

La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque

Jean-Ernest Joos

Volume 15, Number 3-4, octobre 1979

Tragique et tragédie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036693ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036693ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Joos, J.-E. (1979). La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque. *Études françaises*, 15(3-4), 21–44. <https://doi.org/10.7202/036693ar>

la « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque

JEAN-ERNEST JOOS

Il t'a découvert malgré toi le temps qui voit toute chose.

SOPHOCLE

La production des trois grands poètes tragiques s'étend sur tout juste un siècle. Or, on a montré que ce siècle ne fut pas seulement un âge d'or de la tragédie, mais bien un « moment historique »¹ hors duquel le théâtre grec ne fut pas animé d'un souffle proprement tragique. Il apparaît alors que le phénomène tragique coïncide historiquement avec deux mutations essentielles du monde grec, déterminantes pour la pensée occidentale : la naissance de la Raison, unanimement reconnue comme un fait historique, et la constitution de la cité athénienne en État, qui va de pair avec l'apparition d'un droit grec. Le rapprochement entre ces trois faits contemporains n'est plus à faire.

La tragédie intègre en effet de nombreux termes spécialisés du droit afin de dégager de leur définition incertaine les

1. J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, Paris, 1972, notamment p. 13.

ambiguïtés irréductibles. Elle provoque de plus des situations telles que les systèmes juridiques qui y sont impliqués se révèlent totalement inadéquats à leur fonction. Or, la faiblesse de ce droit naissant provient de la résistance de la tradition à laquelle il s'oppose. En effet, l'Athènes du v^e siècle est déchirée entre deux ordres inconciliables : l'ordre ancien, mythique, où les dieux restent déterminants dans la vie sociale, et l'ordre nouveau, politique et juridique, où les individus ne se définissent plus que par leurs rapports à l'État et au droit qui le soutient. La tragédie se déroule sur l'arrière-plan de cette confrontation et de cette confusion qu'elle reproduit sur scène. Elle ne saurait donc être comprise sans référence aux transformations sociales de la cité athénienne du v^e siècle.

La tragédie, d'autre part, est reliée par l'intermédiaire du droit à la constitution de la Raison². Car c'est bien dans un contexte juridique que se sont élaborées les premières notions rationnelles que la métaphysique a reprises par la suite à son compte. C'est là que seraient nées les premières réflexions sur la catégorie d'agent, l'identité de l'homme, la responsabilité, le temps³... Dès lors, en raison de sa dépendance à l'égard du système juridique, la métaphysique se trouve, elle aussi, mise à l'épreuve dans la tragédie. Toutefois, avant de confronter la tragédie à la métaphysique, il y aurait lieu de se demander si les échecs qu'elle met en scène visent la pensée juridique en elle-même, ou simplement le compromis impossible entre celle-ci et la tradition mythique.

Ainsi, la tragédie dans son essence appartient avant tout à l'histoire politique et sociale de son temps. Cependant, cette appartenance n'a pas pu être assez profondément étudiée. Les préoccupations de Vernant et de la plupart de ceux qui travaillent dans ce domaine portent avant tout sur une compréhension adéquate des textes tragiques, et, malgré les aspects sociologiques, anthropologiques... de leurs recherches, l'histoire

2. J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

3. L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1958, p. 261, et aussi tout le chap. III.

n'intervient en définitive que comme un contexte permettant de constituer une grille de lecture fidèle. Il s'agit toujours de voir ce que ces textes reflètent des conflits de leurs temps, comment ils les intègrent, les résolvent, les rendent insolubles.

Tout un aspect de la tragédie échappe malheureusement à une telle approche. La tragédie n'est jamais considérée comme phénomène social actif ni jamais comme représentation théâtrale mais toujours comme texte. La problématique porte avant tout sur le *sens* et rarement sur l'*effet* que le spectacle tragique pouvait produire sur le corps social, c'est-à-dire sur les rapports interindividuels. Par exemple, une pièce comme *Antigone* qui représente l'échec d'un chef à assumer seul le pouvoir a-t-elle vraiment suscité chez les spectateurs grecs une aversion pour ce type d'organisation politique ? Du sens à l'effet, du texte à sa représentation, un glissement inévitable se produit. Or, dans le cadre de la plupart des analyses contemporaines, on peut d'autant plus difficilement repérer et reconstituer ce glissement que la tragédie est présentée dans son moment historique comme un « passage » et est donc étudiée en fonction de ce qui suit et ce qui précède. Le sens est alors dégagé en superposant et en combinant deux grilles de lecture dont chacune séparément est étrangère à la tragédie.

Les remarques incidentes de Vernant sur la perception du spectateur grec ne font que contourner le problème⁴. Il nous présente ce spectateur comme un érudit qui aurait connu l'« avant » et l'« après » de la tragédie. Or, l'Athénien du v^e siècle avait-il réellement les clefs pour comprendre les deux sens possibles et saisir l'ambiguïté dans toute son irréductibilité ainsi que ses conséquences sur la communication ? Il semblerait plutôt que s'il pressentait confusément l'ambiguïté, il ne pouvait clairement distinguer les deux sens qui la provoquaient. Dans le meilleur des cas, les sens qu'il distinguait ne devaient pas avoir leur précision « originelle ».

En fait, les analyses du type de celles de Vernant partent d'un présupposé, méthodologiquement légitime, mais

4. J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie...*, p. 26 et p. 110.

qui malheureusement appauvrit beaucoup l'objet analysé, en particulier lorsqu'il s'agit de la tragédie. En effet, elles limitent cette dernière à une fonction de transcription, de communication, et en général de modification des idéologies. Par malheur, c'est là lui assigner rien de moins que le rôle de l'Art dans nos sociétés, ce rôle même dont Artaud voulait à tout prix libérer le théâtre. Plus profondément encore, ce qui est nié ici c'est la fonction vitale de la parole, la puissance de la représentation scénique ainsi que la communication des spectateurs entre eux. La foule est réduite à un spectateur unique moulé dans une faculté symbolique typique. Notre distinction, que l'on peut maintenant préciser, entre le sens et l'effet tient tout simplement de ce que les spectateurs vivent ensemble et parlent entre eux. Or, s'il est une forme d'art qui ne souffre pas la réduction de l'effet au sens, c'est bien la tragédie.

