

Claire Nancy

La raison dramatique

Du sens grec de *drama*

*Le drân – faire, verbe tragique
par excellence, qui indique l’instant, l’acmé
suprême de la décision, l’acte à son comble...*

Massimo Cacciari

Du théâtre, du moins sous sa forme occidentale, les Grecs ont tout inventé, d’emblée, et tout dit, après coup, par la voix de Platon et d’Aristote. À tel point qu’ils sont pour nous la référence majeure et inévitable. Il n’en reste pas moins que l’énigme reste entière : énigme de ce surgissement exemplaire, accompli, dont la raison nous demeure obscure. Et l’indice de cette obscurité se trouve d’abord dans les termes mêmes qui nomment ce théâtre. Alors que la langue grecque est la langue étymologique par excellence, celle qui parle vrai, elle ne dit rien de ce qu’il en est du théâtre. Le mot « théâtre », lui-même, est pourtant grec, et « parlant », puisqu’il nous dit qu’il s’agit d’y regarder, de s’y faire spectateur, et que le genre entier se définit d’abord dans cette posture. Mais l’on sait aussi que ce terme ne désigne en grec que le lieu où l’on s’installe pour regarder, il ne dit rien de ce qui est représenté dans ce lieu.

Aristote utilise le terme une fois, au pluriel, dans la *Poétique*, lorsqu’il évoque l’apparition de ce que nous appelons le genre dramatique et son développement : « Quant à examiner si désormais la tragédie a atteint le plein développement de ses éléments constitutifs, ou non, et de trancher la question en elle-même ou par rapport au théâtre, c’est un autre sujet. » Qu’entend ici Aristote par « le théâtre » ? Le contexte et la forme de cette mention ne sont pas explicites, mais ils excluent qu’il s’agisse du théâtre au sens du texte théâtral. Il faut remarquer d’abord que le terme est au pluriel, c’est-à-dire qu’il évoque, selon les habitudes de la langue grecque, des formes concrètes. Ensuite l’expression « par rapport aux conditions concrètes du théâtre », introduite par la préposition *pros* qui suppose un rapport d’extériorité et s’oppose à la préposition *kata* dans l’expression « en elle-même » qui signale au contraire une analyse interne de la question. Il est donc clair que pour Aristote, le terme « théâtre » désigne bien, comme le dit la note de l’édition Lallot-Dupont-Roc de la *Poétique* « des contingences étrangères à l’art poétique », et qu’elles n’entrent pas en ligne de compte dans la définition de ce que les classiques appelaient « le poème dramatique », c’est-à-dire le théâtre en tant que genre littéraire.

Il faut se rendre à cette évidence que le théâtre, au sens générique où nous l’entendons, n’a pas, en Grèce, de nom. Il n’en a que pour les deux formes majeures qu’il connaît, la tragédie et la comédie ; mais si claires, ici aussi, qu’en soient les étymologies – le chant du bouc et celui des *cômoi*, ces cortèges populaires qui célébraient Dionysos –, elles n’ont plus qu’un rapport très distendu avec ce qu’étaient les représentations du ^ve siècle.

Aristote lui-même, au début de la *Poétique*, évoque avec une désinvolture étrange la possibilité d'une explication étymologique. Les Doriens, dit-il, tirent argument des termes « tragédie » et « comédie » pour en revendiquer la paternité. Du mot « tragédie », qui est de très loin celui dont la *Poétique* fera le plus grand usage, Aristote ne dit rien, alors que son nom est le plus « parlant ». Mais les Doriens n'en disent apparemment rien non plus, et la fonction de ce bouc – prix du concours de tragédies, animal sacrifié pour l'inaugurer, ou rite du bouc émissaire dont la mise à mort du héros serait la représentation – demeure aussi obscure pour Aristote qu'elle l'est pour nous. Sur le mot « comédie », les Doriens sont plus prolixes. Ils le font venir du terme *cômai* qui désigne chez eux les bourgades dont l'équivalent est « dèmes » en attique. Les « comédiens » auraient été ainsi désignés du fait que « rejetés avec mépris de la ville, ils erraient dans les *cômai*. » Étymologie que nous savons aujourd'hui fautive. Peu importe, apparemment, à Aristote, qui ne trouve rien à en penser.

Mais le plus surprenant est que cet excursus folklorico-étymologique se glisse dans la *Poétique* à propos, précisément, du mot *drama*., ou plutôt du verbe dont *drama* est le substantif passif (les substantifs neutres en *-ma* nomment en grec le résultat de l'action (ainsi, *poiëma*, *pragma*, etc.) tandis que les substantifs féminins en *-sis* – ainsi *poësis*, *praxis*, etc. – nomment le processus) : le verbe *drân* dont Aristote vient de faire le premier usage pour définir le mode de *mimêsis* propre au théâtre. Si Sophocle est comparable à Homère, dit-il à peu près, pour ce qui est des personnages qu'il représente (c'est-à-dire des personnages considérables et non pas ridicules ou rabaisés), il est comparable à Aristophane par le mode de sa représentation, puisque l'un et l'autre représentent des personnages *prattontas kai drôntas*, deux formes participiales au présent, que l'on pourrait traduire par « en train d'agir et de... » ... je réserve pour le moment la traduction de ce terme qu'il s'agit précisément d'éclairer.

