Revue des Études Grecques

# Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*

Jacqueline De Romilly

**Résumé**

Le thème du bonheur tient une grande place dans les Bacchantes d'Euripide. Le début contient une évocation mystique d'une rare ardeur ; mais le ton change ensuite ; et, par un contraste amer, Euripide insiste, à la fin, sur le faux bonheur d'Agave. Cette tendance à tout mesurer en termes de bonheur et de malheur est caractéristique d'Euripide, ainsi que ce pessimisme : le mouvement intérieur de la pièce s'oppose à l'idée d'une conversion profonde.

**Citer ce document / Cite this document :**

De Romilly Jacqueline. Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*. In: Revue des Études Grecques, tome 76, fascicule 361-363, Juillet-décembre 1963. pp. 361-380;

doi : https://doi.org/10.3406/reg.1963.3749

https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1963_num_76_361_3749

Fichier pdf généré le 18/04/2018

# LE THÈME DU BONHEUR DANS LES *BACCHANTES*

Depuis bien des années, l'on s'interroge sur le sens des *Bacchantes*, et l'on offre des interprétations diverses de la pièce, y reconnaissant tantôt l'œuvre d'un esprit critique et ironique, tantôt celle d'un poète converti et profondément mystique. Parmi tous les thèmes qui peuvent servir à l'interprétation de cette tragédie, il en est un cependant qui ne semble pas avoir jamais été considéré de façon systématique, et qui pourrait pourtant être révélateur, — car Euripide semble nous le proposer lui-même à chaque instant — : c'est celui du bonheur. Cette idée revient, de façon insistante, dans presque tous les chants du chœur d'abord, mais aussi à la péripétie, et même à la conclusion. Que révèle cette insistance ? Elle a bien un sens ; et il peut valoir la peine de le préciser.

Le but d'une telle enquête n'est pas — comme peut l'être celui de M. Bouju, qui écrit une thèse sur le bonheur dans la tragédie grecque — d'éclaircir les contours et l'évolution d'une notion ; il est d'utiliser cette idée comme fil conducteur pour chercher à retrouver son chemin dans la pièce d'Euripide. Pour cela, une condition — la même que connaissait déjà Thésée — ne jamais lâcher le fil conducteur, mais le suivre jusqu'au bout, sans jamais chercher de raccourci. Car, s'il est vrai qu'il parcourt toute la pièce, les images qu'il révèle changent de proche en proche et doivent être considérées chacune à son tour.

*
* *

En fait, on commence en beauté — et pour la qualité littéraire et pour le rôle du bonheur. Car les premiers mots que prononce le chœur, en entrant dans l'orchestra, nous apportent comme une

Persée creative commons

gerbe de termes où s'épanouit l'idée du bonheur : « Heureux, l'homme fortuné... » La strophe entière décrit, en fait, un bonheur particulier, tout entier fait d'exaltation religieuse et même mystique. Le « programme » des bacchantes, c'est un bonheur sacré. Et, quel que doive être le déroulement de la pièce, ce bonheur est ici chanté en un lyrisme si fervent qu'il emporte la sympathie.

La traduction citée (1) rend faiblement les deux adjectifs qui se rejoignent en ce début de phrase grecque. La formule « heureux, l'homme fortuné » traduit, en effet, ὦ μάκαρ ὅστις εὐδαίμων... ; mais elle ne permet pas de rendre la pieuse ardeur des deux mots grecs ; car le premier, μάκαρ, désigne le bonheur des bienheureux, c'est-à-dire des dieux, l'autre, εὐδαίμων, le bonheur fait d'une alliance avec la divinité, δαίμων (2). De fait, sur 22 exemples de μάκαρ chez Euripide, il y en a 6 dans les *Bacchantes* ; sur 53 d'εὐδαίμων, il y en a 7; alors que le plus faible μακάριος est déjà moins attesté (2 sur 36) et que le bonheur profane, la chance, la prospérité, sont à peine mentionnés : 3 εὐτυχεῖν sur 122, pas d'εὐτυχία, un seul εὐτυχές, sur 59 — on verra plus tard où ! —, 1 seul ὄλβιος, sur 43 (3), dans une remarque qui égalise le pauvre et l'ὄλβιος.

Ce bonheur religieux, chanté au début de la parodos, a été commenté de façon très remarquable par le R. P. Festugière dans un article d'*Eranos* paru en 1956 (4). Il est fait des joies de l'initiation, de la pureté qu'apporte le rite : « Heureux l'homme fortuné, instruit du divin mystère, qui, sanctifiant sa vie, se fait l'âme d'un fervent, celui qui, dans la montagne, participe aux Bacchanales, saintement purifié... »

A cet égard, le texte peut être rapproché de toute une série de formules — appelées « makarismoi » — par lesquelles les Grecs célébraient certaines formes de bonheur, et plus particulièrement

(1) Qui est celle de M. Grégoire, dans la Collection des Universités de France.

(2) Inversement, la traduction du R. P. Festugière (voir ci-dessous) appuie peut-être à l'excès : « O fortuné comme les Dieux, celui qui divinement favorisé d'une bonne part... »

(3) De même, deux exemples d'ὄλβος, sur 43 : tous deux se trouvent dans un passage de sens contesté (902-911), mais d'où il semble ressortir que cette prospérité matérielle est fragile. En revanche, on a ὀλβοδότης et ὀλβοδότειρα, qui ne sont pas ailleurs.

(4) *La signification religieuse de la parodos des Bacchantes*, pp. 72-86.

le bonheur des initiés (1). On constatera alors qu'il se range parmi les plus exaltés et les plus élevés de ces « makarismoi ». Aucun autre ne groupe autant de termes religieux. Et si l'on retrouve dans l'Hymne à Déméter, chez Pindare, ou chez Sophocle (2) la même joie de la connaissance sacrée, on ne retrouve nulle part une telle insistance sur la pureté (3) et même la pureté spirituelle qui est la source de ce bonheur (4).

Par conséquent, il y a là, dans la description du bonheur, une intensité mystique assez exceptionnelle. Et c'est ce qui a le plus retenu l'attention des critiques. En revanche, le rapprochement même avec ces différents « makarismoi » aide à mieux percevoir les différences, et par conséquent à mieux préciser la nature de ce bonheur.