À cet égard, sa spécificité se révèle dans ce qui la différencie de l'épopée. Leur différence n'est pas d'ordre textuel, à ceci près que l'épopée appartient à une époque plus archaïque. Elle est d'ordre social. Contrairement à l'épopée dont la diffusion était limitée, la tragédie regroupait tous les individus de la cité et ses concours n'étaient annulés sous aucune condition. Dans les situations extraordinaires, on se passait plutôt de Jeux olympiques. L'ampleur du phénomène tragique nous interdit d'en faire un simple conducteur idéologique. Ce théâtre n'a pas pu ne pas avoir des effets — pragmatiques, si j'ose ce pléonasma — sur la vie sociale, indépendamment de ses influences sur la pensée et l'idéologie grecques.

Une fois admis cet impact social, on peut poser une question qui autrement serait absurde : *pourquoi la tragédie ?* Pourquoi les Grecs éprouvaient-ils tant de plaisir à déjouer sur scène les mécanismes de ce droit dont ils ne pouvaient plus faire l'économie avec le recul de la tradition mythique ? Il serait un peu naïf de leur prêter un instinct mystérieux qui les aurait poussés à se méfier de l'ordre nouveau. Ils n'avaient pas l'intérêt que nous avons à déconstruire la métaphysique et le droit. Certes il n'y a rien de surprenant qu'un théâtre ait existé en Grèce et qu'il ait représenté des conflits contemporains.

Notre étonnement tient à la spécificité de ce théâtre. Comment comprendre la fascination d'une cité entière pour une scène où étaient joués des échecs qui devaient signifier pour les spectateurs l'éclatement de toute vie sociale ?

Comprendre le pourquoi de la tragédie exige que l'on laisse une problématique du sens pour une autre de l'effet. Il faut découper dans l'histoire le moment historique de la tragédie et, dans cette perspective strictement synchronique, étudier l'équilibre particulier que créait la présence dans la cité d'un tel théâtre. Il faut aussi tenir compte des conditions concrètes de la représentation théâtrale. La tragédie se déroule dans le temps. Dès lors, le texte subit un gauchissement au niveau de son sens, lorsqu'il s'inscrit dans le temps irréversible du spectacle. Cet aspect temporel est d'autant plus important que les pièces n'étaient jouées qu'une seule fois et que les poètes usaient très librement de la tradition mythique. La tragédie se révèle dans le temps, et n'existe ni avant, ni après sa « représentation ». Il faut donc lui redonner son monde propre, celui de la parole, et briser dans la mesure du possible sa fixation dans l'écriture.

Mais, si la tragédie n'a été que fort peu étudiée dans une telle perspective « sociologique » et « pragmatique », c'est bien parce qu'une telle étude est dangereuse, voire impossible. Il m'est effectivement impossible de me « mettre à la place » de l'Athénien du ^ve siècle. Quant aux données historiques, elles n'assurent en définitive jamais qu'un contexte pour une analyse textuelle.

Un texte pourtant a posé dès l'Antiquité une question assez proche de la nôtre : il s'agit de la *Poétique* d'Aristote. Si nous retournons à ce texte si souvent commenté, ce n'est pas dans l'intention de proposer une nouvelle interprétation de la « catharsis » aristotélicienne, mais d'utiliser ce texte à titre de document pour poursuivre notre recherche. Certes l'entreprise peut sembler risquée. Car Aristote appartient à un monde postérieur au moment historique de la tragédie. Cependant, la *Poétique*, texte de théorie appliquée, porte sur un objet qui nous est aujourd'hui encore accessible. On peut en effet ana-

lyser dans les textes tragiques qui nous restent le mécanisme de la péripétie qui de l'avis d'Aristote lui-même constitue le ressort de la catharsis.

L'originalité de notre travail, s'il en a une, tient à ce qu'il puise simultanément dans trois sources différentes qu'il combine : l'histoire sociale telle que l'on peut la reconstituer, les pièces des trois grands poètes, et la *Poétique* d'Aristote⁵. Évidemment on n'échappe pas au cercle vicieux. Chaque source ne peut être prise en considération qu'à la lumière des deux autres. Cependant, chacune n'offre, considérée à part, qu'un champ d'interprétation malgré tout limité. Et l'intersection de ces champs laisse une marge assez réduite pour que l'hypothèse proposée soit acceptable même si elle n'est pas exclusive.

Notons, avant de poursuivre, une coïncidence rassurante — peut-être fortuite d'ailleurs — entre nos sources. En effet, parmi les pièces conservées, ce sont celles de Sophocle qui répondent le mieux à la définition aristotélicienne de la tragédie : théâtre d'actions dont le principal ressort est la péripétie. Or il se trouve que ce théâtre de Sophocle, paradigmatique du point de vue d'Aristote l'est aussi du point de vue historique. Il représente le plus parfaitement la confrontation des deux ordres, mythique et politique, car aucun en lui ne domine l'autre. À défaut d'être significative, cette coïncidence simplifie la tâche en donnant le droit de tirer les exemples des seules pièces de Sophocle.

Le terme de catharsis (κάθαρσις) n'apparaît qu'une seule fois dans la *Poétique*, lors de la définition de la tragédie dont elle est l'élément-clef. Encore n'y est-il même pas défini, mais simplement impliqué dans un tout petit bout de phrase : « ... δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν... »⁶. La première chose qui frappe dans ces

5. De telles combinaisons ont déjà produit des ouvrages remarquables. Citons : Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1957 ; J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto and Windus, London, 1962, 2^e éd., Oxford University Press, 1968. Cependant notre perspective est tout autre.

6. Aristote, *Poétique*, texte et trad. Hardy, Paris, les Belles Lettres, 1932, 1449-b-28.

quelques mots est que les mêmes termes y figurent deux fois avec deux fonctions différentes : la pitié (ἔλεος) et la crainte (φόβος)⁷ sont à la fois instruments (δια...) et objets (τῶν τοιούτων παθημάτων) de la catharsis. Les philologues d'aujourd'hui s'entendent pour n'accorder à « τοιούτων » que la valeur d'un simple démonstratif renvoyant strictement à la pitié et à la crainte. D'où, on obtient mot à mot : « ... au moyen de la pitié et de la crainte opère (accomplit) la catharsis de ces (telles) émotions ». L'émotion doit être comprise au plus près de son sens premier comme « mouvement affectif subi, impulsion vécue comme impulsion, incitation au mouvement... » Quant au sens de la catharsis, il oscille entre purgation et expulsion. Les agents de cette catharsis, la pitié et la crainte, sont eux-mêmes provoqués essentiellement par un artifice propre à la tragédie : la péripétie. Dans ce puzzle où chaque mot renvoie à tous les autres, les pièces les plus aisément cernables sont encore la pitié et la crainte.

