Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 21 (1933)
Heft: 88

Artikel: La pensée religieuse d'Eschyle
Autor: Bonnard, André
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-380241

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PENSÉE RELIGIEUSE D'ESCHYLE[1]

Ζεὺς Ἀφίκτωρ, tels sont les premiers mots, lancés comme un appel, de la première tragédie conservée d'Eschyle... « Ainsi s'est conclu l'accord de Zeus qui voit tout et du Destin », telle est la conclusion de la dernière strophe qu'il ait écrite. Entre l'invocation angoissée qui ouvre les *Suppliantes* et le cantique qui, à la fin des *Euménides*, résoud en harmonie le conflit des puissances divines, toute l'œuvre d'Eschyle s'offre à nous comme l'effort d'une pensée qui cherche à saisir, à serrer de plus en plus près l'action du divin dans le monde.

Sa langue la première en témoigne : elle est pleine des noms multiples du divin. Θεός, Δαίμων, Μοῖρα, Αἶσα, Μόρσιμον, les noms de Dieu et du Destin dominent ses chœurs. Δαίμων, c'est Dieu en tant que distributeur (δαίνυμι, faire des parts). Μοῖρα c'est notre part des choses, c'est le Destin. Αἶσα, c'est peut-être l'égalité de nos lots.

Voici maintenant Ἄτη, Ἐρινύς, Ἀρά, Ἀδράστεια, Ἀλάστωρ : l'aspect vengeur et satanique du divin. (Remarquons par contre en passant que Νέμεσις, qu'on met parfois au centre de la pensée religieuse d'Eschyle, n'est nommée qu'une seule fois dans nos sept tragédies.) Voici Δίκη, parèdre de Zeus, qui, plus rarement mentionnée dans les quatre premiers drames, établit et fortifie son règne dans de très nombreux passages de l'*Orestie*. Voici Ζεύς qui, dès les *Suppliantes*,

(1) A propos d'un ouvrage récent : Max Pohlenz, *Die griechische Tragœdie*, Teubner, 1930. L'étude qu'on va lire doit de nombreux développements aux pages que M. Pohlenz consacre à Eschyle. On y renvoie le lecteur une fois pour toutes. Il verra qu'en plus d'un passage nous avons suivi pas à pas M. Pohlenz.

s'affirme comme le « Seigneur des seigneurs, le Bienheureux entre les bienheureux, la Puissance souveraine entre les puissances... celui dont le règne emplit l'éternité... celui dont le règne est celui de la Justice (δίκαια Διόθεν κράτη)... le remède universel... le plus haut objet d'effroi pour les mortels ». Le nom de Zeus revient près de soixante fois dans les quelque mille vers des *Suppliantes* : ce nom est sans aucun doute le nom propre le plus répandu dans l'œuvre d'Eschyle.

Dans les seules *Suppliantes* les noms de dix grands dieux sont invoqués, et, à un grand nombre de reprises, ceux d'Héra, Arès, Aphrodite et Artémis, étroitement mêlés à l'action et constamment présents à la pensée des personnages (1).

Inutile d'ailleurs de s'embarrasser d'une statistique. Dieux olympiens, dieux détrônés des anciennes théogonies, dieux chtoniens, dieux marins et silvestres, ou encore, comme le dit Eschyle lui-même, θεοὶ ἀστύνομοι, ὕπατοι, χθόνιοι, θυραῖοι, ἀγοραῖοι : le panthéon d'Eschyle est incontestablement, avec celui d'Homère, l'un des plus riches de la littérature grecque. La fréquence des noms du divin dans l'œuvre d'Eschyle me paraît un indice matériel important de la présence de l'Invisible à la pensée du poète.

Mais il y a plus : c'est le système dramatique d'Eschyle, c'est la conduite de l'action qui révèlent l'importance exceptionnelle des réalités divines dans le monde d'Eschyle. Aucune de ses pièces qui puisse se passer des dieux : visibles ou invisibles ils y sont toujours présents et c'est leur présence qui crée le conflit, qui constitue l'obstacle auquel vient se heurter la volonté des personnages.

Dans les *Suppliantes*, l'action n'a pas d'autre ressort que l'autel de Zeus, au centre de l'orchestre. Ce sont les rameaux déposés sur cet autel qui « contraignent » Pélasgos à préférer la guerre contre les hommes à la guerre contre les dieux et contre « le génie vengeur qui même dans l'Hadès ne lâche pas le mort ». Dans les *Perses*, c'est Ἄτη qui noue l'action en tendant à Xerxès « le piège perfide de Dieu », et c'est Zeus, « le terrible juge », qui la dénoue en punissant Xerxès d'y être tombé. Dans les *Sept contre Thèbes*, c'est Ἀρά qui accule au suicide la plus forte volonté du théâtre d'Eschyle : le combat qu'Etéocle soutient contre son frère est peu de chose à côté de celui qu'il mène contre la Malédiction attachée à sa race.

(1) Notons en passant que Dionysos-Bacchos manque à l'appel, absent même, sauf erreur, de l'œuvre conservée d'Eschyle entière, ce qui est un fait curieux à opposer à ceux qui font dériver la tragédie d'Eschyle d'un drame rituel dionysien.

Et que serait l'action de *Prométhée*, liée avec le Titan à ce roc immobile, au fond du désert de Scythie, si Prométhée n'avait pour adversaire, au delà des espaces, Zeus invisible et présent? C'est peu de dire avec les anciens que, dans le *Prométhée*, « tous les personnages sont des dieux ». Il faut ajouter que l'action de la pièce n'est qu'un long duel entre un dieu visible et un dieu invisible. L'Olympien est aussi nécessaire à l'action de ce drame que l'Eternel à celle d'*Athalie*.

Voir dans l'*Agamemnon* le drame de l'épouse adultère qui se débarrasse de son mari pour vivre avec son amant, c'est confondre Eschyle avec M. Bernstein. Eschyle nous avertit : « Sous la forme de l'épouse du mort, c'est Ἀλάστωρ, l'âpre génie vengeur, qui a immolé ce guerrier ». Et qui conduit l'action des *Choéphores* sinon Agamemnon mort, devenu dieu ? Caché sous le tertre où ses enfants l'invoquent, il arme leurs bras, il frappe ses meurtriers. « Les morts frappent le vivant. » Enfin le conflit des *Euménides*, transporté au sein même du monde divin, quoique matérialisé dans les rues d'Athènes, met aux prises les deux aspects de la justice éternelle, la vengeance et le pardon.

Ainsi pas une pièce d'Eschyle dont l'action ne s'effondre si les dieux s'en retirent, pas une pièce qui n'affirme Dieu comme la réalité la plus forte du monde d'Eschyle. L'étude plus détaillée du système dramatique du poète montrerait encore que toute pièce d'Eschyle s'ouvre par une scène frappante qui doit créer l'angoisse tragique. Or cette inquiétude est toujours liée à l'attente d'une intervention divine et la tragédie n'est que le développement de cette angoisse jusqu'au moment où l'intervention divine attendue provoque la catastrophe du drame. Le tragique d'Eschyle, c'est la mise en présence de l'homme et des puissances divines qui régissent le monde, c'est l'homme découvrant Dieu partout présent dans les événements de sa vie et dans sa propre volonté. De là naît la crainte, que réclame Aristote. Dieu est l'affirmation centrale de la pensée d'Eschyle : voilà ce que révèle l'étude de son art dramatique.

L'étude de son lyrisme aboutirait à la même conclusion. On sait que l'objet principal des chœurs d'Eschyle est de dégager le sens de l'événement, du δρᾶμα. Ils sont le λόγος de cet ἔργον — rapport identique à celui des discours aux récits dans l'histoire de Thucydide. Mais tandis que, chez Thucydide, les discours donnent de l'événement une explication purement humaine, voire matérialiste, le sens que le lyrisme d'Eschyle dégage du drame est toujours un sens divin.

Tout l'effort du chœur est de pénétrer ce sens, de suivre, comme le dit le chœur des *Suppliantes*, « à travers les fourrés et les ombres épaisses où elles s'engagent, les voies de la pensée divine, jusqu'au but où elles tendent, insaisissable au regard... La volonté de Zeus n'est point aisée à saisir. Et pourtant, un jour où l'autre, elle flamboie dans l'obscurité, aux yeux des hommes éphémères... ». C'est cette lumière soudainement projetée sur le tragique de la vie humaine que les chœurs d'Eschyle s'efforcent de fixer. Ces chœurs témoignent constamment que, pour Eschyle, Dieu existe, si l'on peut dire, à un rare degré d'intensité. « O Zeus, je ne sais pas ton nom... mais j'ai tout mesuré et n'ai pu comparer Zeus qu'à lui-même... »

*
* *

Eschyle a consacré sa vie et son génie à expliquer à son peuple son histoire sainte. Aucun peut-être, parmi les poètes anciens, n'est moins homme de lettres que lui. Dans son épitaphe il oublie son œuvre entière pour ne se souvenir que du jour où il a contribué, comme simple soldat, à sauver sa patrie. L'art n'est pas pour lui une carrière, c'est un service. Ses drames sont des actes du culte et il n'est pas suffisant de dire qu'ils servent à l'ornement d'une fête religieuse : ils sont à ses yeux service divin. Car les dieux qui y agissent ne sont pas des produits de l'imagination poétique, des créations de son génie ou encore des symboles commodes de sa pensée : ils sont des réalités. Réalités aussi, les mythes qu'il développe dans ses drames : la mort d'Agamemnon, le châtiment de Prométhée ne sont pas moins réels que la bataille de Salamine. Chapitres de l'histoire sainte de son peuple — histoire vieille de plus de trente mille ans ou histoire vécue d'hier, également authentique et révélant également l'action du divin dans le monde.