Et d'abord il révèle ce que, du point de vue religieux, on pourrait appeler une lacune. En effet tous les textes qui célèbrent ainsi le bonheur des initiés — et jusqu'à Platon, le seul chez qui le vocabulaire du bonheur religieux se déploie avec autant d'insistance que chez Euripide (5), — y joignent, comme une considération essentielle, la mort (6). Il s'agit d'un bonheur qui se prolonge dans l'au-delà et qui tire de cette circonstance une sorte d'assurance calme et solide. Au contraire, dans les *Bacchantes*, le bonheur qui est décrit est joie — joie présente et intense, qui naît de la pratique même du rite. Non seulement il n'est pas question de l'au-delà, ce qui n'eût point convenu, d'ailleurs, à l'évocation

(1) Cf. B. Snell, *Hermes* 66 (1931), p. 75, avec les références données en note. Les principaux « makarismoi » religieux sont repris dans l'édition Dodds et dans l'article du R. P. Festugière. Beaucoup de « makarismoi » exaltent aussi le bonheur du nouvel époux ou celui du vainqueur aux jeux. Cf. en outre ci-dessous p. 369.

(2) Hymne à Déméter 480, Pindare, fr. 121 Bowra, Sophocle, fr. 837 Pearson. On remarque d'ailleurs que dans ces trois cas la formule est ὄλβιος.

(3) Cf. ἁγιστεύει - ὁσίοις.

(4) Le R. P. Festugière a attiré l'attention sur les compléments abstraits que reçoivent les verbes de piété : βιοτάν, ψυχάν.

(5) Cf. *Phèdre* 250 B : σὺν εὐδαίμονι χόρῳ μακαρίαν ὄψιν τε καὶ θέαν... εἶδον καὶ ἐτελοῦντο τῶν τελετῶν ἣν θέμις λέγειν μακαριωτάτην ... εὐδαίμονα φάσματα μυούμενοι.

(6) C'est le cas pour les trois makarismoi cités plus haut ; mais aussi pour des textes beaucoup plus prosaïques et modernes (ainsi Isocrate, *Panég.*, 28) sans parler d'Aristophane dont le chœur (dans les *Grenouilles*) chante aux enfers.

de la religion dionysiaque (1), mais Euripide n'a nullement cherché à assagir les joies de ce culte pour ne nous en présenter que l'aspect purement spirituel. Au contraire, la parodos (dont le R. P. Festugière ne commente que la première strophe) se poursuit par la mention du thyrse et du lierre, de la nébride et du tambourin ; et le rythme s'accélère, évoquant les bondissements dans la montagne, la chute sur le sol, l'animal dévoré cru et Bacchos qui, toujours, stimule ses suivantes dans un déploiement de bruit toujours plus rapide et toujours plus sonore (2). Il y a comme une sorte de ravissement délicieux et les mots qui encadrent l'épode le disent bien : ἡδύ - ἡδομένα (3).

Cette joie bondissante, cette allégresse, est pour tout de suite, pour chaque jour. En revanche, il faudrait ajouter qu'elle n'est pas pour ici, ni pour le cadre de la vie quotidienne. La bacchante va la chercher, loin des cités et des familles, dans la montagne : εἰς ὄρος, εἰς ὄρος est le cri doublement répété de 116 et de 165. Et la montagne où doit se réaliser son bonheur est comme le symbole de son évasion. C'est sur la montagne qu'elle échappera à elle-même, qu'elle perdra conscience et sera comme soulevée par la présence du Dieu ; c'est là qu'elle sentira enfin la nature entrer avec elle dans une sorte de communion miraculeuse, quand, comme l'écrit le poète : « le sol de lait ruisselle, il ruisselle de vin, du nectar des abeilles » (142) (4).

Il s'agit donc bien d'une sorte d'exaltation religieuse, d'ordre extatique, mais qui ne tend pas à l'élévation morale et qui consiste

(1) Le passage sur les libations (284 sqq.) ne concerne en rien l'au-delà, malgré les termes emphatiques de R. Goossens, à la fin de son livre posthume sur *Euripide et Athènes* (« promesses d'intercession, de résurrection et d'immortalité » !).

(2) Cf. l'accumulation des mots de sens voisins : ἰαχαῖς - εὐάσμασιν - ἐπιβρέμει - μέλπετε - βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων - βοαῖς ἐνοπαῖσί τε - λῶτος ... εὐκέλαδος - βρέμῃ.

(3) ἡδύ est une correction. Si l'on garde ἡδύς, le seul moyen de donner un sens satisfaisant est d'adopter l'interprétation de Kamerbeek (*Mnemos.*, 1953, p. 192 sqq.) selon laquelle le mot ἡδύς se rapporte à Dionysos lui-même.

(4) La vision mystique du dieu lui-même est plus douteuse (cf. 134-140, avec le commentaire de Kamerbeek). Il n'est même pas sûr que la chute au sol et l'omophagie aient, dans le texte d'Euripide, toute la force magique que l'analyse sociologique semble impliquer (cf. Dodds, *ad loc.*). La peinture d'Euripide, elle, ne dit nulle part le sens du rite : elle ne dit que la joie un peu sauvage de s'y abandonner.

surtout à s'arracher à la vie quotidienne — ce que l'on pourrait appeler une évasion vers Dieu.

Certes, il ne saurait être question de dire d'emblée si cette exaltation a jamais été partagée par Euripide. Bien d'autres personnages, dans bien d'autres pièces, célèbrent ou suggèrent tels autres moyens d'atteindre au bonheur (1). Il y a toutefois dans l'évocation qui en est faite un pouvoir suggestif qui semblerait traduire une compréhension assez profonde. Et, au reste, si cette ardeur religieuse a un peu de quoi surprendre, quand ce ne serait que par l'intensité qu'elle revêt ici (2), il est au moins deux traits qui caractérisent ce bonheur des bacchantes et s'allient de façon remarquable à ce que nous savons du poète.

Le premier est qu'il s'agit d'un bonheur d'évasion. On va le chercher εἰς ὄρος, εἰς ὄρος. Et là-bas on veut s'oublier soi-même, oublier le monde et ses difficultés, s'unir librement (3) à une nature soudain transformée et à une divinité soudain révélée. Or cette note sera constamment présente dans les *Bacchantes*. Ainsi, les deux vieillards sont heureux d'oublier la vieillesse (4) ; le chœur rêve de pays meilleurs (402 sqq. : « Ah je voudrais fuir vers Chypre... ») ; et, de temps en temps, Euripide prend soin de lever un pan du rideau pour évoquer ces visions idylliques du monde des ménades (5), où les miracles se multiplient. Là, tout est facile ; les animaux sauvages se font tendres ; c'est une sorte de paradis (6)... Comment penser qu'Euripide, le poète des souhaits impossibles, n'était pas sensible à ce rêve d'un monde enchanté ?