Par bonheur, Aristote nous les définit dans la *Rhétorique* : « ... la pitié est une peine (λύπη) consécutive au spectacle d'un mal destructeur ou pénible, frappant qui ne le mérite pas (τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν) et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même... et cela quand ce mal paraît proche⁸ ». Par sa clarté cette définition n'appelle aucun commentaire pour le moment, si ce n'est que les deux dernières conditions excluent tout rapprochement avec la pitié chrétienne. La définition de la crainte reprend les mêmes termes et suppose aussi une idée de proximité mais dans le temps cette fois. La crainte est l'anticipation d'un mal proche (on ne craint pas la mort, par exemple), et porte du coup sur un objet imaginaire (φαντασία) (*Rhétorique*, 1382-a-21). Remarquons que la pitié contient aussi une certaine crainte ; mais celle-ci est faible car elle ne porte que sur une possibilité théorique (*Rhétorique*, 1382-b-24).

7. Nous adoptons la traduction traditionnelle, considérant que le lecteur est de toute façon prévenu contre elle.

8. Aristote, *Rhétorique*, trad. Dufour, Paris, les Belles Lettres, 1938, 1385-b-13.

Ces deux sentiments, définis ici en général, ne peuvent être transposés tels quels dans le monde du théâtre. Aristote qui d'ailleurs les qualifie de peines (λύπαι) dans la *Rhétorique* emploie dans *Poétique* uniquement le mot « πάθημα », émotion. D'autre part, on voit mal comment le spectateur peut ressentir de la crainte, lui qui se sait parfaitement à l'abri sur les gradins.

Pourtant, dans la transposition de la vie au théâtre, une dissymétrie apparaît. Étrangement, en ce qui concerne les rapports de pitié et ceux-ci seulement, cette transposition n'entraîne presque aucune modification. En effet, entre moi et mon voisin que je prends en pitié s'établit un certain rapport d'identification. Lorsque je compatis, je me mets « à la place de l'autre », pensant qu'après tout un tel malheur « aurait bien pu m'arriver aussi ». Mais cette identification se fait en pleine conscience de la distance. Bien sûr, je me dis que « ça pourrait m'arriver aussi un jour », mais cette possibilité lointaine ne me met pas en danger. En fait, je sais trop bien que le malheur en question ne me touche pas et que je n'y assiste qu'en spectateur (revoir la définition de la pitié). Or cette distance dans l'identification caractérise dans le théâtre occidental le lien qui unit le spectateur à la représentation. Et il se trouve que de nombreuses dispositions sont prises dans la tragédie pour renforcer l'analogie entre la pitié vécue dans la vie courante et la pitié ressentie au théâtre. Aussi bien dans la *Rhétorique* que dans la *Poétique*, Aristote pose comme règle, que l'infortuné ne doit pas mériter (ἀναξίος) son malheur (*Poétique*, 1453-a-3). Car dans ce cas, son malheur apparaît comme conséquence de son caractère propre (ἦθος) et personne ne se sent plus concerné. De plus, l'événement doit être inattendu, de l'ordre de l'accident pur (*Poétique*, 1452-a-3). Or ce caractère accidentel de l'objet de la pitié se retrouve dans la définition de la *Rhétorique* à travers les connotations du verbe « τυγχάνειν » (*Rhétorique*, 1385-b-14). Dès lors, au moment de la péripétie, la réaction de pitié se déclenche nécessairement. Cette réaction n'est pas problématique et ne présuppose rien. Au contraire, tout se passe comme si le spectateur n'avait même pas besoin de se mettre en position de spectateur pour ressentir cette émo-

tion, mais que c'était la tragédie elle-même qui le provoquait et le liait à la représentation par son émotion.

Par malheur, Aristote ici nous abandonne et il nous faut lui être infidèle. La *Poétique* seule ne nous permet pas de comprendre le surgissement de la crainte, ni ses liens avec la pitié, ni l'effet définitif de ces deux émotions combinées. Or ces dernières se trouvent associées tout au long du texte au plaisir, à la catharsis, et à la péripétie. On peut donc admettre que c'est dans la péripétie que se cache ce lien qu'Aristote a gardé secret. Nous allons à ce point précis laisser la *Poétique* pour chercher les pièces qui nous manquent dans une autre source, les textes tragiques.

Aristote écrit : « La péripétie est le revirement (μεταβολή) de l'action en sens contraire » (*Poétique*, 1452-a-22). Nous acceptons en général ce qui a été dit de la péripétie. Voir, par exemple, les articles de Vernant⁹. Toutes ces analyses, cependant, sont à repenser selon notre perspective, dont le souci constant est de rendre à la tragédie ce qui lui est propre, son souffle, sa vie dans la parole. Que devient la péripétie dans le temps ? Étant donné les conditions dans lesquelles la tragédie était créée, on peut supposer que le spectateur n'en savait guère plus que les protagonistes. Cette supposition ne nous engage à rien car nous verrons que son savoir de toute façon ne changeait rien à l'affaire. Dès lors, la péripétie en plus d'être un renversement des rapports de force, du sens et de la valeur des mots, etc., est un renversement de l'ordre temporel de la représentation. Pour le spectateur, elle est une révélation inattendue qui le renvoie au passé de la représentation. Le sens qu'il avait donné au déroulement de l'action éclate et un nouveau sens surgit dans la violence. En effet, les actions des protagonistes se détachent brusquement de leur « ἦθος », c'est-à-dire avant tout de leur parole, et vont s'inscrire dans un ordre divin où, comble d'horreur, elles se dispersent à jamais. Contrairement au drame bourgeois et au roman policier (misérable avorton de la tragédie...) où le dénouement épuise le sens

9. J.-P. Vernant, *Mythe et tragédie...*, p. 19 et p. 99.

de ce qui le précède et résout toutes les énigmes — le lecteur s'écriant : « c'était donc ça, c'était donc lui » —, la périπέtie dans la tragédie, en fait, n'explique, ne révèle, ne déchiffre rien. Entre le meurtre légitime d'un vieillard et le meurtre du père, il n'y a aucun rapport. Pas plus entre la loi que Créon défend pour remplir sa fonction de chef et la perte de sa femme et de son fils : Créon n'est pas coupable. Dans son livre, *la Faute tragique*, Suzanne Saïd, après avoir étudié toutes les valeurs différentes de l'« ἀμαρτία » chez les tragiques, conclut que pour Sophocle tout au moins ce mot n'a pas de contenu positif¹⁰.