Au passage, donc, à peine Aristote vient-il de lancer ce terme qu'il évoque, à titre de mention, le fait que certains en tirent argument pour justifier le terme générique de *drama* qui désignerait les œuvres de Sophocle et d'Aristophane, et signifierait leur parenté principielle. Les « certains » en question sont encore et toujours les Doriens – ces Doriens tard-venus en Grèce, qui sont allés peupler le Péloponnèse sans réussir à envahir l'Attique. Laquelle revendique fièrement son autochtonie et son appartenance à la couche de population ionienne qui les avait précédés. Ces Doriens, donc, qui quoiqu'étant un peuple de guerriers, prétendent ôter à Athènes le privilège de son théâtre. Et qui le font en s'appuyant ici aussi sur l'étymologie, affirmant que le verbe *drân*, étranger au génie attique, est leur propre équivalent pour le verbe attique *prattein*, « faire ».

On s'est beaucoup interrogé sur la portée de cette mention qui ne joue apparemment aucun rôle dans le texte d'Aristote, alors même qu'elle pourrait être l'occasion d'un éclaircissement sur le sens de ce verbe et de ce substantif énigmatiques. Je crois que l'on peut y lire deux indications. La première est que cet ensemble disparate d'étymologies vraie pour *drama*, fautive pour *cômôdia*, inexistante pour *tragôdia*, n'intéresse pas Aristote parce qu'il y va, une fois de plus, de la rivalité politico-culturelle entre les cités. La seconde est que la question centrale, celle qui ouvre et ferme le passage, est effectivement celle qui fait que pour nommer le mode de représentation propre au théâtre, Aristote mobilise un verbe spécifique, dont il ne nie pas qu'il est peu familier en attique, que son sens est (presque) l'équivalent de *prattein*. Presque, seulement, puisque Aristote éprouve le besoin de l'en distinguer. Et que ce verbe est si décisif qu'il peut servir à nommer les œuvres qui fonctionnent selon lui.

C'est Hérodote, le premier, au livre VI de ses *Histoires*, qui utilise le substantif *drama* dans la littérature grecque, pour évoquer la plus ancienne tragédie dont nous ayons connaissance, c'est-à-dire *La prise de Milet*, dont la représentation eut lieu à Athènes en 492, et constitua un évènement assez mémorable et décisif pour qu'Hérodote en fasse mention une cinquantaine d'années après. Le texte se présente ainsi : « Phrynichos composa et mit en scène (littéralement : assura la fonction de maître de chœur) la prise de Milet comme (sous forme de) *drama*. Le théâtre (*theatron*) fondit en larmes, et Phrynichos fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux, et défense fut faite à qui que ce fût de reprendre jamais ce *drama* ». Ce texte appelle plusieurs remarques. La première est que la formule initiale insiste sur la nouveauté de la forme poétique utilisée par Phrynichos. La prise de Milet, évènement historique qui eut lieu en 494 et acheva l'écrasement par les Perses de la révolte des colonies athéniennes en Ionie, n'est pas traitée par le poète en *epos*, en récit épique, mais, comme le dira vers 370 Isocrate dans sa lettre à Nicoclès, en instituant une forme qui « fait des Athéniens non plus seulement des auditeurs, mais des spectateurs ». Des spectateurs qui ne sont plus protégés par la médiation du récit, mais exposés de plein fouet aux évènements représentés. Le *drama* devient dès lors affaire politique, il y va du moral de la cité, de la force ou de la faiblesse du citoyen. Mais en quoi consiste au juste ce *drama*, cette représentation ? On pourrait croire qu'il s'agit de la représentation au sens concret du terme, avec dispositif, costumes, bref mise en scène. Mais il est important de remarquer que *drama* est l'objet de deux verbes distincts : composer (*poiëîn*), et mettre en scène (*didaskëin*), autrement dit que le *drama* est d'abord un mode de composition, qui fait ensuite l'objet d'une mise en scène. Que la mise en scène ne fait pas partie intégrante du *drama*. Et que, donc, le verbe *drân* ne peut pas se traduire par « jouer », ou « faire l'acteur », comme on a pu avoir la tentation de le faire.