(1) A ne s'en tenir qu'aux makarismoi, ce peut être un amour paisible et légitime comme dans *Iphigénie à Aulis* 544 (μάκαρες οἳ μετρίας θεοῦ | μετά τε σωφροσύνας μετέ|σχον λέκτρων Ἀφροδίτας), ou bien la paix de la science, (comme dans ce fragment que nous a conservé Clément (*Stromates* IV, 25, 157 = Nauck 910) : ὄλβιος ὅστις τῆς ἱστορίας | ἔσχε μάθησιν).

(2) Euripide a marqué des aspirations religieuses que l'on peut difficilement contester : cf. F. Chapouthier, *Euripide et l'accueil du divin*, Entretiens de la Fondation Hardt, I, p. 205-225.

(3) Avec la liberté de la pouliche (165), de la biche (865 sqq.).

(4) 188 : ἐπιλελήσμεθ' ἡδέως | γέροντες ὄντες.

(5) 690 sqq.

(6) Mais acheté au prix de quelle évasion ! Il s'agit vraiment d'oublier les soucis (381 : ἀποπαῦσαι μερίμνας, une expression célèbre, nous le savons par Aristote) et cela en quittant tout : même les mères laissent leurs bébés, cf. 702 : βρέφη λιποῦσαις, avec le commentaire de Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos*, p. 92.

Comment penser, s'il était assez las de son Athènes pour s'en aller vivre dans la lointaine Macédoine, qu'il n'y a pas un peu de son dégoût à lui dans le mépris de son chœur pour les vanités des sages (cf. 395) et que cette évasion εἰς ὄρος, plus complète que toutes les autres, ne correspondait pas, chez lui, à une aspiration, elle aussi, renforcée ? Il y a peut-être quelque pessimisme, pour un Grec, à situer ainsi son bonheur, par-delà et au-delà, dans un monde irréel ou au moins exceptionnel ; mais précisément ce pessimisme latent sied assez à Euripide et explique qu'il ait pu aspirer à un tel bonheur.

D'autre part, au bruit grandissant des flûtes et des tambourins, cette libération, qui constitue le bonheur, se révèle comme essentiellement irrationnelle. Et le poète qui avait si bien décrit les forces irrationnelles de l'âme humaine, ses revirements, ses contradictions, ses obscures exigences, ne pouvait sans doute rester indifférent à cette exaltation de forces irrationnelles de l'homme, qui libérées, décantées, exploitées, devaient précisément fournir un remède aux maux humains.

On comprend donc la séduction de ce thème pour Euripide, et l'espèce de chaleur lyrique qu'il y met. On pourrait même imaginer sans imprudence excessive que l'intérêt porté par le poète à Dionysos et à son culte extatique soit, précisément, à mettre sur le compte de cette lassitude, de ce désir de renouveau qui peuvent alors l'avoir animé. Mais, justement pour cette raison, il devient important de savoir dans quelle mesure cet intérêt l'a entraîné, quelle est, dans sa sympathie, la part de la conviction et celle de la nostalgie, autrement dit quel écho cette joie extatique de la parodos trouve dans le reste de la pièce. Est-ce un acte de foi ? est-ce une fugitive sympathie pour d'impossibles rêves ? C'est ce que la suite doit nous dire, si nous suivons sagement notre fil conducteur.

*
* *

Nous sommes ainsi amenés à parcourir toute la série des chants du chœur. Car tous — ou presque — parlent du bonheur. Tous sont empreints d'un même désir d'évasion, d'une même aspiration à la joie. Cependant, à bien regarder les choses, on s'aperçoit que le ton n'est plus tout à fait le même, que l'idée même du bonheur

semble subir une évolution. Et, peu à peu, l'on passe de l'extase mystique à une sorte d'hédonisme circonspect.

C'est d'abord le niveau du bonheur qui change, et ses moyens. Le changement est sensible dès le premier stasimon. Celui-ci célèbre encore la piété rituelle ; et il évoque encore un Dionysos dispensateur de bonheur. Mais le « prince divin des bienheureux », comme disent les bacchantes, est ici présenté comme le dieu du vin et des festins : « maître des gais banquets tout fleuris de couronnes, dont l'apanage est de conduire les chœurs au son des flûtes, de rire, et d'endormir nos soucis, quand le jus du raisin brille au festin sacré, et lorsque, dans les fêtes où l'on s'orne de lierre, le cratère verse aux convives le sommeil » (376-385). L'évocation est aimable ; elle est même brillante ; elle semble suggérer une sorte de facilité charmante : comme les femmes le disent plus loin, « dans la clarté du jour, dans la douceur des nuits, goûter le bonheur et vivre » (426 : εὐαίωνα διαζῆν). Mais enfin, on reconnaîtra sans doute que le vin, et le sommeil dû au vin — même si l'on tient compte de toutes les résonances religieuses qui peuvent s'y ajouter — représentent, en fin de compte, une des formes les moins relevées de l'évasion, une de celles qui se confondent le plus avec les humbles plaisirs de la vie courante... Cette petite note épicurienne — si l'on peut dire — tranche avec le ton de la parodos ; elle gêne ceux qui veulent croire à la foi de la parodos. S'agirait-il donc d'un simple thème de circonstance ? C'est apparemment ce qu'estime le R. P. Festugière, lorsqu'il écrit : « le chœur, sans doute, aime à louer Bacchos sous cet aspect : le trait, pourtant, reste superficiel. » Mais cela revient à dire qu'Euripide est passé maintenant à des thèmes moins exaltants — et que le bonheur qu'il chante est, lui-même, devenu superficiel...

Ce qui le confirme, c'est que le trait en question se lie à un autre : et cette joie de vivre semble à présent une humble philosophie pour se dérober au malheur. Le chœur, tout à l'heure si bien possédé par l'enthousiasme, aspire, dit-il, à une vie tranquille (ὁ... τᾶς ἡσυχίας βίοτος) (1) ; il parle des leçons tirées de la brièveté de la vie (2)

(1) 389. Ceci gêne quelque peu Dodds lui-même, qui rapproche cette notion de la question du « quiétisme » pendant la guerre.

(2) Il n'est pas sûr que les mots βραχὺς αἰών doivent être pris seuls. Cela paraît le plus simple ; mais il y a une autre interprétation, selon laquelle ils se

et se réclame d'un idéal systématiquement humble et modeste, celui de la foule ignorante (1). Tout cela implique des soucis, des souffrances, sur lesquels on cherche à fermer les yeux : « endormir nos soucis » ; et tout cela implique aussi toutes sortes de dangers pour ceux qui sont moins sages et pour qui la fin « est malheur » (388).