Le divin qui accapare l'action tragique est en lui-même incapable de contenir le monde, ni surtout la nouvelle cité. Les Dieux grecs ne sont pas des personnes mais des désirs incarnés, tout-puissants uniquement dans le champ que leur épithète leur assigne¹¹. Ils ne peuvent fournir à l'homme de destin écrit dans le temps. Dès lors, la tragédie ne se clôt jamais. Elle est une chaîne d'actions parfaitement réversible mais dont le Sens s'inverse suivant que l'on se place dans le sens du temps ou à « contresens ». Tantôt, les actions découlent d'un agent responsable (αἴτιος), tantôt elles émanent d'un « δαίμων ». Tantôt dans le sens de l'humain, tantôt à « contresens ».

Mais comme la représentation théâtrale se déroule dans le temps, la tragédie est d'une irréversibilité absolue. À la périπέtie, l'ordre humain est brisé, bafoué, et les Dieux sont impuissants à compenser le sens définitivement perdu. Leur déchiffrement de l'homme est à tout point de vue un contresens. La tragédie joue donc de la perte irrécupérable du sens. À proprement parler, elle n'est pas une *représentation* mais une *présentation* ; non pas une écriture qui se représente, mais une pure parole qui se perd.

Et pour les assistants qui ont suivi le déroulement de l'action, qui l'ont en quelque sorte commenté par la voix du

10. S. Saïd, *la Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978.

11. J.-P. Vernant, « La personne dans la religion », dans *Mythe et pensée...*

chœur, qui ont soutenu Créon dans sa lutte contre le désordre, le néant de la péripétie provoque un cercle infernal. Par sa seule puissance scénique, la tragédie les entraîne dans la poursuite insensée d'une adéquation impossible. Croyant s'être trompé, le spectateur retourne vers le passé pour le déchiffrer à l'aide de ses nouvelles clefs. Mais au moment où la « vérité » lui semble acquise et qu'il revit la chaîne d'actions dans l'ordre du temps pour l'éclairer totalement, sa vérité se disloque devant le sens premier, humain, qui lui-même éclate contre la péripétie. Le spectateur oscille entre deux pôles, renvoyé sans cesse de l'un à l'autre. Il ne perçoit donc pas d'ambiguïté, même irréductible, mais une alternance affolante de deux sens qui se rejettent et s'annihilent. Bientôt il ne reste plus rien. La représentation est achevée.

À partir de cette compréhension de la péripétie dans le temps, le lien entre la pitié et la crainte se manifeste. Nous avons vu comment la pitié se déclenche nécessairement face au malheur inattendu et « immérité », provoquant une identification. La crainte surgit lorsque la nécessité de l'événement transparait au travers de sa contingence. Tant que le malheur semble purement contingent il laisse quasi indifférent car, à peine advenu, il est relégué dans le passé. Sa visée reste limitée à la situation particulière de l'infortuné. Mais au moment où il s'inscrit dans l'ordre divin, il revêt un caractère nécessaire, car tout ce qui vient des Dieux est par définition nécessaire, inéluctable. Le malheur se détache du personnage et de sa situation contingente et devient un de ces traits divins pouvant frapper n'importe où, n'importe quand. Il se révèle comme la manifestation d'un destin présent depuis toujours. On ne se dit plus : « ça aurait pu m'arriver », mais « ça pourrait m'arriver, et peut-être en ce moment même, suis-je sans m'en apercevoir l'objet et la victime future d'un tel destin qui me dépasse ». Toute distance s'annule entre le spectateur et l'infortuné, son semblable. Le premier vit le malheur de l'autre comme si c'était le sien, puisque c'est celui qui l'attend. « La crainte a pour objet l'homme semblable à nous (περὶ τὸν ὄμοιον) » (*Poétique*, 1453-a-5).

Mais le destin qui se manifeste dans la nécessité de l'événement n'est bien sûr qu'un faux destin qui se disperse dans la chaîne d'actions telle qu'elle a été vécue en réalité et qu'elle est revécue. La pitié reprend le dessus. La combinaison de la pitié et de la crainte repose sur la dualité irréductible de la contingence et de la nécessité qui caractérise toutes les manifestations du divin dans le polythéisme grec. Il y a pitié lorsque l'événement est perçu comme contingent, soit du point de vue de l'homme, et crainte lorsque la nécessité s'impose et que le divin apparaît comme tel. On s'aperçoit ainsi que l'émotion ressentie dépend du *sens* (en tout sens) dans lequel on prend la représentation. Dès lors les deux émotions suivent le renversement perpétuel entre les deux sens possibles de la représentation. En alternant de même, elles se renforcent mutuellement. La pitié sans cesse renaissante maintient le spectateur dans l'identification que la crainte tend plutôt à lui faire fuir. Elle nourrit donc la crainte qui sans elle s'épuiserait. Et la tension entre ces deux émotions ne s'équilibre pas plus que la tragédie ne se clôt.

Mais la puissance de la tragédie serait réduite si son effet ne dépassait pas la crainte qui intervient ici. Celle-ci, en effet, n'est que le surgissement de la crainte refoulée qui soutient toute pitié. Son imaginaire n'est pas un objet anticipé comme dans la véritable crainte mais une éventualité. À l'alternance de la pitié et de la crainte s'enchaîne le troisième moment, le plus essentiel, l'enjeu même de la tragédie, au cours duquel une crainte réelle est produite.

Très vite, le spectateur, entraîné dans le cercle infernal, ne peut plus revivre le déroulement de l'action sans songer au malheur qui est arrivé. Il anticipera sur un « futur présent ». On peut donc proposer la définition suivante : la crainte comme émotion provoquée par la tragédie est l'*anticipation rétrospective d'un malheur présent*. Aussi y a-t-il interférence entre l'ordre de l'imaginaire auquel appartient l'objet anticipé de la crainte et l'ordre du réel dans lequel s'inscrit la représentation scénique.

