

## **Pensée tragique des dramaturges grecs**

### **Remarque préliminaire.**

Ce texte ne reproduit pas le cours donné à l'UTAQ en hiver 2012 : il est la fusion du cours qui fut préparé par écrit, du cours qui a été bel et bien donné et qui intégrait les questions et objections des étudiants, et du cours qui a été repensé *à froid*. En conséquence, ceux qui ont assisté au cours trouveront ici des choses qui furent préparées, mais ont été éliminées lors de la prestation, retrouveront certaines des considérations faites à brûle-pourpoint (mais pas toutes), et découvriront des corrections ou additions faites après coup.

### **Autres notes préliminaires.**

Il m'arrive durant une série de rencontres de recommander des lectures complémentaires. Il s'agit de lire et de réfléchir sur des pièces de théâtre grec. Chez les Occidentaux d'aujourd'hui, le théâtre a été remplacé, ou peu s'en faut, par le cinéma. En ce qui a trait à cet art, le septième art, comme on dit, celui qui remplace en un sens le théâtre, j'ai trois livres à recommander sur le cinéma et sur le cinéma québécois. *Il y a trop d'images* de Bernard Émond, *La Perte et le Lien* de Bernard Émond et de Simon Gallero, et enfin *Un Cynique chez les lyriques* (parution en mars) de Carl Bergeron.

Le premier propose une série d'articles d'Émond, qui y traite du cinéma et de la société québécoise. Le deuxième est une conversation transcrite (et réécrite) entre deux cinéastes québécois (un jeune et un vieux),

qui analysent l'œuvre d'Émond, en particulier sa trilogie. Le troisième est une analyse critique de l'œuvre de Denys Arcand. Le titre fait référence à la génération lyrique (selon le titre de l'essai de François Ricard), soit la génération des *boomers* québécois: la thèse de Bergeron est que le cinéma d'Arcand est un cynique, soit un cynique selon l'appellation ancienne, et donc quelqu'un qui voit clair et qui dénonce les mensonges à soi de ses contemporains.

J'ai dit que le cinéma a remplacé le théâtre. Cela est vrai sur le plan sociologique sans doute, mais le théâtre existe toujours, et il y a du grand théâtre encore aujourd'hui. Par exemple, on joue *Fin de partie* de Samuel Beckett ces jours-ci au théâtre du Trident. C'est une œuvre terrible et magnifique. En ce qui a trait aux rencontres qui auront lieu ici, je dirais pour faire vite que l'œuvre de Beckett est, sur le plan des idées, la négation de la civilisation grecque, et donc des thèses qu'on peut déceler dans l'œuvre des grands tragédiens grecs. En somme, si on veut un antidote contre Aiskhulos, Sophoklès et Euripidès, si on a peur de se faire corrompre par les méchants Anciens, il est utile de voir Beckett, qui est pour ainsi dire l'aboutissement du théâtre moderne et un bouclier sûr contre les assauts *optimistes* des Grecs.

J'ajoute qu'il y a en ce moment un événement majeur qui se passe dans une salle de cinéma à Montréal, soit la passation du film *Coriolanus* de Ralph Fiennes (Voldemort dans la série Harry Potter). Je signale aussi qu'on ne pourra sans doute pas le voir à Québec.

Je finis mes remarques culturelles préliminaires avec un mot sur un spectacle qui aura lieu en février (15, 16 et 17). Si vous aimez la danse, la troupe *La Otra Orilla* fait une tournée du Québec et reprend un spectacle qui fut donné l'an dernier à la Place des Arts de Montréal. J'ai vu ce spectacle : c'est du flamenco, c'est tout chaud et c'est beau. Le spectacle s'appelle *El 12*, et ça présente le temps, le douze des rythmes du flamenco, et la vie/mort.

### **Première rencontre.**

#### **Ce que se fera : le plan de cours.**

La plupart ont choisi cette série de rencontres à partir de la description lue dans le bottin des cours offerts à l'UTAQ. Pour introduire les considérations que je ferai pendant dix semaines, je pars donc de cette description. En y ajoutant quelques commentaires et une correction importante.

#### *La pensée tragique des dramaturges grecs*

*Dans une pièce d'Aristophane, Dionysos, le dieu du théâtre, assiste à un débat entre Eschyle et Euripde : il s'agit de déterminer lequel des deux tragédiens est le plus grand ; le débat est possible et même nécessaire parce que Dionysos et ses deux acolytes sont d'accord sur le fait que les poètes dramatiques sont sages et qu'ils enseignent la vérité de façon agréable. La supposition de*

*cette scène comique servira de supposition à cette série de rencontres.*

La pièce dont il est question s'appelle les *Grenouilles*. Les grands dramaturges athéniens étaient des penseurs : ils le savaient et le disaient ; les spectateurs de leurs œuvres recevaient leurs discours et leurs récits comme autant de leçons. Le fait qu'ils ne pensaient pas la même chose et qu'en conséquence ils ne disaient pas la même chose ajoutait à l'évidence de ce qu'ils faisaient et à l'importance de ce qu'ils étaient.

Il y a quatre dramaturges athéniens dont nous avons les œuvres : Aiskhulos, Sophoklès, Éuripidès, qui étaient tragédiens, et Aristophanès, qui était un auteur comique. Nous avons le nom d'un grand nombre d'autres auteurs de pièces de théâtre, mais nous n'avons aucune de leurs pièces sous forme même à peu près complètes.

Par ailleurs, quand on parle de dramaturges grecs, il faut savoir que ce sont tous des Athéniens, parce que le théâtre grec ancien est athénien de bord en bord et cela est dû au fait que le théâtre est inventé à Athènes ou du moins qu'il y a prospéré mieux que partout ailleurs.

*Mais de quoi traitaient-ils ? De tout ce qui fait une vie humaine. Parmi les thèmes qu'ils ont privilégiés, il y a ceux de la famille et de la cité, et donc du conflit entre l'amour sous toutes ses formes et le devoir politique, et surtout peut-être du danger que comporte la vie humaine du fait de l'aveuglement humaine et donc du profit que*

*comporte la clairvoyance. Or ils ont traité de ces thèmes en racontant les mêmes histoires tirées du trésor de la mythologie grecque. Par exemple, chacun d'eux a raconté, à sa façon, la tragédie de la famille des Atrides, soit d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Électre, d'Oreste et de Pylade.*

Un mot d'abord au sujet des mythes. Les Grecs n'avaient pas de livres sacrés comme dans la tradition judaïque, chrétienne, ou musulmane. Les récits religieux étaient différents d'une place à l'autre. Par exemple, Athênê est la déesse de la ville d'Athènes, et non d'une autre ville grecque. Mais il y avait certaines histoires qui se sont imposées plus et mieux que les autres. Cela est dû au moins en partie aux poètes grecs, dont Homéros et Hésiodos en particulier. Ces histoires *religieuses* contenaient des parties qui concernaient les humains, cela va de soi. Or l'essentiel des anecdotes qu'on trouve dans les pièces de théâtre grecques viennent de ce fond commun. Mais il y a des exceptions.

Ainsi, les anecdotes des pièces de théâtre comiques étaient des inventions pures et simples des auteurs, et Aristophanês était particulièrement habile à inventer des histoires folles à raconter dans ses pièces comiques. Je ne donne qu'un exemple : dans *Lusistratê*, il raconte comment les femmes de la Grèce font la grève du sexe pour obliger leurs hommes bandés de faire la guerre. C'est la première fois qu'on met en scène la thèse des Boomers : « Faites l'amour et non la guerre. »

Il y a un autre exemple, qui est vraiment exceptionnel, parce qu'il est tiré de l'œuvre d'un auteur tragique. C'est les *Perses* d'Aïskhulos. Dans cette pièce, on assiste au bouleversement des Perses après la bataille de Salamis. Or la pièce fut faite en 472, soit 8 ans après les événements. C'est la seule tragédie que je connaisse, et certes la seule tragédie complète reçue de la Grande Tradition, qui a eu un sujet non mythologique et même presque contemporain.

*Les rencontres se feront selon l'ordre suivant :*

*1<sup>ère</sup> semaine : Introduction aux thèmes des rencontres, au théâtre athénien, et aux trois grands tragédiens.*

*2<sup>e</sup> – 4<sup>e</sup> semaines : l'Orestie d'Eschyle.*

*5<sup>e</sup> - 7<sup>e</sup> semaines : l'Électre et l'Œdipe de Sophocle.*

*8<sup>e</sup> – 9<sup>e</sup> semaines : l'Électre et l'Oreste d'Euripide.*

*10<sup>e</sup> semaine : Retour sur les thèmes initiaux et résolutions des questions.*

*On peut trouver des traductions diverses des tragédies grecques, entre autres sur Internet. Mais chez Zone, on offrira des éditions des divers textes qui sont au programme.*

Je signale qu'on peut utiliser n'importe quelle édition des pièces : l'essentiel est d'en avoir une et de lire chaque pièce à mesure que c'est nécessaire. Je ne peux pas vous dire que les éditions que j'ai fait venir chez

Zone sont meilleures que les autres. Quoi qu'il en soit, je recommande d'avoir une édition qui donnent le numéro des vers pour que les membres du groupes puissent se retrouver à mesure. Car je ferai des remarques sur divers mots grecs et sur certaines répliques ou scènes précises.

Je signale aussi que j'ai en mains une copie toute neuve de l'*Orestie* d'Aiskhulos que j'ai achetée en croyant que je n'en avais pas déjà une. Aucune offre raisonnable ne sera refusée.

**Correction importante.**

La correction importante annoncés porte sur la seconde pièce de Sophoklès que nous lirons ensemble: il ne s'agira pas de l'*Œdipe-roi*. (Soit dit en passant le vrai titre est *Œdipe-tyran*; la pièce porte sur la possibilité qu'Œdipe est bel et bien un tyran, sans parler de ce qu'Œdipe est peut-être une image de la cité d'Athènes.) Au lieu de l'*Œdipe-tyran*, nous lirons l'*Antigonê* de ce même Sophôklès. Il y a plusieurs raisons à ce changement, entre autres, le fait que la pièce *Œdipe* est le plus grande de théâtre grec, du moins selon l'avis des experts, le fait que je ne me sens pas capable de l'analyser comme il faut, mais aussi le fait que la pièce *Antigonê* est plus susceptible d'être vue que l'*Œdipe*.

**Ce que nous ferons ensemble : penser au moyen de la pensée tragique.**

Dans une autre vie, je fus professeur de philosophie. Je le fus pour gagner mon pain, mais aussi parce que très

jeune et pendant toute ma vie, j'ai été persuadé, voire convaincu, que la philosophie est la discipline intellectuelle la plus importante pour vivre une vie complète.

En revanche, plusieurs d'entre vous ont participé à d'autres séries de rencontres sur des auteurs qui n'étaient des philosophes : des poètes comme Dante, des écrivains religieux comme Luc et Pascal, et surtout peut-être des dramaturges, comme Shakespeare, Corneille et Molière. Cette bizarrerie tient à un certain nombre d'idées que j'aimerais bien exposer.

### **1. L'art et la littérature comme objet d'étude pour un philosophe.**

Je tiens d'abord à signaler ce que ne se fera pas durant ces rencontres : philosopher sur l'art et le théâtre. À ceux qui voudraient faire cela, je signale quelques livres importants. *La Poétique* d'Aristote, *L'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, et *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Et il y a d'autres textes : les deuxième et troisième livres de la *République* de Platon, *L'Esthétique* de Hegel et les divers articles de Heidegger sur la poésie.

### **2. La littérature comme préparation à la philosophie et à l'étude de la philosophie.**

On peut aussi être intéressé par la littérature en autant qu'elle soulève les questions philosophiques. Quand on parle de la philosophie, on entend souvent l'accusation que cela consiste à pelleter des nuages. Certes, des thèmes comme l'être et la logique et le statut des



différents savoirs, ou l'épistémologie sont traitées de façon compliquée par les philosophes.

Mais cela n'est qu'une partie des questions qui intéressent la philosophie. Et il y a moyen de penser la philosophie comme une discipline tout à fait humaine et donc qui ordonne métaphysique, logique et épistémologie aux grandes questions humaines. De plus, il y a la philosophie morale et politique, ou la philosophie de l'homme, ou l'anthropologie. Sans dénigrer les autres parties de la philosophie, au contraire en reconnaissant que les autres parties de la philosophie influencent les réflexions sur la philosophie de l'homme, je reconnais que c'est là la partie de la philosophie qui m'a toujours le plus intéressé.

Or quand on est comme moi passionné par les questions humaines (la justice, l'amour, le bonheur, la tyrannie, la mort, par exemple) le grand problème qu'on rencontre est le fait que les gens ne voient pas qu'il y a des grandes questions. Car la plupart des hommes vivent dans une de deux formes de déni au sujet des questions philosophiques.

La première forme de déni est celui de la certitude radicale. Pour bien des gens, qu'on pourrait appeler les antiphilosophes, il n'y a pas de question, parce que le bonheur, par exemple, est évident et qu'il n'y a pas de réflexion qui puisse aider à voir ce qui est évident. On voit le bleu avec ses yeux, et cela suffit; de la même façon, on sait tous ce qu'est le bonheur, et cela suffit.

La seconde forme de déni est l'incertitude radicale. Car pour une bonne moitié des antiphilosophes, il n'y a pas de questions philosophiques, ou poser des questions philosophiques ne sert à rien, parce qu'il n'y a pas de réponses objectives : toute réponse est déterminée par le goût, ou toute réponse est indéterminable de manière objective, ou suite à la réflexion.

La position que je défendrais face aux deux groupes est que les réponses aux grandes questions de la philosophie de l'homme ne sont pas subjectives parce que la réflexion y peut quelque chose et que ces mêmes réponses ne sont pas évidentes.

Or la littérature a son meilleur parle de la vie, mais en montrant qu'elle est problématique, qu'il y a des drames (des bonheurs et des malheurs) qui sont liés à la façon de vivre, que ses façons de vivre sont liées à des façons de penser et de parler, que ces façons de penser sont discutables et qu'il y a des raisons sérieuses de penser que certaines sont meilleures que d'autres. Même le roman policier, et je pense ici à des auteurs comme P D James, est préoccupé par la mort, par la justice et par la capacité humaine à comprendre la réalité.

Voici donc pourquoi je suis intéressé par la littérature et donc par la dramaturgie : parce qu'elle sert comme moyen d'introduire au questionnement philosophique. Mais il faut avouer que les artistes ne sont pas d'accord qu'ils sont des moyens en vue de la philosophie.

### **3. La pensée dramatique (tragique et comique).**

Les artistes, les poètes et les dramaturges pensent donc et font penser. Mais les plus grands pensent que penser de leur façon est la meilleure façon de penser pour un être humain. Quand je dis « de leur façon », je veux dire au moyen du théâtre, du récit ou de l'art. En somme, si les philosophes sont persuadés qu'ils pratiquent la forme la plus élevée et la plus humaine de penser, il y a de nombreux artistes, et surtout de nombreux dramaturges qui sont d'avis que la philosophie est peut-être une bonne chose, mais qu'elle est en fin de compte inhumaine, soit parce que peu de gens peuvent penser avec autant de rigueur, soit parce que cette façon de penser est peu efficace ou utile, soit parce que la philosophie est vouée à la fausseté du fait même de tenter de penser les choses dans l'*abstrait*.

Pour ce qui est de cette dernière critique, la plus importante, cela tient en fin de compte à ceci : penser à la manière des philosophes, soit en cherchant à décrire les choses en général, sans émotion et au moyen d'un vocabulaire technique, c'est mal penser les choses parce que les choses, et surtout les choses humaines, sont particulières, suscitent des émotions et sont connues à partir d'un langage de tous les jours.

Je pourrais tenter d'expliquer comment pensent les dramaturges. Mais cela serait abstrait : je préfère lire quelques pièces et indiquer à mesure ce qui me semble apparaître dans les textes que je lis. Même si je continue de croire que la philosophie est, comme on disait autrefois, la reine des disciplines intellectuelles humaines, et que la littérature est une admirable porte

d'entrée pour quiconque veut penser à la manière des philosophes, je veux tenter de penser avec et comme des dramaturges. Je vais donner la chance au coureur, comme on dit. Pour ce faire, j'ai choisi des pièces grecques parce que je les connais bien, et parce que pour ce qui est de Shakespeare, cet autre dramaturge penseur, Bernard Brunet ferait bien mieux que moi. Il y aurait aussi un travail important à faire en lisant ces géants de la dramaturgie française que sont Corneille, Racine et Molière... Mais ça serait la matière d'une autre série de rencontres.

**Le théâtre grec tel que les Grecs le vivaient, remarques sociales.**

Un de mes buts est donc de comprendre les textes des dramaturges tels qu'ils les comprenaient eux-mêmes. Cela est d'autant plus difficile dans le cas qui m'intéresse (les tragédies grecques) le théâtre grec ou athénien est assez différent de celui que les Occidentaux connaissent aujourd'hui. Toujours dans le but d'être honnête avec les auteurs que je veux lire, je tiens donc à faire quelques remarques. Elles sont d'autant plus importantes que sans elles on comprendra bien mal ce qu'on lit.

On dit souvent que les Jeux Olympiques sont un héritage culturel reçu des Grecs : ou encore que les Jeux Olympiques sont une continuation des Jeux Olympiques que connaissaient et pratiquaient les Grecs. Pourtant, les différences sont importantes. Ainsi les Grecs n'avaient de pas de compétition de bobsled ; il n'y avait pas de cérémonies d'ouverture et de

fermeture ; il n'y avait pas de commanditaires. Les Jeux Olympiques d'aujourd'hui viennent des Grecs, mais ils auraient bien du mal à reconnaître leurs jeux dans la production médiatique contemporaine.

Il en est de même du théâtre grec. Aussi avant de commencer l'analyse des pièces d'Aiskhulos, il faut faire quelques remarques générales sur le théâtre grec de peur qu'on réduise une pièce de théâtre grecque à une production dramatique contemporaine. Cela serait la source d'erreurs ; on ne comprend pas le sens des pièces grecques, ou on les comprend bien mal, si on ne connaît pas ce qui fait la spécificité du théâtre grec. Les remarques que je ferai ne sont qu'un début, mais elles couvrent l'essentiel.

Il faut d'abord noter le contexte social du théâtre grec. Aujourd'hui, le théâtre (j'inclus le cinéma et le téléroman) est au mieux une activité culturelle privée sauf exception, et presque toujours un délassément qu'on se procure comme un bien de consommation : d'ailleurs, on paie quand on va au théâtre ou on subit des annonces commerciales quand on écoute un téléroman, et depuis quelques années on a le plaisir de payer *et* de subir des annonces commerciales quand on va au cinéma.

Il y a donc une première chose à comprendre : rien de tout cela n'est vrai pour le théâtre grec, c'est-à-dire pour le théâtre athénien. Mais d'abord le théâtre grec est le théâtre athénien du moins à ses débuts et en tout ce qu'il a de tout à fait significatif : ce n'est qu'avec le temps que le théâtre athénien, qui est peut-être né hors

d'Athènes, sort d'Athènes et qu'il y ait non seulement des théâtres non athéniens importants, mais des dramaturges non athéniens qui ont produit des œuvres importantes pour l'ensemble du monde grec. Il est peut-être intéressant de noter que c'est Euripidès qui, en quittant Athènes pour la Macédoine, a contribué à faire émigrer le théâtre athénien hors d'Athènes, et que c'est le conquérant *sauvage* Aléxandros qui a établi les premiers théâtres institutionnels hors de l'Attique. Pour le dire de façon concrète, durant le siècle dit de Périclès, il n'y avait pas de théâtre à Sparte, la grande rivale d'Athènes; il n'y a pas de théâtre régulier hors d'Athènes avant 404 avant Jésus-Christ.

Quoi qu'il en soit, le théâtre est d'abord un événement social majeur: les Athéniens (et ensuite les Grecs) se reconnaissent dans le théâtre et sont fiers de lui.

De plus, à Athènes, le théâtre est une activité *politique*: on est choisi par la cité pour monter une pièce comme un autre est choisi pour accomplir son rôle de juge ou de policier. La fonction politique idoine porte le nom *chorégie*. On l'appelle la chorégie, on le devine, à cause du chœur. Il faut revenir tantôt sur le rôle du chœur dans une pièce de théâtre grecque.

Le théâtre est aussi une activité *religieuse*: la pièce fait partie du culte de Dionusos, le dieu du théâtre, et les concours de pièces sont *entourés* d'activités religieuses qui ont lieu par exemple durant les Grandes Dionysies en mars, qui sont les fêtes consacrées au dieu Dionusos. Dans le monde grec, le religieux se mêle à tout, à la politique et à la vie privée. Par exemple, les

jeux olympiques sont un culte rendu à Zeus. Il serait même exact de dire que les activités religieuses n'entourent pas les concours de pièces, mais que les concours de pièces sont des activités religieuses.

Le théâtre est une activité *compétitive* : lors des Grandes Dionysies, ou des fêtes Lénéennes, il y a un concours, dans le sens fort du terme, de théâtre – les Athéniens appelaient cela un *agôn* – où trois dramaturges secondés par trois équipes de citoyens montent trois spectacles dont un trio est couronné par quelques citoyens choisis pour cette tâche. (Il est évident que l'approbation de la foule joue un rôle dans le choix final des citoyens désignés pour choisir un vainqueur au nom de la cité.) C'est un peu comme si pendant quelques jours un public regardait trois trio de films et qu'à la suite de ce visionnement on avait la cérémonie des oscars.

Le théâtre est *populaire*, dans le sens fort du terme : à Athènes durant le 5<sup>e</sup> siècle, environ 15 000 citoyens et citoyennes pouvaient se trouver à une représentation ou à une série de représentations. (Dans le *Banquet* de Platon, Sôkratès signale que le dramaturge Agathôn vient de triompher devant 30 000 spectateurs. Les experts contemporains font ce qu'ils peuvent pour faire disparaître ce chiffre, mais le minimum qui s'ensuit, c'est que les publics du théâtre étaient énormes et d'autant plus énormes que la population d'Athènes ne dépassait pas 300 000 habitants, avec environ 30 000 vrais citoyens.) Tous ces gens, ou une très grosse minorité d'entre eux, voyaient du théâtre, et se voyaient en train de voir la pièce ensemble ; tous ces gens

réagissaient sur le vif. Le théâtre n'est pas quelque chose qui plaît à une élite ou qui suppose une éducation particulière ; ce n'est pas une activité privée d'abord et avant tout, c'est même tout le contraire.

Le théâtre est *engagé ou pédagogique* à la fois selon les spectateurs, selon les comédiens et selon les dramaturges. Je l'ai déjà dit, mais cette fois je m'efforce de l'exemplifier. On peut en donner un exemple assez simple auquel j'ai déjà fait allusion : *Les Perses* d'Aïskhulos sont présentés en 472, soit 8 ans après la défaite perse et au début de la création de l'empire athénien ; la pièce décrit comment les Perses furent écrasés et aussi désespérés par leur défaite militaire, mais en même temps comment cette défaite fut méritée et juste. Mais la pièce, c'est assez clair, ne vise pas les Perses qui ne peuvent pas voir la pièce et qui ne la comprendraient pas s'ils l'avaient vu ; elle n'est pas, ou n'est pas seulement, une sorte de célébration nationaliste, mêlée de *Schadenfreude* pour les Perses ; la pièce cherche à enseigner quelque chose aux Athéniens qui sont les seuls, ou presque, qui peuvent voir la pièce. Voici donc une leçon faite aux Athéniens par un des soldats de Marathon en 490 et Salamine en 480 : il les avertit que la *hubris* (la démesure) des Perses fut punie et que s'ils ne font pas attention, c'est le même sort qui les attend.

Voilà donc quelques caractéristiques du théâtre grec qui font qu'il est une réalité sans doute séminale, mais bien différente de ce que nous connaissons par expérience directe.



**Le théâtre grec tel que les Grecs le vivaient, remarques structurelles.**

Il ne suffit pas de connaître le contexte social du théâtre athénien. Il faut aussi comprendre, en gros au moins, la structure des pièces. Cette structure, assez différente de ce que nous connaissons (division en scènes ou en actes et en scènes), est commandée par un élément qui définit presque l'originalité de la dramaturgie grecque : le chœur.

Dans chaque pièce, il y avait un personnage composé de 10 à 24 personnes qui jouait un rôle dans la pièce. Il est probable que le théâtre s'est développé à partir d'un chœur unique qui chantait quelque mythe, pour y ajouter peu à peu des personnages et de l'action ; il serait donc plus juste de dire que les pièces de théâtre sont nées des chœurs que de dire que les chœurs sont des parties de pièces de théâtre.

Ce personnage composite variait selon la pièce : ce pouvait être des hommes ou des femmes ou une combinaison des deux, ces hommes ou femmes pouvaient être des esclaves ou des citoyens ; ce pouvait être des dieux, ou des oiseaux, voire des grenouilles ou des nuées. Mais dans chaque cas, le chœur avait un rôle important à jouer dans la pièce : il intervenait toujours dans l'action à travers le coryphée, ou chef de chœur, qui parlait au nom du groupe ; il agissait parfois comme groupe ; mais surtout il commentait l'action lors de chants et de danses accompagnés de musique.

On serait tenté de voir dans le chœur une sorte d'agrément un peu fané pour embellir le spectacle. Ce n'est pas le cas. On ne peut pas comprendre une pièce de théâtre grecque si on ne tient pas compte des interventions directes et indirectes du chœur. Certains experts prétendent que le chœur représente l'opinion du dramaturge (cela est aussi dangereux et faux que de prétendre que le personnage principal d'une pièce est le porte-parole de l'auteur); d'autres experts prétendent que le chœur représente l'opinion du spectateur, soit l'opinion qu'il a, soit l'opinion qu'il devrait avoir (cela est faux aussi, à moins de vouloir dire que le chœur montre au spectateur qu'il y a bel et bien des spectateurs et que ceux-ci réagissent à ce qui se passe sur la scène: le chœur est au mieux le miroir du spectateur.) Mais quelle que soit la meilleure explication du rôle du cœur, ceci au moins est sûr: les réactions du chœur sont une partie intégrale du tout. Or on ne comprend pas un tout, si on ne comprend pas les parties.

Une fois reconnues l'existence du chœur et surtout son importance, on peut mieux saisir la structure de base d'une pièce de théâtre, que ce soit une tragédie ou une comédie. Mais il ne faut pas oublier de lire la pièce en tenant compte dans l'interprétation du chœur, de ce qu'il dit et de ce qu'il fait.

Une pièce grecque classique compte un *prologos* (une introduction, un *parodos* (une entrée du chœur), des *épisodes* (des actes ou des scènes) suivis de *stasima* (des chants du chœur, parfois accompagnés du chant d'un personnage), un *éxodos* (acte final, ou scène

finale). Chacune des ses parties, qui se trouvent sauf exception dans toute pièce classique, est assez bien définie et joue un rôle précis.

Comme les chœurs agissent de façons diverses, il y a parfois pour une pièce donnée des désaccords entre les experts au sujet de la division précise : un dira que dans telle pièce, il y a quatre *épéisodia*, tandis qu'un autre verra cinq ou six *épéisodia*. Mais la structure de fond est toujours la même et d'ordinaire assez facile à saisir. Le point essentiel est de ne pas croire que les *stasima* du chœur sont des pauses dans l'action pour qu'on change le décor ou des intermèdes musicaux.

D'ailleurs, on ne changeait pas le décor sauf à la fin de la pièce lors de l'ouverture par l'*ekklêma* (une sorte de tour qui montrait une nouvelle scène) pour montrer les corps des morts : il y a souvent des morts dans une tragédie grecque ; on n'a qu'à penser aux deux premières pièces de l'*Oréstéia*, où on présente à la fin les corps ensanglantés d'Agamémnôn et de Kassandra, puis ceux de Klutaimêstra et Aigisthos).

Pour assurer qu'on saisit bien cette structure, examinons la première pièce d'Aiskhulos, l'*Agamémnôn*. Donner les pages, mais aussi les vers pour que tous puissent se retrouver au moins une première fois.

*Prologos* (1-103)

*Parodos* (104-257)

Premier *épéisodion* (258-366)

Premier *stasimon* (367-487)

Deuxième *épéisodion* (488-680)

Deuxième *stasimon* (681-781)  
Troisième *épéiodion* (782-974)  
Troisième *stasimon* (975-1034)  
Quatrième *épéiodion* (1035-1071) [ou encore 1035-1371 avec un milieu chanté]  
Quatrième *stasimon* (1072-1177)  
Cinquième *épéiodion* (1178-1406)  
Cinquième *stasimon* (1407-1430) [ou encore 1372-1576 avec un milieu chanté]  
Sixième *épéiodion* (1431-1447; ici Klutaimêstra parle en montrant les corps des deux victimes: on ne voit pas les meurtres, mais on voit les résultats)  
Sixième *stasimon* (1448-1576)  
*Éxodos* (1577-1673)

Voilà une division possible, mais il y a des débats entre les experts.

## Deuxième rencontre

### **Une lecture possible pour accompagner la lecture des tragédiens.**

Comme on le verra sous peu, un des enjeux des pièces autour des Atrides, c'est celui de la religion, de la responsabilité humaine, mais de la justice et donc du rôle des dieux dans la vie des êtres humains. Les Grecs en général et les tragédiens en particulier avaient une façon plus ou moins cohérente, plus ou moins commune, de régler cette question.

En gros, en Occident, depuis la fin de la Renaissance, on a tenté de régler le problème en éloignant la religion, ou du moins en la séparant de la sphère publique. Mais cette solution n'est pas la seule qu'on pouvait imaginer, et elle n'est pas la seule défendue encore aujourd'hui. Comme preuve, je vous signale le dernier livre d'Alain de Botton *Religion for atheists: A Non-Believers Guide to the Uses of Religion*. Ça sort en mars en anglais, et ce sera tout de suite traduit en français. Le titre en sera sans doute *La Religion pour les athées*. Voici les titres que quelques autres livres de Botton : *La Consolation de la philosophie*, *L'Art du voyage*, *L'Architecture du bonheur*, *Comment Proust peut changer votre vie*, *Les Splendeurs et les Misères du travail*.

Alain de Botton a organisé une école hors norme, qui s'appelle The School of life, l'École de la vie. C'est un lieu où on enseigne à vivre... Où on ne donne pas des cours universitaires, mais où on réfléchit à partir de la

philosophie, de la littérature et des sciences humaines pour mieux vivre...

**Ce qui fut fait.**

J'ai fait des remarques avant les remarques qui portaient sur quelques livres sur le cinéma).

J'ai fait la lecture du plan de cours en ajoutant quelques information et en faisant une correction importante.

