que le concept de tragique cherche à définir de manière inadéquate mais en pointant des questions que ces œuvres se sont effectivement posées. Je me limiterai à un exemple.

1. *La délibération d'Aulis*

Le monologue d'Agamemnon se décidant finalement à sacrifier sa fille est l'un des 'lieux classiques' de l'analyse du tragique chez Eschyle, ou, à l'inverse, de la démonstration de l'absence de tragique dans sa tragédie. Avant d'en proposer une lecture, il convient de revenir sur son contexte, de manière à éviter de faire de cette délibération un simple 'cas d'école tragique' (ou non tragique).

Artémis, qui exige la mise à mort d'Iphigénie, ne punit aucune faute préalable d'Agamemnon. Eschyle s'écarte en cela de la tradition que Sophocle et Euripide reprendront et selon laquelle Agamemnon aurait offensé la déesse au cours d'une chasse. Chez Eschyle, la cause de la colère divine, selon la réponse qui me paraît la plus plausible à la question classique "why is Artemis angry?" est l'action même qu'Agamemnon s'apprête à accomplir à Troie, action que symbolise le massacre de la hase.[40] Décrite comme la protectrice de la vie innocente (*Ag.* 140-43), vie que détruisent les aigles de Zeus en signe des massacres à venir, la déesse proteste et exige, selon un rite habituel, que les chasseurs

[40] Je renvoie à la démonstration développée par J. Bollack, *op. cit.* (n. 12).

lui consacrent d'abord ce qu'il y a de plus beau pour elle, à savoir la jeune vie de la fille d'Agamemnon.

Le vers 144, très problématique, me semble renforcer cette lecture: "Elle (Artémis) demande que de cela soit réalisé un signe" *(τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι)*. Le verbe "elle demande" *(αἰτεῖ)* suppose Zeus comme destinataire, comme le confirme l'emploi de κρᾶναι dans la complétive; le pronom "cela" (au génitif pluriel τούτων) désigne sans doute la situation violente créée par le repas des aigles comme annonce de la destruction de Troie (plutôt qu'il ne renvoie aux petits des animaux, mentionnés dans la phrase précédente); quant à l'expression ξύμβολα κρᾶναι, elle ne peut pas, je pense, désigner la réalisation à Troie du "symbole" qu'est la dévoration de la hase et de sa portée par les aigles, pour deux raisons. La première est logique: comment la déesse pourrait-elle solliciter (de Zeus ou de quiconque) une action qu'elle exècre? Certains interprètes pensent lever la difficulté en supposant que la réalisation demandée serait particulière et inclurait le sacrifice d'Iphigénie qu'Agamemnon devrait ensuite expier; Artémis se vengerait par avance; or rien dans le texte ne permet une telle lecture. La seconde est linguistique: le verbe κραίνω, quand il a un mot comme signe ou oracle[41] comme objet, veut dire "effectuer", "produire avec autorité", c'est-à-dire ici manifester un signe, et non le porter à accomplissement dans la réalité. Il semble donc bien qu'Artémis demande un "signe" *(ξύμβολα)* qui soit la contrepartie (selon le sens de ξύμβολα) de la violence accomplie par les aigles, ce signe étant le sacrifice d'Iphigénie (ξύμβολα n'a donc pas le même référent que φάσματα au vers suivant, qui renvoie bien au présage des aigles; ce serait, déjà, étrange que la même réalité soit désignée de deux noms différents). Ne pouvant s'opposer à la destruction de Troie, voulue par son père, elle demande au moins une marque de respect de la part d'Agamemnon. La mise à mort d'Iphigénie n'est pas pour elle un crime qu'Agamemnon devrait payer,

[41] *Cf.* EUR. *Ion* 464.

mais un acte de piété, une reconnaissance; c'est une offrande, qui est déjà le prix à payer pour l'entreprise contre Troie. La logique divine du respect des "parts d'honneur" divines (les τιμαί) ne coïncide pas avec le point de vue des humains, pour qui ce sacrifice paraît d'abord être un acte criminel.[42]

L'innovation d'Eschyle par rapport à la tradition mythique (l'absence de faute préalable d'Agamemnon contre Artémis) a des effets énormes sur l'orientation de l'*Orestie*. Elle signale un choix: faire du droit le milieu où se déchaînent les violences, alors qu'il est censé les réprimer, les régler et éventuellement les prévenir. Agamemnon et Ménélas agissent au nom du droit: celui de Zeus hospitalier, que Pâris a bafoué (*Ag.* 401). Or la condition imposée par les dieux[43] à la réalisation de ce droit indiscutable est la mise à mort par Agamemnon de la vie qui lui est le plus intimement liée.[44] Il s'oppose à lui-même, et entre dans la logique que Hegel avait décrite comme étant celle du destin. Le droit est ainsi pris dans une véritable contradiction: il s'impose à Troie, selon une règle universelle édictée et garantie par Zeus, mais il ne peut s'imposer que si, en son nom, est accompli un acte qui va contre le droit. Sans le sacrifice et le destin où s'enferme Agamemnon il n'y aurait, en effet, pas de justice de Zeus. Troie, la ville de l'excès, pourrait prospérer.

Quant à la délibération elle-même, elle est méthodique et ne manifeste aucune passion irrationnelle (*Ag.* 205-17):

Ant. 4 205 Le premier des rois fit entendre ces mots:
"Ne pas obéir, un lourd désastre,
Lourd encore si
Je déchire l'enfant, la beauté de la maison,
Et souille dans les flots d'une vierge

[42] Pour l'ensemble des discussions du texte de la pièce proposées ici, je renvoie à mon livre *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues* (Lille 2001); voir p. 779 *sqq.* pour ce passage.

[43] A savoir par Zeus lui-même, qui accède à la demande d'Artémis, comme il a sanctionné celle de Thétis dans l'*Iliade*.

[44] Voir la description étonnante, parce que contraire aux normes, de la jeune fille chantant dans la "salle les hommes" le péan avec son père (*Ag.* 245-47).

210 Égorgée mes mains de père
Près de l'autel. Où n'est pas
Le mal? Comment déserter la flotte
Et manquer à l'alliance?
Car un sacrifice qui arrête le vent,
215 Et un sang de vierge, avec colère,
Jusqu'à trop de colère les désirer,
C'est justice. Qu'il en aille pour le bien!"

Le roi pose deux possibilités, et tranche. Selon l'usage, la thèse la moins forte (le renoncement) est exposée d'abord. Agamemnon analyse avec distance, et choisit. Il sait que la situation est désastreuse ("Où n'est pas le mal?", 211 *sq.*),[45] et sa présentation du sacrifice en fait ressortir la cruauté et les implications démentielles. Mais, comme l'ordre vient des dieux, il suppose qu'un "bien" (dernier vers) peut se réaliser par ce mal, sans qu'il soit maître de cet enchaînement souhaité. Quant aux critères de la décision, ils sont clairs: Agamemnon note que le respect de sa fonction de roi ("Comment déserter la flotte?") coïncide, dans cette situation, avec une norme divine: θέμις[46]. La construction de l'avant-dernière phrase montre que la passion que le roi souligne à la fin de son discours ("avec colère, jusqu'à trop de colère") n'est pas la sienne; le verbe "désirer" est sans sujet. Agamemnon construit un raisonnement: l'acte est affreux, mais la situation l'est également, et elle légitime la colère nécessaire à un tel acte.