Sans doute le poète apporte des changements à la tradition. Mais ces changements sont justifiés à ses yeux par une vue plus exacte des événements. Et, en fait, ce ne sont pas des changements, mais des corrections apportées à une tradition inexacte. Si mal que nous connaissions les sources auxquelles a puisé le poète, nous constatons en plus d'un cas qu'il s'est trouvé en présence d'une tradition qui comportait plusieurs variantes et qu'il a choisi chaque fois celle de ces variantes qui s'accordait le mieux avec ses conceptions religieuses. Si l'histoire ancienne qu'est la mythologie rapporte

certains faits qui sont outrageants pour les dieux, c'est qu'elle a été faussée. Eschyle ne prétend rien inventer, il pense retrouver le sens vrai des légendes. Comme le dit très heureusement M. Porzig [1], « dieses Erfinden ist in Wahrheit ein Finden » : l'invention d'Eschyle n'est qu'une découverte. Quand il montre sur le théâtre l'apaisement des Erinyes et leur transformation en déesses bienveillantes, croit-on qu'il ait osé importuner les antiques filles de la Nuit de ses divagations personnelles et qu'un vague euphémisme religieux inspiré par la crainte — Erinyes appelées Euménides — lui ait paru légitimer son invention? Non pas : son invention n'est qu'une interprétation nouvelle, plus profonde et surtout plus exacte, d'une ancienne tradition locale. Les légendes sont pour lui des documents. Il y cherche la connaissance véritable des lois du monde divin.

Toute tragédie d'Eschyle est construite sur un double plan. Sur le plan inférieur, le poète déroule les événements d'une légende ; sur le plan supérieur, il en interprète, il en approfondit le sens, il montre dans l'événement un effet de la puissance ou de la justice divine. L'intérêt du spectateur n'est pas seulement un intérêt de curiosité à l'égard d'un évènement, d'une catastrophe, c'est une inquiétude de la conscience, c'est une angoisse de la pensée en face d'un problème religieux dont la solution est étroitement liée à l'issue de l'événement.

Qu'on prenne les *Suppliantes*. Nous tremblons pour le salut des fugitives, mais nous tremblons bien plus encore pour la justice de Zeus. Dès la parodos l'action est posée dans le domaine de la pensée. Si nous succombons, chantent les Danaïdes, « Zeus sera livré à des récits qui diront son injustice » ; et elles déclarent que leur mort signifierait qu'il n'y a aucun dieu dans l'Olympe. C'est le sens profond du drame que le poète souligne ainsi dès la première scène. Le débat n'engage pas seulement le sort de cinquante jeunes filles qui ne se sentent pas la vocation du mariage, il engage la justice et l'existence de Zeus.

Prenons les *Perses*. Au vers 500, la pièce est déjà dénouée par le récit de Salamine. Pourquoi le poète ajoute-t-il la scène de l'apparition de Darius? Wilamowitz se le demande avec un certain dédain et conclut que le poète ne possède pas encore la notion de l'unité dramatique et relie tant bien que mal des tableaux isolés. La

(1) Porzig, *Aischylos*, Leipzig 1926, ouvrage que j'utilise dans tout ce développement.

pièce, si Eschyle avait su composer, se serait terminée par une lamentation qui aurait suivi immédiatement le récit de la bataille. On s'étonne d'une telle méconnaissance des intentions de la tragédie eschylienne. En fait, la scène de Darius est la scène capitale de la pièce. Elle seule répond à la question angoissante posée à une conscience religieuse par l'événement : Sont-ils justes ces dieux qui frappent si durement un grand peuple, auquel ils ont eux-mêmes tendu le piège d'Até? C'est pour répondre à cette question, posée par le chœur de la parodos, que Darius remonte des Enfers. La pièce ne sera dénouée sur le plan supérieur que par la conciliation, en notre pensée, de la puissance et de la justice de Dieu.

Il ne s'agit pas de faire d'Eschyle un docteur en théologie. Ses pièces ne sont pas des « pièces à thèse ». Eschyle est un poète tragique qui met à la scène les histoires des dieux et des héros parce que ces vieux récits le déchirent lui-même tragiquement. Histoires magnifiques et terribles : elles nous révèlent au delà du monde des faits naturels et humains, au delà de la mort d'Etéocle et d'Agamemnon, un monde de réalités invisibles qui nous enserre impitoyablement ; elles affirment la toute-puissance de Dieu jusqu'à nier le sens de notre effort. Que notre vie soit ainsi déterminée par l'Invisible, voilà qui est tragique ! Que les lois de l'action divine soient celles de la force et non de la justice, voilà qui est intolérable à la pensée ! Qu'Etéocle innocent soit envoyé à la mort pour les fautes de ses ancêtres, que la foudre de Zeus frappe le sauveur des hommes, voilà l'horreur que dégage l'histoire sainte !

La tragédie d'Eschyle est une lutte incessante du poète avec le mystère redoutable de la toute-puissance et de la justice de Dieu. Les légendes sont pleines de Dieu. Eschyle, à la fois terrifié et confiant, se laisse conduire par elles au cœur du mystère divin.

Chacune de ses tragédies interroge ce mystère. C'est dans cette enquête sur le destin et sur la justice divine que je voudrais le suivre, en examinant les réponses de ses principales pièces.

* * *

Il y a peu de pièces qui nous renseignent sinon plus complètement du moins plus clairement que les *Perses* sur la notion du destin chez Eschyle, sur la façon dont le poète tente de concilier l'idée du destin et celle de la liberté humaine.

Dès le début de la pièce, le destin apparaît nettement comme une limite imposée par les dieux à l'activité humaine, et ceci en vue de sauvegarder un certain ordre du monde. Cette limite, dans cette pièce géographique que sont les *Perses*, se matérialise en une frontière qui fixe les bornes permises à l'activité du peuple perse. « Le destin que les dieux ont de tout temps fait aux Perses leur impose de poursuivre les guerres où croulent les remparts, les mêlées où vont se heurtant les cavaliers, les renversements de cités. Mais voici qu'ils ont appris, sur les larges routes de la mer que blanchit le vent fougueux, à contempler l'étendue sacrée des eaux, confiants dans de frêles édifices de cordes, dans des engins à transporter les hommes. Voilà pourquoi mon âme en deuil est déchirée par l'angoisse. »

La pensée du poète est claire. Les Perses sont guerriers de nature ; leur destin, c'est de faire la guerre. Mais les dieux ont fixé une limite au théâtre de ces guerres. Sièges de cités, combats de cavalerie et, comme le précisent d'autres passages, le continent asiatique, voilà ce qui leur est donné, voilà leur part, leur Δαίμων, leur Μοῖρα. Mais qu'ils ne se risquent pas sur les eaux — là est la limite que le destin leur impose — sinon ils périront.

Il est clair que ce destin n'implique aucune conception déterministe. Il ne dit pas que les Perses se risqueront sur les eaux et y trouveront leur perte ; il leur interdit de s'y risquer, ce qui est fort différent et laisse intacte la liberté des Perses et de leur roi. Et naturellement, liberté entraînant responsabilité, le jour où Xerxès franchira la limite, il sera justement frappé. Ainsi les dieux (car le destin n'est que l'expression de la volonté divine : θεόθεν Μοῖρα) laissent l'homme libre dans un certain cercle d'activité, où, suivant d'ailleurs les penchants d'une certaine nature qu'il a reçue, il sera heureux. Mais c'est à ses dépens qu'il franchit les limites qui lui sont fixées et s'en prend à l'ordre établi dans le monde, pour le bouleverser. A lui de connaître ces limites.

Eschyle cependant va plus loin. Il nous montre dans cette pièce la liberté humaine mise à l'épreuve et pour ainsi dire tentée par la puissance divine. Cet aspect tentateur ou en tous cas fascinateur de la divinité, il l'appelle Até.

Até c'est l'égarement auquel cèdent les mortels quand ils cessent d'avoir conscience des limites placées autour d'eux. Mais Até n'existe pas seulement pour Eschyle dans l'esprit de l'homme : elle existe objectivement. C'est la divinité, en tant qu'elle cherche à faire

tomber l'homme dans un piège. Elle dresse, dit Eschyle, le piège perfide de Dieu [1]. Até, c'est ce que nous appelons la tentation, objectivement représentée dans la religion chrétienne par Satan qui nous tend le piège de l'orgueil avec la permission de Dieu. Les agissements d'Até sont très semblables à ceux du diable. Eschyle décrit en termes imagés les caresses et les flatteries dont Até nous comble pour nous faire tomber dans les panneaux de Dieu [2]. Et une fois pris, personne ne s'en évade. Par contre Eschyle a soin de marquer que l'homme, avant d'être enveloppé dans les filets d'Até, peut au dernier moment « prendre son élan d'un pied agile et sauter par-dessus d'un bond heureux ». En face de la tentation, la liberté humaine garde ses droits jusqu'au dernier instant.