J'ai expliqué comment j'entendais penser sur le plan philosophique au moyen de la pensée tragique. J'y ai expliqué ce que je ne ferais pas, ce que je ferais, et ce que je ferai).

J'ai terminé avec des remarques sociales sur le théâtre grec ou athénien, ainsi que des remarques structurelles sur les pièces elles-mêmes.

**Ce que sera fait.**

Je ne veux pas, et je ne peux pas, donner un cours sur ces pièces. Je ne le peux pas, parce que je ne suis pas un expert, que ma connaissance de la civilisation grecque est trop maigre et que ma connaissance de la langue grecque laisse encore plus à désirer. Et je ne veux pas le faire parce que je ne trouve pas qu'un cours universitaire servira autant que des discussions simples. Il s'agit de tirer de ce qui sera lu ensemble les *fruits* qu'on y trouvera.

Que ferai-je de façon concrète? À chaque semaine, je lirai une pièce. Je prendrai en note quelques remarques qui me semblent pertinentes en autant que cela me semble éclairer ma vie: quand je vais au théâtre, j'y vais pour le plaisir sans doute, mais à son meilleur, le théâtre me fait réfléchir sur ma vie, mon passé, mes choix, mes concitoyens, ma civilisation.

Aussi, je demanderai *at large*, comme on dit, ce qu'on a pensé de telle section, par exemple le *prologos*. Si on fait des remarques, je réagirai sur le vif. Puis, je ferai quelques remarques à moi. Puis je passerai à une autre section. En somme, les choses se passeront comme dans bien d'autres cours.

La seule limite est que je tiens à faire à peu près une pièce par semaine. Il arrivera donc que j'écourterai des remarques ou des réactions, ou que j'en tairai. Il est plus important de comprendre l'ensemble de la pièce aussi bien que possible, et sans doute en gros, que de tout comprendre.

De toute façon, les éditions choisies fournissent dans les notes des moyens d'ajouter à ce qui aura été présenté en classe.

**Le fond mythique des pièces à lire.**

Étant donné les pièces choisies, je passerai l'essentiel des rencontres *avec* la famille des Atrides. Il faut donc en savoir un minimum. Il n'y a pas à craindre que cela fasse disparaître le plaisir de la découverte, et change pour ainsi dire l'impact des anecdotes: tous les

spectateurs grecs ou athéniens connaissaient d'avance l'essentiel de ce qui arrive dans les pièces auxquelles ils assistaient.

Je raconte donc l'essentiel de l'histoire, en précisant qu'il y avait de nombreuses variantes qui venaient ou bien de traditions différentes, ou bien d'ajouts ou d'oublis de ceux qui racontaient l'histoire. On notera qu'il y a de nombreuses différences de détail dans les récits des trois dramaturges.

L'histoire de la famille d'Agamémnôn. La formule des Atrides, des Labdacides, des Cronides. Les Atrides : histoire de Thuéstês et Atréus, fils de Pélops, et petit-fils de Tantalos. Agamémnôn, frère de Ménélaos, époux de Klutaimêstra, chef des Achéens. Sacrifice d'Iphigénéia. Dix ans à Troie. Retour au pays avec Kassandra. Mort aux mains de Klutaimêstra et Aigisthos, qui est le fils de Thuéstês. Vengeance préparée et rêvée par Êléktra. Oréstês arrive avec de l'aide. Organisation du meurtre des deux coupables. Accomplissement du meurtre. Attaque des Êrinuês. Poursuite d'Oréstês. Jugement. Acquittement ou du moins échappée.

Qui est Aiskhulos ?

Aiskhulos (né à Athènes vers 525 – mort à Géla en Sicile vers 455).

Soldat à Marathon et à Salamine, Aiskhulos est l'auteur de la trilogie l'*Oréstéia*, qui raconte les malheurs de certains des Atrides (*Agamémôn*,



*Khoēphoroi*, *Éuménidés*), la seule trilogie complète qui nous soit parvenue, et du *Prométhée enchaîné*, la pièce grecque la plus significative pour les Modernes. (À Athènes et donc pour les concours tragiques, les pièces de théâtres tragiques étaient toujours présentés sous forme de trilogie avec un quatrième pièce, une comédie satyrique, comme complément : donc la trilogie est, en fin de compte, une tétralogie.)

Aiskhulos a écrit plus de 70 pièces dont les parties de l'*Oréstéia* furent les plus populaires. Il est considéré comme le véritable fondateur de la tragédie : elle existait avant qu'il n'ait écrit, et peut-être même hors d'Athènes, mais à partir de lui, la tragédie devient une force sociale et pédagogique reconnue à Athènes. Ses pièces sont lyriques et tablent moins sur le conflit psychologique des personnages que les pièces de Sophoklès et d'Éuripidès. Elles n'ont que peu d'action et sont constituées de longs débats au sujet de ce qui doit être fait ou de ce qui a été fait.

### ***Agamémnôn***

#### ***Prologos 1-103.***

1. Le garde, qui attend le signal de la victoire des Argiens contre les Troyens, contemple le ciel étoilé au-dessus de sa tête et se plaint de son sort et de la situation politique à Argos. Il aperçoit le signal ; joyeux, il parle de la joie de Klutaimêstra. Il laisse entendre qu'il pourrait en dire plus, mais qu'il se tait. Le veilleur rappelle la guerre de Troie, tout en parlant du destin et, au fond, de la justice qui doit se réaliser. Il explique

que les vieillards – dont il fait partie –, trop faibles, n'ont pas pu aller à la guerre.

2. Il me semble que le chiffre de cette pièce est le deux. Il y a deux frères, Agamémnon et Ménélaos, et il y avait deux grands-pères, Atréus et Thuéstés; il y a deux épouses, sœurs Héléné et Klutaiméstra; il y a souvent l'idée que le bonheur est suivi du malheur et que l'injustice est corrigée par la justice, soit que la vie est rythmée par un couple. Pour peu qu'on en tient compte, on en découvre tout plein d'autres exemples. Par contraste, la pièce suivante est construite sur le 3.

3. Le veilleur sait quelque chose qu'il tait. Quoi au juste? Certes, il sait que Klutaiméstra est liée à Aigisthos. Voilà sans doute pourquoi il n'est pas satisfait de la situation politique, puisqu'il voit cet homme comme un usurpateur. Mais il pense peut-être aussi que Klutaiméstra se prépare à assassiner son mari.

4. Il y a des instances supérieures aux hommes qui sont présentées ici: les étoiles, les dieux, le destin. Il n'est pas facile de voir comment les réconcilier; on dirait que ce sont des faces différentes de la même réalité, ou de la même petitesse des humains.

5. Je tiens à insister sur l'image de la lumière dans la nuit qui est associé à un grand bonheur. Cette image est bien humaine, et certes bien grecque: voir est un bien, et la lumière permet de voir. Mais en même temps, ce bien est associé à un mal possible, et la

lumière qui fait voir est accompagnée de la conscience qu'il y a des choses qui demeurent cachées.

6. Noter en 21, mais aussi en 264 et 475. Le mot *euaggélos* (bonne nouvelle), qui connaîtra deviendra la mot du christianisme.

***Parodos 104-257.***

1. Les membres du chœur rappelle les présages qui accompagnaient le départ des armées argiennes et l'interprétation qu'en fit le divin Kalkhas : le malheur guettait une maison argienne. Ils en appellent à Zeus qui est juste, sous le règne duquel les hommes peuvent apprendre quelque chose et devenir plus sages. Ils rappellent qu'Agamémnôn a sacrifié sa fille Iphigénia pour assurer la victoire ; c'est la déesse Artémis qui exigeait un sacrifice de ce genre. Ils décrivent le sacrifice d'Iphigénia et annoncent en termes obscurs qu'Agamémnôn devra souffrir à son tour pour apprendre.

2. Les membres du chœur désapprouvent de l'acte d'Agamémnôn : avoir sacrifié sa fille. Mais on ne voit pas ce qu'il aurait pu faire d'autre, si ce n'est abandonné le projet qu'il avait entrepris et qu'il avait juré devant les dieux d'accomplir. Ils ne semblent pas prévoir que Klutaimêstra s'attaquera à son époux pour se venger de ce meurtre. Pourtant, à mesure que la pièce avance, on saisit que les membres du chœur en devinent à peu près autant que le veilleur. Peut-être ont-ils parlé à mots couverts parce que Klutaimêstra

est tout près : au contraire du veilleur, ils ne peuvent même pas dire qu'ils parlent à mots couverts.

3. Les membres du chœur sont des vieillards ; à cause de leur âge, ils ne sont pas allés à la guerre : ils sont pieux, mais aussi incertains, mouvants, faibles. Ces caractéristiques se montreront jusqu'à la fin, où ils auront un sursaut d'énergie, mais qui ne donnera rien. Tout indique que tout de suite après avoir protesté, ils se rangent. Ils sont des indignés, qui ne font rien d'autres que se plaindre, ou des sages qui prétendent voir clair, mais qui n'agissent pas.

4. On trouve dans la *parodos* une des idées les plus célèbres d'Aiskhulos, une idée qu'on présente sans doute avec raison comme une idée bien grecque. Lire 178. La sagesse s'acquiert par la souffrance, dit-on. Il y a plusieurs idées qui passent là. La condition humaine, par opposition à la condition divine, est celle de l'ignorance et de la souffrance (ou de l'expérience). Par l'expérience (qui est souvent douloureuse et donc souffrante) à la longue les hommes deviennent moins ignorants et donc plus sages. Être sage implique qu'on devient moins entreprenant, ou du moins plus prudent : un homme sage sait par expérience qu'il est limité.

***Premier épéïodéion 258-366.***

1. Répondant aux questions du coryphée, Klutaimêstra annonce la victoire des Grecs sur Troie ; elle explique comment elle l'a connue, soit par un signe physique dont les paramètres étaient entendus d'avance. Elle

imagine la joie des vainqueurs et la détresse de vaincus ; elle souhaite que la joie soit modérée par la crainte du sacrilège et du ressentiment des morts : ces deux causes pourraient conduire au malheur. Le coryphée approuve ce que dit la reine et parle du rôle de Zeus dans cette victoire juste.

2. On dirait que le coryphée est un naïf. En tout cas, au discours très concret de Klutaimêstra, il répond des *pieuseries*. Il est ironique aussi de voir l'opposition qui est faite par lui entre une femme et un homme sage : Klutaimêstra serait alors un homme et lui une femme. Mais encore une fois, il est possible que sa naïveté soit une ruse : il ment devant Klutaimêstra, qui ment elle aussi. En tout cas, il faut savoir que l'auditoire, alors comme aujourd'hui, sait que Klutaimêstra se prépare à assassiner son mari. En tout cas, il y a une opposition entre savoir par des faits, et avoir eu des rêves ou avoir entendu des rumeurs. Qu'est-ce que savoir ? Quand sait-on vraiment ? Quand le chœur se dit sûr que Zeus règne ou que la justice est toujours rétablie, ou qu'il y a un équilibre dans les forces naturelles ou dans les sorts humains, sur quoi s'appuie-t-il pour le dire et le penser ?

3. Le thème de l'opposition entre les hommes (*anêr*) et les femmes (*gunê*) est établi. Il sera repris sans cesse et selon plusieurs modulations : Klutaimêstra en tant qu'homme-femme, opposition entre Klutaimêstra et Agamémnôn en tant que homme et femme (dans les deux sens des termes), Aigisthos en tant que homme-femme.

4. Ce que dit Klutaimêstra est plein de bon sens, et surtout de piété. Pourtant, au moment même où elle parle ainsi, elle prépare son sacrilège, soit le meurtre d'Agamémnôn. En principe, elle devrait ne pas dire ce qu'elle dit, étant donné ce qu'elle veut, ou ne pas vouloir ce qu'elle veut, étant donné ce qu'elle dit. Mais elle se contredit : son acte à venir, voulu dès maintenant, paraît être contraire à ce qu'elle dit. Pourquoi ? Parce qu'elle ne voit pas la contradiction, parce qu'elle est inconséquente ? Peut-être. Parce qu'elle tente de cacher son projet ? Sans doute. Parce qu'elle croit qu'au contraire elle n'agit pas en femme sacrilège, mais en femme pieuse qui rétablit la justice. Sans aucun doute. Mais elle doit quand même craindre d'être impie.

5. La première partie de l'*épéïodéion* présente une image saisissante : la vérité au sujet de Troie traverse un espace énorme en quelques instants bien courts ; la lumière physique est une image de la lumière intellectuelle. Mais encore une fois, la vérité est accompagnée de faussetés, et d'abord de faussetés dites par les humains, mais aussi d'illusions. Ainsi, ou bien Klutaimêstra est dans l'illusion si elle croit qu'elle pourra échapper à la justice, ou bien les vieux se mentent quand ils disent que les dieux contrôlent tout.

### **Troisième rencontre**

#### **La question de la vengeance aujourd'hui.**

L'*Orésteia* porte sur la vengeance et sur la peine de mort : comment doit-on gérer cette question. La réponse contemporaine typique est que la vengeance est un mal, que les criminels doivent être rééduqués et que la peine de mort est inhumaine. Les Grecs pensaient que la vengeance était naturelle, mais qu'elle était problématique ; ils pensaient que la peine de mort était normale, mais qu'il fallait l'encadrer.

Tout dernièrement, un sénateur canadien, un Québécois qui a perdu sa fille à un tueur fou, a pris position (il est contre la peine de mort, mais il suggère qu'il faudrait penser que certaines personnes ne peuvent pas être réhabilités et qu'ils pourraient se suicider de façon à rétablir la justice). Je ne veux pas prendre position au sujet des dires du sénateur Boisvenu. En gros, les petites gens sont d'accord avec lui (les journaux ne le disent pas, mais c'est ainsi) et les chroniqueurs disent qu'il est un fou ou du moins qu'il ne devrait pas ouvrir la bouche.

Lire l'*Orésteia*, c'est se donner la possibilité de réfléchir sur cette question. Je ne serais pas surpris que quelqu'un me dénonce devant le ministère de l'Éducation, des Loisirs et du Sport parce que j'invite à lire une pièce qui en parle ; c'est ce qui peut arriver quand on cherche à réfléchir sur ce qui est considéré décidé par la société à laquelle on appartient.

**Ce qui fut fait.**

J'ai parlé d'Alain de Botton de ses livres et de son école.

J'ai expliqué que je ne suis pas un expert de littérature grecque et que je lirais la pièce *comme un innocent* et pièce par pièce, et morceau par morceau, pour à la fin seulement tenter de tirer quelques conclusions. Je vous ai raconté l'histoire des Atrides.

J'ai parlé d'Aiskhulos.

J'ai commencé à lire et à commenter l'*Agamémnon*, première pièce de l'*Orésteia*.

**Décision pédagogique prise.**

Étant donné le rythme de la dernière rencontre, je ne pourrai pas aller bien loin en gardant ce rythme. Il faut choisir entre en faire plus avec moins de détails et en faire moins de la même façon. Je choisis le premier.

**Premier stasimon 367-487.**

1. Les membres du chœur chantent Zeus qui veille sur tout: il punit la démesure et l'injustice; l'homme démesuré est une mauvaise pièce de monnaie et un enfant idiot et gâté. Ils rappellent le cas de Paris (Alexandros) qui vola Hélène et qui provoqua tant de souffrances chez Ménélaos d'abord, mais ensuite chez les Grecs qui l'ont suivi à la guerre, et enfin chez les Troyens qui l'ont reçue. Ils décrivent la tristesse de ceux qui ont reçu les cadavres des soldats grecs morts



à Troie. Ils laissent entendre que les Atrides (Ménélaos et Agamémnôn) auront à souffrir à leur tour du fait d'avoir été aussi intransigeants. Ils ne voudraient tâter ni du pouvoir ni de l'esclavage. À la fin soudain, ils mettent en doute la nouvelle de la victoire sur Troie.

2. À la toute fin du *stasimon*, les membres du chœur montrent encore une fois qu'ils sont des vieux, des gens sans ambition, des craintifs, qui doutent de tout. Leur doute n'est pas vigoureux, il est celui des vieillards dont parle Aristote dans la *Rhétorique*.

3. Ils prévoient le malheur des Atrides pour deux raisons : le ressentiment de ceux qui sont restés en Grèce et qui vont perdre les leurs à la guerre (une allusion possible à Klutaimêstra) et les dieux qui punissent les orgueilleux ou les grands. Il faut voir que ces deux explications ne sont pas égales sur le plan des causes : les dieux ne sont pas les hommes, et les raisons de vengeance ne sont pas des raisons de justice.

***Deuxième épisodeion 489-680.***

1. Le coryphée annonce l'arrivée d'un héraut qui permettra de confirmer ou d'infirmer la nouvelle. Le héraut exprime sa joie pieuse de retrouver sa patrie ; il décrit la victoire d'Agamémnôn. Tout en se réjouissant, le coryphée parle de l'angoisse que connaissait le peuple durant l'absence de l'armée et du roi. Après avoir rappelé le dur passé, le héraut examine avec satisfaction le présent et devine l'avenir. Se réjouissant en public de sa vertu d'épouse fidèle, Klutaimêstra

demande qu'on hâte l'arrivée d'Agamémnon. Le coryphée met en doute son discours. Suite à une question du coryphée, le héraut leur apprend que Ménélaos a été séparé du gros de la flotte, laquelle a été détruite en partie.

2. Il faut croire qu'il y a plusieurs jours d'intervalle entre cet *épéïodéion* et le précédent. C'est un élément de la dramaturgie grecque, qu'on retrouve chez des auteurs aussi habiles que Shakespeare : il y a un temps *réel* et un temps dramatique ; puisqu'il ne se passe rien de bien important entre une scène et une autre qui pourtant se passe longtemps après, on fait comme si les événements de deux scènes se succèdent sans intervalle.

3. Le discours du héraut exprime le plaisir de rentrer chez soi : la guerre est un mal sans doute (il y a la souffrance et la mort), mais il y a tout simplement le fait que quand on part à la guerre, on est loin des choses qu'on aime parce qu'elles sont nôtres. L'amour de ces choses, disons l'amour de la famille, est un thème de cette pièce. Klutaimêtra assassine son mari, par amour de son enfant assassinée ; Agamémnon rentre chez lui et en est heureux comme le héraut l'était ; le crime de Klutaimêtra (et celui à venir d'Oréstès) est d'autant plus terrible qu'il est fait par une épouse contre son mari.

4. Il faut croire que le coryphée, et le chœur, n'est pas tout à fait inconscient de ce qui se passe. En tout cas, le coryphée sait, et laisse entendre, que la reine n'a pas été aussi *bonne* qu'elle le dit ; cependant il ne sait peut-

être pas qu'elle trame un meurtre. En revanche, les membres du cœur doutent de la vérité des signes : ils veulent une autre preuve ; ils prétendent qu'il faut être prudent avant de croire. Ce qui est vrai à parler absolument ; mais c'est une idée qui vient, comme par nature, à des vieillards qui sont plus craintifs, ou plus expérimentés. C'est une idée qu'on retrouve chez Aristote dans sa *Rhétorique*.

5. On voit de par le récit du héraut que tout ne va pas bien pour les Atrides (par exemple, Ménélaos est peut-être perdu en mer). Mais ces *punitions* peuvent être des rétributions pour le mal fait, lesquelles permettraient de croire que l'avenir sera bon malgré tout. Et ces malheurs sont peut-être des illusions, et Ménélaos réapparaîtra bientôt.

***Deuxième stasimon 681-781.***

1. Les membres du chœur chantent Héléne et le malheur qu'elle fit fondre sur Troie. Elle fut comme un lionceau domestiqué qui devient un lion adulte. Ils présentent *deux* visions : le grand bonheur des humains qui donne par suite le malheur ; l'injustice humaine qui engendre le malheur. Selon le chœur, la justice règne sur le tout et trouve son refuge surtout chez les petits.

2. Il est possible qu'Aiskhulos pense comme le chœur, mais il est sûr que le chœur, en vantant la vie des petits, parle comme font les petits ; ils ne pensent pas comme des grands, comme des Agamémnon et comme des Klutaimèstra.

3. Lire 750 et ss. Le chœur explique les grandes lois du monde, que le monde soit naturel ou qu'il soit dominé par les dieux. Ceci est sûr : les deux visions qu'ils proposent ne sont pas tout à fait compatibles. Que le bonheur fasse suite au malheur est une idée qui appartient à la conception du destin ou peut-être de la nature ; que l'injustice engendre le malheur est une idée qui appartient à la conception d'une providence due à des dieux actifs ou encore à une nature morale qui équilibre les choses selon les exigences de la justice. Le chœur est du second avis, cela est clair ; mais on sent qu'il pense un peu aussi le premier.

***Troisième épéïodéion 782-974.***

1. Tout en saluant Agamémnon qui arrive, le coryphée, en termes voilés, lui révèle, ou lui rappelle, que certains ne sont pas restés fidèles et que certains feindront la joie en le voyant de retour ; il faut, suggère-t-il, qu'Agamémnon voit par-delà les apparences. Agamémnon remercie les dieux argiens pour son succès ; il dit savoir que les amis véritables sont rares ; il se prépare à régner, et en particulier à juger de ce qui s'est passé pendant son absence. Klutaiméstra décrit les angoisses qu'elle a connues lorsque Agamémnon fut sous Troie. Elle accueille son époux avec joie, mais elle laisse sous-entendre qu'elle lui en veut et qu'il sera assassiné en toute justice. Agamémnon calme les transports de Klutaiméstra : comme il n'est qu'un homme et non un dieu, il veut qu'on le traite en conséquence. Pourtant, il cède aux instances de Klutaiméstra qui veut qu'il entre en triomphe. Il lui

présente Cassandra, que lui a cédé l'armée. Klutaimêstra laisse entendre une seconde fois qu'elle veut la mort d'Agamémnôn.

2. Le héros éponyme de la pièce apparaît une première fois au milieu de la pièce et disparaît tout de suite. Ce détail me paraît significatif, mais je ne suis pas sûr en quoi. Ceci au moins peut être signalé : dans la pièce suivante, encore une fois Agamémnôn, ou son ombre, a un rôle énorme à jouer, mais il n'apparaît jamais sur scène.

3. Il est suggéré, plus que dit en toutes lettres, mais il est clair que Klutaimêstra veut se venger, qu'elle veut punir Agamémnôn son mari parce que celui-ci a sacrifié leur fille Iphigénéia, mais aussi parce qu'il l'a méprisée, elle, en la trompant pour pouvoir réussir son projet. Voilà deux raisons bien humaines pour faire ce qu'elle s'apprête à faire. L'apparition de Cassandra, sans parler de la façon cavalière dont Agamémnôn en parle quand il l'introduit dans sa maison, ne peut qu'augmenter la colère de Klutaimêstra et s'ajouter à ses raisons. Mais toutes ses raisons sont des raisons humaines. C'est Klutaimêstra, mère, reine et épouse qui cherche vengeance ; si elle parle des dieux, c'est secondaire : elle se venge, elle ne venge pas les dieux.

4. Une des beautés des tragédies pour les Grecs, ce sont les sous-entendus, ce qu'on appellerait l'ironie. Elle se trouve à deux niveaux : parfois les personnages disent quelque chose qu'ils savent ne pas être *vrai* (c'est le cas d'Agamémnôn qui veut éviter les malheurs en étant humble, ou en jouant l'humilité) ; parfois un des

personnages cache quelque chose à l'autre, mais le laisse entendre aux spectateurs (c'est le cas de Klutaimêstra envers Agamémnon). L'ironie tragique a un mécanisme psychologique semblable au rire, qui lui est le cœur de la comédie. Le plaisir de l'ironie est liée à la force de l'intelligence ou à sa faiblesse ou encore au contraste entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, mais aussi à l'aveu que le monde est difficile à lire.

***Troisième stasimon 975-1034.***

1. Les membres du chœur expriment leur inquiétude. Selon eux, la prospérité peut se transformer en malheur, et seule la sagesse craintive peut limiter les dégâts en conseillant la modération. Les membres du chœur voudraient parler, mais ils ne savent pas tout à fait ce qui se prépare.

2. Ce *stasimon* est ambigu ou incertain. En un sens, cela augmente l'inquiétude : quand on est inquiet et qu'on sait pourquoi, c'est moins inquiétant. Que savaient au juste les membres du chœur ? Ils *sentent* que quelque chose de mauvais s'en vient. Mais ils ne prévoient pas le crime précis de Klutaimêstra. Encore une fois, les membres du chœur se montrent faibles, ou confus, ou tout simplement vieux.

***Quatrième épisodéion 1035-1371.***

1. Klutaimêstra invite Cassandra à entrer dans le palais : elle est une esclave, mais Klutaimêstra promet de la traiter comme il convient. Cassandra refuse, et Klutaimêstra l'abandonne. Cassandra se met à délirer :

elle appelle Apollôn ; elle a une vision qui porte sur le passé de la maison d'Agamémnôn et sur le meurtre à venir d'Agamémnôn ; elle entrevoit son propre meurtre. Le chœur l'accompagne en sympathisant avec elle, mais ne comprend pas sa prophétie. Cassandra annonce une nouvelle *vision* : elle rappelle le crime d'Atréus contre Thuéstês, crime initial. Elle explique d'où lui vient son pouvoir prophétique (c'est un don d'Apollôn qui l'aimait), et ce qui lui est advenu par suite de son refus des avances du dieu (Apollôn lui enleva la crédibilité pour avoir refusé d'avoir leur enfant). Elle *voit* le meurtre d'Agamémnôn, sa propre mort et l'action d'Oréstês. Puis elle va vers sa mort dans le trouble et la tristesse. Le coryphée se lamente sur le sort humain, qui est un mélange de biens et de maux. Agamémnôn crie. Les membres du chœur discutent entre eux pour savoir quoi faire, puis décident d'investiguer.

2. Il est possible de diviser ce long morceau de la pièce de façon à ce qu'on ait deux *épéïodéïa* et deux *stasima*. Un *épéïodéïon* entre Klutaimestra et Cassandra ; un délire chanté ; un *épéïodéïon* qui contient une explication plus rationnelle de la prophétie chantée ; une hésitation chantée du chœur.

2. Cassandra est une barbare : Klutaimêstra croit qu'elle ne peut pas parler ou qu'elle fera des bruits comme un oiseau ou qu'elle communiquera par des gestes. Le chœur l'appelle une bête.

3. Comme elle l'a fait avec son époux, Klutaimêstra ment à Cassandra : elle a l'intention de l'assassiner, ce qu'elle fera sous peu.

4. Le chœur est fidèle à lui-même : il n'agit pas, il réagit ; quand il est appelé à agir, il tergiverse et agit sur le tard, ou même trop tard, ou même abandonne.

**Cinquième épisodeion 1371-1406.**

1. Klutaimêstra décrit le meurtre d'Agamémnôn avec une sombre joie : elle mentait avant, maintenant elle dit vrai ; elle explique pourquoi elle a fait ce qu'elle a fait.

2. *L'épisodeion* est un long monologue tout à fait dramatique. La mise en scène se déplace grâce à *l'ékkuklêma* : on ouvre la façade du palais et on voit, à l'intérieur du palais, le corps du roi massacré, avec à côté, triomphante, la reine qui parle. Lire depuis 1378. Ce qu'on devinait avant devient tout à fait clair : Klutaimêstra a agi pour des raisons humaines, elle ne prétend pas agir sous les ordres des dieux, mais elle croit que Zeus est de son bord.

**Quatrième stasimon 1407-1576.**

1. Au chœur qui la critique, Klutaimêstra répond qu'Aigisthos la protégera. Klutaimêstra se justifie devant les critiques du chœur. Le chœur se plaint : Agamémnôn était bon, et Héléne fut la cause de tout le mal. Klutaimêstra rejette ces idées. Le chœur se plaint : un *daimôn* méchant s'acharne sur les Atrides ; il se lamente sur la mort d'Agamémnôn. Klutaimêstra rétorque qu'elle punit en tout justice aidée qu'elle est par ce *daimôn*. Tout en plaignant de nouveau Agamémnôn, le chœur accuse de nouveau



Klutaimêstra, mais reconnaît que le meurtre est de quelque façon l'action des dieux. Klutaimêstra insiste que l'assassinat d'Agamémnon était bel et bien justifié. Le chœur se questionne sur les rites funéraires à accorder au corps du roi. Klutaimêstra espère que c'est la fin des meurtres.

2. Cette division aussi pourrait être présentée autrement. L'important est de saisir qu'il y a un mélange de dialogue et de *stasima*, d'arguments et de plaintes.

3. Le chœur change d'avis durant ce stasimon : au début, il est indigné, puis il ne sait plus si la reine a agi justement ou non ; il commence à accepter le meurtre. C'est un autre signe de sa faiblesse : son indignation s'use à la longue. On pourrait aussi dire qu'il devient plus raisonnable. En tout cas, il change peu à peu d'avis.

4. Klutaimêstra revendique son acte : elle n'est pas le jouet des dieux ; elle prétend que le meurtre était justifié.

### **Éxodos 1577-1673.**

1. Aigisthos décrit le crime originel d'Atréus ; il se réjouit du crime auquel il a participé : il s'est fait contre le fils d'Atréus, qui fut injuste envers Thuéstès, son père. Le coryphée, tout en reprochant à Aigisthos son insolence, lui prédit le malheur. Ils échangent des menaces. Aigisthos et les soldats affrontent les membres du chœur, épées contre bâtons de vieillesse.

Klutaimêstra réussit à calmer Aigisthos ; mais la révolte continue de gronder chez le peuple. Le chœur appelle la vengeance d'Oréstês.

2. L'apparition d'Aigisthos et sa justification finissent, ce qui fut entrepris par Klutaimêstra, soit de placer le meurtre d'Agamémnôn dans une suite de vengeances qui se répondent les unes les autres. Tous se réclament de la justice en tuant quelqu'un. Mais cela ouvre toujours à un nouveau meurtre. À la fin, il annonce une nouvelle vengeance : celle d'Oréstês. Voilà en un sens le problème à régler : le cycle de la vengeance est-il naturel ? est-il possible de continuer l'existence humaine, ou du moins de vivre bien, sous la coupe d'une justice individuelle où un individu punit un autre individu ? Il semblerait qu'il y a au moins deux solutions : que les dieux, ou la religion, gèrent la justice et donc les punitions ; que la cité, ou la politique, gère la justice et donc les punitions. Voilà le sujet des deux prochaines pièces.

3. Encore une fois, même s'il affronte Aigisthos, le chœur montre qu'il n'est pas très *solide* : il se fait détourner du crime de Klutaimêstra par les revendications d'Aigisthos. En tout cas, à la fin c'est d'abord et avant tout Aigisthos qui est visé et Klutaimêstra est, d'une façon ou d'une autre, exemptée. D'ailleurs, à la fin, elle se présente comme une agente de réconciliation. En tout cas, le chœur déteste l'un plus que l'autre. Cette division des deux coupables met en scène à l'avance tout le débat de la pièce suivante : Oréstês doit venger son père, cela va de

soi, et le dieu le lui a commandé ; il doit tuer Aigisthos, cela ne fait pas de doute ; mais doit-il tuer sa mère ?