Le concept d'anticipation rétrospective est logiquement possible. Pour qu'il ne soit pas vide, il faut que les deux mouvements en sens contraire qu'il juxtapose ne nous ramènent pas au point de départ. Mais ce point de départ est un présent perçu car la tragédie se déroule dans le temps. Or, absolument parlant, le Temps est l'Irréversible pur. Toutefois, en tant que tel, il ne peut être pensé, ni même vécu. Nous ne vivons et ne nous percevons dans le temps irréversible qu'en le saturant de réversible par la parole : nous nous souvenons, nous anticipons... La représentation théâtrale ne fonctionne que si le passé est maintenu présent dans la mémoire du spectateur tout en étant reconnu comme ce qui est définitivement dépassé. Or, il semblerait que la tragédie ait réussi l'impossible : représenter et faire vivre un temps absolument irréversible.

Ainsi que nous l'avons vu, la péripétie dissocie irrémédiablement les actions du personnage de sa parole qui semblait auparavant les contrôler. Elle produit ainsi un effet d'irréversibilité que le spectateur ressent par la perte du sens, par la dislocation de sa mémoire. Comment se souvenir si l'objet du souvenir, en plus de s'effacer du présent, se voit privé de son identité d'objet ? Dans la mémoire du spectateur, le meurtre de Laïos se dédouble. Dès lors, à la péripétie, la mémoire se disperse dans l'imaginaire. Et c'est là qu'a lieu la « recherche du sens perdu », la recherche de la mémoire.

Replacé dans un imaginaire libéré de toute fixation à un passé, le concept d'anticipation rétrospective trouve un contenu. Ces deux mouvements ne s'annulent pas car ils ne sont pas symétriques. Le premier, rétrospectif, a lieu dans le monde des Dieux, le second dans celui des hommes. Or, justement, les Dieux grecs ne connaissent pas le temps. Leurs actes n'ont pas de profondeur temporelle. Ainsi les oracles qui présentent toujours un double sens ne sont pas des anticipations ; ils n'apparaissent comme oracles et ne révèlent leur véritable sens qu'une fois qu'ils se réalisent. C'est que les Dieux sont nés d'une époque archaïque durant laquelle le temps n'était pas pensé. Les Grecs d'alors vivaient le temps irréversible dans la pure présence sans conscience aucune de la réalité temporelle.

Certes, dans leur représentation mythologique, ils concevaient la temporalité notamment comme « éternel retour ». Mais ce temps pensé n'avait pas pour repère le présent perçu et ne coïncidait pas avec le temps vécu. Or, au ^ve siècle où le temps vécu est réfléchi et où l'Irréversible est saisi comme temps (selon les catégories présent, passé, futur), l'inadéquation entre le temps vécu et le temps pensé subsiste au niveau des rapports aux Dieux. Ces derniers sont représentés dans un monde dissocié, clos, ayant sa temporalité propre, et leurs manifestations dans le monde humain sont perçues comme des « interférences », nécessaires mais contingentes. On a là précisément le sens de la « *τύχη* ». Le temps des Dieux tel que le vivent les hommes est ponctuel et absolument irréversible.

Or, c'est dans un tel temps irréversible que se situe le point de départ du regard rétrospectif. Car le malheur survenu au moment de la péripétie est la conséquence d'une manifestation divine. Dès lors, aussitôt qu'on s'en détache et qu'on se fixe à un repère dans le passé afin de le saisir en continuité avec la représentation, il s'échappe. Le double mouvement de l'anticipation rétrospective ne restitue l'objet présent qu'une fois qu'il l'a rendu imaginaire. En effet, lorsque le spectateur suit rétrospectivement le déroulement de l'action il sait que l'événement tragique aura lieu — puisqu'il est présent. Mais même s'il l'attend, il ne peut l'anticiper car il ne découle pas de la chaîne d'actions telle qu'elle est vécue, dans le sens du temps, dans le sens de l'humain. L'événement en tant qu'accident pur échappe à l'ordre que l'homme projette au devant de lui. On comprend pourquoi il n'est d'aucune importance que le spectateur soit effectivement dans l'ignorance de ce que la péripétie provoquera. Il ne peut ressentir ni pitié, ni crainte avant que le malheur ne se concrétise sur scène. Alors seulement la crainte comme anticipation est possible, et elle n'a rien d'absurde car rétrospectivement son objet devient imaginaire.

Ainsi, dans l'imaginaire que produit la tragédie et où a lieu l'anticipation rétrospective, le réel et l'imaginaire sont intervertis. Ce qui est réel dans l'imaginaire, la projection du personnage dans le futur, est nié sur scène par la péripétie,

tandis que ce qui est réel dans la réalité scénique, le malheur survenu, devient imaginaire. Grâce à cette inversion, la crainte se fixe sur un objet présent. Elle émeut véritablement parce que l'imaginaire où l'inversion s'opère est encore identifié par le spectateur au passé et perçu en continuité avec le présent. La crainte est d'autant plus intense que son objet « imaginaire » est vu, clair et distinct, là « devant » soi dans le temps et l'espace, infiniment proche...

Mais le réel que l'imaginaire prend pour sien n'est lui-même qu'un objet scénique. Et de même le temps des Dieux n'est vécu au théâtre que dans une représentation réversible. La tragédie joue ainsi sur deux rapports au temps : un rapport archaïque, mythique, immédiat qui laisse le temps vécu impensé, irréversible et sans réalité, et un rapport réfléchi, né avec le droit, qui permet la conception d'un temps humain saturé de réversible par la parole, l'intention, la mémoire... Ce n'est qu'à l'intersection de ces deux rapports que la « τύχη » devient une notion antithétique qui brise la symétrie du temps. Alors suivant le sens dans lequel on prend la séquence temporelle, la « τύχη » est conçue soit comme indétermination, soit comme détermination. Il y a donc bien un destin dans la tragédie, mais un destin à contresens, qui n'a aucune réalité dans le sens du temps, pas même « après coup » (sans quoi le concept d'anticipation rétrospective serait vide). Si ce destin n'est pas tracé, ni le temps réfléchi, la crainte véritable ne se déclenche plus. De même, si le temps des Dieux n'est pas « représenté et pensé en tant que tel » (condition en soi paradoxale) et que la « τύχη » perd sa valeur, le temps redevient symétrique, la tragédie se clôt et meurt. D'une certaine façon, la tragédie vit et meurt d'une impasse de la pensée réflexive : comment penser l'Irréversible si le penser comme temps c'est déjà le fixer et l'inverser ? Aussi faut-il supposer que la confrontation des deux temps ainsi que la dissymétrie qu'elle entraînait dans la représentation se retrouvaient telles quelles dans la perception que les spectateurs grecs en avaient, à cette différence près, essentielle, que le temps des Dieux n'était pas vécu comme temps mais comme pure présence. La tragédie ne se « déroule »-

t-elle pas tout entière à un point de la représentation, la péripétie. ?

