INNOVATION TECHNIQUE ET MESSAGE MORAL DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE *

PAR

ANTONIO GARZYA
(Naples)

Le lecteur du théâtre d'Euripide rencontre un grand nombre de drames dans lesquels la situation se base sur le salut d'un personnage ou d'un groupe de personnages. L'attente du salut constitue une note essentielle de la *Stimmung* d'ensemble, sa réalisation le centre majeur d'intérêt et la force motrice de l'action. Tout ceci ne peut être casuel et impose l'obligation d'une enquête approfondie.

Déjà à première vue on voit que ce « motif » est une des ressources-clés de la dramaturgie. Mais il serait absurde de considérer un poète de la classe d'Euripide comme un pur technicien de la scène, chercheur d'« effets », même si son habileté est grande. En lui la technique dramatique est un moment important de l'activité créatrice, mais on ne saurait la concevoir détachée d'un contexte idéal et d'un problème moral. Ce sont des éléments variés qui confluent dans la trame complexe d'où jaillit la poésie. En traitant un motif tel que la salvation on atteint le fond même de la personnalité d'Euripide. Le salut de ses personnages n'est pas un don des puissances supérieures, ou une offrande gratuite de ses semblables, ou le résultat d'un jeu fortuit des événements. Il est toujours conquête de l'individu, fruit de sa décision raisonnée et de son intime travail. De plus, ce salut n'intéresse pas seulement le monde physique, mais aussi le monde moral. Tout ceci nous permet de fixer dans une claire perspective historique un moment capital de l'évolution des idées morales de l'homme grec. Depuis les premières lueurs de sa civilisation, dominées par la sujétion religieuse, jusqu'à la révolution de l'illuminisme du cinquième siècle, l'homme grec parcourt un chemin ardu. A travers une âpre lutte il réussit à se libérer du transcendant et à fonder son action

* Conférence donnée à la Société roumaine d'Études classiques le 6 novembre 1969. Je suis très sensible à l'honneur que l'on me fait en la publiant dans cette revue. En ce qui concerne le théâtre d'Euripide, je me permets de renvoyer le lecteur à mes deux ouvrages : *Studi su Euripide e Menandro*, Naples, 1961 ; *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Naples, 1962.

SICL, XII, 1970, p. 39–47, București

https://biblioteca-digitala.ro

sur des bases autonomes et sur une pleine responsabilité. Euripide est à la fois promoteur et écho fidèle du moment crucial de cet acheminement. Son théâtre propose à nouveau les grands problèmes et les grandes antinomies de la condition humaine, et en même temps offre pour la première fois à l'homme une parole d'espoir dans la possibilité de changer lui-même les événements. Son manque de confiance dans les valeurs traditionnelles est total, mais sa confiance dans l'homme est grande. En ceci consiste sa modernité.

Un coup d'œil à la littérature archaïque permettra de mieux saisir la nouveauté de la prise de position euripidéenne.