Comment comprendre, alors, le sens de ce terme ? La question ne se poserait pas avec une telle acuité si, comme le donne à entendre la réserve d'Aristote, il s'agissait d'un terme familier à la langue attique, et s'il n'était pas affecté d'un coefficient d'étrangeté. Ce n'est pourtant pas un terme inconnu. Homère l'utilisa quelquefois. Ainsi Ulysse, au chant XV de l'*Odyssée*, annonce au vieil Eumée qu'il va s'introduire auprès des prétendants : « j'aurai tôt fait de bien *drân* avec eux tout ce qu'ils voudront », verbe assez obscur pour que le scholiaste traduise « servir, se faire l'esclave ». C'est en ce sens, si c'est le bon, que Pindare, dans la IV^e *Pythique* emploiera le substantif masculin d'agent *drastas* pour distinguer l'esclave du serviteur (*therapôn*). Le verbe, et certains de ses dérivés figurent d'autre part dans des textes religieux avec le sens d'accomplir des gestes cultuels, ou de se mettre au service d'un dieu. Enfin, on a aussi trouvé des traces d'un *drân* qui signifierait « faire des gestes, mimer ». Il est bien sûr possible d'échafauder à partir de ces indices une théorie séduisante : *drân* – mais c'est bien simple – c'est se mettre au service de Dionysos en mimant. Le verbe désignerait exactement l'activité de l'acteur dionysiaque. Explication digne des Doriens d'Aristote – il ne resterait plus qu'à revendiquer l'origine dorienne de Dionysos –, qui nous en apprendrait autant que l'étymologie de tragédie ou de comédie, et occulterait la question du surgissement, comme *ex nihilo*, du théâtre attique du V^e siècle.

Tout se passe en effet comme si, à l'époque où naît ce théâtre, la langue attique, celle d'Eschyle d'abord, ressuscitait un terme mort ou figé dans des emplois stéréotypés – l'emploi cultuel – pour combler un manque nouveau dans le registre du « faire ». Les

Doriens, disait Aristote, « allèguent que pour dire “faire” (*poiëîn*), ils disent *drân* là où les Athéniens disent *prattein*. » Avec Eschyle et le théâtre, le faire comporte désormais trois modes au lieu de deux. On sait en effet que même si *poiëîn* et *prattein* peuvent parfois s’employer l’un pour l’autre, ils n’en ont pas moins un sens spécifique, auquel Platon et Aristote feront un sort conceptuel. *Poiëîn*, c’est faire au sens de produire, créer. Comme le dit Diotime à Socrate dans *Le Banquet*, « la *poiësis* est tout ce qui est cause du passage du non-être à l’être, si bien que tout ce qui est mise en œuvre par le moyen de toutes les règles de l’art (*technai*) est *poiësis* et que tous ceux qui mettent en œuvre sont des *poiëtai* ». Le verbe désigne donc une modalité du faire tout entière déterminée par l’objet qu’elle doit produire, qui requiert, selon chacun de ces objets, une *technè* (savoir et savoir-faire) spécifique et mesure son efficacité à la qualité, la beauté, de ce qu’elle a produit. *Prattein*, en revanche, c’est faire au sens d’agir, intervenir dans le cours des choses, selon une fin (*telos*) que l’on se donne. L’efficacité s’en mesure à la réussite de l’entreprise, toujours dépendante de la chance (*tuchè*). *Eu poiëîn*, c’est accomplir un bienfait, *eu prattein*, c’est réussir. La *poiësis* aboutit à des *poiëmata*, des œuvres, des produits, la *praxis* à des *pragmata*, des affaires, des événements, voire des ennuis.

Qu’en est-il de *drân*? *Drân* ne fait l’objet d’aucune élaboration conceptuelle en grec, pour la bonne raison que le verbe n’admet pas de substantif courant. Ni substantif actif qui, sur le mode de la *praxis* ou de la *poiësis*, désignerait son mode d’opération, ni substantif passif qui, sur le mode des *poiëmata* ou des *pragmata* désignerait ses résultats. *Drân* reste en procès et ne peut être que l’objet d’une instruction de ce procès. C’est là son drame, le drame. Tout le drame est là.

Car cette double indétermination laisse le champ libre pour tout ce qui est l’agent de l’action. Comme on peut le voir à l’article *drân* du dictionnaire étymologique de Chantraîne, le verbe admet surtout des suffixes d’agent, il s’emploie volontiers au participe actif substantivé, et il se spécifie, précise Chantraîne, pour connoter la responsabilité engagée lorsqu’on agit plutôt que la réalisation de l’acte lui-même. C’est le verbe de l’engagement, de l’implication de l’agent dans l’action, verbe qui ne se trouve jamais au parfait – le temps grec de l’achèvement – chez Eschyle, à la différence de *prattein* qui dit l’inscription de l’action dans les faits.

Ainsi apparaît la distinction au prologue du *Prométhée enchaîné*, qui nous rend spectateurs de l’enchaînement de Prométhée par Héphaïstos, le dieu forgeron, contraint d’exécuter les ordres de Zeus sous la surveillance de Kratos et de Bia, la Puissance et la Force. Héphaïstos proteste d’abord contre les injonctions violentes de Kratos :

La nécessité me contraint de le faire (*drân*), cesse de me donner tous ces ordres (v. 72).

pour lui donner satisfaction, trois vers plus bas :

Voilà, l’action est accomplie (*pepraktai*, au parfait passif) (v. 75).

Le *drân* du premier vers marque l’inutilité de motiver l’agent par des ordres pressants, puisqu’il n’est précisément que l’agent de la nécessité. Le *pepraktai* du second énonce l’achèvement et la réussite de l’entreprise.