Dans ce troisième moment, la crainte comme anticipation rétrospective s'intensifie jusqu'à la terreur. La pitié, quant à elle, s'efface. En effet la crainte nouvelle naît lorsque l'événement malheureux est accepté comme une nécessité de fait. Le caractère contingent et inattendu de celui-ci est alors intégré dans le mouvement de l'anticipation rétrospective. Mais avec le retrait de la pitié se détendent aussi les liens d'identification. La terreur fait alors fuir le spectateur que rien ne retient plus. Entre lui et la scène, la distance se rétablit. Il devient indifférent à la représentation car la péripétie a détruit sa sécurité de spectateur.

Les quatre moments que nous avons distingués sont en fait quasi simultanés et se suivent dans l'espace étroit de la péripétie. La lecture de la catharsis est faite. La péripétie provoque les deux émotions, pitié et crainte, qui ensuite s'expulsent par leur propre énergie. On peut appeler cette expulsion la catharsis. Et ce mouvement réflexif de la pitié et de la crainte s'accompagne d'un double mouvement d'identification et de distanciation. Évidemment, cette lecture de la catharsis reste dépendante du développement sur la péripétie que nous avons intégré dans la théorie aristotélicienne.

Si on reprend maintenant le cycle étudié, on reste perplexe : ne se passe-t-il donc rien dans la tragédie ? Entre ce théâtre et la vie la continuité est quasi parfaite¹². Le spectateur devient spectateur par la seule force de la représentation qui l'enchaîne à elle. Puis il en est rejeté de même et redevient citoyen. D'autre part, dans ce théâtre étrange, le temps du

12. À cet égard les modifications du théâtre antique après le déclin de la tragédie sont significatives : construction devant la « σκηνή » d'un « προσκήνιον » très surélevé, qui établit une distance entre le public et la scène et qui compromet fortement le rôle du chœur... Voir H.C. Baldry, *le Théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspero, 1975, p. 170 et tout le chap. 9.

contenu de représentation coïncide avec celui de sa représentation scénique. La tragédie se dévoile dans le temps et s'efface avec le temps. Elle reproduit en quelque sorte l'entropie du monde. Dès lors, quand le spectacle se termine, tout est déjà achevé. Enfin, le spectateur n'en retient rien car la tragédie, irréversible, n'a pas de mémoire : le spectateur vit son irréversibilité dans une réversibilité piégée qui le projette sans retour dans l'imaginaire. La tragédie serait-elle une perte de temps ?

Pour comprendre le pourquoi de la tragédie grecque, toute problématique du « sens » apparaît plus que jamais insuffisante. Il faut chercher ailleurs et interroger ses effets sur le spectateur et le corps social. Que se passait-il donc *entre* les spectateurs au cours d'une représentation tragique ? Dans le but de dégager l'équilibre nouveau que provoquait la présence d'un tel théâtre à Athènes au ^ve siècle, nous allons confronter ce phénomène social à une sorte de *degré zéro du social*, le point théorique où tous les rapports sociaux éclatent. L'effet social de la tragédie sera véritablement mesuré à la capacité qu'elle a eu de retenir la société athénienne du ^ve siècle de glisser vers ce point zéro d'éclatement. Cette méthode « expérimentale » à partir d'un principe d'équilibre social se justifie dans la perspective strictement synchronique que nous avons choisie.

Le degré zéro du social se définit comme un état de terreur généralisée. En effet, lorsque la terreur se répand, aucune entente, aucune union dans la praxis, même autour d'un intérêt commun, ne sont possibles. Les individus se fuient, la vie sociale éclate. La terreur apparaît quand la crainte se détache de son objet proprement dit, notamment l'agression possible, pour se fixer sur la crainte de l'autre. Tant que la crainte porte sur un objet qu'elle anticipe, qu'elle a en quelque sorte un « référent », elle reste limitée à une situation particulière. Croyant savoir d'où vient le danger, je peux me prémunir et avoir même des relations sociales avec mon agresseur potentiel. Mais lorsque je m'aperçois que l'autre aussi a peur,

je m'imagine aussitôt qu'il peut m'agresser n'importe où, n'importe quand, justement parce qu'il a peur. Alors, craignant sa crainte, je crains de la provoquer en lui, et cela par la mienne propre. De cette façon, la crainte se prend elle-même pour objet, et du coup l'individu s'isole et vit dans la terreur. Il n'y a plus d'issue possible, car craignant ma propre crainte, je produis ma crainte par le fait même, et je la nourris. Et ainsi de suite...

Si la crainte peut ainsi se prendre pour objet, c'est qu'elle appartient à l'ordre de l'imaginaire. Son objet, lorsqu'elle en a un, est de toute façon imaginaire et ne tient sa réalité « objective » que d'une sanction de l'imaginaire lui-même qui lui donne la valeur d'un objet « réel » mais « à venir ». L'imaginaire a donc toujours la possibilité de se refermer sur lui-même, excluant toute différence entre le réel anticipé (ou encore le passé) et l'imaginaire pur. Et la crainte en devenant solipsiste s'accapare ce pouvoir de sanction et transforme indifféremment tous les objets imaginables en objets terrifiants. Ce qui se joue ici c'est la différence, en fait imaginaire, entre le réel tel que perçu dans le temps et l'irréel qui tous deux se confondent par leur absence dans le « présent ». Cette *crainte de la crainte* est donc la peste qui, s'attaquant à l'imaginaire social, précipite la société vers le degré zéro.