4. On aurait pu appeler la pièce *Klutaimêstra*. En tout cas, Klutaimêstra est le personnage le plus fort de la pièce : elle est plus forte qu'Agamémnon qu'elle trompe, manipule et assassine ; elle mène par le nez Aigisthos, qui paraît presque féminin, selon le stéréotype, c'est-à-dire inactif et ému ; elle affronte le chœur et sans réussir à le persuader, réussit à le dominer.

### ***Les Khoêphoroi***

Je souligne le titre. Les choéphores veut dire les porteurs de libations. Cela rappelle le début de la pièce où Éléktra et les femmes esclaves portent des offrandes pour les mettre sur la tombe d'Agamémnon. Cela signale dès le premier mot qu'il y a une dimension religieuse à cette pièce.

#### **Prologos 1-21.**

1. Oréstès, accompagné par son ami Puladès, prie les dieux sur la tombe d'Agamémnon ; il est venu venger son père. Il laisse une boucle de cheveux sur le tertre. Il se cache lorsqu'il voit arriver un cortège de femmes argiennes qui accompagne Éléktra. Il se retire pour mieux observer la scène.

2. Toute la pièce est déjà dans cette première scène, où Oréstès se présente devant le tombeau de son père :

c'est le fils qui vient venger son père ; c'est l'énergie du père, le *fantôme* du père qui jouera, qui animera le fils. Aussi, Oréstès a un petit côté Hamlet : il veut venger son père, il s'inspire de l'ombre ou du spectre du père, il n'est pas sûr de vouloir ce qu'il veut pourtant, il semble contraint en partie à faire son *devoir*.

***Parodos 22-83.***

1. Les membres du chœur annoncent que Klutaimêstra a eu un songe qui l'a troublée ; elle les envoie faire un sacrifice au fantôme d'Agamémnôn. Elles sont d'avis que cet hommage est un outrage. La contrainte, affirment-elles, est le moyen politique employé par Klutaimêstra et Aigisthos : la révolte gronde toujours, du moins le désir de se défaire d'Aigisthos et de Klutaimêstra demeure dans les cœurs. Selon elles, la justice règne sur le monde, alors que les hommes ne songent qu'au succès : les injustes, et ce sont au fond tous les humains qui ne songent qu'au succès, sont punis tôt ou tard. Elles rappellent que leur position sociale les oblige à obéir.

2. La foi des femmes porte sur la justice divine, et non humaine : c'est encore une fois le point de vue des petits. Il n'est pas sûr qu'Aiskhulos est tout à fait d'accord avec leur idée. Y a-t-il une raison pour passer d'un chœur de vieillards à un chœur de femmes ? Quelles sont les ressemblances et les différences entre les deux groupes ? Une ressemblance au moins : elles proclament comme les vieillards leur foi en une justice par-delà les humains, qui rétablit la moralité des choses à la longue.

### **Quatrième rencontre**

#### ***La Otra Orilla.***

J'ai déjà mentionné le spectacle de la troupe de danse *La Otra Orilla* cette semaine. Je vous rappelle qu'il y aura spectacle de flamenco, mais pas du flamenco bêtement traditionnel.

#### **Sur le livre de Mendelsohn.**

Le livre le plus fort de la saison 2007 a été un roman/reportage d'un autre auteur américain d'origine juive, Daniel Mendelsohn. Le livre s'intitule *The Lost*, ou en français *Les Disparus*. Il décrit l'Holocauste du point de vue des juifs qui l'ont subi et des juifs qui essaient de conserver le souvenir de cette horreur. Or Daniel Mendelsohn est un professeur de littérature classique : il a publié un livre fin et intelligent sur deux pièces d'Éuripides. Il fait comprendre à tout moment dans son livre, *The Lost*, qu'on ne peut pas comprendre le passé, le présent et l'avenir si on ne se nourrit pas des grands livres du passé, et en particulier de la littérature grecque : il renvoie son lecteur à la *Genèse*, mais aussi à Homéros et aux tragiques grecs.

#### **Ce qui fut fait.**

J'ai signalé que le problème de la vengeance légale et extra légale est encore un problème dont on parle aujourd'hui : c'est un problème éternel, parce que se rattachant à l'essentiel de l'être humain.

J'ai présenté la première pièce depuis le premier *stasimon* jusqu'à l'*exodos*.

J'ai commencé la deuxième pièce, soit le *prologos* et la *parodos*.

En gros, j'ai souligné la différence d'atmosphère entre les deux pièces: la première traite de la vengeance naturelle et individuelle, alors que la deuxième traite de la vengeance pour des motifs religieux où l'individu se justifie en se référant à ses croyances ou plus exactement à ce qu'il croit que les dieux lui commandent de faire.

**Premier épéïodéion 84-314.**

1. Éléktra demande conseil aux membres du chœur (car elles sont animées par le même esprit de révolte qu'elle): comment devrait-elle accomplir l'offrande funèbre commandée par Klutaimêstra? La coryphée soutient la colère d'Éléktra et lui suggère même de demander aux dieux vengeance pour son père contre ses meurtriers. Éléktra adresse des prières à l'ombre de son père: elle veut le venger et ravoit le pouvoir, tout cela avec Oréstês. Les membres du chœur font écho à cette prière. Éléktra découvre la boucle de cheveu d'Oréstês: elle vibre d'espoir. Puis elle reconnaît un autre signe de son passage: la trace d'un pas. Oréstês se montre à Éléktra et lui prouve par un troisième signe qu'il est bel et bien son frère. Les deux enfants adressent d'ardentes prières à Zéus; ils se plaignent de ne plus avoir de parents; ils sont ramenés

à l'action par la coryphée. Oréstès explique ses motifs : il est mû d'abord et avant tout par sa confiance aux dieux et par l'oracle d'Apollôn qui lui ordonne de commettre le meurtre.

2. Le personnage d'Oréstès, chez Aiskhulos, est très *croyant*, très pieux : il compte sur les dieux et il est contraint par eux. Ses autres motifs, la vengeance personnelle, le désir de reprendre le pouvoir, semblent surajoutés. Il n'est pas sûr qu'il faille identifier la position d'Aiskhulos à celle d'Oréstès. Pour le dire autrement, il n'est pas sûr qu'Aiskhulos soit aussi naïf, ou pieux, que son personnage. Au moins ceci : déjà la première pièce donnait des indications qu'Aiskhulos est un homme dont la foi religieuse est *complexe*, et la troisième le montrera encore plus.

3. Éléktra veut se venger contre sa mère ; elle est différente d'Oréstès, qui n'y arrivera qu'à la longue. Cela se comprend étant donné les passés différents ; mais cela indique aussi que la piété d'Éléktra est moins pure que celle d'Oréstès du fait qu'elle distingue entre la mère vivante et le père mort : elle aime le second plus que le premier. Ce détail sera repris dans la pièce de Sophoklès qui porte le nom *Antigonê*, mais Antigonê sera pieuse comme Oréstès.

**Premier stasimon 315-478.**

1. Oréstès, les membres du chœur et Éléktra chantent : on *prie* Agamémnôn, on loue le désir de vengeance, on attend la vengeance que permettront les dieux, on imagine de meilleurs sorts pour Agamémnôn, on

rappelle le crime de Klutaimêstra et le traitement d'Éléktra, on demande la vengeance. Oréstês jure de venger son père.

2. Le *stasimon* reprend l'*épéïodéïon* précédent, du moins sa fin, et annonce quelque chose du suivant, du moins son début. Selon ce *stasimon*, la justice et la vengeance semblent être la même chose. Mais ce sont une justice et une vengeance pour ainsi dire trempées dans la piété, dans un acte religieux. Or il est remarquable que dans la prière sur la tombe d'Agamémnôn, à un moment donné, on affirme qu'il y a un conflit fondamental, un droit qui lutte contre un autre droit : la justice est multiple, ou il n'y a pas un seul droit. C'est le fond du problème qu'illustre cette pièce et que tentera de résoudre la dernière pièce.

### ***Deuxième épéïodéïon 479-584.***

1. Oréstês et Éléktra prient l'ombre de leur père pour qu'elle soutienne l'action de ses enfants. Leurs motifs sont la justice et l'intérêt. Oréstês demande pourquoi Klutaimêstra a voulu faire des offrandes à l'ombre de son mari assassiné. On lui décrit son rêve ; il l'interprète selon son intention d'assassiner sa mère. Oréstês explique son plan : feindre qu'Oréstês est mort, gagner l'entrée dans le palais et assassiner les meurtriers ; il assigne à chacun son rôle.

2. Après avoir établi le but et sa justification, Oréstês organise l'action. Les dieux ne lui ont pas donné le plan : c'est lui qui réfléchit, agit, donne des ordres. Pourtant, on voit chez lui encore un autre réflexe



d'homme *religieux*: il consulte au sujet des rêves ; il les interprète comme de signes des dieux.

***Deuxième stasimon 585-652.***

1. Les membres du chœur chantent la difficulté et les dangers de la vie ; pourtant les êtres humains, et surtout les femmes, sont imprudents, surtout en matière sexuelle. Elles donnent quelques exemples de traîtrises ou de violences féminines. Mais la punition ne peut tarder : la justice sera bientôt rétablie par Zeus et les Érинуés.

2. Le *stasimon* rappelle que la victime cruciale sera Klutaimêstra. Le *positionnement* des meurtres montre que le meurtre d'Aigisthos est secondaire : le bobo n'est pas là, même si Aigisthos est lui aussi un meurtrier qu'il faut punir ; sa punition n'est pas problématique.

3. Il est remarquable que les femmes (les membres du chœur et Éléktra) veulent la punition de la femme Klutaimêstra, alors qu'Oréstês ne la mentionne jamais tout à fait.

***Troisième épéïodéion 653-782.***

1. Feignant d'être un étranger, Oréstês demande d'entrer dans le palais. Il apprend à Klutaimêstra qu'Oréstês est mort ; elle s'en attriste et invite Puladês et Oréstês à entrer dans le palais. La coryphée prie la terre et Hérmês d'aider Oréstês. Sortie du palais, la nourrice rappelle ses soins pour l'enfant Oréstês qui est maintenant mort. Malheureuse d'avoir appris cette

nouvelle, elle part à la recherche d'Aigisthos. La coryphée, tout en lui disant à mots couverts qu'Oréstès est vivant, lui ordonne de ramener Aigisthos seul.

2. Klutaimêstra est-elle sincère quand elle s'attriste à la nouvelle de la mort de son enfant ? Sans doute. Mais on peut croire qu'elle s'offre le luxe de cette émotion qu'elle aurait étouffée si elle avait su que son fils vivait et qu'il se préparait à l'assassiner. C'est du moins l'avis de la nourrice.

3. Le personnage de la nourrice est *juteux* : les détails de la vie simple sont présentés avec justesse et émotion. Il y aura dans les autres pièces, celle de Sophoklès et surtout d'Éuripidès, des annotations semblables. Il faudrait se souvenir de ce personnage pour le comparer par exemple au soldat dans *Antigoné* de Sophoklès.

4. Prier sur le tertre d'Agamémnôn et prier la terre et Hérémès, est-ce la même chose ? Ce qui est clair : les prières d'Oréstès et d'Éléktra sont assez terriennes ; entre leur prière et le fait de céder au désir de vengeance, il y a peu de différence.

5. Contrairement à ce qu'elle dit auparavant, la coryphée fait plus que de prier : sa suggestion est efficace sur le plan réel ou humain. Bien mieux, l'initiative de la coryphée joue un rôle important dans le succès de la ruse d'Oréstès.

***Troisième stasimon 783-837.***

1. Les membres du chœur prient Zeus afin qu'il soutienne Oréstès, lequel se montrera certes reconnaissant. Elles prient les Érinués, Apollôn et Hérmès pour que la maison des Atrides voie la fin de ses malheurs. Elles souhaitent qu'Oréstès soit fort au moment voulu, qu'il soit intransigeant.

2. Il n'y a rien à dire. Si ce n'est qu'encore et toujours on prie.

***Quatrième épésodion 838-934.***

1. Arrive Aigisthos qui entre dans le palais: il est sceptique au sujet de la nouvelle de la mort d'Oréstès; il veut vérifier ou entendre pour lui-même. Les membres du chœur décrivent le combat qui ne tardera pas de s'engager. Aigisthos se meurt derrière le mur du palais; un serviteur part chercher Klutaimêstra. Lorsqu'Oréstès se prépare à tuer sa mère, elle fait appel à son sentiment de piété filiale. Après un dialogue émouvant entre les deux, il tue sa mère après l'avoir traînée derrière le mur. La coryphée exprime sa sympathie trouble pour son geste.

2. Aigisthos distingue entre les on-dit, en lesquels il a peu confiance, et le réel; il veut être prudent. L'ironie, dramatique cette fois, est que ce désir conduit à son meurtre puisqu'il entre dans le palais et y rencontre Oréstès bel et bien vivant.

3. Il y a une deuxième ou troisième différence entre le meurtre d'Aigisthos et celui de Klutaimêstra: la mère a

le temps de s'exprimer et de faire voir qu'il y a là quelque chose de terrible. Mais il faut noter qu'il n'y a pas de véritable hésitation chez Oréstès. Il est sûr de la justice de ce qu'il fait, comme un homme fondé sur la religion peut l'être. Puladès lui dit même qu'il a Apollôn de son côté. On voit encore une fois comment le début de la pièce, avec ses nombreuses prières, joue un rôle important pour comprendre ce qui se passe.

4. La seule fois que Puladès parle, c'est pour rappeler que l'oracle a commandé le meurtre, qu'Oréstès fait mieux d'avoir les dieux de son côté plutôt que de se soucier de ce qui est juste selon les hommes. On pourrait dire que Puladès est un ami à la mesure d'Oréstès : c'est un homme pieux.

***Quatrième stasimon 935-972.***

1. Les membres du chœur chantent la justice rétablie dans Argos. Les dieux avaient tout prédit : la maison d'Agamémnôn est rétablie.

2. Je n'ai rien à signaler.

***Éxodos 973-1075.***

1. Oréstès montre les cadavres d'Aigisthos et de Klutaimêstra ; il justifie son acte. La coryphée se plaint sur le corps de Klutaimêstra. Oréstès se plaint et se félicite d'avoir mis à mort une mère assassin. La coryphée plaint Oréstès. Très ému, il explique qu'il a agi avec la caution, voire sous les ordres, d'Apollôn. Mais il se voue à un exil perpétuel. Oréstès, épouvanté,

voit venir les Erinués de sa mère : il s'enfuit auprès d'Apollôn à Delphes. La coryphée demande quand prendra fin les bouleversements argiens.

2. La justification d'Oréstês, l'ordre qu'il a reçu d'Apollôn, peut sembler arriver comme après coup ; pourtant tout indique qu'Oréstês est sincère quand il revoie la responsabilité de son acte sur les dieux. Il y a ici une justification publique, officielle, comme celle de Klutaimêstra (et même qui lui ressemble sur le strict plan physique), mais les *raisons* que donne Oréstês sont tout à fait différentes de celles de Klutaimêstra. Encore une fois, c'est le seul meurtre de la mère qui fait problème : le meurtre du meurtrier mâle, Aigisthos, ne cause aucune difficulté.

3. L'atmosphère de cette pièce est religieuse d'un bout à l'autre. Elle finit, comme elle a commencé, par des cris et des émotions religieuses, par un rêve prémonitoire et par une vision ; au début de la pièce, on a un acte religieux, à la fin, on a un pèlerinage. À la toute fin, on a droit à une sorte de délire religieux. Quand on la compare à la précédente, l'atmosphère est bien plus trouble et bien plus sombre encore. Mais le trouble est religieux : dans la pièce précédente les horreurs étaient dus à des humains (Klutaimêstra veut tuer son époux parce qu'il a tué son enfant, et Aigisthos pour venger son père sur le fils du meurtrier de son père) ; ici les horreurs sont rapportées aux dieux, à forces mystérieuses de la terre, au spectre du père.

## ***Les Euménides***

### **Le titre.**

Le mot grec *Éuménides* signifie les bienveillantes. En un sens, toute la pièce consiste à expliquer comment et surtout pourquoi les Ériniés, c'est-à-dire les persécutrices, sont devenues des déesses bienveillantes.

### ***Prologos 1-142.***

1. La pythie fait une longue prière adressée à divers dieux grecs ; elle invite les Grecs à venir entendre de sa bouche les oracles du dieu Apollôn. Elle entre dans le temple. Horrifiée, elle sort du temple en courant et en tremblant ; elle décrit par allusion Oréstès entouré des Ériniés ; elle en appelle à Apollôn. Apollôn conseille à Oréstès de fuir les Ériniés de par le monde et de se rendre enfin à Athènes : il lui promet sa protection. L'ombre de Klutaimêstra fait appel aux Ériniés, endormies par Apollôn, en les accusant de ne pas faire leur devoir et de ne pas être justes, elles qui ont profité des sacrifices offerts par Klutaimêstra.

2. L'atmosphère religieuse de la pièce précédente est reprise et même accentuée dans le prologue de cette pièce : on y voit la pythie, une devineresse, Apollôn, un dieu, les Ériniés, des déesses, l'ombre de Klutaimêstra ; on verra sous peu Athênê, une déesse. Dans la première pièce, il n'y avait que la seule Kassandra qui *représentait* le monde des esprits ; dans la seconde pièce on priait l'ombre d'Agamémnôn. En

revanche, le déplacement à venir de Delphes à Athènes est significatif: on se déplace du monde religieux au monde légal, du monde des dieux au monde des hommes... Mais quand on regarde bien, on ne voit qu'un seul être humain important dans la pièce, Oréstès.

3. Apollôn affirme qu'il a commandé le meurtre de Klutaimêstra. Ceci est significatif: on aurait pu croire à la limite qu'Oréstès avait utilisé l'oracle comme excuse. Ce n'est pas le cas: ce sont les dieux qui sont en jeu dans le cas du meurtre d'Agamémnôn par Klutaimêstra et de la vengeance qu'en a tirée Oréstès.

4. Il est tout de suite question d'un conflit entre les vieux dieux contre les jeunes dieux. En tuant sa mère, Oréstès s'est attaqué à l'ancien. Mais cela est compliqué par le fait qu'il l'a fait au nom d'un autre ancien: son père. N'y a-t-il pas quelque chose de semblable qui se passe sur le plan divin: un dieu nouveau s'attaque à des dieux anciens? Si c'est le cas, on peut se demander si Apollôn le fait au nom de quelque chose d'ancien ou de nouveau. Quel serait cet ancien? Un autre dieu ancien, ou quelque chose de plus ancien que les dieux, par exemple l'idée de la justice, ou la nature de la justice. À moins que cette idée soit justement du nouveau... On peut penser ici à l'accusation qu'on porta contre Socrate: il était accusé de ne pas croire aux dieux de la cité, mais en des êtres démoniques nouveaux. Quels sont ces êtres démoniques nouveaux? Il est patent que ce sont la nature, la raison et le savoir. Et ici dans la pièce

d'Aiskhulos qu'en est-il au juste au sujet de la justice justement ?

**Parodos 143-177.**

1. Les membres du chœur, les Érинуés, se plaignent d'avoir perdu Oréstès et aussi d'avoir été endormies par Apollôn : les nouveaux dieux n'ont pas de respect pour les anciens. Elles accusent Apollôn d'avoir rompu un traité entre les dieux qui leur donnait un droit sur Oréstès.

2. Il y a un contraste fort entre les deux premières pièces et la dernière, en raison du chœur ou de la nature du chœur : les Érинуés sont des déesses et elles agissent d'un bout à l'autre de la pièce, on pourrait même dire que le chœur est le moteur premier de l'action.

3. Le problème se déplace du tout au tout : le conflit entre les hommes et le conflit entre les hommes et les dieux sont devenus un conflit entre les dieux. Cette possibilité est cruciale : c'est une possibilité de tout polythéisme ; mais c'est le problème de deux monothéismes qui s'affrontent dans une cité. D'autre part, c'est une façon de dramatiser, de diviniser les conflits dont est faite la vie. Je pourrais le dire comme suit : la *solution* que propose Aiskhulos est de dédiviniser ou de laïciser les conflits de justice, mais cette solution, du moins dans la pièce, est fondée dans la volonté des dieux.



**Premier épisodeion 178-298.**

1. Apollôn menace et insulte les Érинуés : elles sont des déesses violentes, barbares, qui mutilent les cadavres. La coryphée accuse Apollôn d'avoir causé tout le mal en poussant Oréstês à tuer sa mère et en le protégeant par la suite. Apollôn les accuse ou bien d'avoir mal rempli leur mandat ou bien de mépriser le mariage et donc certains dieux olympiens. Le dieu olympien, ou nouveau, promet de continuer de protéger Oréstês ; les Érинуés, des déesses ouraniennes ou anciennes, promettent de continuer de le poursuivre. Arrive Oréstês qui se place sous la protection d'Athênê. La coryphée suit Oréstês à la trace : il laisse tomber des gouttes de sang de Klutaimêstra. Les Érинуés revendiquent leur proie. Oréstês fait appel à Athênê : elle pourra celer l'union entre les Argiens et les Athéniens.

2. La politique n'est jamais loin chez les Athéniens : l'histoire d'Oréstês est en fin de compte mise au service de la sacralisation de l'union entre Argos (Oréstês est d'Argos, selon Aiskhulos) et Athènes, laquelle jouera un rôle important durant toute l'histoire de la Grèce classique et surtout durant la guerre du Péloponnèse. Les poèmes de Homêros ne sont jamais loin chez les Grecs : la mutilation des cadavres est le problème soulevé à la fin de *l'Iliade*, quand Akhilléus se comporte comme un monstre ou comme un barbare envers le corps de Héktôr.

3. Le conflit entre deux dieux ne peut par définition être réglée que par un dieu, serait-on tenté de dire. Et pourtant, comme on le verra, le conflit se réglera par

une institution humaine, la cour. Cette possibilité est déjà présente dans cet *épéïodéion* du fait que les deux dieux s'affrontent, s'accusent et s'excusent, mais en donnant leurs raisons : donner des raisons, c'est se placer devant un tribunal humain, ou du moins devant un tribunal où les humains peuvent être en principe les égaux des dieux. Encore une fois, on se trouve d'une façon ou d'une autre dans un problème soulevé par Homéros : l'Iliade et surtout l'Odyssée racontent le conflit entre des dieux plus anciens (mettons Poséïdôn) et des dieux plus jeunes (mettons Athênê). Et chez Homéros, comme chez Aïskhulos, c'est Athênê qui gagne.

4. En voyant ce conflit entre les dieux anciens et les dieux nouveaux, on pourrait voir un conflit entre la sacralité du *naturel* pur, ou du biologique, le lien entre la mère et son enfant, et la sacralité du lien contractuel. On dirait que pour les Grecs, ou du moins pour Aïskhulos, ces deux dimensions sont sacrées, puisqu'elles ont leurs dieux respectifs. Il y a des dieux anciens, plus sanglants, plus mystérieux, et des dieux plus jeunes, plus rationnels, plus pacifiques ou, en tout cas, moins *barbares*.

**Premier stasimon 299-396.**

1. La coryphée annonce que sa demande ne saura être respectée ; elle appelle ses sœurs pour une danse et un *stasimon*. Les Êrinués chantent ce qu'elles sont : des esprits justiciers justes ; ainsi seul l'homme coupable a raison de les craindre. Elles font appel à leur mère, la Nuit ; elles prétendent avoir droit à Oréstês pour le

tourmenter ; c'est leur rôle ; c'est un rôle qui échappe à l'emprise de Zeus et de la justice ; elles sont fières des punitions qu'elles distribuent et revendiquent encore et toujours leur droit.

2. En prétendant qu'elles sont justes et pas seulement fortes, les Érинуés préparent leur défaite. Au fond, elles revendiquent à la fois le droit d'être et d'agir par-delà tout droit (aussitôt qu'il y a meurtre, et surtout parricide, elles ont le droit de poursuivre le meurtrier) et que cela est conforme au droit. C'est une contradiction qui ne pourra pas durer. La vengeance, ou telle vengeance, est ou bien juste ou bien injuste ; aussi il faut en juger.

***Deuxième épisode 397-489.***

1. Athênê revient en vitesse de devant Troie. Elle demande avec calme et assurance à chacun des partis de se présenter. Elle interroge les Érинуés d'abord, lesquelles cèdent à son autorité. Interrogé à son tour, Oréstês explique pourquoi il a le droit de parler : sa souillure a diminué en raison du temps et des sacrifices qu'il a faits. Il expose son crime et le justifie en particulier en rappelant qu'Apollôn le lui a commandé. Athênê affirme ne pas pouvoir juger entre les deux. Comme elle reconnaît que les Érинуés ont des droits, elle renvoie le cas au tribunal athénien.

2. Athênê est une déesse de la raison. Lorsqu'elle rencontre les Érинуés, elle s'étonne : elle ne sent pas de colère, pas de crainte ; elle jette un regard serein et curieux sur le monde. Aussitôt qu'elle apparaît, le ton

de la pièce change. En un sens, tout est déjà joué lorsqu'elle apparaît sur la scène. Pour le dire autrement, à partir du moment où Athênê s'impose, les Érinués ont perdu : elles acceptent un cadre légal, un cadre qui en principe met un terme à la vengeance, à la passion, sans limite pour tenir compte de la justice, de la raison et des limites (d'une *définition*).

3. Lorsque Oréstês fait remonter son crime à Apollôn, il ne se limite pas à dire la vérité ; il place les Érinués dans une situation impossible : elles reconnaissent les faits et elles reconnaissent qu'en un sens Apollôn est coupable (elles l'ont dit au début de la tragédie). Mais elles ne peuvent pas se venger sur un dieu. En revanche, Oréstês dit qu'il a des raisons *naturelles* pour faire ce qu'il a fait. Il y a encore chez lui cette fois la même ambigüité que dans les pièces précédentes.

4. Quelque chose d'important se passe lorsque Athênê renvoie la question à un tribunal humain : les Érinués sont soumises non seulement à la raison, mais les forces religieuses pures sont soumises à la loi humaine ou politique. Les Érinués ont mis le doigt dans le tordeur, comme on dit. On serait tenté de dire qu'Athênê est rusée : si elle savait d'avance qu'elle ne pouvait pas juger entre les dieux, elle n'aurait pas dû écouter. Mais en écoutant et en disant qu'elle ne peut pas juger, elle est *réduite* à aller vers une autre instance, qu'elle établit sur le champ.

5. Plus tard, quand le tribunal humain ne pourra pas décider non plus, Athênê agira : elle fera ce qu'elle ne veut pas faire maintenant ; elle jugera et elle jugera en

faveur d'Oréstès, mais avec compensation pour les Érinués. Au fond, on a ici la soumission de la religion à la politique. Un évènement majeur de l'histoire de la civilisation occidentale est représenté ici. On peut ajouter que cet évènement majeur n'a pas eu lieu partout, et partout avec la même force ; on peut ajouter aussi que ce *progrès* occidental est toujours susceptible de régression.

6. Le problème d'Athênê est le suivant : la vengeance est naturelle, elle est une force irrépressible en termes absolus ; il faut la satisfaire, mais autrement que par la vengeance privée, qui ne finira jamais. Mais la vengeance ne peut non plus se fonder sur quelque chose de religieux qui transcende les règles d'une cité qui est gérée par des humains qui prennent des décisions en principe à partir des faits et des lois explicites. La cité qu'elle fonde ne peut pas survivre à des vengeances privées constantes, ni à une religion qui ne se laisse pas limiter par le politique : il faut sinon la paix, du moins la légalité à l'intérieur de la cité. C'est ce qu'elle établit à partir de ce cas crucial.

***Deuxième stasimon 490-565.***

1. Les Érinués chantent la catastrophe politique et morale qui aura lieu si Oréstès a gain de cause : il faut la crainte pour qu'il y ait de la justice. Sans ça, il ne peut y avoir santé mentale et bonheur. Ainsi l'homme juste est toujours heureux, l'homme injuste voué au malheur.

2. Les Érinués, qui vont bientôt se soumettre tout à fait au jugement d'une institution politique, affirment que la cité, la *polis*, ne peut pas exister sans la vengeance. C'est sans doute vrai, mais le pouvoir de la vengeance n'est pas absolu non plus. Il faut la vengeance pour les crimes, voilà la thèse des Érinués, mais c'est un processus sans fin montrent les deux pièces précédentes. Avec la soumission de la vengeance à la loi et à la raison, on entrevoit une soumission du religieux au politique et de la nature à la culture. On pourrait dire qu'à travers la pièce d'Aiskhulos on voit comment la *polis* a un double rôle de contrôle.

### **Troisième épéïodéion 566-777.**

1. Athênê établit le tribunal. Apparaît Apollôn comme défenseur d'Oréstês. La coryphée questionne Oréstês sur son crime et ses motifs. À la demande d'Oréstês, Apollôn confirme qu'il avait exigé de lui le crime parce que celui-ci était juste, parce qu'il était selon l'ordre même de Zeus. Il décrit le meurtre d'Agamémnôn commis par Klutaimêstra. La coryphée met en doute la justice de Zeus : il a enchaîné son propre père. Apollôn défend Zeus. En passant, il promet à Athênê un allié sûr pour sa cité, à savoir la cité d'Oréstês, la cité d'Argos. Puis il défend Oréstês qui a tué sa mère : seul le père est un parent ; donc Oréstês n'est pas un parricide. Athênê demande si tous ont assez parlé. Elle établit la *polis* athénienne et sa justice sur son socle fondamental : le respect et la crainte. Elle promet la grandeur à Athènes si elle respecte les lois et ce tribunal, qui contrôlera la vengeance entre les citoyens. Elle demande qu'on prononce le jugement. Apollôn et la

coryphée se disputent. Les votes sont égaux, mais Athênê a voté non coupable et s'est expliqué. Les premières intéressées, les Érinués se plaignent et se questionnent. Étant acquitté, Oréstês remercie Athênê et jure une alliance éternelle entre Argos et Athènes.

2. Je note l'appel au chiffre trois comme étant crucial dans un combat (589, voir *Agamémnon* 171). Je signale ce détail parce que la triade est un véritable jeu stylistique chez certaines dramaturges. Je suis sûr que quiconque prenait la peine de lire l'*Antigonê* de Sophoklês avec attention trouverait une véritable manie de diviser en trois ou encore d'exposer les choses par trois. J'y reviendrai alors.