La même différence entre les deux verbes se retrouve dans le récit d'Io, la génisse poursuivie par Zeus, que sa course affolée amène sur la scène où Prométhée commence à expier sa bienveillance vis-à-vis des mortels. Son père, dit-elle, a voulu consulter les dieux pour savoir comment conjurer le malheur de sa fille :

... il voulait apprendre
ce qu'il fallait faire (*drân*) ou dire pour faire (*prattein*) plaisir aux dieux (v. 660-661).

Le premier « faire » engage la responsabilité de l'agent, il requiert un choix, atteste une incertitude, voire une angoisse, le second n'est que l'effectuation d'une fin.

Drân est donc le verbe de l'action en tant que décision, ou en tout cas engagement, implication de l'agent. C'est le verbe qui autorise la distinction, introduit du jeu entre le fait de produire un résultat (comme Héphestos enchaîne effectivement Prométhée) et le fait de le décider, d'en assumer la libre décision. C'est le verbe autour duquel se joue le drame de l'*Orestie* d'Eschyle. Entre la revendication de Clytemnestre à la fin de l'*Agamemnon* :

Je fis (*prattein*) en sorte, je ne le nierai pas,
qu'il n'échappe ni ne se défende face à la mort (v. 1380-1381).

et la question d'Oreste, dans *Les Choéphores* :

A-t-elle, ou non, voulu le faire (*drân*) ? j'ai comme témoin
ce voile, qui me dit que l'épée d'Egisthe l'a trempé (v. 1010-1011).

Clytemnestre se vante du résultat, de sa réussite, Oreste, devant le tissu trempé de sang qui témoigne d'une intervention masculine, doute de la responsabilité de sa mère. Cette mère, devant laquelle, alors qu'il doit obéir à l'ordre exprès d'Apollon, il s'interroge :

Pylade, que vais-je faire (*drân*) ? et l'interdit moral de tuer ma mère ? (v. 899)

La question d'Oreste est d'autant plus significative qu'Oreste sait qu'il va tuer sa mère, que l'injonction d'Apollon et le devoir de venger son père sont des raisons nécessaires. Mais la question suspend l'acte avant son accomplissement, elle en mesure l'enjeu, souligne le fait qu'Oreste va devoir assumer le matricide. Et c'est précisément parce que le geste d'Oreste est moins automatique que celui de Clytemnestre qu'il pourra donner lieu à un procès, tandis que le crime de Clytemnestre entraîne une sanction pure. Ainsi Oreste s'adresse-t-il à Apollon :

À toi, maintenant, de témoigner. Explique-moi
Apollon ; si je l'ai tuée avec légitimité.
Car, j'en suis responsable (*drân*), tel quel, je ne le nierai pas.
Mais est-il légitime ou non, à tes yeux,
à ta pensée, ce sang versé ? décide (v. 611-615).

Là où Clytemnestre revendiquait sa réussite, Oreste, dans un vers qui fait écho à celui de sa mère, ouvre l'espace à la question d'une légitimité, d'une *dikè* au sens nouveau que prend ce terme, c'est-à-dire non plus d'une sanction qui rétablit l'ordre des choses, mais d'une évaluation qui pèse les raisons, prend en compte les différents facteurs, et peut donner lieu à un vote contradictoire.

Cette différence entre la sanction de l'acte en lui-même, jugé à sa seule effectivité, et la délibération qui évalue la responsabilité de l'agent est celle qui oppose les Euménides à la décision raisonnée d'Athéna de convoquer un tribunal pour se prononcer. Les Euménides parlent le langage du *fait*, du *pragma*. Ainsi s'adressent-elles à Apollon :

C'est toi seul qui as effectué(*prattein*) tout, puisque tu en es toute la cause (v. 200)

dégageant toute la responsabilité d'Oreste, puisqu'il n'est plus qu'une courroie de transmission de l'oracle pythique. Ce qui ne les empêche pas de vouloir la mort d'Oreste, puisqu'elles ne peuvent accomplir leur tâche d'« exécutrices (*practores*) de ce qu'exigent les crimes de sang » qu'en lui faisant payer le matricide. Athéna, en revanche, parle le langage de la dissociation entre l'acte brut et les raisons de son accomplissement. Le témoignage d'Apollon et sa prescription oraculaire laissent à Oreste la marge qui sépare le crime dont il revendique la responsabilité, d'une sanction mécanique :

Celui qui proclama l'oracle est venu en témoin,
pour dire qu'Oreste, en assumant (*drân*) cela, n'en doit pas être châtié (v. 800-801).