D'un bout à l'autre de la pièce, Xerxès est présenté comme parfaitement libre. Le chœur et Darius affirment l'un et l'autre sa responsabilité. Xerxès la reconnaît lui-même formellement et chante un véritable *mea culpa*. Sans doute telle parole de la pièce paraît contredire cette liberté de Xerxès. Ainsi la reine, plus portée, en tant que mère, à excuser son fils, dit de lui : « Un dieu sans doute avait touché ses esprits ». Darius lui-même parle d'une « maladie de l'esprit qui tenait son fils ». Mais il dissipe aussitôt l'équivoque qui pourraît naître de telles paroles et refuse de décharger son fils de sa responsabilité, en lui appliquant ironiquement le vieux proverbe : « Lorsqu'un homme se donne du mal, Dieu l'aide ». C'est dire que les dieux ne perdent que ceux qui ont d'abord travaillé à leur perte. Si nous sommes entourés de forces hostiles, ces forces n'ont de prise sur nous que celle que nous leur donnons. Darius savait qu'une prophétie annonçait la destruction de l'empire perse — tout empire ne doit-il pas périr ? — mais cette prophétie, rien n'obligeait Xerxès à la réaliser. « Je me flattais qu'il faudrait aux dieux de longs jours pour accomplir ces prophéties jusqu'au bout. Mais quand un mortel se donne du mal, Dieu l'aide. Aujourd'hui c'est une source de malheurs qu'ont découverte les miens et c'est mon fils qui a fait cela... » Ainsi l'hostilité des dieux n'a pu se glisser dans la vie de Xerxès et dans l'histoire des Perses que par une défaillance de Xerxès lui-même.

Cette faute de Xerxès, quelle est-elle exactement ? C'est une er-

(1) Δολόμητιν ἀπάταν θεοῦ (v. 93). Le grec indique trois fois l'idée de tromperie, par δόλος, par μῆτις et par ἀπάτα. — (2) Φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα. Σαίνειν se dit d'un chien qui branle la queue et caresse son maître. Παρασαίνειν, formé par Eschyle, signifie caresser et flatter de façon à induire en erreur.

reur de jugement. Xerxès est présenté comme « pauvre de sens » (σωφρονεῖν κεχρημένος) [1]. Il manque de jugement en ceci qu'il méconnaît la force des dieux et surestime sa propre force. « Par un acte de déraison, il a pensé, lui, mortel, triompher de tous les dieux et de Poséidon. » La faute du roi, c'est donc une méconnaissance des limites fixées par les dieux à l'activité humaine. Cette erreur de jugement, qui corrompt l'être tout entier — désir et volonté — on sait qu'Eschyle l'appelle ὕβρις, et nous pouvons traduire ce mot par orgueil, à condition de nous rappeler que l'orgueil est le premier des péchés capitaux — péché de l'esprit, bien plus grave que ceux de la chair.

En tombant dans le péché d'orgueil, en empiétant sur le domaine des dieux, en tentant de faire violence à la nature des choses, à l'ordre du monde, Xerxès s'offre de lui-même au piège d'Até. Car ce sont les orgueilleux que guette Até. Sa figure de divinité perfide, que le chœur évoquait avec tremblement au début de la pièce, Darius l'évoque à son tour quand il tire la leçon du drame. Dans une image d'une grande beauté, il nous révèle le processus qui livre les mortels à Até : « L'orgueil en mûrissant produit l'épi de la folie (Ἄτης) et la moisson qu'on en lève n'est faite que de larmes ». On voit que dans ce passage Até est envisagée dans l'homme : ce n'est plus la divinité qui, du dehors, cherche à nous faire tomber dans l'erreur, c'est l'erreur elle-même qui s'empare de l'esprit des orgueilleux et le détraque. En fait, pour Eschyle, il n'y a point de différence : Até a pris possession de ses victimes, elle est installée en eux.

Quant au châtiment que Xerxès s'attire, en cultivant en lui cet orgueil dont la maturation devient folie, il faut remarquer qu'il est l'effet d'une intervention personnelle de Zeus. L'ὕβρις en effet prétendant changer l'ordre du monde, qui est divin, c'est à Zeus d'intervenir et de briser l'orgueilleux. Eschyle le proclame avec force :

> Ζεύς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν
> φρονημάτων ἔπεστιν, εὔθυνος βαρύς.

« Zeus est là, vengeur des pensées trop superbes, terrible juge. » [2] Xerxès est donc écrasé. Eschyle réserve aux orgueilleux le même

(1) Il est aussi δύσφρων, il manque d'εὐβουλία, etc. — (2) Εὔθυνος désigne le magistrat athénien auquel les autres magistrats rendent des comptes. On peut donc traduire : « il se fait rendre de terribles comptes ».

sort que l'Ecriture sainte : « L'orgueil va au-devant de l'écrasement ». Le sentiment religieux d'Eschyle a saisi très fortement la réalité de la puissance de Dieu et la folie de l'homme qui se croit assez fort pour lutter contre elle.

Mais ce qu'Eschyle a saisi aussi, très humainement, dans les *Perses*, c'est le tragique de la vie de Xerxès. Héritier d'une lignée de rois qui avaient étendu l'empire par des conquêtes faciles et permises, il est entraîné par cet héritage sur un chemin défendu, où il ne lui restait plus qu'à franchir les limites interdites et à préparer lui-même sa chute. Et c'est la reine qui, en qualité de mère, trouve tout naturellement à son fils cette circonstance atténuante. « On lui répétait que Darius avait à la guerre conquis pour ses enfants une immense fortune, tandis que lui, lâchement, guerroyait en chambre sans chercher à accroître la prospérité paternelle. A entendre sans cesse les sarcasmes de ces méchants, il a conçu l'idée de cette expédition, d'une campagne contre la Grèce. » Ces paroles d'excuse se trouvent dans la scène de l'apparition de Darius. Au moment même où Darius rend au nom des dieux son arrêt sévère, Eschyle fait entendre la voix d'une pitié purement humaine. Et la tragédie elle-même, par le thrènos sans amertume qui la termine, se dépouille de toute dureté, renonce à juger pour pleurer, noie la sévérité des lois et des exigences divines dans un fleuve de larmes.

*
* *

L'œuvre d'Eschyle, si mutilée qu'elle soit, marque, dans la succession chronologique à peu près certaine des sept tragédies, un effort continu pour pénétrer toujours plus profond dans le problème de Dieu. Après les *Perses*, où Eschyle donne du destin une définition encore assez extérieure, montre son action limitant la nôtre du dehors et dans l'espace, la trilogie des *Labdacides*, dont les *Sept contre Thèbes* constituent le troisième mouvement, reprend le problème du destin pour l'approfondir et nous montrer la divinité agissant au cœur même de notre être, sur notre volonté, par l'intermédiaire de la race.

On sait que le problème de l'action de la race sur l'individu est un de ceux qui ont le plus préoccupé Eschyle. Comment est-il possible que le malheur s'hérite? Comment le petit-fils a-t-il à souffrir de la faute de l'aïeul? L'histoire des temps héroïques montre qu'il en

est ainsi et il s'agit d'expliquer, à soi-même et à son peuple, comment de tels faits sont compatibles avec l'idée de la liberté humaine et de la justice divine.

L'histoire de la famille des Labdacides et le drame d'Oedipe en particulier passent chez les modernes pour le type de la tragédie du destin, pour la preuve de la conception païenne que l'homme n'est rien de plus qu'un jouet dans les mains d'une puissance supérieure capricieuse et immorale. « On ne peut méconnaître plus fâcheusement », écrit M. Pohlenz, « la façon de sentir du Grec en face de la vie. » En tous cas, pour ce qui est d'Eschyle, la légende des Labdacides ne peut avoir ce sens impie. Si elle avait avant lui ce caractère déterministe, il tâchera de l'interpréter dans un sens nouveau.

Peut-être aussi peut-on croire que Sophocle s'est plu à accuser ce caractère d'une histoire de prédestination dans son *Oedipe-Roi*. Mais n'allons pas chercher chez Sophocle une pensée, une philosophie. Sophocle s'efforce peu de penser et nullement d'être d'accord avec lui-même, d'une pièce à l'autre. Une légende l'intéresse par les effets dramatiques qu'il en peut tirer. Il se soucie peu de sa signification. Plus on étudie l'œuvre d'Eschyle au contraire, plus elle se présente comme un tout, un effort de saisir le monde dans son unité. Dans cette histoire de la famille d'Oedipe, ce qu'il s'efforcera de montrer, c'est que l'action du destin n'est pas, malgré les apparences, la négation de notre liberté, mais seulement la limitation de notre activité libre, en vue d'assurer un ordre stable du monde, dont les dieux sont seuls juges.

En effet, dans la première pièce de la trilogie, *Laïos*, l'arrêt de l'oracle était présenté comme une limitation, non comme une prédestination. Peut-être dans la légende primitive — et cela est même probable — l'oracle disait-il à Laïos : « Tu auras un fils qui te tuera ». C'est l'oracle de Sophocle. Mais chez Eschyle il en est tout autrement. Comme nous l'apprend un chœur des *Sept*, qui revient sur le début de la trilogie, Laïos désirait passionnément un fils. Mais sa femme était stérile. Trois fois il se rendait à Delphes, trois fois Apollon lui ordonnait de renoncer à avoir une descendance, car sa dynastie perdrait Thèbes. « Je pense », chante le chœur, « à la faute ancienne... la faute de Laïos rebelle à Apollon qui, par trois fois, à Pytho... lui avait déclaré qu'il devait mourir sans enfants, s'il voulait le salut de Thèbes. » La parole d'Apollon ne comporte aucune idée de prédestination. Cette conception soi-disant païenne n'est pas plus déter-

ministe que celle du récit de la *Genèse* où Dieu interdit à Adam de manger la pomme et punit sa désobéissance sur sa descendance tout entière. Adam engendre le malheur de l'humanité. Caïn tue Abel comme Etéocle et Polynice s'entretuent. Laïos est aussi libre qu'Adam et c'est en homme libre que, selon l'expression très forte d'Eschyle, « il enfante son destin » (ἐγείνατο μόρον αὑτῷ). C'est ainsi que des actes libres entraînent des conséquences nécessaires.