À partir de la théorie des actes illocutoires, on aboutit à un degré zéro similaire. Si tous les actes illocutionnaires sont systématiquement des échecs, la vie sociale n'est plus possible. Or, ils le seront si je les vis comme tels, c'est-à-dire si, chaque fois que j'en fais usage, j'anticipe un échec. Car, en perdant la foi dans les pouvoirs de ma parole, je ne me crois plus en mesure de contrôler ou de prévenir les agressions d'autrui. La réussite de mon acte illocutionnaire, si elle a lieu, se manifesterait trop tard pour empêcher le surgissement de la crainte. Autrement dit, il faut des règles sociales même si elles sont là pour être transgressées. Il me faut croire que je sais à quoi m'attendre. Qu'importe si l'autre n'agit pas conformément à mon attente, je la rajusterai en conséquence. Or tant qu'il y a attente, tant que j'anticipe des réussites, soit des objets perçus

comme réels, la crainte a des référents et reste limitée. Lorsqu'il n'y a plus d'attente, la société atteint le degré zéro¹³.

La société ne survit que si elle résiste à l'attraction de cette crainte de la crainte. Bien plus, celle-ci ne doit jamais être pensée comme possible, car si elle l'est, elle resurgit du seul fait que sa conscience révèle l'origine imaginaire de la distinction entre l'irréel pur et le réel « absent ». C'est pourquoi la crainte de la crainte est toujours présente au fond de la vie sociale, mais refoulée. Lorsque sa conscience est vécue le degré zéro est atteint.

À cet égard, il est significatif que toute pensée de l'ordre social se soit construit un mythe du degré zéro. La pensée morale qui ne conçoit de rapports sociaux que symétriques en a fait un « état de nature » où régnerait le « droit du plus fort ». On a voulu aussi le penser comme un état de violence généralisée¹⁴. C'est précisément le mythe de la pensée juridique. Car le propre du droit est de faire oublier la crainte de la crainte en répondant du contrôle de la violence elle-même. La violence a désormais une source : l'agent, une cause : l'intention... Ce sont là autant de dispositifs qui, en donnant une réalité temporelle à l'action, permettent la distinction entre les agressions anticipées et celles qui sont imaginaires, et surtout en maintiennent l'illusion.

Mais cette présentation du degré zéro fausse le problème car elle est encore tributaire de conceptions juridiques. Elle suppose, en effet, que l'objet référentiel de la crainte soit déjà pensé comme anticipé et imaginaire, c'est-à-dire dans le temps. Or, ce n'est qu'au ^{ve} siècle que le temps humain, réfléchi, a été pensé. Les Grecs de l'époque archaïque ne voyaient pas « leurs » actions dans le temps. Ils vivaient le temps comme l'Irréversible, dans la pure présence, sans conscience de ce temps qu'ils vivaient. Ils ne distinguaient donc aucunement

13. Pour la théorie des actes illocutionnaires, voir Austin, Searle, Habermas... Cependant, la possibilité du degré zéro n'est pas envisagée chez ces auteurs.

14. À titre d'exemple, R. Girard, *la Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

le réel « absent » de l'irréel pur. Tous les objets imaginaires constituaient des possibles dont la possibilité était effective, et par le fait même des objets de terreur. Seulement, les Grecs avaient des Dieux. Du coup, les possibles de l'imaginaire avaient des référents, les manifestations divines, à la fois contingentes et nécessaires. Ces référents, n'étant pas pensés dans le temps, étaient présents, donc réels, du seul fait qu'ils étaient imaginés. La crainte de la crainte, que l'on peut appeler la Terreur (au sens fort), était vécue sous forme de crainte des Dieux et refoulée par cette crainte.

Pour comprendre ce mode de refoulement, il faut revenir en arrière et préciser ce que sont, d'une manière générale, les objets imaginaires susceptibles de provoquer la crainte. Ils sont constitués par les représentations d'agressions possibles. Et ces représentations que je ne peux tirer de l'expérience sont mes propres désirs que je réfléchis dans ma pensée et que je projette dans autrui. La violence surgit en fait lorsque les désirs d'individus différents entrent en concurrence. Or, dans le cas de la Grèce archaïque, la crainte porte sur les manifestations divines. Celles-ci sont tout simplement les réalisations des désirs des Dieux. Mais c'est dire encore trop. Car, comme les Dieux n'ont pas droit au statut de « personne », ni à aucune réalité propre, ils ne sont que de purs désirs immédiatement réalisés, n'existant que dans ces réalisations. Si on accepte maintenant l'hypothèse du degré zéro, il faut identifier les Dieux grecs en fonction de la définition générale des objets de terreur. Les Dieux sont les désirs réfléchis, immédiatement réalisés, des hommes.

Ainsi, la vie sociale de l'âge mythique reposait sur une réification de l'imaginaire et non sur son organisation. La Terreur généralisée était refoulée par sa présence même. Certes, les Grecs vivaient le degré zéro, mais non en tant que tel. Leurs rapports sociaux n'éclataient pas parce qu'ils reconnaissaient leurs désirs réfléchis et du même coup ceux d'autrui comme des réalités effectives, les Dieux. Autrement dit, ils ne percevaient pas leur imaginaire comme imaginaire mais comme la seule réalité. Contrairement à notre présentation du degré zéro, ce n'est pas la réalité sociale qui bascule dans l'imaginaire,

mais c'est ici l'imaginaire qui, devenant la seule réalité sociale, évacue la réalité même de l'imaginaire. Les Grecs ne vivaient pas leur vie sociale au niveau des rapports interindividuels qui restaient dès lors possibles malgré la Terreur généralisée.

Mais, ce mode de refoulement ne résiste pas devant la conscience du temps. Le temps est réfléchi lorsque la pensée qui pense l'action pense du même coup le rapport (notamment la différence) entre la pensée pensante et l'action pensée. Par cette double réflexion (réflexion de l'action et réflexion de cette réflexion), le temps pensé et le temps vécu sont fixés au même repère : le présent de la pensée. La pensée peut ainsi rendre présente l'action future ou passée tout en la pensant comme réellement présente dans le passé ou le futur. Alors, les objets de crainte deviennent des actions anticipées et en tant que telles ne peuvent plus être identifiées aux Dieux. En fait, la conscience du temps tue les Dieux de la Mythologie. La double réflexion révèle la provenance humaine des désirs réfléchis en les distinguant temporellement des actions qui les réalisent. L'homme prend possession des actes dont il est le lieu et se pose comme agent. Du coup, dans l'imaginaire, les désirs réfléchis se confondent avec les agressions possibles d'autrui. Seule la pensée juridique peut alors maîtriser la Terreur, en limitant les possibilités de réalisation des désirs et en distinguant les agressions anticipées de celles qui ne sont qu'imaginaires. À cette fin, elle instaure la Loi écrite qui inscrit dans le présent le (un) futur. Plus importante, la pensée éthique différencie dans l'imaginaire lui-même les désirs nécessaires, les possibles, les impossibles. C'est la naissance de la Métaphysique.