Dans les poèmes homériques un être qui est en danger ou qui a besoin d'aide n'a pas d'autre moyen que de s'adresser aux dieux. Les forces divines qui interviennent dans les actions ou dans les sentiments de l'homme ne peuvent pas manquer quand il s'agit de le sauver de situations difficiles. L'homme est un signe extérieur du jeu d'actions et de réactions qui se déroule en dehors de lui. Que l'on considère l'épisode de Chrysès dans le 1er chant de l'*Iliade*. Le prêtre demande à Apollon la punition des Grecs et la libération de sa fille. Pour se justifier il mentionne les attributs canoniques du dieu et rappelle ses offrandes sacrificatoires. Le dieu prend en considération la requête et intervient. Le même schéma apparaît plusieurs fois dans les deux poèmes et le procédé est toujours le même : une sorte de *do ut des*, dans lequel la part réservée au suppliant est minime et tout extérieure. La conscience de l'existence de forces supérieures, capables de mettre en difficulté ou d'anéantir les desseins de l'homme, est constante dans l'épopée. Toutefois, le comportement individuel semble en fait être déterminé indépendamment de ces forces. Ceci parce que l'homme homérique n'a pas envers la divinité une attitude confiante. Il sait que le dieu est puissant mais en même temps capricieux et il essaie d'en interpréter l'humeur avec une certaine malice ; s'il n'y réussit pas, il cherche à attirer le dieu ou à l'apaiser par des prières et des sacrifices. Il est vrai que dans l' *Odyssée* l'attitude de la divinité se manifeste souvent comme une défense du droit et de la morale, mais ceci ne change pas l'essentiel, c'est-à-dire la liberté absolue du dieu envers l'homme. Le dieu peut concéder ou ne pas le faire, qu'il s'agisse d'une chose juste ou non. Quand le dieu ne concède pas, l'homme se voit frustré dans ses désirs et dans ses espérances, sans pouvoir influer sur les forces qui le dominent du dehors. L'homme est seul et, dans cette solitude, sa seule arme pour survivre est la virile résignation. A l'occasion l'homme sait aussi prendre l'initiative d'une intervention active en faveur de lui-même ou des autres. Mais c'est une intervention conditionnée et souvent incertaine, précaire, prudente, mue par des stimulants extérieurs et parfois incohérents. Il y a déjà en elle un premier embryon du concept de l'individu autonome. C'est un signe précurseur, certain mais insuffisant et confus.

Dans la poésie lyrique archaïque il ne semble pas qu'il y ait des traits capables de modifier vraiment le cadre de l'épopée. Quand Sappho éprouve de l'angoisse pour le salut de son frère, elle prie Aphrodite et les Néréides de s'en occuper, bien que celui-ci n'ait aucun mérite. Tourmentée par un mal d'amour, elle invoque Aphrodite pour qu'elle la délivre de « ses graves peines » et empêche l'« injustice » de l'amour non payé

https://biblioteca-digitala.ro

de retour. Alcée invoque l'intervention divine, dans un fragment amer et implacable, en faveur de son parti politique, pour qu'il soit « libéré de l'exil » et pour que les traîtres soient châtiés ; et dans un hymne aux Dioscures il implore la protection sur sa cité, « navire » en proie à la tempête. Archiloque aussi demande aux dieux leur « alliance » : il sait bien que les dieux peuvent tout et que d'eux dépend entièrement la destinée de douleur et de mort de l'homme. On peut recueillir de nombreux exemples de ce genre, chez Théognis, même chez Anacréon. Le plus souvent il s'agit d'une transposition gnomique d'expériences vécues sur le plan individuel.

Certains passages narratifs de la lyrique chorale proposent à nouveau, dans le vif de la description, le motif de l'homme en danger et de son salut, mais la caractéristique commune est toujours le sentiment que ce salut est en substance indépendant de la volonté et de la coopération de l'intéressé. Celui-ci peut être sauvé ou non, mais le mécanisme du salut se déroule en dehors de sa responsabilité : l'unique responsable en est le dieu qui le règle d'en haut. Que l'on considère l'admirable épinikion bacchylidien pour la victoire curule d'Hiéron en 468. Crésus, homme pieux, très dévôt à Apollon, est sur le point de tomber dans les mains de Cyrus vainqueur. Il voit sa fin imminente et voit aussi qu'il ne lui a servi à rien d'avoir envoyé au dieu plus d'or qu'aucun mortel ; pour ne pas tomber vivant aux mains de l'ennemi il fait élever un bûcher et y monte conduisant avec lui sa femme et ses filles. Il s'étonne, en s'adressant au dieu suprême, qu'il n'y ait pas de gratitude de la part des dieux, mais il ne tremble pas ; il se prépare à mourir en disant : « ce qui auparavant m'était odieux aujourd'hui m'est cher : mourir est une très douce chose ». Sa femme est à son côté avec la même fermeté, mais leurs petites filles s'accrochent à leur mère, et lancent des cris de désespoir. Toutefois, lorsque la tension pathétique atteint son point culminant, on assiste au dénouement, œuvre des dieux : Zeus éteint les flammes naissantes du bûcher, Apollon accueille au ciel la famille de Crésus désormais saine et sauve. C'est la piété de Crésus qui les a sauvés, unie à la fermeté de son esprit.