Mais nous touchons ici au point délicat de la légende. Cette nécessité qu'engendrent nos fautes ne pèse pas seulement sur notre vie mais sur celle de nos descendants. Cette loi, Eschyle ne l'accepte pas sans résistance, mais il l'accepte finalement plus aisément que nous, parce que pour lui comme pour son époque — pour Pindare, par exemple — l'individu n'est pas un fait isolé, c'est la race qui constitue une unité indivisible. Il est donc nécessaire qu'elle soit tout entière responsable de la faute de l'ancêtre.

Au reste cette idée de l'hérédité du châtiment est plus ancienne qu'Eschyle dans la littérature grecque. Elle apparaît auparavant chez d'autres peuples parce que la vie la suggère sans cesse. Est-il besoin de rappeler que le Dieu des Juifs fait retomber la faute des pères sur les enfants jusqu'à la troisième génération? La poésie de l'Inde exprime la même idée. « Ecarte de nous la faute paternelle ; efface la faute que nous avons nous-mêmes commise », dit le *Rig Véda* (1). Si, en Grèce, cette idée est à peine indiquée chez Homère, toujours empressé à effacer toutes les croyances qui blessent la raison, elle est nettement affirmée par Hésiode qui déclare en particulier que le faux serment est puni sur la postérité du parjure. Parmi les poètes lyriques, Théognis et Solon la présentent avec une force particulière, et même Théognis avec une grande indignation. « Grand Zeus, si seulement les dieux voulaient permettre... que le criminel expie seul sa faute et que les folies des pères ne fassent pas dans l'avenir le malheur des fils ! s'ils permettaient que les enfants d'un père injuste, justes eux-mêmes dans leurs pensées et dans leurs actes... ne payent pas les crimes des pères ! »

Eschyle ressent aussi cruellement que Théognis cette loi de l'hérédité du châtiment et, tout en l'acceptant comme un mystère inexplicable, il marque clairement, dans la trilogie des *Labdacides*, sa résistance à la rigueur de cette loi. Il cherche à en pallier l'immoralité en ajoutant de son propre fonds que le fils et le petit-fils du criminel

(1) D'après Rohde, *Psyche*, p. 450.

expient non seulement le forfait de l'ancêtre, mais aussi leur propre forfait. Le malheur ne peut frapper un innocent : il faut donc qu'Oedipe et Etéocle soient frappés pour des fautes personnelles, aussi bien que pour le crime de Laïos. Sans doute cette solution n'est qu'un compromis. Encore témoigne-t-elle de l'effort d'Eschyle pour préserver l'idée de la liberté et justifier les dieux. Mais on a bien le sentiment que son exégèse se débat dans des difficultés inextricables.

En ce qui concerne Etéocle, nous voyons assez nettement comment Eschyle avait fait de sa mort à la fois un acte libre et la sanction d'une double faute. Des allusions de la pièce des *Sept* nous montrent que dans la pièce précédente qui avait pour sujet la vieillesse d'Oedipe, les deux fils du roi se conduisaient indignement avec leur père. Oedipe alors, indigné, lançait contre eux des imprécations. « Contre ses fils eux-mêmes, indigné de leurs piètres soins, hélas ! il lança des imprécations amères, déclarant que c'est le fer au poing qu'ils se partageraient ses biens. » Ces malédictions du père continuent d'agir après sa mort. Elles vivent, pour Etéocle, d'une existence objective, en la personne d'une divinité qui le poursuit et dont il sent la menace suspendue sur toute son activité. Cette divinité, c'est Ἄρα, l'Imprécation, exécutrice des hautes œuvres de la justice divine. Toute la volonté d'Etéocle — la plus noble du théâtre d'Eschyle — est tendue, au cours de la pièce entière, contre cette menace invisible dirigée contre sa vie et, à travers lui, contre la cité qu'il chérit. Etéocle est un homme d'action et, au cœur de l'action, il réussit à écarter Ara de sa pensée ; mais sitôt qu'il s'arrête d'agir, il sent sa pensée se troubler et sa raison lui échapper. Le fantôme d'Ara surgit à ses côtés. « Elle est là, la noire, l'odieuse Ara, envoyée par mon père, elle est assise à mes côtés, sans une larme en ses yeux secs. » Cette divinité vengeresse, Etéocle et le chœur l'appellent aussi d'un autre nom : c'est Ἐρινύς. L'Erinye, chez Eschyle, châtie les crimes commis contre la race et particulièrement contre le père. Elle poursuit la même œuvre qu'Ara, elle représente l'aspect justicier de la divinité. Or, dans les *Sept*, ce sont ces deux divinités qui apportent à Etéocle son μόρος ou sa μοῖρα : son sort, son destin. On voit qu'Eschyle s'efforce de présenter le destin et la mort d'Etéocle comme le châtiment d'une faute personnelle : lui aussi, comme Laïos, « a enfanté son destin » par une action libre.

D'autre part, en tant qu'elle expie le crime de l'ancêtre, Eschyle s'attache à présenter la mort d'Etéocle comme un sacrifice volon-

taire, un acte de libre patriotisme, une offrande à la cité. Quelle fut en effet la faute de l'ancêtre? Non seulement un acte de désobéissance à l'égard des dieux, mais un tort fait à la cité. Laïos savait que s'il engendrait un fils, sa descendance ferait le malheur de Thèbes. Il ne s'est pas soucié de la cité, il n'a songé qu'à son désir égoïste, à la joie d'avoir un fils. Dans le chant du chœur qui remonte aux origines de la trilogie, Eschyle souligne cet aspect de la faute de l'ancêtre : « Laïos s'est laissé vaincre par l'égarement de son désir [d'avoir des enfants]... Un délire unissait les époux dans leur folie ». Or, en opposition avec l'ancêtre, qui n'a songé qu'à lui et à son plaisir, Etéocle nous est présenté dès le premier instant comme dominé par l'unique pensée du salut de l'Etat. Dans la première partie de la pièce il cherche à assurer la défense de la ville en bon soldat, en chef énergique ; mais quand la situation semble perdue, quand il apprend que son frère Polynice monte à l'assaut de la septième porte, soudain il comprend dans une illumination qu'une seule voie reste ouverte au salut de la patrie : sa propre mort et le meurtre de son frère qui anéantiront une race maudite par l'oracle d'Apollon. C'est dans cette voie qu'il s'élance : « Puisque le ciel ainsi précipite les choses, qu'elle aille donc rouler aux flots du Cocyte, la race odieuse à Phébus, toute la race de Laïos ». Et plus loin : « Ce n'est pas de moi que les dieux se soucient : l'offrande de ma mort seule a du prix pour eux ». C'est dans cette pensée qu'Etéocle se précipite au-devant de son destin. Par une libre décision, dans un état d'extrême exaltation où sa volonté, jusque-là ferme et tendue, soudain prend feu sous l'empire de la passion, de l'ivresse de mourir et de tuer pour sa patrie, il offre sa vie pour anéantir en sa personne comme en celle de son frère la race interdite : il répare ainsi le crime de l'ancêtre, il rend la vie à la cité. Le destin finalement coïncide avec le devoir. Le crime même qu'il doit commettre et qu'il commet avec un mélange de joie et de dégoût est placé sur la route de son devoir.

Eschyle, pour bien montrer que tel est le sens de l'histoire des Labdacides, a, sur un point important, corrigé la légende ou du moins choisi entre les variantes existantes celle qui s'accordait avec le sens qu'il trouvait à la légende. Tandis que, dans l'épopée ancienne de la *Thébaïde*, Polynice avait un fils qui revenait avec les fils des autres chefs venger son père et saccager Thèbes, Eschyle fait mourir les deux frères sans enfants, afin d'interrompre la chaîne des crimes et des fatalités et de donner un sens au sacrifice volontaire d'Etéocle.

Eschyle veut que, par cette mort, le crime de l'ancêtre soit définitivement racheté et que la ville soit sauvée. Son héros réussit donc à faire mentir l'oracle qui avait annoncé la ruine de Thèbes.

Ainsi l'action du destin est interrompue. C'est notre liberté qui l'enfante, mais c'est aussi notre liberté qui, en le réalisant, en lui faisant sa part comme il fait la nôtre, en marque le terme. La liberté de Laïos a enfanté un destin : par lui la fatalité d'une race est née. Mais Etéocle, en se portant librement au-devant d'une mort nécessaire, en faisant entrer la nécessité dans sa volonté, en transformant cette nécessité en un acte moral, met un terme au pouvoir du destin. Ἕληξε δαίμων, dit le poète. « Le Destin s'est arrêté. »

Le propre du héros, chez Eschyle, ce n'est pas de s'engager dans une lutte insensée contre le destin et d'imaginer, dans son orgueil d'homme, qu'il l'empêchera de se réaliser, c'est au contraire de le réaliser en sa personne, c'est d'offrir au δαίμων ce qu'il réclame — seule façon d'en finir avec lui et de faire rentrer la liberté dans la vie humaine.

* * *

Pour combattre et faire reculer le destin qui nous presse de toutes parts, Dieu exige de nous des sacrifices volontaires. Cette part accordée à la rigueur des lois assure le salut d'un peuple, arrache à la nécessité son aiguillon. La mort d'Etéocle sauve Thèbes. Plus grand qu'Etéocle, Prométhée, martyr volontaire, sauve l'humanité, oblige Zeus à respecter la vie humaine qu'il voulait anéantir, accroît infiniment le pouvoir et la liberté de l'homme.

Mais quel est ce Zeus dont les caprices tyranniques songeaient à anéantir l'humanité? Comment se peut-il qu'il faille le martyre de Prométhée pour arracher la race humaine à ce destin de mort? Dieu est-il juste, qui fait payer d'un tel prix la création d'un bien : la sécurité de la vie humaine? La trilogie des *Prométhées* affronte le problème de la justice de Dieu.