Ainsi Oreste pourra-t-il être acquitté, au terme de deux plaidoyers, l'un présenté à charge par les Euménides, au nom de la matérialité du fait, l'autre pour sa défense, au nom de sa responsabilité, prononcé par Apollon. Le jury, on le sait, se partage en deux parties égales, et il faut la voix d'Athéna pour faire pencher la décision en faveur d'Oreste. Les arguments d'Athéna, outre qu'ils sont d'autorité, ne sont guère convaincants, puisqu'elle invoque, en s'appuyant sur son propre exemple, l'inanité de la fonction maternelle. Mais c'est une autre histoire. L'essentiel, pour la question qui nous occupe, est que l'enchaînement mécanique des faits ait laissé place à la scène ouverte d'un questionnement, d'une signification. Qu'il y ait place désormais pour un jeu, un enjeu, pour une possibilité pour l'homme de peser, de penser son rôle, et d'en revendiquer ou récuser les conséquences. Le drame installe la scène où Agamemnon n'est plus simplement contraint de sacrifier Iphigénie par un oracle inéluctable, ou pour payer l'offense qu'il fit un jour à Artémis, mais où entrent aussi bien en ligne de compte son ambition et la volonté prédatrice des Grecs brûlant du désir d'aller ravager Troie, où l'oracle lui-même n'a plus force de loi. Dès la *parodos*, le chœur soupçonne le devin d'avoir pris le nom des dieux pour prétexte et accuse Agamemnon de ne l'avoir pas critiqué pour céder aux désirs de l'armée. « J'ai tout pesé », dit le chœur. Tout est à peser en effet, dans cet espace nouveau dont les dieux se sont éloignés, laissant les hommes prendre la mesure de leur propre comportement. Telle est la scène qu'installe pour la première fois en Occident le théâtre athénien, confrontant l'homme au spectacle de sa propre décision. Cette scène, c'est effectivement le *drame*, c'est-à-dire l'action où il s'engage, l'action en tant qu'elle l'engage et le détermine. L'action dont il lui appartient de déterminer la part qu'il y a prise, et de s'y reconnaître à l'œuvre.

À cet égard, comme à beaucoup d'autres, le drame par excellence est sans doute *Œdipe-Roi*. Puisque en fait, son *muthos*, sa fable au sens aristotélicien, c'est-à-dire l'agencement des faits nécessaire à son enseignement (la *mimêsis* est *mathêsis*, dit Aristote), consiste rigoureusement dans l'avènement de l'instant de l'*anagnôrisis*, c'est-à-dire de la reconnaissance par Œdipe qu'il a toujours-déjà été l'agent de l'action qu'il n'a pas voulu assumer en fuyant Corinthe après que l'oracle de Delphes lui eût annoncé

qu'il l'accomplirait, qu'il a crue ensuite accomplie par un autre qu'il tente de retrouver par son enquête jusqu'au moment où, comme il le dit : « Tout est clair désormais. » Il est remarquable en effet que l'histoire d'Œdipe, dans sa version épique ou légendaire ne comportait pas l'épisode de la reconnaissance de sa propre culpabilité, ni l'aveuglement qui s'ensuit. Que l'essence du mythe originaire fût la toute-puissance de la fatalité et sa répercussion de génération en génération depuis la punition de Laïos jusqu'au meurtre réciproque des deux fils d'Œdipe. Que l'innovation d'Eschyle, dont nous avons perdu les deux premières pièces de la trilogie qu'il lui consacra, *Laïos* et *Œdipe*, mais dont un chœur de la troisième, *les Sept contre Thèbes*, nous donne la teneur, fut justement la prise de conscience d'Œdipe :

Mais lorsque sa pensée se fut tout à coup ajustée
et qu'il se mit à souffrir de ses noces
misérables, ne pouvant supporter sa douleur,
le cœur devenu fou,
il accomplit un double malheur :
de la main qui avait tué son père
il se sépara de ses yeux, il se mit à errer (v. 778-784).

Le terme qu'Eschyle a forgé pour l'occasion (*artiphron*) et un composé de *phron*, l'esprit, la pensée et du mot *arti*, formé sur la racine *ar-, qui veut dire « ajuster, adapter, coller exactement » et aussi, dans un emploi temporel, « à ce moment précis, à l'instant ». On a donc l'idée d'une confrontation soudaine entre la conscience et le fait, et cette confrontation est celle qui transforme le récit dont Œdipe était le héros en drame dont il devient le support.

Ce drame occupe chez Sophocle la scène de la tragédie entière. Rien ne s'y passe en effet, aucun événement, si ce n'est l'effondrement systématique de tout ce qui fondait la méconnaissance d'Œdipe. Le prologue s'ouvre sur la peste qui l'oblige à prendre en considération le fait du meurtre de Laïos, et à décider de mener une enquête sur *ton dedrakota*, « celui qui l'a fait ». C'est la première occurrence de ce verbe dans celle des tragédies grecques qui en présente peut-être le plus grand nombre. Et le verbe est ici chargé de son plein sens. Il ne s'agit pas, pour Œdipe, d'éclaircir simplement l'affaire, mais bien de trouver le coupable, de lui faire assumer, en l'excluant de tous les rites civiques et religieux, la faute qui est la sienne. Quand la vérité aura éclaté, c'est encore le verbe *drân* qui reviendra. Œdipe s'est crevé les yeux, dit le messager, « pour ne pas voir ni ce qu'il a subi, ni le mal qu'il a fait (*drân*) ». L'insupportable est en effet de devoir passer de la conscience d'une vie subie à une vie assumée, autonome, selon ce qu'explique Œdipe lui-même quand il se présente au chœur avec les yeux crevés :

Ceci, c'est Apollon, Apollon, mes amis,
qui achève les malheurs, ces malheurs que je subis.
Mais le coup n'est venu de personne, de main propre
sinon de moi, et c'est ce qui m'accable (v. 1329-1332).