Chez Pindare les considérations intéressantes peuvent être plusieurs. Dans la seconde et la neuvième *Pythique* il connaît le devoir de la gratitude ; dans la troisième, il idéalise l'œuvre bienfaisante de la médecine d'Asclépios ; dans l'*Hymne à Zeus* il approfondit en sens rationnel la figure du dieu souverain, non plus capricieux et absolument libre, mais contraint par un critère nouveau de justice bienfaisante, qui sauve celui qui mérite d'être sauvé ; il donne dans la dixième *Néméenne* une représentation admirable de la solidarité spontanée et responsable envers ses propres semblables.

Mais la première ouverture décisive vers une moralité nouvelle, sur des bases humaines et intérieures, on la trouve dans la tragédie. Celle-ci est action. En elle l'homme souffrant ne se limite pas, comme dans la lyrique archaïque, à apostropher son cœur, dans un sentiment brûlant de mort ou dans un effluve de vie, mais il cherche à échapper de façon concrète à son tourment, il en fait un p r o b l è m e à résoudre. Devant la douleur des autres il ne se limite pas à la « compassion » de l'homme archaïque, mais de la compassion il fait un tremplin pour l'action. L'intui-

https://biblioteca-digitala.ro

tion d'Héraclite, du conflit universel dans le cadre d'une réalité entendue comme devenir, trouve ainsi une correspondance dans la tragédie.

Quand nous parlons de tragédie nous parlons déjà d'Eschyle. Avec Phrynichos nous sommes encore exclusivement dans le domaine du lyrisme. C'est avec Eschyle que l'on arrive, à travers une maturation de la pensée, à la conception d'une action qui nous sauve de la violence injuste. Dans les *Suppliantes* la façon de traiter le problème reçoit déjà un développement décisif. Le roi Pélasgos, devant les lamentations des jeunes filles, ne sait refuser sa protection. Ceci entraînera cependant la guerre avec les Égyptiens. Il se trouve devant le dilemme d'attirer la colère de Zeus en n'écoutant pas le cri des suppliantes, ou de défendre celles-ci et conduire sa cité à la guerre. « Il n'est pas facile de prendre une décision », οὐκ εὔκριτον τὸ κρῖμα (v. 396), se dit le roi, qui sent le tourment de sa mission, à la fois logique et pratique, et dans son dilemme il est la première incarnation du δισσὸς λόγος, « double discours », une des lignes les plus caractéristiques de toute la pensée du Ve siècle. Nous sommes désormais très loin de l'hésitation du héros homérique devant la voie à suivre. Celui-ci avait le choix entre deux possibilités objectives, entre deux « objets », l'un des deux pouvant être plus avantageux que l'autre, plus conforme au dessein supposé du dieu. Le roi d'Eschyle est déjà un « homme tragique », qui doit puiser sa décision en soi-même. Il est vrai que son action répond encore plus à la nécessité d'obéir à l'ordre divin qu'à l'intime besoin de changer, comme chez Euripide, en εὐεργεσία la συμπάθεια. Mais la norme divine est déjà pour lui quelque chose qui correspond aux nécessités profondes de l'être humain. Le choix comporte un âpre combat, il doit être médité à fond : δεῖ τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου (v. 407) « il faut une pensée profonde qui sauve la vie ». On trouve un débat analogue devant l'action dans les *Sept*, dans les *Mirmidons*, dans les *Choéphores*. L'homme n'assiste plus, comme dans la poésie lyrique, au déroulement de la vie en spectateur ; il y est intimement mêlé.