Cette lecture du vers 216 conserve le texte du manuscrit principal. Elle évite l'introduction proposée jadis par F. Bamberger d'un sujet, "eux" (σφ'), à savoir l'armée, devant ἐπιθυμεῖν ("désirer"), et surtout elle évite de réécrire la phrase comme le fait M. West, quand, sur la base d'une variante, il rejette "désirer" (ἐπιθυμεῖν) et écrit ἀπὸ δ' αὐδᾶι Θέμις, "et Thémis l'interdit".[47]

[45] Littéralement: "Qu'est-ce qui dans cela est sans mal?" (τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;).

[46] Le mot, dans la langue du Ve siècle, se distingue de l'usage homérique en ce qu'il renvoie à une contrainte divine, comme Robert Parker l'a rappelé lors de la discussion.

[47] M.L. West (ed.), *Aeschylus, Tragoediae* (Stuttgart 1990). Je renvoie à la présentation de la tradition manuscrite et à la discussion de cette conjecture par

La norme désignée par Thémis ne lui paraissait pas pouvoir commander un sentiment, tel la colère de l'armée, et elle est trop contraire à l'acte qu'elle devrait sanctionner selon le texte transmis. Mais si Agamemnon prononçait cet argument, il n'y aurait pas de délibération, et aucune phrase n'expliquerait son choix.

Dans la strophe suivante, le chœur, parlant en son nom, juge la décision. Comme il utilise la métaphore du "joug de la nécessité", il était tentant de retrouver là l'antithèse développée par Schelling. Agamemnon, succombant à la passion et cédant devant les dieux, renoncerait, plus ou moins volontairement selon les lectures,[48] à sa liberté (218-27):

Str.5 Quand il eut passé sur lui le joug de la nécessité,
Soufflant la renverse impie de sa pensée,
220 Vent impur, sacrilège, alors
Jusqu'à l'audace ultime il dévia son esprit.
Chez les hommes, la pensée de bassesse rend téméraire,
L'insolente déraison, mal suivi de maux.
Il osa donc devenir
225 Sacrificateur de sa fille, en secours
Aux combats de vengeance pour une femme,
Et en prémices de fiançailles aux navires.

Cette strophe n'invite pas à retrouver l'antithèse 'tragique' (nécessité/liberté). Le chœur développe ici le point de vue de la sagesse commune. Sa condamnation repose sur la reprise de deux *topoi* de la sagesse traditionnelle.[49] "Passer sur soi le joug (ou la "courroie", λέπαδνον) de la nécessité" est normalement un comportement sage de lucidité. C'est celui que recommande Pindare dans la *Deuxième Pythique*: "Porter légèrement le joug que l'on a placé sur son dos, / C'est se secourir" (93 *sq.*). Mais

V. DI BENEDETTO "Sul testo dell'Agamennone di Eschilo", in *RFIC* 120 (1992), 133-35.

[48] Selon J.-P. VERNANT ("Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque", in J.-P. VERNANT, *op. cit.* [n. 4], 1123) et S. SAÏD (*La faute tragique* [Paris 1978]), la nécessité et la liberté opéreraient l'une et l'autre, l'une sur le plan divin, l'autre sur le plan humain. La décision serait ambiguë.

[49] Je reprends l'analyse de J. BOLLACK, *op. cit.* (n. 12), 288 *sqq.*

la sagesse dit également que la nécessité, la contrainte du besoin peut mener à la déraison, quand, par exemple, un noble sans richesse épouse une femme sans naissance: "Car le presse la puissante nécessité qui enhardit l'esprit" (Thgn. 196). La contrainte produit l'audace (τλήμονα ... νόον, *cf.* ici "l'audace ultime" de la pensée, τὸ παντότολμον φρονεῖν). Le chœur mêle ces deux *topoi*, car la nécessité qu'Agamemnon endosse est mauvaise. L'accepter, au lieu de rendre sage, rend fou. Le chœur n'entre dans aucune logique tragique, il constate une faute. Le mot ἀνάγκη désigne la contrainte propre à la situation, et la métaphore du souffle éclaire la nature de la soumission d'Agamemnon: contre les vents mauvais dont il subissait les attaques sans réagir (187)[50], il devient lui-même souffle de destruction ("vent impur, sacrilège").

2. *Liberté des Anciens, liberté des Modernes*

L'importation explicite, à partir des années 1920, de la problématique philosophique du tragique dans la lecture de ce passage est le signe d'une évolution de la philologie,[51] qui, au-delà du déchiffrement méticuleux des textes, s'est voulue 'histoire de l'esprit'. L'enjeu était de montrer la nouveauté de la tragédie en ce qu'elle serait déjà sur la voie de ce que les Modernes, avec Kant, ont défini comme 'liberté'. La tragédie serait le moment d'une découverte irréversible. À l'homme passif de l'épopée, perpétuellement excusé par l'emprise des dieux, la tragédie opposerait pour la première fois l'intériorité du sujet et en ferait un agent responsable. Bruno Snell, en réaction contre une philologie trop orientée vers les seuls faits textuels et historiques, tente de redonner avec cette idée un

[50] "Réglant son souffle sur les événements qui le frappaient."

[51] Il y a rupture avec la pratique des philologues au cours du XIXe siècle: ceux-ci se contentaient de reprendre les analyses de Schelling, en les historisant, comme nous l'avons vu, alors que désormais le retour à la philosophie et à ses thèmes sera revendiqué. Mais ce retour, lié au 'Troisième humanisme', n'aura qu'un temps.

contenu de vérité à Eschyle dans sa dissertation de 1928 *Aischylos und das Handeln im Drama*,[52] et fonde son analyse sur la théorie du tragique de Schelling. Dans son livre *Die Entdeckung des Geistes*,[53] il retrace les étapes anciennes de cette invention du soi et de la liberté, qui trouvera son aboutissement dans les théories modernes de la morale.

La délibération d'Aulis a servi d'argument contre cette reconstruction historique et plus généralement contre l'idée d'un progrès de l'esprit et d'une différence entre les époques. Une telle idée 'historiciste', hégélienne, de l'histoire, comme processus linéaire orienté vers un but nécessaire, serait inopérante non seulement pour comprendre l'éthique, mais pour interpréter les textes anciens. Ceux-ci, à l'examen, ne se révèlent pas moins performants que les textes modernes. Il suffisait de montrer que nous avons bien affaire ici à une délibération éthique régulière, avec ses phases constitutives: analyse de la situation, pesée des options possibles, décision argumentée au nom de valeurs identifiées, et passage à l'action en accord avec la décision. L'examen pouvait même remonter jusqu'aux textes d'Homère, et montrer que les décisions des héros et des dieux y suivaient en fait déjà la même procédure. La tragédie n'invente donc rien, et les Modernes, représentés par Kant, ont eu simplement le tort de penser que la délibération éthique devait se fonder sur un concept absolu de la liberté. Il n'en est pas besoin, puisque Homère et Eschyle, qui n'ont pas ce concept, savent délibérer. Il n'y a donc pas de progrès. Eschyle peut être lu comme un contemporain et opposé à Kant.

Pour le débat d'Agamemnon, cette option a pu conduire à une revalorisation de la décision du roi, qui n'aurait rien d'archaïque, rien de scandaleux, et qui ne se laisserait dicter par aucune emprise divine. Martha Nussbaum, dans *The Fragility of Goodness*[54], entreprend cette réhabilitation en faisant de cette

[52] *Philologus*, Supplement-Bd. 20,1 (Leipzig 1928).

[53] B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (Hamburg 1947).