3. La défense de Zéus par Apollôn n'est pas claire ou pas honnête. Mais lui-même répond à une distinction peu claire des Érinués : elles sont les déesses de la vengeance pour le meurtre, mais elle ne poursuivent que les meurtriers de leurs parents. (Ont-elles été soudoyées par Klutaimêstra ? Cela est suggéré par l'ombre de Klutaimêstra au début de la pièce.) En revanche, il y a de la part d'Athênê une ruse au moins : elle dit qu'elle jugera, puis elle remet le jugement à une cour humaine, puis elle participe au vote en plaçant un vote crucial tout en décidant que s'il y a égalité, il y a acquittement. Sans parler qu'elle semble avoir été *achetée* par Apollôn. Il faut donc conclure que la justice de la cité est fondée au moins en partie sur des intentions moins justes et sur des arguments plus ou moins justes.

4. D'ailleurs, comment défendre ce geste parricide ? C'est une première annonce d'un dialogue important de Platon, mais que peu de gens lisent, l'*Éuthuphrôn* de Platon. Et aussi des reprises par Sophoklès et Éuripidès de ce thème.

***Troisième stasimon 778-880.***

1. Les Érinués se plaignent de ne pas avoir eu justice ; elles promettent de punir les Athéniens. Athênê leur offre une compensation : le respect des Athéniens. Elles reprennent leur plainte. Athênê demande à nouveau aux Érinués de se calmer : elle les menace en douceur et leur offre des consolations. Les Érinués se lamentent encore une fois : elles ont perdu la cause et un de leurs pouvoirs. Athênê leur promet la gloire si elles favorisent les Athéniens en soutenant chez eux la concorde entre les citoyens. Les Érinués répètent leur plainte.

2. Ce *stasimon* est bien construit : des plaintes sont suivies par des raisons d'accepter l'offre d'Athênê ; des répétitions et des radotages sont suivis de différentes raisons articulées par Athênê. Mais il faut voir qu'Athênê ne dit pas toujours la même chose : elle offre le respect et la gloire, mais entre les deux moments elle menace : il est certain qu'en partie, Athênê persuade les Érinués au moyen d'un savant mélange de biens promis et de maux suggérés.

3. Il faut noter qu'Athênê cherche la paix à l'intérieur de la cité, mais accepte qu'il y aura la guerre à l'extérieur : Aiskhulos, ou du moins son Athênê, n'est



pas un pacifiste inconscient. On peut limiter la violence ; on ne peut pas l'éliminer.

***Quatrième épéiodéion 881-915.***

1. Athênê répète son offre et la condition de celui-ci. La coryphée accepte enfin. Athênê demande que les Érinués chantent la prospérité et le bonheur athéniens.

Je n'ai rien à dire.

***Quatrième stasimon 916-1020.***

1. Pendant les Érinués chantent le bonheur d'Athènes du fait qu'elles éloignent les maux et qu'elles assurent le bien des citoyens, Athênê fait la louange des Érinués (les Athéniens devront les respecter en respectant les lois) et celui de la parole qui assure le compromis.

2. La parole qui assure les compromis semble être la version politique ou dramatique de la raison qui évalue correctement les choses.

***Éxodos 1021-1031.***

1. Athênê conduit les Érinués à leur temple. Arrivent des prêtresses qui chantent la louange des Érinués devenues les Éuménidés.

2. Je n'ai rien à dire.

### **Cinquième rencontre**

#### **La sculpture de musée Altemps.**

Oréstès conduit par Èléktra selon une statue qu'on trouve au Palais Altemps à Rome.



**Ce qui fut fait la semaine dernière.**

J'ai parlé du livre de Daniel Mendelsohn.

Je suis passé à travers presque toute la pièce qui porte le nom les *Khoêphoroi*, soit les quatre *épéïso déia*, les quatre *stasima* et l'*éxodos*.

J'ai passé à travers toute la pièce des *Éuménidés*.

**Retour sur la trilogie d'Aïskhulos.**

À partir d'aujourd'hui, il s'agit de lire deux pièces de Sophoklès, et d'abord sa pièce *Éléktra*, qui correspond sur le plan de l'action aux *Khoêphoroi*. En revanche, je suis allé très vite la semaine dernière pour finir le texte d'Aïskhulos, et je n'ai pas donné, ni pris, l'occasion de revenir sur l'ensemble de la trilogie. C'est le meilleur moment pour intervenir sur l'ensemble des trois pièces.

Je me permets une remarque : la lecture de la trilogie d'Aïskhulos avertit tout lecteur d'une pièce de théâtre grecque qu'il y a un danger à comprendre une pièce individuelle comme l'expression complète du *message* de l'auteur. Il est clair que ce n'est que dans la troisième et dernière pièce qu'on peut comprendre vraiment où Aïskhulos voulait en venir en présentant le meurtre d'Agamémnôn et ensuite le meurtre du Klutaimêstra ; le problème de la vengeance, ou plutôt des vengeances successives sans fin, peut être solutionné par la politique et sans doute aussi

l'intervention des dieux et donc de la religion, mais dans un contexte politique.

J'ajoute que ce n'est pas toujours le cas que les trois pièces d'une trilogie soient prises d'une même histoire mythologique. Au contraire, la plupart du temps les auteurs juxtaposaient des histoires diverses : le thème central et son *message* se dégagent de la comparaison des histoires, et non pas de la suite *historique* d'une anecdote d'une pièce continuée dans une autre pièce.

J'ai déjà exprimé plusieurs fois ce qui me semble être le propos essentiel d'Aiskhulos dans cette trilogie, à savoir que les êtres humains ont besoin d'une justice humaine et politique qui limite, voire remplace, la justice naturelle de la vengeance et la justice surnaturelle de la punition divine. Aiskhulos ne condamne pas ces deux figures de la justice comme monstrueuses, comme incompréhensibles, comme inhumaines... Elles deviennent inhumaines si elles ne sont pas modérées par la justice humaine ou politique ou institutionnelle. Voilà, me semble-t-il, ce qu'il tient à faire entendre.

### **La vie de Sophoklès.**

Sophoklès est né à Athènes vers 495 avant Jésus-Christ, et est mort à Athènes vers 406. Il est le parfait Athénien ; en un sens, il est le plus significatif que Périklès, le chef d'État athénien, qui donna son nom au cinquième siècle avant Jésus-Christ.

Soldat, homme politique, ami de Périclès, Sophoclès est le plus grand et le plus populaire des poètes dramaturges athéniens. Riche, beau, entouré d'amis influents (en plus de Périclès, il fréquente Anaxagoras le philosophe, Phéidias le sculpteur et Hérodotos le premier historien), il fut élu stratège deux fois. Il écrivit plus 120 pièces, dont la moitié environ gagnèrent la palme.

Situé pour ainsi dire entre Aiskhulos et Euripidès, il a écrit *Antigonè*, *Oidipous turannos* (considéré par Aristotélès, comme la perfection même de l'art tragique), *Éléktra*. Ces pièces fixent le regard du spectateur sur les personnages, sur leurs mobiles et abandonnent quelque chose de la simplicité et de l'ampleur des pièces d'Aiskhulos. C'est du moins l'avis général ou l'opinion commune des experts.

J'ai l'impression que cet avis général est vrai, ou dans le vrai. En revanche, me semble-t-il, il n'y a pas une distinction tranchée entre un Aiskhulos, disons, plus cosmique ou plus théologique, et un Sophoclès plus humaniste ou plus terre-à-terre: il y a beaucoup d'humain chez Aiskhulos, et il y a encore du grandiose, du cosmique, du surhumain chez Sophoclès.

En abordant les pièces de Sophoclès, le ton de cette analyse changera: Sophoclès doit être comparé à Aiskhulos, alors que les pièces d'Aiskhulos étaient lues par elles-mêmes ou, au mieux, en les comparant entre elles. Or faire ainsi, comparer Sophoclès à Aiskhulos, n'est pas artificiel: Sophoclès se comparait à Aiskhulos. L'*Éléktra* de Sophoclès est une reprise de la

pièce d'Aiskhulos, qui porte le nom *Les Khoêphoroi*, sans doute, mais qui porte sur le personnage de la sœur d'Oréstês. Je puis ajouter que cela n'est pas propre à Sophoklês, puisque la pièce d'Éuripidês *Êléktra* est certes une pièce qui vise celle d'Aiskhulos, comme cela sera clair en temps et lieu, mais aussi celle de Sophoklês.

***Êléktra.***

Comme pour les pièces d'Aiskhulos, je présenterai tour à tour chaque partie de la pièce en faisant un commentaire, un seul, sauf exception, sur cette partie. Mais dès le titre et pour présenter la pièce dans son ensemble, je me permets une remarque sur les différences entre le récit d'Aiskhulos et celui de Sophoklês.

1. La pièce n'est pas au sujet du problème moral ou religieux qu'affronte Oréstês ; comme l'indique le titre, la pièce est au sujet d'Êléktra. Je suggère tout de suite que la pièce présente, Êléktra, comme une femme qui est emportée par la tristesse et la colère, emportée au point de ne pas pouvoir s'empêcher de se plaindre (et ainsi se faire du mal) et ne pas pouvoir s'empêcher de se réjouir sans limite quand son frère arrive (et ainsi presque renverser le projet de vengeance dont elle vit depuis des années).

2. Il n'en reste pas moins qu'un des personnages de la pièce est Oréstês, lequel est accompagné de Puladês, qui ne dit rien du tout cette, et de son pédagogue, personnage qui n'existe pas chez Aiskhulos. Un

pédagogue est selon l'étymologie du mot grec, celui qui conduit (*agogéin*) un enfant (*pais*). Or ce personnage me semble être une sorte d'incarnation de la raison, de la réflexion, voire de la sagesse. Mais la présence du pédagogue et le silence de Puladès impliquent qu'Oréstès n'est plus le personnage de la trilogie d'Aiskhulos : il n'est plus le jeune homme qui est guidé quant à l'essentiel par les dieux. Pour le dire autrement, l'Oréstès de Sophoklès est pour ainsi dire un Athénien qui a été influencé par Aiskhulos et qui reconnaît que les dieux ne peuvent pas mener une vie humaine, ou en tout cas ne peuvent pas la mener quant aux décisions fondamentales.

3. Le dernier changement général que je tiens à indiquer concerne le chœur. Ce ne sont plus des femmes barbares et esclaves ; ce sont des femmes mûres (à peu près de l'âge d'Éléktra) et des femmes de Mukênai, donc des citoyennes et des Grecques. Il faut bien examiner le chœur pour voir s'il est semblable sur le plan psychologique aux chœurs des *Khoêphoroi*. Il me semble que ce n'est pas le cas.

### **Prologos 1-120.**

1. Arrivent Oréstès, Puladès et son pédagogue, lequel incite le héros à venger la mort de son père. Oréstès, suite à la suggestion des dieux, croit pouvoir réussir au moyen de la ruse et des mensonges, plutôt que par la force brute. Le dieu semble approuver l'action projetée par Oréstès. Arrive Éléktra, qui se plaint sur la tombe de son père ; elle demande vengeance ; elle dit l'espoir qui l'habite de voir son frère venir l'aider.

2. En plaçant l'action à Mukênai plutôt qu'à Argos, Sophoklès est plus *historique* qu'Aiskhulos. De plus, l'action est un jeu entre des humains : c'est ainsi que le tertre d'Agamémnôn est visité hors de la scène ; c'est ainsi que le personnage d'Éléktra est central, ses passions et ses motifs sont développés plus que chez Aiskhulos. En somme, si l'ancêtre Agamémnôn est moins important ou moins présent, c'est vrai des dieux aussi : il ne reste plus pour ainsi dire que Éléktra et les autres humains.

2. Il y a un pédagogue cette fois, contrairement à ce qu'Aiskhulos avait proposé ; or, il a sauvé Oréstès et il l'a éduqué en le préparant à la vengeance. Or ce pédagogue disparaîtra dans les deux pièces d'Éuripidès pour être remplacé par l'ami Puladès, qui agira plutôt que d'être un personnage presque silencieux comme dans la pièce d'Aiskhulos ou tout à fait silencieux comme ici. L'action du pédagogue est importante : il est sinon le moteur de l'action, en tout cas celui qui relance toujours l'action ; il est la conscience d'Oréstès, ou celui qui a formé Oréstès à sa tâche. Mais cette conscience n'est pas une conscience religieuse : c'est une conscience humaine, raisonnable. D'ailleurs, le pédagogue appelle Oréstès *pai*, soit enfant, ce qui quand on y pense est tout à fait conforme au rôle du *paidagôgos*, soit au conducteur d'enfant. À la limite, le pédagogue remplace Apollôn. La même remarque peut être faite en focalisant sur le silence complet de Puladès : dans la pièce d'Aiskhulos, il ne parlait qu'une fois mais pour insister sur la piété envers les dieux, sur



le commandement d'Apollôn; dans la pièce de Sophoklès, cette voix est silencieuse. Dans les pièces d'Éuripidès, il n'y aura plus de pédagogue, mais un ami. Pour répéter, le pédagogue a formé Oréstès pour la tâche de la vengeance : il est au moins aussi important que l'oracle d'Apollôn. En un sens, dans la pièce de Sophoklès, l'oracle n'a fait que confirmer ce que le pédagogue a inculqué depuis toujours dans l'esprit de l'enfant. Bien mieux, Oréstès n'a pas demandé au dieu s'il devait tuer les meurtriers de son père, mais seulement comment le faire.

3. Certes, le pédagogue insiste sur les dimensions religieuses du lieu qu'il montre aux yeux d'Oréstès : tout est plein des histoires anciennes. Mais il n'y a pas d'appel aux mânes du père comme dans la pièce d'Aiskhulos. (Cela se fera derrière la scène.) Et le jeune homme est quelqu'un qui a réfléchi pour lui-même et trouvé une solution, une ruse : tout est déjà en place. C'est lui qui commande au pédagogue, même si le pédagogue lui a rappelé son devoir et lui donne des conseils nets ; c'est lui qui découvre la ruse, même si Apollôn lui a recommandé d'employer la ruse. Certes, les dieux sont encore présents, mais ils le sont beaucoup moins que dans la pièce d'Aiskhulos.

4. C'est Éléktra qui parle la première de la culpabilité de Klutaimnêstra. De plus, elle parle des dieux : sa vengeance dépend des dieux et de l'action de son frère. Dans la pièce précédente, ce n'était pas le cas. On dirait que la sensibilité religieuse est passée d'Oréstès à Éléktra, ou plutôt que l'Éléktra de Sophoklès a gardé la dimension religieuse qu'elle avait chez Aiskhulos.

***Parodos 121-250.***

1. Les membres du chœur, des femmes de Mukênai, dialoguent avec Êléktra. Celle-ci dit sa douleur, qu'elle croit sans fin, mais dont elle espère voir le terme. Elle dit aimer son père, amour qui est la condition de la crainte et de la piété. Les femmes sympathisent avec elle, mais tentent de calmer sa douleur en affirmant qu'il est plus prudent de se modérer, qu'Oréstês viendra, que Zéus veille, qu'Êléktra se nuit par l'extrémisme de son deuil.

2. Le chœur est formé de femmes de Mukênai : elles sont les amies d'Êléktra et, en même temps, sa nouvelle mère ; elles sont les conseillères de l'héroïne de la pièce. Cela ne signifie pas qu'elles sont sages.

3. Il faut croire qu'Oréstês n'entend pas ce dialogue, puisque le pédagogue lui a dit qu'il fallait au contraire s'éloigner pour accomplir le rituel. En conséquence, il pourra être plus frappé et plus touché par les plaintes d'Êléktra quand il les entendra. Et cela permettra à Êléktra de les répéter. Tout cela fait que la pièce peut porter sur Êléktra et ses plaintes de tristesse ou ses cris de joie.

4. Encore une fois, on parle de Klutaimnêstra, de son rôle : les femmes de Mukênai rappellent à Êléktra sa situation en parlant de la méchanceté de sa mère, la pire de toutes, et en se proposant comme des mères adoptives. Tout est en place pour augmenter le conflit

entre la mère et la fille. Pour le dire autrement, les femmes règnent dans cette pièce : le père est bien loin.

***Premier épisode 251-471.***

1. Êléktra excuse ses plaintes excessives en décrivant sa situation intolérable : cela tient au fait qu'elle vit avec Aigisthos le meurtrier de son père, mais surtout avec sa mère qui la nargue, qui se réjouit du meurtre de son époux, qui fête le crime par des rites religieux et qui devient folle de colère quand elle pense qu'Oréstès pourrait venir venger Agamémnôn. La coryphée s'informe d'Oréstès : il a promis de venir, mais il retarde son arrivée. Arrive Khrusothémis, qui suggère à Êléktra de plier l'échine, mais de garder cachée en elle sa décision de se venger. Êléktra blâme les concessions que suggère sa sœur : elles sont basses, et l'intransigeance, quoique exigeante, donne la satisfaction de déplaire aux criminels. La coryphée tente de les réconcilier. Khrusothémis annonce à Êléktra qu'elle sera exilée et enterrée vivante, ou emprisonnée, en raison de son deuil long, bruyant et irritant pour les maîtres. Êléktra dit qu'elle se moque de ces conséquences : elle refuse encore et toujours tout compromis et confronte Khrusothémis qui lui conseille d'être plus discrète. Khrusothémis lui apprend que Klutaimêstra a fait des cauchemars, où Agamémnôn se venge d'elle ; Êléktra demande à Khrusothémis de ne pas faire l'offrande que la reine veut faire pour satisfaire l'ombre d'Agamémnôn, mais d'en faire une autre, plus juste, au nom d'Êléktra et de Khrusothémis. Cette dernière accepte.

1. Êléktra annonce Antigônê de la prochaine pièce, alors que Khrusothémis annonce Ismênês : les unes sont intransigeantes au nom de la famille ou du respect des morts (l'une aime la famille vivante et l'autre la famille morte), et les autres sont prêtes à faire des concessions devant la force du pouvoir, même si elles le croient injuste. Pourtant Khrusothémis donne raison à sa sœur, au contraire d'Ismênês ne donnera pas raison à Antigônê. Aussi, différente en cela d'Antigônê, Êléktra ne répudie pas sa sœur : elle est fière et intransigeante, mais elle est fidèle à la famille, à sa sœur et à son frère qui sont encore en vie. De plus, elle peut se servir de sa sœur, comme ici où il est question de faire un sacrifice sur la tombe d'Agamémnôn ; tout au contraire, Antigônê ne se *sert* jamais de sa sœur. À cela il faut ajouter que le chœur suggère souvent à Êléktra de se calmer, de ne pas se laisser aller à ses émotions et à l'expression intempestive de ses émotions.

2. En passant, Êléktra exprime un doute qu'Agamémnôn est conscient de ce qui se passe dans le monde des vivants (356). Plus tard, certes, lorsqu'elle entend parler du rêve de Klutaimnêstra, elle croit que son père agit encore. Ce doute, en autant qu'il est réel, est problématique : pourquoi veut-elle le venger ? pourquoi veut-elle punir sa mère et son beau-père ? si elle doute de la conscience des morts, n'a-t-elle pas un doute par rapport à ce que dit Homéros ? Ce qui est sûr, tout en étant religieuse, elle n'a pas la même attitude que l'Êléktra d'Aiskhulos : sa colère vise plutôt des êtres vivants et la justice en ce monde que la vengeance due à son père qui le lui commanderait

depuis les enfers. Le côté *khtonique* ou magique ou fantomatique de l'action est diminué.

**Premier stasimon 472-515.**

1. Les femmes chantent leur certitude que la justice sera rétablie, que la hache meurtrière se vengera, que les Erinuês agiront ; elles s'appuient sur le rêve qu'a eu Klutaimêstra et sur leur confiance en les présages. Elles *expliquent* les malheurs d'Agamémnôn et de la famille des Pélopidés par une faute originelle de Pélopos.

2. On peut dire que le *stasimon* des femmes présente la vérité traditionnelle, telle qu'on la trouve déjà chez Aiskhulos : les oracles disent vrai, les crimes sont punis, les dieux agissent, les morts vivent sous terre... Il n'est pas sûr que Sophoklês pense comme les femmes du chœur. D'ailleurs, l'histoire qu'il raconte montre que plusieurs des choses qu'elles disent n'entre pas dans la décision d'Oréstês. Il n'est pas dit que les femmes sont naïves, mais on peut le penser à partir de ce que propose Sophoklês. Je le dirais comme ceci : de la même façon qu'il semble clair qu'il faut distinguer entre la pensée d'Aiskhulos et les avis du chœur dans la pièce *Agamémnôn*, il semble qu'il faut distinguer entre la pensée ou l'avis de Sophoklês et celui de son chœur.

**Deuxième épiséodion 516-822.**

1. Arrive Klutaimêstra, qui présente l'assassinat d'Agamémnôn comme un acte de justice : elle a vengé la mise à mort inutile d'Iphigénéia sacrifiée par

Agamémnôn. Êléktra s'efforce de démontrer qu'il n'en est rien, que l'intention de la reine était coupable. La coryphée note qu'Êléktra est de nouveau furieuse ; elle n'est pas sûre qu'elle ait la justice avec elle, et ne s'en soucie plus. Klutaimêstra et Êléktra s'échangent des insultes, et la reine menace sa fille. Klutaimêstra fait son offrande et sa prière à Apollôn : elle parle à mots couverts de peur qu'Êléktra puisse comprendre quel a été son rêve. Arrive le pédagogue qui annonce aux femmes la mort d'Oréstês : Êléktra est atterrée ; Klutaimêstra connaît un bonheur trouble. Le pédagogue décrit la mort d'Oréstês ; Klutaimêstra s'émeut un peu sur la mort de son enfant, mais se réjouit en fin de compte. La reine et le pédagogue entrent dans le palais pour attendre Aigisthos, alors qu'Êléktra reste à l'extérieur et souhaite mourir.

2. La réfutation de Klutaimêstra par Êléktra est solide en autant que sa mère se présente comme une femme aux intentions simples et pures. Cela n'enlève pas toute justification à Klutaimnêstra. A-t-elle tué parce qu'elle en aimait un autre ? A-t-elle tué pour se venger contre son époux violent ? Sans doute y a-t-il mélange des deux motifs : elle n'est pas aussi pure qu'elle le dit ; mais elle n'est pas aussi impure que le dit Êléktra. Ce qui est clair, c'est qu'elle n'est pas seulement la vengeresse de son enfant ; ses motifs sont plus ambigus et, mettons, plus humains que la reine qu'a présentée Aiskhulos.

3. La description de la mort d'Oréstês ressemble à tant d'autres morceaux de bravoure chez les tragiques, par

exemple chez Éuripidès. Il y a aussi ici une compétition entre Sophoklès et Homéros.

***Deuxième stasimon 823-870.***

1. Êléktra et les femmes plaignent Êléktra, puis Oréstès. La justice semble vouloir disparaître du monde ; on s'efforce de ne pas lâcher un cri de révolte ; mais on conclut qu'il n'y a plus aucun espoir.

2. Ce *stasimon* est la reprise en négatif du *stasimon* précédent : on est encore et toujours dans le monde d'Aiskhulos, ou plutôt de la piété traditionnelle, où les dieux sont les acteurs principaux. Mais cette fois, on conclut qu'il n'y aura pas de justice, que les dieux n'agissent pas toujours pour le mieux.

## **Sixième rencontre**

### **Un livre.**

Je lis les pages 122 et 123 du livre de Zbigniew Herbert sur son attitude vers les œuvres classiques.

### **Ce qui fut fait.**

La semaine dernière je suis revenu sur l'ensemble de la trilogie d'Aiskhulos, en insistant entre autres choses sur le fait que les quatre pièces à venir, deux de Sophoklès et deux d'Éuripidès, faisaient partie d'une trilogie qui n'existe plus et qu'en conséquence nous devons être encore plus humbles quand nous les interprétons parce que le contexte, qui ajoute tant au sens des trois pièces d'Aiskhulos, manque pour les dernières pièces.

Puis j'ai parlé de l'homme Sophoklès, un homme qui fut de l'avis de ses contemporains le plus grand dramaturge de tous les temps. Puis, j'ai abordé la pièce *Éléktra*, de son titre, jusqu'au deuxième stasimon.

Avant de continuer, je tiens à donner l'occasion de revenir sur ce qui fut fait la semaine passée. Il y a beaucoup à faire pour rendre compte de Sophoklès, mais il serait sans doute utile de mettre au point certaines remarques de la semaine dernière, voire de les corriger, ou au moins de les répéter.



***Troisième épisodeion 871-1057.***

1. Arrive Khrusothémis, qui apporte la nouvelle qu'Oréstès est à Mukênai; Êléktra la détrompe en lui racontant ce qu'elle vient d'apprendre. Êléktra incite Khrusothémis à agir: elles assassineront Aigisthos et Klutaimêstra. La coryphée suggère encore et toujours la mesure et l'entente entre les deux sœurs. Khrusothémis rejette la suggestion d'Êléktra: il faut plier l'échine plutôt que de connaître de pires maux que ce qu'on connaît déjà. Mais elle ne veut pas la mort d'Êléktra: elle ne la dénoncera pas. Les deux sœurs échangent des insultes.

2. Encore une fois, cette scène annonce la scène d'opposition entre Antigônê et Ismênês.

3. Cette seconde scène d'affrontement entre deux femmes montre comment les êtres humains peuvent discuter de la justice et de l'injustice d'une action et aussi de son utilité ou de sa nocivité. On ne règle pas le problème dont on discute, au contraire; mais on en discute bel et bien, et le spectateur peut très bien suivre le débat. De plus, on perçoit non seulement deux idées de la justice et deux comportements qui découlent de ses conceptions, mais aussi deux personnalités qui soutiennent par *sympathie* l'une et l'autre idées.

4. Si la pièce comporte cinq *épisodeia* parce que le quatrième épisodeion se divise en deux, cet *épisodeion* est au centre de la pièce: la scène du centre est souvent le moment crucial d'une pièce.

**Troisième stasimon 1058-1097.**

1. En se référant au devoir naturel de la piété filiale, les femmes du chœur approuvent la décision d'Éléktra. Elles lui souhaitent le succès.

2. Le motif d'Éléktra n'est pas du tout religieux, du moins selon le chœur. En revanche, il n'est pas clair que le motif d'Éléktra est aussi pur que le disent les femmes. Et il n'est pas clair non plus que Khrusothémis ait moins raison qu'Éléktra : malgré l'opinion, voire l'affirmation prudente, des membres du chœur, il est possible que penser qu'Éléktra fait fausse route et que c'est bel et bien l'avis de Sophoklès.

**Quatrième épéïodéïon 1098-1441.**

1. Arrive Oréstès. Il se présente comme un Phocidien qui apporte les cendres d'Oréstès ; Éléktra se lamente sur celles-ci ; elle veut se suicider. Oréstès se révèle à Éléktra. Le pédagogue sort et les dispute, puis les incite à agir.

2. Il est possible de diviser ce long *épéïodéïon* en deux avec entre les deux une partie lyrique, où Oréstès, emporté par les passions de sa sœur, et Éléktra expriment leurs sentiments.

3. On voit au moins une autre différence entre Éléktra et Antigônê : la première semble opter pour le suicide plus tôt encore qu'Antigônê. Elle non plus ne veut pas vivre ; mais il y a un je ne sais quoi de plus modéré chez Éléktra. Les frère et sœur expriment leur joie de

s'être retrouvés dans un duo lyrique, mais Oréstès essaie de ramener Éléktra à la tâche encore à accomplir. Oréstès voudrait se précipiter dans l'action, et d'ailleurs le pédagogue lui reproche sa lenteur, causée par les lamentations d'Éléktra. Le pédagogue explique à Oréstès où en sont les choses à l'intérieur du palais. Oréstès présente le pédagogue à sa sœur qui s'extasie devant ce fidèle serviteur. Oréstès entre dans le palais. Éléktra prie Apollôn pour qu'il favorise leur projet.

4. La scène, que ce soit d'un long *épéïodéïon* ou de deux *épéïodéïa* coupés par un duo de lamentations, est un peu comique : on est sur le bord d'une action importante, mais il faut donner de la place à l'expression des sentiments forts d'Éléktra et même de ceux d'Oréstès qui se laisse emporté pendant un certain temps par les émotions de sa sœur. La scène est d'autant plus *comique* que le pédagogue et Oréstès veulent l'un et l'autre passer à l'action, alors que la femme, qui est en bonne partie la cause et le but de l'action, retarde tout parce qu'elle ne peut pas s'empêcher d'exposer haut et fort ses sentiments.

5. On note qu'Oréstès ne prie pas les dieux pour favoriser son action : cela est laissé à la femme.

#### **Quatrième stasimon 1384-1399.**

1. Les femmes évoquent les dieux qui fondent sur les méchants.

2. Je n'ai rien à dire.

### **Éxodos 1400-1510.**

1. On entend les cris de Klutaimêstra. Oréstês sort. On voit arriver Aigisthos. Oréstês retourne dans le palais. Êléktra ironise avec Aigisthos. Les portes s'ouvrent, et il voit le corps de Klutaimêstra. Après avoir confronté Aigisthos, Oréstês le traîne à l'intérieur pour l'assassiner.

2. Selon Sophoklês, les meurtres ont lieu dans un ordre différent que ce que propose Aiskhulos. En plaçant le meurtre d'Aigisthos après le meurtre de la reine, l'effet est de faire du meurtre de la mère un problème secondaire, alors qu'Aiskhulos, en plaçant le meurtre de la mère en deuxième, peut faire durer cette scène et soulever le problème de la justice de l'acte d'Oréstês et relancer encore une fois le problème qu'il veut proposer. Il est alors tout à fait normal que le problème des Êrinués et donc du problème du meurtre de la mère disparaît de la pièce de Sophoklês.

### **Antigonê.**

Avant de commenter de façon générale l'*Êléktra*, je me permets d'aborder tout de suite à la pièce suivante de Sophoklês dans l'espoir d'élargir et de confirmer les premières impressions <sup>1</sup>.

---

1. On peut trouver une nouvelle traduction de l'*Antigonê* de Sophoklês, accompagné d'un commentaire philosophique important chez Résurgences.