Un progrès assez sensible se produit chez Euripide. Chez celui-ci le divin ne se présente que comme une projection de la conscience morale, comme une insertion de la cohérence individuelle dans un horizon universel. Par conséquent le mobile de l'action et le concept de salvation se fondent chez lui sur des bases exclusivement humaines. La différence avec Eschyle est grande, mais Euripide ne peut être compris qu'en partant d'Eschyle.

La nouvelle conception de l'homme fut à son tour la base d'une dramaturgie nouvelle. Il n'est pas possible de contenir en une formule la dramaturgie d'un auteur. Et moins que jamais pour Euripide, qui aima varier l'économie de ses drames alternant les innovations audacieuses et les retours au passé. Il est toutefois permis d'abstraire de la multiplicité des caractères suffisamment indicatifs. Une constatation préliminaire, comme nous l'avons dit plus haut, s'impose : dans un bon nombre de drames d'Euripide la situation comporte un danger grave que l'on réussit à éviter. L'action donc, après une menace à l'horizon, s'achève par un heureux dénouement. Celui-ci dérive toujours de l'intervention active et consciente de l'intéressé.

https://biblioteca-digitala.ro

Négligeons les drames perdus (pour plusieurs d'entre eux est valide le même principe) et considérons ceux qui nous restent. Dans l'*Alceste*, une vie malheureuse se profile pour Admète, après la mort de sa femme et après la rencontre avec Phérès, une vraie mort de l'âme; toutefois Héraclès fait revenir des Enfers Alceste et disparaissent la mort et le malheur. Dans les *Héraclides* la mort menace les descendants du héros; l'intervention armée d'Athènes, dont le succès a déjà été assuré par le sacrifice de Macaria, évite le danger. Dans les *Suppliantes* les dépouilles des héros tombés courent le risque de ne pas être inhumées et la douleur des mères est immense. Thésée empêche cette impiété par sa généreuse intervention et l'action s'achève par la victoire du meilleur. Dans *Andromaque* le danger évité est double : Andromaque ne succombe pas sous les menaces d'Hermione; Hermione n'encourt pas la colère de son époux : l'action se dénoue par un double soulagement. Il y a une dualité analogue dans *Héraclès* : les enfants du héros sont sauvés par leur père de la mort dont Lycus les menaçait; le héros évite à son tour le suicide grâce à l'intervention réconfortante de Thésée. Dans *Iphigénie en Tauride* la protagoniste risque de rester pour toujours exilée en terre barbare et son frère, avec l'ami qui l'accompagne, risque d'être sacrifié par les mains de sa sœur : une action unique et simultanée procure l'heureux dénouement pour tous. Dans *Hélène* se répète la situation d'*Iphigénie en Tauride* : la protagoniste court le risque de noces abusives et son mari est en danger de mort, mais la solution de la situation est favorable à tous deux. Dans les *Phéniciennes* le joyeux dénouement se limite à la partie concernant la ville de Thèbes, qui évite la défaite grâce au sacrifice de Ménécée. Dans *Oreste* les deux protagonistes sont condamnés à mort, mais à la fin du drame ils évitent le danger. Dans *Iphigénie à Aulis* l'expédition des Grecs risque d'échouer et le dénouement heureux est assuré par le sacrifice de la vierge. Dans le *Cyclope* aussi le schéma est le même : au début le danger et ensuite la fugue des Grecs.

Parmi les drames de ce genre font groupe à part *Médée* et *Electre*. Dans ces deux-ci en effet les protagonistes réussissent à perpétrer la vengeance et en même temps à se soustraire à toute punition; mais on ne peut dire que pour elles le dénouement soit heureux, parce qu'intérieurement elles restent blessées par leur mauvaise action. Parmi les autres drames *Ion* est le seul à comporter un dénouement heureux mais il y manque un vrai contraste de situations et les dangers que courent les protagonistes sont à considérer plutôt comme des expédients en vue d'un effet exclusivement théâtral.