[54] M.C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge 1986).

délibération un exemple du genre particulièrement réussi. Non seulement le roi procède rationnellement et se conforme à sa décision, quoi qu'il lui en coûte, mais ce modèle de décision se montre plus satisfaisant que les modèles élaborés par la philosophie continentale moderne, qui, fondant la décision sur la seule liberté comme principe, tentent d'en faire une opération purement rationnelle.[55] De manière plus conséquente et plus riche, Eschyle introduit dans la décision un moment pathétique: le roi, comme le dit le chœur "dévia son esprit" (221). Cette phrase voudrait dire non pas qu'Agamemnon a mal raisonné, mais qu'une fois le raisonnement accompli, une fois la nécessité rationnellement assumée, il s'est laissé gagner par une violente émotion. Par là, il reconnaît la force de la solution qu'il a écartée. Il est divisé et agit aussi contre lui-même, sans donc qu'Eschyle ne tombe dans la fiction moderne d'un sujet moral qui ne devrait des comptes qu'à sa propre liberté.

Il est tout de suite possible d'observer contre cette interprétation que "la déviance" de la pensée ne peut pas désigner pour le chœur un sentiment du roi qui accompagnerait sa décision. La phrase "jusqu'à l'audace ultime il dévia sa pensée" s'applique sans ambiguïté à l'action elle-même, comme le confirme le terme "audace", toujours tourné vers l'agir. Mais, de cette lecture au moins une conclusion peut être retenue: le roi ne sacrifie aucune liberté, il analyse et décide.

Toutefois, en mettant l'accent sur la rationalité de la procédure délibérative, on perd de vue des contenus essentiels du texte:

— tout d'abord, il ne s'agit pas de n'importe quelle décision, mais du meurtre d'une fille par son père. L'homme éthique se condamne par là à son propre meurtre, comme Calchas l'avait déjà prédit (154 *sq.*). La décision juste, parce que conforme à l'ordre des choses (et de fait efficace), emporte celui qui la prend. L'intérêt du texte réside alors sans doute moins dans la procédure

[55] Martha Nussbaum vise surtout Kant et Sartre.

délibérative elle-même que dans le fait qu'en délibérant en accord avec sa fonction de roi, et en sacrifiant sa fille pour l'armée, Agamemnon transforme le lien familial en malédiction, et doit pour cela finir en victime de ce qu'il avait choisi d'éliminer;

— en second lieu, et surtout, la lecture de M. Nussbaum suppose qu'il existe bien, à ce moment de l'histoire des Atrides, un monde où il est raisonnable de délibérer, un monde cohérent et réglé, dont la connaissance permet d'argumenter sans se tromper. Or c'est l'inverse. La décision d'Agamemnon n'a pas seulement son action à venir comme enjeu, mais l'existence même d'un tel monde. Comme on l'a vu, s'il ne se plie pas, l'ordre de Zeus ne se réalise pas, et il n'y a plus de critère objectif pour décider de ce qui est juste; or l'acte demandé pour que cette justice devienne réelle est de toute évidence injuste en soi et condamne au destin.

Le concept classique de 'crise tragique' redevient alors pertinent pour comprendre la scène, avec les deux dimensions de ce concept: comme 'crise objective', quand le monde est contradictoire, soumis à des rationalités opposées, et comme 'crise subjective', quand l'individu qui doit décider s'anéantit par sa décision en raison de cet état contradictoire du monde. Mais quels sont les termes qu'oppose cette crise, si ceux que met en avant la vulgate tragique, une liberté et une nécessité également absolues, se révèlent inexistants? Agamemnon décide souverainement. Il exerce par là une liberté qui n'est sans doute pas à comprendre comme la liberté subjective, originelle et inconditionnée des Modernes. Son acte souverain exprime plutôt une conception autre de la liberté, régulièrement formulée dans les textes anciens. La différence entre les époques reste donc sans doute décisive.[56] Il s'agit, pour le dire d'un mot trop rapide,

[56] Même si des auteurs contemporains comme Bernard Williams (*Shame and Necessity* [Berkeley 1993]) récusent le concept moderne de liberté et préfèrent revenir à Aristote, il n'en reste pas moins que ce concept a été exposé et défendu à partir de Kant, alors qu'il était inexistant dans l'Antiquité. Les horizons théoriques des époques n'étaient donc pas les mêmes.

d'une liberté objective. Être libre, c'est n'être pas dominé ou esclave, et c'est donc trouver par son action, par la lutte, la place sociale ou politique qui garantira cette indépendance. La liberté se fonde sur un ordre des choses, elle ne repose pas dans la volonté de celui qui agit, comme pour les Modernes, mais dans le but de son action. "Porter le joug de la nécessité" peut ainsi être un acte libre et vertueux, au sens où c'est reconnaître les chances objectives de pouvoir exercer une souveraineté à un moment donné. De ce point de vue, les héros eschyléens agissent librement, sans aliéner leur liberté, quand ils se vengent, quand ils se portent à l'assaut d'un frère comme Étéocle, qui assume ainsi, de la seule manière efficace possible, sa fonction de défenseur de Thèbes. La contrainte divine ne brime pas par principe cette liberté, elle crée les circonstances où elle peut s'exercer et l'oriente, ou parfois elle rend son exercice impossible, dans des circonstances toujours particulières, quand les Troyens deviennent esclaves par exemple. C'est donc une liberté fonctionnelle, relative à un donné extérieur, et qui peut se perdre quand la situation l'impose.

3. *D'Aulis au drame*

La crise, telle que nous la voyons se mettre en place à Aulis, n'oppose pas cette liberté à une contrainte, puisque ces deux termes ne sont pas directement antagonistes en soi et qu'on voit au contraire Agamemnon rester libre au sens ancien. Il prend la seule décision, aussi abominable soit-elle, qui soit compatible avec son rôle de roi, et il devient par là responsable devant les siens: il est un père monstrueux et il sera même un mauvais roi, puisqu'il conduira un nombre immense de Grecs à la mort. Il devra rendre compte de ces manquements. La crise oppose plutôt cet exercice souverain de la liberté au sens réel et inattendu qu'il prend dans une situation précise. Parler et agir fonctionnellement, selon son *êthos*, son rôle social, produit un destin qui individualise au sens où il condamne celui qui a parlé et agi, et

ne condamne que lui. Le personnage 'tragique', c'est-à-dire qui subit un désastre, en dit plus qu'il ne dit. Alors qu'il croit raisonner et disposer ainsi de la réalité extérieure qu'il perçoit selon les cadres admis et qu'il transforme selon des normes publiques et établies, il parle en fait de lui-même sans le savoir. Visant l'action, il exprime sans le savoir ce qu'il est, avec son histoire ancienne et à venir. Agamemnon croit disposer de sa fille, du sang d'une enfant où il pourra souiller ses "mains de père", mais les mots qu'il emploie étaient à prendre au pied de la lettre, c'est bien de son sang qu'il s'agit, de celui qu'il a transmis, et donc de sa propre vie. Il a objectivé ce sang dans son discours, comme s'il n'était qu'un "remède", un instrument extérieur, alors que son acte liait définitivement pour lui paternité et violence et décidait donc de lui. Le droit échoue donc dans l'*Agamemnon*.[57] Il ne garantit pas l'existence de ceux qui se sont engagés pour lui, mais les mène à la faute et à la destruction et il ne protège pas la communauté qui le reconnaît comme norme, mais l'enferme dans la violence. Les analyses du jeune Hegel et de Walter Benjamin restent donc, sur ce point, très éclairantes.

*

* *

Les théories du tragique n'ont pour le philologue que le tort d'être modernes et de prétendre dire quelque chose sur notre condition à partir de concepts théoriques issus d'un moment particulier de la philosophie. Mais si l'on entend par 'tragique' une qualité propre à un art défini, la tragédie athénienne, sans retomber toutefois dans les définitions anciennes, qui faisaient de l'adjectif 'tragique' un simple synonyme de 'noble' pour le style ou de 'monstrueux' pour les histoires racontées, ces théories offrent des outils d'analyse pour les œuvres.