L'atmosphère, donc, s'est épaissie ; le bonheur s'est fait plus précaire. Et l'impression n'est pas trompeuse, car, d'un chant à l'autre, elle se précise. Avant même d'atteindre les derniers chants du chœur, qui seront tout entiers occupés par les émotions de la lutte, on constate que le thème du bonheur s'atténue, s'assourdit. Le second stasimon n'est qu'un appel à l'aide et parle à peine du bonheur. Le troisième est traversé par l'espoir, mais plus timide, encore, que le premier. S'il évoque la foi, c'est au nom de la prudence, en disant : « Il en coûte fort peu de croire en la puissance divine » (892 : κούφα γὰρ δαπάνα). Et quant au bonheur auquel il aspire, il semble fort modeste. La strophe qui le décrit est malheureusement difficile, et les interprétations sont variées (2). Mais, sans entrer dans ce débat, il suffit de remarquer que, par opposition aux bonheurs plus ou moins agités et précaires de l'action, les bacchantes célèbrent maintenant — et avec les beaux termes de la parodos, avec la même rencontre εὐδαίμων - μακαρίζω — la facilité un peu craintive d'un bonheur au jour le jour (910) : τὸ δὲ κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτος εὐδαίμων μακαρίζω.

Eh bien, il faut le reconnaître franchement : tout cela s'écarte de plus en plus des aspirations de la parodos.

On peut évidemment l'expliquer, comme le fait le R. P. Festugière

construisent avec ce qui précède et expriment une menace : n'avoir pas des pensées de mortels vous fait la vie courte.

(1) Cf. 430 : φαυλότερον. Le mot, comme le montre Dodds, n'est pas péjoratif. Mais il s'appliquerait mal aux expériences privilégiées des initiées de la parodos. Quant aux mots τὰ παρόντα (399), ils expriment une petite sagesse du moment qui passe, si on les construit avec τις indéterminé et φέροι au sens, assez anormal, de « obtenir, garder » ; mais on peut aussi les construire avec un τίς interrogatif et φέροι = « supporter » (cf. Dodds, *ad loc.*).

(2) Non seulement le sens de l'épode est peu sûr, mais le refrain même de la strophe et de l'antistrophe est également obscur. La joie de la victoire est-elle, comme nous le croyons, célébrée par le chœur (Dodds : « I apprehend that they reason thus ») ou bien, comme l'entend le R. P. Festugière, ironiquement évoquée, avec le commentaire sous-entendu : « ô vanité ! » ?

dans un autre article du même *Eranos* (1), en reconnaissant dans cet accent de résignation mélancolique « la voix du vieux poète désabusé, qui, de lui-même, s'est exilé d'Athènes ». Mais il faut aussi prendre conscience du fait que c'est toute une philosophie qui, peu à peu, et régulièrement, tend à se substituer à une autre.

Ce qui le prouve bien, c'est toujours le rapprochement avec les « makarismoi ». Car le texte n'est pas ici plus isolé que pour la parodos. Mais ce n'est plus aux « makarismoi » religieux qu'il fait maintenant penser : c'est plutôt à ces makarismoi bien humains, un peu tristes, qui, en effet, aspirent à la paix et à une relative absence de maux. On en trouve des exemples chez Alcman ou chez Théognis. Tantôt ils suivent la formule traditionnelle — comme l'amère louange de Théognis, 1013 sqq., déclarant « bienheureux, fortuné, favorisé du sort » (2) celui qui est mort avant de connaître les maux ordinaires de la vie — ; tantôt ce sont des évocations aussi générales que celles du premier stasimon, comme lorsque le même Théognis voudrait, dans la bonne entente et à l'écart des soucis, couler « des jours heureux dans l'allégresse et éloigner de nous ces spectres funestes, la vieillesse maudite et la mort qui en est le terme » (765-769). De telles évocations ont pour fond de tableau le malheur. C'est pourquoi elles sont normales dans la tragédie, où elles se présentent volontiers (3).

Cette nouvelle philosophie n'est pas déplacée chez des fidèles de

(1) *Euripide dans les Bacchantes*, Eranos 1957, 127-144. Cf. p. 135 ; et, p. 138 : « le dionysisme originel est donc tout sauvage. Rien n'y ressemble à ce grand désir de paix que manifestent certains chœurs des *Bacchantes*. Ce désir de paix, c'est, je crois, Euripide qui l'introduit. Et je pense, avec G. Murray, qu'il le fait à dessein, qu'il nous offre ici son testament. »

(2) L'accumulation des trois mots μάκαρ, εὐδαίμων τε καὶ ὄλβιος est amèrement insistante. Les mots s'appliquent à « celui qui est descendu dans la noire demeure d'Hadès avant d'avoir connu la lutte, avant que ses ennemis ne l'aient fait frémir, que la nécessité ne l'ait conduit à quelque excès, avant d'avoir mis à l'épreuve les sentiments de ses amis ».

(3) On pense au célèbre début du chœur d'*Antigone* (582) : Εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών ; et bien des textes d'Euripide pourraient être mis en regard : non seulement les aspirations à la paix loin des agitations du monde (ci-dessus note 1, p. 365) mais des remarques comme celle qui clôt l'*Électre* : χαίρειν δ' ὅστις δύναται | καὶ ξυντυχίᾳ μή τινι κάμνει | θνητῶν εὐδαίμονα πράσσει. On trouvera d'autres références dans l'édition Dodds des *Bacchantes*, *ad* 424, en particulier l'évocation du bonheur κατ' ἦμαρ, faite par Hécube au plus fort de son deuil (*Héc.*, 627).

Dionysos. Et M. Dodds rappelle fort justement que les joies de la paix relèvent aussi bien de ce dieu que l'extase du début (1). Il y a bien des aspects au dionysisme — comme au dieu qui y préside. Mais il est caractéristique de voir comment Euripide a choisi de nous faire parcourir toute la gamme des bonheurs dionysiaques en suivant régulièrement une courbe descendante — comme s'il avait voulu nous faire assister à une dégradation progressive.

Sans doute, on comprend la raison de cette progression. La parodos était comme un prélude. Penthée n'était pas encore intervenu. Tout semblait encore possible. Au contraire, une fois la lutte engagée et la série des châtiments déclenchée, il n'y a plus de place, plus de temps pour l'extase. Et, après tout, c'est une tragédie ; de ce fait, le mouvement intérieur n'a aucune raison de s'orienter vers le bonheur (pas plus que les tragédies ne s'achèvent, comme le voulait l'héroïne d'un film récent, sur l'heureuse formule : « et ils allèrent ensemble à la plage ! »).