Eschyle aime les sujets difficiles. Il n'interprète que les légendes qui troublent sa conscience. Troublante entre toutes, pour un Grec pieux du cinquième siècle — dont la pensée ne s'est point affranchie de la mythologie traditionnelle, contrairement à celle d'un Xénophane —, était cette légende où le garant de la justice et de l'ordre du monde faisait figure de tyran jaloux de l'élévation des hommes et, faute d'oser les anéantir, se vengeait bassement sur leur bienfaiteur.

Pour d'autres que pour Eschyle cette histoire était objet de scandale. A une époque où on ne savait pas y voir soit un conflit cosmique, soit un conflit historique entre les dieux des plus anciens et des plus récents occupants de la Grèce, le sens moral naissant s'efforçait, dès Hésiode, chez les orphiques et chez Pindare, d'y justifier la cruauté de Zeus, en chargeant les mortels d'une faute antérieure qui appelait leur anéantissement ou d'y superposer à l'image du Zeus jaloux celle d'un Zeus généreux et clément envers Cronos et les Titans.

Il est remarquable qu'Eschyle, comme s'il était résolu une bonne fois à sonder toute l'horreur du mystère de la souffrance imméritée, dédaigne de chercher la moindre excuse ou d'apporter la plus légère atténuation à l'odieux de l'injustice de Zeus. Ce poète, dont toute l'œuvre antérieure est un cantique à la gloire de la justice de Zeus, avec une hardiesse illimitée — dont certains modernes se sont épouvantés au point de lui refuser la paternité du *Prométhée* (défaite sans gloire) — écrit le *Prométhée enchaîné* tout entier *contre* Zeus. Cette affirmation, je n'ai pas le loisir de la démontrer ici. Il suffit d'indiquer que toute la structure de la pièce et en particulier l'invention de l'épisode d'Io, sans relation nécessaire avec l'histoire de Prométhée, la composition des personnages substituts de Zeus, ses cyniques valets, la pitié d'Héphestos et l'hypocrisie de l'Océan, la plate brutalité d'Hermès, les variations du rôle de Prométhée lui-même, depuis le silence méprisant du prologue jusqu'aux blasphèmes des dernières scènes — tout cela ne s'explique et ne se rejoint qu'en un point : l'intention du poète de nous remplir d'horreur pour Zeus et d'amour pour Prométhée. Aucun lecteur non prévenu n'échappe à ces sentiments.

Encore faut-il expliquer cette intention sans briser l'unité de la personnalité d'Eschyle et du monde qu'il a construit. N'aurait-il donc pas réussi à faire la synthèse de sa conception du monde et se laisse-t-il ballotter, au gré des sujets et de ses états d'âme, de l'impiété à la foi ?

Ce qu'il faut dire d'abord, c'est que le poète Eschyle témoigne à Prométhée la générosité que tout grand poète montre à l'égard de ses créations. Un poète ne peut créer des créatures vivantes que par un acte de générosité entière, sans arrière-pensée. Ayant choisi Prométhée comme héros de son drame, même s'il doit lui donner tort dans la suite, Eschyle écrit toute sa pièce en sympathie avec le bienfaiteur des hommes : donc contre Zeus. Sa croyance religieuse

elle-même ne compte pas dans cet acte de création auquel il s'abandonne tout entier. Il ne veut ou plutôt il ne peut plus voir que la grandeur de la personne et de l'œuvre de sa créature : il lui prête le plus pur amour des hommes, allant jusqu'au sacrifice complet ; il souffre avec lui de l'injustice qui lui est faite ; il participe à son martyre ; il participe à sa révolte et à sa haine.

Au fait, quand je parle de Prométhée comme de la créature d'Eschyle, j'emploie ici le langage de la critique moderne, qui paraîtrait bien faible et bien faux au poète lui-même. Pour Eschyle, Prométhée est une réalité divine : il est saisi par la beauté de l'action de ce dieu parmi les hommes — ce dieu qui a arraché la race mortelle à la bestialité, révélé à l'homme son propre génie, ravi à la cruauté des lois de Zeus l'humanité même de l'homme. Pour ces bienfaits Eschyle adore Prométhée : il se donne à lui par un acte de dévotion religieuse qui est le même que celui par lequel il se donne à Zeus dans telle autre tragédie. Eschyle a créé Prométhée dans un acte d'adoration. Le subjectivisme de notre langage ne doit pas nous cacher que c'est de la réalité des essences divines qu'il reçoit le pouvoir de créer.

Mais il faut aller plus loin, et puisque nous ne pouvons nous défaire de ce langage subjectif, qu'il nous serve du moins à déclarer qu'Eschyle n'aurait pas pu créer Prométhée s'il n'y avait eu en lui quelque chose de titanique et de révolté. Eschyle était certainement une forte personnalité — une âme volontaire, obstinée — et il a dû porter en lui quelque chose de l'orgueil du Titan. Sa religion n'est pas une piété faite d'habitudes passivement acceptées : elle n'est pas naturellement soumise. La condition misérable de l'homme, surtout de l'homme primitif, le révolte contre l'injustice des dieux. Le malheur de l'humanité le touche assez douloureusement pour lui rendre croyable que les dieux qui le permettent ont jadis conçu la pensée d'anéantir la race humaine. Je dirais même, malgré le paradoxe, qu'Eschyle est assez religieux pour pouvoir, à de certains moments, haïr les dieux. Il croit assez vigoureusement à la réalité des êtres divins, il sent assez fortement leur présence dans les choses pour oser leur attribuer cette cruauté, cette hostilité foncière que la nature et la vie manifestent à l'égard de l'homme. Il faut avoir plus de foi pour affirmer l'existence d'êtres qui contredisent notre raison et sont hostiles à notre désir de vivre que pour croire à un vague « bon Dieu » dont l'action se confond avec la providence ou les lois naturelles.

Des sentiments de cette sorte — sentiments de révolte, d'anarchie,

de haine à l'égard des lois douloureuses de la vie — existent dans toute forte personnalité, parce qu'elle a plus de peine à se plier à l'ordre commun, à se résigner à la vie telle qu'elle est. Ces sentiments, Eschyle les libère magnifiquement en la personne de Prométhée : il crée Prométhée avec sa révolte contre la vie, avec sa propre haine des dieux. Pendant tout le cours de la pièce que nous possédons, il n'oppose à ces sentiments aucune barrière. Peu importe qu'ils dépassent les limites permises : c'est une joie d'enfreindre les lois et de refaire un monde d'orgueil d'où sont bannis les dieux, dont le Philanthrope est le seul dieu, où règne le seul génie de l'homme. Peu importe que ce monde soit impossible, que Prométhée soit écrasé : le roseau pensant meurt avec joie, dans l'ivresse de juger le monde qui l'écrase.

Mais la révolte n'est jamais qu'un moment de la pensée d'Eschyle (1). Un autre besoin tout aussi impérieux, sinon davantage, existe en lui, un besoin d'ordre et d'harmonie — ordre à installer dans le monde comme dans sa propre vie, qui fut volontairement pliée à l'intérêt supérieur du κοινόν. La révolte sans fin n'est pas une solution, pas plus que le dualisme n'est une métaphysique qui satisfasse l'esprit. Personne plus qu'Eschyle n'a senti le monde comme une unité, n'a fait effort pour en saisir l'harmonie. Dans son œuvre entière il apporte à résoudre les conflits divins ou humains (parfois des conflits juridiques et politiques qui divisaient l'Athènes de son temps) une force de conciliation qui est une des ressources de sa personnalité. Eschyle, comme Solon, est un arbitre né.

C'est pourquoi, après la pièce de la révolte, il écrit celle de la réconciliation. Ces deux pièces répondent aux deux tendances les plus profondes de sa personnalité.

Mais comment saisir l'unité du monde à travers le conflit de Zeus et de Prométhée que lui livre la tradition ? Là est le point vif.

Pour comprendre la solution d'Eschyle, il est nécessaire de rappeler d'abord en quelques mots (2) que la notion du divin chez les Grecs

(1) On en trouverait un exemple frappant dans la trilogie des *Danaïdes*, dont la première pièce exalte passionnément la révolte délirante des princesses égyptiennes contre le mariage et contre l'amour, tandis que la seconde les blâme de répondre à la brutalité de l'homme par le refus de se donner et que la troisième les amène à accepter le joug de l'amour dans le mariage, à céder librement à la plus grande des lois naturelles. — (2) Toujours avec M. Pohlenz, à l'ouvrage de qui cette étude continue de faire de nombreux emprunts. L'interprétation qu'on va lire de la trilogie des *Prométhées* est un de ces emprunts.

se distingue de celle du christianisme en ceci principalement que Dieu n'est pas conçu par eux comme absolu et transcendant, comme identique à lui-même durant l'éternité et dominant de très haut l'homme et le monde qu'il aurait créés dans sa sagesse infinie. Une telle croyance est inconnue aux Grecs. L'homme antique voit le divin partout, dans la beauté multiple du monde, dans les puissances qui interviennent dans sa vie, agissent sur sa race, sur ses pensées et ses sentiments. Le divin se révèle à lui en une foule d'êtres particuliers qui vivent et agissent à l'intérieur du monde. Ces êtres mènent dans l'Olympe une vie bienheureuse délivrée de la limite du temps. Mais s'ils sont plus parfaits et plus puissants que l'homme, ils sont cependant liés à lui par la communauté de la race, nés comme lui de la Terre-Mère, de la Nature universelle. Dieux et hommes ne sont pas des grandeurs incommensurables et les dieux, comme les hommes, sont à penser à l'intérieur du monde, dont ils sont le contenu spirituel. A l'intérieur du monde et par conséquent à l'intérieur du temps. Zeus lui-même, gardien de l'ordre actuel du monde, de ce κοσμός bien ordonné auquel Eschyle aspire et dans lequel chaque être — dieux, hommes, animaux et plantes — aurait sa sphère déterminée, Zeus, l'être le plus haut du monde est à penser à l'intérieur du monde et du temps.