[57] La même analyse peut être faite pour Égisthe, double ironique et monstrueux d'Agamemnon. Il agit, ou fait agir, au nom d'un droit relatif au passé, mais, une fois sa vengeance accomplie, il n'est le porteur d'aucune règle pour le futur. Il devient tyran.

a. Nous n'avons pas à choisir entre les deux interprétations majeures de la tragédie, celle qui y découvre une tendance vers la réconciliation, comme dans *Les Euménides*, et celle qui exacerbe un désastre, comme dans *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle réalise l'une et l'autre des possibilités. Par rapport à la première interprétation nous pouvons simplement dire qu'elle a sans doute le tort de faire de la tragédie le reflet de l'histoire progressive qui construit la cité. Elle serait l'expression d'un processus réel de formation historique. Or Eschyle n'est pas dans cette situation. Il n'est pas un historien du droit ou de la politique. Il part de l'existence d'une cité déjà constituée, qui est la réalité vécue de son public: l'Athènes qui a vaincu les Perses, puis celle qui s'est démocratisée avec la réforme d'Éphialtès. Il ne s'intéresse pas à la genèse de cette cité, mais prend acte de sa réalité, et l'analyse, en se posant la question du sens qu'elle a pour les individus, considérés non pas seulement comme des sujets politiques, mais dans la totalité de leurs dimensions existentielles. Il a pour cela comme instrument l'examen du langage et sa mise en scène: les mots publics, sur la scène, reprennent les schémas normatifs de son temps, mais en plus, ils disent chez lui aussi les histoires des individus, au-delà des stratégies langagières de ceux qui parlent. Eschyle transforme les normes juridiques et politiques, sans cesse invoquées par les personnages, en moyens inattendus d'exprimer la réalité profonde des individus. Le droit, de normatif devient expressif.

b. L'idée hégélienne de 'destin' comme relation de soi à soi obscure et différée dans le temps et comme lien nécessaire et juridique entre une première et une seconde violence. Il est apparu que le destin sert chez Eschyle[58] de 'medium' pour constituer sur

[58] Je n'ai pas dans ce texte pris le soin de comparer Eschyle aux deux autres Tragiques. L'analyse serait chaque fois différente. Ainsi, dans l'*Antigone*, il n'y a pas de destin préalable à la pièce. C'est Antigone qui pense que le décret de Créon ne fait que prolonger la malédiction de la famille d'Œdipe, alors que c'est une décision politique qu'il prend de son propre chef. Mais cette décision souveraine déclenche un destin, à partir du moment où Créon s'oppose non pas à

la scène des individualités réellement uniques et représentables. Le personnage prend une forme scénique qui le distingue des autres quand il est pris dans la tension incontrôlable par lui entre son activité publique, généralement orientée vers un droit commun, et l'anamnèse forcée de son passé. Étéocle devient lui-même quand il ne parle plus seulement en roi efficace et typique, mais quand il doit employer sa technique politique et sa maîtrise du langage pour parler de son double et l'affronter.

c. *Le lien entre droit et violence.* Cette tension, qui fait le personnage scénique, vient de ce que son destin, son passé, avec l'enchaînement des fautes, ne s'ajoute pas du dehors à son action publique. Il est commandé par elle. Walter Benjamin, renouant avec Hegel, avait formulé cela dans une expression énigmatique: "le droit condamne à la faute". L'*Agamemnon* a bien montré un lien de cet ordre: c'est l'action juridique et violente contre Troie qui suscite la colère d'Artémis et donc le destin qu'Agamemnon s'impose par la mise à mort de sa fille. De même, c'est parce qu'Étéocle défend sa ville, selon son idée du juste, qu'il devient monstrueux dans le double meurtre. La tragédie ouvre donc bien, comme le supposaient ces auteurs, sur une analyse du droit et de sa signification. L'analyse pourrait être étendue au *Prométhée* (au sens où Zeus représente un ordre, juste dans son principe, dans la punition de son adversaire, mais injuste quand il est vu, quand il devient le spectacle que donne sur la scène cette punition; l'ordre de Zeus se révèle brutal), aux *Suppliantes*, avec l'excès des Danaïdes dans leur attachement à Zeus.

d. *L'impuissance langagière des personnages.* Ils ne peuvent parler à la hauteur de leur situation. Sur scène, ils argumentent d'abord comme s'ils ne nouaient pas leur destin par leurs discours et leurs actes. Une fois la catastrophe advenue, ils peu-

Antigone, mais à l'être qui lui est le plus proche par le sang, son fils. Sa propre famille connaît alors le sort de celle d'Œdipe, dans l'auto-destruction.

vent, mais simplement après coup, commenter le destin survenu. Mais, comme on le voit à la fin de l'*Agamemnon*, à la fin des *Choéphores*, et pendant toutes les *Euménides*, même alors, même une fois le désastre et ses raisons connus, il y aura controverse sur son sens, sur la manière dont on peut en parler. L'événement, pourtant clair, net et irrémédiable, ne trouve pas son expression adéquate, car il ne peut coïncider avec les langages qui sont à la disposition des acteurs.

e. *L'idée de crise*. Ce qui fait crise, chez Eschyle, est la rencontre conflictuelle entre deux formes de raison, et non le conflit entre un ordre raisonnable et une force de démence:

— d'une part, se déploie la rationalité des dieux, qui imposent des destins et qui à travers cette succession de destins construisent une histoire de longue portée, comme dans l'*Orestie*, où l'on ne découvre que sur le tard que le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon, etc., avaient pour finalité la fondation d'une nouvelle justice à Athènes. Les dieux, comme dans l'épopée homérique, agissent selon une téléologie, selon une théodicée qui donne un sens à l'histoire;

— d'autre part, la rationalité que visent les personnages en argumentant ou en agissant.

La rencontre de ces deux lignes est catastrophique et irrationnelle. En effet, aucun personnage de l'*Orestie* ne pouvait avoir même le soupçon que son action entrait dans cette longue histoire, avec ce terme-là. Ils n'avaient pas les moyens de se hisser au point de vue des dieux, mais le subissaient, même quand ils font de la théologie, comme Clytemnestre ou le chœur. La raison en est que cette histoire divine, qui tient l'ensemble de la trilogie, est en fait muette, à la différence de ce qui a lieu dans l'épopée. Il n'y a pas, chez Eschyle, de 'scène divine' où le terme visé par les dieux soit exposé, il n'y a pas de promesse donnée par les dieux au héros. Le sens de cette histoire n'est jamais énoncé à l'avance, alors même qu'elle est rationnelle, qu'elle

pourrait donc faire l'objet d'un discours. Seuls des signes sont accordés par les dieux: un présage à Aulis, une malédiction, mais sans même que la raison de ces signes ne soit donnée. Cela paraît être l'un des traits caractéristiques de la tragédie telle que la pense Eschyle[59], dans son contraste avec l'épopée: le dessein qui fait l'histoire n'est pas dit, et ne se découvre que rétrospectivement. Le langage des héros est alors en crise, puisqu'il s'énonce sur fond de ce dessein divin, qui dispose d'eux, mais qui est muet. La rationalité divine, même si sa logique peut après coup se laisser interpréter, se fait ainsi violence brutale, bachique. On n'a donc pas à choisir, pour interpréter, entre ces deux pôles, ou bien la théodicée à l'œuvre dans l'action des dieux ou le désastre du héros; la tragédie relie en permanence les deux, sans nécessairement viser par là une synthèse, une fin heureuse. Elle donne à voir.

f. *La discontinuité de la forme tragique.* Cette crise ne se déroule donc pas seulement au niveau de l'action, selon un schéma linéaire (avec les phases aristotéliciennes bien connues de tension et de dénouement). Il y a bien cette structure d'ensemble. Mais comme la crise est constitutive de la position des personnages face au dessein divin qui se réalise, dans le silence, à travers eux et leur langage, elle détermine, dans chaque drame, une multiplicité de situations. Hölderlin avait sans doute raison de découvrir dans la tragédie un schéma compositionnel discontinu. Ce sont, d'épisode en épisode et à chaque chant de chœur, des modes différents de présenter cette contradiction entre le lien puissant qui réunit les humains et les dieux et l'impossibilité de ce lien. Selon les personnages en présence, selon les événements, le public entre dans des mondes différents, qui ne valent pas au premier chef pour leur fonction, pour leur rôle d'étape vers le dénouement, mais pour eux-mêmes, comme réalisation en un moment précis et pour un individu particulier de cette tension.