Œdipe reconnaît que le geste (la main, *cheir*) est le sien propre (*autos*), qu'il y va de son propre. Le *dedrakôs*, le coupable sur lequel il enquêtait, doit désormais se dire à la première personne, les lieux qui ont été témoins de ce qui a eu lieu doivent eux aussi le reconnaître :

Ô triple chemin, vallon caché,
bois de chênes et détroit du triple embranchement,
qui avez bu mon sang, celui que mes mains ont versé,
celui de mon père, vous souvenez-vous de moi,
des actes (*erga*) qui ont été mon fait (*drân*), sous vos yeux, ensuite une fois ici
de la qualité (*opoia*) de ce que j'ai accompli (*prattein*) (v. 1398-1403).

Le dernier verbe est *prattein*, et non pas *drân*, mais outre qu'il s'agit peut-être d'éviter une répétition, son sens est modifié par le *opoia*, qui ouvre la clôture du verbe « accomplir » en évoquant la qualité particulière – monstrueuse, en l'occurrence – de ce qui a été accompli. Et quelques vers plus loin, quand Œdipe interrompt l'évocation de l'inceste auquel le *opoia* vient de faire allusion, – cette évocation que Longin, dans son *Traité*, prend comme exemple de Sublime – c'est le verbe *drân* qui nomme l'inceste :

Non, il n'est pas possible de dire ce que l'on ne peut pas faire sans honte (v. 1409).

Où l'on voit que le *drân* comporte une évaluation éthique de l'action par l'agent qui s'y engage, ou s'y est engagé. C'est le cas d'Œdipe dans *Œdipe-Roi*, comme de l'Oreste des *Choéphores* qui mesurait, au moment de l'accomplir, l'interdit du matricide.

Évaluation éthique de l'action, de la *prâxis* en tant qu'elle est référée à un agent, de l'agent qui s'y engage, mais pas du personnage, en tant qu'*êthos*, que caractère, comme le marque avec la plus grande force la mise au point du même Œdipe au début d'*Œdipe à Colone*. Du même Œdipe, ou plus justement, d'un autre Œdipe, comme il le dit lui-même, qui n'est plus que le simulacre (*eidôlon*) de l'autre, qui n'est plus « la structure (*démas*, littéralement le “bâti” d'autrefois). Ainsi ce nouvel Œdipe explique-t-il au chœur des habitants de Colone pourquoi ils ne doivent éprouver ni horreur ni rejet :

... les actes qui sont miens, je le dis,
m'ont été infligés plutôt que je n'en suis coupable,
(*peponthota esti mâllon è dedrakota*)
s'il faut te parler de ce qui touche à ma mère et mon père,
qui provoque ta terreur. Je le sais parfaitement, en tout bien (*kalôs*).
Et certes, comment puis-je être mauvais de nature
moi qui, face à ce qui m'a été infligé, ai engagé en retour ce que j'ai engagé (*drân*),
si bien que, si j'agissais (*prattein*) en connaissance de cause,
même dans ce cas, je ne serais pas mauvais pour autant ? (v. 267-274)

Pour comprendre ce texte apparemment difficile, en raison des précisions qu'il introduit, il faut rappeler la situation d'Œdipe à Colone, et prendre en compte les distinctions qu'il fait lui-même. L'Œdipe qui vient chercher refuge à Colone est d'abord le parricide et l'incestueux qui suscite la répulsion. Mais il la suscite pour des fautes qu'il a expiées, pour lesquelles il a payé sa dette, et dont il n'est plus *coupable*. C'est pourquoi il peut dire aujourd'hui qu'elles lui ont été infligées, plutôt qu'il ne les a voulues. Il n'est pas question pour lui de nier qu'il les ait commises (*prattein*), mais maintenant qu'il en a

assumé la responsabilité, et qu'il s'est infligé à lui-même la sanction qu'elles méritaient, que cette sanction a effacé la faute, il peut revendiquer son innocence et la bonté de sa nature.

Mais l'analyse d'Œdipe va au-delà, comme l'indique le second rapport qu'établit Œdipe entre « actes subis » et « actes commis » : actes commis en réponse à une situation imposée. Ces crimes, il les a assumés, alors qu'ils n'étaient pas volontaires, et qu'ils ne l'auraient pas été, quand bien même, comme il le précise, il aurait agi en connaissance de cause (*phronôn pratein*), puisqu'il était sous le coup d'une nécessité qui était plus forte que sa propre volonté, comme le démontrent tous les efforts qu'il a faits pour s'y dérober. Il en va ici de toute la question des limites de la volonté et de la liberté.