Mais il faut toujours se méfier de ces explications extérieures. D'abord, rien n'empêchait Euripide d'établir justement un contraste entre le monde du palais et celui des bacchantes ; il pouvait, au moment où approchait la victoire, leur faire évoquer leurs joies prochaines, et au moment où approchaient les châtiments, leur faire célébrer la puissance des καθαρμοί les préservant à jamais du mal. Il pouvait, au lieu de nous les montrer inquiètes devant les miracles, faire alors éclater leur joie. Il pouvait, au lieu de terminer par des chants tourmentés et vindicatifs, chanter le règne imminent du dionysisme triomphant.

Pour mieux mesurer à quel point cette courbe descendante que dessine ici l'évocation du bonheur est caractéristique de sa pensée, il suffit de penser à une pièce comme les *Euménides*. Elle présente avec les *Bacchantes* un contraste parfait et une symétrie frappante. Car les *Euménides* nous montrent une atmosphère de meurtre et de crainte qui, au contraire, s'allège. Et, vers la fin, les Érinnyes acceptent d'assurer, dans la paix et le respect, le bonheur de la cité d'Athènes. Celles qui maudissaient se mettent à bénir. Ce qu'elles célèbrent est même alors beaucoup plus que la douceur d'une évasion et d'une extase : c'est la vraie, la saine joie d'un peuple

(1) Cf. *Phén.*, 785 sq.

protégé par les dieux et qui connaît alors « tous les bonheurs qui font une vie prospère » (1). Ce sont des bonheurs réels, prochains : aucun mot subjectif n'en limite le prix. La joie ne s'exprime que dans l'adieu bienveillant du χαίρετε qu'elles échangent avec Athéna, et reprennent, et répètent en tête de cette sorte d'hymne rituel qui marque la sortie du chœur. L'éclat des torches et les cris rituels accompagnent ici sa sortie, comme le tambourin et les appels de culte marquent l'entrée de nos bacchantes. Mais l'hymne de joie est ici la conclusion, alors que, chez Euripide, il est le point de départ. Et ce que la tragédie d'Eschyle promet, celle d'Euripide y aspire sans jamais l'atteindre.

Cette courbe même devrait, semble-t-il, être plus révélatrice encore des vrais sentiments d'Euripide que telle ou telle partie d'un chœur, considérée isolément. Celle-ci peut indiquer chez lui une aspiration profonde à la paix ; mais ce que la courbe entre les différents chants révèle, c'est tout ce que cette aspiration implique d'abandons passés et de déboires prévus. Car, entre les promesses du dieu et sa redoutable intervention de maître tout-puissant, l'attention se porte progressivement vers la seconde. Le dieu prometteur de joies, dès que l'action commence, ne fait plus qu'inquiéter. Le bonheur reste à l'optatif, fragile espoir d'une rupture avec le réel, que le réel, bientôt, vient supplanter. Et les traits mêmes qui pouvaient séduire le pessimiste Euripide, dans l'idée d'une telle rupture, expliquent aussi qu'elle ne lui inspire bientôt qu'une douce nostalgie.

Et il se trouve que cette impression se confirme si, par-delà les grands chants que nous avons passés en revue, l'on suit encore le fil conducteur jusqu'au terme de la tragédie. Il se peut que, pour qui étudie les professions de foi des bacchantes, il soit possible de dire, après le troisième stasimon : « l'essentiel nous a été livré » (2). Mais, du point de vue plus général du bonheur, on est loin d'en avoir terminé, puisqu'après l'appel εἰς ὄρος, εἰς ὄρος, il reste encore à voir le retour de celles qui ont connu une certaine forme d'extase dionysiaque : le retour ἐξ ὀρέων.

(1) 924 : ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους.
(2) R. P. Festugière, *loc. cit.*, p. 137.

*
* *

Il est déjà assez remarquable que, dans toute la fin de la tragédie, le chœur ne célèbre pratiquement plus le bonheur (1). Mais une autre circonstance a de quoi surprendre encore davantage. C'est qu'il soit encore question de bonheur dans la pièce, et même avec insistance ; seulement c'est dans l'autre camp, celui où règne le désastre !

Penthée, dupé par le dieu tout-puissant auquel il n'avait pas cru, doit mourir. Et, par un raffinement de vengeance caractéristique de Dionysos, il doit précisément tomber sous les coups de sa propre mère. Après l'ivresse, la folie : Agavè tue son fils en croyant tuer l'animal rituel ; et ce sont les restes démembrés de ce fils qu'Agavè rapporte sur la scène, accompagnée de son père et de ses sœurs.

Triste cortège, en vérité, et à qui conviendraient assez toutes ces exclamations de plainte, si chères à Euripide, ces τάλας et ces ταλαίνα, et ces φεῦ, et ces δύσμορε, qui sont le recours habituel de son pathétique (2).

Mais Dionysos, le tout-puissant Dionysos, qui se plaît à semer l'illusion, à tromper ses victimes, à égarer leurs sens, aime exercer son ironie à l'égard de ceux qui l'ont défié. Ou du moins Euripide aime à lui prêter ce caractère. Le sourire de son Dionysos s'exerce déjà assez cruellement à l'égard de Penthée : plus tard il n'hésite pas à nous montrer Agavè qui, portant la tête de son fils, clame bien haut son bonheur ; et, par un effet d'ironie dont il est seul responsable, les termes joyeux de la parodos éclatent à nouveau dans ce contexte monstrueux.

La première exclamation d'Agavè fait déjà écho au premier mot de la parodos : sa chasse (il s'agit de son fils qu'elle a tué de ses propres mains, sans le reconnaître) est « bienheureuse » : μακάριον θήραν (1171). Puis, comme si l'ironie n'était pas assez éclatante, il faut qu'elle reprenne, à neuf vers de distance, l'adjectif même

(1) Il n'y a qu'une brève mention de l'ἄλυπος βίος (1004), qui s'oppose au châtiment menaçant les autres, et, dans le dialogue, une courte formule de satisfaction à la nouvelle de la mort de Penthée.