[59] Sophocle et Euripide traiteront ce problème autrement, par des scènes divines, par l'absence de destin imposé par les dieux, comme dans l'*Antigone*.

g. *La fonction cognitive de la tragédie.* Les théoriciens du tragique le mettaient dans les choses, qui devenaient par là intelligibles (ou clairement insaisissables pour l'intelligence humaine: il s'agit encore, avec cette thèse, de 'connaissance'), alors que le 'modèle' que construit Eschyle est lié à sa poésie comme artefact. La tension qu'il met au principe de ses drames entre un destin d'abord muet et le langage des personnages n'est pas l'expression d'une thèse sur le réel, elle est une forme qui permet de construire des événements. Mais cette forme n'a pas son but en soi. Elle sert à Eschyle d'outil d'analyse pour les objets qu'il se choisit: le destin de l'empire Perse ou d'Athènes, le droit, la cohérence de la cité, la filiation, la sexualité, l'histoire de la civilisation, etc. Ce modèle est 'inactuel': il met en scène des sujets parlants qui ont directement le pouvoir de décider pour leur communauté, des rois de l'âge héroïque[60], et qui par là accomplissent un destin mythique; en plus, ces individus mythiques font entrer dans le débat public, sur la scène, des thèmes qui n'y sont normalement traités. Ce décalage transforme les expériences du monde vécu et du rapport à la politique en destins, en objets représentables parce que dotés d'une cohérence inébranlable. Il permet à la tragédie d'élaborer un point de vue sur sa société. Sans démontrer, elle devait plutôt ouvrir, après le spectacle, à la controverse.

[60] Xerxès est traité comme un roi homérique.

DISCUSSION

F. Macintosh: You demonstrate very clearly how a philological approach can be enriched with reference to the German philosophical tradition. When you speak of Agamemnon dilemma at Aulis, you refer very persuasively to how "parler et agir fonctionnellement, selon son *êthos*, son rôle social produit un destin qui individualise au sens où il condamne celui qui a parlé et agi, et ne condamne que lui". Agamemnon speaks, as you say, more than he literally speaks. This reminds me of Hegel's distinction in the *Phenomenology* between ancient and modern tragic characters. According to Hegel modern tragic characters experience and demonstrate a gap between character and role. Indeed, the modern tragedy is played out within that gap/space. By contrast, adds Hegel, for the ancient character, his/her role is a *donnée:* there is no gap; Antigone is Antigone *because* she buries her brother. Perhaps what we have here is another very powerful demonstration of Hegel's definition of the ancient tragic character: once Agamemnon has made his decision to sacrifice his daughter, he becomes 'Agamemnon' absolutely. He 'is' his role in more senses than he can possibly realise at the point, as you suggest.

P. Judet de La Combe: La distinction que vous rappelez me semble, de fait, tout à fait pertinente. Les personnages des tragédies anciennes (avant Agathon) étaient connus par la tradition mythique, et un nom propre comme Étéocle, Clytemnestre ou Agamemnon ne désignait pas seulement un 'personnage', mais une histoire dont l'issue était fixée. Le nom est la concentration d'un récit. À d'autres noms, comme Hélène, étaient associée une incertitude essentielle, mais cette incertitude était elle-même traditionnelle, elle définissait une identité, quelle que soit la version

finalement retenue par un poète. Hegel nous permet de penser une différence radicale entre le récit ancien et le récit moderne. Pour la tragédie et le roman modernes prime le point de départ de l'action: les circonstances historiques, sociales, psychologiques qui font qu'une personnalité est engagée dans une série d'actes. Ceux-ci s'imposent à elle, l'illustrent ou la contrarient, sans que la fin soit vraiment déterminante ou sans même qu'elle soit racontée, comme dans de nombreux romans contemporains. C'est le parcours, souvent opaque, où s'engage cette personnalité qui compte, dans une tension entre ce qu'est le personnage et ses actes. Cette forme de récit renvoie à l'idée d'un monde ouvert, imprévisible; seul le point de départ des actions peut être assuré. Pour le récit ancien, si l'on peut tenter une distinction aussi rapide, prime plutôt le terme, le *telos*. Un personnage est ce qu'il est par l'action décisive, et souvent catastrophique pour lui, qu'il doit réaliser. Il porte cela dans son nom. Ses actes et son sort final ne peuvent être dissociés de lui. Ils prennent sens dans un monde fermé, ordonné, selon l'idée que le mythe donne de la réalité comme totalité close. L'unité du 'personnage' et du 'rôle' ne signifie pas pour autant que la tragédie soit une forme fermée et homogène. Le théâtre ancien part de cette unité comme 'donnée' et explore les possibilités scéniques et langagières qui permettent de faire des personnages ce qu'ils étaient destinés à être depuis toujours. Dans cette exploration, il introduit un jeu presque infini de liberté, de débats possibles. Cela justifie pleinement les lectures qui se refusent à faire de la psychologie et interrogent d'abord la manière dont les situations dramatiques, essentiellement différentes de scène en scène et d'un chant à l'autre, donnent des significations parfois inattendues aux histoires fixées à l'avance des personnages. L'unité de l'œuvre est sans doute moins à chercher dans l'intrigue ou dans les caractères, que dans les correspondances, au-delà des discours des personnages, entre ces constructions sémantiques.

M. Griffith: Thank you for a superbly wide-ranging yet well-focused discussion of the (on-going) relationship between

philosophy and philology over the issue of 'the tragic'. I learned a great deal from it, and you have provoked me to think (and rethink) about a number of issues — not least about the different national traditions of Classical scholarship and aesthetic theory (German, French, English), and also about the kinds of 'unity' or intelligibility that drama such as Aeschylus' may be expected to provide. I have two questions/comments.

1. If we bring into the discussion of 'the tragic' and of Aeschylean tragedy a couple of influential British critics of the 20th C., I think some further dimensions of the question open up, and productive dialogue with the German and French traditions can be suggested: I am thinking of A. C. Bradley and John Jones. These were neither of them Classicists (which is probably significant; as you have pointed out, British Classicists tended to resist ideas of 'the tragic' in general and tended also to focus on other issues when discussing Aeschylus). A.C. Bradley's books and lectures on Shakespeare were very widely read. They emphasized the qualities of the Shakespearean (= tragic) hero, as embodying and verbalizing a kind of nobility and majesty, even as these heroes often bring about their own ruin through blindness, resistance to inevitable external forces, or even outright moral fault; Bradley also emphasized the idea of tragic 'waste', and the overall sense that a 'great' spirit was being crushed, yet still achieving and reaffirming this 'greatness' through its extreme self-assertion and power of self-expression. (The quality of Shakespearean language was a part of this 'nobility', to be sure.) This portrait of a ('the') tragic hero maps better onto Sophocles, of course, than onto Aeschylus or Euripides: but I think it nonetheless is useful to keep in mind when discussing and imagining an Eteocles, a Clytemnestra, even an Agamemnon (not a morally or spiritually exceptional individual, to be sure, but a larger-than-life figure who struts on purple and has conquered Troy). J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (London 1962) argued, by contrast, that we should stop worrying about 'the tragic hero' (who is not the object of Aristotle's primary interest), or even 'tragic

choice' (I think his position on this issue in Aeschylus was similar to e.g. A. Rivier's, in relation to "*le nécessaire et la nécessité*") and focus instead on the *spoudaia praxis*: the action, or sequence of actions, which for Aeschylus means focusing on the *oikos* and the network of relationships and actions-reactions, images-chains of causation, within which individuals move (sometimes making decisions and choices of a kind, sometimes just following the only path that is open to them; but never faced with 'free, individual choice', for sure).