Question ouverte par la scène tragique, et reprise par les tentatives d'élaboration d'un droit criminel à Athènes, comme on peut le voir dans la discussion de la deuxième des *Tétralogies* attribuées à l'orateur Antiphon, qui constitue la première réflexion systématique, autour du cas fictif d'un meurtre accidentel au gymnase, sur la responsabilité d'un meurtre involontaire. Réflexion que seule l'existence introduite en attique du verbe *drân* permet de mener, parce qu'il implique à la fois l'idée d'une intention et d'une responsabilité. Ainsi, par exemple, de cette double définition :

Ceux qui manquent le but (*hamartaneîn*) de ce qu'ils ont l'intention (*epinoeîn*) de faire (*drân*), ceux-là sont facteurs (*practores*) d'actes non-consentis (*akousia*). En revanche, ceux qui commettent (*drân*) ou subissent (*paschein*) un acte consenti (*hekousion*) ceux-là sont cause (*aitioi*) – que l'on pourrait traduire par « responsables », terme qui n'a pas d'équivalent en grec – de ce qui leur arrive (*pathêmata*).

Où l'on voit clairement la distinction entre *pratein* « aboutir à un résultat », indépendamment de toute implication de l'agent, et *drân* qui désigne une activité assumée. Où l'on voit même que ce qui est subi en connaissance de cause (avec consentement) entraîne aussi une responsabilité. C'est-à-dire que ce qui s'est ouvert avec la scène dramatique installe l'agent humain, qu'il soit libre de ses mouvements, ou soumis à des déterminations contraignantes, dans une position autonome.

Le drame est donc à proprement parler la forme qui renvoie l'action à sa source, à la scène de sa décision, et le héros à sa propre détermination, à son *autopraxie*. La forme même de la réflexion, le théâtre, le lieu où l'on regarde – ce que l'on fait, ou ce que l'on a fait, où on s'interroge sur ce que l'on va faire. Il est possible maintenant de revenir à Aristote et de traduire ce qu'il en est au juste du mode mimétique qui est à l'œuvre dans la tragédie de Sophocle et dans la comédie d'Aristophane, qui représentent (*mimoûntai*) des personnages agissant – pris dans la *prâxis* – et s'y engageant. D'où la définition célèbre de la tragédie : « La tragédie est, par conséquent, la représentation de l'action (*mimêsis praxeôs*), d'une action considérable et menée à son terme... action de personnages qui s'y engagent (*drôntôn*), et non pas de personnages dont on nous rapporte l'action. » Toute la différence est là en effet. Une représentation de la *prâxis* proposée par le récit peut bien nous montrer les personnages en pleine action, comme Achille au

début de l'*Iliade*¹ (A. 188 sqq.) hésitant entre tuer Agamemnon sous le coup de la colère qu'il éprouve et calmer l'impétuosité de son cœur, elle ne peut que nous raconter successivement que, tout en remuant ces pensées dans son cœur, Achille dégainé son glaive et qu'il faut l'intervention impérieuse d'Athéna pour emporter la décision. Elle ne nous montre pas la décision d'Achille, pour la bonne raison qu'Achille ne décide pas, qu'il est mû tantôt par une pulsion colérique qu'il ne réfléchit pas, puisqu'elle nous est présentée comme une réalité objective qui l'habite immédiatement, tantôt par la volonté d'Athéna à laquelle il se plie tout aussi immédiatement. Pour que le drame ait lieu, il faut que s'ouvre l'espace propre à la décision, que l'action puisse faire l'objet d'une réflexion, que les personnages se décident, c'est-à-dire décident d'eux-mêmes dans ce qu'ils font, et qu'il y ait donc quelque chose à en dire, à en penser. La tragédie est bien la *mimêsis praxeôs*, la représentation – au sens étymologique de ce terme –, c'est-à-dire la mise au présent de l'action – d'où l'importance des participes présents –, celle qui nous en rend contemporains, quand le récit nous délivre une histoire achevée en dehors de nous. Qui nous en rend contemporains, c'est-à-dire encore qui nous la fait voir dans son procès même, dans son indétermination, avec ce que cela ouvre de jeu, ce que cela laisse attendre, dans le présent de la représentation, comme autre issue. Le drame, c'est l'histoire d'une liberté, d'une liberté qui suspend et interroge l'Histoire.

Aussi comprend-on qu'Aristote insiste à ce point sur la subordination de l'*èthos*, du caractère, aux actions. Car le caractère, comme il le dit, c'est ce qui détermine la qualité (*poiôtès*) des personnages, c'est-à-dire leur fixité, ce qui demeure en tout état de cause. Tandis que ce sont leurs actions qui déterminent leur bonheur ou le contraire. La tragédie est ce qui prend acte du fait que tout n'est pas donné, que nous ne sommes plus dans l'ordre de la seule *phusis*, de la seule nature, c'est-à-dire aussi dans l'ordre aristocratique, mais dans l'ordre de l'auto-détermination, que l'action (*prâxis*) est décisive (drastique). Le fait qu'elle représente des personnages considérables qui tombent dans le malheur lui est donc consubstantiel. L'excellence de la nature est désormais à la merci de la *prâxis*. Elle ne préserve pas de l'*hamartia*, de l'erreur ou de la faute de qui a pris un mauvais parti (mal agi, au sens de *drân*). D'où l'importance nouvelle de ce concept d'*hamartia* dans la tragédie. Alors que le terme désigne d'abord le fait de manquer son but, d'échouer – ce qui se dit en grec *kakôs prattein*, faire de mauvaises affaires –, il devient dans la tragédie la sanction d'une faute du *drân*, d'une action mal engagée, et il entraîne avec lui une notion de culpabilité.