(2) Cf. notre *Évolution du pathétique*, en particulier p. 60 et n. 3.

de la parodos pour se l'appliquer à elle-même : « la bienheureuse Agavè » : μάκαιρ' Ἀγαύη (1180) (1). Là-dessus, après s'être vantée, précisément dans ce vers, d'avoir porté le premier coup, nouvelle exclamation ; et cette fois-ci c'est l'adjectif εὐτυχής : « Ah, quelle heureuse chasse ! » (1184) : c'est le seul emploi du mot dans la pièce : Agavè, selon elle, a eu de la chance !... Il échappe bien une exclamation de pitié au chœur (τλᾶμον) : celle-ci ne fait que donner plus d'éclat à la joie d'Agavè. Chacun des mots qu'elle dit est choisi pour faire avec la réalité le contraste le plus saisissant (2) et le chœur la provoque même : « Tu te réjouis donc ? — Ah oui, je jouis de ces grands exploits, coup splendide, accompli pour notre cité » (1197-1199). Cette fois le mot est γέγηθα, le parfait de γηθέω — un mot doublement intéressant pour nous, car, parmi les neuf emplois que l'on en trouve chez Euripide, s'il en est deux qui figurent dans le *Cyclope* (3) et semblent assez bien faits pour traduire cette joie de vivre propre au rite dionysiaque, les autres semblent en général exprimer une joie dont la tendresse familiale est l'essentiel : l'ironie est ainsi plus parfaite. C'est le mot employé pour Hélène quand elle retrouve Ménélas, ou pour Agamemnon quand il retrouve Iphigénie, pour ceux dont la seule joie est maintenant une enfant très chère : Polyxène pour Hécube, ou Hermione pour Ménélas (4), voilà comme Agavè trouve, elle aussi, sa joie ; dans son enfant, qu'elle a tué...

Après cette espèce d'opposition culminante il serait normal de penser qu'Euripide ne pouvait pousser le thème plus loin. Cependant il l'a fait, et cela en introduisant un contraste voulu ; car, à côté d'Agavè qui clame son bonheur, il a fait paraître — peu après, en graduant ses effets — Cadmos, son père, qui, lui, mesure quel est leur malheur. Tout le dialogue, dans cette seconde partie

(1) Nous suivons les éditeurs qui attribuent ces mots à Agavè et notre analyse peut fournir un argument en faveur de cette attribution. Mais l'effet d'ironie n'est pas très différent si on les lui suggère et qu'elle les accepte.

(2) Par exemple, elle compte sur les félicitations de Penthée.

(3) Cf. 168 et 525, où il s'agit de la joie liée au vin.

(4) Cf., successivement, *Hélène*, 632 ; *Iph. Aul.*, 649 ; *Hécube*, 279 ; *Oreste*, 66. Chez Eschyle et Sophocle, le mot est également employé pour la joie de ceux qui apprennent qu'Oreste est encore vivant (Esch., *Cho.*, 772 ; Soph., *El.*, 1231). γηθέω s'applique aussi à la joie de qui triomphe de ses ennemis (Esch., *Pro.*, 156 ; Soph., *El.*, 1432, cf. *Œd. roi* 368), ou à la simple joie de vivre (Soph., *Ph.*, 1021).

de la scène, repose sur ce heurt entre les mots de bonheur et de malheur, qui, dans chaque réplique, sont fortement mis en relief, par tous les moyens stylistiques possibles et imaginables.

La première réplique de Cadmos est encadrée, vers le début et vers la fin, par les mots ἄθλιον - ἀθλίας (1216 ; 1229) ; et elle aboutit à la puissante litote, qui termine le vers : ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα (1232).

La réplique suivante d'Agavè, elle, aboutit à une répétition non moins frappante, avec rejet en fin de vers : « tu es bienheureux, bienheureux » : μακάριος γὰρ εἶ, | μακάριος (1243).

Malheur - bonheur. De nouveau, Cadmos se plaint : « O douleur » (ὦ πένθος, 1244), et plus loin : « Je crie hélas » (οἴμοι κακῶν). Et de nouveau Agavè se réjouit. Elle ne comprend pas l'humeur de son père ; elle voudrait que son fils soit là (ce fils dont elle tient la tête tranchée), et qu'il puisse voir son bonheur : ὡς ἴδῃ με τὴν εὐδαίμονα (1258). Comme le remarque R. P. Winnington-Ingram, dans le livre si suggestif qu'il a consacré aux *Bacchantes* (1), le mot εὐδαίμονα est le dernier mot qu'elle prononce en état de complet délire.

Il y a, dans l'évocation de ce faux bonheur et de cette illusion, une force d'ironie extrêmement saisissante. Une seule scène, dans tout le théâtre grec que nous connaissons, peut en être rapprochée : c'est la scène de Sophocle dans laquelle Athéna offre à Ulysse le spectacle de la folie d'Ajax. Mais la façon dont Dionysos se moque, dans les *Bacchantes*, de ceux qu'il égare (Penthée d'abord (2), Agavè ensuite) est bien pire. Et le contraste avec la scène d'Agavè est même assez frappant. Certes, Ajax se glorifie, comme elle, d'une vaine victoire (3) : il croit avoir tué les chefs grecs, alors que, trompé par Athèna, il n'a tué que du bétail. Mais combien l'effet de dérision est moindre ! En effet, seul l'honneur d'Ajax — et sous sa forme la plus contestable — peut souffrir de la surprise qui lui est réservée ; son geste s'avérera ridicule, mais non pas monstrueux. En outre, il se montre insolent avec la déesse, ce qui rappelle assez qu'il expie une faute. Enfin, la scène, pour lui,

(1) *Op. cit.*, p. 140, n. 2.

(2) Cf. notre *Évolution du pathétique*, p. 104.

(3) Il trouve même du plaisir à cette victoire (105 : ἥδιστος) ; mais on notera que, dans l'ensemble, il ne s'exprime pas en termes de bonheur.

ne dure que vingt-cinq vers, à l'ouverture de la pièce, tandis que celle d'Euripide en dure cent vingt et constitue une conclusion.

Ou plutôt, la conclusion, c'est naturellement le réveil. Ce réveil si longtemps retardé (ce réveil que nous ne voyons pas pour Ajax) fait passer Agavè du malheur inconscient à la souffrance. Et Euripide, assurément, savait ce qu'il faisait, en confrontant ces deux moments, en établissant ainsi une progression dans le malheur. Il a pris soin de nous faire remarquer, par la bouche de Cadmos, cette gradation ; car celui-ci précise que le malheur de ses filles, tant qu'elles ne savaient pas, n'est pas encore le vrai malheur (1262 : οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ' οὐχὶ δυστυχεῖν). Ce commentaire, qui affecte la subtilité, décèle en fait l'intérêt constant de l'auteur pour toutes les finesses de cette dialectique du malheur sur laquelle repose son pathétique.