With these critics in the background, in addition to the array of scholars and approaches that you have so thoughtfully presented, and with a view to the modes of presentation and formal elements of Aeschylean tragedy in mind, in which the 'action' (sequence of events; *praxis/sustasis pragmatôn*) comes to the audience via a number of different voices, disparate scenes, multiple modes, etc., then we may arrive at a view of the 'tragic' in Aeschylus as being a combination of viewpoints and experiences that is fragmented and variegated (*poikilos*) — and thus not comfortably unified as a moral system nor neatly intelligible in discursive terms, yet acquires a capacious kind of unity (*spoudaias praxeôs*... single and complete... etc.), one that supersedes the capacity of any more restricted medium on its own (analytic speech; choral music and dance; *opsis*; etc.). Aeschylus' tragic 'vision', which the audience are brought to share and experience both emotionally-aesthetically and intellectually-analytically (and this starts to sound a bit Wagnerian, I now realize — though the words of Wagner's librettos are so banal and his ideas so simplistic, that I don't think his actual operas are a satisfactory comparison to Aeschylus' plays) thus provides/requires a theatrical experience (music, visual spectacle, etc. as well as argument and actual plot) that combines the disparate elements of political-social-musical (human) existence to an extreme degree. As Bradley suggests for Shakespeare, the unusually marked language and exceptionality of the Aeschylean 'tragic hero' (a powerful and in some sense hyper-ambitious figure) makes him/her and the whole family to which s/he

belongs the object of intense scrutiny and anxious contemplation — and that scrutiny is conducted from many angles (including the hero's own perspectives), and through multiple media. This makes exciting and fulfilling theater (drama = tragedy), a satisfying unity of a kind, even though it may not 'add up' to a neatly definable concept of 'the tragic' or Aeschylean 'religiosity'.

2. On the issue of the "impotence" or "insufficiency" of 'tragic/ Aeschylean' language: I'm not sure I agree with this, or not entirely. In some respects (despite S. Goldhill, J. Porter, etc.), isn't Aeschylean language remarkable in part because it is exceptionally capable of achieving meaning and 'making sense' (sometimes with the help of specific metrical-musical structures, etc.) in ways that language normally cannot?– even as it is also true that the language and argumentation of the plays are (as you've shown in your paper) disturbingly discontinuous and disturbing. (Or as Orestes remarks in *Cho.* 298-305, "many desires fall-together into one": there is an over-determination of meaning. *Cf.* Cassandra's expressions or the *parodos* of *Agamemnon*...). So I am more comfortable with "discontinuity" than with "impotence", I think! But I suspect that there is much more to be said about all this...

P. Judet de La Combe: Vos commentaires me vont évidemment droit au cœur. Pour la première question: les travaux de A. Rivier, qui met en question l'interprétation habituelle du choix tragique et notamment l'idée d'une "double motivation", et de J. Jones, avec l'accent que met sa lecture d'Aristote sur le caractère "*situational*" et non "*personal*" des événements majeurs de la tragédie, sont de fait à mettre à part et restent particulièrement éclairants. C'est si l'on renonce à faire des personnages de la tragédie des 'substances' héroïques, des entités soumises aux aléas de la fortune, et si l'on voit en eux plutôt des foyers vers lesquels convergent des puissances antagonistes, que l'on peut comprendre leur grandeur, non comme 'démesure', mais comme capacité à affirmer en toute

circonstance une force expressive qui ne se laisse pas réduire par ce qui leur arrive ou par le sens (théologique, juridique, politique, etc.) de leurs actions et de leur désastre. Sur scène ils sont grands non par ce qu'ils disent — souvent, ils ne font que reprendre des clichés —, mais par une forme de présence langagière, qui à toute signification imposée (un ordre divin, une norme) sait opposer une prétention à y échapper ou à se l'approprier; ils sont perpétuellement déviants, en excès, parce qu'ils parlent d'eux-mêmes ou parce qu'ils pensent que leur discours, et aucun autre, peut créer la réalité. C'est cette capacité ouverte, différente dans ses effets selon les situations, que l'on a souvent réifiée en y voyant la figure du héros.

Pour la seconde question: l'hypothèse d'une "impuissance" des personnages dans leur langage ne contredit pas le constat de cette virtuosité expressive et de cette maîtrise dans l'emploi des mots. Simplement, les personnages ne disposent pas du référent de leur langage. Il leur échappe parce qu'il a été fixé du dehors (par les dieux), et que le langage humain ne peut se placer à un point de vue divin et totalisant (contrairement à ce que pensaient les poètes théologiens, comme Hésiode et les Orphiques, ou les philosophes — que la tragédie critique). Quant au chœur, dont j'ai trop peu parlé car il est souvent mis par la critique hors tragique alors qu'il est bien le point de départ du spectacle, il travaille le langage composite de la grande tradition poétique et sapientiale pour tenter de se mettre à la hauteur de l'événement inouï qu'il a à analyser. Souvent, il échoue, le langage de la tradition étant bousculé par les événements. L'effervescence du langage est discontinue dans la tragédie, car le changement des situations lui est imposé de l'extérieur. Le bref survol que j'ai proposé des théories du tragique montre que Hölderlin est l'auteur qui a le mieux su dégager ce principe de composition.

R. Parker: I would like to ask about the relation between ethical questions, viewed in the abstract, and characterisation in your conception; this seems a very pertinent issue given your

very welcome instance on approaching tragedy as a theatrical experience. You follow Hegel in arguing that a tragic character could be forced into extreme actions by the legal system or situation under which he or she was imagined to be operating, and you take the case of Clytaemnestra: you say, quite rightly, that "elle ne peut s'appuyer sur aucune institution, sur aucune loi pour faire valoir son attachement à sa fille, puisque le garant du droit, Agamemnon, roi d' Argos, est lui-même criminel". How is one to reconcile that defence of her action, which taken in itself is very effective, with the many negative traits in the way she is characterised, her disgusting gloating over the blood of Agamemnon for instance (1388 *sqq*)? And one can pose a similar question in relation to Agamemnon: if he was right to do what he did at Aulis, why is he so emphatically not portrayed as the great gentleman that E. Fraenkel so unpersuasively argued him to be?

I have also a question about the "histoire de longue portée", much longer than reveals itself to the view of any individual character, which you argue the trilogy encourages us to take of the gods' designs. You say "on ne découvre que sur le tard que le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon, etc., avaient pour finalité la fondation d'une nouvelle justice à Athènes. Les dieux, comme dans l'épopée homérique, agissent selon une téléologie, selon une théodicée qui donne un sens à l'histoire". It's certainly true that the story which begins with the sacrifice of Iphigeneia ends with the establishment of the Areopagus, but I wonder if your way of describing the point isn't, precisely, a little too teleological: the gods resolve a problematic situation by the foundation of the Areopagus, but should one try to follow back a single line or thread of divine intent right back to the distant beginnings of the myth?