On comprend aussi pourquoi le *muthos* est fondamental pour l'art tragique. Il ne s'agit plus en effet de raconter une suite chronologique d'actions comme le fait le récit qui fait la part belle au hasard, mais de sélectionner rigoureusement leur agencement (*sustasis praxéôn*) de façon à faire apparaître la logique du cours que prennent les événements, la cohérence nécessaire à leur intelligence. Le drame est la représentation raisonnée de l'action. C'est l'introduction de la raison dans l'histoire.

C'est exactement ce que n'a pas voulu voir Platon, qui prétend lire la tragédie comme la reconduction des vieux mythes, au sens de récits. Loin de les répéter, d'accréditer leur affabulation en effaçant leur caractère diégétique, la présence du narrateur qui les éloignerait de nous, la tragédie les re-présente pour les remettre en jeu, pour nous y impliquer comme elle y implique ses héros, en dramatisant leur action, c'est-à-dire en la sou-

1. Que cet exemple, emprunté à l'article de Bruno Snell sur le mot *Drama*, PhU 1924, me soit l'occasion de signaler ici ma dette à son égard.

mettant à une ré-flexion, à notre réflexion. La poésie (*poiësis*) tragique est la création de la forme même du questionnement de l'homme engagé dans la *prâxis*. Ce que Platon tout le premier démontre à sa théorie défendant, puisque c'est la forme qu'il a choisie – la forme mimétique du dialogue – pour son genre philosophique. Mais s'il n'a pas reconnu qu'il reprenait la forme de la tragédie, c'est faute d'avoir consenti à l'identifier comme forme dramatique. Car Platon lui-même, dans *La République*, reconnaît faire du « drama » : « Il serait juste, dit-il, après avoir mené jusqu'à son terme, exhaustivement, le "drame" des hommes, que nous entreprenions de parcourir celui des femmes. » (451 c) Ce qui est en général traduit par « après avoir mis en scène les hommes », alors qu'il s'agit manifestement de débattre sous tous ses aspects le rôle qui sera dévolu aux hommes. C'est en ce sens aussi que Socrate, dans le *Théétète* oppose son métier à celui des sages-femmes dont il est le plus proche : « La tâche des sages-femmes est certes considérable, mais elle est moins importante que mon *drama*. Car il n'arrive pas aux femmes d'enfanter tantôt des simulacres, tantôt des créatures véritables, chose qu'il n'est pas facile de discerner. Si cela arrivait, ce serait une œuvre immense et magnifique pour les sages-femmes de trancher entre le vrai et ce qui ne l'est pas. » (150 a) Le métier des sages-femmes se distingue donc de celui de Socrate en ce qu'il s'agit simplement de produire, de *poiëîn*, tandis que celui de Socrate est un *drama*, en ce qu'il implique un questionnement, et demande à celui qui en est le pratiquant de s'interroger sur ce qu'il fait et d'assumer une responsabilité, de se mettre lui-même en jeu.

Il y va donc bien dans le drame d'un enjeu décisif, l'enjeu de la responsabilité, du savoir de ce que l'on fait qui est demandé à l'homme dont parle le chœur d'*Antigone*, qui ne peut pas se fier à sa seule maîtrise technique, et qui doit prendre la mesure des risques que ses décisions peuvent entraîner. Le drame est l'invention d'un peuple qui ne raconte plus l'Histoire, mais qui a conscience de la faire, de l'engager, qui mesure les risques de son invention, de son intervention, « qui en devient l'acteur », comme le dit Christian Meier dans *De la Tragédie Grecque comme art politique*. C'est l'invention d'un peuple intrinsèquement *drôn*. C'est pourquoi, contrairement à l'interprétation que l'on en a parfois donnée, le terme *drôntes* ne désigne pas les acteurs qui jouent des personnages sur la scène du théâtre, mais les personnages eux-mêmes en tant qu'acteurs de leur propre histoire. C'est pourquoi Aristote peut affirmer que l'*opsis*, la mise en scène, est superflue dans le drame, qu'elle lui est extérieure, puisque ce qui fait la nature du *drama*, c'est le fait qu'il est intrinsèquement mise en scène de la *prâxis*, qu'il en est en lui-même la représentation, que son mode d'écriture et de composition consiste à la donner à voir, c'est-à-dire à penser.

Aussi comprend-on que le verbe *drân* n'admette en grec d'autre substantif que le neutre *drama*. Le fait de *drân* ne produit rien, à la différence du mode poétique ou du mode praxique, sinon sa propre représentation réflexive, celle que nous appelons le théâtre.

* Ce texte a d'abord été prononcé au Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre (Paris IV, Institut de Littérature Française). Je remercie Denis Guénoun de m'avoir donné l'occasion de cette mise au point.