Et, après cet avertissement, Cadmos ouvre enfin les yeux d'Agavè. Et celle-ci voit clair. Elle voit ..quoi ? — « Je vois, ô malheureuse, une immense douleur » (1). Avec ce « malheureuse » (τάλαινα), le signal des plaintes est donné. Et, enfin, ce vocabulaire de l'affliction, si longtemps retardé, s'épanche librement (2). Il se poursuit devant Dionysos ; il se prolonge après son départ (3). Il ne cessera plus jusqu'à la fin (d'ailleurs assez proche) de la tragédie.

On ne retrouve plus la mention du bonheur que deux fois, dans la bouche de Dionysos. Mais il faut encore s'y arrêter, car la seconde au moins de ces deux mentions est loin d'être indifférente (4) : Dionysos y dégage ce qui doit être la leçon de l'aventure. Il affirme,

(1) 1282 : ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν' ἐγώ.

(2) Cf., pour Cadmos : 1306 : τάλαινα - 1307 : αἴσχιστα καὶ κάκιστα - 1323 : ἄθλιος μέν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ, οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι - pour le chœur : 1327 : ἀλγῶ - 1328 : ἀλγεινήν ; pour Agavè, la tirade est perdue ; on ne voit surnager, grâce au *Christus Patiens*, que quelques mots (*Chr. Patiens* 1312 : δύστηνος).

(3) Il se peut que le dieu disparaisse au vers 1352, ce qui donne une place prépondérante au deuil humain (cf. Winnington-Ingram, p. 147, n. 3). Il se peut aussi qu'il reste là jusqu'à la fin (si on lui attribue les vers 1377-1378) ; mais, dans ce cas, le fait que le dialogue se poursuive sans tenir le moindre compte de sa présence n'est guère moins remarquable.

(4) La première mention se place au vers 1339, lorsqu'il laisse entrevoir à Cadmos la perspective d'être transporté après sa mort dans les îles des bienheureux, μακάρων εἰς αἶαν. Mais celui-ci, qui d'abord n'y fait guère attention, finit par voir là une nouvelle douloureuse ; cf. 1361-1362 : « je n'aurai pas même le repos en passant l'infernal Achéron. »

en effet, que si elles avaient observé la sagesse, ses victimes d'aujourd'hui seraient encore heureuses — amies des dieux — ηὐδαιμονεῖτ' ἄν, avec Dionysos pour allié. La conclusion même est donc, elle aussi, formulée en termes de bonheur. Et il peut être raisonnable de dire que, du commencement jusqu'à la fin de la tragédie — du bonheur des bacchantes au faux bonheur, puis au malheur de la ménade — l'auteur semble avoir voulu diriger nos attentions vers la question du bonheur.

Pour nous suggérer quelles conclusions ? C'est là que l'interprétation de la pièce intervient. — Et l'on sait à quel point elle peut varier ! Mais nous essaierons justement de nous en tenir au bonheur.

A première vue, il y a une conclusion qui concilie tout : c'est celle que donne Dionysos. La religion dionysiaque, la piété, la sainteté, fournit ce double bonheur — d'exaltation et de douceur de vivre ; les bacchantes fidèles et sincères ne tuent pas leurs enfants, parce qu'elles n'encourent pas la colère du dieu. A elles restent promises, à jamais, les joies d'une vie aimée des dieux, εὐδαίμων. Moralité : on respectera, dans la modération et le respect, tout ce qui est ou peut être divin (1). Et l'homme qui manque à cette règle est responsable de son propre malheur.

C'est fort bien. Et Euripide nous a fourni, très correctement, tous les éléments d'une telle explication. Cependant on peut se demander si ceux-ci sont vraiment fournis de façon bien convaincante.

Il aurait pu insister sur la faute. Il ne l'a pas fait. Eschyle, au moins, commençait avec la mort de Sémélé. Mais, chez Euripide, le seul coupable vraiment net de la pièce était Penthée (2). Les autres avaient bien été menacés par le prologue, mais, dans la suite, il n'avait plus été question d'eux que comme de fidèles de Dionysos, encourant à ce titre la colère du roi. Cela, déjà, peut nous tromper. D'autant plus qu'inversement, Euripide aurait pu moins insister sur le malheur. Le pathétique de ce retour, qui déplace notre intérêt, nos sympathies, trahit ce vers quoi il oriente son

(1) C'est bien l'enseignement du plus sympathique des messagers, cf. 1150.

(2) La culpabilité de Penthée peut être discutée ; mais elle est souvent rappelée par le chœur : il n'en est pas de même pour Agavè ni pour Cadmos, dont Euripide montre si fortement le malheur.

attention. Bonheur - malheur : ce sont toujours les mêmes centres d'intérêt. Aussi, la même tendance qui le poussait à exalter en Dionysos le dispensateur des joies et des plaisirs, et à insister, dans la mesure où les circonstances s'y prêtaient, sur cet appel à une joie hors du commun, le poussait-elle tout naturellement à insister sur le pathétique, à s'attarder sur le sort des deux victimes survivantes, à commenter cette souffrance également hors du commun. Et, en développant cette tendance au-delà des limites habituelles, il a, comme à son insu, compromis, par son pathétique, la belle clarté bien orthodoxe des conclusions qu'il proposait.

Il a même peut-être fait pire. Car, à force de tout penser en termes de bonheur et de malheur, il a fini par suggérer des rapprochements assez dangereux. A côté de la dialectique de justice, si résolument affirmée par Dionysos, il a, comme à son insu, laissé se développer le thème sournois du bonheur perdu. Il est en effet impossible de ne pas établir un rapport entre la prétendue joie des bacchantes et la vaine joie d'Agavè. Cette ressemblance de plus, entre les deux groupes de femmes, semble là tout exprès pour achever de brouiller les idées. Entre les vraies fidèles et les fausses fidèles, il est déjà difficile de faire le départ. L'exaltation délirante des ménades du Cithéron n'est pas la douce extase des bacchantes lydiennes ; mais est-elle de nature si différente ? Leur cruauté est-elle sans rapport avec ce déchaînement qu'évoque la parodos, avec la « chute au sol, au sortir de la course bachique » (1) et cette joie de la chair « mangée crue », qui s'allie au meurtre du bouc ? (2) N'ont-elles pas, les unes et les autres, droit aux mêmes miracles, au même ruissellement de lait, de vin et de miel ? Et, pour finir, ne nous montre-t-on pas, directement, éloquemment, que leur joie est la même ? Ces exclamations de μάκαιρα et d'εὐδαίμων, qu'Agavè s'applique à elle-même comme le chœur les appliquait aux fidèles, n'ont-elles pas de quoi tromper ? Les faux présents du dieu rendent suspects ses autres dons. Si le bonheur peut se ramener ainsi à une pure illusion, est-il jamais autre chose ?