P. Judet de La Combe: Il serait certes vain de s'engager dans une apologie de Clytemnestre, qu'Eschyle dépeint bien en criminelle jouissant du sang versé, même s'il n'est visiblement pas d'accord avec Pindare (quelle que soit la relation historique

entre les deux textes) qui, dans la *XIe Pythique*, tranche le débat traditionnel sur les motifs de son crime en optant pour la luxure et non pour le désir de venger sa fille. Le point est plutôt que dans la situation où Clytemnestre se trouve mise après le sacrifice, ses désirs 'normaux' (vivre la continuité du monde vécu qu'est sa famille) se transforment en déchaînement destructeur. Son récit du meurtre fait bien apparaître que c'est l'homme qui devait lui donner du plaisir, comme procréateur, qu'elle a éliminé avec cruauté. Je dirais qu'Eschyle construit un personnage hétérogène, pris dans une tension entre ses raisons et ses actes, cette tension venant de l'aporie où se trouve le droit dans l'histoire qu'il raconte (et, au-delà, dans l'analyse qu'il propose du sens vécu, par les individus, des normes du droit). À la fin du drame, quand elle n'a plus à agir mais seulement à parler, Clytemnestre se montre étonnamment consciente de l'impasse où elle s'est mise. Elle sait définir la situation ambiguë où elle est désormais face au démon (l'Érinye) dont elle s'est faite l'auxiliaire, en énonçant clairement la nécessité de négocier avec lui. Par là, elle annonce la discussion qui aura lieu dans *Les Euménides* (pour que la discussion ait lieu, il faudra qu'elle soit tuée à son tour et que sa vie représente une cause juridique). Face à Égisthe, elle aura plutôt un rôle de modération. Quant à Agamemnon, même si sa décision était techniquement et théologiquement fondée, elle reste démentielle dans son contenu. Sur scène, il parlera non en *gentleman*, mais en vainqueur oublieux des raisons réelles de sa victoire, et, je crois, ne cède devant son épouse que par mépris pour ce qu'il croit être un caprice de femme. La réflexion d'Eschyle sur le droit, que j'ai soulignée peut-être trop unilatéralement dans mon texte, n'est pas, pour l'*Agamemnon* et *Les Choéphores*, l'objet premier de la représentation théâtrale. Les apories du droit servent plutôt de cadre pour des situations où, en fonction des contraintes qu'elles imposent, des affects, des excès physiques et langagiers se donnent libre cours.

Pour la théodicée: de fait, il n'y a pas, dans l'*Orestie*, un 'plan de Zeus', comme dans l'*Iliade*, même si Zeus y agit à

chaque étape et impose sa volonté. Aulis, c'est vrai, ne conduit pas directement à l'Aréopage. La tragédie est peut-être plus analytique que je ne l'ai dit: devant des situations particulières, elle pose les interprétations théologiques possibles, et, surtout, elle rappelle que rien n'est arrivé sans cause divine. Une volonté divine est bien présente, mais personne, pas même les devins, ne savent ce qu'elle signifie pour les dieux eux-mêmes, dont les raisons ne se découvrent qu'après coup, et au terme d'une action qui oppose les dieux entre eux. *Les Euménides*, en ce sens, constituent un pari théâtral et théologique risqué: l'ordre divin des choses, au nom duquel les personnages n'ont cessé d'argumenter pendant les deux premières pièces (à savoir le principe d'un accord nécessaire et indissoluble entre Olympiens et Érinyes), est transposé sur scène, mais ne peut se maintenir que si les dieux antagonistes parviennent à s'entendre. C'est, dans cette pièce, comme dans la *Prométhie*, l'intrigue et les dialogues qui reconstitueront l'ordre divin. Il n'est plus extérieur et préalable au drame.

G. Avezzù: Concordo pienamente con l'impostazione della relazione; in particolare, trovo particolarmente appropriata l'osservazione che "nous aurions affaire (...) à une forme de langage parfaite" — non soltanto, se posso aggiungere, nel caso dell'opzione ermeneutica ritualista, ma anche, a mio avviso, in tutte le letture della tragedia che vi vedono la conferma dei valori e delle norme di condotta condivise dalla *polis*: in definitiva saremmo alle prese con forme diverse ma equivalenti di entropia. Riguardo ai *Sette*: quando scopre che il presunto *polemos* è in realtà una *stasis*, il Coro implora Eteocle di astenersi da una lotta che *themis* interdice (689-691); sarei indotto a sospettare che il senso dei *Sette* non risieda — non esclusivamente, almeno — nella contrapposizione fra le antiche stirpi nobiliari e il regime democratico (come hanno immaginato in tanti, a partire dal mio maestro Carlo Diano) ma nel "timore di non reggere la tensione dell'essere cittadini" (come si esprime Christian Meier), e più in particolare dalla forma che di questo

timore provoca la contrapposizione fra *isoi*. Sempre sui *Sette*: giustamente a proposito di Eteocle hai parlato (nella versione orale della tua relazione) di "maîtrise du langage"; però la sua retorica politica è inappuntabile nel prologo, nell'epirrema (190-233) e nel I episodio, mentre non ti pare che nel II episodio sia piuttosto di carattere mantico e, se la parola non è troppo forte, magico (devo la suggestione a una fruttuosa conversazione con Anthony Podlecki)?

Incidentalmente credo sia il caso di notare (qualunque cosa ciò significhi) che due libri importanti come V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca: ricerche su Eschilo* (Torino 1978) e Chr. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* (München 1998) mancano di una trattazione specifica sui *Sette contro Tebe*.

P. Judet de La Combe: Je remercie vivement Guido Avezzù d'avoir utilisé la métaphore de l'entropie. Elle caractérise d'un mot efficace des modes de lectures qui privilégient dans les textes ce qui est conforme aux normes et aux valeurs de leur milieu. Dans une perspective fonctionnaliste trop sommaire, elles effacent les tensions entre les énergies sociales (dont l'art fait partie) qui, par leurs différences, travaillent à former une culture. Quant aux *Sept contre Thèbes*, ils peuvent, en effet, difficilement s'accorder à une interprétation qui verrait dans la tragédie une présentation positive du cadre normatif de la cité: la catastrophe y est trop radicale. Mais cela n'exclut pas une lecture politique, au contraire. Je suis pleinement d'accord avec l'idée que le drame explore, sur un mode inattendu car inactuel, mythique, les problèmes que pose la conception du politique comme pouvoir partagé entre 'égaux'. La cité trouve un certain ordre, malgré la passion incivique du chœur, et une efficacité dans sa défense tant qu'un gouvernant sait organiser depuis l'acropole l'espace politique par la toute-puissance de son regard (*cf.* le vers 3, "les paupières jamais couchées de sommeil"), que relaie au-delà du rempart un messager fiable, ainsi que par son langage ("la langue doit viser juste", vers 1). Une

voix unique, cohérente, sait dire comment les valeurs de la cité doivent s'appliquer dans la situation exceptionnelle qu'est l'assaut final des Argiens. Par contre, cette parole dirigeante est en difficulté quand le roi doit affronter son égal. Elle sait dire la relation d'égalité entre les frères et sait critiquer les prétentions politiques et juridiques de l'adversaire, mais elle débouche, en raison même de cette égalité, sur la neutralisation réciproque des ennemis dans leur destruction. Le roi, pour sauver le tout de la cité, perd sa fonction centrale de porte-parole de la cité, et devient un individu chargé d'histoire et incapable d'être supérieur à son double. Il y a là une réflexion sur la difficulté à penser à la fois la cité comme un ensemble et l'activité des individus égaux qui la composent et qui divergent dans leurs prétentions. La tragédie expose l'aporie que rencontre la cité démocratique quand elle cherche à se concevoir elle-même. D'une certaine manière, elle anticipe le débat philosophique qui mettra l'accent ou sur l'activité des citoyens (chez Protagoras) ou sur le tout de la cité (chez Platon). Avant le développement ces débats théoriques, le drame propose une forme de synthèse seulement esthétique, dans la représentation des sorts contradictoires mais liés d'Étéocle et de la cité. Les Athéniens sortaient du théâtre avec une question posée.

