



HAL
open science

La tragédie grecque, un remède spécifique aux déséquilibres du thumos. Analyse philosophique de processus tragique comme acteur de l'harmonisation de l'âme à travers l'Ajax de Sophocle

Fanette Jounieaux

► **To cite this version:**

Fanette Jounieaux. La tragédie grecque, un remède spécifique aux déséquilibres du thumos. Analyse philosophique de processus tragique comme acteur de l'harmonisation de l'âme à travers l'Ajax de Sophocle. Philosophie. 2016. dumas-01429942

HAL Id: dumas-01429942

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01429942>

Submitted on 9 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
Master 2 recherche Histoire de la Philosophie

Fanette Jounieaux

La tragédie grecque, un remède spécifique aux déséquilibres du *thumos*

Analyse philosophique de processus tragique comme acteur de l'harmonisation de l'âme
à travers l'*Ajax* de Sophocle

Sous la direction de Monsieur Dimitri El Murr
Maître de conférence à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Septembre 2016



Autel d'argile représentant le suicide d'Ajax, 530 av. JC, Gela, Sicile

« Pourquoi lourdement cette peur qui assiège mon cœur guetteur de prodiges et qui vole ? Pourquoi fait-il le devin, mon chant, sans ordre ni salaire, et ne puis-je cracher, comme on fait pour les songes difficiles à interpréter, pour que s'assoie au siège de mon âme une force persuasive ? (...) Le thrène sans lyre de l'Érinye, mon thumos sans maître à l'intérieur le chante, n'ayant plus du tout sa force de l'espoir. Les entrailles, assurément, parlent vraiment et, sur un esprit qui croit à la justice, le cœur enroulé dans des tourbillons pressent un accomplissement. »

Eschyle, Agamemnon, 975-991¹

¹ Traduction de Jackie PIGEAUD, cité dans *Melancholia, le malaise de l'individu*. éd. Payot Rivages, coll. Petite Bibliothèque, 2011, p.144. Nous modifions certains passages de la traduction.

Avant-propos

Les yeux perdus dans le vague dont on ne sait quelle infinité ils contemplent, Ajax se donne la mort, l'épée à jamais fichée dans le coeur. A qui ou à quoi sourit-il ? C'est une sensation étrange qu'on ressent à la contemplation de cette image, dont l'étrange sérénité inquiète peut-être encore plus que sa violence. Cette image illustre pour moi le mystère de la tragédie : elle nous offre toujours un sourire caché, celui du prix de la vie, esquissé au cœur de la violence et de la fureur.

L'envie de travailler sur la signification et la fonction de la tragédie grecque dans la société antique me vient de loin. Les zones d'ombre de l'existence humaine, les failles de notre psychè et de notre raison, le cri des passions, invitent à l'aventure de la pensée. La tragédie, avec son cortège de têtes grimaçantes et de monstres humains, interroge éternellement. Cette recherche souhaite éclairer, même de manière infime, ce thème immense en essayant d'esquisser une réponse, de tracer le contour d'une des innombrables facettes de l'art dramatique antique. Elle invite à s'approcher doucement de cet homme, cet Ajax au visage apaisé, transpercé de douleur, pour en mieux saisir tous les traits et retenir de sa bouche le sens de sa parole dernière.

Je tiens à remercier avant tout l'ensemble des professeurs et maîtres de conférences du master pour la richesse de leur enseignement, et particulièrement M. El Murr, mon directeur, pour sa disponibilité et son écoute malgré mon année mouvementée entre philosophie et théâtre, et qui a su comprendre mon envie de travailler sur ce domaine si riche et si beau de la tragédie grecque.

Je remercie aussi Stephen, qui m'a toujours conseillé, éclairé de ses remarques et soutenu pour ce travail, inlassablement attentif et présent. Je remercie enfin ma famille et mes amis, dont les remarques m'ont tous fait avancer, précieusement, à leur manière.

Sommaire

Introduction.....	6
CHAPITRE 1 : Le jeu dangereux de la tragédie, agent de déséquilibre de l'âme.....	15
1.1 La tragédie, un art de l'exhibition des « parties malades » de l'âme humaine.....	15
1.1.1 L'équilibre de la psukhè dans la philosophie platonicienne.....	16
1.1.2 La tragédie expose le comportement d'un individu dérégulé.....	19
1.1.3 La domination du thumos dans l'âme conduit l'homme à sa perte	22
1.2 La tragédie vu comme un poison. Le réveil des « parties malades » de l'âme du spectateur.....	24
1.2.1 La tragédie et le processus d'affaiblissement du nous du spectateur	25
1.2.2 Du rire aux larmes. L'excitation du thumos du spectateur de tragédie et l'apparition d'un manque de retenue chez l'individu.....	28
1.2.3 La nécessité de « purger » le poison tragique du corps de la Cité.....	31
1.3 Tentative de transformation de la tragédie thumoeidique en art propédeutique à la raison.....	34
1.3.1 La figure de l'homme raisonnable et son impossible insertion sur la scène tragique	34
1.3.2 L'apparition d'un nouvel héroïsme anti-tragique	36
1.3.3 La nature irrémédiablement violente de la tragédie liée à l'expression du thumos.....	39
CHAPITRE 2 : La violence du pharmakon tragique au cœur du processus curatif du thumos	43
2.1 La tragédie est l'exposition de cas pathologiques rendus incurables par l'irruption d'une maladie de l'âme.....	44
2.1.1 La mélancolie d'Ajax. Étude d'un cas clinique de la maladie du thumos	44
2.1.2 Tragédie et homéopathie. Guérison de la violence par la violence.....	47
2.1.3 L'ivresse dionysiaque comme remède curatif radical aux déséquilibres de l'âme	50
2.2 La tragédie et l'évocation de l'irrationnel et du surnaturel	53
2.2.1 La matérialisation des angoisses irrationnelles de l'homme vis à vis de ce qu'il ne peut appréhender rationnellement.....	54
2.2.2 L'univers tragique et l'établissement de rapports violents entre hommes et dieux	57

2.2.3 Le sacrifice humain comme remède momentanée aux souillures des spectateurs	60
2.3 La tragédie comme négatif de l'espace civique : l'exceptionnalité du Grand Homme	62
2.3.1 L'exceptionnalité thumoeidique aux prises avec la majorité raisonnable de la Cité	63
2.3.2 Une analyse nietzschéenne des enjeux tragiques. L'homme thumoeidique exceptionnel supérieur à la médiocrité de la masse	65
2.3.3 le thumos comme organe perceptif d'exception	68
 CHAPITRE 3 : La tragédie légitimée comme remède euthymique pour l'harmonie de l'âme.....	 72
 3.1 Le principe de l'euthymie et la solution kathartique aristotélicienne.....	 72
3.1.1 Les déboires de l'ivresse dionysiaque.....	73
3.1.2 Pour une conception euthymique de la tragédie. L'éveil modéré et la purification des passions	75
3.1.3 Le mystère de la pathematôn katharsin. Essai d'une nouvelle élucidation du principe de « purification des passions ».....	78
 3.2 Le processus kathartique tragique considéré comme une approche particulière de la connaissance de soi.....	 81
3.2.1 Le principe de « reconnaissance » . La mimésis tragique et le passage du particulier au général	82
3.2.2 Tragédie et philia. Reconnaître autrui comme son semblable.....	85
3.2.3 Une dernière reconnaissance. La marque de la finitude de l'existence humaine dans l'Univers infini.....	88
 3.3 La reconnaissance du thumos comme le lieu du désir nécessaire à l'existence humaine.....	 91
3.3.1 Le thumos considéré comme le lieu originare du développement de la vie	92
3.3.2 La bonne santé du thumos comme condition de conservation de la dynamique de l'existence humaine.....	94
3.3.3 Le spectacle tragique permet la fin de la lutte dualiste en équilibrant toutes les parties de l'âme.....	96
 Conclusion.....	 99
 Bibliographie.....	 102

Introduction

L'équilibre de l'âme et de la bonne santé psychique : *noûs* et *thumos*

Il est périlleux de tenter de défricher les territoires de l'âme telle qu'ils se présentent aux hommes de l'Antiquité grecque. Afin de comprendre la structure et la nature de l'âme antique, il est impossible de séparer l'évolution de la psychologie de celle de la philosophie, la médecine de l'art, tant ces domaines sont alors proches les uns des autres, ou se confondent. « *Biologie, psychologie, philosophie, médecine, magie, religion, loi, art, littérature, tous ces territoires ont un réel et intime contact avec le sujet de l'esprit et de ses aberrations* », écrit Drakbin². Porter sa réflexion sur l'âme grecque nécessite de relier quelques uns de ces approches afin de faire converger les multiples discours sur la *psukhè*, l'âme du mortel. Encore faut-il les unir selon une problématique spécifique. Il s'agira dans le cadre de cette recherche d'aborder le thème de la quête de « l'équilibre de l'âme ». A cette fin, trois domaines seront rapprochés : philosophie, art et discours médicaux. D'Homère à Platon et Aristote, d'Hippocrate aux poètes tragiques, tous se sont penchés sur le problème du déséquilibre de l'âme et ont trouvé différentes solutions au dérèglement psychique et somatique de l'homme, selon leur époque, leur mode de pensée et leurs valeurs, évolution que l'histoire de la philosophie peut parvenir à éclairer.

Les Grecs, comme nous, sont confrontés aux inexplicables aberrations de l'âme, et se retrouvent parfois face à des comportements humains irrationnels, incompréhensibles. Ils connaissent déjà la nécessité d'ordonner les différentes activités de l'âme pour mieux la comprendre. Dès l'époque d'Homère, on remarque une étude hiérarchisée des grandes activités psychiques, dont les pouvoirs et les fonctions se distinguent à travers l'enchevêtrement des descriptions épiques. C'est à cette époque que s'opposent déjà deux grands territoires psychiques : le *noûs*, « l'esprit », et le *thumos*, qu'on traduira pour l'instant par le « cœur ». Cette distinction marque la naissance d'un dualisme qui va se perpétuer dans toute la tradition philosophique occidentale : celui du pouvoir intellectuel et du pouvoir affectif. Au *noûs* se

² I.F. DRAKBIN *Remarks on ancient psychopathology*, in *Isis*, vol.46, part.3, n°145, 1955, p.223

rattachent diverses facultés qu'on peut rattacher à la conscience réflexive, comme le *mimneskein*, la mémoire, le *logos*, la parole, le *gignôskein*, le connaître. Au *thumos*, en revanche, se trouvent greffées les facultés affectives ou actives : désirer, aimer, haïr, décider, être en colère, souhaiter.

La nature problématique du *thumos* de l'âme humaine

Le *thumos* reste plus difficile à définir. En tant que substrat affectif de l'âme, il se rattache au corps et à ses innombrables transports. Le *thumos* est protéiforme, multiple, insaisissable tant ses manifestations sont spontanées, diverses et irréfléchies. Il est considéré par les Grecs comme l'impétuosité première, l'élan qui permet le mouvement de la vie, parfois rapproché du souffle vital de la *psukhè*. Il peut désigner le courage, la détermination, le désir.

Souvent, il se rapporte aussi à l'affectivité, se rattachant alors à la *kardia*, au cœur, pour exprimer le bouillonnement psychique dont dépendent tous les sentiments, cette chaleur de l'âme qui insufflent à l'individu amour, terreur, désir ou fureur. Ces affections peuvent être très fortes, au point que le cœur s'emballe, rougit les joues ou paralyse le corps. Le *thumos* est donc aussi à la naissance des *passions* incontrôlables qui dérèglent l'âme et le corps. La plus forte de celles-ci, la colère, est si représentative de la puissance du *thumos* qu'elle a tendance à recouvrir le sens premier d'ardeur. C'est ainsi qu'une nouvelle séparation s'opère au sein même du *thumos* : tantôt il est la source ardente permanente de toute forme d'affectivité et d'activité, tantôt il manifeste la réaction émotive surpuissante et épisodique d'un individu.

Chez Homère, cette dualité inhérente au *thumos* n'est pas jugée négativement ni positivement, elle est simplement évoquée. C'est plus tard, dès la fin de l'époque archaïque (Ve siècle av. JC) et surtout à l'époque classique (IVe siècle av. JC) que cette notion est étudiée sous un nouveau jour et rendue véritablement problématique., souvent réduite à son sens péjoratif de passion. Le *thumos* devient la part instable de l'âme, car son ardeur déborde trop souvent le contrôle de l'individu. La part noétique de la *psukhè* est peu à peu privilégiée comme faculté véritablement bénéfique, siège de la connaissance qui permet la recherche raisonnable et stable de la vertu et de la sagesse. L'irruption imprévisible des sentiments et la force des

passions, dont la racine étymologique, *pathein*, subir, souligne bien l'impuissance de l'homme à les maîtriser, deviennent des dangers pour l'équilibre de l'âme de l'individu, dont le *thumos* s'enfle démesurément au point de subvertir le *noûs*. C'est cette théorie que Platon portera à son degré de finesse le plus élevé, notamment dans *La République*, nous le verrons.

Le cas Ajax : l'archétype thumoeidique devenu pathologique

Le *thumos* est rendu problématique par l'évolution de la pensée grecque et de la conception de la psyché. Ce problème est représenté de la manière la plus limpide dans la tragédie *Ajax* de Sophocle, probablement montée pour la première fois en 445. L'histoire d'Ajax, fils de Télamon, est connue de tous les athéniens. Il est un des héros les plus importants de *Illiade*. Ajax est *ton ariston*, le meilleur après Achille, Zeus lui « a octroyé la grandeur et la force, sans compter la sagesse »³. Le *thumos* est célébré à travers sa personne, puisqu'il développe le courage inébranlable si représentatif du héros. Dans le monde de l'*epos*, l'homme thumoeidique - terme platonicien pour désigner l'homme dont le *thumos* tient une place prédominante dans l'âme - n'est pas considéré comme déséquilibré, au contraire, il se distingue par son sens de l'honneur, sa droiture, son ardeur sans pareille qui irradie de sa personne et se répand chez les frères d'armes. Ajax est *kata thumon amumona* « irréprochable de cœur », ou encore *obrimothumos* « vaillant de cœur », il a un *daiphroni thumon* « cœur brave » ... Les héros épiques « ont du cœur », comme le dira le XVII^{ème} siècle français, et c'est ce qui marque leur supériorité.

Ce grand homme à la vie exemplaire connaît une fin pourtant inexplicablement tragique. Si Homère ne conte pas la mort d'Ajax, les poètes cycliques poursuivant l'oeuvre de l'aède lui écrivent une fin pour le moins étonnante, en inventant le thème devenu célèbre de *Hoplôn krisis*, le conflit pour les Armes d'Achille. Ce dernier, mort au combat, est traditionnellement dépouillé de ses Armes devenues légendaires, afin que les chefs Achéens les remettent à l'*aristos*, au meilleur des combattants. A ce poste se présentent naturellement Ajax, concurrencé par le rusé Ulysse, déjà présent dans *Illiade*. Un jury s'organise pour juger de la valeur des deux hommes. C'est là que réapparaît l'opposition entre le pouvoir intellectuel et le

3 Voir *Illiade*, VII, 279-314, trad. Paul MAZON, éd. Gallimard, 1975, p.159

pouvoir affectif. A l'immense valeur du *thumos* d'Ajax s'oppose celle, redoutable, du *noûs* d'Ulysse, lui qui sait réfléchir, parler, argumenter, mais aussi ruser, et gagner non plus par la force brutale mais par l'intelligence. L'élection du « meilleur » homme devient problématique, puisqu'il faut s'entendre sur les valeurs que l'on privilégie pour pouvoir choisir un des deux combattants.

Les Armes sont finalement attribuées à Ulysse, et couronnent l'intelligence au détriment de l'impétuosité. L'*aristos* change de sens. Ce choix révèle un véritable changement de paradigme dans la hiérarchie des valeurs morales, une évolution lente de la pensée grecque vers une prédilection pour la ruse et la pensée, au détriment des valeurs épiques, dont l'ardeur thumoeidique a désormais tendance à être restreinte à la colère aveugle ou à la combattivité. Le dualisme entre *noûs* et *thumos* se double désormais d'une opposition entre immatérialité et incorruptibilité de l'esprit d'une part, et corporalité faillible et valeur limitée de l'affectivité.

Sa valeur dénigrée, Ajax perd toute légitimité à exister, et sombre dans une folie sans issue. Le cœur lourd, la pièce de Sophocle décrit Ajax, en proie au désespoir, errant sur le champ de bataille. La nuit, la fureur de son *thumos* l'envahit, il est pris de démence et s'élance sur le bétail de l'Armée pour le massacrer ignominieusement, croyant se venger des chefs Achéens qui l'ont trahi, et d'Ulysse, qui a ruiné son existence. Cet acte le souille à jamais tant il est violent, macabre et indigne d'un homme ; l'humiliation est totale. Spectateur de sa propre folie, Ajax s'abandonne au monde des ombres et se jette sur son épée pour se la planter en plein cœur. C'est la triste fin d'Ajax, qui reste mystérieuse.

Les dangers du déséquilibre du *thumos* à l'origine des maladies de l'âme

Sophocle met en scène la mort de cet homme au comportement incompréhensible. Il propose au citoyen athénien le spectacle ahurissant de la déchéance du *thumos* matérialisé par Ajax. Ce *thumos* est devenu problématique, et conduit l'homme à sa perte. L'être thumoeidique héroïque se transforme en cas pathologique de scène de théâtre, un être bestial, furieux et aveuglé. Son *thumos* devient dysfonctionnel, et alors qu'il le portait au plus haut degré de gloire dans un temps épique, il le condamne maintenant à une maladie de l'âme sans issue.

Il est extrêmement fertile de rapprocher la folie tragique d'Ajax des traités hippocratiques de l'époque classique et hellénistique. Dans ces derniers, les maladies de l'âme sont décrites très souvent comme des *dysthymies*, des dérèglements du *thumos* qui entraînent la naissance de passions dévastatrices. Le *thumos*, on l'a vu, est souvent rattaché au corps, par opposition à l'esprit immatériel. Les affections qu'il produit se marquent physiquement, par la chaleur ou le froid, la fureur, la sudation, l'épilepsie, l'hallucination... Les cas les plus graves de *dysthymies*, comme c'est le cas chez Ajax, engendrent la mélancolie, le débordement de bile noire dans le corps qui conduit l'homme à la folie. Le mal de l'être humain, qui n'est pas un pur esprit, vient de ce qu'il a un corps, un corps lié aux passions, aux affections du *thumos*. Le danger est immense, dès lors, à laisser s'exprimer cette part instable de l'être. Il convient, du mieux possible, de la contraindre à l'obéissance de la raison pour tenter de s'approcher de la vie sans souffrances d'un esprit sage, ce qu'incarne Ulysse dans la pièce.

En un sens, c'est en ce but que se développe, à la fin de l'époque archaïque puis à l'époque classique, la philosophie. L'exercice de la pensée sur les différents aspects de l'existence humaine doit permettre la connaissance de soi pour s'élever au delà de l'immédiateté sensible et garder une maîtrise sur ce qui peut dérégler le siège des affections. Elle vise au développement du *noûs*, afin de mieux soumettre la puissance du *thumos*. Le *thumos* devient un danger que le monde absolument *polémique* d'Homère ne laissait pas apparaître. Dans l'Athènes des Ve et IVe siècles, sa régulation est considérée comme essentielle, non pas seulement pour la vertu de l'âme, mais aussi pour la sauvegarde de l'état, tant le dérèglement d'une âme devenue enragée ou furieuse peut mettre en péril la communauté. William Harris écrit :

« Les Athéniens semblent avoir en grande partie intériorisé la notion selon laquelle leur liberté ne survivrait que s'ils étaient capables de limiter l'action de leurs propres passions, y compris tout particulièrement celle de leur propre colère. Pour qu'il y ait courage, il devait y avoir thumos, cœur et passion, mais d'un autre côté, s'il y avait trop de thumos-colère, un terrible conflit civil pourrait probablement en résulter »⁴

4 William HARRIS. *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. éd. Harvard University Press, trad. Sophie KLIMIS, 2009

Le principe d'euthymie et la tranquillisation de l'âme

Si la philosophie développe l'autorité du *noûs*, certains traités choisissent de solutionner la violence du *thumos* par la tranquillisation de ce dernier ; ils cherchent à tourner la passion vers sa valeur positive. Pour reprendre les mots de Harris, ils essaient de calmer le *thumos*-colère pour mieux faire revenir l'individu au *thumos*-ardeur. Cette littérature est dite *euthymique*, elle vise l'équilibre du *thumos* dans l'âme.

Ce concept d'euthymie, qui n'est pas présent chez Platon, appartient à la tradition aristotélicienne, dans le contexte médical qui s'intéresse à la psycho-physiologie à partir du *Problème XXX* d'Aristote où l'euthymie est évoquée. Plusieurs œuvres stoïciennes ressortent aussi de la littérature euthymique, puisqu'elle tentent, dans l'analyse des passions, de tracer la voie de l'apaisement de l'âme et de la tranquillité, en agissant directement sur le *thumos*. L'euthymie est une qualité de la joie de vivre et doit servir à l'homme à exister au quotidien de manière apaisée : « *l'euthymie est la joie dans le temps qui passe – et l'absence de préoccupation à l'égard de quoi que ce soit* »⁵.

Nous verrons que le concept d'euthymie est central dans la réflexion sur l'action de la tragédie sur le *thumos*. En effet, la tragédie naît dans la société athénienne à une époque précise de son histoire, au Ve siècle, ce qui laisse entendre qu'elle répond, à sa manière, au nouveau problème de l'équilibre de l'âme d'elle. Néanmoins, la tragédie reste un agent euthymique d'un type particulier, puisqu'elle semble vouloir déchaîner les passions sur scène, leur donner leur pleine mesure sans vouloir apaiser quoi que ce soit.

5 CICERON. *De Finibus*, V, 8, 23

La tragédie et l'exaltation du *thumos*-colère

La tragédie est un art qui montre des êtres dévorés par leurs passions et engloutis par leur *thumos* déréglé. Le théâtre n'est pas un lieu d'éducation mais de spectacle, que le mot *théâtron* rappelle, il est le *lieu d'où l'on voit*. Le spectateur vient y contempler lors des spectacles tragiques - un des plus importants rendez-vous de la communauté athénienne - un univers où la cruauté est omniprésente, où le sang et le meurtre sont constamment évoqués et teintent de violence toutes les paroles. Ce spectacle lui procure un plaisir particulier, celui de voir matérialisée la violence de son *thumos* sur scène. La tragédie est le lieu où toute l'ampleur et la violence du *thumos* ainsi que des affections qu'il produit peuvent s'exprimer, au sein même d'une société dont l'évolution de la pensée et du mode de vie lui apprend à obérer l'existence de la passion.

Ajax est, par excellence, l'homme de la tragédie, lui dont le *thumos* s'exprime si puissamment qu'il est renié par la communauté. La pièce de Sophocle est un formidable vivier pour l'étude du rôle de la tragédie dans l'appréhension du *thumos*. Ajax lui donne une voix, un corps, une visibilité. L'incarnation du *thumos* dans un destin tragique nous fait parvenir au mieux la complexité et la place du siège des passions dans l'évolution de la psychologie antique, sa nature devenue problématique à l'époque de l'écriture de la pièce.

Par nature, la tragédie est violente. Elle est, à sa source, un art *dionysiaque* où se déversent les passions, où l'homme atteint parfois à l'inconscience dans la fièvre collective du spectacle, où les pulsions sont libérées dans le vent de folie des célébrations théâtrales de l'époque, beaucoup plus fortes émotionnellement et physiquement qu'aujourd'hui. Elle permet d'atteindre au domaine de l'irrationnel. Cet exutoire risque, par surexcitation du *thumos*, d'amener le dérèglement plutôt que l'équilibre. A ce titre, la tragédie est douée d'une ambiguïté ontologique qui en a toujours fait une instance douteuse, une charmeuse d'âme dont on se méfie. Libératrice et dangereuse, la tragédie est à double tranchant. Elle est le temple de Dionysos, dieu humain, hybride, à la fois capable du pire et du meilleur, « à la fin le plus terrible, mais aux humains le plus doux »⁶.

6 EURIPIDE. *Les Bacchantes*. 860-861 cité dans *Melancholia... op.cit.* p.97

L'ambiguïté du *pharmakon* tragique

La tragédie peut être qualifiée de *pharmakon*. Ce mot recèle lui aussi une ambiguïté fondamentale. Un *pharmakon* est d'abord un remède utilisé en médecine afin de guérir différents maux. Il peut signifier aussi contradictoirement un poison ou un philtre destiné à perdre un individu. Enfin, il désigne souvent le *pharmakos*, la victime expiatoire des maux de la Cité ; un homme qu'on juge laid, souillé, ou inassimilable à la communauté pour quelque raison que ce soit, est exilé et sacrifié comme bouc-émissaire, porteur de tous les maux de la Cité, afin de la purifier. La tragédie est un *pharmakon*, elle est un poison parce qu'elle met en lumière la violence des rapports humains et les exalte, mais elle est bénéfique parce qu'elle permet aux hommes de projeter leur violence en elle et de s'en purifier.

L'ambiguïté du mot *pharmakon* et la richesse interprétative qui en découle a été remarquée par Jacques Derrida, dans son essai *La pharmacie de Platon*⁷. Il y étudie la distinction que fait Platon dans l'emploi du mot *pharmakon*, lorsqu'il l'utilise en tant que *pharmakon-poison* pour qualifier l'activité des sophistes, et en tant que *pharmakon-remède* pour désigner l'activité socratique. Pourtant, cette distinction est minée par l'utilisation d'un même mot et permet de comprendre que l'acception maléfique ou bénéfique qu'on attribue au *pharmakon* ne tient qu'au point de vue adopté. Tout *pharmakon* recèle une violence plus ou moins visible, tout remède est douloureux. La tragédie est un poison dans son exaltation de la passion, mais son consentement à cette violence du *thumos* peut en faire un remède. Le terme *pharmakon* éclaire l'ambiguïté propre au remède tragique.

La tragédie euthymique, un acteur de l'équilibre de l'âme à travers la rééducation du *thumos*

Il reste possible de penser que la tragédie ne se contente pas d'exciter le *thumos*, mais qu'elle met en place un véritable traitement de celui-ci. La perspective aristotélicienne nous

⁷ Jacques DERRIDA. *La Pharmacie de Platon*. Coll. Tel Quel, éd. Seuil, 1968

permet de comprendre comment, par l'entremise de la katharsis, la tragédie opère une *purification* du *thumos* en excitant les passions très fortes telles que la terreur et la pitié. Le processus kathartique, sur lequel nous nous arrêterons, met en jeu un système de passions antagonistes afin de créer dans le *thumos* une harmonisation des passions qui permet à l'individu de retrouver un certain équilibre de l'âme.

Grâce à cette action équilibrante, elle permettrait peut-être au *thumos* de retrouver son sens large d'ardeur et de joie de vivre, et d'entrer en harmonie avec l'âme entière, au lieu d'en être une part dissidente et vicieuse. La tragédie parviendrait à dépasser le dualisme entre esprit et passion. En somme, la tragédie pourrait être un agent euthymique qui parviendrait à faire ressentir l'équilibre de tout son être à l'homme, en deçà de l'opposition entre *noûs* et *thumos*, et rejoindrait – c'est peut-être là l'essence du plaisir esthétique tragique – un état harmonieux et plaisant de complétude entre les deux parts de son être. La tragédie prodiguerait une harmonie d'un type moniste.

Bien que la réflexion philosophique, conduisant à la connaissance de soi, soit l'agent le plus efficace du contrôle du *thumos*, la hauteur de vue philosophique demeure inaccessible à la majorité des citoyens, car elle demande du temps et la disponibilité de l'esprit. L'hypothèse qui est émise ici consiste à penser que le rendez-vous régulier du citoyen ordinaire avec la tragédie lui sert, en quelque sorte, de philosophie de base, de discours euthymique accessible et efficace. Au théâtre, l'homme mortel trouve une certaine réponse à son inquiétude, à cette intranquillité existentielle : « *il échappe au souci et à l'abattement ; il cueille une vie sans chagrin et sans terreur ; il ne tâte pas, même en rêve, à la vie austère et aride, parce que le lieu de son âme est tout occupé par la joie* »⁸.

La tragédie reste un lieu où le *thumos* devenu dangereux pour l'équilibre de l'âme peut s'exprimer dans toute sa force (CHAPITRE 1). Le déséquilibre de l'âme que la tragédie provoque en excitant le *thumos* est pourtant le moyen pour elle d'être d'alléger le spectateur de sa propre violence contenue (CHAPITRE 2). Cette excitation violente mérite d'être interrogée selon le processus complexe dans lequel elle s'inscrit et au terme duquel le spectateur accèderait à un état harmonieux du *thumos* et à l'équilibre de l'âme (CHAPITRE 3).

8 PHILON D'ALEXANDRIE. *De praemiis et poenis*. 34-35 Cité dans *Les Maladies de l'âme...* p.450

CHAPITRE 1 : Le jeu dangereux de la tragédie, agent de déséquilibre de l'âme

1.1 La tragédie, un art de l'exhibition des « parties malades » de l'âme humaine

Si Platon se méfie tant de la tragédie, c'est qu'elle va à l'encontre de ce qu'il considère être le cheminement vers l'harmonie et l'équilibre de l'âme au sein de l'individu. Il hérite des philosophes présocratiques, tel qu'Héraclite, Pythagore et Démocrite, leurs questionnements au sujet du rapport entre la *psychè* immatérielle et le *sôma* corporel, de cette enivrante recherche de la liaison de l'âme et du corps et de leur influence réciproque.

Platon construit peu à peu le modèle théorique de ce à quoi devrait ressembler l'intérieur de notre âme et la manière dont cet intérieur s'organise. L'enjeu de cette construction est immense, puisqu'il touche à la nature même de l'homme, à son comportement envers lui-même et avec ses congénères. Platon entreprend d'explicitier le fonctionnement des ressorts de l'âme pour mieux en appréhender les zones d'ombres, celle des désirs inavoués qui nous rongent ou des projets fous qu'on ne peut s'empêcher de penser. Sa théorie de l'équilibre psycho-somatique de l'homme implique que celui-ci ne s'adonne à aucune activité déstabilisante, et en premier lieu, nous allons le voir, la tragédie.

1.1.1 L'équilibre de la psukhè dans la philosophie platonicienne

Ce qui apparaît avec le plus d'évidence, dans la construction platonicienne de la structure psychique, c'est l'attribution stricte d'une place à chacune des facultés humaines. A la plus haute se trouve le seul maître qui rende la vie psychique viable et vertueuse : le *noûs*, la raison. C'est toujours quand elle s'exerce que nous voyons clair et que nous ne nous trouvons pas gênés ou troublés ni dans notre âme ni dans notre corps. Le *noûs* est pur, immatériel, et dirige le corps.

Dans les premiers dialogues de Platon, ce dualisme apparaît nettement. Dans le *Phédon*, l'opposition est très claire entre la raison qui doit être le guide et la foule des désirs, des passions et des appétits, qui doivent être guidés. Les désirs et les croyances, en effet, sont considérés comme rattachés au corps dès l'instant où ils ne sont pas des idées construites théoriquement mais des ombres qui semblent s'imposer à nous de l'extérieur et nous investir via le *sôma*. Ils ne permettent pas à l'homme de rejoindre la vérité, mais font diversion dans l'esprit de l'homme et excitent son corps à l'action ou à l'assouvissement de son désir. Platon établit donc une frontière infranchissable entre le domaine de l'âme, toujours égale et une, siège de la raison et de la vérité de la pensée, et le domaine du corps, divers, changeant, impulsif, sièges d'innombrables désirs qui font dysfonctionner l'ensemble de l'individu :

« les véritables philosophes doivent penser et même se dire entre eux : il n'y a qu'un sentier détourné qui puisse guider la raison dans ses recherches; car tant que nous aurons notre corps et que notre âme sera enchaînée dans cette corruption, jamais nous ne posséderons l'objet de nos désirs, c'est-à-dire la vérité; en effet, le corps nous entoure de mille gênes par la nécessité où nous sommes d'en prendre soin : avec cela les maladies qui surviennent, traversent nos recherches. Il nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de mille chimères, de mille sottises, de manière qu'en vérité il ne nous laisse pas, comme on dit, une heure de sagesse. Car qui est-ce qui fait naître les guerres, les séditions, les combats ? Le corps et ses passions. »⁹

Il apparaît clairement que le corps fait naître en nous tout ce qui nous éloigne de la

⁹ PLATON. *Le Phédon*, 66b-c. Trad. Victor Cousin [en ligne] Philippe REMACLE. *L'Antiquité grecque et latine*. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/phedon.htm>

seule préoccupation réellement importante, la connaissance de soi et des choses. La *psychè* est ici entièrement noétique. Aux antipodes, les guerres, l'amour, la soif de pouvoir ou même les maladies que contractent notre corps parasitent le domaine de l'intellection. De fait, « l'affranchissement de l'âme, sa séparation d'avec le corps, n'est-ce pas là l'occupation même du philosophe ? »¹⁰. Lui qui doit sans cesse réapprendre à se connaître et à se maîtriser, doit apprendre à se défaire de son corps. L'âme noétique de tout individu se met en grand danger dès qu'elle se laisse aller à passer la frontière et à parcourir les contrées mal-famées du corps :

« lorsque l'âme se sert du corps pour considérer quelque objet, soit par la vue, soit par l'ouïe, ou par quelque autre sens, car c'est la seule fonction du corps de considérer les objets par les sens, alors elle est attirée par le corps vers ce qui change sans cesse ; elle s'égaré et se trouble, elle a des vertiges comme si elle était ivre, pour s'être mise en rapport avec des choses qui sont dans cette disposition. »¹¹

La seule fonction du corps est de considérer les choses sous l'angle des sens. Il n'y a que le *noûs* en nous qui soit à la fois conscience du Bien et du Vrai et pouvoir dynamique, par sa seule force, de maîtriser les passions¹². Le corps est un puits profond d'oubli de soi, le lieu sans raison et aveugle ; lorsque l'âme noétique lui cède la place et bouleverse ainsi la hiérarchie naturelle, il est, pour reprendre une image stoïcienne célèbre, comme un navire dont personne ne tiendrait la barre et abandonné aux mouvements de la mer.