**Remarques préliminaires.**

1. Antigônê commence la pièce en s'adressant à sa sœur d'une drôle de façon. La traduction de la première ligne, offerte dans l'édition utilisée en classe, laisse beaucoup à désirer. Je comprends les traducteurs qui sont devant ce texte : ce qu'a écrit Sophoklès est à peine compréhensible et tellement redondant qu'on se demande ce que veut faire l'auteur en insistant aussi lourdement. Le texte grec est : « *ô koinon autadelphon Ismênês kara.* » Plus littérale, ma traduction donnerait : « O tête d'Ismênês, commune d'une sœur même. »

2. Deux fois et même trois fois en cinq mots, Antigônê signale qu'Ismênês et elle sont liées d'une façon ou d'une autre : elles sont sœurs, elles sont sœurs-mêmes, elles ont une tête en commun. C'est peut-être une façon d'insister sur leur proximité pour dire à quel point Ismênês est chère à Antigônê, comme le dit la traduction utilisée ici. Ismênês, pour sa part, et comme en répondant en écho mais en détachant ce qui serait en principe uni, insiste sur le fait que leurs deux frères sont morts ensemble d'un double coup qu'ils se sont assénés l'un sur l'autre. Elle répète pour ainsi dire ce qu'Antigônê a dit mais en le rapportant sur leurs frères : ce qu'ils ont en commun est énorme, c'est même la mort, et la mort qu'ils se sont donnés l'un à l'autre. Mais – et c'est tout le drame d'*Antigônê* dans son ensemble, et tout le drame de ce prologue – après quelques répliques, les deux frères qui sont d'abord présentés comme morts ensemble sont présentés comme séparés et même opposés à cause de la cité, et les deux sœurs sont séparées pour la même raison ou à

partir de la séparation des frères que les deux sœurs ne *vivent* pas de la même façon, et ce à cause de la cité.

3. Or pour comparer les mots des deux sœurs au sujet des deux frères, il est remarquable qu'Antigonê ne mentionne jamais que les deux frères se sont tués l'un l'autre et qu'ils l'ont fait au nom de la cité. Antigonê ne pense pas à la cité ; elle aime ses frères sans doute, mais elle le fait en ne pensant pas du tout à ce qu'ils aimaient, à ce qu'ils aimaient assez pour vouloir se tuer l'un l'autre, ou du moins mourir en le défendant ou pour l'acquérir, soit la cité ou le pouvoir sur la cité. Aussi elle choisit un frère (celui qui est agressé par la cité ou les autorités de la cité) et elle oublie l'autre. Ismène, elle, le dit deux fois : elle le dit et comme elle voit qu'Antigonê n'y pense pas, elle le répète. Il y a une dimension politique qu'Antigonê *refuse* de considérer. En un sens, tout le personnage est dans ce refus de voir ou d'accepter. Mais aussi tout le personnage se trouve dans le refus de voir, mais sans doute un refus honteux de voir, la honte de ce meurtre fratricide et du mariage immonde dont il est la conséquence. Ceux qui devraient s'aimer se sont détestés jusqu'à la mort ; mais il y avait deux frères (et il y a deux sœurs) parce que ceux qui ne devraient pas s'aimer (leur mère qui est leur grand mère et leur père qui est leur frère) l'ont fait, et ont produit des enfants. La famille d'Isménès et d'Antigonê est une famille *dysfonctionnelle*, comme on dit aujourd'hui. Antigonê le sait sans doute, mais elle ne veut pas en parler ; Isménès ne se ferme pas les yeux, même si elle est discrète. Or la dysfonction, la mauvaise cohésion de la famille d'Antigonê et d'Isménès tient en bonne partie à la politique : Oïdipous a sauvé la

ville et donc mérité Iokastês ; il fallait faire des enfants pour la cité ; les frères se sont tués l'un l'autre dans un lutte pour le pouvoir sur la cité.

4. Donc, Ismênês rappelle à Antigônê que l'une et l'autre, elles sont bizarres parce que leur mère est en même temps leur grand-mère et que leur père est en même temps leur frère. Et ici il est clair qu'Antigônê le sait, et même qu'elle le sait jusqu'à la moelle de ses os, pour prendre une tournure biblique. Ce qui est sûr, Antigônê revient sur ce problème dans l'*épéiodéion* quatrième.

5. Voici le passage crucial de cet *épéiodéion*. «Tu touches là au plus cruel de mes soucis, au sort lamentable, cent fois ressassé, de mon père et, du même coup, à tout notre destin, à nous les nobles Labdacides. Ah ! fatal hymen d'une mère ! incestueuses étreintes qui aux bras de mon père ont mis ma mère infortunée ! De quels coupables suis-je issue, misérable ! Et ce sont eux qu'aujourd'hui, sans hymen, je m'en vais rejoindre à mon tour. Ah le malheureux hymen que tu as donc rencontré, frère, puisque, même mort, tu as pu venir perdre encore la sœur qui t'avait survécu. »

La plupart des experts refusent de voir que cette dernière phrase parle encore et toujours du mariage et de la copulation de la mère et de son fils, copulation qui a produit Antigônê. Pourtant le frère dont il est question est presque certainement Oidipous, et non Polunéikês. Sans doute on trouve que le passage serait

trop cru. À quoi on pourrait répondre, à quoi je répons : « Justement ! Mais cette crudité, cette honte peut être une clé de lecture du personnage d'Antigonê. Voilà pourquoi on pourrait voir dans le mot *autadelphon* du début de la pièce (le mot revient encore pour parler de Polunéikês (voir 502 et 696)), – le mot pourrait se traduire « sœur même » c'est-à-dire « seulement sœur » – une tentative d'oublier le fait que Ismênês et Antigonê sont en même temps sœurs (Antigonê y insiste) et tante-nièce. Dans la même ligne de pensée, je trouve fascinant et troublant les mots qu'Antigonê emploie pour parler de la vie après la mort avec son frère (72) : « C'est ainsi que j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher, saintement criminelle. »

### **D'autres remarques préliminaires.**

1. Les experts sont d'accord pour dire que cette pièce est parmi les premières de Sophoklês. Or il y a une ressemblance fondamentale entre cette pièce et *Éléktra*, qui selon les mêmes experts est sans doute une pièce tardive : deux personnages, féminins, intransigeants, qui défendent le droit de la famille. Il faut en conclure au moins une chose : ce thème est important pour Sophoklês. Et s'il y a eu évolution chez Sophoklês, cette évolution s'est fait sur un fond de stabilité.

2. Une première lecture d'*Antigonê* conduit presque toujours à admirer Antigonê, qui est vue comme l'héroïne absolue de la pièce (qui porte son nom d'ailleurs) ; elle conduit aussi presque toujours à voir en Kréôn un être immonde, insensible, têtu, voire bête. La plupart des lecteurs sympathisent donc avec



Antigonê : elle a tout à fait raison et Kréôn a tout à tout à fait tort. Cela est conforté par une pièce comme l'*Antigone* d'Anouilh, qui fait d'elle une héroïne de l'authenticité existentialiste : il n'y a pas de vérité, il n'y a que des gens qui sont authentiques et qui tiennent à leurs valeurs personnelles (Antigone) et des gens qui sont inauthentiques, parce qu'ils tiennent compte de l'opinion et des exigences du pouvoir. Les remarques que je ferai s'efforceront de corriger cette interprétation, qui, sans être fausse, simplifie les personnages et la pièce et ainsi ne permet pas de voir avec autant d'acuité les *thèses* de Sophoclès.

3. Antigonê est le personnage principal de la pièce, et pourtant... Kréôn est dans toutes les *épéïodéïa*; il est présent partout, sauf le *prologos* (et même là on parle de lui et de sa décision cruciale), alors qu'Antigonê est seulement dans trois scènes : le *prologos*, le deuxième *épéïodéïon* et le quatrième *épéïodéïon*. Il faut avouer que Kréôn est au moins aussi important qu'Antigonê.

4. Antigonê a reçu un nom fort intéressant. Quand on tient compte de mot français, comme *cosmogonie*, *théogonie*, *spermatogonie*, on se rend compte que la dernière partie de son nom signifie *naissance*; or la première partie de son nom *anti* signifie sans aucun doute *contre*. Donc, si on tient compte de son nom, Antigonê est contre la vie. Je le dirais d'une autre façon : elle ne veut pas donner naissance (et donc elle ne veut pas de son amant, quoi qu'il en dise), et elle veut mourir, ou, ce qui est sans doute la cause de ce qui précède, elle en veut à la vie. Pourquoi? Sa vie est un échec : son père est son frère, sa mère est sa grand-

mère, sa sœur est sa tante et ainsi de suite. De plus, ses frères se sont tués l'un l'autre, et elle est en conflit avec sa sœur. Enfin, sa famille a été chassée du pouvoir. Il faudrait aller jusqu'à ceci : elle aime la mort, ou encore elle aime non pas sa sœur qui est vivante, mais sa famille morte.

***Prologos (1-99).***

1. Antigone apprend à Ismène la décision de Créon ; elle lui demande d'agir contre le décret du maître en enterrant le corps de Polynice ; Ismène refuse au nom de la prudence face au pouvoir que manie celui qui fixe les lois de la cité ; Antigone annonce qu'elle agira seule au nom des lois divines ; elle maudit sa sœur qui au contraire lui exprime encore tout son amour.

2. Il me semble que le problème d'Antigone est un problème humain assez commun. Antigone déteste la vie parce que la vie est compliquée. Antigone est heureuse en tant qu'elle est une simple d'esprit, une personne qui aime les choses simples. Elle a une famille, mais elle appartient aussi à une cité. Or elle ne parle jamais de la cité, si ce n'est pour dire qu'elle ne compte pas. Or c'est son expérience constante, et pour elle un scandale constant, est que ce qui devrait être simple est double et doit être traité comme double. Ses deux frères ne sont pas deux, ils sont unis dans la famille et sont donc un : ils sont semblables, parce qu'ils sont tous les deux sinon des humains, du moins les frères égaux d'Antigone. Or ces deux êtres égaux seront traités inégalement parce que le facteur politique

joue. Mais il y a aussi – et c'est peut-être plus terrible encore – le fait qu'une chose simple comme une mère est, dans le cas d'Antigoné, complexe: Iokastés est mère et grand-mère, comme Oidipous est frère et père, comme Polunéikés est frère et oncle ou neveu. Que cette complexité de la réalité soit scandaleuse aux yeux de la plupart des humains ne fait qu'ajouter au malaise d'Antigoné.

S'il est permis d'ajouter une remarque philosophique ici, la rationalité est d'abord et avant tout la découverte que tout ce qui est double, que tout a un revers, que tout ce qui est bon pour cette raison est mauvais pour une autre raison. Or cela est fondé dans le fait que tout ce qui est, du fait même de ce qu'il est, n'est pas ce qu'il n'est pas: l'être implique la contradiction, et la raison est la faculté de voir la contradiction et de l'accepter. Pour revenir à la pièce, Antigoné refuse la vie parce qu'elle refuse la vérité fondamentale de l'univers et l'exigence première de la raison: elle aime les choses simples, quitte à vouloir quitter le monde, ou nier le monde, qui se refuse à la simplicité, en rêvant d'être heureuse dans un autre monde qui serait conforme à ses désirs.

3. Enfin, il y a quelque chose de *bizarre* chez Antigoné du fait qu'elle identifie ceux qu'elle aime à leurs corps: on dirait qu'elle simplifie la réalité humaine. Pour Antigoné, sa sœur Isménés est une tête tout comme son frère Polunéikés est son cadavre. Cette simplification est reprise, me semble-t-il, dans la simplification qu'elle fait au sujet de la famille et de la cité: selon elle, la seule société humaine qui compte est

la famille, c'est comme si la cité n'existait pas. Quand Ismênês parle de la réalité du pouvoir de Kréôn, Antigônê se met en colère ; quand elle parle de ses deux frères morts, elle oublie qu'ils étaient des bêtes politiques capables de se tuer l'un l'autre au nom de la cité.

4. Quoi qu'il en soit de ces éléments de la psychologie d'Antigônê, on pourrait critiquer sur le plan de la justice. Quelle critique radicale pourrait-on faire d'Antigônê ? Antigônê est incohérente : elle, qui est la championne de la famille, rejette Ismênês. Or il est clair qu'Ismène est blessée ; de plus, Ismênês est bien plus solidaire de sa sœur que sa sœur ne l'est d'elle. Ismênês continue d'aimer Antigônê même quand celle-ci la rejette ; elle ne renie pas la famille, ni les membres morts de la famille, ni les membres vivants. Elle dit plier devant le nécessaire. Il faut se souvenir alors qu'Ismênês, telle qu'elle apparaît dans le *prologos*, est plus réaliste qu'Antigônê. Elle voit toute la réalité ou en tout cas plus que n'en voit Antigônê, et pourtant – et par conséquent – elle est plus complexe : elle peut trouver inacceptable de le décret de Kréôn et pourtant croire qu'il est nécessaire de l'accepter, sans donner raison au nouveau roi.

5. La seconde critique politique, ou éthique, ou morale, qu'on pourrait faire d'Antigônê prétendrait que la famille qu'elle aime est une *excuse* : d'une part, elle veut mourir, ou elle est attirée par la mort ; d'autre part, elle cherche sa gloire en enterrant son frère ; et de plus, elle veut dire non aux gens qui veulent vivre, qui sont heureux, qui ont du pouvoir, qui vivent dans un

monde compliqué sans trop de souffrance ; bien mieux, elle veut les mépriser, et donc se sentir plus pure qu'eux, plus vraie, plus morale. En tout cas, elle ne s'organise pas pour enterrer son frère, mais pour être vue en train d'enterrer son frère. Il y a un côté écorchée vive chez Antigone, lequel côté *explique* son choix du martyre. Qu'on pense, si l'on veut aux terroristes, islamistes, écologistes ou autres : pour ceux qui sont horrifiés par le monde dans lequel ils vivent, détruire le monde *normal* et soi-même en même temps au nom de ce qui existe par-delà la mort, pour ceux-là, cette *folie* est sensée. Même si on pouvait leur prouver que leur acte était inefficace, cela ne les détournerait pas : l'efficacité politique n'est pas leur but. Leur royaume n'est pas de ce monde. Le mot *martyre* que les chrétiens ont pris du grec signifie à l'origine, *témoin* : un martyre est un témoin que ce monde est immoral, et qu'il y a un autre monde.

6. Il me semble qu'il faut penser Antigone comme une terroriste : quelqu'un qui s'appuie sur des intentions religieuses et une haine du monde tel qu'il est pour se détruire et en même temps, tenter de détruire, au moins dans son imagination, ce qui l'écœure ; quelqu'un qui a de la difficulté à vivre dans l'ambiguïté et qui choisit une solution simple et violente.

***Parodos (99-161).***

1. Le premier chant, celui de l'entrée du chœur, exprime la joie des vieillards qui retrouvent la paix après la menace militaire que Polunéikès a montée contre la cité ; ils décrivent la guerre entre Thèbes et

Argos ; ils annoncent qu'ils iront prier dans les temples de la cité sauvée pour remercier les dieux de la cité.

2. Le chœur est composé de vieillards, d'hommes donc, et d'hommes qui ont un rôle dans la cité. Quel est le point de vue des vieillards ? Est-il seulement religieux ? Est-il seulement politique ? Le point de vue des vieillards est double, soit simple et pourtant à deux dimensions ; il est celui des citoyens pieux : ils se réjouissent de la victoire de leur cité et de la paix qui s'ensuit ; ils remercient les dieux, mais les dieux de la cité. S'ils apparaissent dans la pièce, c'est parce qu'ils ont été convoqués par le roi. Ils sont des sages politiques, des *sénateurs*, si l'on veut. À la fin du quatrième *épisode*, Antigone les appelle « princes de la cité (940) » ce qui est une appellation assez juste. – Le terme pourrait être rendu par « chefs de Thèbes », mais ça revient à peu près au même.

3. Il est impossible de comprendre la pièce si on ne prend pas au sérieux ce *stasimon* d'entrée : les gens ordinaires veulent la paix politique, ou ils veulent que les choses reviennent à la normale ; ils ont évité le désastre et, comme ils disent, le soleil qui luit sur leur cité (non pas sur eux) est le plus beau soleil de tous les temps. Ces gens peuvent sympathiser avec Antigone, mais ils ne peuvent pas être d'accord avec elle : Polunéikès, qui est le chef de l'armée d'invasion, était le mal incarné ; si Antigone veut défendre son frère, ce qui est compréhensible, elle déteste aussi la cité et est prête à la détruire, ce qui est inacceptable. Et dans leur ensemble, leurs interventions sont claires sur cette question. Mais on peut le voir d'emblée en contrastant

le *ton* d'Antigonê dans le prologue et leur *ton* dans la parodos. Il y a donc la colère et l'angoisse d'Antigonê, la terroriste, et la joie et le respect de l'autorité des gens ordinaires.

***Premier épésodéion (162-331).***

1. Kréôn rappelle que les vieillards sont de fidèles citoyens. Puis, il fait son premier discours politique : il établit son principe de base : le bien de la cité avant tout ; il établit la règle qui en découle : il faut punir toute personne qui menace la cité ; il en tire la double conclusion pratique : il récompense autant qu'il le peut Étéoklés et il condamne Polunéikês à un déshonneur *outré-tombe* ; puis, il défend quiconque d'aller contre cette décision. Les vieillards acceptent sa décision. Il n'a pas plutôt fini qu'un garde lui annonce un crime fait contre cette loi : quelqu'un a recouvert le corps de Polunéikês selon les rites religieux ; Kréôn rejette l'hypothèse que c'est arrivé selon la volonté des dieux (cela impliquerait qu'il ne doit pas agir, ou encore que la religion est plus importante que la politique) ; il exige que les gardes livrent le criminel humain qui s'est attaqué à son autorité et donc à la cité et qui peut-être les a soudoyés.

2. Kréôn, nouveau roi, établit son principe politique : la cité est la chose que les individus doivent respecter. Pourquoi l'affirme-t-il avec autant de force ? En raison de la guerre civile qu'on vient d'éviter et qui a menacé la cité (c'est la raison la plus respectable), mais aussi pour faire connaître son autorité (c'est une raison moins acceptable pour un chrétien, mais bien humaine

par ailleurs). En veut-il personnellement à Polunéikês ? Rien ne l'indique : pour lui, Étéoklés ou Polunéikês, c'est du pareil au même sur le plan individuel ; comme un juge honnête, il est aveugle quant aux détails personnels.

3. Mais tout juge qu'il est, il n'est pas un être insensible. Quelle est sa réaction en apprenant la désobéissance ? Il se sent menacé. Il exige qu'on trouve le coupable ; il cherche un coupable, c'est-à-dire quelqu'un qui aurait agi pour une raison basse, pour de l'argent, pour lui nuire. Quand on lui suggère que les dieux auraient pu vouloir cette action, il répond qu'il est impossible que les dieux veuillent la destruction de la cité et qu'ils veillent qu'on récompense les criminels comme Polunéikê. Ému, il en conclut que si on ne peut pas trouver le coupable humain, c'est que les gardes sont de mèche avec lui. Il est peut-être intéressé, mais il n'est pas insensible. Plus tard, on voit qu'il est sensible aussi en tant que père. Donc il est faux de croire que Kréôn est un homme sans émotion ; il est tout aussi faux d'opposer une Antigonê émue et émouvante à un Kréôn froid, et répugnant en raison de cette insensibilité.

4. Quoi qu'il en soit, le discours de Kréôn partait de l'idée qu'on ne peut connaître la valeur d'un homme que lorsqu'il a le pouvoir. La pièce en est une illustration. Mais il faut voir que le carnet *d'évaluation* de Kréôn n'est pas seulement négatif. Comme pour Antigonê, on peut donc s'efforcer de comprendre sa psychologie ou ses inquiétudes. Si Antigonê rejette la complexité du monde, Kréôn le fait aussi à sa façon :



selon lui, un être humain n'est qu'un citoyen ; il n'est pas membre de sa famille, ou il l'est aussi peu que possible. Cela est tout à fait faux au sujet des citoyens en général, mais aussi des chefs politiques, et surtout de Kréôn lui-même. Il ne suffit pas de dire que Kréôn est stupide (il ne l'est pas) ; il faut comprendre comment ou pourquoi cette erreur peut lui appartenir comme par nature. Il est roi nouveau dont le pouvoir n'est pas assuré, et d'ailleurs dont le droit au trône n'est pas clair. De plus, la cité qu'il dirige vient de connaître l'ébranlement de la guerre civile. En conséquence, il veut rétablir l'ordre et la cohésion, ce qui est plus difficile que de gérer une cité stable, tout en établissant son pouvoir. Il est dans la situation du prince nouveau dont parle Machiavel dans son *Prince* ; or Machiavel, réaliste qu'il est, prétend que dans des circonstances aussi difficiles, le prince nouveau peut se permettre à peu près n'importe quoi. Sans vouloir donner raison à Machiavel, ni à Kréôn, on peut comprendre comment la situation de Thèbes peut affecter le roi. Il ne peut qu'être inquiet et craindre qu'il y ait des complications. Une telle attitude le prédispose à en faire trop.

5. Mais il a dès maintenant un aveuglement, ou une simplification, qui est le miroir de la simplification d'Antigonê : pour Kréôn, la cité existe sans qu'il y ait de famille (ce qui est faux), alors que dans les faits la famille pourrait exister sans la cité ; selon Antigonê, la famille, c'est la cité, comme la tête d'Isménês s'identifie à toute la personne ou le corps de Polunéikês est tout. On pourrait dire que Kréôn s'imagine qu'il n'a pas de corps, qu'il n'a pas d'épouse, qu'il n'a pas d'enfant.

Voilà pourquoi il ne peut pas comprendre Antigônê, mais cela ne prouve pas qu'Antigônê a raison.

6. La colère de Krêôn contre le garde peut sembler excessive et, au fond, elle l'est. Mais il faut se souvenir que le garde a été placé avec d'autres auprès du cadavre pour empêcher ce qui a eu lieu. C'est comme si le maire d'une ville avait mis plusieurs policiers devant une banque pour empêcher un vol et qu'un des policiers vient annoncer qu'un vol a eu lieu sous son nez. Vue ainsi, la colère de Krêôn est plus compréhensible même quand on la condamne.

## **Septième rencontre**

### **Ce qui fut fait.**

La semaine passée, j'ai présenté la fin de l'*Éléktra* de Sophoklès, en signalant comment la jeune femme est incapable de se retenir sur le plan des émotions et de l'expression de ses émotions, laquelle caractéristique (ou lequel défaut) menace la réussite de ce qu'elle cherche à avoir, soit la mise à mort des meurtriers de son père.

J'ai ensuite parlé de la pièce *Antigoné* en général, en signalant comment la pièce porte aussi sur Kréôn et que l'héroïne éponyme peut avoir des défauts.

Puis j'ai examiné les trois premières parties de la pièce.

### **Premier stasimon (332-383).**

1. C'est un hymne à la grandeur de l'homme (la technique et les arts par lesquels il domine la nature (la terre, la mer et les bêtes), le savoir et la langue (qui lui permet de se développer au point de tout s'enseigner et de tout connaître), la cité et les lois (grâce auxquelles il peut se gouverner lui-même), mais aussi à sa petitesse ou sa faiblesse : l'homme meurt, il s'inscrit dans un monde qui a des lois plus *larges* que lui ; il peut faire le mal, c'est-à-dire aller contre les lois de la cité et la loi des dieux.

2. Ce *stasimon* est le plus célèbre de tous les *stasima* dramatiques du théâtre grec. Il est intéressant en lui-même sans doute. Mais il faudrait ensuite le replacer dans l'ensemble qui s'appelle *Antigonê*.

3. Quelle est la dualité, ou l'ambigüité, de ce *stasimon*? Il se trouve déjà dans le premier mot: *déinos*. Le mot signifie à la fois extraordinaire et dangereux; une traduction possible serait *terrible* ou *puissant*. La grandeur de l'homme est rendue manifeste pendant les trois quarts du *stasimon*, mais à la fin, les vieillards rappellent la triple limite de l'homme: la mort, le monde et ses lois qui le dépassent, la possibilité de faire le mal qui est au cœur de l'homme; il affirme que sa grandeur, et donc sa bonté, est accompagnée d'un mal, et même d'un mal qui se trouve au cœur de sa grandeur. Il est question aussi de la dualité ou de l'ambigüité de la loi, de la loi cosmique ou de la justice éternelle, et de la loi civile ou de la justice temporelle, et il n'est pas clair, malgré ce que suggère les vieillards, que les deux sont compatibles. Selon Kréôn, oui, mais il oublie la famille. Selon Antigonê, non, mais elle veut un scandale, elle veut faire *sauter* sinon la cité, du moins Kréôn. Il faut donc replacer les remarques du chœur dans le drame qu'elles commentent, que le chœur le sache ou non.

4. En quoi ce *stasimon* est-il important par rapport à la pièce? On pourrait dire que chaque remarque du chœur a à faire avec le drame qui se jouera sous peu. D'abord, la mort d'Antigonê, et de quelques autres, sera bientôt évidente. Il y a aussi le problème de l'orgueil de Kréôn (celui qui fait des lois), mais aussi d'Antigonê

(celle qui se réfère à des lois plus grandes que les humains, qui viennent avant la cité), des hommes qui se croient grands, avec raison, mais aussi à tort, en ce sens que leur grandeur est doublée par une possibilité de faire le mal. Pour revenir sur une de ces questions, il y a aussi dans la pièce et dans ce *stasimon* tout le problème des lois différentes et des différences de niveaux d'existence de l'être humain. En me plaçant au cœur de ce qui est mis en jeu par la pièce, je pourrais le dire comme suit au moyen de quelques questions que je me pose. Suis-je un Gérard (un individu) ou un Allard (un membre de la famille) ou un Québécois (un membre de la cité)? Ne suis-je pas les trois? Les trois sont-ils compatibles? Le sont-ils sans plus?

***Deuxième épéïodéion (384-582).***

1. Le garde ramène devant Créôn Antigônê et révèle son crime; Créôn instruit le procès; la jeune femme assume son acte, mais se défend en s'appuyant sur l'existence de lois divines concernant la famille, lois qu'elle respecte; elle suggère même que ces lois sont plus que divines; Créôn la condamne avec Ismênês: elle refuse d'obéir aux lois de la cité et elle se proclame justifiée de le faire, et Ismênês le sait et l'approuve sans doute; Créôn et Antigônê échangent des insultes; Ismênês et Antigônê débattent de leurs responsabilités; Ismênês rappelle qu'Antigônê est fiancée à Haimôn.

2. Quels signes y a-t-il que Créôn est, malgré tout ce qu'on peut dire contre lui en raison de sa colère et de sa précipitation, préoccupé par la justice? Il exige une preuve légale (un témoignage circonstancié), il demande

un aveu, il cherche à disculper celle qu'il découvre être bel et bien coupable. En revanche, quels signes y a-t-il que Kréôn va trop loin ? Il accuse tout de suite Isménéès sans avoir vraies preuves. Il est colérique (et injuste), parce qu'il craint pour son pouvoir, mais – et ceci est nouveau – aussi pour sa virilité. Son mépris pour les femmes semble être lié à une crainte de leur pouvoir : pour Kréôn, copuler, c'est semer, dit-il ; il réduit le pouvoir de l'amour et donc de la femme ; mais il le réduit parce que ce pouvoir lui fait peur (la cité ne peut pas exister sans la famille et donc sans le pouvoir trouble et troublant des femmes). À la fin de la pièce, on voit bien qu'il n'est pas un homme insensible. Mais il parle comme un homme insensible ici, sans doute parce qu'il est menacé. Par quoi ? Par la famille, par le non-politique, par l'infra-politique, qui est représenté par les deux femmes.

3. Quels signes y a-t-il qu'Antigoné exagère elle aussi ? On voit qu'elle est orgueilleuse, qu'elle veut être vue (n'a-t-elle pas refusé le silence d'Isménéès ? n'a-t-elle pas crié lorsqu'elle accomplissait le rituel ce qui attirera sur elle les yeux des gardes et l'empêcha de terminer ce qu'elle avait commencé ?) ; elle dit qu'elle veut mourir et qu'elle cherche la mort ; elle ne fait pas que dire sa passion pour la famille et la loi des dieux, elle provoque Kréôn comme pour le pousser à la mettre à mort. On dirait, à la limite, qu'elle le déteste parce qu'il vit, parce qu'il est au faite du pouvoir, parce qu'il ne souffre pas de la complication du réel dont elle souffre.

4. Mais l'exagération d'Antigoné apparaît ailleurs et, en un sens, dans un domaine bien plus grave, puisque

pour elle la cité ne compte pas, mais que la famille compte. Car elle rejette Ismênês encore une fois : au moment même où elle s'apprête à mourir pour la famille, dit-elle, elle rejette sa famille, ce qu'il en reste, et de façon cruelle. Au cas où on ne le voit pas d'emblée, on peut écouter et surtout entendre les tristes paroles d'Ismênês. Au fond, si on se souvient que la famille qu'elle aime est morte, on comprend cette contradiction : Antigônê veut mourir ou désire la mort. Il faut ajouter que cet amour de la mort est au moins en partie une haine de la vie. Antigônê est bel et bien *anti-gonê*.

5. On pourrait dire qu'en étant une *extrémiste* comme elle l'est, elle *convertit* Ismênês : Ismênês veut mourir aussi. Mais il me semble son amour de la mort, nouveau, n'est pas comme celui d'Antigônê : elle veut mourir parce qu'elle n'aura personne d'autre de sa famille ; de plus, elle pense encore à la vie, puisqu'elle parle de Haimôn. D'ailleurs quand elle parle de Haimôn, elle dit que Antigônê est sa *gonon*, son épouse, son engendreuse. Mais encore une fois Antigônê ne veut pas être une *gonon* ; elle ne le regrette pas du tout le sort qu'elle provoque.

6. Qu'y a-t-il de significatif dans l'action d'Ismênês ? Elle en appelle à l'amour familial auprès d'Antigônê, mais est rejetée par elle ; elle en appelle à l'amour familial auprès de Kréôn, mais est rejetée par lui ; elle appelle Haimôn « très cher », et elle s'attriste en pensant qu'il sera malheureux. Ismênês est la seule personne dans cette scène qui pense aux autres, du moins aux autres qui vivent encore, et elle pense aux autres qui

sont les siens, qui ne sont pas des citoyens, mais des membres de sa famille. Ismênês est la seule personne dans cette scène qui pense au bien de tous, qui agit comme un roi devrait agir, mais à la petite échelle de la famille.

7. Il faut noter que dans les mêmes phrases où le nom de Haimôn est prononcé pour la première fois, on parle beaucoup du sang (*haimôn*) dans le sens de la famille et de la race. C'est le nœud du problème du point de vue de Kréôn. Le mot *haimôn* sous différente forme est partout dans la pièce.

***Deuxième stasimon (583-630).***

1. Ce chant est une plainte sur les malheurs de la vie humaine, sur la famille des Labdacides, frappée par les malheurs et les morts, sur la puissance des dieux et surtout de Zéus, sur l'illusion des hommes.

2. Les vieillards se montrent encore une fois des êtres très pieux. Mais ils disent non pas que Kréôn est impie, mais que la famille des Labdacides, la famille d'Œdipe et de Polunéikês et d'Antigonê est punie par les dieux.