(1) Cela reste vrai, même si l'on ne donne pas à ces mots la force un peu sauvage que leur prête E. R. Dodds, *ad loc.*, d'après des comparaisons sociologiques ; il s'agit en tout cas d'une course bondissante, à la suite de laquelle on tombe épuisé.

(2) 139 : ὠμοφάγον χάριν.

Si la puissance du dieu est si grande, peut-on jamais avoir confiance ? La confusion menace. Et l'on dirait qu'Euripide a tout fait pour nous laisser nous y enfoncer (1).

Du bonheur extatique de la parodos au bonheur incertain des chants suivants, puis au faux bonheur de la fin, il se crée ainsi une continuité, qui n'est peut-être pas intentionnelle, mais qui est, en tout cas, révélatrice. Et cette continuité reflète, poussées jusqu'au paradoxe, les dispositions habituelles d'Euripide (2).

Avant tout, elle illustre le sens dans lequel s'oriente son intérêt. Car il est certain que, toujours, Euripide a eu tendance à considérer le sort de l'homme et ses misères, plutôt que l'ordre supérieur qui pouvait y présider. Or, ici, sur le sujet le plus religieux, le plus eschyléen qu'on puisse imaginer, et dans l'atmosphère la plus religieuse, dans une pièce coupée de miracles, mettant en scène un dieu, il est arrivé à ne voir toute l'action divine que comme une source de joie et de souffrance pour les hommes. On ne sait plus rien des querelles opposant Dionysos à Héra ; on ne connaît plus que cette présence, si douce et si terrible, comme dit Euripide (861) : d'abord source d'extase, puis recours incertain contre un monde menaçant, et cause, pour finir, de cette sinistre parodie du bonheur.

Et tout ce qui est dit ou suggéré, à propos de ce bonheur, est bien dans la ligne de ce souci. Car dire que l'on s'intéresse au sort de l'homme plus qu'à la volonté du dieu implique que l'on soit surtout sensible, dans ce sort de l'homme, à l'aspect pénible, déroutant, irrationnel. Or, ici, sur le sujet le plus clair et le plus franc que l'on puisse imaginer, dans une pièce où la légitime volonté d'un dieu est clairement annoncée dès le début et se poursuit jusqu'à la fin comme une démonstration exemplaire, Euripide est arrivé à laisser l'impression d'un bonheur qui fuit et d'un bouleversement qui laisse désemparé. Non seulement la courbe de la

(1) Il n'y a pas un mot à la fin pour évoquer le sort des bacchantes de Lydie. Dionysos est séparé d'elles, s'en va sans elles ; et le chœur est alors réduit à la petite ritournelle triste, qui traduit le pessimisme d'Euripide et non plus la foi des bacchantes. Cf. d'ailleurs J. Defradas, *L'information Littéraire*, mai-juin 1963, p. 128:

(2) Si l'on additionne les emplois des cinq principaux adjectifs signifiant heureux (μάκαρ, μακάριος, εὐδαίμων, εὐτυχής, ὄλβιος), on trouve un total de 35 pour Eschyle, 20 pour Sophocle, 213 pour Euripide !

pièce est, du point de vue du bonheur, descendante : sa signification présente une ambiguïté qui lui ôte toute justification claire.

Depuis les aspirations mystérieuses et les joies déchaînées de la parodos jusqu'à la folie de la fin, en passant par les miracles au milieu desquels Dionysos se joue, tout suggère la présence de forces supérieures à l'homme — mais tellement supérieures à l'homme qu'en définitive la disproportion nous rejette nécessairement vers lui.

Et l'on peut dire que c'est en quoi la pièce des *Bacchantes* nous rassure, nous autres lecteurs d'Euripide ; car, en un sens, elle est la plus euripidéenne de toutes ses pièces. Sans doute, elle se distingue des autres par le caractère mystique qu'y prend le vieux désir d'évasion ou par l'éclat nouveau qu'y ajoute le surnaturel. Mais avant de tirer de ces deux caractères des conclusions d'ordre général, avant de parler de conversion, il faut se rappeler que la philosophie dernière n'a pas changé. Le sort de l'homme se mesure toujours en mêmes termes et dans un même esprit. A cet égard, le mouvement intérieur de la pièce est plus révélateur que ces prestiges extérieurs.

* * *

Voilà pourquoi cette idée de bonheur peut passer pour un bon fil conducteur : elle révèle, en effet, à travers l'œuvre, et dans sa structure même, une perspective qui prend son sens indépendamment de ce qu'Euripide décrit ou fait affirmer à ses personnages.

De telles perspectives sont souvent, semble-t-il, les plus sûres et les plus révélatrices. Mais, dans le cas d'Euripide, l'avantage est d'autant plus grand qu'il peut y avoir parfois divergence entre son tour d'esprit personnel et les traditions du genre auquel il reste fidèle.

Le tragique traditionnel a quelque chose de linéaire. L'événement s'y présente rattaché à l'avance à une certaine idée sur les dieux ou sur la justice, qui en rend l'imminence certaine et redoutable. Par son sujet même, la pièce des *Bacchantes* se réclamait de ce tragique là ; et nul doute qu'elle ne lui doive de sa force. Car on sait, depuis le début, qu'il y aura un châtiment terrible pour Penthée et pour les femmes de sa famille : le chœur et Dionysos

nous disent que la justice l'exige. Ceci est conforme à la grande tradition d'*Agamemnon* ou d'*Œdipe Roi*.

Mais le monde d'Euripide est un monde au niveau de l'homme, plein d'aspirations insatisfaites, de déboires, de surprises ; si bien que la catastrophe même la plus prévue finit par laisser malgré tout une impression de désarroi. La justice de ses dieux ne rassure plus : leur pouvoir séduit, puis étonne, déroute. Le sourire du souverain devient sourire de dérision. Une sorte de tragique de l'absurde tente ainsi, assez paradoxalement, de se mêler au tragique traditionnel.

On a, par suite, deux harmonies différentes qui s'entremêlent et parfois se contrarient, révélant bien combien le genre était, désormais, mal adapté aux modes de pensée modernes — et, par suite, proche de sa fin (1).

Jacqueline de ROMILLY.

(1) Le texte ci-dessus a fourni le thème d'un exposé fait à l'École Normale Supérieure et de deux conférences prononcées en mars 1963 à l'Université de Thessalonique et à l'École Française d'Athènes.