Dans la *République* et par la suite dans *Le Timée*, le dessin de l'âme est remanié. C'est une structure triadique, la célèbre tripartition de l'âme, qui remplace le dualisme des premiers dialogues. La *psychè* ne saurait être seulement rationnelle, puisque les désirs et les appétits sont eux aussi immatériels et qu'ils naissent en nous dans l'âme et non physiquement dans le corps, auquel ils se rattachent pourtant par leur nature. Et que faire des bons désirs et des passions légitimes, comme la colère qui prendrait un philosophe face à l'injustice ? C'est là que la problématique du *thumos* intervient, puisqu'il semble qu'un intermédiaire doive être placé entre l'impulsion irrationnelle la plus rattachée au corps et la pure raison¹³. Ainsi Platon revoit

10 *Ibid.* 68d

11 *Ibid.* 79c

12 Nous empruntons cette précision à l'ouvrage de Jean FRERE, *Ardeur et Colère. Le thymos platonicien*. éd. Kimé. Paris. 2004

13 Voir notamment PLATON. *La République*. IV, 439b-440e. p.192-193 trad. Robert BACCOU éd. GF Flammarion. Paris, 1966 : « Nous n'aurons pas tort d'estimer que ce sont là deux éléments distincts entre eux, et d'appeler celui par lequel l'âme raisonne, l'élément rationnel de cette dernière, et celui par lequel elle aime, a faim, a soif, et vole sans cesse autour des autres désirs, son élément irrationnel et concupiscible, ami de certaines satisfactions et de certains plaisirs (...) mais le principe irascible, par quoi nous nous indignons, constitue-t-il un troisième élément, ou est-il de même nature que l'un des deux autres ? »

le plan de l'âme et décide de l'équilibrer entre trois parties distinctes auxquelles s'applique une hiérarchie stricte : le *noûs* ou âme raisonnante au sommet, le *thumos* ou âme irascible au centre et l'*épithumia* ou âme appétitive au-dessous.

Bien qu'un dualisme persiste entre la pureté du *noûs* d'une part, et le *thumos* et l'*épithumia* d'autre part, étymologiquement liés et rattachés tous deux à la sphère du désir et des élans passionnés de l'individu, désormais l'âme n'est plus seulement noétique mais consiste en un équilibre précaire entre ses trois parties. Le *noûs* doit impérativement rester le guide, comme un berger qui dompte son chien et le soumet, mais c'est au *thumos*, la part ardente et désirante, son serviteur, de lui donner de la force et de l'ampleur. Le *thumos* est la part de l'âme la plus instable, puisqu'elle peut suppléer la raison ou s'y opposer, sa valeur s'inverse sans cesse :

« le vers d'Homère que nous citons plus haut en rendra témoignage : - Se frappant la poitrine, il gourmanda son cœur : 'Tiens ferme, mon cœur' - Il est évident qu'Homère représente ici deux principes distincts, l'un, qui a raisonné sur le meilleur et le pire gourmandant l'autre, qui s'emporte de façon déraisonnable. »¹⁴

L'utilisation, dans les vers d'Homère, du même terme *kradiê*, le cœur, organe du *thumos*, dans deux sens opposés, nous montre bien à quel point ce cœur peut à la fois égarer la raison en se laissant aller à la passion et seconder la raison pour blâmer avec violence la passion qu'il l'a emporté.

Le cerveau est le siège du *noûs*, la cage thoracique (qui comprend la *kardia* et les poumons) renferme l'ardeur du *thumos*, et les viscères du ventre sont le lieu des appétits de l'*épithumia*. Ainsi l'équilibre au sein de l'âme se voit doublé d'un équilibre du corps à respecter pour mener une existence saine et sage. Ce sont les dieux seconds du *Timée*, créés par le Démonstrateur, qui ont façonné l'être humain, dont l'équilibre physico-psychique reste instable du fait de la puissance du *thumos* et de l'*épithumia*, mais réalisable et possiblement pérenne si le *noûs* garde le contrôle des deux autres instances de l'âme :

« Ces dieux, imitant l'exemple de leur Père, et recevant de ses mains le principe immortel de l'âme humaine, façonnèrent ensuite le corps mortel, qu'ils donnèrent à l'âme comme un char, et dans lequel ils placèrent une autre espèce d'âme, âme mortelle, siège d'affections violentes et fatales : d'abord le plaisir, le plus grand appât

14 *Ibid.* 440e-441e. p.194

du mal; puis la douleur qui fait fuir le bien; l'audace et la peur, conseillers imprudents; la colère implacable, l'espérance que trompent aisément la sensation dépourvue de raison et l'amour qui ose tout. (...) Ce fut donc dans la poitrine et dans ce qu'on appelle le tronc, qu'ils logèrent l'âme mortelle; et comme il y avait encore dans cette âme mortelle une partie meilleure et une pire, ils partagèrent en deux l'intérieur du tronc (...) Plus près de la tête, entre le diaphragme et le cou, ils placèrent la partie virile et courageuse de l'âme, sa partie belliqueuse, pour que, soumise à la raison et de concert avec elle, elle puisse dompter les révoltes des passions et des désirs, lorsque ceux-ci ne veulent pas obéir d'eux-mêmes aux ordres que la raison leur envoie du haut de sa citadelle. »¹⁵

Le *thumos* est vu comme un gardien de la citadelle du *noûs*, une sentinelle qui doit se contenter de répondre aux ordres de son maître. La raison intellectuelle doit savoir faire taire l'ardeur du *thumos*, qui s'embrase en un instant et s'aveugle dans son impétuosité.

1.1.2 La tragédie expose le comportement d'un individu dérégulé

Une fois comprise la structure psycho-somatique platonicienne et les conditions de son équilibre, il est aisé de saisir les dangers que représente à ses yeux la tragédie. En effet, elle présente des héros archétypiques dévorés par leurs *pathè*, souffrances. La scène tragique est donc le lieu où des êtres guidés par leur *thumos* et leur *épithumia* plus que par leur *noûs* prennent vie sur scène et deviennent le centre de l'attention des spectateurs charmés.

A ce titre, la figure d'Ajax, héros éponyme d'une des premières pièces de Sophocle, est plus qu'exemplaire, elle est révélatrice de ce que la tragédie se propose d'appréhender. Ajax, est le détenteur des valeurs homériques, pour lui la vie d'un homme de bien est la recherche du *kludos*, la gloire, à travers les hauts faits d'armes et les démonstrations de courage qui prouvent qu'un homme, comme diraient les héros cornéliens, « a du cœur ». C'est la suprématie du *thumos* compris comme ardeur et courage qui, dans l'équilibre psycho-somatique, permet l'accomplissement de l'existence.

¹⁵ PLATON. *Le Timée*, 69c-70a trad. Victor Cousin [en ligne]
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm>

Sophocle donne à voir du *thumos* ce qu'il a de plus bassement corporel et qui fait de l'individu un être colérique qui s'appuie sur ses atouts physiques pour prouver sa supériorité, et tend à gommer les marques de noblesse qui caractérisent la part haute du *thumos* :

« Ce ne sont pas les gros gaillards, larges d'épaules, qui sont aussi les plus solides : les hommes de sens l'emportent partout. Le bœuf a de larges flancs : il suffit pourtant d'un mince aiguillon pour le faire marcher droit. »¹⁶

Ajax appartient à ces *plateis phôtes*, ces hommes imposants, au *mega sôma* « stature de géant »¹⁷ et au comportement *aîthon*, « brutal »¹⁸. Ce n'est pas pour sa sagesse qu'on le remarque mais pour son allure monstrueuse et sa rage de se battre, souvent avec présomption. Lorsqu'on lui refuse les armes d'Achille, c'est toute son existence qui se trouve niée par les autres Achéens :

« Et moi, son fils, j'ai abordé au même pays de Troade, doué d'une vigueur égale, et mon bras y a fourni des exploits qui valent les siens – et me voilà qui meurs méprisé [atimos] des Argiens ! Et pourtant il est une chose tout au moins que je sais bien: si c'eût été Achille qui eût de son vivant attribué ses armes, afin de consacrer la valeur d'un héros [krinein kratos aristéias tini], c'eût été moi, moi seul, qui les aurais prises en main.»¹⁹

Fierté qui touche à la présomption, ardeur qui devient enragée, colère débordante, l'homme de la tragédie se définit donc par un *thumos* écrasante qui l'aveugle et le conduit à faire le pire. En effet, son *thumos*, écrasant son *noûs* et sa capacité à réfléchir, fait de lui ton *ômo-thumon*, « l'homme au cœur farouche »²⁰. Il est intéressant de noter que l'adjectif *ômos* désigne d'abord un objet cru, comme de la viande, ou quelque chose de prématuré, de non-mûr. La nature d'Ajax est crue, brute, elle n'est pas polie ni policée, mais elle reste éternellement verte et acide. L'homme thumoeidique apparaît comme un être inaccompli, dont l'ardeur thumoeidique est telle qu'elle empêche toute possibilité au *noûs* d'éclorre et de la *tempérer*.

L'homme est vicié par ce déséquilibre. « *Ajax souffre en sa raison* », *phreno-morôs* dit le grec, qui touche le *phrên*. Le *phrên* est considéré à la fois comme le fond des sentiments, par extension le cœur, et comme l'esprit qui siège dans le cerveau. De fait, Ajax, dans sa folie, subit

16 SOPHOCLE. *Ajax*, v.1046 et ss. Trad. Paul MAZON. ed. Les Belles Lettres, Paris, 2002

17 *Ibid.* v.1077

18 *Ibid.* v.1090

19 *Ibid.* v.434-446

20 *Ibid.* c.885

autant la disproportion de son cœur et la faiblesse de son esprit. La tragédie met en lumière et grossit le trait de toutes les parties vicieuses de l'âme.

Platon entreprend, dans son *Alcibiade Majeur*, de montrer les conséquences réelles, dans la Cité, qu'engendre la présomption des citoyens qui imitent les attitudes thumoeidiques des héros mythiques. Alcibiade est en effet le descendant direct d'Ajax. Fils d'Eurysacès, il appartient à la lignée des Télamonides. Le rejeton du héros en est comme une caricature grossière qui permet à Platon d'éclairer tout ce qu'a d'immature et d'intempérant les natures thumoeidiques dans une société dont la rationalité s'est développée et épanouie. Ajax et Alcibiade correspondent tout à fait à l'idéal timocratique telle que le définit le livre VIII de *La République* comme l'un des quatre maux de la Cité. Recherche de gloire, de symboles matériels de puissance qui garantissent leur supériorité, sont autant de penchants des « caractères irascibles et moins compliqués »²¹. Au lieu d'enrichir son esprit, l'homme timocratique se jette sur la gloire étincelante pour la posséder immédiatement et imposer son pouvoir :

« Quand on lui aurait dit que cet Alcibiade est un jeune homme qui n'a pas encore vingt ans, sans nulle sorte d'expérience, et si présomptueux, que, lorsque son ami lui représente qu'il doit, avant tout, avoir soin de lui, s'instruire, s'exercer, et alors seulement aller faire la guerre au grand roi, il ne veut pas, et dit qu'il est assez bon pour cela tel qu'il est ; je pense que sa surprise serait encore bien plus grande, et qu'elle demanderait : Sur quoi donc s'appuie ce jeune homme ? Et si nous lui répondions : Il s'appuie sur sa beauté, sur sa taille, sur sa richesse, et quelque esprit naturel, ne nous prendrait-elle pas pour des fous (...) qu'aussi mal élevé que tu l'as été, tu t'es mis en tête de faire la guerre à son fils ? »²²

Les vertus que privilégie l'ambition et l'amour des honneurs ne sont que des illusions. Ils n'ont aucune consistance réelle, puisque n'importe qui peut rencontrer plus fort que soi et se voir, de fait, retirer toute vertu. Platon le montre à travers la voix de Socrate qui prouve à Alcibiade que les Lacédémoniens sont bien plus forts que lui. C'est la tragédie d'Ajax qui croit en sa valeur et qui la voit détruite par la communauté ; c'est le risque qu'encourt Alcibiade et contre lequel l'avertit Socrate. La logique de l'homme thumoeidique est vide de sens, irrationnelle, puisqu'elle conduit l'homme à la démesure pour rester toujours « le meilleur », jusqu'à ce qu'il s'effondre ou qu'il n'accepte plus rien autour de lui qui démente sa supériorité. Elle est la logique d'une âme déséquilibrée et aliénée.

21 PLATON. *Op cit* 548a

22 PLATON. *Alcibiade Majeur*. 123e et ss. Trad. Victor Cousin. [en ligne] REMACLE <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/alcibiade1.htm>

La tragédie est la mise en scène du triomphe de la part désirante et de la dissolution de la raison. Pour Platon, elle ne fait que souligner la faiblesse ontologique de la nature humaine sans chercher à lutter contre celle-ci. L'Etat timocratique n'est il pas le premier maillon d'une longue déchéance jusqu'à la tyrannie, « *la noble tyrannie, qui l'emporte sur tous les autres* »²³ ?

1.1.3 La domination du thumos dans l'âme conduit l'homme à sa perte

L'homme thumoeidique nous apparaît donc, dans la perspective platonicienne, comme un être condamné à la solitude et à la violence. Il n'entend plus sa raison en lui, et par conséquent n'écoute plus les propos sensés de ses proches²⁴, car toute résurgence de la raison accuse son propre déséquilibre. Lors de son massacre dément, Ajax pense détruire les dirigeants Achéens qui ont condamné son la déraison de son *thumos* en lui refusant les Armes ; il coupe symboliquement la *kephalê* « tête » et la *glôssa* « langue » d'un bélier²⁵, la première parce qu'elle est le siège de la raison et que le cou, comme l'indique le *Timée* est l'unique barrière entre elle et le *thumos*, la deuxième parce qu'elle est l'instrument d'expression du *logos*, de la pensée raisonnable.

Ajax perd peu à peu l'usage du *logos*. Il ne parle plus qu'en aboyant des ordres, sa langue est *tethêgmenê* « aiguisée » comme un poignard. Comme l'a montré Sophie Klimis, le parler d'Ajax est comme construit en *staccato* ; les dentales très nombreuses rendent son élocution heurtée et difficile²⁶. La langue du tyran n'est plus que l'organe de sa fureur et non l'instrument de la raison. Comme Ajax en avertit sa femme, l'homme tyrannique dit au monde : « *parle à ceux qui écoutent* »²⁷, car lui ne sait plus ni *raisonner*, ni *écouter*, ni *parler*.

23 PLATON. *La République*. 544c p.304

24 SOPHOCLE. Tecmesse essaie d'engager avec Ajax des *eu-phêma*, des bonnes/douces paroles, qu'il refuse d'écouter. Voir v.590 et ss

25 SOPHOCLE. Op cit. v.238 p.21

26 Sophie KLIMIS. « L'Ajax. Le phantasme de l'auto-suffisance ou le refus de l'altérité humaine et divine » in *Archéologie du sujet tragique. Pour une anthropologie philosophique de la tragédie*, éd. Kimé 2003

27 *Ibid.* v.592 p.43

Ajax tombe inéluctablement dans l'*hubris*, mot central de la tragédie qui recouvre la notion de démesure. Son *thumos* ne supporte plus aucune limite à sa libre expansion. C'est exactement le comportement de l'homme tyrannique, de « l'homme furieux, dont l'esprit est dérangé » comme le dit Platon, de vouloir « commander non seulement aux hommes, mais encore aux dieux, s'imaginant qu'il en est capable »²⁸. Dans la pièce de Sophocle, Ajax traite Athéna en véritable égale²⁹. Depuis sa jeunesse, nous dit Calchas le devin, son âme est viciée, car il défie les dieux en souhaitant gagner la guerre seul pour mieux prouver sa supériorité.

Dans l'Antiquité, le désir démesuré qui provoque l'*hubris* est considéré comme un vice qui force peu à peu l'individu à lui obéir comme à un maître³⁰. Dans *La République*, Platon essaie de penser la logique hybristique de l'homme tyrannisé par son désir, dont le plus fort reste Eros. Peu à peu, ses songes les plus inavouables et qu'il conservait dans la sécurité de son sommeil deviennent des désirs qu'il doit réaliser :

*« Maintenant tyrannisé par l'amour, il sera sans cesse à l'état de veille l'homme qu'il devenait quelquefois en songe ; il ne s'abstiendra d'aucun meurtre, d'aucune nourriture défendue, d'aucun forfait. Eros, qui vit en lui tyranniquement dans un désordre et un dérèglement complet, parce qu'il est le seul maître, poussera le malheureux dont il occupe l'âme, comme un tyran la cité, à tout oser pour le nourrir, lui et la cohue des désirs qui l'entourent. »*³¹

Le véritable tyran, de fait, n'est pas l'individu, mais le *thumos* en lui qui lui ordonne d'agir insolemment. L'homme se sent céder à ses propres désirs comme à une force étrangère qui le dominerait et s'imposerait à lui. Ajax est la tragédie de l'homme tyrannisé par cette partie de l'âme, qui tente de faire plier le monde à son désir et finit par rejeter avec le rejeter avec haine, hommes et dieux confondus. Il est remarquable que la description de la Cité tyrannique au livre IX de *La République* ressemble trait pour trait à une tragédie :

28 PLATON. *La République*. 573b p.335

29 Voir Ajax p.9-11 où Ajax parle avec la plus grande familiarité à la déesse tutélaire. Il lui ordonne même de ne pas le déranger dans son entreprise de meurtre et de continuer à être sa fidèle alliée.

30 Freud a montré dans l'un de ses essais, *Le malaise dans la civilisation*, à quel point il est difficile pour l'individu, quelle que soit l'époque à laquelle il vit, de concilier ce qui est extérieur au Moi et l'intériorité même du Moi. L'expansion naturelle du Moi vers le monde extérieur se heurte peu à peu aux obstacles que le monde lui oppose. L'impérieuse tendance à suivre les exigences du Moi intérieur amène l'individu à entrer en conflit avec le monde et avec ses propres valeurs qu'il ne parvient pas à équilibrer et à faire cohabiter avec les exigences du monde. Selon Freud, « le bonheur, dans l'acceptation modérée où il est reconnu comme possible, est un problème d'économie libidinale individuelle. » Encore une fois, la sagesse et le bonheur de l'individu tiennent à cet équilibre dans l'âme qui doit gérer les différents désirs et trouver la juste mesure en lui. Le malaise de l'individu vient de cette lutte, du fait qu'il est « un conflit vivant ». L'approche psychanalytique de Freud du malaise permet de mieux comprendre en quoi le *thumos* en nous est une force que nous pourrions dire aujourd'hui libidinale.

31 *Op. cit.* 575a p.337

« N'est ce pas une nécessité qu'une pareille cité et un pareille homme soient emplis de crainte ? Si fait. Crois tu pouvoir trouver dans quelque autre Etat plus de lamentations, de gémissements, de plaintes et de douleurs ? Nullement. Et dans tout autre individu plus que dans cet homme tyrannique, que l'amour et les autres désirs rendent furieux ? Je ne crois pas. »³²

Ainsi l'homme au trop grand *thumos* est, dans la réalité, l'acteur de la plus immonde tragédie, celle de la déchéance d'une Cité entière. Aux yeux de Platon, l'individu thumoeidique entraîne la perte de la communauté entière, par sa perte totale de raison et le renversement hiérarchique qui s'est opéré au sein de son âme. La scène tragique n'est donc qu'une galerie de monstres, elle n'expose que des hommes dangereux et déséquilibrés, sous l'emprise du désir et de l'ardeur instable plutôt que sous celle de la raison tempérante. Comment pourrait-elle être l'instrument du Bien dans la Cité ?

1.2 La tragédie vu comme un poison. Le réveil des « parties malades » de l'âme du spectateur

Le portrait que nous venons de faire d'Ajax est bien celui d'un homme qui, du point de vue platonicien, n'est pas bon, parce qu'il ne fait pas respecter l'ordre en lui et engendre le désordre autour de lui. La tragédie exhibe des comportements ignorant le bien et la vertu. A travers le spectacle tragique, elle invite donc les spectateurs à rester à leur tour dans l'ignorance de la sagesse.

32 *Op. cit.* 578a-b p.340

1.2.1 La tragédie et le processus d'affaiblissement du nous du spectateur

La tragédie n'est pas saine pour l'âme du spectateur, et avant tout parce qu'elle n'exprime jamais la voix de la sagesse mais opère au contraire un nivellement des opinions. Ce n'est pas qu'elle ne porte aucun discours ni qu'elle ne donne aucune leçon, mais elle ne tranche jamais. Elle rend impossible toute prise de parti et montre l'ambiguïté de chaque positionnement moral. Plus que la mise en scène de passions extrêmes, c'est peut-être cette *ambiguïté consubstantielle* à la tragédie qui la rend inacceptable aux yeux du philosophe qui tente de clarifier les rapports de la Vérité et de l'Illusion. La tragédie n'inculque pas un savoir comme le ferait un dialogue philosophique, elle *égare* l'esprit à travers les échanges.

Dans l'univers tragique, tous les regards sont biaisés. Le chœur voit comme une ingratitude le traitement que les Achéens réservent à Ajax, alors qu'il vient de massacrer le butin de l'armée :

« tu l'avais fait jadis partir comme un héros toujours vainqueur dans les combats impétueux, et il n'est plus aujourd'hui, isolé dans son désespoir, qu'un sujet de douleur affreux pour tous les siens. Et les vieux exploits de son bras, preuves de sa valeur immense se trouvent n'être désormais que matière à ingratitude pour ces tristes ingrats que sont les fils d'Atrée. »³³

Le spectateur, à travers ce discours victimaire, est invité à considérer le meurtrier dément comme l'être fragile sur lequel se défoulent ses ennemis avec allégresse, et non comme un être ignorant qui ne développe jamais ne lui la raison. Le thème du *rire* est très important dans la pièce, et Sophocle y a souvent recours pour connoter l'attitude des opposants à Ajax, eux aussi arrogants, *hubristes*, se moquant du sort déplorable d'Ajax, *« tellement déplorable qu'il mérite les pleurs de ses ennemis mêmes »*.³⁴

33 *Op. cit.* v.613-617 p. 45

34 *Op. cit.* v.924 p.67

les spectateurs, troublés, n'osent plus accuser Ajax, lorsque celui-ci semble avoir été le jouet de calomnies et l'objet d'insultes innombrables. Certes, c'est le chœur qui émet cette hypothèse d'un complot contre Ajax, mais le simple fait d'émettre cette idée sur scène lui donne consistance et permet au spectateur de se mettre à douter. Au théâtre, c'est la parole proférée sur scène, qui porte les actes et assure leur réalité. Or le chœur assure qu'Ulysse, manipulateur-né, a su contrefaire la vérité par une calomnie :

« Lorsque Zeus te frappe, ou que, des rangs des Grecs, furieux, monte contre toi l'assaut d'une rumeur calomnieuse [logos kakothrous], j'éprouve une angoisse profonde et m'effare, comme l'oeil du ramier ailé. Ainsi, dans la nuit qui vient de finir, tu aurais, si j'en crois les rumeurs affreuses qui nos enveloppent [megaloï thoruboi katekhous'êmas] et veulent nous déshonorer, fait irruption dans la prairie où jouent les cavales folles et massacré tout le bétail des Grecs, reste du butin conquis par nos lances, immolé sous ton fer flamboyant. Ce sont là récits inventés [logous psithurous] par Ulysse, qu'il va en chuchotant porter aux oreilles de tous ; et il persuade [peithei] pleinement »³⁵

Dès lors, comment donner foi à un discours plutôt qu'à un autre ? Sophocle se plaint à faire perdre ses repères au spectateur. Il accuse de manière détournée le public d'avoir injustement pris le parti d'Ulysse et s'être laissé séduire par son discours de sophiste :

« Aujourd'hui que tu es en cause, tout ce qu'il dit devient digne de foi [eupeista], et l'écouteur [ho kluôn], plus encore que le conteur, se complaît à insulter [kathubridzôn] à tes souffrances. »³⁶

C'est à cause de sa nature même d'art mimétique que la tragédie ne parvient pas à distinguer la vertu du vice. Le livre III de *La République* explique qu'elle consiste toute entière en des dialogues rapportés sur scène, qui *miment* les comportements ; le narrateur épique en est complètement absent et ne permet plus de donner un contexte aux actions et aux paroles, ni de les juger. Elle est *mimèsis* pure tandis que l'épopée est *diégésis* mêlée de parties dialoguées³⁷. La narration permet au narrateur d'explicitier les enjeux d'un épisode, de

35 *Op. cit.* v.137-150 p.13-15

36 *Op. cit.* v.150-154 p.15

37 C'est exactement la problématique du théâtre brechtien au XXe siècle. Voulant en finir avec l'aveuglement du spectateur englouti dans la forme représentée et l'absence totale d'intellectualisation des enjeux de sa part, il met en place le célèbre principe de *distanciation* qui doit permettre la prise de parti, le débat d'idées à propos des actes portés sur scène. Ainsi l'action est mise à distance par la structure narrative qui se mêle au drame ; elle est intellectualisée. Brecht est extrêmement platonicien lorsqu'il se positionne contre un théâtre *culinaire*, justement celui qui flatte les appétits et les désirs, *thumos* et *epithumia*, et qui entraîne le spectateur à se défaire de sa capacité de réflexion pour se laisser porter par l'action du drame, passif et ému.

condamner les propos honteux qu'il fait tenir à ses personnages ; l'auditeur sait, plus ou moins, à quoi s'en tenir.

En somme, l'imitation ne saurait être acceptable que si elle se limite à l'imitation seule d'une action vertueuse ; sinon elle n'est que le déploiement discordant et ridicule de multiples comportements honteux³⁸. La forme dramatique ne peut supporter une telle amputation de ses moyens, puisque le *drama*, l'« action », est par nature entièrement mimétique.

Le débat au sujet de l'inhumation d'Ajax, qui occupe toute la deuxième moitié de la pièce, est, à ce titre, éclairant. L'*agôn*³⁹ entre Ménélas et Teukros reste indécidable, aucun des deux combattants ne sort victorieux ; aucun ne représente la Vérité ou le Droit, bien qu'ils se l'approprient tous deux :

« T: Avec le droit [tô dikaiô] pour soi, on peut bien être fier.
M: Le droit [Dikaia] veut-il qu'Ajax triomphe, alors qu'il m'a assassiné ? (...)
T: Tu t'étais révélé un voleur de suffrages.
M: Son échec fut le fait des juges [toîs dikastaîs], non de moi.
T: N'aurais tu pas en cachette adroitement machiné le scrutin ?
M: Ce mot coûtera cher à quelqu'un que je sais.
T: Moins cher qu'il ne devra me le payer en suite.
M: Je n'ai plus qu'un mot à dire : ' Pour cet homme, point de tombeau ''
T: et je te répondrai, moi :'' Cet homme aura son tombeau '' »⁴⁰

Aucun parti n'est bon *absolument*. Du point de vue philosophique, toute affirmation qui ne vaut pas en toute occasion n'est pas fondamentalement vraie. Une vérité minée par le changement et la réversibilité n'est qu'une opinion plus ou moins approchante de la vérité, mais elle ne l'atteint pas. Aussi la tragédie ne fait-elle qu'émettre tour à tour diverses opinions, des plus raisonnables aux plus aberrantes, sans jamais atteindre au *discours vrai* que tiendrait la voix de la sagesse :

38 « La première [la forme diégétique] ne comporte que de faibles variations, et lorsqu'on aura donné au discours l'harmonie et le rythme qui lui conviennent, on n'aura guère qu'à conserver cette même et unique harmonie (...) mais l'autre [la forme mimétique], n'exige-t-elle pas le contraire ? Ne lui faut-il pas toutes les harmonies, tous les rythmes pour s'exprimer de la manière qui lui est propre, puisqu'elle comporte toutes les formes de variations ? » Voir *La République*, op.cit. 397C p.149

39 L'*agôn* est devenu la part la plus caractéristique du théâtre grec : étymologiquement le « duel » présenté lors de Jeux annuels ou de célébrations, la tragédie la présente comme une confrontation verbale extrêmement violente entre deux personnages qui défendent chacun leur point de vue. L'*agôn* est le plus souvent composé de *stichomythies*, des répliques courtes, incisives et offensives qui se répondent avec beaucoup de rapidité, comme dans une démonstration de combat au corps à corps.

40 SOPHOCLE. Op. cit. vv.1125-1141 p.81-83

« les poètes et les faiseurs de fables commettent les plus grandes erreurs à propos des hommes, quand ils prétendent que beaucoup d'injustes sont heureux, alors que les justes sont malheureux ; que l'injustice profite si elle demeure cachée ; que la justice est un bien pour autrui, mais pour soi-même un dommage. Nous leur interdirions de pareils discours, et nous leur prescririons de chanter et de conter le contraire. »⁴¹

Aux yeux du philosophe, la tragédie n'est pas rigoureuse dans sa recherche de justesse et de vérité : elle ne touche du doigt que des *opinions* et non des *savoirs*. Comme elle met en scène des hommes troublés en leur raison et ignorants, elle ne parvient à donner une claire image de ce qu'il est juste et bon de suivre.

1.2.2 Du rire aux larmes. L'excitation du thumos du spectateur de tragédie et l'apparition d'un manque de retenue chez l'individu

L'âme du spectateur est à son tour dérégulée. En elle, le *noûs* n'est pas éclairé par l'imitation d'un comportement sage ; au contraire, son *thumos* est nourri à travers le spectacle de l'imitation de comportements thumoeidiques. En parlant au *thumos*, la tragédie se fait plus *divertissante* qu'un dialogue philosophique ou qu'une œuvre diégétique. Le plaisir est toujours instinctivement du côté du *laisser-aller* à l'émotion plutôt que de la *crispation* et de l'effort vers la raison. La tragédie, en un sens, flatte le *thumos* du spectateur pour l'attirer, lui plaire :

« Et à l'égard de l'amour, de la colère et de toutes les autres passions de l'âme, qui disons nous, accompagnent chacune de nos actions, l'imitation poétique ne produit-elle pas sur nous de semblables effet ? Elles les nourrit en les arrosant, alors qu'il faudrait les dessécher, elle les fait régner sur nous, alors que nous devrions régner sur elle pour devenir meilleurs et plus heureux, au lieu d'être plus vicieux et plus misérables. »⁴²

La tragédie est un art nuisible parce qu'elle est un art plaisant. Elle s'abaisse à flatter les passions des spectateurs, simplement parce qu'il est plus facile et plaisant de s'abandonner au *thumos* que d'épanouir laborieusement son *noûs*. Malgré toute son éducation et l'apprentissage de valeurs morales, l'homme, naturellement versé dans les sentiments violents ne pourra

41 PLATON. *La République*. Op. cit. 392A p. 143-144

42 Op. cit. 606d p.372

s'empêcher de prendre du plaisir au spectacle du *thumos* dérégulé, bien qu'il sache ce spectacle répréhensible :

« A l'égard de ceux qui ont naturellement un goût sain avec de mauvaises habitudes, ou de bonnes habitudes avec un goût naturellement mauvais, c'est encore une nécessité que leurs éloges tombent sur des objets différents de ce qui leur causent du plaisir ; car ils disent des mêmes choses qu'elles les affectent agréablement et qu'elles sont mauvaises : et lorsqu'ils sont en présence de personnes qu'ils croient en état d'en bien juger, ils ont honte de se laisser aller à reproduire ces sortes de danses et de chants, comme si leur empressement à le faire était un témoignage qu'ils les trouvent belles ; cependant ils y prennent intérieurement du plaisir »⁴³

Beauté et plaisir s'opposent dans l'âme du spectateur, comme raison et désir : il sent que ce qui lui procure du plaisir est malsain, parce que cela nourrit le *thumos* au détriment du *noûs*.