3. Quel est le lien entre ce *stasimon* et la pièce pour ce qui est d'Antigonê? Elle va connaître le malheur, cela va de soi; mais peut-être est-elle dans l'illusion, et ce de l'avis du chœur. Quel est le lien entre ce *stasimon* et la pièce pour ce qui est de Kréôn? Il connaîtra le malheur, parce qu'il est dans l'illusion au sujet de l'importance de la famille. Le malheur de l'une est clair, mais son illusion ne l'est pas. L'illusion de l'autre est



claire, mais son malheur ne l'est pas encore. On pourrait ajouter que le *stasimon* parle aussi d'Ismênês en tant que membre de la famille des Labdacides : elle souffrira elle aussi, parce que les dieux l'ont décidé. Il n'est pas du tout sûr que les vieillards voient quoi que ce soit de ce qui s'en vient. On dirait qu'ils sont plus sages en paroles qu'en esprit.

***Troisième épéïodéion (631-780).***

1. Haimôn se plie aux ordres de son père, qui fait l'éloge de l'obéissance filiale; Haimôn suggère la modération à son père, entre autres, parce que la révolte populaire gronde; les deux se disputent et consomment leur rupture; Kréôn refuse d'écouter son fils parce qu'il est plus jeune que lui; de plus, il accuse Haimôn d'être aveuglé par son amour pour Antigônê; Kréôn décide de procéder à la punition d'Antigônê, mais grâce Ismênês.

2. Le premier mot que Kréôn dit à son fils, c'est justement « fils ». Le premier mot que Haimôn dit à son père, c'est justement « père ». Et les deux multiplient l'emploi de ces deux mots et d'autres mots semblables. Et le roi se réjouit que son fils soit son fils. Et le fils parle moins à son roi qu'à son père. Kréôn ne voit pas ce qui se passe, il n'entend pas les mots qu'il dit et ne constate pas les émotions qui le meuvent lui. Ce n'est pas le cas de Haimôn, du moins au début.

3. Il faut, c'est tout à fait important, noter le nom d'*Haimôn*, qui, quand on remonte à l'étymologie, signifie *sang* en grec. Son nom est prophétique parce qu'il

mourra par l'épée et donc au bout de son sang et que son père reviendra sur scène portant son fils ensanglanté dans ses bras. Son nom est symbolique parce qu'il rappelle aussi la famille. Mais il est le représentant de la famille sur deux plans. Il est le fils de son père et son père souffrira par lui, par sa mort. Mais il est aussi l'homme qui veut être un père, et il souffrira par Antigone qui le refuse de la façon la plus dramatique : elle se suicide, ce qui veut dire que d'une façon ou d'une autre elle le refuse, elle refuse la vie de Haimôn qui passerait par elle. Il y a donc deux victimes de l'affrontement entre Créon et Antigone : il est juste (sur le plan poétique) que ceux qui souffrent appartiennent aux deux familles et sont blessés d'abord par un membre de leur famille.

4. Lorsqu'il arrive sur scène, Haimôn se dit d'accord avec son père. On devine qu'il le fait pour amadouer son père. Mais est-ce seulement pour se faire entendre de lui en tant que roi ? Est-ce seulement une tactique pédagogique ? Est-il tout à fait en désaccord avec son père ? Il faut croire que non. Il est d'accord qu'il faut faire quelque chose de politique pour distinguer Polunéikès et Étéoklés. Mais il ne croit pas que c'est toute la vérité. Il voit, entre autres, que sur le plan politique, il faudrait que son père fasse des concessions, parce que la famille compte pour les citoyens. Haimôn est donc le représentant d'autre chose encore : il est celui qui peut écouter puisqu'il a entendu ce que son père n'a pas entendu ; il est celui qui tente de faire entendre raison, sans succès. Mais aussi il est celui qui voit que la vérité est rarement aussi simple qu'on le voudrait. Il y a des vérités,

beaucoup de vérités, qui ne sont vraies que si elles demeurent complexes.

5. Quelles sont les contradictions flagrantes de Kréôn dans cette partie de la pièce ? Il nie soudain que la cité est constituée pour le bien de tous et que son rôle est de chercher le bien de tous, le bien commun. De plus, d'une part, il affirme la cité comme unique réalité, mais, de l'autre, il sent le besoin de la famille, comme le montre sa façon d'aborder son fils, soit en tant que fils et non en tant que citoyen. Pourquoi ne voit-il pas ce qui s'en vient ? Il a oublié la force de l'amour chez un jeune homme ; il a oublié la force de l'amour dans sa propre vie. On notera qu'il se met en colère quand il pense au pouvoir d'une femme sur un homme. Paradoxalement, il se met en colère contre Haimôn parce qu'il est son fils, bien plus que parce qu'il est un citoyen désobéissant.

6. En revanche, au moment où il est le plus irrité, Kréôn fait acte de justice en revenant sur sa décision de condamner Isméné à mort, et il le fait pour la meilleure des raisons et après une brève suggestion du coryphée. De plus, il décide de ne pas mettre à mort Antigone. Ses raisons peuvent être plus ou moins honnêtes. Au mieux, il a décidé de commuer sa sentence à un emprisonnement à vie ; au pis, il le fait pour se laver les mains d'avance de toute faute. Mais quelle que soit sa raison et son intention finale, cela rappelle qu'il ne met pas Antigone à mort, alors qu'il avait menacé de la faire tuer devant son fils. Ce qui mène à la question suivante : qui tue Antigone et provoque tout le drame final ? Si Antigone ne se suicide

pas, son frère est-il enterré? Par qui? Si elle ne se suicide pas, Kréôn est-il humilié et la cité améliorée? Si elle ne se suicide pas, Éurudikê et Haimôn, qui n'ont fait aucun mal, se suicident-ils? En somme, certes Kréôn est ressemblable de la tragédie finale. Mais est-il le seul responsable?

**Troisième stasimon (780-805).**

1. C'est un chant dédié au dieu Érôs et à Aphroditê, qui est l'*incarnation* d'une des grandes lois du monde, qui règne sur les bêtes, sur les humains et sur les dieux.

2. Encore une fois comme dans les *stasima* précédents, ce *stasimon* est une méditation sur l'ensemble de la pièce. En un sens, tout ce qui se passe dans les *épisodes* est une illustration du thème de ce *stasimon*. Quel est le lien entre ce *stasimon* et ce qui précède? Haimôn est transporté par Érôs, mais Antigônê aussi est portée par l'amour, l'amour de la famille, qui n'est possible que par l'amour érotique. Érôs est au cœur de l'action de ces deux personnages, sans parler du personnage si sympathique d'Isménês. Quel est le lien entre ce *stasimon* et ce qui suit? Kréôn découvrira la force d'Erôs et qu'il est lui aussi sous sa tutelle; cette découverte rendra visible pour lui ce qui est déjà visible pour le spectateur. L'épouse de Kréôn se suicidera parce qu'elle aussi est sous l'emprise de l'amour, elle qui a aimé (et qui aime sans doute encore) Kréôn, elle qui aime son fils, fruit de son amour pour Kréôn.

3. Or en plein milieu de ce *stasimon* central le chœur lie le dieu Érôs au sang, à la communauté de sang. On dit que c'est Érôs qui fait que la communauté de sang (*xunaimôn*) entre Kréôn et Haimôn se perd de vue.

**Quatrième épéiodéion (806-943).**

1. On entend les plaintes d'Antigonê; elle est seule contre le roi; Kréôn la condamne une dernière fois, mais il la condamne à être emprisonnée avec nourriture; Antigonê affirme encore une fois qu'elle respecte une des grandes lois divines: le respect des membres de sa famille; elle doute un peu de son bon droit.

2. Elle se plaint de la mort qui l'attend sans doute, mais aussi de ne pas pouvoir avoir de famille. Le chœur lui parle de sa renommée et lui reproche son intransigeance, sa fermeture, son désir d'avoir raison envers et contre tous.

3. Antigonê est tout à fait irréaliste ou irrationnelle dans cet *épéiodéion*. Elle prétend qu'elle n'est pas pleurée (ce qui est tout à fait faux, comme on l'a vu avant, sans compter les plaintes du chœur sur elle qu'elle entend au moment) et qu'elle est la dernière de sa famille à mourir (alors qu'Isménês vit encore). De plus, la section où elle justifie son acte est pour le moins obscur, comme l'ont remarqué tous les commentateurs qui se sont efforcés d'expliquer son raisonnement. Sans succès à mon sens. Voici ce qu'elle dit: « Je meurs pour un frère, mais je ne mourrais pas pour un enfant ou pour un mari, parce qu'un frère est

irremplaçable, alors qu'un enfant perdu peut être remplacé par un nouvel enfant et un époux perdu par un nouvel époux.» Pour justifier un peu le texte, on signale que cela est presque certainement tiré de Hérodotos (*Enquête* III 119), et on suggère que Sophoklès cite son ami. Mais on ne signale pas que le raisonnement que Hérodotos propose est celui d'une femme barbare, et qu'il est tout à fait possible que Sophoklès veuille souligner la bizarrerie d'Antigoné en lui faisant dire ce qu'une femme barbare dit dans l'œuvre de Hérodotos. En somme, si on est ouvert à l'idée qu'Antigoné n'est pas sans reproche, loin de là, ce qu'elle dit ici ajoute à la critique qu'on peut faire de son choix, du moins du point de vue d'un Grec. Et on remarque qu'elle aime un frère, mais pas un enfant et pas un époux. Encore une fois, elle se montre contre la naissance en autant qu'elle est porteuse de vie.

4. C'est ici qu'il faut remonter au problème fondamental d'Antigoné: elle dit qu'elle veut des enfants. Mais elle n'a jamais parlé de Haimôn. Elle dit qu'elle ne se sacrifierait pas par amour pour un époux, mais par amour pour son frère. Or n'est-ce pas tout le problème de l'inceste qui apparaît encore une fois dans ce rapprochement: elle aime avec passion à l'intérieur de sa famille, mais pas hors de sa famille. Mais si elle aime si fort à l'intérieur de la famille, pourrait-on dire, cela l'empêche d'avoir une famille. C'est comme si tout l'amour qu'elle devrait avoir pour son époux est *avalé* par son amour pour son frère, pour son père... D'ailleurs, à deux reprises au moins dans cet *épisodeion*, elle parle de son père et de son frère, mais sans qu'on puisse être sûr qu'elle parle d'Oidipous ou

de Polunéikês : au fond, tout est mêlé dans cette pauvre tête exaltée.

**Quatrième stasimon (944-987).**

1. On raconte la faiblesse des hommes contre la force des dieux ou du destin est présentée à travers le rappel du sort de trois humains : Danaé et Lukourgos et Cléopâtre.

2. Danaé souffre en étant jeté dans un cachot. Lukourgos est puni parce qu'il ne respecte pas les dieux, et surtout le dieu Dionusos qui dérange la cité. Les cas de Kréôn et d'Antigonê sont comme préfigurés dans ces exemples : comme Antigonê, Danaé fut enterrée vivante ; comme le sera Kréôn, Lukourgos fut puni pour n'avoir pas reconnu la force d'un dieu.

3. Le troisième cas est plus problématique. Il est question d'un roi Phinéas qui perd ses enfants (ils sont aveuglés) parce que sa deuxième femme, une femme farouche, les accuse de l'avoir violée (c'est donc de l'inceste). Ne voit-on pas dans *Antigonê*, une femme farouche qui s'attaque à une famille parce qu'elle est hantée par l'inceste ? Rien n'est clair, mais il semble que le troisième exemple s'applique au moins un peu à Kréôn, qui souffre à travers son enfant, et au moins un peu à Antigonê, qui s'attaque à un homme à travers ses enfants. Mais en autant qu'il peut s'appliquer à Antigonê le *stasimon* suggère, encore une fois, le côté excessif de la jeune femme.

***Cinquième épisode (988-1114).***

1. Tirésias suggère à Kréôn de se modérer, c'est-à-dire d'enterrer le corps de Polunéikiês et de gracier Antigônê ; il s'appuie sur les signes qu'il a *vus*, dit-il (de fait, il en a entendu, et on lui en a rapporté) ; Kréôn refuse de plier et accuse Tirésias de mentir pour de l'argent ; Tirésias prédit le désastre ; troublé, Kréôn plie : il accepte de respecter les lois établies naturelles ou divines.

2. Pour expliquer l'intervention de Tirésias, Kréôn pense qu'il a été acheté. On remarque que c'est la même explication que sort Kréôn quand il s'agit d'expliquer les révoltes en général et l'inefficacité de ses gardes en particulier : il faut que l'explication soit l'argent, parce qu'il en faut une et que celle-là est simple ; et il faut qu'il y ait une explication, et une explication simple, parce qu'autrement il faut en chercher une autre et donc douter qu'on ait raison. Quand il s'agissait de Haimôn, l'explication était son inexpérience et surtout son amour pour Antigônê. Quand il s'agissait d'Antigônê ou Ismênês, c'était parce qu'elles étaient des femmes et de plus des folles. (À moins que toutes les femmes ne lui aient paru folles.)

3. Jusqu'où va son refus de plier ? Il va jusqu'à manquer de respect de façon flagrante pour les dieux devant un représentant des dieux et devant le chœur. Ceci est le comble : il avait dit qu'il voulait sauver la cité, mais on voit que peu à peu le bien de la cité le laisse indifférent ; il avait dit qu'il voulait montrer du respect pour les dieux, mais on voit que le sacrilège le laisse indifférent.



4. Mais il plie, alors qu'Antigonê ne plie jamais ; de plus, elle n'enterre pas son frère, alors que c'est Kréôn qui le fait. Ce n'est pas lui qui tue Antigonê, c'est elle qui se suicide.

**Cinquième stasimon (1115-1154).**

1. Ce chant est adressé, ou dédié, à Bacchos : c'est un *stasimon* qui dit la confiance au dieu qui viendra sauver la cité.

2. De quoi Bacchos est-il le dieu ? En quoi peut-il sauver la cité de Thèbes ? Comment peut-il sauver une cité comme Athènes ? Ces trois questions, ou plutôt les réponses à ces trois questions pointent vers le théâtre, dont Dionusos est le dieu, lui dont cette pièce est un acte de culte au moment même où on joue la pièce. Ce *stasimon* détruit ce qu'on appelle le quatrième mur.

**Éxodos (1155-1352).**

1. Éurudikê apprend les circonstances de la mort de son fils de la bouche d'un messager et se retire dans le château ; Kréôn pleure la mort de son fils et de son épouse ; il reconnaît qu'il a mal fait de ne pas respecter les lois divines.

2. Je n'ai rien à dire si ce n'est que la puissance de cette scène est comparable à celle des deux premières d'Aiskhulos et de celle de l'*Oidipous-turannos*.

### **Huitième rencontre**

#### **Sur Philippe Brunet.**

René Racine m'a signalé l'existence d'une émission *For interieur*, qui passe sur France Culture. Vendredi dernier on consacrait l'émission à Philippe Brunet, un jeune homme (il a quand même 52 ans) qui a consacré sa vie à la redécouverte de la poésie et en particulier du *stasimon* grec. On peut sans doute retrouver l'émission en consultant le site de France Culture.

Quelques-uns qui participent aux rencontres de l'après-midi m'ont entendu parlé de ce que j'appelle la stichométrie des œuvres anciennes, soit de leur jeu mathématique ou quantitatif pour produire des effets artistiques. Philippe Brunet, qui connaît bien la langue grecque et qui a traduit *l'Iliade*, affirme en toutes lettres qu'on peut lire les deux épopées de Homéros en comparant chacun des livres l'un à l'autre : le livre 1 de *l'Iliade* répond au livre 1 de *l'Odyssée*, ou vice versa, et ainsi de suite. Je ne sais pas s'il a raison, mais je sais qu'il faudra que je relise les deux poèmes côté à côté pour vérifier son hypothèse : il est probable qu'il a raison, mais je ne le saurai que si je fais l'expérience d'une lecture parallèle.

En revanche, Philippe Brunet a formé une troupe de théâtre, la troupe Démodocos (nommée à partir du nom de l'aède qui apparaît dans *l'Odyssée*) : ils montent des présentations des poèmes de Homéros et même des

tragiques grecs. On peut trouver des exemples de leur travail, tiré de l'*Antigonê* de Sophoklês, sur Youtube.

**Ce qui fut fait.**

La semaine dernière, j'ai terminé la lecture de l'*Antigonê*. Je résumerais l'ensemble des remarques que j'ai faites sur chacune des parties de la pièce par les deux suivantes: Kréôn est certes un personnage imparfait, voire un salaud, mais il n'est pas aussi salaud qu'on le dit d'ordinaire; Antigonê est certes un personnage admirable, voire une héroïne, mais elle n'est pas aussi parfaite qu'on le dit d'ordinaire.

**Idées de base de Sophoklês.**

Ce que j'appelle les idées de base de Sophoklês appartiennent à l'ensemble de la civilisation grecque, et ce depuis Homêros. Ces idées se retrouvent aussi souvent dans ce qu'on appelle la civilisation occidentale. On peut dire cependant que ce sont des thèmes chéris de Sophoklês et qu'il est probable que leur *reproduction* au cours de l'histoire de la civilisation occidentale est due en grande partie en l'influence de Sophoklês.

1. Un double danger menace les hommes la *hamartia* et la *hubris*. D'autres mots grecs pourraient être employés pour dire des deux dangers, mais les deux mots classiques sont bel et bien *hamartia* et *hubris*. Il y a d'abord la faute intellectuelle ou l'aveuglement, ou l'erreur, ou le manquement, ou la *hamartia*. En québécois, on dirait que c'est le syndrome du «je ne

veux rien savoir». – Quand les chrétiens emploient le mot *hamartia*, cela signifie le péché, qui est un concept bien différent de ce dont il est question ici. – L’aveuglement humain, ou le manquement humain, ne consiste pas d’abord et avant tout à ne rien voir ou à ignorer; c’est un processus bien plus subtil. Pour s’aveugler, il faut voir quelque chose, focaliser là-dessus et *refuser* de voir le reste ou focaliser dessus au point de ne pas voir le reste. L’être humain ressemble alors à un animal qui, en traversant un chemin la nuit, voit les phares d’une auto et oublie le reste de l’auto qui vient avec les phares et qui l’écrase. En somme, pour s’aveugler à la manière des personnages des pièces de Sophoklès, il faut qu’ils s’identifient avec cette vérité partielle prise pour la vérité totale et qu’ils se sentent menacés quand elle est mise en doute.

2. Kréôn et Antigônê – j’insiste sur le *et* parce qu’il me semble qu’on voit peu souvent la *hamartia* d’Antigônê – sont de bons exemples de ce comportement: l’un ne voit que la cité, l’autre ne voit que la famille et même la famille morte; l’un et l’autre nient le reste au nom de ce qu’ils défendent; l’un et l’autre se croient le champion de la vérité totale ou de la vérité essentielle: l’un et l’autre se croient meilleurs que tous les autres; l’un et l’autre se sentent menacés lorsque quelqu’un affirme et défend une autre partie de la vérité. La *harmatia*, c’est l’orgueil de l’esprit, si l’on veut. Car la *harmatia* n’est pas seulement une erreur, mais une erreur qui, pour ainsi dire, fait corps avec la personne qui la porte. Cette opposition est présente aussi, mais moins parfaitement sans doute, dans les oppositions entre Êléktra et Krusothémis et Êléktra et Klutaimnêstra.

2. Vient ensuite la faute morale ou la démesure, la *hubris*. En québécois, on dirait que c'est le syndrome du « charriage ». (Voir *Antigoné* 480, par exemple, en corrigeant le texte.) La démesure consiste à agir envers et contre tous de façon violente et à mépriser ce qui dépasse l'humain, ou cet humain que je suis ; cela consiste à aller contre les grandes lois de l'univers si l'on veut, ou du moins les lignes de force de la condition humaine ; la démesure consiste à se prendre pour la mesure, à prendre son point de vue pour la mesure, et à agir en conséquence. Encore la *hubris* n'est pas quelque chose d'abstrait : elle est toujours incarnée, ou mieux encore elle n'existe que dans le comportement d'un individu qui est pour ainsi dire défini par elle.

4. Pour revenir à la pièce de Sophoklès intitulée *Antigoné*, Kréôn nie la famille et agit contre la famille et en fin de compte contre lui-même en autant qu'il a besoin de la famille. Ce faisant il nuit à la cité qu'il dit être son souci principal. Cela est évident. Mais ce qui est moins évident, c'est qu'Antigoné nie la cité, s'attaque à Kréôn et, paradoxalement, agit contre la famille et contre elle-même. Encore une fois, il serait possible de voir cette *hubris* chez Êléktra par exemple ou chez Klutaimêstra, mais encore une fois le thème est moins flagrant.

5. La *hamartia* conduit à la *hubris* ; pour le moins, les deux phénomènes viennent ensemble. La *hubris*, c'est l'orgueil de l'action, alors que la *hamartia*, c'est l'orgueil

de la pensée, et l'une appelle l'autre, comme l'autre l'une.

6. Si les hommes veulent espérer être heureux, ils doivent éviter la *hamartia* et la *hubris*. Soit voir clair et agir comme il faut. (Ces deux dimensions se trouvent cachées dans les deux devises qu'on trouvait sur le temple d'Apollôn à Delphes : « Connais-toi toi-même » et « Rien de trop ». Mais pour voir clair et agir comme il faut, ils doivent donc savoir dialoguer avec les autres, mais vraiment dialoguer, c'est-à-dire en s'ouvrant à la possibilité que les autres ont aussi raison et qu'avant d'agir il faut réfléchir, au moins de temps en temps.

7. Haimôn et Ismênês sont de bons exemples de ce type de comportement. Mais je renvoie ici à *Élékrta* et au personnage de Khrusothémis. *Khrusothémis* signifie, en tenant compte de l'étymologie grec du nom : « commandement en or » ou « loi d'or ». Le nom est beau. Mais qu'en est-il du personnage ? D'ordinaire, on ne la considère pas beaucoup : l'héroïne est *Éléktra*, ce qui veut dire que Khrusothémis est une *valeur* négligeable. Il me semble que Sophoklês sympathise beaucoup plus avec ce personnage que ne le font la plupart des commentateurs. Elle est l'équivalent d'Ismênês dans *Antigonê*. Elle est celle qui est ouvert aux autres, qui se soucient des autres, qui voient les choses telles qu'elles sont et qui les dit telles qu'elle les voit, celle qui ne se laisse pas emporter par sa passion, par son moi.

8. Cette ouverture à l'autre n'est pas celle du juste milieu, de la caricature du juste milieu, ce n'est pas quelque chose de passif : c'est le juste milieu de l'écoute

des faits que l'autre propose, des arguments que l'autre propose. On pourrait appeler cette ouverture, celle de la raison. Mais il faudrait ajouter que c'est une raison à la manière du théâtre : une raison qui se fait à travers la conversation, à travers le dialogue. Pour celui ou celle qui est têtue ou *bucké*, comme on dit, les gens qui entendent les deux côtés de l'histoire, ceux qui écoutent les deux côtés avant de décider, ceux qui se souviennent des arguments des autres après avoir décidé, ceux-là paraissent des traîtres en sursis, des lâches, des gens qui n'ont pas de cœur. Mais au fond, ils ont un cœur ou du courage ; bien mieux, ils ont un cœur et une intelligence.

9. Il y a *harmatia* et *hubris* chez les êtres humains, parce qu'il y a des choses stables qu'on peut perdre de vue et des limites qu'on peut tenter de dépasser. Limiter une chose se dit en grec *horizéin*, d'où notre mot *horizon* ; les choses, toutes les choses ont au fond un horizon, une limite, une définition, une délimitation, une nature. On peut les perdre de vue, mais c'est se tromper ; on peut tenter de les dépasser, mais c'est mal faire, et de plus, c'est, tôt ou tard, faire du mal aux autres et à soi, parce que les lois divines ou naturelles, les lois divines et naturelles, sont plus fortes que les hommes.

10. Antigoné est clairvoyante quant aux lois de la famille, mais elle est aveugle par rapport aux lois de la cité et, en fin de compte, par rapport aux lois de la famille, qui sont des lois divines ou naturelles. Voilà ce qui la détruit et qui nuit en même temps à Ismênês et à Haimôn. Kréôn est écrasé par les limites qui sont

inscrites dans les choses : il est puni par la famille, par l'amour qu'il a pour son fils et son épouse, amours qu'il a niés. Erôs est donc une de ces forces naturelles et divines qui imposent aux humains comme Antigônê et Krêôn des limites : il y a une force, un principe au fond des choses, et donc au fond de l'univers, un principe qui est plus fort que le roi, plus fort que l'individu, serait-il inspiré et sincère ; cette force, cette loi, cette nature est donc plus forte que la décision humaine.

11. Qu'en est-il au juste des dieux et de la loi divine ? Sans doute elle est présente chez Sophoklês ; sans doute les dieux jouent un rôle dans l'action des personnages, mais ils n'apparaissent pas sur la scène. Chez Sophoklês, le monde dans sa réalité observable joue un rôle énorme, énorme au point où il pourrait faire disparaître les dieux, énorme au point où les dieux font pour ainsi dire double emploi.

12. Ainsi dans la pièce *Êléktra*, Oréstês ne décide pas d'assassiner Klutaimnêstra et Aigisthos parce que le dieu Apollôn le lui a commandé. Il a été éduqué à son devoir par le pédagogue ; il a consulté le dieu pour savoir comment faire et découvre qu'il faudra ruser, ce qui est à peu près évident, comme le montrent les conseils du pédagogue dans le dernier *épéïodéïon* ; l'Oréstês de Sophoklês n'est pas inspiré par l'ombre de son père. En revanche, il y a des raisons concrètes ou humaines pour tuer les meurtriers : par exemple, le traitement qu'ils réservent à Êléktra, le pouvoir politique qui revient en droit aux enfants d'Agamémnôn, sans parler de son devoir de mâle, qui le conduit à rétablir le bien qui a été bafoué, soit à se



venger. Ce qui est clair, c'est qu'on ne voit pas comment Sophoklès aurait pu faire suivre son *Éléktra* d'une autre pièce, comme les *Éuménidés* d'Aiskhulos, laquelle présenterait le conflit entre Apollôn et les Erinuês : Apollôn n'est pas coupable, parce qu'il n'a joué qu'un tout petit rôle dans l'action. Sur ce point, il faut se souvenir qu'au début de l'*Éléktra*, Oréstès est accompagné non pas de l'ami pieux Puladês, mais d'un pédagogue rationnel, et qu'à la fin de l'*Éléktra* de Sophoklès, il n'y a pas d'Érinuês. C'est son des différences qui fait sentir toute la différence entre Sophoklès et Aiskhulos.

13. Voilà pour les idées cruciales de Sophôklês. Mais encore une fois, elles ne sont pas propres à lui, parce qu'on peut les retrouver dans l'ensemble de la civilisation grecque, et chez des auteurs qui viennent avant lui et parce qu'on les retrouve bien après lui dans l'ensemble de la littérature occidentale. C'est sans doute de parler d'un de ses *successeurs*.

### **Éuripidês.**

Comme pour Aiskhulos et Sophoklès, je présente rapidement l'homme et le dramaturge Éuripidês.

Éuripidês (né à Salamine près d'Athènes en 480 – mort en Macédoine en 406). On dit qu'il fut né le jour de la bataille de Salamine. Il fut d'abord et avant tout un écrivain. Athénien, il semble être né d'une classe plutôt modeste ; il ne fut pas l'ami de Périklês ou de quelqu'un de son entourage, ou élu stratège ; il était résolument hétérosexuel, mais a connu une vie amoureuse

malheureuse ; il est associé à Sôkratês, un homme du peuple ou à Protagoras, un sophiste. Il n'a jamais occupé de position politique ; c'était même un solitaire, semble-t-il. À la fin de sa vie, il a quitté Athènes pour des raisons que nous ne connaissons pas bien.

Il a écrit au moins 90 pièces, dont nous avons au moins 18, ainsi que des parties parfois importantes de presque toutes les autres pièces. Auteur des *Bacstasimones*, d'*Andromahkê* et de *Hercule furieux*, Éuripidês fut le rival *malheureux* de Sophoklês. Signe de la rivalité entre Sophoklês et Éuripidês : l'*Éléktra* de Sophoklês et l'*Éléktra* d'Éuripidês. Signe de son malheur : il n'a presque jamais gagné le concours des pièces tragiques (deux fois de son vivant, et deux fois après sa mort), alors que Sophoklês l'a gagné souvent. Mais il était tout autant le rival d'Aiskhulos, comme le montre sa façon de reprendre les pièces d'Aiskhulos (*Les Suppliantes* reprennent *les Sept contre Thèbes*, par exemple) souvent pour les parodier. D'ailleurs, Aristophanês dans les *Grenouilles* présentent la lutte entre Éuripidês et Aiskhulos, et non la lutte entre Sophoklês et Aiskhulos.

Mais encore une fois, ses pièces sont mieux conservées que celles de ses deux *rivaux*. Ce fait et le fait que ses pièces ont souvent été reprises durant la période hellénistique et gréco-romaine, soit en elles-mêmes soit dans des versions romaines créées par d'autres dramaturges, montrent que la sensibilité et le point de vue d'Éuripidês ont marqué les générations qui ont suivi la sienne : Éuripidês a acquis une réputation qu'il n'avait pas d'emblée.

**Quelques remarques initiales: comparaison des trois tragédiens.**

Étant donné que je suis arrivé à la fin de ces rencontres et que le temps me manque, je ne pourrai pas le traiter tout à fait comme les deux autres. De plus, comme j'ai lu les deux autres, il ne peut manquer de venir à mesure que j'avance des difficultés qui naissent du fait qu'il se distingue des ses prédécesseurs. Je tiens donc, contrairement à ce que j'ai fait avec les deux autres, à proposer quelques remarques avant de parler des deux pièces à lire.

1. Il est entendu par la plupart des experts que les tragédies euripidiennes constituent une sorte de chute quand on les compare à celles d'Aïskhulos et de Sophoklès. Voici un exemple de ce jugement, proposé par nul autre que Nietzsche.

« Exclure de la tragédie cet élément dionysiaque originel et tout-puissant, afin de la reconstruire de fond en comble sur la base d'un art, d'une morale et d'une conception du monde exclusivement non dionysiaques, telle est, se dévoilant désormais à nous en pleine lumière, la tendance d'Euripide... Euripide aussi, d'une certaine manière, ne fut qu'un masque. Toutefois, la divinité qui parlait par sa bouche n'était pas Dionysos, ni non plus Apollon, mais un démon de naissance toute récente – qui avait nom Socrate. Tel est le nouvel antagonisme : socratisme contre dionysisme. La tragédie grecque en périt. Euripide eut beau tenter de nous consoler en se rétractant, il n'y parvint pas : le

temple superbe gît en ruine (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, chapitre 12). »

En somme, Nietzsche blâme Euripidès, ou Sôkratès, d'avoir pour ainsi dire détruit ou assassiné la vraie tragédie grecque. Il est possible que cela soit vrai. Il est sûr que le théâtre euripidéen est différent de celui de Sophoklès. Mais il faut tout de suite ajouter que le théâtre sophocléen est déjà différent de celui d'Aïskhulos. La plupart des gens disent que le premier est bon, mais que le suivant qui vient après est meilleur, car il y a eu progrès, et que le troisième est moins bon, car il y a eu décadence. Mais il faut tout de suite ajouter que du point de vue d'Aïskhulos, les deux qui le suivent sont des chutes. Et que du point de vue d'Euripidès les deux autres sont moins parfaits que lui.