Le dénouement heureux ne fut pas connu de Sophocle, si l'on exclut ses drames qui précisément ont subi l'influence d'Euripide, comme *Philoctète*, *Tyrô* et dans une certaine mesure *Œdipe à Colone*. Toutefois, il n'y eut jamais chez Sophocle une pleine corrélation entre salut et dénouement. Même dans *Philoctète* l'épilogue réel est dû au *deus ex machina*, ce qui n'arrive jamais chez Euripide, qui place le *deus* toujours *extra tragœdiam*.

Le précédent effectif de la tendance euripidéenne est en Eschyle, si l'on considère non pas un drame isolé, mais le cycle trilogique complet, par exemple les *Danaïdes* ou le *Prométhée*. Mais ce qui chez Euripide passe en pleine lumière, chez Eschyle est encore une faible lueur. En outre,

https://biblioteca-digitala.ro

le nœud de l'action chez Eschyle est dans la seconde partie du drame, la première restant essentiellement lyrique. Et dans cette seconde partie le mouvement de l'action est bref aussi, puisque la catastrophe ne coïncide pas avec le dénouement, mais s'épuise dans le contraste. Ce contraste, introduit par un personnage nouveau, indique le commencement de la seconde partie du drame et provoque directement la solution ou la catastrophe. Chez Sophocle (à part *Ajax*, le drame le plus ancien et encore fortement influencé par la technique d'Eschyle) la division en deux parties ou bien n'est plus observée rigidement, ou, si elle est observée, comporte toujours l'anticipation du contraste, placé non dans l'imminence de la catastrophe, mais dans sa préparation lointaine. Donc, si Sophocle ne présente, au point de vue de l'heureux dénouement, aucune nouveauté par rapport à Eschyle, mais semble plutôt s'en tenir à une phase archaïque, il marque au contraire un progrès net dans l'articulation de l'action, laquelle n'est plus rigide et linéaire, mais devient complexe et embrouillée. Euripide exploite, en les amplifiant et en les fondant, les principes d'Eschyle et de Sophocle, leur empruntant respectivement l'idée de l'heureux dénouement et celle de l'intrigue complexe. Pour ces raisons son drame se présente techniquement plus ductile, plus varié, plus imprévisible.

Eschyle, ne devant pas se préoccuper d'unités dramatiques mineures ou marginales, du jeu de facteurs secondaires et concomitants, et en somme des ingrédients d'une structure complexe et variée, pouvait concentrer toute son attention sur le noyau de la situation, avec la possibilité d'une élaboration complètement libre. Ainsi ses drames, tout en ayant une même charpente, sont en fait divers l'un de l'autre. Euripide au contraire, si, d'une part, il rompt l'intime concentration de la tragédie pour un pluralisme expressif souvent audacieux, d'autre part il s'impose une discipline rigoureuse dans la construction de chacune des parties et de chaque forme expressive. La conséquence est double : sa tragédie atteint la plus grande richesse de composition, par suite de l'assimilation ou de l'opposition ou de la juxtaposition de différents éléments ; en même temps il manifeste une tendance assez constante dans la facture des éléments eux-mêmes, ce qui finit par se répercuter aussi sur la façon de traiter le nœud du drame. En le comparant à Sophocle nous observons que, tandis que celui-ci réussit à concilier parfaitement la richesse de l'intrigue avec l'exigence de faire graviter vers le centre du drame toutes les composantes, Euripide ne se soucie pas beaucoup du mouvement centripète et présente souvent les divers moments et noyaux de l'action comme les éléments contigus mais indépendants d'un polyptyque.

La variété de la composition d'une part et l'absence de préoccupation unitaire d'autre part, donnent au théâtre d'Euripide un caractère, pour ainsi dire, expérimental. L'auteur put toujours se proposer de nouveaux problèmes techniques et tenter de nouvelles voies. L'audace de l'expérimentation était compensée, ou mieux contenue, par le retour constant de certains principes essentiels de structure : l'heureux dénouement et son support de base qui est le motif du salut, en général ; et en particulier de motifs divers, comme celui des suppliants à l'autel, celui de l'ἀγών, celui de la péripétie, celui de la reconnaissance, etc. Une notion de structure n'a aucun sens sinon dans la mesure où elle