La contemplation d'êtres désirants réveille en l'individu la partie désirante, par effet de miroir. L'homme déséquilibré qui voit les héros se déchirer et sombrer dans l'*hubris* y prend plaisir, et trouve l'excuse de sa propre démesure, à laquelle il peut donner libre cours :

« Ajoutons que de tels propos sont nuisibles à ceux qui les entendent ; tout homme, en effet, se pardonnera sa méchanceté, s'il est persuadé qu'il ne fait que ce que font et ont fait le descendants des dieux, les proches parents de Zeus »⁴⁴

Comment le spectateur ne peut-il pas se dire que son propre esprit moqueur est légitime et de peu d'importance quand Athéna elle-même, devant Ajax devenu fou, proclame cette sentence : *« Quoi de plus doux, rire d'un ennemi »⁴⁵* ? Les dieux tragiques eux-mêmes sont enclins à la pire bassesse humaine : comment régler sa conduite sur de tels exemples ? Et quand bien même les bassesses seraient le fait des êtres humains, comment considérer sérieusement comme une lutte pour la vérité la joute que mènent Teukros et Ménélas ?⁴⁶ Ces personnages exagèrent leurs attitudes pour faire résonner terriblement leurs émotions et *extérioriser*, par des signes visuels et auditifs, le déchaînement de ses passions *intérieures*.

43 PLATON. *Les Lois*. 655d-e, trad. Victor COUSIN [en ligne] Philippe REMACLE. *op.cit.* <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/lois2.htm>

44 PLATON. *La République*. *Op. cit.* 391c p.143

45 SOPHOCLE. *Op. cit.* v.79 p.9 : la double évocation du rire en un même vers, sous la forme adverbiale *« gelôs »* et verbale *« gelân »*, souligne l'attitude moqueuse et méprisante de la déesse.

46 *Ibid.* vv. 1150-1158 p.85. A l'apologue moqueur du marin fanfaron que propose Ménélas, Teukros répond de manière grinçante et parodique, comme un enfant présomptueux. Le ton employé par Sophocle est presque satyrique : *« Moi aussi, j'ai vu jadis un homme empli de sottise, qui faisait l'insolent, alors que son prochain était dans le malheur. Sur ce, quelqu'un qui me ressemblait fort et qui était de mon humeur, l'aperçoit et lui dit : " Eh ! L'ami, ne maltraite pas les morts ; sans quoi il t'en cuira, sois-en sûr ! " voilà la leçon qu'il donnait, bien en face, à un nigaud. Et celui-ci est sous mes yeux, ma foi ! Et ce n'est, je crois, nul autre que toi. »*

Cette extériorisation permet au spectateur de laisser s'exprimer à son tour ses passions intérieures. La représentation tragique opère un *transfert* d'émotivité. Le *thumos* du spectateur s'enfle démesurément au spectacle de passions extériorisées et s'épanche à travers le rire ou les larmes.

Dans une âme équilibrée, les passions sont maintenues muselées à l'intérieur du *thumos* contrôlé par le *noûs*. L'homme ne les libère que lorsqu'il est seul, que la passion est trop forte, par exemple lors de la perte d'un enfant, et qu'il ne peut y rester insensible : « *quand il sera seul, il osera proférer bien des paroles qu'il aurait honte qu'on entendît, et il fera bien des choses qu'il ne souffrirait pas qu'on le vît faire* »⁴⁷. Mais la raison et la loi lui ordonnent de se maîtriser en société et en présence d'autrui, de ne pas *extérioriser* son émotion, ne se pas s'aveugler dans le chagrin ni devenir sourd aux conseils, pour continuer à oeuvrer pour l'équilibre de la communauté :

*« la loi dit qu'il n'y a rien de plus beau que de garder le calme, autant qu'il se peut, dans le malheur, et de ne point s'en affliger (...) Comme dans un coup de dés, nous devons, selon le lot qui nous échoit, rétablir nos affaires par les moyens que la raison nous prescrit comme les meilleurs, et, lorsque nous nous sommes heurtés quelque part, ne pas agir comme les enfants, qui tenant la partie meurtrie, perdent leur temps à crier, mais au contraire accoutumer sans cesse notre âme à aller aussi vite que possible soigner ce qui est blessé, relever ce qui est tombé, et faire taire les plaintes par l'application du remède »*⁴⁸

La tragédie est donc un poison qui nourrit les lamentations des hommes. Elles les habitue par la suite à se laisser aller librement à leur émotion et à exprimer leurs passions sans les contrôler ni réfléchir à leur bien-fondé. Le poème tragique est un poison instillé dans l'âme qui affaiblit la raison et fortifie le *thumos*.

Le spectacle théâtral facilite donc l'éclosion d'une société de l'émotivité généralisée, où chacun fait étalage de ses états d'âme et ne les contient plus dans son *intériorité*. Le manque de retenue dans une telle société lui fait courir le risque de la dissension et de la disharmonie, chacun travaillant à l'assouvissement de ses propres passions.

47 PLATON. *La République. Op. cit.* 604b p.369

48 *Ibid.* 604b-d p.369

1.2.3 La nécessité de « purger » le poison tragique du corps de la Cité

La nature de la tragédie étant d'affaiblir le *noûs* au profit du *thumos*, donc de vicier l'âme des spectateurs en la déséquilibrant, elle est vouée à l'exil hors de la Cité. Le déséquilibre d'un individu est une source de danger pour tout la Cité. L'équilibre dans l'âme entre *noûs* et *thumos* se reflète dans l'équilibre politique de la Cité entre justice et désir personnel :

« Il [l'art dramatique] a commerce avec l'élément inférieur de l'âme, et non avec le meilleur. Ainsi, nous voilà bien fondés à ne pas le recevoir dans un Etat qui doit être régi par des lois sages, puisqu'il réveille, fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément raisonnable, comme cela a lieu dans une cité qu'on livre aux méchants en les laissant devenir forts, et en faisant périr les plus estimables »⁴⁹

La Cité décadente subit la violence de citoyens. Au lieu de former ensemble un corps politique fort, dont la raison serait le gouvernail, les citoyens luttent les uns contre les autres avec rage pour mieux s'imposer personnellement. Ils agissent selon leur *thumos* et non selon leur *noûs*.

La tragédie, dont le principe directeur est la *mimèsis*, participe de ce renversement de valeurs. Au lieu d'apprendre à raisonner et à considérer les choses rationnellement, elle montre la toute-puissance de l'apparence. Elle n'apprend pas à voir ce qui se cache au fond de l'homme mais elle incite à s'arrêter à l'apparence des êtres et à ce qu'ils extériorisent. En effet, reproduisant les comportements thumoeidiques, elle reproduit aussi sur la scène le dessin des mouvements physiques qui leurs sont attachés, puisque le *thumos* est rattaché au *sôma* au niveau du tronc, et qu'il est dans sa nature même d'être en mouvement. L'imitation de cette partie de l'âme ne fait que recopier le schéma corporel et extérieur de l'homme. Rien n'est dit sur la vie de sa pensée, sur le *noûs* en lui, puisqu'il est inimitable, il ne se traduit physiquement par aucun mouvement reconnaissable mais consiste tout entier dans l'immatérialité de l'esprit, logée dans le crâne⁵⁰.

49 Ibid. 605b-c p.370

50 C'est pour cette raison que Platon déplore la tragédie, qui ne peut exprimer le caractère de l'homme bon, du

La sagesse socratique est donc résolument anti-tragique. Comme elle élit la raison guide suprême de l'homme, elle rejette la tragédie qui ne peut atteindre le vrai derrière l'apparence. C'est par l'entremise de la philosophie, et non de la tragédie falsificatrice, que nous pouvons nous connaître véritablement comme des êtres capables d'être juste et d'entrevoir le bien. Nous préférons nous oublier dans un spectacle séduisant plutôt qu'écouter le sage, qui condamne le comportement thumoeidique des hommes et appelle à l'effort sur soi : « *celui-ci ne vous rend heureux qu'en apparence : moi, je vous enseigne à l'être véritablement : celui-ci a de quoi vivre, et moi je n'ai rien.* »⁵¹

Comme la tragédie rend heureux qu'en apparence, elle ne peut être qu'un remède d'apparence aux maux de la Cité et ne fait, au fond, que les envenimer. Le seul soulagement qu'elle procure, c'est celui de la satiété du *thumos* qui se repait du spectacle. Il est facile pour le citoyen de s'y laisser aller et de ne plus voir comme nécessaire la vie de l'esprit. Dans une société viciée par le spectacle, les hommes sont devenus sourds à la raison :

*Ce ne sont pas les paroles qui m'ont manqué, Athéniens, mais l'impudence : je succombe pour n'avoir pas voulu vous dire les choses que vous aimez tant à entendre ; pour n'avoir pas voulu me lamenter, pleurer et descendre à toutes les bassesses auxquelles on vous a accoutumés. Mais le péril où j'étais ne m'a point paru une raison de rien faire qui fût indigne d'un homme libre »*⁵²

Socrate se qualifie d'homme *libre*. Ce terme pourrait apparaître paradoxal pour qualifier un condamné à mort. Pourtant, il est la clé de la problématique platonicienne concernant le rapport entre *noûs* et *thumos*. En effet, ce que l'on considère être la liberté se rapproche naturellement de l'élan individuel dans l'existence qu'incarne le *thumos*. C'est cette logique de *liberté thumoeidique* que la tragédie défend, en soulevant de pareils sentiments chez le spectateurs. Mais c'est une liberté négative, sans effectivité positive. La véritable liberté, celle d'un Socrate, réside dans l'esprit.

sage dont l'activité réside toute entière à l'intérieur de son crâne et ne s'extériorise à travers aucune action remarquable : elle consiste en un pur exercice de la raison et du *logos*. L'imitation de comportements exaltés est bien plus facile et efficace, car elle reprend les symptômes physiques du déséquilibre mental et traduit dans un langage violent les désirs et les passions des personnages : « *Le caractère irritable [aganaktétikon] se prête à des imitations nombreuses et variées, tandis que le caractère sage [phronimon] et tranquille [hesukhion], toujours égal à lui-même, n'est pas facile à imiter, ni, une fois rendu, à comprendre, surtout dans une assemblée en fête, et pour les hommes de toute sorte qui se trouvent réunis dans les théâtres* » *ibid.* X, 604e, p.370

51 PLATON. *Apologie de Socrate*. [en ligne] Atramenta. Lire, écrire, partager. <http://www.atramenta.net/>

52 *Ibid.*

La Tragédie est donc empreinte de *négativité*. Elle est fondamentalement rattachée à la violence de l'individu qui s'aveugle dans une pseudo-liberté, au lieu d'attacher de l'importance à la véritable *liberté de l'esprit*. C'est à cause de cette nature ombrageuse que Platon exile la tragédie loin de la future Cité juste et libre. Dans un passage célèbre des *Lois*, il se fait à son tour compositeur tragique. Sa tragédie a lui ne reproduit pas sur scène le dessin des passions thumoeidiques, mais s'incarne dans la cité elle-même, à travers la Loi et la Justice dont l'organe d'expression est le le *logos* rationnel. Tragédie noétique contre tragédie thumoeidique, Platon invente une nouvelle forme d'art, qui se confondrait avec la philosophie :

« O mes chers amis, nous nous sommes nous-mêmes occupés à composer la plus belle et la plus parfaite tragédie ; notre république n'est elle-même qu'une imitation de la vie la plus belle et la plus vertueuse, imitation que nous regardons comme la tragédie véritable. Vous êtes poètes, et nous aussi dans le même genre ; nous sommes vos rivaux et vos concurrents dans la composition du drame le plus accompli. Or, la vraie loi peut seule atteindre à ce but, et nous espérons, qu'elle nous y conduira. Ne comptez donc pas que nous vous laissions entrer chez nous sans nulle résistance, dresser votre théâtre dans la place publique et introduire sur la scène des acteurs doués d'une belle voix, qui parleront plus haut que nous »⁵³

L'exil du théâtre et de ses nombreuses imitations grimaçantes est la seule solution que trouve le philosophe au déséquilibre de l'âme du citoyen. La tragédie n'apparaît pas à Platon comme un *pharmakon-remède*, mais plutôt comme un *pharmakon-poison* dont il faut purger le corps politique. Le véritable remède est dans la disparition de la tragédie, qui reste comme un abcès de violence au sein de la Cité.

53 PLATON. *Les Lois*. 817b-c, [en ligne] REMACLE. trad. Victor COUSIN, éd. Pichon, Paris, 1831
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/lois2.htm>

1.3 Tentative de transformation de la tragédie thumoeidique en art propédeutique à la raison

Il semble que l'exil de la tragédie soit une solution trop radicale à la violence individuelle, presque unimaginable. A de nombreuses reprises, Platon revient sur cette décision et semble la nuancer. Il rêve d'une tragédie propédeutique. Peut-on voir dans la tragédie grecque une telle fonction ?

1.3.1 La figure de l'homme raisonnable et son impossible insertion sur la scène tragique

Comment rendre possible la représentation physique d'un comportement sage et tranquille, qui mesure toujours ses mots et n'agit jamais sur un coup de tête ? Le personnage du « sage » ne semble pas respecter la logique du drame et de l'action. Il est foncièrement anti-mimétique, donc anti-théâtral, et ses réflexions ne correspondent pas à l'horizon d'attente d'une foule assemblée avant tout pour s'émouvoir.

Pourtant, on remarque que la tragédie d'*Ajax* est, de ce point de vue encore, tout à fait remarquable. Au milieu des êtres hybristiques se trouve un personnage qui semble être porteur d'une véritable sagesse. Ulysse, dans la pièce de Sophocle, incarne vraisemblablement ce tempérament tranquille et calme. Tempérament à l'efficacité dramatique médiocre, il n'apparaît d'ailleurs que très rarement, au début de la pièce, avant que le *drama* d'*Ajax* ne commence, et à la fin, dans la deuxième partie de la pièce, après la fin de ce *drama*. Il n'appartient pas au domaine de l'action. Ulysse semble un personnage hétérogène à l'esthétique tragique. Le fait de mettre en scène un tel personnage est rare, dans les tragédies

antiques. De fait, il met l'émotion à distance et reste extérieur au conflit qui fait rage, bien plus que ne parvient en réalité à le faire le chœur⁵⁴.

Ulysse peut être considéré comme la présence raisonnable sur scène. En effet, c'est le seul personnage de la pièce à ne pas laisser ses paroles et ses actions être guidées par son *thumos*. Ulysse refuse d'être le spectateur fasciné par des passions destructrices :

« U : Que fais tu, Athéna ? Non, ne l'appelle pas !
A : Allons, tiens toi tranquille ! Veux-tu paraître lâche [deilian] ?
U : Non, qu'il reste chez lui, c'est assez, par les Dieux ! (...)
A : As tu donc peur de voir un dément bien en face ?
U : S'il était sain d'esprit, je n'aurais pas peur. (...)
A : Demeure sans rien dire, reste comme tu es.
U : Je reste ; et voudrais bien être plutôt ailleurs. »

En adoptant cette attitude, Ulysse est un parfait héros platonicien : c'est un personnage qui, au sein de la tragédie, méprise l'attrait de la représentation et le plaisir vicieux qu'on prend à la contemplation d'un homme auquel on aurait honte de ressembler. Ulysse rejette tout plaisir mimétique. Refuser un tel spectacle, c'est maîtriser en soi le moindre de ses désirs et avoir le courage de ne pas céder au plaisir du voyeurisme, user de la fermeté de son *thumos* pour conserver sa raison :

« Léontios, fils d'Aglaiôn, revenant un jour du Pirée, longeait la partie extérieure du mur septentrional, lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau ; en même temps qu'un vif désir [epithumoi] de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta avec lui-même et se couvrit le visage ; mais, à la fin, maîtrisé par son désir [epithumia], il ouvrit de grands yeux et, courant vers les cadavres, « voilà pour vous, mauvais génies [kakodaimones], dit-il, emplissez vous de ce beau spectacle [theamaton] ! »⁵⁵

Ulysse n'éprouve pas l'envie irrationnelle de contempler le dément, comme il le précise lui-même par l'utilisation du verbe *arkéô*, il lui suffit de savoir Ajax chez lui. Le simple fait de connaître par l'esprit les symptômes de la folie lui permettent de se prémunir contre elle. Tout

54. Le chœur, que la postérité a construit comme l'instance de réflexion sur la scène, ne maîtrise pourtant presque jamais la situation. Il est lui-même submergé par la panique et l'émotion face au destin de l'homme qui meurt : ses sentences vont bien souvent à l'encontre des idéaux philosophiques et partent du cœur bien plus que de la raison. Dans *Ajax*, le chœur est aveuglé par sa douleur et évoque l'hypothèse du complot fomenté par Ulysse contre leur maître. Le chœur tragique peut être considéré comme l'expression formulée sur scène des émotions fortes du spectateur, mais il ne saurait avoir de fonction proprement réflexive. L'intervention du chœur lors des *stasima*, sortes d'entractes chantés et dansés où l'action s'interrompt, n'est pas révélatrice de leur rôle d'analystes lucides du drame mais bien plutôt de leur nature emportée et partielle. Nous y reviendrons en deuxième partie.

55 PLATON. *La République*. op. Cit. 440a-b, p.193

contact avec le fou teinte l'individu sain de folie, et la complaisance dans la spectacle de la folie ne peut que déséquilibrer l'âme de l'homme vertueux, comme le présume Platon : « *il ne faut pas non plus les habituer [ceux qui doivent devenir hommes vertueux] à contrefaire le langage et la conduite des fous ; car il faut connaître les fous et les méchants, hommes ou femmes, mais ne rien faire de ce qu'ils font et ne pas les imiter* »⁵⁶.

Ulysse est le prototype du bon comédien qui n'incarne que les tempéraments vertueux et équilibrés⁵⁷. Il est, en même temps, le citoyen idéal et policé, qui ne se délecte pas de la souffrance d'autrui en allant au spectacle mais le fuit en homme raisonnable. Il reste hétérogène à l'univers tragique. La maîtrise du *thumos* donne naissance à un nouvel héroïsme et à de nouvelles valeurs.

1.3.2 L'apparition d'un nouvel héroïsme anti-tragique

La tragédie est-elle capable d'une véritable valeur propédeutique ? Si sa nature mimétique l'empêche d'enseigner abstraitement la supériorité du *noûs* sur le *thumos*, elle peut montrer sur la scène l'opposition entre l'homme thumoeidique qu'incarne Ajax et ce que nous appellerons l'homme noétique que représente Ulysse. Cet antagonisme entre les frères ennemis est le socle de la tragédie de Sophocle ; elle a fait l'objet de nombreuses analyses⁵⁸.

⁵⁶ Ibid. 396a p.147

⁵⁷ On peut le comparer au comédien Agathon, dans *Le Banquet*, qui joue avec fermeté et sans émotion au milieu de la foule proprement « en délire ». Le théâtre est un rassemblement d'*aphronôn*, d'hommes sans esprit, de fous qui se saoulent de passions ; au contraire, le débat philosophique réunit un petit nombre d'*emphrones*, d'hommes sages et sensés devant lesquels les apparences ne trompent pas et qu'il faut convaincre par la pertinence de la raison : « *J'aurais bien peu de mémoire, Agathon, reprit Socrate, si toi, que j'ai vu monter avec tant de fermeté sur la scène, environné des comédiens, et, regardant en face une si grande assemblée, réciter tes vers sans aucune émotion [oud'ekplagentos], j'allais croire que tu puisses te troubler pour quelques personnes comme nous ! — Ah ! je te prie, répondit Agathon, ne crois pas, Socrate, que je sois tellement enivré du théâtre, que j'ignore [agnoeîn] combien, pour un homme sensé, le jugement d'un petit nombre de sages [emphrones] est plus redoutable que celui d'une multitude de fous [pollôn aphronôn].* » in *Le Banquet*, 194b-c, trad. Victor COUSIN, [en ligne] Philippe REMACLE. *L'antiquité grecque et latine*. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/banquet.htm>

⁵⁸ On citera notamment les études de Marc DURAND. *Ajax, fils de Télamon – Le roc et la felûre*. éd. L'Harmattan 2011 ; Sophie KLIMIS. « L'*ajax* : Le phantasme de l'auto-suffisance ou le refus de l'altérité humaine et divine » in *Archéologie du sujet tragique. Pour une anthropologie philosophique de la tragédie*. Éd. Kimé 2012 ; Karl REINHARDT. *Sophocle*. Trad. E. MARTINEAU éd. Minuit, 1970.

L'attribution des Armes à Ulysse est la marque symbolique d'un changement de paradigme dans l'appréhension de la vertu et des valeurs qui forment le véritable héros. Ajax, avec son ardeur courageuse et sa force surhumaine, n'est plus considéré sur la scène du Ve siècle av JC comme il l'était à l'époque homérique. L'héroïsme de l'homme au grand *thumos* devient peu à peu la démesure néfaste de l'homme *aphrôn*.

L'obsession de la gloire et de la vaillance chez Ajax ruine son héroïsme : « ce refus [des Armes] est équivalent à une mise à mort, et aboutit à sa forclusion dans une image héroïque de lui-même désormais obsolète, monotropie qui le pousse à faire table rase à tout sentiment qui n'appartiendrait pas à la sphère sémantique de la vaillance »⁵⁹. Alors que l'idéal épique se fonde sur l'égoïsme, les aptitudes individuelles et la victoire sur l'Autre, l'héroïsme socratique naissant privilégie la victoire sur soi et la possibilité de fonder avec l'Autre une véritable justice valant pour tous les hommes.

Chez le nouveau héros *noétique*, tout doit souligner la maîtrise de soi et la pleine possession de ses moyens : ce que résume la vertu de *sôphrosunê*, la tempérance. L'homme tempérant est celui qui connaît les conditions de son propre équilibre intérieur, qui tient à la soumission du *thumos*, et de ce fait évite toute irascibilité. Alors qu'il propose son aide à Teukros pour enterrer Ajax et que celui-ci le renvoie sans comprendre l'intention vertueuse d'Ulysse, il n'insiste pas : « c'était ce que j'eusse voulu, mais, s'il te déplait qu'il en soit ainsi, je m'efface et me range à ton voeu »⁶⁰. Compréhension, écoute de l'autre, calme : la suprématie du *noûs*, part divine de l'âme universellement partagée, permet de considérer l'autre comme soi-même.

L'avantage de la raison est d'être universelle. Les êtres humains peuvent se comprendre et s'aimer lorsqu'ils se parlent de raison à raison. A de nombreuses reprises dans la pièce, Ulysse souhaite « parler *en ami* » à ses compagnons, il qualifie Teukros d'ami, sa relation à Agamemnon est dite amicale... Ulysse est l'ami de tous. Il instille sur la scène tragique le sentiment de bonté et de partage, qui marque la sagesse socratique et la passion de l'échange avec autrui. La logique de son élocution n'est pas agonistique mais maïeutique. Comme il s'adresse au *noûs* de son interlocuteur, il ne se trouve pas face à une altérité irréductible et trouble, faite de passions individuelles et de désirs égotiques ; il s'adresse au reflet limpide de

59 Sophie KLIMIS. *Op cit.* p.234

60 Voir vv.1400-1401 p.103

sa propre raison.

Ulysse cherche à retrouver la *vérité en soi* de la situation au delà du déchaînement des passions, grâce à la forme interrogative⁶¹. Le fait de questionner les personnages sur leurs intentions permet de clarifier les causes de leur comportement. Ulysse enseigne la réflexivité aux personnages thumoeidiques de la tragédie. Au lieu qu'il *xunapsôn*, « raidisse » les corps des adversaires dans la confrontation, Ulysse parvient à *sullusôn*, « détendre » les hommes⁶², calmer leur ardeur comme le souffle frais du poumon, dans *le Timée*, calme la chaleur du cœur et la rétablit à sa juste mesure.

Ulysse dépasse les dissensions et ses propres mouvements émotifs, il pense, de manière plus large, à ce qu'il est *juste en soi* de faire. C'est là tout l'héroïsme socratique : le courage de garder raison. La justice est de reconnaître la très grande valeur d'Ajax et de ne plus le considérer comme un ennemi, malgré le ressentiment qu'il lui garde. Aux yeux d'Agamemnon, le Chef irascible, de telles affirmations sont *emplêktoi*, stupides, puisqu'elles prétendent ne pas se venger de l'injure :

« A : Tu veux donc nous faire apparaître aujourd'hui comme des couards [deilious] ?
U : Dis mieux : comme des justes [endikous] aux yeux de tous les Grecs »⁶³

Le courage a bien changé de nature. Il se confond désormais avec la justice et la raison, alors que son ancienne forme, celle d'Agamemnon, pleine de violence et de passion, devient négative⁶⁴. Ulysse est le porteur de ce courage qui n'est plus réductible à l'ardeur guerrière, mais se concentre surtout dans la lutte contre le désir et la connaissance de soi. En somme, Ulysse paraît véritablement porteur de l'idéal de sagesse socratique, qui permet la fondation de Cités justes et prospères.

61 Notamment p.97 : « *Qu'est ce donc mes amis ? (...) Quels propos ? (...) Que t'avait-il fait qui t'eût porté tort ?*

62 vv. 1316-1317 p.97

63 vv. 1362-1363 p.101

64 Cette nouvelle compréhension du courage est celle que tente d'appréhender Socrate dans *Le Lachès* : bien loin de se contenter de la définition initiale de Lysimaque : « *Quand un homme est déterminé à faire tête à l'ennemi en gardant son rang, sans prendre la fuite, sois sûr que c'est une homme courageux* » Socrate tente de penser le véritable courage comme « *la fermeté accompagnée d'intelligence* » et le courage irraisonné comme une fermeté « *nuisible et malfaisante* » puisque « *jointe à la folie* ». Ulysse n'est pas un couard qui se sert des mots pour éviter le danger, il incarne le vrai courage, celui qui reste juste en toute occasion : « *je n'entendais pas parler uniquement du courage sur le champ de bataille, mais aussi dans les dangers de la mer, dans les maladies, dans la pauvreté, dans la conduite politique; et plus encore dans la lutte contre le chagrin et la crainte, surtout dans celle contre le désir et le plaisir, soit que le courage se montre par la résistance ou par la fuite.* »

1.3.3 La nature irrémédiablement violente de la tragédie liée à l'expression du thumos

La pièce d'*Ajax* saurait-elle, grâce à la présence d'*Ulysse*, passer au crible de l'examen des magistrats⁶⁵ et être admise au sein de la Cité juste ? Un tel personnage tend effectivement à la repenser la tragédie comme possible remède propédeutique au développement de la vertu et du *noûs* dans la Cité.

C'est sur cet aspect de la tragédie grecque que se concentre Jacqueline de Romilly. Elle considère la tragédie surtout comme l'organe d'expression de la loi morale en vigueur à l'aube de l'Athènes classique, ainsi que des lois de la Cité. Cette lecture parvient à voir dans la tragédie l'instrument propédeutique de la nouvelle morale athénienne, liée à l'essor de la démocratie et de la philosophie. Les valeurs de justice, de vérité et de dialogue, celles qui sont le propre de l'homme raisonnable, sont celles qu'enseigne la tragédie⁶⁶.

Mais si la tragédie était bel et bien cet instrument d'apprentissage des valeurs humaines, pourquoi une telle suspicion de la part de Platon ? Si elle coïncide avec son entreprise philosophique de fonder l'ordre juste, pourquoi cet exil de la tragédie revient-il la frapper comme une inlassable malédiction ? Il l'admet lui-même :

« déclarons néanmoins que si la poésie imitative peut nous prouver par de bonnes raisons qu'elle a sa place dans une société bien policée, nous l'y recevrons avec joie,

65 Voir *Les Lois* 817d-e : « Ce serait une folie extrême de notre part, et de la part de tout État de vous accorder une semblable permission, avant que les magistrats aient examiné si ce que vos pièces contiennent est bon et convenable à dire en public, ou s'il ne l'est pas. Ainsi, enfants des muses voluptueuses, commencez par montrer vos chants aux magistrats afin qu'ils les comparent avec les nôtres ; et s'ils jugent que vous disiez les mêmes choses ou de meilleures, nous vous permettrons de représenter vos pièces » trad. Victor COUSIN. [en ligne] ekladata.com/UtbpXcycl2ovR_Jjw4NvJg46Eq8/**Platon-Les-Lois.pdf**

66 « Je pense que le propre des valeurs humanistes est de tenir compte de ce qui est propre à l'homme. Ceci implique le désir de comprendre les autres, de se faire comprendre d'eux, et de respecter par rapport à eux des règles précises. Ce principe n'exclut nullement le dévouement à la Patrie et à la Cité, loin de là ; mais il implique aussi le respect des règles de la justice et aussi de ces valeurs plus douces dont j'ai parlé et qui englobent pitié, indulgence et tolérance » in *Revue Libre*, n°1

car nous avons conscience du charme qu'elle exerce sur nous – mais il serait impie de trahir ce qu'on regarde comme la vérité. Autrement, mon ami, ne te charme-t-elle pas toi aussi ? »

C'est qu'il y a bien quelque chose en elle, au delà des valeurs morales qu'elle peut prôner, qui relève de l'*ambiguïté* et du plaisir qui nous charme et endort la raison. Ulysse existe sur scène, mais comme en lisière de l'Univers tragique, il ne l'investit jamais totalement.

L'argument de Jacqueline de Romilly, confronté à la réception platonicienne de la tragédie, semble se retourner contre lui-même. Si la tragédie est un *pharmakon-remède* qui ré-équilibre les âmes en leur enseignant la morale et les vertus de la démocratie, comment comprendre que Platon l'exclut comme un *pharmakon-poison* de toute Cité juste, celle de *La République* ou celle des *Lois* ? Pour Platon, une telle version de la tragédie, rendue philosophique et morale, ne peut avoir sa place que dans une « *société bien policée* », c'est à dire déjà débarrassée des maladies de l'âme des citoyens touchant l'équilibre psycho-somatique du *noûs* et du *thumos*.

L'idée d'une tragédie noétique est une sorte d'*adunaton*. Elle ne pourrait devenir un remède efficace que si les hommes étaient *disposés* à entendre le discours qu'elle leur propose, s'ils y étaient réceptifs. Elle ne peut donc trouver sa place d'art propédeutique que dans une société où la philosophie et la raison trouvent déjà leur place suprême, où elle n'aurait, de fait, plus rien à guérir. Comme un placebo, elle serait un *pharmakos* sans principe actif, une piqûre de rappel offerte à des hommes sains et équilibrés.

La nature de la tragédie thumoeidique est dans ce *charme* qu'elle opère sur l'homme. Elle parle toujours à la passion avant de s'adresser à la raison. Elle va chercher quelque chose que nous ne maîtrisons pas en nous pour nous ensorceler et nous procurer un plaisir incompréhensible à la contemplation d'horreurs et de situations inextricables. C'est pour cette raison que Platon, à contre-cœur, l'exclue de sa Cité : elle n'est jamais parfaitement vertueuse. Dans un magnifique passage de *La République*, Platon compare la tragédie à une femme aimée dans l'enfance, qui exerce sur l'homme ce charme dont il ne parvient qu'avec peine à se défaire à l'âge adulte, sans cesse rappelé à cet état infantile qui n'est pas sérieux ni raisonnable mais brûle tout entier dans l'ardeur d'un premier baiser :

« Mais si elle ne nous apparaît point sous ce jour [convenant à la société policée], nous ferons comme ceux qui se sont aimés, mais qui, ayant reconnu que leur amour n'était point profitable, s'en détachent (...) Tant qu'elle ne pourra point se justifier, nous l'écouterons en nous répétant, comme une incantation qui nous prémunisse contre elle, ces raisons que nous venons d'énoncer, craignant de retomber dans cet amour d'enfance qui est encore celui de beaucoup d'hommes. Nous nous répéterons donc qu'il ne faut point prendre au sérieux une telle poésie, comme si, sérieuse elle-même, elle touchait à la vérité, mais qu'il faut, l'écoutant, se tenir sur ses gardes, si l'on craint pour le gouvernement de son âme »⁶⁷

On comprend à quel point la tragédie parle au cœur et non à l'esprit, elle reste foncièrement thumoeidique. Grâce à une forme d'élocution qui n'est jamais tout à fait celle de la réflexion abstraite mais se teinte toujours de sous-entendus, de partis-pris passionnés, elle emporte l'âme du spectateur dans la fable tragique. On ne l'écoute jamais que sur ses gardes, on ne sait jamais à quoi s'en tenir, puisqu'elle peut faire basculer notre âme, gonfler nos émotions et nous faire perdre l'esprit. Telle qu'elle se présente, elle est donc bien un *pharmakon-poison*.