Dans cette conception du divin, les dieux sont nés, ils ont grandi, ils ont lutté : ils ont, en un mot, une histoire et ne sauraient rester toujours identiques à eux-mêmes. Partant de là, Eschyle va chercher, dans son interprétation de la légende de Prométhée, à montrer dans quelle direction se déroule cette histoire du divin. Il va tenter de concilier la révolte de Prométhée et la justice de Zeus en montrant que la justice de Zeus n'est autre chose qu'un devenir.

La tradition sacrée donnait à Eschyle Zeus comme successeur d'Ouranos et de Cronos dans le gouvernement du monde. Zeus n'arrive au trône que par la violence, et c'est pourquoi Eschyle ne le nomme pas roi, mais τύραννος c'est-à-dire usurpateur. Sa souveraineté est, en son principe, illégitime, mais enfin elle impose au monde sa loi et la fait respecter avec la dureté qui est le propre des régimes d'usurpation. «Un nouveau maître est toujours dur», dit Héphestos à Prométhée.

Cet ordre nouveau installé par le tyran, Prométhée le viole. Zeus sévit conformément à son droit, qui est le droit du maître, et conformément à son devoir, puisqu'il est maintenant responsable de l'ordre

de l'univers. Cependant l'intention du poète est que nous ressentions ce châtiment comme injuste, parce que ni les services précédents rendus par le Titan à Zeus, ni la pureté de ses intentions, ni surtout le bien que sa faute a créé — c'est-à-dire une humanité plus libre et plus heureuse — n'ont mérité cette sévérité. En fait, la dureté de Zeus n'est pas seulement nécessitée par le salut du monde et de son trône. C'est la nature elle-même de Zeus — nature trop passionnée — qui l'entraîne à une injustice. Eschyle y insiste plus d'une fois : Zeus est encore trop jeune. Ses violences légitiment l'insurrection de Prométhée.

Prométhée n'est d'ailleurs pas la seule victime des passions de Zeus. Cronos et les Titans gémissent au fond du Tartare. La violence qui l'a porté au trône du ciel ne se retournera-t-elle pas contre Zeus ? Eschyle suspend cette menace sur sa tête. D'autre part, entre les nombreuses légendes où l'Olympien apparaissait en séducteur des mortelles pour le plus grand malheur des femmes que son caprice avait élues, Eschyle retient la plus cruelle de toutes, celle d'Io, la vierge innocente qui paie d'un long martyre l'honneur d'avoir été séduite par le plus grand des dieux. Le premier sans doute, il rapproche en une même œuvre les deux destins de Prométhée et d'Io — la victime de la haine et la victime de l'amour de Zeus. La scène d'Io n'est pas un épisode cousu artificiellement à l'action du drame. Elle nous conduit au contraire au centre de la cruauté de Zeus ; elle dresse contre lui un nouvel acte d'accusation, et peut-être le pire : après le tyran qui inflige au bienfaiteur des hommes un châtiment immérité, voici le prince lâche et sensuel, indifférent aux souffrances de celle dont il a perdu la vie pour satisfaire son désir. Les caprices de Zeus, son égoïsme — son caractère ἴδιος — s'opposent une fois de plus à l'humanité de Prométhée. Par ce second exemple, le sujet du drame est poussé à l'aigu. Le poète nous fait entrevoir au fond des siècles, dans cette ère primaire du monde qu'il place à trois cents siècles en arrière de la délivrance de Prométhée, un âge où l'univers était soumis à des lois plus dures, où les dieux eux-mêmes agissaient en brutes et restaient bien en deçà des exigences de la conscience morale.

Dès lors la grâce de Prométhée, qui était le sujet du drame suivant, n'était pas seulement l'effet de la soumission du Titan. Seule une évolution de Zeus la rendait possible. C'est très justement que Wilamowitz compare les cruautés de Zeus dans sa jeunesse à celles de

l'Eternel des armées et l'évolution de Zeus à celle du dieu juif au Dieu chrétien. Il applique au Zeus de *Prométhée enchaîné* un mot d'un critique allemand à l'adresse du Jéhovah de l'Ancien Testament : « *Da war der liebe Gott selbst noch jung* ». Cependant prenons garde ici de ne pas prêter à Eschyle le point de vue d'une théologie dix-neuvième siècle, qui verrait dans la discordance entre le Zeus des plus anciennes traditions et celui que réclame un sentiment moral plus éclairé une évolution de la croyance en Dieu. Eschyle rejetterait cette explication : il croit à une réelle évolution des dieux eux-mêmes, à un devenir de Dieu. Cette idée qui apparaît dans les *Prométhées* pour la première fois dans l'œuvre d'Eschyle, le poète semble dès lors s'y être attaché fortement. On sait que dans l'*Orestie*, si un ordre nouveau peut s'installer dans la société humaine, si un droit criminel nouveau peut se substituer à l'ancien, c'est grâce à l'évolution intérieure des divinités de la vengeance qui d'Erinyes se transforment en Euménides. Mais tandis que dans l'*Orestie* cette évolution s'accomplit de façon trop brusque pour être absolument convaincante, les trente mille ans qui s'écoulent entre les deux *Prométhées* nous permettent d'admettre plus aisément cette épuration de la divinité.

De quelle façon le *Prométhée délivré* manifestait-il cette évolution de Zeus ? Il est difficile de le dire. On peut croire que le motif du secret, qui, dans la première pièce, permettait au poète de donner une arme au Titan dans sa lutte contre Zeus — motif qui reparaissait certainement dans la pièce suivante — y acquérait une signification plus profonde. On approcherait peut-être de cette signification en se rappelant la façon dont Eschyle, dans la trilogie thébaine, interprétait la désobéissance de Laïos à l'oracle qui lui interdisait d'avoir un enfant. Laïos, cédant à l'instinct de son moi, engendrait une race funeste. On peut supposer que Zeus au contraire, mis dans un cas semblable, triomphait de son amour pour Thétis, faisait acte de renoncement pour ne pas jeter le κοσμός dans de nouveaux désordres et devenait par là digne de rester éternellement le maître et le gardien de cet ordre. Cette première victoire remportée sur lui-même en entraînait une seconde, plus difficile encore. Zeus — qui avait déjà pardonné aux Titans, comme nous le savons par un fragment conservé — déposait sa colère contre Prométhée, accordant ainsi satisfaction à la justice. La passion, qui avait jadis fixé la punition, était maintenant vaincue en lui. Zeus, purgé de ce

caractère ἴδιον qui est le propre de la passion, pouvait dès lors se confondre avec la loi du κοινόν. Prométhée, faisant à son tour acte de soumission, s'inclinait devant le roi des dieux devenu digne de l'être, et, en signe de cette soumission volontaire à l'ordre nouveau du monde, acceptait de ceindre sa tête de la couronne d'osier qui rappelait ses chaînes. Ainsi les deux adversaires, s'étant tous les deux vaincus intérieurement, ajustaient en eux le conflit de la liberté et de la nécessité et consentaient une limitation de leurs passions anarchiques en vue de servir un but supérieur : l'ordre du monde. Le conflit s'apaisait ; l'harmonie s'installait dans le monde divin.

Tel est le sens nouveau dont la pensée d'Eschyle chargeait la vieille et troublante légende. L'histoire du conflit des anciens dieux des populations primitives de la Grèce et des nouveaux dieux des envahisseurs devient l'expression symbolique du devenir du monde, de son accession à la justice et à l'harmonie. On peut même dire que le *Prométhée* d'Eschyle apparaît, sur deux plans différents, comme la tragédie du devenir. Sur le plan humain, Prométhée, par ses inventions, ouvre à l'humanité la voie du progrès. Mais, en créant ce devenir humain, il ouvre un conflit avec l'immobilisme jaloux où s'enferme alors l'Etre divin. Il faut que le monde divin entre lui-même en devenir pour que le conflit s'apaise. Dès lors le monde tout entier — humain et divin — est en marche : la justice est son terme.

*
* *

La trilogie de l'*Orestie* — dernière étape de la pensée d'Eschyle — est l'histoire de l'avènement de la justice dans le monde divin et de l'installation des tribunaux qui assurent parmi les hommes le respect de lois enfin conformes à celles de la conscience religieuse (1).

(1) La pensée religieuse de l'*Orestie* est plus facile à saisir que celle des trilogies précédentes. Voici plus de soixante ans que Paul GIRARD *(Le sentiment religieux en Grèce)* montrait avec force comment Eschyle réussit, dans cette trilogie, à briser le cercle de la nécessité et à installer dans le cœur de l'homme une foi nouvelle dans la justice clémente des dieux. Si quelques critiques égarés (ainsi WILLEM, *Melpomène*, 1932) persistent à ignorer le sens éclatant de l'*Orestie* et à voir dans l'œuvre entière du poète l'affirmation de « la puissance inéluctable du destin », nous ne nous croirons pas tenu à de longs développements pour démontrer que la trilogie des Atrides continue et achève la longue guerre d'indépendance qu'Eschyle n'a cessé de mener contre la tyrannie du destin. Nous ne nous servirons donc de l'*Orestie* que pour confirmer brièvement, en conclusion, la thèse essentielle de cette étude.