https://biblioteca-digitala.ro

est le reflet vivant d'une idée générale dramatique et d'un stimulant éthique et spirituel. A la base de la conception tragique d'Eschyle il y a l'idée de la transgression causée par l'*hybris* qui provoque *ate*, et *ate* sur *ate*, en attendant que Diké souveraine accomplisse son dessein de restaurer le droit violé. Chez Sophocle le tragique dépend de l'essence même du protagoniste. Ou celui-ci reste replié en soi-même et se contente d'un salut sans nom, ou il se réalise par voie dialectique et dans cette réalisation trouve sa ruine. Chez Eschyle comme chez Sophocle le point de départ est dans la sphère du divin : sa projection se fait sentir dans l'humain. En outre, chez tous les deux le personnage est lourd de tout son passé et parfois de celui de son γένος ; l'ἁμαρτία qui une fois l'a frappé furtivement n'est pas sans retour, mais se renouvelle et revit.

Différente est la situation chez Euripide. Le personnage est ici presque toujours détaché d'un contexte extra-humain et le passé n'influence pas son action. Au début du drame le personnage est libre de tout caractère préétabli, la machine de l'action se met en mouvement quand un fait nouveau l'assaille de l'extérieur. L'intérêt dramatique vient alors se concentrer sur sa conduite aux prises avec la situation nouvelle, dont l'individu est vraiment le centre. Réussira-t-il à éviter le danger? succombera-t-il ? Telles sont les questions que le spectateur se pose. Le cours de l'action, préfiguré dans le prologue, procurera la réponse. Celle-ci dépendra de la façon dont les intéressés auront réagi à l'événement qui les aura assaillis.

Voici donc la variété de l'intrigue euripidéenne, correspondant à l'intention d'accroître l'intérêt de l'action par la multiplication des difficultés à vaincre. Voici aussi la structure paratactique de nombreux de ses drames, apte à créer plus d'un centre d'intérêt. Voici enfin le retour presque constant de motifs déterminés. Ayant placé au centre de l'action un événement avec lequel mesurer la conduite de l'homme, il était nécessaire de baser le contraste sur l'antinomie bien-mal, justice-injustice, générosité-lâcheté, et ainsi de suite. Il était nécessaire aussi de reprendre à plusieurs reprises les mêmes cas, vu l'impossibilité de poursuivre à l'infini la recherche de nouvelles antinomies. Ceci explique, entre autres, comment la lutte pour la vie que l'homme euripidéen affronte contre l'obstacle extérieur (d'autres hommes, des événements, des erreurs) trouve son correspondant dans certaines forces positives auxquelles il sait pouvoir recourir et qui pour la première fois acquièrent plein droit de cité sur la scène : l'amitié, la compassion active, le mépris du danger au service du prochain, la générosité désintéressée, la gratitude, etc. Ces forces, naturellement, ne sont pas toutes puissantes, mais l'homme d'Euripide a une confiance raisonnée en elles. Cette confiance le fait agir et meut toute la machine dramatique.

Au point de vue religieux on dira que, tandis que le drame d'Eschyle propose la lutte de l'homme pour faire sienne l'exigence suprême de Dike, tandis que Sophocle souligne l'impuissance de l'homme devant la loi divine qui pour tout prix de sa magnanimité le ruine, Euripide déplace les termes de la question, place l'homme face à l'événement qui le menace et lui assigne comme enjeu son salut : but humain, humainement accessible, même si à travers dispersions, faiblesses, désespoirs, ταραγμός d'événements et de pensées. La leçon qu'il nous donne est de confiance,

https://biblioteca-digitala.ro

non légère et aveugle, mais éprouvée et tragique; elle est le fruit d'une expérience totale de la difficulté de la condition humaine. Sa dramaturgie souvent fragmentaire et comme décousue reflète bien les problèmes de la « Weltanschauung » du poète. Mais le salut obtenu par les personnages et le dénouement heureux sont à la fois épanouissement cohérent de l'action et signes d'espoir.