67 PLATON. *La République*. 608b-c op.cit p.373

*

Pour Platon, c'est la tragédie en son entier qui est un *pharmakos*, au sens où elle est l'individu vicié qu'il faut mettre à mort pour garantir la santé de la communauté. Ce sacrifice de la tragédie est une violence qui permet à Platon de penser une communauté non-violente. Par l'exil de la tragédie, il empêche le développement du *thumos* de l'homme, qui sommeille toujours au fond de lui, et tout ce qu'il a de violent, d'impulsif et d'incontrôlé.

Ainsi, une distinction fondamentale est opérée entre les deux domaines : celui du *thumos* tragique qui empoisonne les âmes, et celui du *noûs* philosophique qui les purifie. Pourtant, un seul mot qualifie l'action des deux domaines sur la Cité, celui de *pharmakon*. La violence de la tragédie se retrouve dans l'acte violent d'exclure la tragédie :

« La différence est secrètement minée et par la symétrie sous-jacente des données et par l'emploi si curieusement révélateur, naïf, du mot pharmakon. Ce mot polarise la violence maléfique sur un double qui se voit arbitrairement expulsé de la cité philosophique. A la suite de Platon, toute la tradition philosophique réaffirmera pieusement l'absolu de la différence prompulgée ici, jusqu'à Nietzsche exclusivement. »⁶⁸

Essayons donc maintenant de comprendre en quoi la tragédie grecque peut-être perçue comme une violence salvatrice au sein de la Cité, par sa nature même de représentation des passions thumoeidiques. Comme le remarque René Girard, les pensées de Nietzsche au sujet du monde tragique, et ses réflexions sur le héros Ajax, nous seront précieuses pour tenter de dépasser la dichotomie entre raison et passion, qu'a légué à la postérité l'oeuvre platonicienne, et pour tenter de voir une positivité dans la violence tragique. Nous tenterons de voir pourquoi la tragédie, le lieu de l'expression de l'irrationalité et du *thumos*, peut-être un *pharmakon-remède* au déséquilibre de l'individu, parce qu'elle assume la part violente de la nature humaine et lui permet de s'exprimer.

*

68 René GIRARD. *La violence et le sacré*. éd. Grasset et Fasquelle, coll. Pluriel, 1972, p.443

CHAPITRE 2 : La violence du *pharmakon* tragique au cœur du processus curatif du *thumos*

Comme nous l'avons vu, la tragédie étale sous les yeux des spectateurs des êtres en souffrance, d'abominables douleurs de l'âme dont l'homme ne parvient pas à se faire maître. La tragédie tente de donner un visage à cette force insaisissable du *thumos*, liée au corps, à l'irrationalité du désir et à l'inconscient.

Dans une cité de plus en plus *policée*, où la vie en communauté prime sur la vie individuelle, où la loi tend à interdire toute manifestation de violence, la scène tragique est justement le lieu de ce débordement, l'endroit où le *thumos* égoïste contraint et souffrant de ne pas s'épancher, déverse le pus qu'il contient. Le plaisir tragique est relié à cette violence. La tragédie peut donc à bon droit être qualifiée de *pharmakon* en tant qu'elle propose à l'homme une sorte de cure de *thumos*.

2.1 La tragédie est l'exposition de cas pathologiques rendus incurables par l'irruption d'une maladie de l'âme

La tragédie permettrait au spectateur d'appréhender le bouleversement irrationnel de l'âme, le « mal de vivre » qui le saisit parfois inopinément. Elle montre ce mal comme une réalité que la philosophie antique du Ve et du IVe siècles av JC évacue ou solutionne par l'exercice de la pensée. Le remède qu'elle contient se situe peut-être justement dans le fait qu'il se situe aux antipodes de la raison philosophique, et la morale démocratique ?

Les conceptions hippocratiques de l'antiquité grecque, qui voit dans l'oubli et l'ivresse le remède curatif à ce mal incompréhensible, permettront finalement de considérer la tragédie comme la dispensatrice de cette ivresse salvatrice pour l'ensemble de la communauté.

2.1.1 La mélancolie d'Ajax. Étude d'un cas clinique de la maladie du thumos

Si la nature de la tragédie semble éloignée de la philosophie, elle peut être rapprochée de la tradition médicale antique⁶⁹ : « le médecin, comme le tragique, veulent marquer la rencontre de l'âme et du corps dans la formation d'un trouble physiologique spécifique où l'âme est, semble-t-il, autant à incriminer que le corps »⁷⁰. La tragédie est un art qui tente d'éclairer les causes et les symptômes physiques des dérèglements de l'âme. Elle tente de répondre au questionnement d'Aristote à propos de nos failles et de nos faiblesse, cette absence de réponse face à la fragilité de l'âme :

69 Un médecin tel que Chrysippe s'appuiera même sur la *Médée* d'Euripide pour analyser les rapports de l'âme et du corps dans l'être subissant la violence d'une passion.

70 Jackie PIGEAUD. *Les maladies de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique.* p.375. éd. Les Belles Lettres, Paris, 2006 p.127

« Cela se passe de la même façon pour les découragements [athumias] de notre vie quotidienne. Souvent, en effet, nous nous trouvons dans un état d'affliction ; à propos de quoi ? Nous ne saurions le dire. Parfois, en revanche, nous sommes euthymiques ; mais la raison n'en est pas claire. Assurément de semblables afflictions et celles qu'on appelle superficielles, surviennent un tant soit peu chez tout le monde, car dans le mélange de chacun se trouve un peu de puissance [de la bile noire]. »⁷¹

La tragédie tente de comprendre par la *mimèsis* le surgissement de ces afflictions de l'âme; elle choisit de faire parler le corps humain en représentation, et déploie l'immense palette de son langage plein d'humeurs et de nerfs⁷². Les humeurs d'un individu, son naturel, la chaleur de son sang, son caractère, ses pensées, sa santé mentale... sont autant de fruits de l'interaction des pensées et du corps.

Le mal de vivre et relié à la *dysthymie*, le dysfonctionnement de la zone du *thumos* dans le corps. Or ce dysfonctionnement du *thumos* est à rattacher à un mauvais dosage ou une mauvaise qualité de la *melaina kholè*, la bile noire, dans l'individu : « Si crainte et *dysthymie* durent longtemps, un tel état est mélancolique »⁷³. En effet, Ajax devient mélancolique parce qu'en lui refusant les Armes d'Achille, les juges soulèvent sa colère et blessent sa fierté, deux états d'âme rattachés au *thumos*. Son *thumos* mis à mal ne peut plus se ré-équilibrer :

« U : Et quel motif a déchaîné cette violence insensée ?

Ath : le lourd dépit [kholè baruntheis] qu'il vous garde du refus des Armes d'Achille. »⁷⁴

Ajax, dans son malheur, secrète dans son corps un trop-plein de bile, cette fameuse *kholè*, qui ne parvient pas à s'épancher. Détresse et dysfonctionnement physique sont donc interdépendants, puisque le *thumos* est à la fois le lieu psychique des passions mais aussi le lieu physique du cœur, de l'estomac et des poumons.

La mélancolie, dérégulant la zone du *thumos*, touche particulièrement les êtres dont cette partie du corps et de l'âme est extrêmement développée. C'est pour cette raison qu'Ajax est un malade notoire : le mot *nosos*, malade, est très présent dans la pièce. Les hommes *thumoeidiques* instables sont de la trempe des « héros »⁷⁵ et des êtres rares. Leur *thumos*

71 ARISTOTE. *Problème XXX. L'homme de génie et la mélancolie*. Trad. Jackie PIGEAUD, éd. Rivages, 1988, 254b15 p.99-191. Nous notons que l'attribution de ce texte à Aristote n'est pas certaine, bien qu'elle soit validée par Cicéron, Plutarque et Sénèque.

72 Jackie PIGEAUD. « Tragique et maladie de l'âme » in *La maladie de l'âme... op.cit.* p.375

73 HIPPOCRATE. *Aphorismes*. 6e section, 23 IV L 568

74 *Op. cit.* vv.40-41

75 Le terme est utilisé par Aristote : ηρώων. *Problème XXX. L'homme de génie et la mélancolie*. p.85 trad. Jackie

surdéveloppé les rend ardents et extrêmes. Dans sa liste des hommes à tendance mélancolique, Aristote cite justement, après Héraklès, Ajax devenu *ekstatikos pantelôs*, « absolument fou »⁷⁶. L'homme mélancolique n'est jamais « dans la moyenne » ; par nature, il est extrême puisque sa nature est emportée, sa complexion relève de l'exceptionnalité et le distingue dans le monde, par l'art, la politique ou la vaillance militaire...

Ainsi que l'affirme Aristote dans le *Problème XXX*, la complexion d'un homme thumoeidique est naturellement bilieuse, et engendre vite des maladies, dès que cette bile devient trop abondante dans le *thumos*. Elle a des effets prodigieux lorsqu'elle s'altère sous l'effet de passions : lorsqu'elle chauffe, sous la colère, on parle alors de *dysthymie* : elle déclenche fureur, folie, enthousiasme, fièvre, vomissements. Lorsqu'elle refroidit, sous l'effet de la peur, on parle alors d'*athymie* : elle engendre apoplexies, torpeurs, paralysie, l'absence de mouvement ou le souhait de mort. « *Parce que la puissance de la bile noire est inconstante, inconstants sont les mélancoliques. En effet, la bile noire est trop froide ou trop chaude* »⁷⁷ et ne parvient jamais à se stabiliser.

La mélancolie est une maladie violente, qui aliène la perception de l'homme. Ajax alterne entre phases d'abattement et phases *maniaques*, où le patient sombre dans un délire violent et hallucinatoire⁷⁸. Athéna est l'incarnation sur scène de cette force incompréhensible qui déclenche la *manie* d'Ajax ; c'est elle qui s'occupe de « *faire choir sur ses yeux la lourde illusion (...) de presser [ôtrunôn] l'homme en proie à son délire, de le pousser [eiseballon] au fond de ce filet de mort [herkè].* »⁷⁹ Athéna est l'agent de la *dysthymie*. Le vocabulaire utilisé montre que c'est elle qui contracte, qui presse et serre la *thumos* de l'homme pour le rendre fou.

La crise maniaque qui montre Ajax *diaphoibadzomenos*, transporté de fureur, frénétique,

PIGEAUD. éd. Rivages Poche, Paris, 1988

76 Aristote rapproche de la figure d'Ajax celle de Lysandre, l'un des plus grands généraux Lacédémoniens du Ve siècle av JC, célébré dans les Hymnes et considéré comme un dieu, et Bellérophon, dont la triste destinée le force à s'exiler et à fuir les hommes. Aristote y ajoute aussi les artistes, et les grands penseurs.

77 Ibid 955a30 p.107

78 La postérité de l'histoire d'Ajax amènera de nombreux écrivains à détailler les étapes de la folie et ses symptômes physiques. Quintus de Smyrne, poète du III ou IVe siècle, par exemple, décrit comme suit la manifestation de la maladie du héros : « *Tout son sang vermeil bout dans ses veines ; un âcre flot de bile se soulève et lui envahit le foie ; une cuisante douleur pénètre jusqu'au cœur ; puis le mal lancinant gagne à travers les racines de la cervelle et s'irradie dans les méninges, si intense qu'il déränge la raison du héros. Les yeux figés au sol, il demeure sur place, comme incapable de faire un mouvement* » in *Suite d'Homère*, cité dans l'étude de Marc DURAND *Ajax, fils de Télamon. Le roc et la fêlure*. éd. l'Harmattan, 2011

79 *op. Cit.* vv.51-73 p.7

s'arrachant les cheveux et se frappant le corps, laisse place à la phase d'abattement (le *neos algos*, le « chagrin nouveau » que décrit Tecmesse au vers 259) et d'*athymie* : il reste très longtemps effondré et *aphthoggos*, sans voix :

« *ce n'est pas qu'il fasse entendre des cris perçants, non, mais de sourds gémissements ; on croirait entendre mugir un taureau. Il est là maintenant, accablé dans son infortune, se refusant de manger et de boire, immobile, prostré, au milieu des bêtes qu'a frappées son fer.* »⁸⁰

Ajax est malade, condamné à la mélancolie. Comme le dit le devin Calchas, Ajax appartient à ces *somata*, ces êtres corporels, qui sont *perissa*, anormaux dans leur constitution, mais aussi *anoêta*, privés de lumière dans l'âme, condamnés par ce dérèglement psychosomatique à *piptein*, trébucher dans leurs existences⁸¹. La mélancolie n'est pas un vice mais un dérèglement inexplicable dans l'âme et le corps. Au théâtre, elle se montre sur scène comme la preuve que nous ne pouvons tout maîtriser en nous⁸².

2.1.2 Tragédie et homéopathie. Guérison de la violence par la violence

La tragédie propose un remède au mal de vivre qui semble insaisissable et incurable, qu'on peut relier à toute la tradition de l'homéopathie hippocratique. Celle-ci consiste à soigner le patient au moyen d'une substance qui produirait chez un patient sain des symptômes semblables à ceux que présentent la personne affectée. Elle tue le mal par le mal. Celui qui envahit les personnages tragiques est si grand et si démonstratif qu'il faut en contrepartie représenter sur scène une solution tout aussi violente afin d'y mettre un terme.

80 *Ibid.* vv.321-325 p.27

81 *Ibid.* vv. 758-760 p.55

82 Comme le souligne Horace dans *Les Saturnales*, Ajax est un véritable fou, c'est à dire un homme malade et non un homme dont l'intention est vicieuse : « - Eh bien ! qu'il plaise au roi de me dire pourquoi donc Ajax, le plus vaillant des Grecs après Achille, est condamné à pourrir sur la poussière... un héros qui tant de fois nous couvrit de son épée ? - Dans un accès de folie, il a tué mille brebis en s'écriant : « Voilà pour Ulysse ! et voilà pour Ménélas ! voilà pour toi, Agamemnon ! » - Mais vous-même, ô roi, en Aulide, quand vous traîniez à l'autel votre propre fille offerte en victime, (...) étiez-vous dans votre bon sens ? Ajax furieux voue aux dieux infernaux la race entière des Atrides ; il égorge un millier de moutons, mais sa fureur épargne sa femme et son fils ! - Par ce noble sang que j'ai versé, j'arrachais ma flotte à cette rive funeste, et j'apaisais le courroux des dieux ! - Insensé ! mais le sang que tu versais était le tien ! - Insensé ! non ! Il est vrai que c'était mon propre sang. » voir HORACE. « Les Saturnales » in *Satires*. Livre II, satire 3. trad. Jules JANIN, [en ligne] Agnès Vinas. *Méditerranées*. http://www.mediterranees.net/litterature/horace/satires/satireII_3.html

Les solutions douces qui consisteraient à atténuer le mal par l'oubli, l'anesthésie, ce que permet le traitement à l'hellébore par exemple, sont inefficaces dans l'espace tragique, où la douleur est trop importante⁸³.

Dans la tragédie, l'individu n'a pas d'autre issue que celle de s'abandonner à la violence du mal qui l'investit, tant il est devenu incurable⁸⁴. Dans le *Problème XXX*, Aristote évoque le thème du suicide dans la mélancolie. Comme si la chaleur de la bile noire se retournait brutalement contre elle-même, par un acte de *sbèsis*, elle s'étouffe et conduit l'homme au suicide. La tragédie reprend ce processus de *sbèsis*. Elle donne à la passion représentée sur scène son apothéose, l'acmé de sa manifestation et son auto-destruction flamboyante. Elle propose par là un remède homéopathique d'un type particulier.

En effet, la pièce d'Ajax propose une véritable mise en scène du suicide⁸⁵, qui évoque justement l'acte de guérison radicale de la mélancolie. Dans cette pièce, le suicide est un acte proprement thérapeutique. L'épée y tient le rôle principal. Comme le rappelle Bernard Deforge :

« Sophocle, dans son Ajax, ne traite pas la glaive du héros comme un simple accessoire, disons comme un moyen, mais en fait un véritable objet central, presque un personnage, objet d'un véritable dialogue – du moins intérieur –, ainsi que le disait K. Reinhardt du tombeau d'Agamemnon dans les choéphores d'Eschyle, et ce pour des raisons assez voisines, tenant essentiellement à la magie tragique. »⁸⁶

Cette épée qu'Ajax plante dans sa poitrine se trouve être celle de son ennemi juré, Hector, donné en signe de reconnaissance de sa valeur sur les champs de bataille de Troie. Elle

83 L'oubli et le traitement à l'éllebore, que préconise le corpus hippocratique dans *Maladies II*, sont refusés au cas d'Ajax. Regardant son enfant, il envie cet état d'inconscience où notre psychè reste saine et où le *thumos* est harmonieux : « *il est cependant une chose que je t'envie en ce moment ; c'est de ne pas avoir conscience de nos maux. Ne rien sentir, voilà le temps le plus doux de la vie. Il cesse, dès qu'on a appris ce que sont joie et peine [to kharirein kai to lupeisthai]. Quand tu en seras là, aie grand soin, face à l'ennemi, de montrer de quel père tu es né. Jusque là nourris toi de souffles légers [kouphois pneumasin] et cultive ta jeune vie pour le pur amour de ta mère.* » Ce sont les passions qui dérèglent le *thumos* et déclenchent le mal de vivre de l'adulte. La recommandation d'Ajax à son fils est parlante : en se nourrissant de *kouphois pneumasin*, de souffles doux, il n'alimentera pas l'ardeur de sa *kardia* et tempérera à travers le souffle du poumon toute la zone de son *thumos*. Ajax, lui, ne peut plus revenir à cet état de douceur et d'inconscience.

84 Devenu *athymique*, Ajax ne dispose même plus de la bonne santé de l'élément qui fonde son *ethos* naturel : l'irascibilité du *thumos*. Il est métamorphosé par la maladie. A ce titre, le vers 923 est extrêmement important : Tecmesse se rend compte de la transformation que la mélancolie a opéré chez le héros : Ὁ δῦσμορ' Αἴας, οἷος ὦν οἷως ἔχεις . Ce vers est difficile à traduire mais on pourrait en donner le sens en le traduisant comme suit : « Ô malheureux Ajax, alors que tu es tel tu te tiens de telle manière ».

85 Bernard DEFORGE. *Le festival des cadavres. morts, mises à mort dans la tragédie grecque*, éd. Les belles Lettres, Paris, 1997

86 *Ibid.* p.110

lui rappelle donc l'époque glorieuse où il triomphait par la force et l'ardeur du *thumos*, où les trophées récompensaient sa colère et l'alimentaient. Elle est désormais l'instrument du massacre du butin de l'Armée, lors de la crise de *dysthymie*. Elle est donc la matérialisation du *thumos* sur scène et en marque la lente dégradation. Symbole de violence, elle est souvent décrite comme « obscure », « sanglante » ou brillant d'un éclat sombre, comme la folie qui envahit Ajax. Dernier détail, central, cette épée est « à double tranchant » : elle porte en elle toute l'ambiguïté du *thumos*.

Véritable objet symbolique, l'épée qui a métaphoriquement favorisé la maladie d'Ajax est celle qui va lui servir de scalpel pour ôter de lui le mal qui le ronge : « *Il n'est pas d'un bon médecin [iatroû sophoû] de larmoyer des formules magiques [thrênein epôidas], quand le mal réclame un scalpel [tomôti pêmati]* »⁸⁷ Ce vers est central pour comprendre à quel point Ajax considère son suicide comme le remède à ses maux, et qu'il se voit comme un médecin qui doit opérer d'urgence et laisser les solutions douces et inefficaces que sont les mots. L'épée d'Hector devient le scalpel de l'opération contre la mélancolie.

Curieusement, Ajax met un terme à la tragédie. En disant ces mots, il souhaite en finir avec le *thrênein*, le « chant de lamentation » qui compose la troisième partie de schéma tragique⁸⁸. Par la violence de son acte, Ajax tranche son propre mal à la racine et cesse de faire durer la douleur et la plainte.

Cette opération à cœur ouvert prend tout son sens si, tels des médecins légistes, nous analysons le procédé auquel recourt Ajax. Avec son épée, il ne se tranche pas la gorge, il ne perfore pas non plus son ventre, mais c'est sa poitrine, la zone du *thumos* qu'il choisit de mettre à mort.⁸⁹ Enfonçant son épée dans le sol, Ajax s'avise qu'aucun contact entre lui et cette épée ne puisse advenir. Il se place face à elle, la matérialisation de son *thumos*, comme dans un dernier affrontement. Ainsi, Sophocle met en scène la mise à mort du *thumos* par le *thumos*.

Dans l'héritage de la médecine hippocratique, et jusqu'aux nosologistes modernes, il est fait mention, concernant la pathologie de la mélancolie, d'une mystérieuse épine dont le piquant, au cœur des viscères, alimenterait la maladie : « *Anxiété. Le malade semble avoir dans les*

87 *op. Cit.* vv. 581-582 p.43

88 Selon l'étude de G.Murray : *Excursus on the ritual form preserved in Greek tragedy*. 1927

89 Cette extrême précision dans la description de la mort d'Ajax n'est pas simplement le fait de Sophocle. On remarque que d'autres poètes prennent le temps de préciser qu'Ajax meurt *par la poitrine*.

viscères comme une épine qui le pique »⁹⁰. Ainsi l'épée d'Ajax pourrait être comprise comme cette épine de la mélancolie qui finit par le détruire. L'image de l'épée plantée dans la poitrine, le lieu même du déclenchement de la pathologie, dans cet acte qui fait parvenir la mélancolie et le désespoir à leur sommet, prend tout son sens si on la comprend comme l'épine noire et ambiguë de la pathologie. Sa matérialisation à travers un objet permet son appréhension directe.

Nous allons essayer de comprendre comment cette mise à mort de la violence par la violence ne fait pas de la tragédie un *pharmakon-poison* qui flatte le *thumos* du spectateur, mais un *pharmakon-remède* qui lui permet d'exprimer la violence qu'il contient en lui.

2.1.3 L'ivresse dionysiaque comme remède curatif radical aux déséquilibres de l'âme

La tragédie fait suivre au spectateur le même cheminement, sur un mode atténué, que celui du personnage tragique. Grâce aux moyens visuels et auditifs du spectacle, le spectateur peut faire l'expérience radicale de la violence de la folie, où son *thumos* exulte, pour mieux se purger et se débarrasser de ses passions. Le spectateur se laisse aller à un maximum de violence pour mieux la calmer par la suite.

Nous avons tendance à réduire la tragédie au texte, à un débat entre personnages, mais le cœur de la tragédie qui permet cette exaltation du *thumos* réside peut-être, comme l'a noté Corinne Coulet⁹¹, dans son origine dionysiaque et bacchique. En effet, on sait que le *dithyrambe* du Choeur tragique vient originellement des processions orgiaques lors des compétitions dithyrambiques, où les hommes regroupés chantaient l'air traditionnel de possession, appelé dithyrambe. Bien sûr, le chœur du théâtre antique n'est pas exactement celui que l'on retrouve

90 *Corpus hippocratique*, Maladies II (LXXII). Plus tard, Boissier de Sauvages expliquera que cette fameuse épine est une image forgée par les médecins antiques pour comprendre l'irruption soudaine de la mélancolie en l'homme : « *cette maladie qui arrive spontanément est l'épine métaphorique des viscères* », voir François BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX. *Nosologie méthodique*. 1771.

91 Dans son étude *Le Théâtre grec*, Nathan, 1996.

dans le dithyrambe qui suscite une transe dionysiaque, mais il s'en rapproche aux yeux du spectateur athénien, comme une tradition ancrée dans la culture grecque. Il continue de se présenter en chantant et en dansant, dans l'*orchestra*, ce lieu central de la représentation, qui tient son nom du mot grec *orcheisthai*, qui signifie « danser »⁹².

Ce chant extatique rituel, souvent accompagné de l'*aulos*, une sorte de clarinette au son strident et assourdissant, met le spectateur dans un état second de transe, où il devient inconscient, étranger à lui-même. Il perd son *noûs* mais s'ouvre à l'état d'ivresse. Originellement, cet état était requis lors des célébrations religieuses à Dionysos, et la tragédie, dont on sait qu'elle s'adresse et loue aussi ce Dieu du vin et de l'ivresse, en hérite. Cet état anormal que provoque la représentation théâtrale permet au spectateur d'expérimenter l'oubli de soi et la perte de raison :

*« Que la joie puisse naître à l'anéantissement de l'individu, cela n'est compréhensible qu'à partir de l'esprit de la musique. Car ce que révèlent les exemples particuliers d'un tel anéantissement, c'est tout simplement le phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute puissance de la volonté en quelque sorte derrière le principium individuationis, l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantisements. »*⁹³

On peut voir le théâtre comme une drogue qui apporte au spectateur une folie passagère, analogue à la mélancolie mais sans conséquence. En effet, comme le remarque Aristote, l'absorption de vin et l'état d'ivresse rapproche un individu de l'état mélancolique. Le vin métamorphose le comportement de l'individu, il donne naissance à des êtres thumoeidiques en leur apportant un trop-plein de chaleur qui gonfle leur *thumos*, zone des passions. Du raisonnable il fait un fou, de l'homme calme un colérique, et du timide un éloquent audacieux. Il donne un instant un trait de caractère que le mélancolique garde en lui de façon permanente. Plus l'homme boit de vin, plus son caractère se métamorphose et suit les étapes successives et symptomatiques de la mélancolie :

*« Le vin crée l'exception chez l'individu [poieî perriton], non pour longtemps, mais pour un court moment, tandis que la nature crée cet effet pour toujours, pour tout le temps qu'on vit »*⁹⁴

92 On trouve la même interprétation dans l'étude majeure de Paul DEMONT et d'Anne LEBEAU : *Introduction au théâtre grec antique*, éd. Le livre de Poche, 1996

93 Friedrich NIETZSCHE. *La naissance de la tragédie*. Trad. Michel HAAR, Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, éd. Gallimard, Paris, 1977, p. 114-115.

94 *op. Cit.* 953b15 p.89

C'est cet état de sortie de soi que recherchent les spectateurs athéniens, dans le plaisir de laisser aller, dans l'inconscience, la vie de leur *thumos*. Le vin communique la même chaleur que la bile noire, il est une sorte d'humeur qui modifie notre complexion physico-psychique. Le vin et la bile noire sont tous les deux *pneumatika*, emplis de vent, et produisent le trouble dans l'être, hallucine et rend fou. Le vin, qui libère la conscience, laisse libre cours aux obsessions les plus enfouies en nous.

L'ivresse dionysiaque est un remède homéopathique à la mélancolie. Le vin, attribut de Dionysos, est en effet préconisé par la tradition hippocratique et ses héritiers latins comme Galien, Rufus d'Ephèse, Sénèque, pour traiter les cas de mélancolie grave⁹⁵. Il apporte la libération de l'esprit et l'évacuation du mal par la chaleur de l'ivresse. En somme, le théâtre de Dionysos ne fait pas autre chose : l'ivresse du spectateur dans la fièvre collective le soulage de son mal-être. Nous trouvons chez Sénèque une description très précise du bienfait du vin :

« Parfois, il faut en venir jusqu'à l'ivresse, non pour qu'elle nous submerge, mais pour qu'elle nous soulage ; car elle efface les soucis, remue l'esprit en ses profondeurs, et comme c'est le cas pour certaines maladies, elle est un remède pour la tristesse, et le découvreur du vin n'a pas été appelé Liber parce qu'il libère la langue, mais parce qu'il affranchit l'esprit de l'esclavage des soucis et le soutient, lui donne force, et le rend plus audacieux pour toutes entreprises »⁹⁶

Ainsi nous pouvons mieux comprendre la tragédie entendue comme *pharmakon-remède*. Le trop-plein de passion du spectateur se libère au théâtre. Il y expérimente à la fois l'exacerbation de son mal et la délivrance de ce mal au moyen de l'ivresse dionysiaque. Dans la transe dionysiaque, son *thumos* se libère, se déploie dans toute sa démesure, mais réintègre sa dimension normale après la représentation. Le théâtre est pour le citoyen l'occasion d'accéder à l'extase, de s'oublier. Cette transe collective est vitale et libère momentanément les âmes de l'emprise de la conscience.

95 Déjà chez Homère était palpable ce besoin de l'homme d'échapper à sa condition ; la drogue mythique du népenthès dispensait dans le corps et l'esprit du buveur une légèreté de l'être extraordinaire, une extase momentanée et savoureuse : « Mais Hélène, fille de Zeus, eut alors une idée : en hâte, elle jeta dans le cratère où l'on puisait une drogue [pharmakon] endormant [népenthès] toute colère [akholon] et toute peine ; quiconque en avalait, mélangée au vin du cratère, de tout le jour ne répandait plus une larme, eût-il même perdu ses parents, son père et sa mère, eût-il vu devant lui, et de ses propres yeux, son frère ou son bien-aimé fils succomber sous l'épée ! » in *L'Odyssée*, IV, 219-226 Trad. Philippe JACOTTET, éd. La Découverte, Paris, 2004, p.64. Ce qui fait oublier et qui calme, action que traduit le mot *népenthès*, est un véritable *pharmakon* qui permet à l'homme d'être momentanément *akholon*, sans bile trop abondante.

96 SENEQUE. *De Tranquillitate animi*, 17, 8, trad. Jackie PIGEAUD, cité dans *Melancholia. Le malaise de l'individu*.éd. Payot et Rivages, 2011, p.71

Ainsi la tragédie permet-elle d'accéder à un état éphémère de folie. Cet état passager n'est pas mortifère comme la véritable mélancolie, mais salvateur, comme une cure. Cette débauche violente dans l'ivresse collective libère le surplus de chaleur en nous et le laisse ensuite dans un état d'hébétude plaisant et léger.

2.2 La tragédie et l'évocation de l'irrationnel et du surnaturel

Comme le Léontios de *La République* de Platon⁹⁷, nous sommes irrésistiblement attirés par le spectacle d'êtres monstrueux et les scènes d'une grande violence : une force qui nous reste extérieure, puisque la contemplation de tels êtres nous dégoûtent réellement, nous pousse au plaisir du voyeurisme. Au spectacle d'une tragédie, nous pourrions nous dire comme lui devant le charnier vers lequel il se sent irrésistiblement attiré : « voilà pour vous, mauvais génies [kakodaimones], dit-il, emplissez vous de ce beau spectacle [theamaton] ! ».

Platon rapproche explicitement le *thumos* d'un mauvais esprit qui parlerait en nous, notre part pleine de désirs inavouables, comme celui de voir un cadavre, un meurtre, un fou, un acte sexuel... Nous allons tenter de comprendre à quel point le *thumos* est lié à l'irrationnel et au surnaturel.

97 Voir p.24

2.2.1 La matérialisation des angoisses irrationnelles de l'homme vis à vis de ce qu'il ne peut appréhender rationnellement

La tragédie cherche à entraîner le spectateur dans un milieu pré-rationnel, pour lui parler de l'autre face, plus obscure de lui-même. La tragédie rend l'homme bestial et dénué de *noûs*. Ajax est très vite assimilé aux bêtes qu'il a massacrées. En s'abaissant à un tel acte, Ajax est rabaissé lui aussi au rang d'animal, comme en punition. Il est *môrais d'agrais proskeimetha* « voué à un gibier de fou »⁹⁸ ; comme le dit le mot grec *proskeimai*, Ajax est couché au milieu des animaux éventrés et s'y rattache définitivement.

Lorsqu'Ulysse le traque, il tente de suivre les pas de l'homme mais ne parvient pas à les distinguer des empreintes de sabots : « *Je me jette aussitôt sur la piste de l'homme. Quelques traces me guident, mais d'autres me déroutent [ekpeplâgmai] : je ne puis savoir de qui elles sont...* »⁹⁹

Ulysse est frappé par ce phénomène surnaturel qui donne subitement à Ajax des pattes de chiens, de taureau, qui le rend monstrueux, comme les Centaures mythiques, êtres hybrides terrifiants et inhumains¹⁰⁰. Ajax est privé de son humanité.

La bestialité d'Ajax terrifie le spectateur qui ne *comprend* plus son comportement, d'autant plus que l'épisode du massacre est construit comme un cauchemar et rattaché au monde de la nuit. L'univers nocturne est l'opposé du monde lumineux et diurne, rattaché à la rationalité. Comme le remarque Jean Starobinski, dans son étude sur trois types de folie, « *les possédés sont des êtres séparés : ils n'ont plus accès à la lumière* »¹⁰¹. La lumière est le domaine du *noûs* et des être humains, alors que la tragédie s'embarque dans le monde de la nuit et du *thumos* bestial. Ajax en témoigne, il est un être devenu monstrueux, qui a passé la frontière de l'humanité pour s'enfoncer dans les ténèbres du domaine d'Hadès, le monde de la lumière lui est interdit : « *désormais c'est à ceux d'en bas dans l'Enfer que je parlerai* »¹⁰².