Je ne dis pas cela pour prétendre qu'il est impossible de juger. Je le dis pour indiquer qu'il faut d'abord les juger à partir de leurs forces et faiblesses individuelles et ensuite seulement les comparer pour tenter d'établir une hiérarchie.

2. En tout cas, voici un autre avis que celui de Nietzsche, et c'est nul autre qu'Aristotélès.

« Au début, les poètes traitaient indistinctement les premières fables venues, tandis qu'aujourd'hui les plus belles tragédies sont composées sur l'histoire d'un petit nombre de maisons, par exemple, Alkméon, Oréstès, Méléagros, Thuéstès, et Téléphos et tous les autres personnages à qui il est arrivé de souffrir ou de causer

de terribles souffrances. Voilà donc comment doit être composée la tragédie pour être la plus belle suivant l'art. Aussi est-ce précisément l'erreur de ceux qui critiquent Euripidès que de lui reprocher de procéder ainsi dans ses tragédies et de donner à beaucoup d'entre elles un dénouement malheureux. Cette pratique est bonne, comme nous l'avons dit. En voici un signe très grand : à la scène et dans les concours, ce sont les tragédies semblables qui paraissent les plus tragiques, quand elles sont bien faites, et Euripide, si par ailleurs il laisse à désirer pour l'économie de l'œuvre, apparaît néanmoins comme le plus tragique des poètes (*Poétique* 1453a17-29). »

Quelle que soit la vérité sur cette question, il y a au moins ceci de vrai : Euripidès se démarque de ses prédécesseurs (et de son contemporain Sophoklès) par le fait de montrer de près les souffrances des individus ; pour le dire autrement, les personnages de ses pièces ne sont pas des dieux ou des demi-dieux ; ils sont des héros humains, rien qu'humains, Et même ils sont moins des héros que des hommes et des femmes qui souffrent comme tous les hommes et femmes souffrent. Je crois que c'est là *un* élément de la popularité durable du théâtre d'Euripidès. Est-ce là un mal ou un bien ? Ce développement pour le bien ou pour le mal, est-il commandé par la philosophie ou par les changements de mentalité qu'a causés la philosophie ? Je ne peux certes pas répondre ici, mais c'est une question que je suggère qu'on pose.

3. J'ajoute une dernière remarque sur la comparaison entre les trois tragédiens, et surtout en Sophoklès et

Éuripidès. Les deux ont été des rivaux durant l'ensemble de leur carrière, et le premier a été jugé le meilleur presque toujours. Mais il y a eu durant toute la carrière d'Éuripidès assez d'Athéniens qui le trouvaient bon pour que ses pièces soient jouées durant tout le temps où Sophoklès a produit ses pièces. Cela implique qu'une partie importante et stable du public athénien a aimé les pièces d'Éuripidès au moins autant que celle de Sophoklès. Et je rappelle : il n'y a pas de doute qu'Éuripidès a été plus lu et plus joué et plus aimé par les Occidents amateurs que ne le furent Sophoklès et Aiskhulos. Mettons qu'il est le dramaturge le plus moderne ou celui qui a le mieux survécu.

**Quelques remarques initiales : la misogynie d'Éuripidès.**

1. En cette époque de rectitude politique et de féminisme règlementaire et réglementé, Éuripidès peut malgré tout, malgré son air moderne, souffrir d'un désavantage par rapport à Sophoklès, et même être rejeté comme impossible à lire, parce qu'il contient des remarques dures sur les femmes. En somme, Éuripidès est reconnu pour sa misogynie. Et de fait, comme on le remarquera dans les deux pièces à lire, on y trouve des méchancetés au sujet des femmes : elles sont dangereuses ou perverses, les seules bonnes femmes sont les femmes silencieuses, et ainsi de suite. Il faut noter que ce n'est pas seulement pour nos oreilles modernes ou postmodernes que ces passages paraissent outrés. Dans les *Thesmophories* d'Aristophanès, le poète comique, qui lui-même était loin d'être tendre pour les femmes, se moque de la

misogynie d'Éuripidès : dans la pièce d'Aristophanès des femmes veulent avoir la peau d'Éuripidès ; le poète tragique est obligé de se déguiser comme un comédien pour se protéger contre leur colère.

2. Tout cela est vrai, et il ne s'agit pas de le faire disparaître ou même de le minimiser. Mais il n'y a pas de doute non plus qu'il n'y a aucun poète dramaturge athénien qui donne autant de place aux femmes et qui présente des femmes aussi fortes et aussi intelligentes que le fait Éuripidès. (De toute façon, je suis d'avis que le dogme de la misogynie institutionnelle ou culturelle des Grecs est une opinion au moins grossière.) Voici un signe de la *philogynie* d'Éuripidès : sur les dix-huit pièces d'Éuripidès, comme le montrent déjà les titres, il y a, onze fois au moins, une focalisation de l'action sur les femmes. Pour confirmer cette dimension de l'attitude euripidienne, la pièce *Oréstès*, que nous discuterons sous peu, présente une Éléktra qui est l'égale intellectuelle des deux hommes qui sont les héros, je dirais plutôt, les *autres* héros de la pièce. On ne peut pas en dire autant de l'*Éléktra* de Sophoklès.

3. Mais la meilleure preuve de l'admiration d'Éuripidès pour les femmes est sans doute la pièce *Alkêstis*, l'histoire d'une femme qui aime son homme et qui se sacrifie par amour pour lui. Il n'y a aucune pièce ancienne, grecque ou romaine que je connaisse, qui offre un portrait humain plus touchant d'une forme d'héroïsme *ordinaire* renversant : *Alkêstis*, c'est l'histoire du sacrifice de soi par amour pour un autre. Pour changer un peu de propos, c'est presque du christianisme, plus de 300 ans avant l'arrivée du Christ

et dans une civilisation qui n'a rien à voir avec la civilisation juive.

4. Voilà d'ailleurs une question qu'il faudrait bien qu'on examine un jour : la relation entre le christianisme et Euripidès. Dans l'analyse de ce problème, il y a au moins deux pièces qu'il faudrait lire avec attention : *Bakkhai* et le *Iôn*, mais déjà l'*Éléktra* pourra offrir quelques occasions de réfléchir sur cette question.

**Quelques remarques initiales : le *deus ex machina*.**

1. Il y a dans les pièces d'Euripidès un tour scénographique assez étrange : des dieux apparaissent en haut de la scène au début ou à la fin de la pièce et parlent aux personnages principaux. Cette façon de faire n'existe pas chez les autres tragédiens. Cela s'appelle en latin *deus ex machina*, et en grec *théos apo mêkhanês*. Par cela, on signifie une solution artificielle, qui ne produit pas de conviction théâtrale. En tout cas, c'était considéré par les Grecs comme une imperfection, si on en croit Aristotélès.

« Il est évident que de même les dénouements de l'histoire doivent résulter de l'histoire elle-même, et non [d'un dieu qui vient] d'une machine, comme c'est le cas dans *Médée* [une pièce d'Euripidès]... Au contraire, on ne doit utiliser [un dieu qui vient d'] une machine que pour les évènements situés en dehors du drame, pour des évènements qui se sont passés avant, évènements que les humains ne peuvent savoir, ou pour des évènements qui se sont passés après et ont besoin d'être prédits et annoncés. Car nous reconnaissons aux



dieux le don de tout voir (Aristote *Poétique*, 1454a37-b6). »

On doit noter d'abord que la remarque d'Aristotélès qui vise certes une pièce d'Éuripidès, soit *Médéa*, n'atteint pas les autres pièces, en particulier les deux que nous lirons.

2. De plus, et surtout, l'ensemble des pièces d'Éuripidès ne donne presque pas de place aux dieux, comme on le verra à partir des deux exemples à examiner ; de plus, ces passages sont plutôt comiques ou artificiels. Il est possible cependant que l'hypertrophie des dieux au début et à la fin de la pièce soit un écho de leur *hypotrophie* dans la pièce elle-même. Ce qui est sûr, le tour du *deus ex machina* qu'emploie Éuripidès place l'auditeur, ou le lecteur, devant le problème des dieux et de leur rôle dans la vie humaine.

3. Il faut faire une dernière remarque sur ce point : les dieux apparaissent dans d'autres pièces grecques, mais comme acteurs. L'exemple des *Éuménides* d'Aiskhulos est éloquent à cet égard. Mais aussi chez Aristophanès : par exemple, dans les *Grenouilles*, Dionusos joue un rôle crucial ; mais il est un personnage ridicule ; il se fait même fouetter à un moment donné. En supposant qu'Éuripidès méprise les dieux en les faisant apparaître au-dessus et en dehors de l'action et d'une façon quasi comique, que penser alors d'Aristophanès ? Et pourtant Aristophanès condamne Éuripidès... Il faut réfléchir à tout cela en lisant avec attention.

**Quelques remarques initiales: la pitié pour les hommes comme fond de la morale.**

Chez Éuripidès, le malheur humain est bien plus important que la grandeur des êtres humains ou la faiblesse humaine est le socle de la politique ou plutôt de toute construction humaine entre les hommes.

Les humains sont petits : Éléktra et Klutaimêstra sont d'abord des femmes et non des reines ou des princesses. Oréstès est d'abord un frère et un ami, un homme tendre qui doute, et non un héros sûr de lui. Voilà pourquoi, paradoxalement, on trouve dans les pièces d'Éuripidès des moments comiques : parce que les personnes sont des gens ordinaires, ils sont plus touchants et plus ridicules.

Dans les pièces d'Éuripidès, la question de l'amitié est omniprésente. L'amitié, c'est le lien qui existe entre les humains pour mieux vivre. Mais les humains sont amis d'abord et avant tout parce qu'ils sont faibles. En revanche, cette faiblesse est le fondement de leur force. Ils peuvent juger les dieux parce qu'ils sont faibles et qu'ils voient que les dieux qui n'auraient pas de pitié pour les hommes seraient des brutes, ou de pures et simples forces de la nature personnalisées. De plus, les humains qui s'appuient les uns sur les autres dans l'amitié acquièrent une force qui est réelle et qui est *athéologique*. Sur cette question, la scène la plus forte, à mon sens, est celle qui montre Puladès qui soutient Oréstès, lequel affaibli par la maladie sort pour affronter les citoyens argiens.

Qu'en est-il d'Éuripidès quant au problème de fond de ces rencontres ? Ou se situe-t-il dans le *débat* ou le passage de la civilisation du V<sup>e</sup> siècle à la philosophie du IV<sup>e</sup> siècle ? D'un côté, il semble reprendre les thèmes de ses prédécesseurs. Par exemple, on a trouvé chez Hérodotos de nombreuses illustrations de la question du rôle de la raison dans les décisions humaines. Mais n'est-il pas plus tendre qu'Hérodotos et surtout que Thukudidès ?

De l'autre côté, il me semble clair qu'il s'oppose à Aiskhulos, entre autres, sur la question des dieux. En revanche, fait-il rien de plus que de rendre explicite ce qui est présent chez Aiskhulos : la raison doit dominer le religieux ?

## **Neuvième rencontre**

### **Ce qui fut fait.**

La semaine dernière, j'ai proposé quelques conclusions générales au sujet de la pensée de Sophoklès. J'ai focalisé sur deux concepts, la *hamartia* et la *hubris*.

Puis j'ai présenté la vie d'Éuripidès.

À la fin, j'ai fait quelques remarques sur les différences, ou les caractéristiques, de l'œuvre et donc de la pensée d'Éuripidès en regard de ce que ses prédécesseurs pensaient ou proposaient. J'ai parlé par exemple ce que j'ai appelé la *déthéologisation*.

### ***Éléktra.***

#### **Prologos 1-111.**

1. Le prologue de la pièce a trois parties.
2. Un laboureur rappelle l'histoire d'Agamémnôn, la guerre de Troie, son retour et son assassinat par Klutaimnêstra. Il raconte comment Oréstès a été emporté par un vieillard et éduqué par Strophios en Phocide, et comment Éléktra fut gardée dans le palais par Aigisthos de peur qu'en se mariant, elle puisse trouver un vengeur pour le meurtre de son père. Il raconte enfin comment Aigisthos l'a mariée à lui pauvre laboureur et a mis la tête d'Oréstès à prix. Mais le laboureur est un homme honnête: il n'a pas couché

avec Éléktra et dénonce ceux qui pourraient le trouver ridicule d'avoir ainsi fait. — Arrive Éléktra qui maudit sa mère. Elle montre du respect et de l'affection pour le laboureur qui l'a prise chez lui. Le laboureur part travailler dans les champs ; elle quitte la scène sans doute pour chercher de l'eau à la rivière, comme une bonne épouse de laboureur. — Arrive Oréstès qui explique à son ami Puladès qu'à la demande d'Apollôn, il est venu en Argolide pour tuer Aigisthos ; qu'après avoir visité la tombe de son père, il cherche sa sœur qu'il veut associer à son aventure ; qu'il veut se cacher en attendant d'aborder quelqu'un et de lui demander des renseignements. Puis, il voit arriver Éléktra et le chœur de ses amies : il décide de les attendre et de les consulter pour trouver sa sœur.

3. Le prologue propose une exposition ordonnée et presque prosaïque des faits antérieurs. En un sens, le prologue répond à l'exode avec son *deus ex machina* ; ou encore, il y correspond. L'un et l'autre sont différents de ce que proposaient les autres tragédiens, quant au ton évidemment, mais aussi quant aux faits. Éuripidès semble moins respecter les mythes que ne le font Aiskhulos et Sophoklès ; comme on le verra en lisant la prochaine pièce, il ira jusqu'à donner deux et trois versions différentes, voire contradictoires, des histoires qu'il raconte dans ses pièces. Les sommets de son *révisionnisme* a été de proposer dans la pièce *Hélénê*, qu'Hélénê de Troie n'a pas été emportée à Troie, ou encore dans son *Iphigénia en Tauride*, qu'Iphigénia n'a pas été sacrifiée par son père pour profiter de bons vents : par l'intrigue même de ses pièces, Éuripidès mine la base de l'*Iliade* (l'enlèvement de Hélénê) et de

l'*Oréstéia* (le sacrifice d'Iphigénéia par Agamémnôn). Ce qui intéresse plus que tout Euripidês, semble-t-il, c'est une bonne histoire qu'il peut présenter sur scène. Le respect de la mythologie ne le préoccupe pas beaucoup. En somme, l'intrigue, la clarté de l'intrigue est primordiale : il veut qu'on comprenne l'action ; cela permet, entre autres, de focaliser sur les motifs et les mobiles des personnages. Le théâtre d'Euripidês est moins grandiose et plus psychologique que celui de ses prédécesseurs, surtout Aiskhulos.

4. Pour ce qui est du ton d'Euripidês, le récit n'a rien de la grandeur des pièces de Sophoklês et encore moins de celles d'Aiskhulos. Par comparaison, on se croirait dans du théâtre moderne, voire bourgeois. Un exemple : *Èléktra* n'est pas une princesse qui veut avoir le pouvoir, qui veut se venger parce que son père était un roi et qu'elle mérite mieux. C'est une femme ordinaire, qui ne vit pas dans un château, qui a des craintes et des soucis de femme de laboureur. L'auditeur, ou le spectateur, ne se perd pas dans la vie d'un héros qui est loin de lui et qui lui en impose : il se retrouve dans le personnage parce qu'il a des soucis assez semblables.

***Parodos 112-212.***

1. Encore une fois, cette est pour ainsi dire un être multiple : il a deux moitiés : le *stasimon* d'Èléktra et ensuite celui du chœur qui l'accompagne.

2. Arrive Èléktra accompagnée bientôt des membres du chœur. Elle s'apitoie sur son sort, en en rappelant les

éléments essentiels, et appelle son frère pour la venger et la sauver. Elle pleure sur la tombe de son père dont elle rappelle le sort. Les membres du chœur annoncent une fête en honneur de Héra. Éléktra explique qu'elle ne participera pas à la fête puisqu'elle passe ses journées à pleurer sur son sort et sur les siens, comme on vient de le voir. Les membres du chœur l'invitent malgré tout à participer à la fête, ne serait-ce que pour se garder la bonne volonté des dieux. Éléktra proteste que les dieux ne peuvent pas s'occuper d'elle étant donné tout le mal dont elle souffre avec son frère.

3. Il y a ici, comme dans tant d'autres tragédies d'Éuripidès, un athéisme – le terme est sans doute trop fort – ou un agnosticisme – le terme est plus juste – ou une critique des dieux qu'on ne trouve presque pas dans les pièces des autres dramaturges tragiques. Ce n'est sans doute pas une grande réflexion philosophique qui était cette critique des dieux ; elle est dite comme en passant ; c'est une protestation des petites gens contre la dureté de la vie et l'indifférence des dieux, une indifférence qui pourrait venir de leur inexistence. Mais cette façon de faire est d'autant plus forte que le ton est ordinaire et porte sur la vie quotidienne. Pour le dire autrement encore, le thème de la vengeance, et de la vengeance qui s'inspire des dieux ou des fantômes, ce thème est à peu près disparu. S'il est question de vengeance dans le premier *épéïodéion*, c'est une vengeance humaine, rien qu'humaine, ou peu s'en faut.

4. Le changement qui fait passer du monde d'Aiskhulos au monde d'Éuripidès opère sur deux plans : sur le

plan des plaintes contre les dieux comme telles puisqu'elles sont présentées comme des vérités évidentes pour tous. Mais aussi sur le plan de la *normalité*: comme les plaintes sont des plaintes de petites gens, on se sent moins près de la vie et de l'influence des dieux ; de plus, quand des héros, des grands personnages parlent de leurs malheurs, on a plus de facilité à croire que les dieux sont mêlés à tout cela. Pour le dire autrement, le rôle des dieux semble réduit du fait que les humains sont moins héroïques ; du fait que le drame est moins grandiose, les dieux, qui sont l'*incarnation* du grand, disparaissent ou doivent disparaître.

***Premier épisodeion 213-431.***

1. La coryphée rappelle que tous ces maux remontent à Héléne. Oréstès et Puladès se montrent à Êléktra, mais lui cachent leur identité. Elle veut fuir devant eux, mais Oréstès lui annonce qu'il a un message de son frère. Il lui dit comment vit Oréstès et prend des nouvelles d'elle, en particulier de sa vie avec son mari le laboureur. Il apprend qu'Êléktra est décidée à venger son père et n'attend qu'Oréstès pour se satisfaire. À la demande de son frère, Êléktra reprend le récit de sa situation, celle de sa mère et celle d'Aigisthos. Elle appelle Oréstès à venir la venger et venger son père. Arrive le laboureur, qui d'abord est troublé par la présence des deux jeunes hommes, mais montre de la sympathie pour les nouvelles que lui raconte Êléktra. Réfléchissant sur le laboureur, Oréstès en conclut que comme les signes extérieurs de l'excellence ne sont pas clairs, il faut vivre, quant à cette question, au hasard,



ou plutôt apprendre à juger des hommes par des signes plus solides. Oréstês et Puladês rentrent dans la maison avec le laboureur. Êléktra demande à son époux de chercher le vieillard qui autrefois sauva Oréstês de la colère d'Aigisthos. Il accepte et réfléchit sur l'utilité de la richesse quand il s'agit de recevoir les gens.

2. Je le répète, ou je me répète : il faut comparer cette pièce à l'*Êléktra* de Sophoklês (il n'est pas sûr qu'elle fut écrite *avant* la pièce d'Éuripidês ; le contraire est tout à fait possible) et aux *Khoêphoroi* d'Aiskhulos : elle est incompréhensible, en un sens, sa spécificité est incompréhensible certes sans cette comparaison. Il faut sans aucun doute la comprendre en elle-même ; mais elle est faite pour être comparée à la dernière des deux et peut-être à la première. (Si la pièce d'Éuripidês fut écrite d'abord, il faudrait quand même comparer les deux, ne serait-ce que parce que Sophoklês voulait qu'on le fasse.) On pourrait signaler alors la question des signes : dans le monde euripidéen, les choses, et les personnes, sont difficiles à connaître parce que le fond des choses n'est visible qu'à travers les signes extérieurs et la raison humaine, qui semble être le seul moyen *raisonnable*, pour arriver à voir clair ; en somme, les problèmes de la vie sont rationalisés ou, à la limite, abandonnés au hasard, mais ils ne sont pas *contrôlés* par les dieux.

3. Deuxième point : La conversation entre le frère et la sœur a quelque chose d'ordinaire, tout en étant alterné et donc dramatique (Éuripidês était le champion de ce qu'on appelle la stychiométrie) : on parle de nourriture,

de vie matérielle, de sexualité. L'effet final est moins d'admiration pour le sujet de la poésie, mais pour l'auteur qui produit une poésie aussi fine, rythmée, ciselée. Mais en même temps, le regard est porté sur les choses humaines comme telles, dans leur quotidienneté banale: il n'est pas nécessaire de regarder et de parler de choses grandioses pour être humain, pour être un *héros*. Du moins dans les pièces d'Éuripidès.

**Premier stasimon 432-486.**

1. Les membres du chœur rappellent l'expédition argienne contre Troie. Elles chantent les armes d'Akhilléus et maudissent Hélééné.

2. Je ne comprends pas ce que ce *stasimon* vient faire ici. Je me console au moyen de ce fait: Aristotélès signale que les *stasima* d'Éuripidès, au contraire de ceux de Sophoklès par exemple, ont parfois peu à faire avec l'action.

3. «Le chœur doit être considéré comme un des acteurs, faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Éuripidès, mais comme chez Sophoklès (*Poétique* 1456a25-27).»

**Deuxième épéïodéion 487-698.**

1. Arrive le vieillard qui offre à Éléktra de la nourriture pour ses hôtes. À la jeune femme qui lui demande pourquoi il pleure, il répond qu'il est ému après avoir visité la tombe d'Agamémnôn. Il y a trouvé des marques

de respect qui lui font penser qu'Oréstès est de retour. Il compare la mèche de cheveux laissée sur la tombe aux cheveux d'Éléktra, qui se moque de sa naïveté. Ainsi en va-t-il de quelques autres signes. Arrivent Oréstès et Puladès, alors qu'après quelque temps le vieillard reconnaît l'enfant qu'il a sauvé à un signe sûr. Oréstès et Éléktra s'embrassent et décident de venger leur père et de punir les coupables. Les membres du chœur se réjouissent. Oréstès questionne le vieillard sur la manière d'agir. Celui-ci lui suggère de s'attaquer tout de suite à Aigisthos qui se trouve dans les champs pour faire un sacrifice. Pour ce qui est du meurtre de Klutaimnêstra, à la suggestion d'Éléktra, on annoncera à la reine que sa fille est accouchée ; lorsqu'elle viendra la visiter, on la tuera. Les trois prient les dieux et surtout Agamémnôn et partent accomplir leurs tâches, alors qu'Éléktra annonce qu'elle se suicidera si Oréstès ne réussit pas à tuer Aigisthos et meurt à sa place. Elle demande aux membres du chœur de surveiller les événements pendant qu'elle se retire dans la maison.

2. On dit au vers 504 : « Les maux des autres nous font pleurer parce qu'ils nous rappellent les nôtres. » Encore une fois, on rencontre la notion de pitié et donc la fragilité commune des êtres humains comme fondement de la vie en commun.

3. Cette scène est une parodie de la pièce d'Aiskhulos les *Khoêphoroi*. Ce jeu ne peut avoir d'autre sens que de souligner la plus grande rationalité des tragédies d'Euripidès ; on notera aussi que la prière sur la tombe est fort brève quand on la compare à celle d'Aiskhulos. De même, on vise à travers la remarque sur le vêtement

la pièce de Sophoklès, si la pièce de Sophoklès a été écrite avant. D'autre part, on décide d'un coup d'assassiner la mère. Néanmoins, c'est bel et bien Êléktra qui recommande et organise le meurtre de la mère.

4. Il y a une ironie toute euripidienne à voir Êléktra se moquer du vieillard, mais se tromper du tout au tout sur un autre point : elle est plus rationnelle, mais elle se dit qu'il est impossible que son frère vienne en cachette, comme le suggère le vieillard. Donc la raison n'est pas si facile d'utilisation et elle ne garantit pas qu'on ne se trompe pas.

5. La croyance aux dieux dépend de la justice qui existe dans le monde (583-584). C'est là un argument rationaliste. (On en voit une belle expression dans la « Profession du vicaire savoyard » dans *l'Émile* de Rousseau.) – Sans doute une considération semblable se trouve déjà chez Sophoklès et même chez Aiskhulos, mais ici l'argument est explicite. – L'argument est d'autant plus problématique qu'il ouvre à une argumentation contraire : quand il n'y a pas de justice, ou peu, ou une justice lente, ne faut-il pas cesser de croire à des dieux vivants pour ne croire qu'en une justice abstraite qui est sujette à bien des retards et qui fait bien des *erreurs* par rapport aux individus ?

6. C'est ici que la remarque déjà faite, et bientôt répétée, sur les meurtres d'Aigisthos et de Klutaimnêstra, et surtout sur le caractère sympathique et en tout cas humain de ces deux *monstres*, c'est ici que cette remarque prend toute son importance. Les

meurtres d'Aigisthos et de Klutaimnêstra sont-ils des moments où triomphe la justice? Les dieux, s'ils existent, agissent-ils et agissent-ils pour le bien quand ils sont assassinés par Êléktra et Oréstês? Si, comme moi, on répond par la négative, la remarque d'Êléktra au sujet de dieux et de leur lien à la justice (il faudrait douter des dieux si la justice ne triomphait pas), cette remarque prend un poids plus grand. Pour le dire autrement, la façon de présenter les deux victimes est pour Êuripidês une occasion de soulever la question des dieux, et de leur pure et simple existence.

7. Pour mieux saisir le problème on peut comparer tout ceci à l'attitude biblique. Car on pourrait *évaluer* la lenteur de l'action des dieux d'une toute autre façon. On pourrait en conclure comme dans le livre de Job que Dieu est tout-puissant, qu'il est incompréhensible et que l'homme n'a rien à dire au sujet de cette lenteur, rien à faire que d'accepter. C'est e célèbre « Que faisais-tu quand je plaçais les fondements du monde? » que dit Yahvé pour répondre aux plaintes de Job. C'est une belle illustration de la notion de crainte de Dieu, qui est une crainte/confiance semblable à celle d'un enfant pour son père. On pourrait en conclure que l'homme n'a qu'à placer sa confiance en Dieu parce que celui-ci est un père et qu'il sait mieux que l'homme ce dont il a besoin, comme le recommande le Christ dans l'évangile. C'est le tout aussi célèbre « Regardez les oiseaux du ciel: ils ne sèment ni ne moissonnent ni ne recueillent en des greniers, et votre Père céleste les nourrit! Ne valez-vous pas plus qu'eux (*Matthieu V 6*)? » C'est une belle illustration de la notion d'espérance chrétienne, qui n'est pas un espoir humain. – Encore une fois, la

phrase d'Éléktra sur le lien nécessaire entre la justice, la justice visible pour les hommes, et l'existence des dieux est le contraire de ces deux esprits, ceux de l'Ancien et du Nouveau Testaments.

**Deuxième stasimon 699-746.**

1. Les membres du chœur chantent une des versions de l'histoire de Thuéstês et d'Atréus et du Soleil qui recula dans le ciel, mais en soulignant que ce genre d'histoire est à peine croyable.

2. Il y a ici un autre signe de la grande différence entre Éuripidês et ses prédécesseurs : il est fort d'entendre des doutes exprimés sans gêne par les membres du chœur ; dans les autres pièces, les *Khoêphoroi* et *Éléktra*, le chœur était pieux. Le récit de ce fait *miraculeux* sera répété dans la pièce suivante, soit l'*Oréstês*, qui fut écrite plusieurs années plus tard. Or dans cette pièce cela apparaît sans le commentaire *critique*. Pourquoi ? Il y a au moins deux explications pour ainsi dire contradictoire : Éuripidês est devenu plus respectueux des dieux ; Éuripidês est devenu plus ironique.

**Troisième épisodéion 747-858.**

1. La coryphée a entendu un cri et appelle Éléktra, qui devant le peu d'information décide de se suicider. Arrive un messager, qui lui annonce le meurtre d'Aigisthos. Il raconte ensuite comment Oréstês et les autres furent reçus par le roi, comment il fut assassiné et comment réagirent les serviteurs du roi.

2. Il y a quelque chose de bizarre, ou du moins de troublant, à décrire un Aigisthos aussi sympathique ; il est un véritable honnête homme qui s'occupe d'un sacrifice, qui est aimable et accueillant, qui s'inquiète des signes prémonitoires. Présenter ensuite son meurtre brutal est dérangeant, bien plus dérangeant que dans les deux autres pièces. Son meurtre devient presque aussi problématique que celui de la mère. De plus, son honnêteté ordinaire est un autre détail qui enlève de la nécessité grandiose à l'action. Mais c'est là, du même coup, un autre détail qui force l'auditoire, ou le lecteur, à réfléchir sur les motifs des protagonistes : la *gloriole* héroïque étant disparue, le fait brut doit être examiné avec des moyens humains ordinaires. Aigisthos est-il pieux ? N'est-il pas aimable ou humain ? N'y a-t-il pas de la bassesse à le tuer ainsi comme un bête en le trahissant ? Oréstès est-il vraiment un héros ou un homme juste ? Et en autant qu'Apollôn est impliqué (bien peu, je le reconnais), que faut-il penser du dieu de Delphes ?

**Troisième stasimon 859-879.**

1. Éléktra et les membres du chœur chantent leur joie et préparent la réception d'Oréstès.