Vu sa conception de la tragédie comme un exemple de l'âpre bataille de l'homme, Euripide eut le plus grand soin de faire agir ses personnages en pleine conscience. Seulement ainsi leur action pouvait être l'expression valide de leur personnalité et non donquichottisme vain. Cette exigence spirituelle explique pourquoi dans les pièces d'Euripide il y a tant de place pour les tirades ratiocinantes et oratoires. Les personnages doivent toujours rendre compte, διδόναι λόγον. Seulement ainsi leur façon d'agir s'insère dans un plan cohérent.

Naturellement les discours au préjudice des πράγματα, l'heureux dénouement au préjudice de la crainte et de la pitié, constituaient autant d'obstacles à la construction d'une tragédie de type rigoureusement aristotélique. Et, de fait, Euripide ne saurait être compris en partant d'Aristote. C'est ce qui explique le malentendu de certains jugements de grammairiens aristotélisants comme l'auteur de l'argument de l'*Alceste* ou le scoliaste à *Oreste* 1691, qui critiquent les drames respectifs parce que l'épilogue appartiendrait plus à la comédie qu'à la tragédie.

D'autre part, en traitant du tragique, Aristote a puisé surtout dans la tragédie « nouvelle », c'est-à-dire celle de son temps. Il est indéniable aussi que, même indirectement, il ait admis des éléments remontant à Euripide, surtout la cohérence de l'épilogue, qu'Euripide conserva même quand celui-ci était heureux; peut-être aussi la cohérence des tirades des personnages quand celles-ci, ce qui arrive assez souvent, n'éloignent pas de l'action, mais la précisent et la meuvent.

La nouvelle structure que la tragédie reçoit chez Euripide et que nous avons cherché à esquisser finit par marquer la dissolution d'un genre littéraire et la préparation d'un autre. On pourrait illustrer ce passage à plusieurs points de vue. Il suffira de s'arrêter sur un seul point.

Aristote, dans le XIIIe chapitre de la *Poétique*, parlant des différents types de péripéties, loue le poète qui suscite la crainte et la pitié et éventuellement satisfait aussi le « sens moral », τὸ φιλάνθρωπον, du public qui veut la punition pour le mauvais et la récompense pour le juste. Il condamne au contraire celui qui, sans susciter les deux sentiments nécessaires à la catharsis tragique, obtient seulement l'effet de flatter τὸ φιλάνθρωπον. C'est la première condamnation théoriquement fondée de l'ainsi dite « justice poétique ». Toutefois, ce principe était destiné à avoir une fortune énorme dans la littérature de tous les temps.

A part de probables précédents trilogiques, ce fut au drame d'Euripide d'exercer une grande influence sur la formation de ce principe. Non seulement le théâtre d'Euripide présente quelques exemples typiques de « justice poétique », mais à plusieurs reprises le poète y effleure le motif d'une façon remarquable. En Euripide on trouve, à l'état embryonnaire, un schéma technique qui se prêtait à être ultérieurement stylisé et généralisé. Naturellement, au cours de ce processus, visible, par exemple, dans la Comédie nouvelle, pour ne pas parler de dérivations postérieures,

https://biblioteca-digitala.ro

comme le roman, on survola non seulement la complexité de l'économie dramatique, mais aussi certaines précautions d'ordre moral, à tel point que la richesse originelle du thème se perdit et seul le schéma survécut. Pour fixer un seul point, mais indicatif, le but de l'action prit toujours plus l'aspect de l'εὐτυχία et toujours moins celui de l'εὐπραξία : il fut envisagé comme accident gratuit et privé de toute valeur réelle, non comme bonheur mérité par des efforts, comme Euripide l'avait voulu pour ses héros et comme Socrate l'avait conçu dans son message.

Mais, même si partiellement déformée, la leçon d'Euripide liée aux drames à salvation, ouvrit à l'hellénisme des perspectives nouvelles.

---

https://biblioteca-digitala.ro