98 *op. Cit.* v.406 p.31

99 *Ibid.* v.31-33 p.5

100 Dont les traits caractéristiques sont, rappelons-le, l'ivresse et la concupiscence : le Centaure est livré à ses appétits bestiaux, à son *epithumia*.

101 *Trois Fureurs. op. cit.* p.8

102 *Ibid.* v.865 p.63

Devenu monstrueux, il adore tout ce qui terrorise l'humanité, l'ombre mortifère et l'Érèbe, divinité infernale née de Chaos, frère de la Nuit, le lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts. Ajax appartient donc bien à la monstruosité que représente un être entre la vie et la mort, entre bestialité et humanité :

« Ah ! Ténèbres, mon Soleil à moi : Erèbe, pour moi plein d'éclat ! Prenez-moi, prenez-moi, je veux vivre chez vous, prenez-moi ! Ni vers les dieux, ni vers les hommes, je ne suis plus digne de tourner les yeux pour avoir une aide. »¹⁰³

Pris de démence, rendu bestial, il ne peut même plus articuler comme un homme doué de *logos*, l'attribut principal du *noûs* et de la *phronesis*. Il ne peut que lancer le cri typique de la lamentation : *Aiaî*. Ce cri est l'homonyme de son propre nom *Aïas*, avec lequel il se confond désormais. Le héros perd la dernière chose qui lui restait de sa condition humaine, son identité. Désormais il n'est plus qu'un hurlement irraisonné, qui produit le *thambos*¹⁰⁴, sorte de stupeur irrationnelle, à la fois épouvante et fascination, qui glace ou enflamme le *thumos* des hommes :

« Ah ! Ah ! Ajax ! Qui donc eût jamais pensé que ce nom répondrait si bien aux maux qui m'étaient réservés ? L'heure est venue de le redire deux fois, trois fois - Ah ! Ah ! Ajax ! - alors que je me heurte à pareils revers. »¹⁰⁵

Quel est la force qui dépossède Ajax de lui-même et le pousse à cette extrémité ? La voix qui l'entraîne à l'extérieur de la tente, à qui il répond par de « *grands éclats de rire* » terrifiants et morbides, est celle de *menos*, ou d'*atè*, les deux formes psychiques anormales qui désignent la folie¹⁰⁶. Ce sont les *daimones*, les esprits, ou les divinités tutélaires comme Athéna, Aphrodite ou Apollon, qui insufflent ces deux folies à l'homme par l'entremise de son *thumos*¹⁰⁷. Décidément l'organe de tous les dérèglements, le *thumos* est aussi le lieu par où rentrent les esprits : le souffle de l'homme peut aspirer en lui un esprit. Le *thumos* est donc l'organe où s'exprime l'irrationnel en nous.

Ajax est possédé, Tecmesse le pressent lorsqu'elle dit que les mots qui sortent de sa

103 *Ibid.* vv.394-400 p.31

104 Voir l'article d'Olivier BATTISTINI : « Note sur le *thambos* », Ouvrage collectif, *Segni*, université de Corse, programme S.T.R.I.D.E.

105 *Ibid.* vv.430-433 p.33

106 Voir l'étude d'Eric Robertson DODDS sur l'évolution de ces deux notions dans la culture grecque : *Les Grecs et l'Irrationnel*. Trad. Michael GIBSON, éd. Flammarion, 1999

107 Voir HOMÈRE. *Iliade*, X, 457-495, *op.cit.*, p.218 « Athéna aux yeux pers insuffle la fougue au héros. Il va tuant à la ronde et une plainte monte, horrible, de tous les corps que frappe son épée. Le sol devient rouge de sang. Tel un lion, surprenant sans guide quelque troupeau de chèvres ou de brebis, se jette, féroce, sur lui, tel le fils de Tydée s'en prend aux guerriers thraces ». Athéna insuffle dans les poumons et le cœur du guerrier une *menos*, folie, qui le transforme.

bouche ne lui appartiennent pas : « un dieu [daimôn] seul a pu les lui apprendre »¹⁰⁸. Ajax est la proie des mauvais *daimones* qui s'acharnent sur son destin :

« Misérable, j'ai de mon propre bras déchaîné les esprits vengeurs [tous *alastoras*]. Je me suis rué sur des bœufs cornus, sur de beaux moutons. J'ai pris un bain dans leur sang noir [*epermnon aimaton*] »¹⁰⁹.

Cette débauche de détails glauques dans le tableau de l'homme qui se noie dans le sang ténébreux et maudit des animaux massacrés donne toute leur ampleur aux divinités malsaines. Les puissances infernales sont présentes sur scène, elles se sentent à travers les lamentations d'Ajax et la violence dont il est la proie impuissante. Dans l'univers surnaturel tragique, même Athéna, la déesse protectrice des Grecs, d'habitude *glôkopis* « au yeux brillants d'intelligence » prend un visage furieux et infernal, elle se change en une créature *gorgôpis*, au regard qui pétrifie Ajax et le rend fou, exactement comme celui de la Gorgone mythique décrite par Homère dans l'*Odyssée*¹¹⁰.

Face à ce spectacle fascinant, le spectateur a l'impression de vivre un rêve éveillé, dont il ne parvient pas à sortir, il est pétrifié à son tour¹¹¹. Comme Ulysse plongé aux Enfers, il sent monter en lui cette peur verte qui le saisit face aux manifestations surnaturelles et aux mystères du monde de la nuit. Il est coupé de la réalité humaine, de la lumière de la raison et de la morale, et se retrouve plongé dans une réalité d'une *autre* nature.

La représentation sur scène des forces surnaturelles signifie nos « *désirs pervers de nous livrer à plus fort que nous, de nous remettre à une force étrangère et de précipiter notre perte – notre délivrance noire – en laissant advenir le pire* »¹¹².

108 *op. Cit.* v.243 p.21. Voir aussi v.504 « tandis que le destin [daimôn] me poursuivra »

109 *Ibid.* v.373 p.29

110 *op. Cit.* XI, vv.632-635 p.196 « mais déjà s'assemblaient les nations sans nombre des morts avec d'étranges cris, et la peur verte me gagnait que Perséphone la superbe allât me jeter de l'Hadès la tête de Gorgo, ce monstre affreux ! »

111 Dans la tragédie, le temps semble s'enrouler sur lui-même comme en un cauchemar sans fin ; il brise la perception habituelle du temps vécu de manière linéaire. Dans l'univers tragique, le spectateur ne trouve aucune issue, tout semble tourner en rond dans l'irrationalité de la démence. Le rythme particulier du temps cyclique marque l'existence d'Ajax sur scène, qui n'a ni horizon ni ancrage mais tourne sur elle-même vicieusement. Les références à la circularité et à l'absence d'issue sont nombreuses dans la pièce : Ajax massacre les bêtes *en kuklô*, tout autour de lui, en cercle, comme s'il était acculé par elles, et reste *en mesois*, au milieu, comme l'oeil du cyclone. Son malheur est justement décrit comme un cataclysme naturel, une tempête qui tournoie autour de lui, en cercles concentriques, et qu'il ne peut maîtriser, lui, mortel fragile : « Regardez quelle vague sous le souffle d'une sanglante tempête tourbillonne à droite, à gauche, autour de moi [*amphidromon kukletai*] ! ». La circularité dans la tragédie va de pair avec la démence, la transe et le surnaturel. En effet, les danses rituelles relatives à la transe sont très souvent rotatives, le chœur danse dans la surface circulaire de l'orchestra, et les spectateurs encerclent la scène et le héros dément, refermant sur lui « *ce filet de mort* ».

112 *Trois Fureurs. op. cit.* p.8

2.2.2 L'univers tragique et l'établissement de rapports violents entre hommes et dieux

On constate, dans les tragédies de Sophocle, une saturation dans la présence des esprits vengeurs, que nous avons évoqué, qui pervertissent le *thumos* du personnage. Dans la période troublée de la fin de l'époque archaïque¹¹³, où se situe Sophocle, le rapport aux dieux devient extrêmement violent, et la représentation tragique est peut-être l'un des moyens trouvés pour expliciter ces forces maléfiques sur scène, leur donnant une consistance réelle et permettre au spectateur de s'en rendre familier :

« cette culture de la culpabilité archaïque a suscité un ensemble de poésie tragique parmi les plus profonds que l'homme ait produits. Sophocle surtout, qui fut le dernier grand représentant de la vision archaïque du monde, exprima la pleine portée tragique des vieux thèmes religieux dans leur aspect inadouci et non moralisé – le sens écrasant de la faiblesse humaine face au mystère divin, et face à l'atè qui attend tout succès humain – et fit de ces idées une part de l'héritage culturel de l'Occident. »¹¹⁴

Le sentiment de l'insécurité et de l'impuissance humaine s'accroît devant la puissance des dieux qui se voient dotés de la capacité à juger et punir. Le moindre excès humain devient passable de vindicte divine. L'homme devient *amêchanos*, impuissant, alors que les divinités, au contraire, acquièrent une habileté à *mechainômai*, « machiner » sa fortune, selon leur volonté de la hisser ou de la précipiter¹¹⁵. La divinité devient, selon le mot d'Hérodote, *phthoneron kai*

113 On se rapporte à ce qu'en dit E.R DODDS. Il compare la période sombre de l'archaïsme à au rapport lumineux et évident qu'entretiennent les hommes et les dieux au temps homérique. Chez Homère, la folie, nommée *atè* ou *menos*, est reliée à l'intervention psychique d'un dieu ; mais celle-ci reste arbitraire et n'est en aucun cas le signe d'une persécution divine. Le *thumos* se gonfle lorsqu'un dieu vient à l'homme, et se rétablit lorsqu'il disparaît : L'*atè* homérique est un aveuglement momentané dont la cause n'est pas moralement, psychologiquement ou physiologiquement explicable : « *Je ne suis pas coupable. C'est Zeus, c'est le Destin [moira], c'est Erinys qui marche dans la brume, qui, à l'assemblée, soudain m'ont mis dans l'âme [phrenes] une folle erreur [agrion atè], le jour où, de mon chef, j'ai dépouillé Achille de sa part d'honneur.* » On voit que l'*Erinys*, la déesse à la main dure, chez Homère, n'est pas encore reliée à la vengeance et à la punition comme elle le sera chez les Tragiques. Elles veillent initialement à ce que chacun ne transgresse pas ce qui est inscrit dans sa *moira* « son lot ». Sa fonction de déesse vengeresse découle de cette fonction première et elle acquiert peu à peu une fonction morale de punition de l'*hubris*, du dépassement de ce qu'un individu doit vivre.

114 E.R DODDS. *op. Cit.* p.58

115 Voir la réplique de Teukros vv. 1036-1039 p.75 : « *Pour moi, ici comme partout, je dirais volontiers que les dieux s'ingénient à façonner [mêkhanan] eux-mêmes les destins des mortels. Bien des gens se refusent à penser de la sorte : qu'ils gardent leurs idées, je garde, moi, les miennes.* »

tarachôdes, jalouse et importune¹¹⁶. L'homme trop heureux est ruiné par les dieux, et mieux vaut pour lui de se terrer dans une médiocrité qui n'attire pas les regards. Le *thumos* devient la cible idéale de l'hostilité des dieux.

L'intervention psychique d'un dieu n'est pas comprise par l'homme comme morale et justifiée, bien au contraire, elle semble incompréhensible. Athéna paraît injuste envers Ajax, elle qui détruit sa vie entière en se riant de lui. Les dieux ne supportent pas l'homme dont le bonheur est complet, ou qui s'élève de quelque manière que ce soit, parce qu'alors il surpasse sa faible condition de mortel :

« Imprègne toi de ce spectacle, et garde toi bien d'émettre à ton tour à l'égard des dieux une parole insolente [uperkopon]. Ne va pas non plus te gonfler d'orgueil, si tu tires quelque avantage ou de ta force [cheiri britheis] ou d'un amas d'amples richesses [makrou ploutou bathei]. Un jour suffit pour faire monter ou descendre toutes les affaires humaines. Les dieux aiment les sages [sôphrones], ils ont les méchants [kakous] en horreur »¹¹⁷

L'atè d'Ajax est révélatrice de son âme de pécheur et vient à lui comme punition de sa présomption¹¹⁸. En conséquence du massacre ignoble du bétail, elle poursuivra aussi ses compagnons, les marins de Salamine, dont Eschyle chante les *atai* dans *Les Perses*. Le spectateur peut ainsi, à travers la tragédie, prendre la pleine mesure de la puissance des dieux.

Les Erinyes peuvent ainsi poursuivre éternellement une famille marquée par le sang, l'impiété ou l'*hubris*. C'est donc toute une logique de violence qui se met en place. Cette pollution, cette souillure du sang versé et de la démesure devient héréditaire, elle se transmet, colle à la peau d'une descendance comme une tâche insolvable. La puissance et le poids continuels d'une pollution héréditaire prend corps dans le *daimôn gennês*. L'homme innocent né d'une famille poursuivie des dieux doit payer pour les fautes de ses ancêtres.

116 Voir HERODOTE. *Histoires*. I, 32 : « Vous me demandez ce que je pense de la vie humaine : ai-je donc pu vous répondre autrement, moi qui sais que la Divinité est jalouse du bonheur des humains, et qu'elle se plaît à le troubler ? car dans une longue carrière on voit et l'on souffre bien des choses fâcheuses. (...) Il faut donc en convenir, seigneur, l'homme n'est que vicissitude. Vous avez certainement des richesses considérables, et vous réglez sur un peuple nombreux ; mais je ne puis répondre à votre question que je ne sache si vous avez fini vos jours dans la prospérité ; car l'homme comblé de richesses n'est pas plus heureux que celui qui n'a que le simple nécessaire, à moins que la fortune ne l'accompagne, et que, jouissant de toutes sortes de biens, il ne termine heureusement sa carrière. Rien de plus commun que le malheur dans l'opulence, et le bonheur dans la médiocrité. »

117 *op. Cit* vv. 127-133 p.13

118 le vers 307 dit *kai plêres atês ôs diopteuei stegos*, qu'on peut traduire par « observant partout la pleine folie sous son toit », elle qui le poursuit et qui a établi demeure chez lui, comme une malédiction.

Le rapport des dieux et des hommes est placé sous le signe de la l'angoisse et de l'incompréhension. Dans cette logique de violence, l'homme supplie les dieux de bien vouloir s'abattre sur ses ennemis. Ajax fait une véritable ode aux Erinyes et leur promet le festin morbide de l'armée grecque toute entière, dès qu'elle sera souillée par le sang impie du suicide du plus valeureux de leurs guerriers :

« Et j'invoque encore, pour qu'elles m'assistent, les vierges éternelles qui éternellement observent les forfaits des hommes [panta tan brotoîs pathê], les Erinyes sévères aux jarrets rapides. Qu'elles sachent comment je succombe, malheureux, sous les fils d'Atrée, et qu'elles les saisissent, aux aussi, à leur tour, pour les faire périr, périr tout entier, misérables, misérablement ; et de même qu'elles me voient verser ici mon propre sang, que de même donc ils périssent sous les coups des plus proches des leurs, qui ainsi à leur tour verseront leur propre sang. Allez ! Erynies, prompts vengeresses [takheiai poinimoi], allez, mettez-vous au festin [geuesthe], n'épargnez pas leur peuple, leur peuple tout entier. »¹¹⁹

La tragédie semble ainsi permettre l'acceptation de la violence et du caractère incontrôlable de l'existence humaine, elle lui donne un exutoire. Le théâtre est le lieu où la violence et l'injustice qu'il subit dans son existence, trouve leur dignité et leur légitimité à être exprimé.

En mettant à mort l'être thumoeidique poursuivi par les dieux, la tragédie permet aux spectateurs de faire acte sacrificiel et de se purifier symboliquement de leurs propre souillures. Le sacrifice du *pharmakos*, le bouc-émissaire, en offrande aux dieux jaloux est une manière d'exorciser la violence. En quelque sorte, la tragédie est le reproduction du processus sacrificiel.

119 op. Cit. vv.835-844 p.61

2.2.3 *Le sacrifice humain comme remède momentanée aux souillures des spectateurs*

La mise à mort d'un héros sur la scène est le moyen, pour la communauté, de laver ses souillures. Il est le bouc-émissaire, celui que les Grecs ont appelé le *pharmakos*, puisqu'il est l'agent du remède. Le sacrifice humain est paradoxalement un *pharmakon-remède* à la violence. La tragédie est la perpétuation de cette logique de violence sacrificielle¹²⁰.

Bien que cela reste une hypothèse, il semble que le nom même de tragédie, formé à partir des deux mots *tragos* « le bouc » et *ôidè* « le chant » puisse être rapportée au chant du bouc sacrifié lors des rituels religieux. Elle aussi, elle immole une victime de substitution aux yeux de la communauté pour détourner la violence qui peut exister dans la communauté. Le sacrifice est un trompe-violence, une technique de détournement pour apaiser la violence en lui donnant un exutoire : « *La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime sacrificiable, une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger* »¹²¹.

Le sacrifice doit permettre de « canaliser » la violence et à l'orienter dans la bonne direction les déplacements et substitutions qui s'opèrent. Elle est une violence qui met fin à la logique de vengeance, qui est un processus infini de représailles, allant de violence en violence : la vengeance est une gangrène pour la société. Or, la violence sacrificielle empêche la propagation sans fin de la violence contenue dans la logique de vengeance. Le sacrifice final du *pharmakos* permet de couper court à la course effrénée de la vengeance, conduite par les Érinyes aux jarrets rapides. La mise à mort de l'homme thumoeidique qu'est Ajax permet la cessation de la violence de son *thumos* rendu fou¹²².

120 Bernard DEFORGE. *op.Cit.* p.23 : « à travers la représentation de la mort, du meurtre, du suicide, « noyau » de la tragédie grecque pour reprendre l'expression de Burkert, permance le sacrifice humain, offrande rituelle devenue offrande-spectacle aux dieux et à l'ordre cosmique. Du rituel au spectacle La tragédie est un rituel de mise à mort, et son point culminant est la monstration du cadavre »

121 René GIRARD, *La Violence et le Sacré. op.cit* p.13

122 Ajax qui massacre le bétail est l'exemple même, pour le spectateur, d'une violence non-ritualisée, vengeresse, dictée par l'*atè* installée dans le *thumos* de l'homme, qui explose et s'abat sur des victimes qui n'ont pas été bénies et destinées à être immolées. Grâce à Athéna, la violence de l'homme s'épuise sur une victime détournée. On voit ici à quel point la tragédie donne sa pleine expression à la violence, dans ce qu'elle a de plus

Ajax a conscience d'être un *pharmakos*, un être sacrifié pour le bien de la communauté. Déjà lorsqu'il s'adresse aux siens, sur scène, il les prie de faire un sacrifice collectif, afin d'écarter le malheur : « *C'est vous seuls que je vois capable d'écarter le malheur. Allez, allez, déchirez moi ensemble* »¹²³. Ajax prie les marins de le tuer afin de couper net la racine du malheur.

Lui-même se désigne comme tel lorsqu'au vers 815 il voit en son épée le *sphageus* « le couteau du sacrifice ». De même, l'annonce de sa mort peut se lire en filigrane du discours qu'il tient à Tecmesse :

*« j'irai plutôt aux prairies du rivage pour me baigner, me purifier de mes souillures et échapper ainsi peut-être au lourd courroux de la déesse. Je gagnerai ensuite un lieu vierge des humains, et là, creusant le sol, j'y enfouirai ce fer, cette arme abhorrée entre toutes, si bien que nul ne le puisse plus voir. (...) Je m'en vais où je dois aller. Faites, vous, ce que je vous dis, et peut-être, qui sait ? Peut-être apprendrez vous qu'en dépit du malheur dont pour l'instant je souffre, j'ai enfin trouvé le salut »*¹²⁴

Ajax court en un lieu pur de toute souillure, écarté des hommes, afin de s'offrir en sacrifice. Par ce sacrifice de sa vie, il va pouvoir se purifier de la violence de son désir de vengeance qui le souille. Il va se baigner, certes, mais ce sera dans son propre sang, pur, vif, celui du sacrifice d'Ajax. L'homme souffrant d'un trop-plein de violence trouve le salut à travers le sacrifice de son *thumos* marqué par l'opprobre. Ajax est un véritable anathème, une victime sacrée qu'aucune main ne doit toucher, c'est pourquoi il agit sans porter la main à son épée, pour ne pas se faire contaminer par la violence que contient cet acte.

La tragédie est comme une saignée, un traitement ponctuel à renouveler, un exutoire temporaire mais efficace aux maux des citoyens. Le sacrifice est un remède, certes temporaire, mais indéfiniment renouvelable. Le sang versé sur la scène est le sang pur de la victime expiatoire rituellement immolée, qui nettoie le sang impur qui caractérise la violence de la logique de vengeance. Ainsi, le citoyen se vide de sa violence souillée par le spectacle d'une violence pure, extrême, totale. L'ambiguïté du sang nous rappelle encore à l'idée d'une identité du mal et du remède dans la violence. Le propre du rituel est de répéter sans cesse la bonne violence pour éliminer la mauvaise. Que fait la tragédie, sinon répéter, chaque année, cette

destructeur et de plus salvateur. Elle donne la pleine mesure de l'ambiguïté du *pharmakon* violent qu'est le sacrifice.

123 *op.cit* vv. 360-361 p.29 Il s'agit là de notre traduction.

124 *op.cit*. vv.654-659 et vv.684-692 pp.47-51

bonne violence, à travers le sacrifice des familles maudites, véritables *pharmakoi* ?

L'ivresse émotionnelle qui enivre le *thumos* du spectateur au spectacle d'horreurs monstrueuses, est une sorte de cure, de « purgation » de sa propre monstruosité. On assiste bien à une guérison du mal par le mal : la part violente dont le spectateur se purge à travers la mise à mort du héros est celle-là même qu'excite la tragédie avec son étalage de la sauvagerie, de monstruosité et d'irrationalité. Le spectateur sacrifie sa propre part sombre qu'il projette sur le *pharmakos* en scène.

A la fin de la période archaïque, le rituel sacrificateur comme violence curative est peu à peu remplacé par les nouvelles institutions judiciaires. C'est l'apparition de telles institutions qui fait passer une société dite primitive à un état de « civilisation ». L'institution judiciaire, en effet, en tant qu'agent extérieur, dépossède l'individu de sa violence et met un terme au processus. La logique rituelle de violence cathartique est contrebalancée par cette évolution de rationalisation de la violence. La démocratie naissante se fonde sur trois principes, la notion de communauté, de rationalité du comportement, et de normativité, qui permettent de neutraliser les comportements individuels et d'exorciser la violence par le vivre-ensemble. C'est pourquoi la tragédie met à mort un homme dont *thumos* inassimilable.

2.3 La tragédie comme négatif de l'espace civique : l'exceptionnalité du Grand Homme

Le *thumos* qui s'exprime sur scène est la marque de l'exceptionnalité individuelle, de ce qui fait d'un homme un être distingué de tous les autres. La tragédie fait du personnage tragique au *thumos* protubérant un géant inassimilable à la *médiocrité* de la masse, comprise comme la tempérance qu'elle exige et le polissage de l'individualité qu'elle implique.

2.3.1 L'exceptionnalité thumoeidique aux prises avec la majorité raisonnable de la Cité

La tragédie, concentrée sur l'histoire d'individualités passionnées exceptionnelles, se heurte à l'évolution de la pensée au Ve siècle et à l'affirmation de ce que nous pourrions appeler les « Lumières » grecques, apparues bien avant le mouvement sophistique tardif. Hécaté, Xénophane, et plus tard Platon, remettent en question la valeur éducative des récits homériques, et des drames qui en reprennent la trame narrative, ainsi que la place prépondérante qu'ils ont dans l'éducation morale de la jeunesse athénienne.

A leurs yeux, il convient de remédier à cet étalage de violence par l'exercice de la raison noétique, par l'avancée scientifique et philosophique, qui permettra de construire la cité sur les bases bien plus stables d'une communauté raisonnable. Le *noûs* est ce qui est partagé par tous, le *thumos* est la trace de l'individualité. Platon affirme que l'homme peut se choisir, qu'il est capable d'être maître de lui :

« Âmes éphémères, vous allez commencer une nouvelle carrière et renaître à la condition mortelle. Ce n'est point un génie qui vous tirera au sort, c'est vous-mêmes qui choisirez votre génie. Que le premier désigné par le sort choisisse le premier la vie à laquelle il sera lié par la nécessité. La vertu n'a point de maître : chacun de vous, selon qu'il l'honore ou la dédaigne, en aura plus ou moins. La responsabilité appartient à celui qui choisit. Dieu n'est point responsable. »¹²⁵

L'individu devient responsable de son comportement. Il a la capacité de se maîtriser, et c'est à la volonté en lui de savoir contrôler les passions. Comme le dit Héraclite : « le caractère pour l'homme est le *daimôn* »¹²⁶ ; ce qui perturbe l'individu n'est plus une force extérieure et incontrôlable, c'est son caractère qu'il modèle plus ou moins vertueusement. Ajax n'est plus fou ni poursuivi par les dieux, il est irresponsable. Il se laisse simplement aller à une passion destructrice pour lui et dangereuse pour la communauté.

125 PLATON. *La République*. X 617d-e op. Cit. p.382-383

126 HERACLITE. *Fragments*. Frg.119. Trad. Samuel BERAU [en ligne] *Philoctètes*.
<http://philoctetes.free.fr/heraclite.pdf>

Le rationalisme naissant tend à récuser le code de valeurs homériques, qui met le *thumos* au sommet comme garant d'honneur et de courage. L'homme raisonnable tend à voir l'homme thumoeidique comme un sauvage brutal qu'aucune éducation n'a policé, qui réduit la vertu à être le plus fort et dépasser les autres. Son comportement incontrôlable est inacceptable.

Dans la communauté politique et morale, le réel est dépouillé de son opacité, son hétérogénéité doit être résorbée au profit de la formulation d'un modèle commun qui rende ce réel cohérent et vivable. Cet idéal exclue l'homme parce qu'il est trop écrasant pour la Cité, parce qu'il n'est pas contrôlable, il est anormal, il déborde les règles de la raison. Ce qui le rend indésirable, et condamné à l'exil.

L'exil de l'homme trop imposant, dont le caractère et les exploits le placent au dessus de la communauté, était un processus courant à Athènes. L'exilé est puni lorsqu'il peine à comprendre qu'il ne doit jamais déborder son rang : « la devise 'rien de trop ' résume le rôle le devoir politique et religieux du citoyen. Solon, législateur et père de la démocratie, avait prévenu le peuple : 'Une cité périt de ses hommes trop grands ' »¹²⁷.

C'est aussi le sort d'Ajax. Parce que tout son être est fondé sur son *thumos* inflexible, il est le type même de l'individualité exceptionnelle, celui qui résiste, seul contre tous. Ajax est, pour reprendre le mot de Victor Hugo dans *Hernani*, « une force qui va », inassimilable. Il reste l'idéal du temps de lointain de l'*Iliade*, qui chante tout ce que peut la force et la vaillance ; là, son excellence est de pouvoir d'aller affronter la mort seul sur le champ de bataille, de secourir ses frères, de lancer des javelots de plus de 10m de long. Mais désormais la valeur de l'homme ne se mesure pas à sa *timè* ou au *kleos* qu'auréolent les victoires et les trophées, mais au degré d'intégration à la communauté des hommes. Sophocle met en question le héros en mêlant « des valeurs du VIIème siècle avant JC avec une axiologie en vigueur dans celui de Périclès »¹²⁸.

127 Christophe CARLIER et Nathalie GRITON-ROTTERDAM. *Des mythes aux mythologies*. ed. Marketing, 1994, p. 77.

128 Marc DURAND. *op. Cit.* p.169

3.2.2 Une analyse nietzschéenne des enjeux tragiques. L'homme thumoeidique exceptionnel supérieur à la médiocrité de la masse

La question que met en scène la tragédie peut être reliée à l'analyse nietzschéenne de la démocratie et son opposition à la vie individuelle. La démocratie refuse de chanter les héros, les êtres grands, il n'y a pas de place pour l'exceptionnalité et la supériorité dans un régime qui se proclame garant de l'égalité absolue. L'âme héroïque du combattant, qui vise la place la haute et lutte pour être le meilleur, est reniée. Ajax, trop grand, d'une trempe insoutenable pour la communauté, s'oppose à la médiocrité du plus grand nombre dont il déplore la fadeur et l'absence d'éclat :

« c'est une honte pour un homme que de souhaiter vivre longtemps, s'il ne fait que passer d'un malheur à un autre. En quoi un jour après un autre pourrait-il nous être un plaisir, quand ce jour ne nous éloigne de notre mort que nous en rapprocher ? Je ne donnerais pas cher d'un homme qui ne sait que se réchauffer [thermaneitai] de vaines espérances. Ou vivre noblement [kalôs dzên], ou périr noblement [kalôs tethnêkenai], voilà la règle pour qui est d'un bon sang [eugenê]. C'est tout. »¹²⁹

Une vie sans vaillance, sans souffle du *thumos*, est une vie qui perd tout son sens et sa saveur. Elle suit uniformément le fil des jours, sans faire de remous, sans rien désirer tout en espérant secrètement, obscurément que la vie va continuer. Elle a besoin de se réchauffer d'espairs, ce que souligne le verbe *thermaneitai*, tant elle manque d'ardeur et d'envergure.

La noblesse, c'est cet éclat de la vie, cette gloire que le combattant arrache à son adversaire, au péril de sa vie. Cette fureur qui s'empare du *thumos*, qui nous donne des ailes comme sous l'action d'un dieu, est ce qui rend la vie digne d'être vécue, ce qui lui donne sa palpitation. Tout l'être d'Ajax est fait de cette ardeur qui tend vers le *kleos*, l'illumination qui auréole la victoire d'un combattant. Ajax est ainsi une force solitaire, au-delà de la « moyenne » des citoyens ; il est digne d'être le sujet d'une tragédie, qui donne au spectateur le souffle qui lui manque dans sa vie quotidienne.

129 *op.cit.* vv.473-480 pp.35-37

Dans ses épinicies, ses hymnes de triomphe en l'honneur d'un combattant victorieux aux Jeux, Pindare glorifie l'*ethos* du combattant courageux comme un homme supérieur à la médiocrité du *démos*. De fait, il n'aime pas la tournure que prend la société athénienne et fait constamment l'éloge d'une aristocratie qui serait garante de bon ordre et de perpétuation des anciennes valeurs de vaillance et de compétition. En témoigne cette conclusion : « *A qui ne tente rien, silences ignorants* »¹³⁰. Il ne peut qu'évoquer avec tristesse le sort d'Ajax, homme exceptionnel rendu misérable par le vote de la communauté :

*« Pourtant la Fortune laisse dans l'ombre ceux mêmes qui bataillent,
avant même d'atteindre le but suprême.
Elle donne ceci comme cela :
souvent l'artifice d'hommes plus faibles
a saisi et fait choir un plus fort. Vous savez
la bravoure d'Ajax que, sanglante, à la fin
d'une nuit il perça de son sabre, honte
pour tous les enfants des Hellènes qui marchèrent sur Troie.
Mais Homère l'a honoré parmi les hommes,
rehaussant toute sa vaillance il l'a racontée avec la baguette
en vers divins pour divertir ceux qui viendront.
(...) sur le sol tout fructueux
et par les flots s'avance
des belles gestes le rayon inextinguible pour toujours. »*¹³¹

Le grand homme est toujours la cible de la jalousie des plus faibles, qui le font choir pour le faire rentrer dans le rang. L'idéal démocratique implique l'exigence d'indifférenciation dans la mesure où chacun doit se développer de manière uniforme, puisque tout débordement ou supériorité déséquilibre la communauté et fait naître un rapport de force. Le chœur des marins de Salamine, dans la pièce de Sophocle, pointe ce problème de la vie en communauté, qui ne supporte pas qu'un homme dépasse de la norme établie :

« Visez les Grands [megalôn psukhôn], et toujours vos traits porteront. (...) Ce sont les puissants [ton ekhonthon] qu'attaque l'Envie. Et pourtant, sans les Grands, les petits ne sont qu'un mur chancelant qui protège mal. Pour qu'un rempart tienne, il faut aux petites pierres le secours des grandes, comme aux grandes l'étai des plus petites. Mais les sots ne se laissent pas inculquer à temps la moindre notion de ces vérités. Et ce sont des sots qui clament contre toi [Ajax], et nous sommes impuissants, nous autres, à repousser leurs attaques, quand tu n'es pas là, seigneur. »

En effet, le citoyen commence à ne plus reconnaître la supériorité physique ou

130 PINDARE. *Isthmiques*. III, 51, trad. Jean-Paul SAVIGNAC, éd. La Différence, coll. Minos, 2004, p.366

131 *Ibid.* IV, 34.

généalogique comme légitimant l'autorité et le commandement¹³².