La tragédie sera reliée à son moment historique à partir de cette hypothèse d'un degré zéro qui serait l'état toujours actuel du social, mais en même temps jamais atteint grâce à un constant refoulement de son existence même. Cette hypothèse en suppose une autre : que le social n'existe que par et dans l'imaginaire qui enferme chaque individu en lui-même. Cela signifie que l'action sociale en soi compte pour peu mais que seule importe la façon dont elle est perçue par ceux qu'elle concerne. Sur le fond de ces hypothèses, nous nous sommes

déjà donné deux points de repère : l'équilibre social de l'« avant » et de l'« après » du moment historique de la tragédie. D'une part, l'équilibre était maintenu par la crainte des Dieux, soit par une réification des objets imaginaires terrifiants, ou encore, des désirs réfléchis ; d'autre part, grâce à une organisation de l'imaginaire par différences temporelles et par degrés d'être (notamment dans les désirs réfléchis). Il n'est pas tant dans nos intentions d'élaborer un modèle « sociologique » que de trouver un lieu où la question de l'effet social de la tragédie et celle de son « pourquoi » puissent être posées : ce lieu, c'est l'Imaginaire, où se rencontrent l'imaginaire produit par le théâtre tragique et l'imaginaire social qu'implique nécessairement toute vie en société. La tragédie aurait joué au ^ve siècle à Athènes, le même rôle que le droit et la Mythologie, tous deux impuissants en raison même de leurs conflits : refouler l'existence du degré zéro, de la Terreur généralisée.

La tragédie réussit ce refoulement en faisant vivre au théâtre une crainte véritable. L'anticipation rétrospective permet à la crainte de se fixer sur un objet réel alors que son objet est d'ordinaire futur, donc imaginaire. Pourtant, au moment où la crainte est ressentie, le spectateur qui voit son objet sur scène doit le considérer bien réel. Car la crainte ne se déclenche que si l'événement malheureux est accepté comme une nécessité de fait. Le spectateur dont l'imaginaire s'est libéré de la perception craint que n'arrive un malheur qu'il voit pourtant déjà sur scène. Aussi la tragédie donne-t-elle à voir l'objet de la crainte tout en maintenant son caractère imaginaire. Bref elle réifie l'imaginaire. Or l'imaginaire de la crainte est bien entendu représenté par ces manifestations nécessaires et contingentes que sont les Dieux grecs. La tragédie fait donc vivre la crainte des Dieux, c'est-à-dire des désirs réfléchis réifiés (ou immédiatement réalisés). Elle réussit le tour de force de réinstaurer la Mythologie défaite, parce qu'elle annihile ce qui l'a perdue : le temps. En confondant dans un même point temporel de la représentation le perçu et l'imaginaire, elle fond le futur et le présent et détruit la réalité même du temps. Elle ôte au spectateur la possibilité de vivre le temps tel qu'il le pense. Elle fait vivre

un temps absolument irréversible qui ne peut donc plus être celui dans lequel la représentation est pensée.

La tragédie refoule la Terreur généralisée en la faisant vivre « ailleurs » que dans les rapports interindividuels, chez les Dieux, mais cette fois les Dieux au théâtre. On comprend pourquoi entre la représentation tragique et la vie quotidienne la continuité était parfaite et devait être maintenue telle. C'est que le théâtre au ^v^e siècle était le seul lieu de la vie sociale de la même façon que l'Olympe l'était dans la Grèce archaïque. Mais dans ce cas-ci, ce lieu se situe dans la cité même entre l'agora et les temples sacrés. Dans le lieu clos du théâtre, sur les gradins, les Grecs vivaient la Terreur généralisée en assistant à la réalisation sans différenciation de leurs désirs réfléchis et l'expulsaient ainsi de la cité. Vivre de cette façon la Terreur ne peut que l'étouffer, car, par définition, au théâtre, tout se passe strictement dans le « voir » et dans l'« entendre », l'action est inhibée et la réalisation des désirs de violence et des réactions agressives que provoque la crainte n'est pas envisagée chez le spectateur qui dès lors — c'est là l'important — ne l'envisage pas chez autrui. Au niveau de l'action proprement dite, les pactes rompus, les échecs que l'on dirait aujourd'hui « illocutionnaires », les violences illicites, les agressions inattendues, rien de tout cela n'était vécu comme échec, car rien n'était relié aux objets de terreur. Ceux-ci avaient leur référent dans leur représentation scénique et non dans l'action sociale. Voilà la réponse que nous proposons à la question du « pourquoi » de la tragédie telle que nous l'avons posée.

Partant des mêmes hypothèses, on peut aussi comprendre une des raisons de sa mort. La tragédie ne remplit son rôle que si elle produit cet imaginaire où le temps est annihilé, la terreur vécue, le social investi tout entier. Mais la production de cet imaginaire, au moment de la péripétie, est soumise à une condition extérieure à la tragédie elle-même : la perception que le spectateur a de ce point de la représentation (voir p. 35). Si la péripétie est presque en continuité avec la représentation théâtrale, dans le même temps humain réversible, l'imaginaire ne se dissocie plus du représenté. Il faut que l'évé-

nement malheureux soit reconnu comme une manifestation divine, donc comme un point hors du temps du spectacle. Son passé et son futur ne doivent aucunement coïncider avec son avant et son après dans la représentation. Paradoxalement, ce que la tragédie est chargée de produire, la crainte des Dieux, est aussi sa condition de possibilité. La tragédie a vécu le temps qu'il a fallu pour que la réflexion du temps brise ces désirs immédiatement réalisés que sont les Dieux. Elle se situe dans l'espace historique qui sépare le moment où les Grecs ont cessé de craindre leurs Dieux mythologiques du moment où ils ne les ont plus reconnus dans leur spécificité et les ont remplacés par les Dieux de la cité et de la philosophie.

Pour en finir, on pourrait se demander, avec une naïveté retrouvée : d'où vient actuellement ce regain d'intérêt pour la tragédie grecque, ce phénomène pourtant si prisonnier de son moment historique ? Peut-être serait-il bon de se pencher sur les vicissitudes de l'imaginaire social d'aujourd'hui.