Une fois de plus, au terme de sa carrière d'interprète consacré, Eschyle affronte, pour y trouver la justification de sa foi, l'une des légendes de son peuple qui paraissent contredire le plus violemment cette foi même. Au cours des siècles qui précèdent immédiatement Eschyle, l'histoire des Pélopides était devenue la sinistre illustration de la loi de l'hérédité des fautes. En arrière des meurtres d'Agamemnon et de Clytemnestre la tradition poétique et religieuse avait allongé la liste des crimes et des atrocités — sacrifice d'Iphigénie, repas de Thyeste, adultère d'Aéropé — et, reliant ainsi par ces crimes nouveaux, inconnus d'Homère, la destinée des Atrides aux crimes des plus lointains ancêtres, Pélops et Tantale, avait constitué à travers six générations la plus redoutable démonstration de la puissance invincible d'Até, d'Ara et des Erinyes sur la race.

Homère en effet non seulement ignorait cette longue chaîne de crimes, mais aux meurtres d'Agamemnon, de Cassandre et d'Egisthe il ne cherchait pas d'autre explication que les motifs tirés de la psychologie la plus naturelle et la plus humaine — ambitions, cupidités et jalousies, querelles de rois et vengeances de femmes — sans qu'il lui parût nécessaire d'y voir une manifestation de la puissance et du courroux des dieux. Oreste en particulier n'est chez Homère qu'un jeune héros qui s'illustre en frappant le rusé meurtrier de son père. C'est vers la fin du moyen âge grec et en Attique, semble-t-il, que l'histoire des Pélopides se charge d'une signification religieuse : signification beaucoup plus tragique puisque les personnages qui se croient libres et responsables ne sont en réalité complètement compréhensibles, tant dans leurs souffrances que dans leurs actes, que parce qu'ils sont la projection d'une volonté divine qui agit en eux et les accule l'un après l'autre au meurtre et à la mort.

L'histoire d'Agamemnon et de Clytemnestre, telle que la racontait Homère — strictement humaine et entièrement réductible aux lois de la psychologie —, ne pouvait inspirer à Eschyle aucune tragédie. Il n'a conçu l'*Orestie* que dans le conflit tragique qu'offrait à sa pensée une série d'actes libres liés en un enchaînement fatal. De la plus repoussante histoire de crimes à la fois imposés et châtiés par les dieux, histoire où s'embrouillaient et se heurtaient les revendications contradictoires de la puissance divine et celles de la conscience religieuse, le poète a reçu le choc nécessaire à la création d'une œuvre tragique et sereine où se réconcilient, après de durs combats, le monde implacable des lois et les exigences de la conscience. Plus est aiguë

la contradiction entre le sens apparent d'une légende et sa propre façon de penser, plus cette légende excite sa faculté de créer. Eschyle a le pouvoir d'intégrer à son monde tout ce qui semble nier ce monde.

S'il y réussit dans l'*Orestie*, c'est en développant largement et de façon neuve le seul fait de la légende où s'affirmait, au bout de la chaîne d'horreurs, une espérance. Ce fait, que la tradition des derniers siècles, si fort qu'elle eût accentué le caractère fatal de la légende, avait dû conserver, c'est le salut d'Oreste innocent. Ce terme de l'*Orestie* est au point de départ de l'invention d'Eschyle et l'a seul rendue possible.

Il est très remarquable en effet qu'Eschyle ait découpé dans l'histoire des Pélopides, pour en faire les trois moments de sa trilogie, trois épisodes d'intérêt dramatique fort inégal et inégalement développés avant lui. En face de l'œuvre achevée, il nous semble qu'Eschyle ait choisi dans la geste des Atrides les trois seuls moments possibles. Impression *a posteriori* et très mal fondée. En fait, du point de vue de l'intérêt dramatique, un autre choix eût été pour le moins aussi légitime, et certains savants modernes ont pu s'étonner qu'Eschyle ne l'ait pas fait. Le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre d'Agamemnon et l'assassinat de Clytemnestre, voilà dans l'histoire de la maison d'Atrée les trois sommets du tragique. Un père tue sa fille, une femme son mari, un fils sa mère : quel terrible drame que celui du sang trois fois répandu par les mains qui devraient être les plus sûres et les plus tendres !

Eschyle n'a pas écrit cette trilogie de la double vengeance — fille vengée par sa mère, père vengé par son fils. Il n'a pas voulu que la pensée du spectateur, lancée par lui sur cette pente uniforme de la vengeance succédant à la vengeance, pût prolonger jusqu'à l'infini la courbe fatale et imaginer dans l'avenir la race du criminel vouée par le destin au crime éternel. L'*Orestie* est construite sur un rythme tout différent : non pas celui d'une chute constante s'enfonçant dans le temps selon des lois rigides, mais d'une force brusquement arrêtée en sa course par une résistance imprévue qui l'anéantit d'un seul coup ou la renverse vers l'autre pôle. Non pas : crime, vengeance — et donc pour l'éternité, vengeance. Mais : crime, vengeance, pardon.

Ainsi par la seule façon dont il découpe et dispose sa matière, Eschyle révèle son intention : il ne fait triompher la fatalité dans les deux premiers mouvements de son œuvre que pour rendre, dans le troisième, sa défaite plus éclatante.

La trilogie des *Labdacides* n'était pas composée autrement. Mais si l'*Orestie* confirme les *Sept* par cette fin de non-recevoir qu'elle oppose à la tyrannie du destin, il ne suffit pas à Eschyle de se confirmer lui-même : l'*Orestie* prolonge les *Sept* à la lumière de la vérité entrevue dans le *Prométhée*. Rien ne fait mieux sentir à quel point la pensée d'Eschyle est une recherche continue, poursuivie dans la même direction, que la succession de ces trois trilogies : *Labdacides*, *Prométhées*, *Orestie*.

L'*Orestie* confirme les *Sept*, en premier lieu dans l'*Agamemnon*, en plaçant la mort du roi, comme celle d'Etéocle, à l'intersection de deux lignes de responsabilités. Il y a d'une part les fatalités de la race : Agamemnon est le descendant des Pélopides, race puissante, comme celle des Labdacides, pour le bien comme pour le mal. L'ancêtre de la race, Pélops, a commis un crime, — le premier que le poète veuille retenir — qui va livrer la race au destin. Pour conquérir sa femme Hippodamie, Pélops a tué par ruse son beau-père Oenomaos, dans la course de chars dont Hippodamie était le prix. C'est ce crime qui déchaîne « le génie vengeur qui dans les entrailles des descendants nourrit la soif du meurtre et du sang nouveau ». A ce crime sont venus s'ajouter les crimes des deux fils de Pélops, Atrée et Thyeste : l'un séduit la femme de son frère, l'autre égorge ses neveux pour les offrir à leur père dans un repas de réconciliation. Et c'est ainsi, insiste le poète, que le génie de la race s'engraisse de forfaits nouveaux. La mort d'Agamemnon, à la troisième génération, est au terme de ces fatalités héréditaires : elle est exigée par les crimes de la race. Telle était sans doute l'explication que la tradition suggérait de la mort d'Agamemnon.

Mais cette explication ne suffit pas à Eschyle. Il veut qu'Agamemnon meure, non seulement parce qu'il porte la responsabilité collective des fautes de ses pères, mais parce qu'il s'est chargé à son tour d'une responsabilité personnelle — la seconde étant nécessaire au jeu de la première. Comme dans le cas d'Etéocle, le démon attaché à sa race ne pourrait rien contre lui, s'il restait innocent.

Toute la prodigieuse ouverture de l'*Agamemnon*, avec ses séries presque ininterrompues de chœurs, n'a pas d'autre objet que de montrer comment le roi a donné prise au démon de la race par des erreurs et des crimes librement accomplis. Il a entraîné un peuple entier dans une guerre pour une femme adultère : acte de déraison dans lequel il outrepassait ses droits de roi. Il a livré son peuple à

Arès « le changeur de mort qui, dans la mêlée des javelines, dresse ses balances : on lui donne des hommes, il renvoie aux parents de la cendre muette qui remplit des urnes chétives ». Agamemnon sacrifie donc son peuple à une femme coupable et qui ne lui est rien. Et cela pourquoi? Pour sa gloire personnelle. « Mais la gloire est lourde, qu'accompagne la haine du pays. » Aussi maintenant, « il doit payer sa dette à la malédiction d'un peuple ».

Au départ de l'armée, Zeus l'avertit encore par un présage et tente de le retenir : il méprise l'avertissement. Déjà lié par ses premières fautes, sa liberté n'est plus intacte, sa volonté est plus faible pour résister à la tentation suprême de sacrifier sa propre fille à sa victoire future. Le poète rappelle longuement, dans la parodos du drame, ce sacrifice d'Iphigénie : il montre ce sacrifice non pas imposé par les dieux, mais présenté par eux comme une condition de la destruction de Troie — tentation offerte à l'orgueil du chef. Agamemnon débat en lui-même les deux partis qui s'offrent à lui et quand, par une décision impie et sacrilège, il choisit de sacrifier le joyau de sa maison, alors seulement le destin s'appesantit sur sa nuque : il s'est livré lui-même au génie vengeur de la race qui châtiera à la fois, par sa mort, le meurtre des enfants de Thyeste par son père et le meurtre de sa fille dont il est seul responsable.

Une dernière fois cependant les dieux lui ménagent une chance de salut. C'est, au centre de la pièce, la tentation du tapis de pourpre. Agamemnon se laissera-t-il entraîner par son orgueil à s'égaler aux dieux? acceptera-t-il d'être reçu dans sa maison avec des honneurs divins? outrepassera-t-il ses droits d'homme, en marchant sur le tapis des dieux, comme déjà il a outrepassé ses droits de roi et ses droits de père? Il tombe dans le piège d'Até ; il commet cette dernière faute symbolique : comme Xerxès, il franchit la limite, il pose le pied sur le domaine que se sont réservé les dieux. La voie de pourpre le conduit tout droit à la hache de Clytemnestre.