La mort de la bravoure, qu'incarne Ajax, n'est pas le signe que l'individu est sacrifié au profit de la collectivité. Elle est justement le signe de son éternelle résistance. Le cri d'Ajax, lorsqu'il meurt, mais pas un cri de défaite, mais celui de sa dernière victoire : « *Qu'Ajax ne puisse être vaincu que par Ajax !* »¹³³. En effet, la mort volontaire du héros est la marque de sa liberté et la preuve qu'il reste insaisissable et incontrôlable pour la communauté. La mort est parfois le dernier rempart contre la décadence de l'être qu'impliquerait l'obéissance à la morale des plus faibles. Pour rester le seul référent de sa valeur, il refuse la vie avec les autres. Il reste héroïque dans la mort :

*« Nous n'avons pas entre les mains un moyen qui puisse nous empêcher de naître : mais nous pouvons réparer cette faute — car parfois c'est une faute. Le fait de se supprimer est un acte estimable entre tous : on en acquiert presque le droit de vivre... La Société, que dis-je, la vie même, en tire plus d'avantage que de n'importe quelle « vie » passée dans le renoncement, avec les pâles couleurs et d'autres vertus —, on a débarrassé les autres de son aspect, on a délivré la vie d'une objection. »*¹³⁴

Dans l'esthétique tragique, la mort est la signature de l'héroïsme irréductible de l'individu qui se distingue de la communauté. C'est dans ce moment que l'esprit héroïque s'exalte lui-même, qu'il lance un défi à la communauté et s'en rend éternellement libre.

La tragédie ne châtie pas le grand homme en le mettant à mort, elle le confirme dans son exceptionnalité. Sa logique n'est pas celle de la Cité, puisqu'elle couronne la nature passionnée et ardente, elle permet au *thumos* de s'imposer comme force existante. Nous laisserons Nietzsche conclure, par ce magnifique passage d'*Aurore*, intitulé « De la moralité du tréteau », qui rapproche le théâtre de Shakespeare et de Sophocle :

132 Pour Xénophane, il semble ridicule de témoigner d'une quelconque déférence face à un homme qui gagne des Jeux par ses exceptionnelles aptitudes individuelles, alors qu'aucun mérite n'est reconnu à l'homme scientifique à la recherche de la vérité : « *Que quelqu'un remporte la victoire par la légèreté de ses pieds, ou au pentathlon à Olympie, là où le temple de Zeus s'élève sur les bords du Pisas, qu'il triomphe à la lutte, au pugilat, ou encore à ce terrible combat qu'on appelle pancrace, on le verra honoré parmi ses concitoyens, siégeant au premier rang pour les spectacles, nourri aux frais du peuple; la ville lui offrira un don digne d'être consacré. Pour une course de chevaux, ce sera la même chose; et cependant je suis plus digne de tels honneurs; ma science vaut mieux que la vigueur d'un homme ou d'un cheval. Il y a là une mauvaise coutume, il n'est pas juste d'estimer la vigueur au-dessus de la science utile. Ce n'est pas parce qu'il y aura dans la ville un bon athlète pour le pugilat, le pentathlon ou la lutte, ce n'est pas pour cela que la ville aura de meilleures lois.* » Bien-sûr Xénophane réduit la vaillance et l'aspiration individuelle à la supériorité à un pur exercice physique, mais il tente de montrer par là l'inadéquation entre les valeurs thumoeidiques et les nouvelles aspirations de la Cité démocratique.

133 OVIDE. *op. Cit.* XIII 386 p. 449

134 Friedrich NIETZSCHE. « flâneries inactuelles » pr.36 in *Crépuscule des idoles*, in *Oeuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, vol.12, trad. Henri ALBERT, éd. Mercure de France, 1908, pp. 172-226

« Croyez-vous donc que Tristan et Isolde témoignent contre l'adultère parce qu'ils en meurent tous les deux ? Ce serait là placer les poètes sur la tête, les poètes qui, surtout comme Shakespeare, sont amoureux de la passion en soi, et pas du tout de la disposition à la mort qu'elle engendre : lorsque le cœur ne tient pas plus à la vie qu'une goutte au bord d'un verre. Ce n'est pas la faute et ses conséquences fâcheuses qui les intéressent, Shakespeare tout aussi peu que Sophocle (dans Ajax, Philoctète, Œdipe) : bien qu'il eût été facile, dans les cas indiqués, de faire de la faute le levier du drame, on l'évite expressément. De même le poète tragique, par ses images de la vie, ne veut pas prévenir contre la vie ! Il s'écrie au contraire : « C'est le charme de tous les charmes, cette existence agitée, changeante, dangereuse, sombre et souvent ardemment ensoleillée ! Vivre est une aventure, prenez dans la vie tel parti ou tel autre, toujours elle gardera ce caractère ! ». C'est ainsi qu'il parle en une époque inquiète et vigoureuse qu'enivre et étourdit à demi sa surabondance de sang et d'énergie, en une époque plus méchante que la nôtre : voilà pourquoi nous avons besoin de modifier et d'adapter le but d'un drame de Shakespeare, c'est-à-dire de ne le point comprendre. »

2.3.3 le thumos comme organe perceptif d'exception

Les hommes thumoeidiques sont donc des êtres d'exception, qui naturellement ne sont pas raisonnables. Aristote, dans le *Problème XXX*, relie la mélancolie à l'homme inspiré, l'homme génial, extrême, c'est à dire doté d'une clairvoyance exceptionnelle, qui va au delà ou en deçà de ce que la raison peut entrevoir et comprendre. En effet, la chaleur excessive qui monte dans la zone thumoeidique de l'homme lors de ses crises mélancoliques dites maniaques, monte parfois jusqu'à la zone de la pensée, le *noerou topou*¹³⁵, très proche du *thumos*. C'est donc bien lorsque le *thumos* renverse le *noûs* sous sa chaleur qu'est permis l'accès à une certaine vérité non rationnelle.

Les poètes sont des êtres thumoeidiques, doués par leur naturel ardent et la disposition à l'inspiration. Ils ont accès à une « seconde vue de l'esprit », l'envers de l'esprit noétique. Dans *La Poétique*, Aristote précise bien que l'écriture d'une pièce nécessite un naturel doué pour cette entreprise, ou une tendance à se laisser investir par la folle inspiration d'un dieu. C'est le lien

135 ARISTOTE. *Problème XXX*. op.cit 954a34 p.97

qu'il fait entre les *manikoi*, maniaques, qui sortent de leur raison et entrevoient une réalité autre, et les *euphueis*, les doués par leur naturel thumoeidique :

« Il faut mettre autant de faits qu'on le peut en rapport avec les rôles, car, en vertu de la nature même, les personnages les plus persuasifs sont ceux qui éprouvent les passions qu'ils font paraître. On provoque l'agitation quand on est agité soi-même ; l'indignation, quand on est en proie à une colère véritable. L'art du poète appartient à l'esprit doué d'une heureuse aptitude [euphuoûs], ou à celui qu'emporte le délire de l'inspiration [manikoû]. Le premier se façonne aisément, le second est prédisposé à se mettre hors de lui. »¹³⁶

C'est donc le plus thumoeidique des hommes qui peut parvenir à exprimer toutes les facettes du *thumos*. Le poème tragique sait peindre la nature humaine telle que la philosophie ne pourra jamais la penser ; comme il reste, lui, incapable de raisonner ni de solutionner les conflits qu'il déchaîne sur scène. Les génies voient ce que d'autres ne peuvent voir, et ils permettent aux hommes d'avoir un aperçu de ce qui se place en dehors des normes, d'expérimenter l'irrationnel. Par leur art, ils bâtissent un temple à la part insaisissable de l'homme.

C'est exactement le rôle des devins et des prophètes. Le don de *mantis*, la divination est toujours reliée à la *mania*, la démence, et au *thumos* atteint de mélancolie. En effet, les Sybilles, les Bacis, la Pythie, sont toutes classées parmi les êtres de génie au naturel mélancolique¹³⁷. La Pythie, qui révèle aux hommes ce qu'ils ne peuvent toucher du doigt, est très proche du poète tragique, qui leur met devant les yeux tout ce qu'ils ne parviennent pas à appréhender en eux.

Sous l'effet de la folie, ces âmes exceptionnelles sont investies par les dieux, *entheoi*, et délivrent des messages parfois incompréhensibles, toujours obscurs, ambigus, jamais clairs et nets comme l'expression de la raison. Cette « seconde vue », celle de Cassandre dans *Agamemnon*, de Tirésias ou de Calchas, permet d'apaiser le sentiment d'impuissance et de fragilité humaines, qui ressent le besoin d'entendre donner à ses maux des raisons qu'il ne parvient pas à comprendre. Les prophètes délivrent « l'assurance que sous le chaos apparent il y a une conscience et une intention »¹³⁸.

136 ARISTOTE. *La Poétique*. op.cit. 1455a30

137 ARISTOTE. *Problème XXX*. op.cit. 954a35 p.97 : « Mais beaucoup, pour la raison que la chaleur se trouve proche du lieu de la pensée, sont saisies des maladies de la folie ou de l'enthousiasme. Ce qui explique les Sybilles, les bacis, et tous ceux qui sont inspirés, quand ils le deviennent non par maladie mais par le mélange de leur nature. Et Maracus le Syracusien était encore meilleur poète dans ses accès de folie. »

138 E.R DODDS. op.cit p.82

Ces êtres anormaux fascinent la majorité des hommes par leur exceptionnalité et leur anormalité. Le fou fascine parce qu'il est teinté d'une présence divine, Il fait preuve parfois d'une puissance refusée aux autres mortels, il sait parler d'autres langues que le *logos* de communication ne maîtrise pas. La voix des poètes et des devins est une voix lointaine, qui vient des tréfonds de l'humanité. C'est elle qui nous parle de nos démons, de ce que renferment nos viscères, notre cœur et le souffle de notre vie. Cette voix poétique relie l'intérieur du *thumos* à l'extérieur en le projetant sur scène. Elle donne une dignité à ce que nous avons en nous de plus indicible.

*

Nous avons vu, à travers les trois prismes de la pathologie, du surnaturel et l'individualité, à quel point tragédie place l'homme dans un rapport direct avec ce qu'il y a de moins compréhensible en lui. Il goûte, par le spectacle tragique, l'ivresse que lui procure la libération de ses passions ; il appréhende, terrifiée, ses peurs les plus profondes qu'il voit matérialisées devant lui ; il goûte au plaisir de voir la grandeur de l'individualité et son souffle de vie ardent.

L'art tragique est donc un médiateur pour permettre à l'homme de se rencontrer sous un nouveau jour, plus obscur que ce qu'il connaît de lui-même. Elle rend vivable cet impossible face-à-face de l'homme avec lui-même. Elle est donc véritablement un *pharmakos* en tant qu'elle exprime et objective les agitations de notre *thumos* pour nous permettre de le vivre. Nous allons désormais nous pencher sur ce que permet d'apprendre la tragédie. Il ne suffit pas d'enivrer un malade pour lui faire oublier sa douleur, il faut lui donner les armes pour se soigner et affronter l'existence de plain-pied. Tenter de dépasser la vision réductrice qui ferait de la tragédie l'exutoire des passions de l'homme pour essayer de la comprendre comme un *pharmakos* plus complexe, qui permet à l'homme de se connaître soi-même.

*

CHAPITRE 3 : La tragédie légitimée comme remède euthymique pour l'harmonie de l'âme

La tragédie est reliée au monde de Dionysos, de l'ivresse et de l'irrationnel, Elle se voue à l'exhibition macabre de passions spectaculaires. Comment peut-elle être considérée autrement que comme une simple parenthèse folle dans la vie du citoyen, comme un véritable bienfait à *long terme* ? Le *pharmakos* tragique peut-il être plus qu'un exutoire ? Peut-il apprendre à l'homme à vivre au quotidien, dans la Cité, avec ses failles et son *thumos* incontrôlable ?

3.1 Le principe de l'euthymie et la solution kathartique aristotélicienne

La tragédie dans ce qu'elle a de plus dionysiaque est un remède radical qui a ses limites. Terriblement violent, il ébranle la raison du spectateur et lui fait perdre conscience, au risque de lui interdire par la suite le retour à un état psycho-somatique normal. Contre un tel danger, les penseurs de *l'euthymie*, du bon dosage de *thumos* en nous, essaient de penser des remèdes adaptés qui permettent au souffrant de retrouver la maîtrise de soi. Comment faire de la tragédie un *pharmakon* euthymique efficace ?

3.1.1 Les déboires de l'ivresse dionysiaque

La pensée de la tragédie comme solution curative ponctuelle du *thumos* atteint très vite ses limites. Pour obtenir le statut de véritable remède, il faut qu'elle agisse à long terme et permette au spectateur de mieux vivre au quotidien. De plus, l'ivresse dionysiaque contient en elle même la faillite de son efficacité : le danger de ne plus retrouver la raison ou de se laisser aller à un débordement de *thumos* mortifère pour soi et pour autrui.

A ce titre, la tragédie des *Bacchantes* d'Euripide est intéressante. L'histoire du meurtre de Penthée par sa propre mère devenue folle sous l'effet du culte rendu à Dionysos est révélatrice de la dangerosité du remède dionysiaque. Le délire infanticide d'Agavé souligne la double nature du remède prodigué par Dionysos, le Dieu ambiguë du meilleur et du pire, *pharmakon-poison* parce qu'il conduit à la perte de conscience, *pharmakon-remède* parce qu'il libère les esprits. Le remède tragique est en même temps un poison.

La dualité intrinsèque de la folie est présentée dans *Les Bacchantes* à travers l'opposition entre la folie bénéfique du chœur de Dionysos et la folie maléfique d'Agavé et de ses compagnes. Le degré d'inconscience qu'atteint celle-ci la fait basculer du côté de l'aveuglement mortifère. Les Ménades dionysiaques du *parodos* se présentent d'abord comme le remède à tous les maux¹³⁹. Ces chants de béatitude rappellent la douceur de l'ivresse qui permet l'oubli et l'extase : « Elles disent le bonheur de s'abandonner, de se livrer complètement au rite, de se confondre avec les autres dans la thiasse, de se perdre, d'aller jusqu'au bout de la course, jusqu'à n'en plus pouvoir »¹⁴⁰. Or la tragédie, à travers l'infanticide, montre l'ineptie de l'idéalisation d'un tel remède. Le plaisir trouvé dans l'inconscience et l'abandon de soi ne peut qu'être ponctuel et exige un retour à la raison et à la conscience de soi.

Agavé, en tuant son fils sous le coup du délire, nous montre la vérité de l'illusion : elle

139 « Bienheureux celui qui , dans la faveur d'un dieu, connaît les mystères divins, mène une vie sainte et abandonne au thiasse son âme (...) Oui, il est doux, dans la montagne, au sortir de la couse du thiasse, de s'affaler à terre, de chasser le bouc ; plaisir de dévorer sa chair crue. Et le sol ruisselle de lait, il ruisselle de vin, il ruisselle du nectar des abeilles » voir EURIPIDE. *Les Bacchantes*. Cité dans *Melancholia*, op.cit p.92-93

140 Jackie PIGEAUD. *Melancholia*. op.cit. p.93

reste illusoire, jusqu'au bout, dans sa radicalité elle n'offre pas de véritable apaisement à l'individu. La *mania* divine et la *mania* pathologique se confondent à la fin, démontrant qu'il n'existe qu'une sorte de folie. L'ivresse libère l'individu et lui donne force, mais lui fait aussi oublier le monde et entraîne sa perte.

C'est donc bien à cause d'un manque de mesure que la libération du *thumos* est risquée, c'est ce que Platon craignait du pouvoir obscur de la tragédie. C'est seulement la mesure dans le déploiement de passions qui peut rendre la tragédie légitime. Elle continue d'être un art parlant au *thumos* et à l'irrationnel, mais cela ne la rend pas dangereuse, pour autant qu'elle permette au spectateur de conserver le sens de la mesure. C'est la position qu'adopte Aristote. Il suit en cela certaines grandes lignes hippocratiques, selon lesquels l'homéopathie est efficace si elle suit les bons dosages et ne précipite pas le patient dans un mal plus grand :

« Évacuer ou remplir, échauffer ou refroidir beaucoup et subitement, ou mettre le corps en mouvement de quelque autre manière que ce soit, est dangereux; car tout ce qui est excessif est contraire à la nature ; mais ce qui se fait peu à peu n'offre aucun danger [dans les choses accoutumées], et surtout quand on change une chose en une autre. »¹⁴¹

A l'exaltation pénible et outrée du *thumos*, appelée l'oxythymie ou la dysthymie, il convient d'opposer une exaltation douce et bénéfique : *« les excitations du thumos sont utiles pour le bon état des humeurs [euthumia] et le retour à la complexion naturelle »¹⁴²*. Le vin est un calmant très efficace s'il est bien dosé, comme le *thumos* en nous, dont la libération peut apporter la joie et le désespoir, la libération ou l'aveuglement. En soi, le vin est neutre, sa qualité varie en fonction de la quantité. La *thumos* se comporte exactement de la même manière ; les passions qu'il fait naître et nourrit sont plus ou moins légitimes selon la mesure ou la démesure à laquelle elles se rattachent :

« Les dieux ont révélé le vin aux hommes, pour le plus grand bien de ceux qui en usent correctement, pour le plus grand mal de ceux qui l'utilisent sans règles. Il donne la force aux âmes comme aux corps. Il est très utile en médecine. Dans les réunions quotidiennes, il apporte la joie [euthumian] à ceux qui en boivent avec mesure et mélangé. Dès qu'on dépasse la mesure, c'est le déchaînement [hubrin]. C'est pourquoi de toutes parts, on appelle Dyonisos médecin. La Pythie avait dit à certains d'appeler Dionysos dispensateur de santé [hugiâtên] »¹⁴³

141 HIPPOCRATE. *Aphorismes*, n°51. Trad. TANNERY, [en ligne] Philippe REMACLE. *L'antiquité grecque et latine*. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Hippocrate/aphorismes.htm>

142 GALIEN. Cité dans *Les maladies de l'âme*. op.cit p.449

143 ATHENEE. *Fragments*. N°41. Cité dans *Les maladies de l'âme... op.cit*. p.500

Dionysos, dieu du vin, du théâtre et de la médecine, porte en lui à la fois la marque du bien-être et du malaise. L'ivresse est le terme commun aux trois domaines : la médecine comme le théâtre peuvent guérir l'âme par l'intermédiaire de la perte de conscience. Le Dionysos de la tragédie est *hugiatên*, dispensateur de santé, parce qu'il procure l'ivresse qui apporte la délivrance, à condition que celle-ci soit dosée conformément à l'équilibre psycho-somatique de l'individu. Comment faire de la tragédie un élixir correctement dosé ?

3.1.2 Pour une conception euthymique de la tragédie. L'éveil modéré et la purification des passions

Afin de ne pas se risquer à suivre les traces d'Agavé, il est nécessaire de trouver une mesure dans le délire et la perte de conscience que dispense la tragédie. Le discours de l'euthymie, principalement développée par les stoïciens, tente de penser un remède qui aide l'homme à vivre tranquillement au quotidien. Dans le *de tranquillitate animi*, Sénèque donne une très belle définition de l'euthymie :

« Nous allons chercher comme le décours de l'âme peut être égal et aisé, comment elle peut être plus bienveillante à l'égard d'elle-même et se regarde elle-même avec plaisir, comment cette joie peut ne pas s'interrompre, mais subsister dans un état de calme sans exaltation ni dépression »¹⁴⁴

La tranquillisation des souffrances de l'individu ne se confond pas avec la guérison. L'homme qui n'a pas accès à la sagesse du philosophe et qui se trouve en proie aux douleurs de l'âme doit trouver le moyen facilement accessible de les bercer pour mieux vivre avec elles. L'euthymie cherche à donner à cet homme *lambda* l'accès à la tranquillité de l'âme.

L'analyse aristotélicienne du processus tragique peut être rapprochée de la stratégie euthymique. En un sens, la tragédie permet à sa manière de faire *tenir* les hommes. C'est grâce à sa nature hybride que la tragédie parvient à tranquilliser l'âme du citoyen. En effet, elle ne

144 SENEQUE. *De tranquillitate animi*. Cité dans *Les maladies de l'âme. op.cit.* p.505

verse jamais totalement dans la couleur univoque d'une émotion portée à son comble, mais elle a le pouvoir se nuancer sans cesse la palette des émotions et des sentiments qu'elle soulève.

La composition des vers et la cadence utilisée sont, entre autres, les moyens esthétiques d'une telle régulation. En effet, comme la nature de l'âme est directement liée, selon Aristote, à la musique, il semble que les différents rythmes musicaux fassent écho en l'âme à différents états¹⁴⁵.

L'audition de certains rythmes est donc capable de modifier nos états d'âme, de changer les rapports qu'entretiennent dans la psychè les différents pôles : rationnels, émotifs, désirants... Comme le dit le philosophe, il faut choisir les rythmes propres à la katharsis tragique. Certaines mélodies ont un caractère moral et se destinent à l'éducation pratique ; d'autres ont un caractère orgiastiques et se destinent à l'action kathartique :

*« il est manifeste qu'il faut recourir à toutes ces harmonies, mais ne pas recourir à toutes de la même manière, mais en vue de l'éducation recourir aux harmonies plutôt éthiques, et quand on veut écouter les autres jouer, aux harmonies plutôt enthousiasmantes. »*¹⁴⁶

Une bonne composition rythmique de type orgiastique équivaut donc, pour Aristote, à une rééducation des bonnes mesure dans l'âme du spectateur. Aristote pense au contraire que lorsqu'ils sont correctement utilisés selon l'esthétique tragique, les rythmes orgiastiques peuvent tranquilliser l'âme, selon le processus de purification :

*« La passion qui assaille impétueusement certaines âmes se rencontre dans toutes, mais avec une différence de moins et de plus, ainsi la pitié, la crainte, et aussi l'enthousiasme. En effet, certains sont possédés par ce mouvement, mais nous voyons que quand ces gens ont eu recours aux mélodies qui jettent l'âme hors d'elle-même, ils sont ramenés, du fait des mélodies sacrées, à leur état normal, comme s'ils avaient pris un remède et subi une purification. (...) chacun a sa part dans de telles passions, et pour tous il advient une certaine purification, c'est à dire un soulagement accompagné de plaisir. Or de la même manière les mélodies purificatrices procurent aux hommes une joie innocente. C'est pourquoi il faut permettre de se servir de telles harmonies et de telles mélodies à ceux qui exécutent de la musique théâtrale dans les compétitions. »*¹⁴⁷

145 ARISTOTE. *op.cit.* 1340A18 p.535 : « il semblerait que notre âme ait une parenté avec les harmonies et les rythmes. C'est pourquoi beaucoup parmi les sages prétendent les uns que l'âme est une harmonie, les autres qu'elle possède une harmonie. »

146 Ibid p.542

147 Ibid. p.543

L'équilibre harmonieux entre les différents rythmes utilisés permet l'équilibre dans l'âme du spectateur. La tragédie use en effet à la fois de rythmes qui jettent l'âme hors d'elle-même, les extatiques, et les rythmes sacrés qui calment l'âme, ainsi que les passages parlés qui permettent au spectateur de calmer son ardeur.

La tragédie est par nature un art hybride, fait du rythme de la danse, de la mélodie des chants et de l'histoire de la narration¹⁴⁸. Elle est l'héritière à la fois de l'épopée et des rituels dionysiaques ; elle est donc le chant mêlé du discours humain et de la voix de l'inconscience et de l'ivresse collective. Alternant entre les passages chantés et les débats parlés, l'esthétique tragique permet de susciter la passion du spectateur tout en maintenant sa raison à la lisière de l'univers tragique¹⁴⁹.

Cette hybridation du rituel dionysiaque fait de la tragédie un véritable processus euthymique. La violence du spectacle est tempérée grâce à l'hétérogénéité de l'esthétique tragique. La folie d'Ajax lors du deuxième *kommos* s'exprime à travers le chant, alors que le Choeur et Tecmesse lui répondent en langage parlé, pour mieux donner un contraste à l'émotion violente ressentie par le héros et par le spectateur qui s'y identifie :

« A: Allez, allez, aidez-moi donc à me détruire.

C: Parle mieux, et ne va pas, en appliquant à ta douleur un remède douloureux, aggraver encore ton désastre.

A: Tu le vois, le hardi, le vaillant, le héros qui jamais n'a tremblé au combat face à l'ennemi, celui dont le bras faisait peur aux fauves fermés à la crainte...

T: Mais non, Ajax, mon maître, je t'en supplie, ne parle pas ainsi. (...) par les dieux, cède à ma prière et rappelle ta raison.

A: misérable, j'ai de mon propre bras déchaîné les esprits vengeurs. Je me suis rué sur des bœufs cornus, sur de beaux moutons. J'ai pris un bain dans leur sang noir.

C: pourquoi te désoler ainsi ? C'est en fait : ce qui est ne peut être autrement.

A: Ah si je pouvais le voir, même en l'état de détresse où je suis ! Hélas ! Hélas sur moi !

148 ARISTOTE. *La poétique*. op.cit. 1447A20 : « Ainsi l'harmonie et le rythme sont mis seuls en usage dans l'aulétique, la citharistique et dans les autres arts qui ont un rôle analogue, tel que celui de la syrinx. Le rythme est l'unique élément d'imitation dans l'art des danseurs, abstraction faite de l'harmonie. En effet, c'est par des rythmes figurés qu'ils imitent les mœurs, les passions et les actions. L'épopée n'emploie que le langage pur et simple, ou les mètres, soit qu'elle mélange ceux-ci entre eux, ou qu'elle ne vienne à mettre en usage qu'un seul genre de mètre, comme on l'a fait jusqu'à présent. (...) Il y a des genres de poésie qui emploient tous les éléments nommés plus haut, savoir : le rythme, le chant et le mètre ; ce sont la poésie dithyrambique, celle des nomes, la tragédie et la comédie. » et 1449a10 : « Vint ensuite Eschyle qui, le premier, porta le nombre des acteurs de un à deux, amoindrit la fonction du choeur et donna le premier rôle au discours parlé. Sophocle institua trois acteurs et la mise en scène. »

149 Ibid. 1449a15 : « Primitivement, on employait le tétramètre, attendu que cette forme poétique est celle de la satire et plus propre à la danse. Puis, lorsque vint le langage parlé, la nature trouva elle-même le mètre qui lui convenait ; car le mètre le plus apte au langage, c'est l'iambe ; et la preuve, c'est que, dans la conversation, nous frisons très souvent des iambes, des hexamètres rarement et seulement lorsque l'on quitte le ton de la conversation. »

C: pas de mots orgueilleux. Ne mesures-tu pas le degré de malheur où tu es arrivé ? »¹⁵⁰

Le contraste est remarquable entre les effusions furieuses et désespérées du protagoniste marquées par le chant et les paroles tempérées du choryphée et de la femme. Violence du *thumos* et tempérance raisonnable se mêlent dans l'instant tragique pour atteindre l'euthymie.

La nature plurielle de la tragédie permet au spectateur de garder une certaine distance avec l'émotion ressentie, puisqu'il oscille sans cesse entre différents états d'âme. Ici, les passions thumoeidiques sont sans cesse contrebalancées et adoucies. Le *thumos* est amusé et non plus excité, il est raisonnablement nourri.

3.1.3 Le mystère de la pathematôn katharsin. Essai d'une nouvelle élucidation du principe de « purification des passions »

L'idée que la tragédie a la fonction euthymique de rééquilibrer l'âme par l'excitation de différentes émotions peut nous aider à mieux comprendre la définition de la katharsis que nous donne Aristote au livre VI de *La Poétique*. Il convient de s'y arrêter, puisqu'en elle réside l'une des clés de compréhension de l'efficacité du remède tragique.

Cette mystérieuse définition de la tragédie a donné cours à de très nombreuses interprétations, et à une masse de commentaires impressionnante. Il ne s'agit pas de les évoquer ici, mais de retourner à l'analyse des termes mêmes utilisés par Aristote, afin de mieux saisir ce principe de purification dans la continuité de notre analyse l'équilibre psychosomatique individuel¹⁵¹. Aristote définit ainsi la tragédie :

150 *op.cit.* vv.361-386 pp.29-31 Nous soulignons les parties parlées.

151 Nous suivons la remarque de William MARX : « Le mot *katharsis* apparaît cent soixante et une fois dans les œuvres d'Aristote. Cent vingt-huit de ces occurrences, soit la très grande majorité, se situent dans les traités de biologie, alors que le terme n'est utilisé que cinq fois dans la *Politique* et deux dans la *Poétique*. Proportion en soi déjà fort significative. Littéralement, la *katharsis* désigne une purification. Mais le plus souvent, chez Aristote, la purification est d'ordre physiologique. Il est notable, par exemple, que le mot soit associé cinquante-neuf fois au flux menstruel. Il l'est une fois à l'éjaculation. La *katharsis* peut aussi désigner une purgation médicale » *op.cit* p.142

« La tragédie est l'imitation d'une action sérieuse et entière ayant de l'étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements dont chaque forme est employée séparément selon les parties, par des gens en action et non par du récit, [imitation] accomplissant au moyen de la pitié et de la terreur la catharsis de telles émotions »¹⁵²

Si la première partie de la phrase se réfère aux données formelles de la tragédie, son étendue, sa manière d'exprimer, la vraie difficulté se trouve dans la dernière partie de la phrase qui qualifie la tragédie de : *mimêsis [...] di' eleou kai phobou perainousa tèn tòn toioutôn pathêmatôn katharsin*. Pour mieux comprendre en quoi consiste la fonction kathartique de « telles » émotions à travers la terreur et la pitié, on peut la rapprocher de ce qu'Aristote nous dit ailleurs sur le but d'une représentation dramatique : « le poète doit agencer le plaisir qui vient de la pitié et de la terreur au moyen de l'imitation »¹⁵³. Nous pouvons dès lors comprendre que la catharsis est liée au plaisir du spectateur. Ce plaisir est celui dont nous avons parlé plus haut, qui accompagne le soulagement et la catharsis de l'homme qui écoute des chants sacrés à la suite de chants enthousiasmants¹⁵⁴.

Comment comprendre l'attachement de la catharsis, liée au plaisir, à deux passions extrêmement précises, la terreur et la pitié¹⁵⁵ ? La compréhension de l'évocation de ces deux passions est essentielle pour saisir le fonctionnement de l'imitation tragique et son effet sur le spectateur. La terreur est ce qui advient dans l'âme lorsque nous craignons pour nous un malheur, et la pitié lorsque ce malheur arrive à autrui. Ces deux émotions semblent donc foncièrement exclusives l'une de l'autre. Or l'agencement des faits tragiques permet non seulement la juxtaposition de ces passions mais il parvient même à susciter les deux passions à la fois : grâce au principe d'identification, le spectateur entre en empathie avec le héros et imagine toujours le malheur de ce dernier comme possiblement sien, ce qui éveille la terreur en lui. En même temps, le spectacle du malheur d'autrui excite sa pitié.

152 ARISTOTE. *op.cit.* VI, 1449b 24-28. Pour la traduction de ce passage de *la Poétique*, nous nous référons à l'article de William MARX « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de *La Poétique* » in *Poétique*, n°166, éd. Le Seuil, 2011. Il s'appuie tantôt sur la traduction de Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, éd. du Seuil, 1980, tantôt de celle de Barbara GERNEZ, Paris, Les Belles Lettres, 2002

153 *Ibid.* XIV, 1453b 11-14

154 Voir supra p.72 : « chacun a sa part dans de telles passions, et pour tous il advient une certaine purification, c'est à dire un soulagement accompagné de plaisir »

155 A première vue, Aristote classe ces deux passions dans la catégorie des passions mauvaises, qui procurent le déplaisir, le chagrin et la douleur. Concernant la terreur : « ce sentiment aura pour motif tout ce qui paraît avoir une grande puissance pour détruire, ou pour causer un dommage qui doit amener une peine très vive » et concernant la pitié : « la pitié sera le chagrin que nous cause un malheur dont nous sommes témoins et capable de perdre ou d'affliger une personne qui ne mérite pas d'être atteinte, lorsque nous présumons qu'il peut nous atteindre nous-mêmes, et cela quand ce malheur paraît près de nous » in *Rhétorique*, II, 5, 1382a21 p.203 et II, 8, 1385b13 p.218. Trad. C.E RUELE, éd. Livre de Poche, coll. Classiques de philosophie, Paris, 1991

Bien qu'il soit difficile de donner des exemples textuels d'un processus qui se joue dans le temps de la représentation, à travers la vue et l'ouïe, certains passages d'Ajax illustrent cette simultanéité des deux passions. La pauvre Tecmesse, terrifiée à l'idée que son époux se jette avec fureur sur leur propre enfant comme il l'a fait sur le bétail, le lui cache obstinément. Elle fait naître cette peur dans le *thumos* du spectateur, en même temps que sa pitié qu'elle soulève à travers un magnifique *lamento* d'une femme abandonnée :

« T : Entrée dans ta couche, je ne puis plus penser qu'à toi. Ainsi je t'en conjure, par Zeus de notre foyer, par ce lit qui nous a unis, épargne moi les mots cruels que j'aurais à entendre de tes ennemis, si tu me laissais sous le joug d'un autre. Aie pitié [oiktire] aussi de ton fils, ô maître. (...) Qui pourrait bien remplacer patrie et richesses, qui, si ce n'est toi ? Toute ma vie, à moi, est en toi, en toi seul. (...)