Quant à la maîtrise du langage par Étéocle, j'hésite à y voir la reprise d'une idée mantique ou même magique du langage. Le roi rappelle bien que "les signes ne fabriquent pas des blessures" (398). Sa virtuosité à retourner contre celui qui parle le signifiant de ses mots pour leur faire dire un sens contraire à celui qui avait été posé à l'origine, s'inscrit, à mon avis, plutôt dans une tradition inaugurée par Héraclite et reprise, après Eshyle, par les Sophistes.

J. Jouanna: Votre communication est très instructive à la fois sur les enjeux (les grandes orientations de la conception du tragique), sur l'histoire du concept de tragique chez les penseurs allemands du XIXe siècle, et également sur votre conception 'esthétique' illustrée par votre interprétation de la *parodos*

de l'*Agamemnon* et plus particulièrement du passage très difficile relatif à la délibération d'Agamemnon. Je voudrais vous poser deux questions, l'une sur la notion de tragique, l'autre sur la délibération d'Agamemnon.

– Vous avez dit au début de votre communication que le concept de tragique a été inventé par l'idéalisme allemand. N'existait-il pas déjà un concept de 'tragique' chez les Anciens à partir d'Aristote et dans les scholies. Je suis frappé par l'emploi de τραγικός, τραγικῶς, τραγικώτερον dans les scholies des *Euménides*. Qu'en pensez-vous?

– Pour les délibérations d'Agamemnon, ne serait-il pas intéressant de comparer avec la délibération de Pélasgos dans *Les Suppliantes?*

P. Judet de La Combe: Il est vrai que "tragique" et "plus tragique", comme adjectifs, avaient un emploi codifié dans la critique ancienne. Les scholies aux *Euménides*, comme vous l'avez rappelé, en font usage pour qualifier les choix poétiques d'Eschyle (pour la *lexis*, par exemple au sujet de l'oxymore "vieilles enfants", *ad* v. 69, ou pour un choix dramaturgique paradoxal, avec les gouttes de sang qu'Oreste laisserait encore couler malgré la durée de son voyage depuis Delphes, *ad* v. 246). Le mot a pu ensuite s'appliquer à des récits invraisemblables (pour les "fables monstrueuses [τὰ τραγικά] que les poëtes ont controuvées" au sujet d'époques inconnues car éloignées, au début de la *Vie de Thésée* de Plutarque, traduction Amyot). L'emploi a pu s'étendre. Furetière, dans son *Dictionnaire universel* (1690) glose "tragique" par "qui appartient à la tragédie, funeste, sanglant". Mais les philosophes idéalistes ont été, je crois, les premiers à faire du "tragique" (comme substantif) une notion dotée d'un contenu philosophique autonome, détaché de l'esthétique, et servant à la fois à donner le sens fondamental et 'vrai' de la tragédie (même si ces philosophes ont repris des éléments des définitions littéraires anciennes, comme le paradoxe, l'union des contraires et le pathétique), et à caractériser la condition humaine. Il y a là un changement de perspective, qui a ensuite, en retour, alimenté la critique littéraire.

Quant à la décision de Pélasgos, elle s'exprime en des termes comparables à celle d'Agamemnon et d'Étéocle. Mais la différence est sans doute que le roi ne met pas en danger sa propre vie par sa décision, mais sa cité. Son dilemme rappelle plutôt celui d'Athéna dans *Les Euménides*, qui se dit dans une aporie, ne pouvant ni satisfaire ni écarter les Érinyes. Comme lui, elle s'en remet à une décision populaire, même si, contrairement à la déesse, il a exprimé son choix avant que ne se réunissent les citoyens. La décision de Pélasgos n'est pas liée à un destin individuel; il s'agit plutôt d'une décision politique difficile.

A. Podlecki: You rightfully point to the crucial importance of *Ag.* 144 τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι in our continuing efforts to answer the question, Why is Artemis angry? Perhaps we can come up with an interpretation that does not involve a specific appeal to Zeus (although he is alluded to by the words πτανοῖσιν κυσὶ πατρός, 135). "She [Artemis] requests the fulfillment [κρᾶναι] of the tokens [ξύμβολα] for the events". You are right that τούτων refers to "la situation violente créée par le repas des aigles comme annonce de la destruction de Troie". What Artemis is now demanding is the matching token that will make this a valid transaction, and what 'matches' the slaughter of the unborn hare will be the compensatory slaughter of a young wild creature (142). It is interesting that before the *parodos* is over the Chorus will revert to the transactional terminology: τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι·/Δίκα δὲ... (249 *sq.*). The 'transaction' between Artemis and Agamemnon has been 'fulfilled' by his sacrifice of his daughter, but Justice awaits.

P. Judet de La Combe: Le passage est, de fait, extrêmement difficile. Les usages du verbe αἰτεῖν peuvent toutefois donner des repères. Ils suggèrent plutôt une demande adressée non à des êtres inférieurs, comme le seraient les Grecs ou Agamemnon par rapport à Artémis, sous la forme d'une exigence, mais, avec le sens de *rogare*, *postulare* ou *precari*, à des êtres dotés d'un pouvoir supérieur. En *Il.* 24, 292, Hécube suggère à Priam

d'adresser des libations à Zeus et de lui "demander un présage" (αἴτει δ'οἰωνόν). En *Od.* 3, 173, Nestor, raconte comment à Lesbos Ménélas et lui "demandèrent au dieu de montrer un signe" (ἠτέομεν δὲ θεὸν φῆναι τέρας). Il est donc probable qu'Eschyle a repris ici un emploi formulaire. Le verbe semble avoir une valeur injonctive en *Il.* 6, 176, quand le roi de Lycie demande à Bellérophon de lui montrer les signes que Prœtos lui a confiés, mais on est dans un contexte festif et poli d'hospitalité. Le sujet peut être un dieu, mais dans une situation de supplication (Iris, en *Il.* 5, 358 s'adressant à Arès pour qu'il l'aide par des chevaux à fuir le combat; Aphrodite montant dans l'Olympe pour demander à Zeus qu'il accorde le mariage aux filles de Pandarée, *Od.* 20, 74). Zeus n'est pas nommé dans notre passage. Mais le 'sous-texte' que forment les emplois homériques avec "présage" pour complément et les scènes typiques de demande d'une divinité adressée au roi souverain peut guider la lecture. La diction allusive et homérisante d'Eschyle oriente plutôt de ce côté. Quant à ξύμβολα, le mot veut dire autre chose que les "apparitions" (φάσματα) du vers suivant; il connote l'idée de véridiction (*cf.* les vers 8 *sqq*, où il est associé à la "parole", βάξις, et le vers 315, où il est associé à τέκμαρ) et de garantie par la notion de "correspondance" qu'il comporte: Artémis demande une autre manifestation que le spectacle des oiseaux, un indice correspondant à ce qu'elle subit comme protectrice des vies innocentes. Pour le fond, je comprends la logique de la compensation entre les deux violences, contre Troie, contre Iphigénie. Elle est sous-jacente au texte, mais n'a peut-être pas à être cherchée directement dans les mots, qui, lus linéairement, proposent une analyse somme toute simple de la requête d'Artémis.