**Quatrième épisodéion 880-1146.**

1. Joyeuse, Éléktra reçoit son frère. Oréstès lui offre le cadavre du roi pour qu'elle l'insulte, ce qu'elle hésite à faire. Elle finit par raconter les forfaits d'Aigisthos et de montrer en quoi il a mal vécu. Oréstès hésite à tuer

Klutaimnêstra quand il la voit s'approcher; mais Êléktra l'y pousse. Oréstês et Puladês entrant dans la maison du laboureur. Les membres du chœur saluent la reine. Êléktra reçoit sa mère qui justifie son crime en racontant le sacrifice d'Iphigénéia et le retour d'Agamémnôn accompagné de Kassandra. Êléktra répond à sa mère en rappelant qu'elle est la sœur de Héléênê, qu'elle a accepté Aigisthos dans son lit avant qu'Agamémnôn ne revienne avec Kassandra, qu'elle espérait qu'Agamémnôn connaisse le malheur à Troie, qu'elle a abandonné ses enfants aux menées d'Aigisthos. Klutaimnêstra pardonne à sa fille d'avoir de l'affection *excessive* pour son père et souhaite l'aider à se relever de ses couches. Êléktra demande à sa mère de l'aider à accomplir un rite religieux. Alors que sa mère entre dans sa maison, Êléktra prédit son sort douloureux.

2. Cette fois, le rôle d'Êléktra dans le meurtre de sa mère est clair: Oréstês aurait agi contre le commandement des dieux, n'eût été de l'influence de sa sœur. Hésitant devant l'impiété du geste, Oréstês se demande si l'oracle de Delphes n'était pas une illusion, un message envoyé par autre chose qu'un dieu, sous le masque d'un dieu (979).

3. Il y a là un côté non religieux, quand on compare à Abraham, père de la foi. Voici le texte crucial.

« Après ces évènements, il arriva que Dieu éprouva Abraham et lui dit: "Abraham! Abraham!" Il répondit: "Me voici!" Dieu dit: "Prends ton fils, ton unique, que tu chéris, Isaac, et va-t'en au pays de Moriya, et là tu l'offriras en holocauste sur une montagne que je



t'indiquerai." Abraham se leva tôt, sella son âne et prit avec lui deux de ses serviteurs et son fils Isaac. Il fendit le bois de l'holocauste et se mit en route pour l'endroit que Dieu lui avait dit. Le troisième jour, Abraham, levant les yeux, vit l'endroit de loin. Abraham dit à ses serviteurs: "Demeurez ici avec l'âne. Moi et l'enfant, nous irons jusque là-bas, nous adorerons et nous reviendrons vers vous." Abraham prit le bois de l'holocauste et le chargea sur son fils Isaac, lui-même prit en mains le feu et le couteau, et ils s'en allèrent tous deux ensemble. Isaac s'adressa à son père Abraham et dit: "Mon père!" Il répondit: "Quoi, mon fils! — Eh bien, reprit-il, voilà le feu et le bois, mais où est l'agneau pour l'holocauste?" Abraham répondit: "C'est Dieu qui pourvoira à l'agneau pour l'holocauste, mon fils." Et ils s'en allèrent tous deux ensemble. Quand ils furent arrivés à l'endroit que Dieu lui avait indiqué, Abraham y éleva l'autel et disposa le bois, puis il lia son fils Isaac et le mit sur l'autel, par-dessus le bois. Abraham étendit la main et saisit le couteau pour immoler son fils. Mais l'ange de Yahvé l'appela du ciel et dit: "Abraham! Abraham!" Il répondit: "Me voici."<sup>12</sup> L'ange dit: "N'étends pas la main contre l'enfant! Ne lui fais aucun mal! Je sais maintenant que tu crains Dieu: tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique." Abraham leva les yeux et vit un bélier, qui s'était pris par les cornes dans un buisson, et Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en holocauste à la place de son fils. À ce lieu, Abraham donna le nom de "Yahvé pourvoit", en sorte qu'on dit aujourd'hui: "Sur la montagne Yahvé-pourvoit" (*Genèse XX 1-14*). »

4. Comme Aigisthos avant elle, Klutaimnêstra est présentée comme un être honnête : elle veut prendre soin de sa fille, mal sans doute, mais l'intention est là. Elle n'est certes pas un monstre qu'il faut abattre, qu'on peut tuer sans un doute sur son innocence. Le trouble ne vient pas seulement du fait qu'elle est la mère, mais aussi du fait qu'elle n'est pas aussi méchante qu'on le voudrait. En somme, ce qui était vrai déjà d'Aigisthos l'est aussi et encore plus de Klutaimnêstra. Elle est au pis vaniteuse ; elle n'est pas une sorte de force de la nature qui menace l'existence même d'Êléktra ; son erreur et son sort sont bien humains. On n'a qu'à la comparer à la Klutaimnêstra d'Aiskhulos pour sentir toute la différence.

***Quatrième stasimon 1147-1232.***

1. Rappelant le crime de Klutaimnêstra, les membres du chœur chantent le revirement de la fortune de la meurtrière d'Agamémnôn. On entend le cri de mort de la reine.

***Éxodos 1233-1359.***

1. Oréstês et les autres reparaissent avec les corps ensanglantés de leurs victimes. Êléktra et Oréstês chantent leur sentiment de culpabilité d'avoir assassiné leur mère. La coryphée remarque qu'il y a des dieux au-dessus de la maison d'Êléktra : les Dioskouroi. Ils jugent que l'oracle d'Apollôn était injuste et explique à Oréstês ce qu'il doit faire pour expier son crime : quitter Argos, se rendre à Athènes pour échapper aux Kêres en y étant jugé. Il explique que Ménélaos arrive avec

Héléné et qu'ils auront à prendre en mains le gouvernement de la cité. Puladês doit épouser Êléktra après avoir récompensé le laboureur. Oréstês et Êléktra se disent adieu. Êléktra partie, les Dioskouroi annoncent l'arrivée de Kêres alors qu'Oréstês s'enfuit, puis partent sauver des nefes qui voguent vers Sicile.

2. Dans le monde d'Ëuripidês, même les dieux sont capables de pitié (1329-1330). Dans le monde d'Ëuripidês, on juge les dieux... mais non pas lors d'un acte public, comme dans la pièce d'Aiskhulos, mais en privé à partir de critères valides dans la vie privée.

3. Pourquoi y a-t-il deux dieux, dont l'un qui est silencieux? Ne serait-ce pas une imitation du duo Oréstês et Puladês chez Aiskhulos? Si cette remarque est juste, cela ajoute aux renvois parodiques que fait Ëuripidês.

### **Dixième rencontre**

#### **Ce qui fut fait.**

J'ai examiné les différentes parties de la pièce *Éléktra*.

#### **Oréstès.**

1. Cette pièce est une des dernières qu'écrivit Euripidès ; elle fut produite l'année de son exil en Macédoine, soit en 408. Il est remarquable qu'à cette époque les *socratiques* semblent être moins bien vus à Athènes. Quelques années plus tard (401) Xénophon quittera Athènes pour être exilé pendant de longues années. Quoi qu'il en soit de l'exil d'Euripidès, cette pièce est, en un sens, son testament dramatique aux Athéniens. Il y a une autre pièce, écrite à la toute fin de sa vie, qui est un testament plus important encore : *Les Bakchai*. Selon Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, dans cette ultime pièce, Euripidès se rend compte et avoue qu'il s'est trompé au sujet de Dionusos et du théâtre.

2. Il y a au moins deux autres interprétations possibles : Euripidès y raconte la montée d'une nouvelle sorte de religion plus individualiste, moins politique ; il présente la religion, toute religion, cette dernière fois, comme une force dangereuse pour la cité ancienne et tout ce qui vient avec : dans une image forte, on voit Dionusos sortir de la cave du palais du roi en ressuscitant pour ainsi dire et en faisant sauter les murs qui, ébranlés depuis leurs bases, retombent sur eux-mêmes.

3. Pour ce qui est de cette pièce, il faut la lire en la confrontant aux *Éuménidés* d'Aiskhulos. Sans doute le sujet est-il différent : on reste à Argos plutôt que de se rendre à Athènes ; les dieux, que ce soit Athênê, Apollôn ou les Érinués sont absents. Mais ce deuxième point est fort important. Ce qui est sûr : pour Euripidês, la pièce qui *suit* l'*Éléktra* (il ne s'agit pas de deux parties d'une trilogie cependant) est l'*Oréstês*. Ce qui invite à une comparaison avec les *Éuminidês* d'Aiskhulos.

***Prologos 1-139.***

1. Quand la pièce commence, Oréstês est étendu par terre, inconscient ; à côté de lui est assise sa sœur. Éléktra fait la liste des malheurs de sa famille : Tantalos parle trop et il est puni ; Atréus commet un crime qui retombe sur ses enfants, en particulier sur Agamémnôn. Éléktra décrit le sort d'Oréstês ; elle parle de la venue récente de Ménélaos et d'Hélénê. Arrive Hélénê qui parle avec Éléktra : elle lui demande de visiter le tombeau de Klutaimnéstra, mais Éléktra refuse : elle garde son frère. À la suggestion d'Éléktra, Hélénê envoie Hermionê. Éléktra dénonce la nature vaniteuse d'Hélénê, puis reçoit le chœur des jeunes argiennes.

2. Éléktra (37-38) refuse de nommer les déesses des *Éuménidês*. On dirait un rejet d'Aiskhulos. Le rejet est plus grave encore : dans les *Éuménidês*, Apollôn puis Athênê agissent pour sauver Oréstês. Dans cette pièce-ci, il n'y a au début qu'une femme auprès d'Oréstês, sa sœur, elle qui n'apparaît pas du tout dans la dernière

pièce de la trilogie d'Aiskhulos. Plus tard, vient un homme, son ami, Puladês. Le dieu apparaît à la fin sous la forme d'un *deus ex machina*.

3. Encore une fois le prologos a un ton sec, surtout au début : on expose les faits du passé dans l'ordre pour placer l'auditeur, et le lecteur, tout de suite et en peu de mots dans le cœur de l'action. Comparer ce prologue à celui de l'*Antigonê* de Sophoklês ou celui de l'*Agamémnôn* d'Aiskhulos, c'est sentir la différence entre Éuripidês et ses prédécesseurs : un seul mot, nouveau mais nécessaire, peut y rendre justice ; ce n'est pas une dédramatisation, mais une *detragédisation*.

4. Les premiers vers, et cela se poursuit dans la suite, reviennent sur la parole ou le silence ou sur les problèmes qui viennent avec la parole : il ne faut pas dire telle chose, on ne peut pas la dire, on ne veut pas la dire. (Signaler cinq ou six passages divers dans la première tirade *Élêktra*.) Comme je l'ai dit, cela se répètera dans la pièce (35 fois au moins). Par exemple, les premiers mots du chœur porte sur le silence. Par exemple, plus tard, la scène du Phrygien portera sur la parole, sur la promesse, sur la différence entre la parole d'un Barbare et celle d'un Grec. Par exemple, on parle de mensonge ou d'ironie, ce qui est dans les deux cas, un silence par les paroles. De plus, les mots qui sont employés ne sont jamais *logos*. Il est toujours question de la parole humaine, mais dans sa débilité ou encore de la difficulté de parler, ou encore de la parole dans ce qu'elle a de problématique : elle n'est pas toujours un bien. Il est possible que ce thème soit lié

aux deux autres : l'amitié et la conscience. Car il y a ces deux autres thèmes. Il y a d'abord celui de l'amitié. Il est présent dans l'affection d'Éléktra pour Oréstês (qui renverse tout à fait la relation entre l'Oréstês et l'Éléktra de Sophoklês, puisque l'Oréstês d'Éuripidês est faible et Éléktra est forte); il y a aussi l'amitié de Puladês pour Oréstês et l'amitié et l'affection du chœur pour Éléktra. Mais il y a aussi le thème de la conscience dans les deux sens du terme. Par exemple, Oréstês dort ; il est donc inconscient ; mais il a des visions ; il est donc fou ou inconscient. Son trouble, sa folie est son sommeil sont des réactions naturelles, serais-je tenté de dire, au sentiment de culpabilité qui le ronge. Il faudra y revenir.

**Parodos 140-207.**

1. Éléktra et les membres du chœur chantent leurs soucis pour Oréstês. On rappelle le meurtre du roi et on prévoit la mort d'Oréstês ; Éléktra se plaint d'Apollôn qu'elle accuse d'injustice.

2. Le chœur ne parle pas du meurtre de la mère. Bizarre. C'est là pourtant la *cause* de la folie d'Oréstês. On serait tenté de dire que le chœur fait silence. Ce qui serait une autre illustration du thème de la parole et de sa fragilité.

3. Ce chœur s'oppose à celui d'Aiskhulos : les Érinuês, qui sont des ennemies vengeresses, sont remplacées par des amies, qui veulent protéger : la colère est remplacée par l'affection. Mais l'affection vise les humains fragiles : Oréstês est entendu par terre,

inconscient ou fou ; Êléktra est assise à ses côtés et pleure sur lui. Ce chœur ressemble à celui de l'*Êléktra* de Sophoklès, lequel chœur était sympathique à Êléktra.

**Premier épéiodéion 208-315.**

1. Oréstès se réveille. Êléktra le soigne et lui annonce l'arrivée de Ménélaos. Oréstès délire : il voit des déesses, les Êrinués ; il s'imagine qu'il lutte contre elles. Puis il revient à lui et blâme Apollôn et s'attendrit sur le sort de sa sœur.

2. Le ton du texte est bas ou ordinaire malgré le drame, malgré les malheurs qui arrivent à Oréstès. Mais en même temps le texte est semé d'aphorismes savants. Cela produit le même effet que dans la pièce précédente : on est charmé par l'intelligence de l'auteur ou de ses personnages ; mais en même temps, on est ramené sur le plancher des vaches. Il se pourrait que l'un n'aille pas sans l'autre : être intelligent se manifeste d'abord et avant tout par une saisie de ce qui fait partie de l'expérience humaine ordinaire. Dans le monde d'Aiskhulos ou même de Sophoklès, les héros sont divinement sages ou grands comme des dieux ou des héros de mythologie, et un ton grandiose, mais obscur est de mise.

3. Oréstès est pris par un délire, mais un délire qui ne paraît pas clairvoyant, ou *enthousiastikos* : il voit des Êrinués qui ne sont pas là ; il imagine qu'Êléktra est une Êrinués alors qu'elle ne l'est pas, comme il le reconnaît quand il *revient à lui* ; il dit qu'il se bat contre



elles, alors qu'il ne le fait pas. La suggestion est ainsi faite que les dieux ne sont que des illusions, ou au moins que les humains s'illusionnent quand il est question des dieux.

**Premier stasimon 316-347.**

1. Les membres du chœur demandent aux Éuménides de laisser tranquille le pauvre Oréstès. Elles plaignent l'être humain, qui ne peut jamais connaître le bonheur complet.

2. C'est un autre exemple de *stasimon* qui est plaqué sur l'histoire. Encore une fois, on est silencieux au sujet du meurtre de la mère. Cette remarque est valide pour l'ensemble des stasimons de cette pièce.

**Deuxième épisodeion 348-806.**

1. La coryphée accueille Ménélaos. Ménélaos raconte sa version du passé : le meurtre d'Agamémnon et de Klutaimnéstra, et demande de voir Oréstès. Oréstès explique sa condition par la *sunésis* (il se sent mal parce qu'il a conscience d'avoir fait le mal [vers 394]) ; Ménélaos ne comprend pas ce qu'il veut dire : le mot est nouveau pour lui. Il s'informe en long et en large de la situation. Oréstès demande de l'aide à Ménélaos ; il demande d'être protégé par lui, par sa force politique ou militaire. Arrive Tundaréos, père de Klutaimnéstra, qui critique Ménélaos, du fait qu'il accompagne Oréstès. Il expose le jugement qu'il porte sur les actions d'Oréstès : Oréstès n'a pas respecté les lois de la cité et il est pris par une folie qui vient des dieux. Oréstès

présente son dilemme et surtout une apologie de son acte terrible : la piété envers son père impliquait l'impiété envers sa mère ; son acte aura un effet sain pour la cité en matant les femmes impudiques ; il a obéi à l'ordre du dieu Apollôn. Tundaréôs se tourne aussi contre Êléktra pour avoir encouragé son frère et menace Ménélaos. Oréstês tente de marchander avec Ménélaos : il ne justifie pas son acte cette fois, mais fait appel à ce qui est dû à l'amitié de Ménélaos pour son frère et les enfants de son frère. Ménélaos lui suggère non pas la force physique, mais la ruse et ainsi la lutte par la parole. Lorsque Ménélaos quitte, Oréstês devine que Ménélaos ne fera rien : Ménélaos a menti, ou a parlé pour ne rien dire. Arrive Puladês, l'ami sûr, lequel est informé des derniers évènements. Puladês et Oréstês examinent ce qu'il faut faire : ils décident ensemble qu'Oréstês s'adressera à l'assemblée argienne ; Puladês sort en soutenant et le corps et le cœur de son ami.

2. Encore une fois la notion de silence, ou de la difficulté de la parole : l'incapacité de parler, l'incapacité de dire ; le devoir de ne pas parler. Mais il y a un nouvel aspect de la question qui apparaît : comme le montre le cas de Ménélaos, on peut utiliser la parole pour dire faux ou ne rien dire. Comme on dit, Ménélaos paie quelqu'un de paroles, soit il ment en payant avec des riens. Cela est d'autant plus frappant que Ménélaos ment au moment même où il fait l'apologie de la parole.

3. La phrase : *koina gar ta tôn philôn*, qui apparaît dans le *Lusis* apparaît dans cet *épéïodéïon* (735). Ce qui est sûr, la double rencontre de Ménélaos et Puladês montre

l'ami faux et l'ami sûr. Voilà une question euripidienne, mais aussi socratique : quels sont les signes qui permettent d'identifier un ami sûr ?

4. On dit que les dieux ont une nature (420). Et leur nature est d'agir lentement. Encore une fois les dieux sont mis en cause : existent-ils ? sont-ils justes ? un être humain ne ferait-il pas mieux de se fier à un homme ou une femme qui est un ami sûr, de s'appuyer sur les êtres humains plutôt que sur les dieux ? les discours sur les dieux, pour ne pas dire les discours des dieux, sont-ils des mensonges ?

5. La conscience morale est présentée ; il y a même un terme technique nouveau (396 et ss). C'est un thème, et un terme, qui revient plus tard (493). Mais il y a aussi celui de la folie et de la conscience dans le sens amoral du terme. Au fond, les deux thèmes ne sont-ils pas liés ? Il y a, en plus de la réalité physique ou de la réalité rituelle, le fait de l'évaluation humaine de ce qui se passe, évaluation qui peut être morale, mais qui doit être d'abord factuelle.

6. La conversation entre Puladès et Oréstès n'a pas le ton tragique : leur conversation est si ordinaire qu'elle a un ton comique, peut-être en raison du contexte tragique. En revanche, une partie de la conversation précédente ressemblait à un débat juridique entre Oréstès et Tundarêôs. Mais d'une façon ou de l'autre, il n'y a pas eu de débat *métaphysique*, et peu de grandeur tragique.

**Deuxième stasimon 807-843.**

1. Les membres du chœur rappellent le crime d'Oréstês et raconte la source *historique* de ses crimes : le premier crime d'Atrée.

2. Je n'ai rien à dire. Un autre de ces *stasima* qui ne fait pas avancer l'action ou qui ne portent pas sur l'action.

**Troisième épéïodéion 844-959.**

1. Un messager annonce le verdict à Êléktra. Il raconte aussi la scène devant l'Assemblée : les différents accusateurs et défenseurs d'Oréstês sont décrits, puis les propos d'Oréstês lui-même.

2. Le messager est favorable à Oréstês.

3. Cette partie du texte est remarquable pour au moins deux raisons : on ne voit pas le débat légal (ce qui contraste non seulement avec ce qu'a présenté Aiskhulos dans les *Éuménidés*, mais aussi avec ce qui vient de se faire de l'épéïodéion précédent) ; mais cette façon de faire souligne, en dédramatisant pour ainsi dire la scène, le débat rationnel lui-même et les mécanismes de la persuasion.

**Troisième stasimon 960-1012.**

1. Êléktra chante sa plainte.

2. Elle reprend le stasimon précédent, mais en faisant remonter à plus haut la suite des crimes et des malheurs de la famille.

***Quatrième épéïodéion 1013-1245.***

1. Voici une scène mélodramatique et assez sensuelle entre Oréstès et Éléktra qui se préparent à mourir ensemble. Puladès veut se suicider aussi, mais Oréstès le lui interdit. Ils décident de se suicider à trois, mais ensuite de punir Ménélaos d'abord en tuant Héléne, Puladès voyant même qu'il y a de la gloire en un acte semblable. Éléktra y voit le salut et elle ajoute au plan : il faut capturer Hérmiônê pour forcer la main de Ménélaos. Oréstès approuve le plan et loue Éléktra. Les amis adressent une prière à Agamémnôn.

2. *L'épéïodéion* est consacré à l'amitié et au calcul de la raison : la scène est très humaine, en ce sens qu'elle ne suppose aucune transcendance divine, les dieux sont absents de cette scène non seulement parce qu'ils n'y apparaissent pas, mais aussi, mais surtout parce que les humains qui y agissent ne pensent aucunement aux dieux. On change de plan deux et même trois fois ; le spectateur croit assister à une véritable délibération avec des hésitations, des changements de cap ; il voit des êtres humains qui se concertent, qui réfléchissent et qui changent d'avis. C'est très différent d'Aiskhulos : là des forces monolithiques humaines ou divines s'affrontent presque sans bouger, sans évoluer. Chez Aiskhulos, on a l'impression de forces cosmiques qui s'affrontent plutôt que d'êtres humains qui délibèrent.

3. Il paraît clair qu'Éléktra est l'égale, au moins, des deux hommes. Il suffit de comparer cette Éléktra à celles d'Aiskhulos et de Sophoklès pour mesurer la différence. La *sœurette* passive est du passé, pour ainsi dire.

**Quatrième stasimon 1246-1285.**

1. Éléktra chante avec le chœur la protection de l'action d'Oréstès et de Puladès.

2. Cette division est différente de celle qui est proposée par le traducteur que j'ai utilisé.

**Cinquième épéiodéion 1286-1352.**

1. Ceci est donc une autre division que dans le texte photocopié.

2. On entend les cris d'Hélénê. Les femmes attendent le retour des deux amis. Hérmionê apparaît et est prise au piège que lui tend Éléktra.

3. On pourrait appeler cette scène l'*épéiodéion* du mensonge : tout est à double sens ; l'ironie dramatique est si lourde que ça en devient comique. Mais cela appartient encore une fois au thème du silence : les mots sont employés pour ne pas dire la vérité, et en même temps pour la dire. Une autre façon de dire ce qui se passe serait la suivante : l'ironie, l'art de parler en se taisant et de se taire en parlant, est présentée ici. Or l'ironie est identifiée à Sôkratès, comme le savent tous les étudiants de philosophie.

**Cinquième stasimon 1353-1365.**

1. Le chœur chante le succès du stratagème : les dieux l'ont rendu possible.

**Sixième épéïodéion 1366-1536.**

1. Un Phrygien raconte les événements qui eurent lieu dans le palais : la ruse d'Oréstès et de Puladès, la prise de Héléênê et Hérmiônê, la disparition d'Héléênê. Oréstès apparaît à la porte du palais et confronte l'esclave qui s'est échappé. L'esclave s'enfuit avec la vie. Oréstès qui croit avoir tué Héléênê attend Ménélaos.

2. Il semble que les répliques du Phrygien soient prononcées sur un rythme phrygien et avec un accent à demi barbare. (C'est comme si un personnage à ascendance latino chanterait sur un air de merengue ou de samba.) Il y a donc un clin d'œil au spectateur, au public raffiné. La dimension comique de cette scène est encore plus évidente que celle des scènes précédentes. La dimension tragique est donc encore plus entamée.

3. De plus, le mot *sunêsis* réapparaît : cette fois il signifie *conscience* dans le sens de savoir, dans le sens de *réflexivité*.

4. Encore une fois, on entend le thème des mots qui mentent.

**Sixième stasimon 1537-1548.**

1. Le chœur regarde ; il décide de continuer d'appuyer les trois amis en ne sonnant pas l'alarme.

**Éxodos 1549-1693.**

1. Il y a une confrontation entre Ménélaos et Oréstès, qui reconnaît ne pas avoir tué Héléne, mais qui tient Hérmoné captive. Apollôn apparaît au-dessus d'Oréstès, qui est au-dessus de Ménélaos, avec Héléne : il règle tous les problèmes au moyen de mariages. Oréstès et Ménélaos acceptent les propositions d'Apollôn.

2. Cette fin, qui ressemble à la fin de la pièce précédente, est non seulement artificielle, mais encore hors de toutes les traditions mythologiques qu'on a peine à retrouver le mythe grec. On n'a qu'à comparer la fin des *Khoêphoroi* d'Aiskhulos ou d'*Antigonê* de Sophoklès pour voir la différence. En plus de mêler le dramatique (ce qui n'est pas le tragique) avec le comique en plus d'innover de façon ridicule, Euripidès ose détragédiser le tout : une sorte de *happy end* a lieu.

**Quelques conclusions.**

Je rappelle les trois thèmes : destin et liberté, vengeance et justice politique, cité et sacré, qui furent proposés dès le début de ces rencontres.

Dans le monde d'Aiskhulos, on voit des personnages et des forces gigantesques qui s'affrontent. D'abord il y a Klutaimêstra et Agamémnôn : ce sont des êtres royaux



et héroïques. Mais grâce à Aiskhulos le conflit devient encore plus fondamental : c'est le conflit entre ce monde-ci et l'autre : entre l'ombre d'Agamémnôn, qui, par la mort, du roi est devenue quasi divine qui exige la justice de ses enfants, puis la reine Klutaimêstra, qui elle aussi devient une ombre, mais qui relance la vengeance et qui oblige Athènes à prendre position. Mais le conflit devient encore plus grand : ce sont les dieux eux-mêmes qui s'affrontent en dernière instance : d'un côté les Érinyes, déesses ouraniennes, et Apollôn et Athênê, dieux olympiens. Cet agrandissement des perspectives un des charmes d'Aiskhulos.

En revanche, il y a aussi, chez lui, une réduction des perspectives : le divin est en fin de compte réglé par quelque chose d'humain, une cour, un tribunal. Aiskhulos ne veut pas dire que les hommes pourraient régler les affaires des dieux. Mais la pièce implique que les hommes, en tout cas, ne peuvent plus en appeler aux dieux quand ils s'affrontent, puisque même les dieux sont réduits à s'affronter devant les hommes. Il est remarquable aussi que le ton des deux premières pièces devient peu à peu quelque chose de plus doux : les terribles Erinuês deviennent les Euménidês.

C'est là le passage du monde de la vengeance au monde de la justice. Dans la Bible, dans l'Ancien Testament, on a une scène assez semblable. Quand Caïn tue Abel au chapitre IV de la *Genèse*, il craint qu'il sera tué par le prochain venu qui voudra se venger. Dieu dit : si quelqu'un tue Caïn, Yahvé fera qu'on en tuera sept autres des siens en échange. Plus tard quand Lamek, un descendant de Caïn, tue quelqu'un

d'autre, il annonce que si quelqu'un le tue, il sera vengé soixante-dix fois sept fois. On note que la vengeance humaine est contrôlée par la menace d'une vengeance humaine ou divine, et surtout qu'on ne parle jamais d'une cour et de procès. Il n'y a qu'un Dieu et il n'y a pas de cour pour régler les problèmes humains par un débat contradictoire. Réfléchir sur l'*Oréstéia* et la *Genèse*, c'est réfléchir sur deux esprits, deux esprits qui sont à la racine de l'Occident, et de notre modernité: les esprits grec et hébraïque. Ces deux esprits ne sont pas le même. Le dialogue, l'affrontement des preuves, la décision humaine est au cœur de l'esprit grec.

Mais pour revenir à la loi de la vengeance qui devient règne de la loi qui se prétend justice, il y a en un sens un vice de procédure pour ce processus. La loi qui se dit la justice met fin à vengeance parce que la cité devient l'instance qui décide. Mais tel qu'Aiskhulos le montre, le processus n'est pas tout à fait rationnel ou honnête: il faut qu'Athênê menace les Erinuês pour que celles-ci se plient à sa décision. La loi est le règne de la non-violence, mais il faut croire qu'elle a besoin de violence, de menace de violence puis de récompenses (il faut acheter les plaignants) pour pouvoir réprimer les forces violentes dans la société, ou dans l'homme, ou dans la nature.

À travers le conflit entre les dieux Apollôn et Athênê et les déesses Erinuês dans la personne d'Oréstês, apparaît, me semble-t-il, le problème de la liberté humaine. Que pouvait faire Oréstês? Je pose la question autrement: quand on est emporté par la

colère, qui est un désir de vengeance, est-on coupable ? Si on dit oui, cela suppose que la colère peut être contrôlée. Si on dit non, cela suppose que les passions sont plus fortes que tout et que l'homme n'est pas libre. Mais l'homme est-il vraiment libre ? Sur le fond les réponses d'Aiskhulos ne sont pas claires. D'abord qu'y a-t-il au-delà de la liberté de l'homme ? Sont-ce les dieux ? Ou la nature ? Ou une nécessité sans nom qui est un mélange des deux (*Moïra*) ? Il est impossible de le dire quand on se fie à ce qu'Aiskhulos présente.

À cette ambiguïté de base, il fait ajouter qu'on ne voit pas si une personne comme Oréstès est libre, en ce sens qu'il prendrait sa décision sans tenir compte d'autre chose que de sa volonté. Ce qui est clair, il compte sur les dieux au moment même où il agit. Est-il le héros d'Aiskhulos ? Il me semble que c'est Athênê qui est l'héroïne de la trilogie. Mais cette déesse est bien humaine : on dirait un législateur intelligent qui sait comment manipuler les croyances religieuses pour fonder une cité. C'est ici qu'il faut se souvenir peut-être de la figure de Solôn dans l'*Enquête* d'Hérodotos. L'historien dit que Solôn avait quitté Athènes pour obliger les citoyens à vivre sous ses lois sans les changer pendant plusieurs années de façon à s'habituer à elles ; il leur avait fait jurer par les dieux qu'ils obéiraient aux lois qu'il établirait, en avait établi et était parti de façon à ne pas pouvoir les changer sous la pression d'un groupe ou d'un autre.

Je citerai un fragment de Hérakléitos qui pouvait être une sorte de résumé du message de Hérodotos sur le thème de la différence entre les Grecs et les Barbares.

Je vais faire de même cette fois pour le thème de la cité et le sacré.

Dans le fragment 32, Hérakléitos dit: «L'Un, le seul sage, ne veut pas recevoir et veut le nom de Zeus.» C'est assez prêt de ce qu'Aiskhulos a à dire sur les dieux et leur relation aux choses humaines particulièrement la cité: en autant qu'on se rapproche de la sagesse de l'Un, qui lui est le seul sage, on comprendre que le nom de Zeus n'est pas adéquat et pourtant est nécessaire lorsqu'il s'agit de parler des choses les plus importantes.