C : Je voudrais que ton cœur, Ajax, fût autant que le mien ouvert à la pitié [oikton] : tu souscirais aux vœux de cette femme. (...)

A : Amène moi alors mon fils, que je le voie.

T : c'est que, dans ma terreur [phoboisi], je l'avais fait partir (...) le pauvre enfant pouvait tomber sous tes yeux et périr (...) j'ai pris soin d'écartier un tel risque pour lui.

A : Pourquoi tarder alors ? Pourquoi n'est il pas là ? (...) Vient-il ? Ou bien ta voix ne l'atteint-elle pas ? »¹⁵⁶

C'est donc l'excitation simultanée de deux passions antithétiques qui provoquerait le plaisir kathartique et le « soulagement » physique du spectateur. En effet, si l'on reconsidère le *Problème XXX* d'Aristote, on note à quel point la terreur et la pitié sont physiologiquement opposées. L'une est rattachée au mélange bilieux froid, l'autre au mélange bilieux chaud¹⁵⁷ La tragédie soulève dans le *thumos* du spectateur deux humeurs opposées qui s'annulent et rétablissent l'équilibre psycho-somatique. La katharsis est bien un processus physiologique qui remédie au déséquilibre des passions par la neutralisation des affects dans le *thumos*.

La katharsis est donc bien un rééquilibrage du mélange humoral dans le *thumos* du

156 SOPHOCLE. *op.cit.* vv.490-543 p.39-41

157 Voir *Problème XXX*, *op.cit.* 954a10-13 « Le mélange de bile noir est tantôt froid comme de l'eau, tantôt chaud, si bien que lorsque quelque chose de terrifiant [phoberon] s'annonce, si le mélange est froid, le sujet devient lâche. Car le mélange ouvre la voie à la terreur, et la terreur refroidit » et 953a33-36 : « en effet, le vin pris en grande quantité (...) produit une grande variété de sentiments : il rend les hommes irascibles, bienveillants, sujets à la pitié [eleêmonas] » sachant que le vin est lié au réchauffement de la bile.

spectateur¹⁵⁸. Cette clé d'analyse permet de reconsidérer le processus tragique comme un remède non plus homéopathique, qui soulèverait « la passion » en général pour calmer la passion du spectateur, mais bien par *allopathie*, en neutralisant les affects antagonistes qui provoquent l'intranquillité du spectateur.

C'est en cela qu'elle est un véritable remède, qui perd l'aspect dangereux que comporte le remède homéopathique, qui traite la passion par le débordement de celle-ci. Aristote parvient à se dégager d'une vision de la tragédie comme lieu obscur du déchaînement de la folie collective. La tragédie garde sa nature violente, puisqu'elle excite des passions fortes, mais elle ne se risque pas à perdre le *thumos* du spectateur, bien au contraire, elle lui redonne un calme *égal*, qui lui permet de mieux vivre au quotidien, de manière plus équilibrée. Elle est un remède euthymique.

3.2 Le processus kathartique tragique considéré comme une approche particulière de la connaissance de soi

Le traitement euthymique tragique ne se réduit pas à rééquilibrer les humeurs du *thumos* et à rétablir des rapports pacifiés dans l'âme. Il doit faire accéder l'homme à une compréhension de sa douleur, afin de lui rendre sa propre fragilité ontologique plus familière, contrôlable. Comme la neutralisation des passions fait naître l'harmonie entre les différents états émotionnels de l'homme, ce sentiment de *vie pleine* lui permet d'accéder à cette

158 L'abbé Batteux, en 1714, avait déjà esquissé cette lecture de la katharsis dans son étude sur *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* : « Une action tragique doit produire la terreur et la pitié ; non l'une ou l'autre, mais l'une et l'autre. La pitié seule, sentiment doux mais faible, affaiblirait l'âme. La terreur seule, sentiment vif et fort, lui donnerait des secousses trop fortes. Tempérées l'une par l'autre, elles produisent une agitation mêlée de douceur et de volupté » Les deux passions doivent parfaitement s'équilibrer. Utilisées de façon pure, sans mélange, elles seraient dangereuses pour le spectateur qui serait alors en proie à la perte de conscience, tant son *thumos* se raidirait sous la peur ou s'étierait par l'action de la pitié ; ce n'est que lorsqu'elles sont parfaitement mêlées qu'elles procurent conjointement au spectateur un plaisir sans égal de ressentir les passions sans démesure.

compréhension plus large de lui-même.

La katharsis aristotélicienne ne procède pas seulement à la modération des passions dans le *thumos* mais qu'elle élève le *thumos*. La tragédie à ce que nous appellerons un développement du cœur de l'homme. Le *thumos* perd ainsi la violence qui lui est attachée, et il la transforme en ardeur éclairée.

3.2.1 Le principe de « reconnaissance » . La mimésis tragique et le passage du particulier au général

Comme le rappelle Sophie Klimis, la tragédie semble rapprocher les trois termes de l'apprentissage, du plaisir et de la passion sous la notion de katharsis¹⁵⁹. Elle remarque que la finalité, à long terme, de la tragédie, est d'être relayée par la politique. L'intérêt de la mimésis tragique consisterait à épanouir la *phronésis*, vertu intellectuelle, qu'elle considère comme le dépassement du *thumos* et du désir vers l'abstraction morale et politique. Nous nous concentrerons non pas sur le dépassement du *thumos* par la *phronésis* mais plus précisément sur le relais en lui-même, l'élévation du *thumos* et sa tension vers la *phronésis* que provoque la katharsis¹⁶⁰.

Aristote affirme clairement, au chapitre IV de *La Poétique*, que le spectacle de l'imitation apprend quelque chose à l'homme de manière plaisante : « *les premières connaissances [matheseis] qu'il acquiert, il les doit à l'imitation, et tout le monde goûte les imitations* »¹⁶¹. Quelle est la nature de cette connaissance que dispense la mimésis ? Est-elle intellectuelle, ou se situe-t-

159 Sophie KLIMIS. « Voir, regarder, contempler. Le plaisir de la reconnaissance de l'humain » in *Les études philosophiques*, n°67, éd. PUF, 2003, p.466-482

160 Dans le traité *De Anima*, Aristote affirme l'unité fondamentale de l'âme. La raison est la part de l'âme qui permet à l'individu d'organiser le reste de son âme selon des schémas de répartition. Mais en dehors de la réflexion, la vie de l'âme est une : « *Quant aux autres parties de l'âme, les faits prouvent bien qu'elles ne sont pas séparables, ainsi qu'on le soutient quelquefois. Mais au point de vue de la raison, elles sont différentes évidemment; car c'est tout autre chose d'être sensible et d'être pensant, parce que sentir et juger sont choses très différentes. Et de même pour chacune des facultés qu'on vient de nommer.* » II, 2, 413b27-29, trad. Jules BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, éd. Ladrangé, Paris, 1866 [en ligne] P.REMACLE. *op.cit.*

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/ame2.htm>

161 ARISTOTE. *op.cit.* 1448b8

elle ailleurs que dans l'intellection ?

La *mimèsis* opère une torsion dans le regard du spectateur. En effet, l'observation d'un objet mis en scène représentant un objet réel n'est pas de même nature que le regard qui capte l'objet réel :

« La preuve en est dans ce qui arrive à propos des oeuvres artistiques; car les mêmes choses que nous voyons avec peine [lupêrôs horômen], nous nous plaisons à en contempler [khairômen theôrountes] l'exacte représentation [tas eikonas tas malista êkribêmenas], telles, par exemple, que les formes [morphas] des bêtes [thêriôn] les plus viles [atimotatôn] et celles des cadavres [nekrôn]. »¹⁶²

Regarder des *eikona*, des représentations, relève de la contemplation, comme le souligne Aristote en utilisant le verbe *theôrountes*, alors que la vision, *horômen*, d'un être réel est simplement perceptive. Regarder une image n'est pas simplement utiliser sa faculté de vision. Le plaisir qui accompagne la contemplation de la forme la plus exacte représentant un être vivant est lié à l'apprentissage qu'implique le degré supplémentaire dans l'activité du spectateur qui ne fait pas que voir mais *regarde* et acquiert un savoir¹⁶³.

Aristote précise que le savoir tragique n'est pas celui de l'abstraction philosophique, il en est comme une préfiguration. En regardant la figuration la plus exacte d'un être réel, l'homme accède à la connaissance du général, sans s'abstraire totalement du monde sensible¹⁶⁴. La vision au théâtre qui aboutit à une conclusion concernant le monde réel du spectateur se caractérise par l'acte de *reconnaissance*. Ce savoir acquis n'est pas proprement noétique,

¹⁶² *Ibid.* 1448b10

¹⁶³ Cette particularité du regard est rendue possible par la mise en forme d'images idéales. Le personnage tragique est une construction esthétique, et tout ce qui le rendrait horrifiant dans la réalité le rend digne d'observation dans l'art. Ajax est justement l'une de ces *morphas* représentant à la fois un être bestial, vile (puisqu'il est privé de sa *timè*) et un cadavre en devenir. L'esthétique tragique bâtit une image la plus exacte de la sauvagerie pour la rendre compréhensible et reconnaissable par le spectateur. Le dramaturge doit faire de la peinture d'une individualité un modèle général où puisse se refléter à son tour l'individualité de chaque spectateur. La construction d'un caractère typique, reconnaissable, est la condition de possibilité pour le spectateur d'apprendre quelque chose de l'image qu'il perçoit. S'il ne reconnaît rien à ce qu'il contemple, il voit simplement les couleurs, les mouvements et les formes : « Mais, comme la tragédie est une imitation de choses meilleures (que nature), nous devons, nous autres, imiter les bons portraitistes. Ceux-ci, tout en reproduisant une forme particulière, tout en observant la ressemblance avec l'original, l'embellissent par le dessin. Le poète, de même qu'il représente des gens colères ou calmes et de ou tel autre caractère, doit former un modèle ou d'honnêteté ou de rudesse, comme le personnage d'Achille, chez Agathon et chez Homère. »

¹⁶⁴ Alors que les philosophes parviennent à la connaissance de l'universel en se détachant de la contemplation des formes individuelles sensibles, le spectateur de tragédie parvient à une connaissance de moindre envergure, qui reste rattaché au domaine du sensible, puisqu'elle relie une image à un être réel. Voir 1448b12-13 : « Cela tient à ce que le fait d'apprendre est tout ce qu'il y a de plus agréable non seulement pour les philosophes, mais encore tout autant pour les autres hommes ; seulement ceux-ci ne prennent qu'une faible part à cette jouissance. »

puisqu'il ne s'acquiert pas par l'exercice pur de l'esprit ; il est spontané, sensible, instantanée dans la reconnaissance de la forme représentée. Sophie Klimis parle de connaissance pré-discursive, qu'elle rattache à la sphère du désir qu'est le *thumos*¹⁶⁵. En tout cas, le *thumos* équilibré se voit complété d'une certaine ouverture première à la connaissance.

La tragédie est donc le lieu d'élévation du *thumos* vers la *phronèsis* à travers l'action de reconnaissance. La tragédie ne dispense pas un savoir ou une leçon morale ou politique, elle transforme la *disposition* de l'individu, elle l'apprête à la connaissance, elle le fait accéder à une appréhension plus large de l'existence, plus ouverte.

La tragédie procède comme un miroir dont le reflet se déploierait à l'infini. En effet, c'est l'*anagnôrisis*, « l'action de reconnaître » du personnage qui entraîne à sa suite celle du spectateur : « *La reconnaissance, c'est, comme son nom l'indique, le passage de l'état d'ignorance à la connaissance* »¹⁶⁶. Le personnage, en effet, reconnaît son erreur, son manque de connaissance de lui-même ; par cette reconnaissance il prend conscience de l'équilibre humain auquel il faut accéder et qu'il est si difficile de connaître.

Ajax, lui aussi, accède à la connaissance du général, lorsqu'il contemple son crime, après la crise de dysthymie qui l'a aveuglé. L'instant de reconnaissance est celui où le personnage recouvre momentanément son équilibre psycho-somatique et reconnaît l'instabilité humaine, le besoin de *sôphronein*, d'être raisonnable. Il s'ouvre à une connaissance plus large de lui-même :

*« Le char lugubre de la nuit s'efface devant le jour aux blancs coursiers, afin de la laisser brûler de tous ses feux. Le souffle des vents redoutables endort la mer aux flots grondants. Le tout puissant sommeil lâche les êtres qu'il avait enchaînés et ne maintient pas son emprise indéfiniment sur eux. Et nous ne saurions pas, nous, être raisonnables [sôphronein] ? »*¹⁶⁷

165 Sophie KLIMIS *op.cit.* p.467

166 *Ibid.* 1452a30

167 SOPHOCLE. *op.cit.* vv.673-677 p.49

Dans la même perspective, Ulysse peut-être considéré comme le premier des spectateurs, puisqu'il reconnaît la marque de la nature humaine lorsqu'il contemple Ajax en proie à son délire morbide :

« le malheureux a beau être mon ennemi, j'ai pitié de lui quand je le vois plier sous le désastre. Et, en fait, c'est plus à moi [toumon] qu'à lui [to toutou] que je pense [skopôn]. Je vois bien que nous ne sommes, nous tous qui vivons ici, rien de plus que des fantômes [eidolôn] ou que des ombres légères [koupên skian]. »¹⁶⁸

Ulysse est *skopôn*, dans l'action d'observer Ajax et d'apprendre par cette observation la réalité de la nature humaine. Le spectacle de la folie lui enseigne quelque chose. A lui, l'homme éclairé, lui apparaît la réalité de l'existence du *thumos* à travers son incarnation héroïque. A travers l'image de l'homme mesuré et de l'homme fou, Sophocle parvient à faire prendre conscience au spectateur que les deux personnages sont complémentaires, qu'ils révèlent à eux deux notre nature mêlée à l'équilibre si fragile.

3.2.2 Tragédie et *philia*. Reconnaître autrui comme son semblable

La *mimêsis* tragique entraîne donc chez le spectateur la reconnaissance de l'instabilité de la nature humaine ; mais cet apprentissage en implique un autre : celui du sentiment de *philia*. Cette *philia* ne se définit pas comme une amitié particulière qui unit deux individus, mais elle désigne plus généralement le sentiment d'ouverture à l'autre, la conscience d'un lien qui unit les êtres humains entre eux : « la *philia* permet à l'humain de se réaliser dans la spécificité de son humanité, et plus seulement en tant qu'être vivant »¹⁶⁹.

La reconnaissance est immédiatement liée à la *philia*. Ulysse voyant Ajax le plaint malgré qu'il soit son ennemi, à cause de sa pitoyable destinée¹⁷⁰. Ajax lui-même, au moment où il reconnaît son égarement, témoigne d'une hauteur de vue qui lui fait reconsidérer son rapport

168 *Ibid.* vv.121-126 p.13

169 Sophie KLIMIS *op.cit.* p.481

170 Aussi sa haine ne se rabat-elle pas sur le demi-frère d'Ajax, Teukros : « Je ferai plus : A Teukros, à son tour, je déclare qu'il me sera de ce jour aussi cher [*philos*] qu'il m'était alors odieux [*ekhtros*] » vv.1376-1377 pp.101-103

aux autres :

« Et nous ne saurions pas, nous être raisonnable ? Pour moi, je viens d'apprendre [epistamai] qu'on ne doit haïr son ennemi qu'avec l'idée qu'on l'aimera [philêsôn] plus tard ; et pour l'ami, je n'entends de ce jour l'assister, le servir, qu'avec l'idée qu'il ne restera pas mon ami à jamais. »

Bien-sûr cette fraternité est fragile et se perd vite, mais elle est rendue possible par la prise de conscience de l'individu dans l'*anagnôrisis*. Dans cet instant de compréhension, en effet, l'homme dépasse son *thumos* individuel débordant pour s'ouvrir à la communauté humaine.

C'est ce qu'il se passe dans la représentation tragique, où le spectateur athénien développe une *philia* avec les autres êtres humains à travers sa relation empathique au personnage tragique. Le principe d'identification empathique est au cœur de cette reconnaissance. En effet, le personnage tragique ne doit n'être ni un homme foncièrement mauvais ni un modèle de vertu, mais s'inscrire dans une relation de similarité éthique avec le spectateur, il doit lui apparaître comme un frère, un semblable. C'est la similitude entre personnage et spectateur qui permet la naissance de cette conscience de la nature humaine en général :

Comme la composition d'une tragédie, pour que celle-ci soit des plus belles, ne doit pas être simple, mais complexe et susceptible d'imiter les choses qui excitent la terreur et la pitié (c'est là le caractère propre de ce genre d'imitation), il est évident, d'abord, qu'il ne faut pas que les gens de bien passent du bonheur au malheur (ce qui n'excite ni la pitié, ni la crainte, mais nous fait horreur) ; il ne faut pas, non plus, que les méchants passent du malheur au bonheur, ce qui est tort à fait éloigné de l'effet tragique, car il n'y a rien là de ce qu'elle exige : ni sentiments d'humanité [philantropôn], ni motif de pitié ou de terreur. Il ne faut pas, par contre, que l'homme très pervers tombe du bonheur dans le malheur, car une telle situation donnerait cours aux sentiments d'humanité, mais non pas à la pitié, ni à la terreur. En effet, l'une surgit en présence d'un malheureux qui l'est injustement, l'autre, en présence d'un malheureux d'une condition semblable à la nôtre. Ce cas n'a donc rien qui fasse naître la pitié, ni la terreur. »

Le sentiment d'humanité est lié à la terreur et à la pitié. En effet, la terreur nous prend lorsqu'on s'imagine que le malheur d'autrui pourrait nous arriver, et la pitié, quant à elle, nous projette dans le malheur d'autrui. Ces deux sentiments nourrissent la *philia* entre le personnage et le spectateur en mettant l'esprit de ce dernier dans un mouvement continué allant d'autrui à soi. Ce développement de la *philia* est une réelle éducation du *thumos* en vue de

sa modération et de sa relation à la *phronesis*, qui donne accès aux considérations générales.

Comme l'a remarqué Elizabeth Belfiore¹⁷¹, le *thumos* désigne, chez Aristote, à la fois l'ardeur de l'amabilité, donc la propension à la *philia*, mais aussi la colère qui se déchaîne particulièrement sur les *philoï*, les proches, dont le mauvais comportement apparaît comme une trahison de cette *philia*. Le *thumos* tragique qu'incarne Ajax représente la violence qu'entraîne la colère envers les *philoï*, comme Tecmesse et Eurysakès, qu'il abandonne. Lors de sa reconnaissance, Ajax oppose à sa colère dévorante une pitié qui peine à se frayer un passage dans son cœur irascible. La *philia* ne parvient pas à s'imposer totalement dans l'âme du héros tragique ni à le sauver :

*« Moi-même, qui montrais il n'y a qu'un moment une résistance toute aussi farouche qu'un acier sortant de la trempe, je sens mollir maintenant ce langage si tranchant, lorsque j'entends cette femme. La pitié [oiktirô] me défend de la laisser veuve, et mon fils orphelin, au milieu de mes ennemis. »*¹⁷²

La tragédie montre cette part du *thumos* pour éveiller l'autre part, celle du *thumos* aimable et aimant, dans l'âme du spectateur. La tragédie excite la pitié et la crainte, et par ce va-et-vient entre la considération de soi et celle de l'autre, qui permet au spectateur de considérer l'autre comme un proche, elle empêche la colère thumoeidique de naître. C'est la bonne part du *thumos*, celle qui lui donne la fonction de l'amabilité au sens propre, la capacité à aimer, qui se développe en lui. Le spectateur ne condamne pas Ajax mais le comprend, en tant qu'être humain. La tragédie est donc bien ce qu'on pourrait appeler un développement du cœur dans toute sa noblesse, lorsqu'il est à la mesure de l'homme, clairvoyant.

La katharsis aristotélicienne, via terreur et pitié, Elle opère chez l'individu une torsion de son *thumos* qui n'est plus ardent-colérique mais ardent-aimant¹⁷³. La tragédie bonifie le

171 Dans son article « Tragédie, thumos, et plaisir esthétique », in *Les Études philosophiques*, n°67, éd.PUF, 2003, p. 451-465.

172 SOPHOCLE. *op.cit.* vv.650-653 p.47

173 Cette fonction de la tragédie comme éducation du *thumos* conforte l'idée qu'elle est véritablement un remède euthymique, générateur de l'apaisement et du bien-être du *thumos*. On peut en effet comparer la fonction de la katharsis tragique à l'oeuvre euthymique par excellence selon Jackie Pigeaud, le *De tranquillitate animi* de Sénèque. Son tente de vaincre le mal-être par la mise en relation avec l'extérieur et le développement du sentiment d'humanité : « *Un des premiers effets du taedium [dégoût de vivre] est de couper de la société l'individu en proie au vertige de sa sensibilité indéfinie, de couper le malade du monde et des autres, de l'isoler dans un misanthropie excessive. Et le premier remède est de réconcilier avec les autres, car c'est la seule façon de se réconcilier avec soi-même. (...) La première médication contre l'égoïsme, l'égoïsme, le narcissisme, le repliement sur soi, c'est l'humanitas.* » La tragédie permet le développement de cette *humanitas*, ce sentiment d'appartenance à la communauté humaine. Voir Jackie PIGEAUD. *Les maladies de l'âme... op.cit.* p.507-508

thumos de l'homme en lui inculquant le sentiment de la *philia*, et la reconnaissance du partage de la nature humaine. Le processus kathartique qu'elle met en place donne à l'homme les armes pour vivre sereinement, apaisé, réconcilié avec lui et avec autrui.

3.2.3 Une dernière reconnaissance. La marque de la finitude de l'existence humaine dans l'Univers infini

La tragédie enseigne une dernière chose à l'individu : la conscience de sa propre finitude. En effet, nous avons vu qu'elle éduque le *thumos* de l'homme vers la *phronèsis* pour lui faire entrevoir la fragilité de l'équilibre de la nature humaine, et développer la *philia* en son cœur. Cette éducation de la sensibilité, qui s'élargit jusqu'à considérer *l'être humain* et sa destinée, aboutit nécessairement à la prise de conscience de la fuite du temps, de l'impuissance de l'homme à vaincre à mort, et de son engoutissement dans l'oubli. Elle donne au spectateur un aperçu de la fugacité des choses humaines.

La tragédie rend possible cette compréhension grâce à l'action qu'elle représente sur scène. La combinaison des faits et l'agencement des causes et des conséquences que va subir le héros qui va permettre, à travers la reconnaissance, l'ouverture de l'âme du spectateur à la conscience du temps qui nous échappe, de cours de choses et de la mort. Le texte de *La Poétique* souligne le fait que la tragédie raconte le déroulement d'une *action* dans le temps :

«la tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur et l'infortune ; car le bonheur est l'infortune sont dans l'action, et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être ; et c'est dans la raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire.»¹⁷⁴

Comme il le fait pour son personnage, le dramaturge doit construire une action qui puisse être un schéma de la vie humaine en général auquel se réfère le spectateur. Contrairement à l'histoire, à laquelle Aristote rattache la construction d'un fait particulier et ponctuel dans le temps,

174 *op.cit.* 1450a16-18

la construction de la tragédie doit représenter le général, le *katholou*¹⁷⁵.

En bâtissant un modèle d'action, elle donne une forme à l'existence humaine, une unité et un sens. Dans la vie réelle d'un homme, rien n'est écrit : « *il se passe un grand nombre [polla], voire une infinité [apeira] de choses dans la vie d'un homme, et de ces choses ne se distingue aucune unité* »¹⁷⁶. La vie humaine est bigarrée, foisonnante et incompréhensible dans l'abondance d'événements qui surgissent dans le cours de la vie. Le dramaturge reconfigure la vie diffractée en une intrigue unifiée dotée d'un sens. Elle éclaire l'évanescence et l'inconsistance de l'existence humaine :

*« De plus, comme le beau, que ce soit un être animé ou un fait quelconque, se compose de certains éléments, il faut non seulement que ces éléments soient mis en ordre, mais encore qu'ils ne comportent pas n'importe quelle étendue. Aussi un animal ne serait pas beau s'il était tout à fait petit, parce que la vue est confuse lorsqu'elle s'exerce dans un temps presque inappréciable ; pas davantage s'il était énormément grand, car, dans ce cas, la vue ne peut embrasser l'ensemble, et la perception de l'un et du tout échappe à notre vue. (...) de même, pour les fables, il faut tenir compte de la longueur et la rendre facile à retenir. »*¹⁷⁷

En effet, la tragédie soulève notre questionnement face à l'existence parce qu'elle se base sur une *hamartia*, une erreur, commise par un honnête homme, qui éveille le sentiment de *philia* et qui ne nous est pas étranger par son comportement inhumain. Cet homme se trompe. Il s'engouffre dans l'erreur et les conséquences de ce seul faux-pas semble démesurées. Le personnage tragique souffre un renversement radical de son existence, auquel il ne peut trouver aucune explication. *Eutukheia*, la fortune et *dustukheia*, l'infortune, sont les moteurs de l'action tragique qui emportent le protagoniste sur leur passage.

Le personnage impuissant comprend, lors de l'*anagnôrisis*, sa propre finitude. Il constate avant la mort l'insignifiance de son existence dans l'immensité du temps, et dans l'infini changement des destinées. Ajax ouvre son cœur meurtri à l'immensité de l'espace. Brisé, il admet la supériorité du temps infini au delà de son individualité fragile. L'être humain est une source de vie si chétive qu'elle disparaît en une journée, le temps l'engloutit et fait naître de nouvelles âmes, comme une matière chatoyante. Cette perception du Temps, c'est celle que les Grecs appellent *Khronos*, le Temps long, sans évolution, cyclique, infini ; il est la marche de

175 *Ibid.* 1451b 6-7

176 *Ibid.* 1451a 17-19

177 *Ibid.* 1450b34

L'Univers qui broie les vivants et les morts dans sa course :

« Oui, le temps, dans sa longue, interminable course, le temps fait voir ce qui restait dans l'ombre, tout comme il cache ce qui brillait au jour. Il n'est donc rien à quoi l'on puisse s'attendre, et l'on trouve en défaut aussi bien le plus fort serment que les volontés les plus fermes. »¹⁷⁸

La maîtrise de la *fable* et la construction d'un enchaînement de cause à effet est ce qui permet de faire apparaître à la conscience du spectateur la déprise sur le fond de laquelle s'échafaude toute existence humaine. Le cours des événements est incontrôlable pour celui qui le subit dans la réalité, comme Ajax en tant que héros de la fable.

Pourtant, la tragédie ne délivre pas chez le spectateur qu'un sentiment d'impuissance. Elle lui montre aussi sa capacité à agir d'une certaine manière dans le monde pour favoriser la continuation d'une vie meilleure. En effet, la tragédie raconte l'histoire d'un homme en désaccord avec l'ordre du monde, puisque son *thumos* n'est pas dans la médiété vertueuse qui ouvre à l'ordre de l'infini. Ajax a commis une erreur parce qu'il n'a pas vu juste. Ainsi la tragédie délivre au spectateur un message paradoxalement optimiste : bien que nous ne puissions maîtriser la fortune, c'est en recherchant l'accord entre les différentes parties de notre âme, en développant ce sentiment d'humanité en nous qui nous ouvre à la contemplation de l'ordre infini des choses, qu'on peut trouver un apaisement, une stabilité, et accompagner le rythme du monde. La reconnaissance de l'ordre global de l'Univers permet de mieux comprendre l'inscription de l'homme dans celui-ci, et d'agir en fonction de cet ordre reconnu. Nuit et jour se succèdent constamment, le souffle du vent annule la colère de la mer, l'hiver prépare l'été... Tout élément s'équilibre avec son contraire. Tout est harmonieux et prend sa place dans l'infinité du monde. De même, l'homme doit être à la fois ardent et tempérant, désirant et raisonnable :

« les puissances les plus terribles cèdent aux droits reconnus. L'hiver qui marche dans la neige laisse la place à l'été porteur de moissons. Le char lugubre de la nuit s'efface devant le jour aux blancs coursiers, afin de le laisser briller de tous ses feux. Le souffle redoutable des vents endort la mer aux flots grondants. »¹⁷⁹

La tragédie délivre une philosophie de base, qui est l'accord de soi à soi, avec autrui dans la *philia*, et avec l'Univers entier dans la reconnaissance du *Khronos*. La tragédie ne débarasse

178 SOPHOCLE. *op.cit.* vv.646-649, p.47

179 SOPHOCLE. *op.cit.* vv.669-675, p.49

pas l'homme de ses passions, certes. Elle ne le libère pas de sa faille ontologique. Mais elle lui fait comprendre que celles-ci font partie de sa nature, et qu'elles doivent s'équilibrer afin de l'élever à la sagesse. « *L'euthymie est l'ataraxie du pauvre ; l'ataraxie, c'est à dire l'absence de troubles du sage, dans sa béatitude. Certes. Mais ne sommes-nous pas, tous, des pauvres ?* »¹⁸⁰

3.3 La reconnaissance du *thumos* comme le lieu du désir nécessaire à l'existence humaine

Le processus de katharsis, propre à la tragédie, souligne le lien indéfectible qui existe entre toutes les facultés de l'homme. La compréhension de ce processus implique d'en revenir à la réflexion sur la nature de notre âme et son harmonisation avec le corps. Dans l'instant de la représentation, l'être entier se sent en harmonie, raison et passion ne luttent plus pour s'imposer dans son âme mais se complètent et se tempèrent, l'homme se *sent vivant*¹⁸¹.

Ce point d'équilibre dans l'âme et le corps est trouvé grâce à l'action sur le *thumos* de l'homme. Ce dernier pourrait-il être compris comme le point qui relie âme et corps, comme le lieu d'où naissent les facultés, la pensée, la raison, l'amour, les passions et les désirs ? Il serait alors une puissance originaire, une *force de désir* à la base de l'existence humaine.

180 Jackie PIGEAUD. *Melancholia*, op.cit. p.110

181 Dans un bel essai sur le théâtre, *Espaces perdus*, Claude Régy témoigne de l'importance de la scène comme « espace perdu », ce lieu que nous ne trouvons plus au quotidien, et qui nous permet de retrouver nos problématiques les plus profondes, de soulever en nous les émotions les plus fortes qui nous rappellent à la vie. Cet espace est vital, le théâtre est son gardien : « *Faire de ces espaces clos, illimités, qui par chance nous restent encore: les théâtres, des lieux du laisser-être, renonçant à toute forme de hiérarchie entre pensée, corps, objet, texte, voix. (...) Ne plus percevoir le monde dans ses manifestations, c'est-à-dire depuis l'utopie d'un point idéal, qui organise toute chose, mais recevoir toute chose en elle-même, pour elle-même, à partir de là où l'on se tient par nécessité: soi-même. C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, toute pensée, tout corps, tout être nous devient, non pas simplement proche, mais nous-même.* »

3.3.1 *Le thumos considéré comme le lieu originare du développement de la vie*

Le *thumos* pourrait être considéré comme le centre névralgique de la psychè humaine, le lieu de l'union de l'âme et du corps. C'est à lui qu'on donne la parole sur la scène tragique, et c'est ce qui fait naître chez le spectateur l'épanouissement de tout son être.

Il ne s'agit pas de lui attribuer cette place particulière arbitrairement. Mais on constate que la place et la fonction du *thumos* restent irrémédiablement obscures, comme si sa localisation était trop difficile. C'est la raison pour laquelle de nombreux médecins de l'Antiquité ont voulu attribuer, dans leur théorie moniste, une importance particulière au *thumos*, cette zone du cœur.

Chrysippe de Soles, médecin de la période hellénistique, dont certaines œuvres nous restent d'après les commentaires de Galien, considère que tout ce que nous exprimons part de la *kardia*. Il situe en effet le lieu originare de toutes les mouvements de l'âme dans le cœur, ou du moins dans la zone du *thumos*, puisque la *kardia* peut aussi désigner l'embouchure de l'estomac, ou la poitrine. La zone du *thumos* irradie sa puissance dans tout le corps : « *c'est de lui [kata toûto to meros] que partent tous nos mouvements [hormômen]* »¹⁸². Le verbe *hormaô* souligne bien la fonction du *thumos* comme point de départ de tous les élans de l'homme.