En tout ceci l'*Orestie* recoupe exactement les *Sept* : Agamemnon s'est livré lui-même au destin des Pélopides ; il s'est lié par ses propres fautes. C'est donc la Justice immanente qui le frappe. Et il va de soi qu'on pourrait répéter cette démonstration à propos de Clytemnestre.

Il ne faudrait cependant pas que ce développement fît voir dans Eschyle un plat moraliste, soucieux d'obtenir partout un équilibre apparent entre la faute et le châtiment. Eschyle n'est pas un mora-

liste satisfait de constater le triomphe des principes qu'il a toujours proclamés. A l'heure du triomphe de la justice, Eschyle ne juge pas, il souffre. Nous l'avons vu assez généreux pour pleurer sur le sort mérité de Xerxès. Au moment où meurent ses héros — Etéocle, Agamemnon, Clytemnestre elle-même — le poète tragique n'est plus sensible qu'à la cruauté qu'il y a dans le triomphe même de la Justice immanente. Peu importe en définitive au poète tragique que la morale soit nécessaire pour sauvegarder l'ordre du monde. S'il le constate, c'est avec douleur (et le moraliste, avec satisfaction). Que la Justice soit la loi suprême de la vie humaine, cela ne signifie nullement que cette loi ne soit pas cruelle. Agamemnon frappé justement dans sa gloire pour avoir acheté cette gloire du sang de sa fille est douloureusement tragique, parce qu'il nous révèle que toute grandeur humaine s'achète infiniment cher. Agamemnon, Prométhée, Io n'ont finalement le choix, dans l'usage qu'ils peuvent faire de leur liberté, qu'entre une fade *aurea mediocritas*, une résignation à l'obscurité dans l'ornière de la morale, et la gloire, ou le génie, ou la passion achetés d'une faute et payés d'un dur châtiment. Que cela soit la loi de la vie, le poète religieux y consent, mais il lui arrive de pleurer sur les victimes et d'oublier d'adorer le mystère de la justice immanente.

Ceci revient à dire que l'optimisme religieux, s'il réussissait à dominer la pensée du poète mettrait en péril la tragédie elle-même. On peut soupçonner que c'était ce qui se passait dans le *Prométhée délivré*. C'est en tout cas ce qui se produit dans la troisième pièce de *l'Orestie* qui résoud le conflit de l'individu et de la race à la lumière de la conclusion optimiste du *Prométhée délivré*.

Le cas d'Oreste poursuivi par les Erinyes pour avoir tué sa mère est en effet, pour le penseur, très différent de celui d'Agamemnon et de Clytemnestre. A côté d'Agamemnon et de Clytemnestre coupables, seul Oreste est innocent. Son crime en effet réalise un devoir, en même temps qu'il constitue l'exercice d'un droit reconnu par la morale humaine. Il est pur de tout intérêt, de toute passion personnelle. Agamemnon sacrifie Iphigénie à sa gloire, Clytemnestre tue par haine. Seul Oreste a pour lui Diké. Son crime est au bout de la chaîne des seules fatalités héréditaires, qui veulent que dans la famille des Pélopides le sang appelle le sang ; mais, accompli en toute pureté de cœur, il ne souille que les mains du meurtrier et non ce cœur innocent. Si donc Oreste succombait, victime des chiennes vampi-

res auxquelles « sourit l'odeur du sang humain », sa mort consacrerait le triomphe des forces infernales et monstrueuses qui pèsent sur la race : elle serait un outrage à la justice de Dieu.

C'est pour faire triompher cette justice que le poète, comme dans la trilogie des *Prométhées*, ouvre un conflit au sein même du divin. Ce conflit constitue toute l'action dramatique des *Euménides*. Il met aux prises ceux qu'Eschyle appelle avec tendresse « les jeunes dieux », Apollon, figure plus éclatante qu'aucune autre dans son théâtre, Hermès le Secourable, Athéna, expression du Logos divin, avec celles qui s'appellent par tradition « les droites justicières », les Erinyes, mais qui ne savent définir la justice que par la crainte et la réaliser qu'au prix d'un nouveau crime, allongeant à l'infini le déroulement des vengeances et des fatalités (1). Eschyle n'évoque qu'avec horreur les vieilles divinités monstrueuses de la foi populaire, les abominables suceuses de sang — êtres à forme humaine, mais dont tous les instincts sont de basse animalité. Créatures que son génie n'enfante qu'avec répugnance et qu'il voue à notre dégoût.

Dans ce conflit dont la vie d'Oreste est l'enjeu, les jeunes dieux triomphent, et leur victoire dépasse toute prévision. Non seulement ils imposent « à l'avenir des lois nouvelles qui bouleverseront l'ordre ancien », lois qui désormais jugeront les hommes non sur des responsabilités collectives, mais uniquement sur des responsabilités individuelles et en tenant compte des circonstances et des motifs, c'est-à-dire justement en neutralisant l'action du destin — les jeunes dieux font plus encore : le Logos d'Athéna, à la fin du drame, opère à l'intérieur même du divin une transformation essentielle : les forces dont l'unique fonction était de venger le mal par la création d'un mal nouveau — les Erinyes — sont transformées dans leur être intime. Monstres bornés, étroitement asservis à leur fonction de basse justice, gouvernés par l'instinct primitif de répondre au sang versé par le sang, elles deviennent, par l'effet de la persuasion d'Athéna, des divinités bienfaitrices qui veillent à la sainteté du mariage et à la concorde des citoyens.

Cette conclusion de l'*Orestie*, ce n'est pas un poète psychologue qui l'écrit (la soudaineté de la transformation des Erinyes est une invraisemblance psychologique de plus à porter au compte d'Eschyle) — c'est le poète prophète dévoilant à son peuple une évolution de

(1) « La justice », disait déjà le chœur d'*Agamemnon*, « dans le sang des forfaits anciens lave son épée pour des forfaits nouveaux. »

Dieu et du monde qui s'impose à son sens religieux comme un objet de foi.

Il semble donc qu'au terme de sa carrière la pensée religieuse du poète ait conquis une sérénité — disons le mot un peu fâcheux : un optimisme — ait entrevu des espérances que n'avait pas connues son âge mûr. Pour mettre un terme à la fatalité des lois Etéocle n'a d'autre ressource que de mourir. Mais n'y avait-il pas là un défaut de l'ordre universel? Le descendant des Atrides est plus heureux — et moins tragique — que celui des Labdacides. Les crimes des aïeux n'accableront pas sa tête innocente ; il est libéré des fatalités héréditaires ; il est acquitté du parricide dont le destin lui redemandait compte après l'y avoir acculé. Il recommence une vie toute neuve avec une liberté toute fraîche. L'avènement de la justice divine a fait reculer pour lui le destin. Ou plutôt, c'est l'aspect vengeur et fatal du divin qui se pénètre lui-même de justice et de bonté. Les Parques justicières n'auront plus d'autre souci que de marier les jeunes filles ; les Erinyes vengeresses écarteront les destinées mortelles qui fauchent à la guerre les jeunes hommes. Il semble que le Destin se fasse Providence.

L'*Orestie* achève le monde d'Eschyle. La pensée religieuse du poète avait pu précédemment concevoir que le divin où baignait la vie humaine contenait des principes hostiles à l'homme — si hostiles même que l'homme était aux origines tenu par les dieux en dehors du système du monde dont ceux-ci se réservaient tous les bénéfices. Mais Eschyle ne s'est pas arrêté à cette conception de la vie. Ce principe du mal qu'il a reconnu dans le mystère de l'être n'est pas, à ses yeux, immuable en son essence. L'univers fut jadis un chaos, dans lequel le divin, divisé contre lui-même, pratiquait indifféremment à l'égard de l'homme la violence et la justice. Mais cet univers chaotique tend au cosmos et dans cet ordre nouveau, dominé par la figure de Zeus et de sa parèdre la Justice, le pouvoir du mal se restreint et les êtres malins eux-mêmes sont contraints de développer en eux le principe bienfaisant qu'ils contenaient malgré tout. L'homme dès lors, qui jusque-là n'était dans le conflit du divin que l'enjeu misérable des forces engagées, est appelé à collaborer aux fins de justice vers lesquelles l'univers s'élève. Son activité libre s'ordonne dans le plan de Zeus. Elle ne se heurte plus au destin que là où, dans son orgueil, elle prétendrait briser l'harmonie du monde voulue par les dieux.

En mettant en lumière dans les légendes de Prométhée et d'Oreste les promesses d'épuration du divin qu'elles lui semblaient contenir, Eschyle a touché au but qui fut celui de tout son effort de poète croyant : il a sauvé l'honneur de Dieu. Il a installé l'harmonie dans le monde et en lui la paix qu'il cherchait. Il a réconcilié l'homme, il s'est réconcilié lui-même avec la vie.

Mais en ajustant en lui et dans l'univers le conflit de la liberté humaine et de la fatalité des lois, il faut reconnaître qu'il a du même coup énervé la tragédie. Schiller n'a pas tort de voir dans ce conflit de la liberté et de la nécessité le nerf moteur de la tragédie. Les *Euménides*, en effet, où se réconcilient les dieux et les hommes, et qui s'achèvent en visions de bonheur et de paix, sont de beaucoup le moins tragique des drames d'Eschyle. Il ne faut pas se mettre à croire à la Providence, si l'on veut écrire des tragédies. Eschyle, heureusement, n'est arrivé à cette croyance qu'après un long combat : c'est ce combat que son œuvre reflète. Aucun poète n'a ressenti plus tragiquement que lui le conflit de la liberté et de la nécessité : il avait bien droit, dans sa dernière œuvre et avant de mourir, à l'apaisement.

André BONNARD.

Lausanne.