Chrysippe ne considère pas le *thumos* comme le siège des passions, ce à quoi aboutit Platon dans *La République*, mais comme l'origine de tout ce qui meut l'homme, y compris la pensée et les jugements, toutes les facultés intellectuelles que d'autres médecins et philosophes ultérieurs rattachent au *noûs* et au cerveau. Pour Chrysippe, comme le résume Jackie Pigeaud, là où l'on pense, c'est là où l'on sent¹⁸³. La partie affective n'est pas reliée à la partie rationnelle, elle ne dialogue pas avec elle, puisqu'elle est cette partie rationnelle.

Etrangement, le *thumos*, rattaché à la *kardia*, sert de support à toutes les sensations,

182 GALIEN *Opera quae exstant*, V K 329 vol.20 ed. D.C.G. Kuhn, Leipzig, 1965

183 *Les maladies de l'âme... op.cit.* « la passion selon Chrysippe » p.265-267

émotions et pensées, mais il n'est plus, quant à lui, rattaché à une affection de l'âme particulière, comme la colère ou l'ardeur de l'individu, il devient l'ardeur en un sens *dynamique*. Chrysippe distingue la colère, *orgè*, de l'exaltation de la colère, *thumos*. Le *thumos* est donc le *principe d'exaltation*, il est le point d'appui d'où naissent les sentiments, la *dunamis* qui rend possible le mouvement de l'être.

Aristote, dans la partie physiologique de son œuvre, analyse le fonctionnement de la *kardia* et parvient à la conclusion que « *le cœur est par nature comme un vivant chez les êtres qui le possèdent* »¹⁸⁴. La zone du *thumos* est la zone originaire de la vie humaine, celle qui insuffle à l'être la force d'exister ; elle est *arkhikên*, principielle :

*« La position même du cœur est bien la place qui convient à un principe [arkhikên] ; il est vers le centre du corps, plutôt en haut qu'en bas, et plutôt en avant qu'en arrière. C'est que, dans les choses qui sont plus importantes, la nature attribue le siège le plus important à ce qui n'a rien de plus grand que lui qui lui fasse obstacle (...) De cette façon, les choses sont merveilleusement arrangées ; car il faut qu'il n'y ait qu'un seul principe [arkhên], là où la chose est possible ; et le centre est le lieu qui est le mieux disposé pour l'être. »*¹⁸⁵

Le *thumos* peut donc être compris comme un principe dynamique. Aristote y voit une sorte particulière de *sens commun*, de sens qui comprenne tous les sens. En somme, il fait de la *kardia* un sixième sens, celui du dynamisme, de la mise en mouvement et en vie des autres sens :

*« c'est bien dans le cœur que se situe l'organe principal des sensations chez tous les animaux sanguins car c'est nécessairement dans le cœur que se situe l'organe sensoriel commun à tous les organes sensoriels »*¹⁸⁶

Le *thumos* est donc la force désirante en l'homme, l'élan qui ne peut être considérée comme une affection ou une sensation, mais qui est la mise en mouvement de l'âme et du corps. Il est le lieu où tout se rejoint en l'homme, à la fois corporel et psychique ; il est le fondement de l'individu, son *arkhê*.

184 ARISTOTE. *Parties des animaux* III, 4, 666b1, trad. P. LOUIS, éd. CUF, Paris, 1956. voir aussi 666a22 : « *Dans les fœtus, le cœur est la première partie qu'on voit remuer tout de suite, comme si c'était un animal, parce qu'il est le principe de la nature propre aux animaux sanguins* ».

185 *Ibid.* 666a5-666b9

186 ARISTOTE. « *De la jeunesse et de la vieillesse* » in *Petits traités d'histoire naturelle*, 469a 10 trad. P.M. MOREL, éd. GF Flammarion, Paris, 2000 p.178

La tragédie qui harmonise le *thumos* donne à l'homme la mesure de son propre désir de vivre, il se saisit lui-même dans la totalité dynamique de son existence. Ce lieu énigmatique est celui que Littré interprétera dans ses traductions d'Hippocrate comme le « sens intérieur », ce que Cabanis nomme le « sens intime », c'est à dire le sens de l'aperception de soi-même¹⁸⁷, la conscience non pas réflexive, mais immédiate de soi.

3.3.2 La bonne santé du *thumos* comme condition de conservation de la dynamique de l'existence humaine

Le dérèglement du *thumos* a pour conséquence le dérèglement du désir de vivre et l'éclosion du désespoir. La fille d'Euryanax, étudié dans le *Corpus Hippocratique*, est atteinte de dysthymie. Cette souffrance engendre la perte de désir et l'absence de dynamisme :

« La fille d'Euryanax, vierge, fut saisie d'une fièvre violente; elle fut sans soif durant tout le cours de sa maladie, et sans goût pour les aliments. (...) la malade ne prit point de nourriture durant ce temps, et elle n'en éprouva aucun désir [epethumêsen] ; point de soif; elle buvait à peine ; gardant le silence [siôsa], elle ne prononçait pas une parole ; abattement [dusthumiê]; elle désespérait d'elle-même [avelpistôs eôtês eîkhen]. »¹⁸⁸

Ce nouvel éclairage permet de comprendre d'un autre point de vue la tragédie et ses enjeux. En mettant en scène les émois du *thumos*, elle donne un visage à cette force insaisissable du désir qui fait que, parfois, notre cœur se soulève tant *nous nous sentons vivre*.

Ajax souffre du dérèglement de son *thumos* protubérant envahi de bile noire, certes. Mais au delà de cet aspect physiologique, Ajax est un homme dont la dynamique semble brisée. Le souffle impétueux dont se chargeait son *thumos* sur le champ de bataille recelait tout le désir

187 « le médecin, par la logique propre de sa pratique, comme il est amené dans les Epidémies III à la découverte de la personne, met en évidence un territoire que la philosophie ignorera malheureusement jusqu'à la psychologie de Maine de Biran, ce que Littré appelle le sens intérieur, c'est à dire l'originalité du moi, et l'aperception immédiate d'une intériorité, un ego qui ne saurait se retrouver dans aucune division de l'âme, comme l'hégémonique, l'irascible, et le concupiscible. La médecine allait oublier ce lieu de rencontre de l'âme et du corps » Jackie PIGEAUD. *Les maladies de l'âme...* p.128

188 *Épidémies*, livre III, patient 6, trad. LITTRÉ, [en ligne] Philippe REMACLE, *L'antiquité grecque et latine*. <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Hippocrate/epidemies3.htm#EPI>

de vivre et l'élan dans l'existence, c'est cette *impulsion* qui le rend impétueux et assoiffé de vie. L'homme thumoeidique n'est pas capable de mesure, puisque son être tout entier brûle de vivre. Comme le dit Antonia Birnbaum, la logique du héros est de « *déplier son intranquillité comme ce qui ravive sans cesse cet excès sur la mort qu'est le désir* »¹⁸⁹.

Ajax l'homme au *mega thumos* est une force bouillonnante de vie. Dans l'*Iliade*, il est remarquable par son dynamisme, et par l'élan qu'il arrive à faire partager à la communauté : il insuffle l'ardeur aux uns, réveille le courage des autres. Il parle de *thumos* à *thumos*. Ajax est capable de manipuler le *thumos* des autres, parce qu'il le comprend mieux que personne. Il sait s'adapter à l'idiosyncrasie de chacun, utiliser les mots qui vont convenir à un *thumos* plus faible, ou plus fort. Il est un stimulateur de désir :

« *Les deux Ajax vont et viennent en donnant des ordres, donnant des ordres, partout, sur le rempart, et stimulant l'ardeur des Achéens. A tel guerrier, ils s'adressent doucement, tel autre, ils le prennent à parti avec de dures paroles, s'ils le voient trop mollir à la bataille. " Amis, je m'adresse à chaque argien, qu'il soit des meilleurs, des moyens, des moins bons - toutes gens ne sont pas les mêmes au combat - il y a aujourd'hui du travail pour tous (...) Allez de l'avant, encouragez vous les uns les autres, et voyez si l'Olympien, Zeus qui lance l'éclair, ne vous donnera pas de repousser l'assaut, et de poursuivre à votre tour vos ennemis vers leur ville !* »¹⁹⁰

Le monde homérique met en valeur ce dynamisme thumoeidique, qui est au centre de l'oeuvre. Les héros sont ardents plus que raisonnables, c'est leur élan au devant du danger et leur désir de vivre et de vaincre qui fait d'eux des hommes. Lorsqu'un dieu insuffle le *menos* dans le *thumos* d'un guerrier qui voit ses forces décupler, il augmente en fait en lui l'énergie vitale, le désir de l'emporter. *Menos* est d'ailleurs apparenté à *menoïnan*, « désirer »¹⁹¹.

La tragédie d'Ajax est celle de l'extinction du désir de vivre. Comme le proclame Ajax, une vie où ce sens intérieur est comme étouffé ne vaut pas d'être vécue. Vivre chaque jour en attendant le prochain, jusqu'à la mort, c'est vivre dans l'immobilité, stagner, être athymique par perte de désir et d'élan¹⁹². Ajax préfère mourir plutôt que de voir son désir s'éteindre.

189 Antonia BIRNBAUM. *Nietzsche et l'héroïsme*. éd. Payot et Rivages, 2000

190 HOMERE. *Iliade*. op.cit. XII, 248-282 p.256

191 E.R. DODDS. op.cit.

192 Voir l'extrait cité dans notre étude p. 58 : « *c'est une honte pour un homme que de souhaiter vivre longtemps, s'il ne fait que passer d'un malheur à un autre. En quoi un jour après un autre pourrait-il nous être un plaisir, quand ce jour ne nous éloigne de notre mort que nous en rapprocher ? Je ne donnerais pas cher d'un homme qui ne sait que se réchauffer [thermaneítai] de vaines espérances. Ou vivre noblement [kalôs dzên], ou périr noblement [kalôs tethnêkenai], voilà la règle pour qui est d'un bon sang [eugenê]. C'est tout.* »

Le spectateur saisit d'autant mieux l'existence de ce dynamisme qu'il en contemple l'arrêt brutal. Ajax se jette sur son épée, dans un dernier mouvement, un dernier élan : sa mort emblématique est l'image d'une force en mouvement dont on ne peut arrêter l'élan qu'en lui opposant une force supérieure, qui la brise nette. L'observation de l'altération du désir de vivre, et de la cessation brutale de la vie entraîne chez le spectateur une reconnaissance de cette force de vie, inhérente à la nature humaine.

3.3.3 Le spectacle tragique permet la fin de la lutte dualiste en équilibrant toutes les parties de l'âme

Cette définition du *thumos* éclaire à nouveau l'ambition de la katharsis tragique. En effet, nous avons que la katharsis donnait au spectateur les moyens de se saisir entièrement, dans son être total. Il nous reste à tirer de ce que nous avons évoqué plus haut que cette aperception globale de soi que le spectateur ressent, et le plaisir qui l'accompagne, relèvent tous deux la joie de *sentir l'élan de l'existence et le désir de vivre*.

Dans l'instant du spectacle tragique, le spectateur rejoint un état de conscience de son être total, thumoeidique et noétique, passionné et raisonnable. Il rejoint, de fait, ce *cœur de la vie*, le point de la kardia, origine de son être, point de contact de toutes les zones de son âme et centre de son corps. Par le spectacle tragique, il nourrit en lui ce lieu du désir de vivre et du sentiment de sa propre existence.

Cet équilibre est un gage de vertu. En effet, la sagesse telle que la conçoit Aristote est le produit d'un état moyen, rendu possible par l'adoucissement et la modération de toutes les affections de l'âme et du corps. Le spectateur purifié par la tragédie rejoint cet état vertueux :

« Il existe ainsi trois dispositions : deux vices, l'un par excès et l'autre par défaut, et une seule vertu qui consistant dans la médiété (...) En effet, l'homme courageux, par rapport au lâche apparaît téméraire, et par rapport au téméraire, lâche. De là vient que ceux qui sont aux extrêmes poussent respectivement celui qui occupe le milieu vers

l'autre extrême : le lâche appelle le brave téméraire, et le téméraire l'appelle un lâche »¹⁹³

La vertu consiste à rester dans cette « médiété » morale et physique. Ainsi l'âme et le corps ne se dérèglent jamais en basculant dans l'un des extrêmes, que ce soit l'excès ou le défaut. La vertu aristotélicienne ne vise pas l'excellence du comportement mais le juste milieu :

« Si on a raison de dire dans l'Ethique que la vie heureuse est celle qui est <menée> sans entrave selon la vertu, et que la vertu est une moyenne, il est nécessaire que la vie moyenne soit la meilleure, <celle qui est conforme> à la moyenne qu'il est possible à chacun d'atteindre. »¹⁹⁴

Cette acquisition de stabilité dans l'existence doit être constamment recherchée, à travers l'art, la morale, la philosophie. Le *thumos* de l'âme trouve sa légitimité à exister pour autant qu'il s'équilibre parfaitement avec les autres composants de la psychè humaine. Il n'est plus soumis hiérarchiquement au *noûs* mais le complète pour atteindre la perfection :

« La vertu seule ne suffit point au bonheur ; il faut qu'il s'y joigne les biens extérieurs et ceux du corps ; de sorte que le sage sera malheureux s'il est accablé par la pauvreté et rongé par la douleur ou par d'autres maux semblables. Cependant le vice à lui seul rend malheureux, eût-on en abondance les biens extérieurs et ceux du corps. Les vertus ne sont pas nécessairement liées l'une à l'autre, car on peut posséder la prudence et la justice sans la tempérance et la continence. Le sage n'est pas sans passions, mais seulement modéré dans ses passions. »¹⁹⁵

L'analyse de la tragédie selon Aristote amène à penser que tout est lié en l'homme et doit s'exprimer également, le plaisir, le désir, les passions comme la raison, la conscience morale ou le devoir. Pour Platon, la pureté réside dans l'âme noétique et en elle seule. Aussi les poètes et les tragédiens sont à exclure de la cité, puisqu'ils sont impurs et laissent parler leurs émotions viles et basses. Aristote, au contraire, tente de penser la tragédie comme le moyen de retrouver en soi l'unité originelle, l'alliance du *thumos* et de la *phronesis*. C'est exactement cette nature que doivent avoir les citoyens, afin de trouver la voie d'accès à une vertu facilement atteignable par tous, qui s'accorde à la réalité de la nature humaine :

193 ARISTOTE. *Ethique à Nicomaque*. II, 8, 1, 1108b, trad. Jules TRICOT, éd. Vrin, coll. Librairie philosophique, Paris, 2007, p.120-121

194 ARISTOTE. *Les Politiques*. IV 11 1295a. *op.cit.* p.311-312

195 DIOGENE LAERCE. « Aristote » in *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, V, I, 30-31, trad. Ch. ZEVORT, éd. Charpentier, Paris, 1847. [en ligne] Philippe REMACLE. *op.cit.*

<http://www.remacle.org/bloodwolf/philosophes/laerce/5aristote1.htm>

« les peuplades des régions froides, c'est à dire de l'Europe, sont pleines de thumoû mais sont plutôt dépourvues de dianoias et de tekhnès (...) Celles d'Asie, par contre, ont l'âme dianoetika et tekhnika, mais sont athuma (...) la race des Hellènes, comme elle occupe une région intermédiaire, partage certains caractères avec les groupes précédents. En effet, elle est à la fois enthumon et dianoetikon. (...) on trouve la même distinction entre les peuples grecs eux-mêmes. Les uns, en effet, ont une nature unilatérale [monokôlon], alors que d'autres mélangent [eû kekratai] avec bonheur ces deux capacités. Il est donc manifeste que ce sont ceux qui sont à la fois thumoeideis et dianoetikous par nature qui pourront se laisser conduire à la vertu par le législateur. »¹⁹⁶

La tragédie met le spectateur dans un état vertueux. Elle ne lui enseigne pas les principes de la vertu, mais elle lui fait ressentir au dedans de lui-même la sensation vertueuse d'être en harmonie, ouvert aux autres. Elle lui apprend la *philia*, l'ouverture aux autres par la reconnaissance de la nature humaine. Encore une fois, c'est le *thumos* harmonieux qui permet de toucher du doigt cette reconnaissance de l'humanité, ce sentiment d'être en vie et d'avoir sa place dans l'Univers et le Temps. Le *thumos* n'est plus naturellement colérique, comme le pensait Platon à propos des Gardiens thumoeidiques dont l'ardeur devait être matée comme celle des chiens de garde afin qu'ils restent affectueux entre eux, qu'ils ne se déchirent pas les uns les autres mais qu'ils restent violents envers les étrangers. Aristote note au contraire que le *thumos* porte naturellement en lui la propension à la *philia*, envers tous, à partir du moment où il est modéré dans l'âme :

« Car pour ce qui, aux dires de certains, doit être le fait des Gardiens, à savoir être portés à aimer les gens qu'ils connaissent et être farouches envers les inconnus, c'est <en fait> le *thumos* qui porte les gens à aimer [to philêtikon], car c'est la faculté de l'âme [tês psukhês dunamis] par laquelle nous aimons [philoûmen]. »

Le *thumos* modéré et ouvert au raisonnable nourrit la dynamique de la *philia* dans l'âme de l'individu. La tragédie semble donc, finalement, être un remède extrêmement important au sein de la Cité, puisqu'elle permet, à travers le processus kathartique, d'élever le cœur de l'homme, de lui donner, dans le temps du spectacle, la sensation de sa propre existence, de sa place avec les autres, et de gonfler en lui le désir de vivre.

196 Aristote. *Les politiques*, VII, 7, 1327b 24-39, *op.cit.* p.471

Conclusion

L'analyse du processus tragique et de ses interactions avec le *thumos* nous permet finalement d'éclairer la tragédie sous un jour particulier, celui du *pharmakon* qui permet le rétablissement de l'équilibre psychique de l'individu et l'approche d'une véritable harmonie dans l'être. Ce remède, d'un genre particulier, agit sur le *thumos* instable de l'homme, et pour cette raison, il apparaît extrêmement dangereux de le laisser à disposition des citoyens.

C'est à cause de cette influence incontrôlable de l'esthétique mimétique tragique sur le *thumos* que Platon lui dénie le statut de remède. En effet, la construction platonicienne de la *psukhè* se fonde sur l'établissement d'une hiérarchie stricte entre les différentes parts de l'âme, dont la part rationnelle du *noûs* doit toujours rester prééminente et pouvoir soumettre la part passionnelle du *thumos*. La tragédie en offrant aux regards des spectateurs le destin d'hommes de passion, donne comme modèle à observer des êtres déséquilibrés au comportement dangereux. Le renversement de la raison par le *thumos* entraîne la déchéance de l'individu, dont la perte de lumière noétique rend le comportement immoral, égoïste, et néfaste pour la Cité.

Par une telle représentation, la tragédie risque de dérégler l'âme du spectateur. En effet, elle affaiblit le *noûs* en mettant en scène des propos dictés par la passion, et instaure une véritable confusion du vrai et du faux, du juste et de l'injuste, catégories fondamentales de la pensée dont il est crucial de savoir distinguer les frontières pour régler sa propre conduite. A contrario, la tragédie excite le *thumos* du spectateur. Elle soulève ses émotions et engendre chez lui un manque de retenue. Agent de dérèglement individuel, la tragédie doit donc être exclue de la Cité pour le danger qu'elle représente, elle qui reste comme un abcès de *thumos* dans un ordre réglé par les lois de la raison et de la justice.

Malgré les tentatives pour penser une tragédie qui condamnerait l'extrémité du *thumos*, il semble difficile pour l'art *dramatique*, qui est par nature le lieu où se montre l'action, de

mettre en avant la vie de la raison, par essence immatérielle et désengagée de tout *drama*. En effet, l'héroïsme que défend Platon, celui de Socrate, est un héroïsme anti-tragique, puisque la pratique de la dialectique et la maïeutique socratique s'opposent aux comportements des êtres thumoeidiques. La tragédie est fatalement liée à la passion, et c'est au cœur de la violence que le processus tragique exerce sur le *thumos* qu'il faut chercher plus son efficacité même.

Le *pharmakon* tragique agit sur la part violente et irraisonnée de l'homme, certes, mais c'est grâce à cette action spécifique qu'il reste central dans la Cité antique. Le théâtre permet l'assouvissement du *thumos* du spectateur en donnant son lieu d'expression aux passions les plus inavouables et aux sentiments les plus destructeurs, à travers la figure pathologique de l'homme dysthymique. Elle opère comme un remède homéopathique puisqu'elle excite la violence du *thumos* du spectateur au plus haut degré jusqu'à son extinction. Le débordement de passion, l'ivresse collective et la perte de conscience plongent le spectateur dans un état de transe proche de la folie mélancolique du héros tragique, ce qui permet à la tragédie, cet art dionysiaque, de se constituer comme une parenthèse où s'exprime la puissance du *thumos*.

Dans un tel état, le spectateur parvient à atteindre un état qui échappe au quotidien à sa conscience rationnelle. Au monde lumineux et réglé du *noûs*, la tragédie oppose celui de l'ombre, de la passion, de la folie et de la vision, autant d'aspects rattachés au *thumos*. Dans ce monde du débordement, révélateur de ce qui dépasse l'espace rationnel, le rapport aux dieux est violent et révélateur de l'impuissance humaine à contrôler absolument son existence. La logique rituelle de violence cathartique, à travers le sacrifice de l'*anêr tragikos*, l'homme au *thumos* maladif, est le remède expiatoire symbolique à cette violence de l'existence qui entâche l'individu.

La tragédie choisit comme héros sacrificiel l'homme qui reste inassimilable aux lois raisonnables de la Cité démocratique pour mieux marquer ainsi la frontière entre espace civique raisonnable et espace individuel pulsionnel. L'homme thumoeidique est marqué par l'exceptionnalité et rappelle au spectateur l'impossible conformation absolue de son individualité à la norme de la majorité. Cette exceptionnalité que renferme le *thumos* est problématique mais elle est ce qui auréole l'homme de sa force de vie et marque son unicité. Le *thumos* peut être envisagé comme le lieu où l'individu se retrouve. Les artistes et les devins, au *thumos* surdéveloppé, perçoivent de la vie sa part la plus insaisissable à la raison et parviennent

à l'exprimer à travers l'oeuvre esthétique ou la divination.

Finalement, l'art tragique est peut-être l'art qui donne accès à cet *impensé* de la vie. L'approche aristotélicienne permet de comprendre à quel point le processus tragique agit au delà d'une simple sur-excitation momentanée purgative du *thumos*. La tragédie est un véritable remède euthymique puisqu'elle prodigue, à travers la *katharsis*, un équilibre dans le *thumos* du spectateur. Par ce biais, la tragédie parvient à faire s'exprimer le *thumos* du spectateur sans perdre celui-ci dans l'inconscience ou la passion déchaînée, elle équilibre les passions sans les éradiquer ni les exciter à l'excès.

La tragédie ne se contente pas de rééquilibrer le *thumos* mais elle ouvre la conscience du spectateur à l'existence du *thumos* en lui, à sa reconnaissance, et à sa maîtrise. L'esthétique tragique le fait accéder à une certaine connaissance de soi, dans l'acceptation de son être entier, intellectuel et sensible. Cette reconnaissance est ce qui permet au remède tragique d'opérer au sein de la communauté, puisque la reconnaissance de la nature humaine amène le spectateur à considérer l'autre comme son semblable, et à développer le sentiment de *philia*. Le spectacle tragique est un remède qui agit dans la durée : il ouvre l'âme du spectateur et l'amène à trouver l'apaisement avec lui-même, avec autrui et avec le monde.

La tragédie agit sur la disposition de l'être au monde. Elle détourne le *thumos* de son versant violent pour le ramener, dans l'équilibre de l'âme, à son statut originel d'ardeur vitale avec laquelle le *noûs* entre en harmonie. Le *thumos* peut-être entendu comme le lieu par où on se sent vivre, et l'art dramatique tragique nourrit cette part désirante de l'âme. Il est possible de comprendre alors comment la tragédie dépasse le conflit dualiste entre *noûs* et *thumos* et permet à l'homme, dans une perspective moniste, de trouver une certaine harmonie dans son existence. La vertu aristotélicienne, considérée comme le juste milieu de tous les tempéraments *accordés*, invite à considérer la tragédie euthymique comme un acteur de vertu, puisqu'elle rééquilibre le *thumos* et crée une complétude vertueuse dans l'âme humaine, une joie d'exister, que seul l'instant de la représentation théâtrale, cet art si particulier, permet de délivrer.

Bibliographie

Ouvrages primaires

- ARISTOTE, *Problèmes XXX « l'homme de génie et la mélancolie »* 1 953a10-955b40 , trad. J . Pigeaud, éd. Rivages Poche, 1988
- ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, trad. Jules TRICOT, éd. Vrin, coll. Librairie philosophique, Paris, 2007
- ARISTOTE, *Les Politiques*, trad. Pierre PELLEGRIN, éd. GF Flammarion, Paris, 1993
- ARISTOTE, *La Rhétorique*, trad. C.E RUELLE, éd. Livre de Poche, coll. Classiques de philosophie, Paris, 1991
- DARES (Le Phrygien), « Histoire de la destruction de Troie » in *Récits inédits sur la guerre de Troie*, trad. G. FRY, éd. Les belles Lettres, 2004
- DICTYS DE CRETE, « Ephemeride de la guerre de Troie » in *Récits inédits sur la guerre de Troie*, trad. G. FRY, éd. Les belles Lettres, 2004
- HIPPOCRATE, *Oeuvres complètes*, trad. E. LITRE, éd. Baillière, Paris, 1839-1861
- HOMERE, *L'Iliade*, trad. Paul MAZON, éd. Folio, 2012
- HOMERE, *L'Odyssée*, trad. Philippe JACOTTET, éd. La Découverte, 2004
- OVIDE, *Métamorphoses, livre XIII* p.435-449, trad. Georges LAFAYE, éd. Folio, 1992
- PINDARE, *Isthmiques III et IV*, p. 363-371, trad. J. P. SAVIGNAC, éd. De la Différence, 2004
- PINDARE, *Néméennes VIII*, p.321-327, trad. J. P. SAVIGNAC, éd. De la Différence, 2004
- PLATON, *La République*, trad. Robert BACCOU éd. GF Flammarion, Paris, 1966
- PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc BRISSON, éd. GF Flammarion, Paris, 2007
- QUINTUS DE SMYRNE, *Suite d'Homère livre I, II et III*, trad. Francis VIAN, éd. Les belles Lettres, 2003

SENEQUE, « De tranquillitate animi » in *Dialogues*, vol.4, trad. R. WALTZ et A. BOURGERY, éd. Les Belles Lettres, Paris, 1971

SOPHOCLE, *Ajax*, trad. Paul MAZON, éd. Les Belles Lettres, coll. Classiques en poche, 2002

Ouvrages secondaires

René BERNARD-MOULIN, *L'élément homérique chez les personnages de Sophocle*, éd. la Pensée Universitaire, 1966

Bernard DEFORGE, *Le festival des Cadavres, mort et mises à mort dans la tragédie grecque*, éd. Les belles Lettres, 2004

Eric Robertson DODDS, *Les Grecs et l'Irrationnel*, trad. M. Gibson, éd. Champs Flammarion, 1999

Florence DUPONT, *L'invention de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, éd. La Découverte, 1998

Marc DURAND, *Ajax, fils de Télamon. le roc et la fêlure*, éd. L'Harmattan, 2011

Jean FRERE, *Ardeur et colère. Le thumos platonicien*, éd. Kimé, 2004

René GIRARD, *La violence et le sacré*, éd. Grasset et Fasquelle, 2010

Angela HOBBS, *Plato and the Hero : courage, maliness and impersonal good,*, éd. cambridge university press, 2000

Werner JAEGER, *Paideia*, trad. A. et S. DUVYVER, éd. Gallimard, 1964

Sophie KLIMIS, *Archéologie du sujet tragique. Pour une anthropologie philosophique de la tragédie*, éd. Kimé 2003

Nicole LORAUX, *La voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, éd. Gallimard, 1999

Hélène MONSACRE : *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, éd. Albin Michel, 1984

Friedrich NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie*, trad. Michel HAAR, Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, éd. Gallimard, Paris, 1977

Friedrich NIETZSCHE, « flâneries inactuelles » in *Crépuscule des idoles*, in *Oeuvres Complètes de Friedrich Nietzsche*, vol.12, trad. Henri ALBERT, éd. Mercure de France, 1908

Friedrich NIETZSCHE, *Aurore*, trad. Henri ALBERT, révisée par J. Lacoste, in Œuvres, Robert-Laffont, coll. Bouquins, 1993

Albert MACHIN, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, éd. Serge Fleury, 1981

Magali PAILLIER, *La katharsis chez Aristote*, éd. l'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2004

Jackie PIGEAUD, *Melancholia*, éd. Payot, 2008

Jackie PIGEAUD, *Les maladies de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique*, éd. Les belles Lettres, 2006

Karl REINHARDT, *Sophocle*, trad. E. Martineau, éd. de Minuit, 1971

Jacqueline de ROMILLY, *L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne*, éd. de Fallois, 2005

Jean STAROBINSKI, *Trois fureurs*, éd. Gallimard, 1974

Jean-Pierre VERNANT et Marcel DETIENNE, *les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, éd. Champs Flammarion, 1974

Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie dans la Grèce ancienne I*, éd. La découverte, 2001

Robert VERON, *Le mal dans la tragédie grecque*. éd. Maisonneuve & Larose, 2003

Pierre VIDAL-NAQUET, *Le chasseur Noir. Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, éd. Sciences humaines et sociales, 200

Articles et thèses

Jean ALAUX, *Eponymie et paternité dans l'Ajax : Sophocle dans l'ombre d'Homère*, Université Stendhal-Grenoble 3

Elizabeth BELFIORE, « Tragédie, thumos, et plaisir esthétique », in *Les Études philosophiques*, n°67, éd. PUF, 2003

Jean michel DJIRIGA-DAGO, thèse *La lecture idéologique de Sophocle : histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique* (dir. Florence Dupont)

Sophie KLIMIS, « Voir, regarder, contempler. Le plaisir de la reconnaissance de l'humain » in *Les études philosophiques*, n°67, éd. PUF, 2003

William MARX, « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de *La Poétique* » in *Poétique*, n°166, éd. Le Seuil, 2011

Marie Anne SABIANI : « Troie et Troade : les lieux de l'héroïsme grec ? Les combats d'Ajax » in *Reconstruire Troie : permanence et renaissance d'une cité emblématique*, dir. Michel Fartzoff, éd. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009

Jesper SVENBRO : « Un suicide théologiquement correct. Sur l'Ajax de Sophocle » in *Etudes Littéraires, Volume 33, numéro 1, automne-hiver 2001, p. 113-127*

Sites Internet

L'antiquité grecque et latine. Site dirigé par Philippe REMACLE, Philippe RENAULT, François-Dominique FOURNIER, J. P. MURCIA, Thierry VEBR, Caroline CARRAT. Dernière modification le 29.11.2010. <http://remacle.org/>

- ARISTOTE, *De Anima*, trad. Jules BARTHELEMY-SAINT-HILAIRE, éd. Ladrance, Paris, 1866
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/ame2.htm>
- DIOGENE LAERCE, « Aristote » in *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité*, trad. Ch. ZEVORT, éd. Charpentier, Paris, 1847
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/laerce/5aristote1.htm>
- HIPPOCRATE, « Epidemies III » in *Oeuvres Complètes*, trad. E. LITRE, éd. Baillière, Paris, 1839-1861
<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Hippocrate/epidemies3.htm#EPI>
- PLATON, *Alcibiade Majeur*, trad. Victor COUSIN, éd. Rey et Belhatte, Paris, 1851
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/alcibiade1.htm>
- PLATON, *Le Timée*, trad. Victor COUSIN, éd. Rey et Belhatte, Paris, 1851
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm>
- PLATON, *Le Lachès*, trad. Victor COUSIN, éd. Rey et Belhatte, Paris, 1851
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/laches.htm>
- PLATON, *Les Lois*, trad. Victor COUSIN, éd. Pichon, Paris, 1831
<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/lois2.htm>

L'Antiquité sur le site Méditerranées. Site dirigé par Agnès Vinas. Dernière modification le 27.04.2016. http://www.mediterranees.net/index_antiquite.html

- HORACE, « Saturnales » in *Satires*, trad. Jules JANIN, éd. A l'enseigne du pot cassé, 1931 http://www.mediterranees.net/litterature/horace/satires/satireII_3.html

Atramenta. Lire, écrire, partager. Site dirigé par Thomas Boitel. Dernière modification le 01.09.2016. <http://www.atramenta.net/>

- PLATON. *Apologie de Socrate*. Trad. Victor COUSIN.
http://www.atramenta.net/lire/apologie-de-socrate/36111/1#oeuvre_page

Philoctètes. Dernière modification le 12.11.2014. <http://philoctetes.free.fr/index.htm>

- HERACLITE. *Fragments*. Frg.119. Trad. Samuel BERAU
<http://philoctetes.free.fr/heraclite.pdf>