

## Culture Générale

Contraction (2 h)

Résumez en **250** mots le texte suivant. Une tolérance de **10%** est admise.

Indiquez le nombre de mots **de 50 en 50 (marque (/) dans le texte et nombre dans la marge)**, ainsi que le total exact à la fin.

Donnez un titre. (les mots du titre n'entrent pas dans le décompte)

Le correcteur tiendra compte de la présentation de la copie et de la correction de la langue.

Texte extrait de : **J.P. VERNANT** **Œdipe et ses mythes**

**Ne pas commencer le devoir sur la première page**

"En 1900, Freud publie *Die Traumdeutung*. C'est dans cet ouvrage que pour la première fois il évoque la légende grecque d'Œdipe. Son expérience de médecin l'a conduit à voir dans l'amour de l'enfant pour un de ses parents, sa haine pour l'autre, le nœud des impulsions psychiques qui détermineront l'apparition ultérieure de névroses. L'attirance et l'hostilité enfantines à l'égard de la mère et du père se manifestent d'ailleurs aussi bien chez les normaux que chez les névropathes, encore qu'avec une moindre intensité. Cette découverte, dont la portée lui apparaît générale, trouve selon Freud sa confirmation dans un mythe venu jusqu'à nous du fond de l'antiquité classique : le mythe d'Œdipe dont Sophocle a fait le thème de sa tragédie intitulée *Oidipous Tûrannos*, *Œdipe-Roi* dans la traduction française usuelle.

Mais en quoi une oeuvre littéraire appartenant à la culture de l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et qui transpose elle-même de façon très libre une légende thébaine bien plus ancienne, antérieure au régime de la cité, peut-elle confirmer les observations d'un médecin du début du XX<sup>e</sup> siècle sur la clientèle de malades qui hantent son cabinet ? Dans la perspective de Freud, la question n'exige pas de réponse, parce qu'elle n'a pas même à être posée. En effet, l'interprétation du mythe et du drame grecs ne paraît faire à ses yeux problème d'aucune façon. Ils n'ont pas à être déchiffrés par des méthodes d'analyse appropriées. Immédiatement lisibles, entièrement transparents à l'esprit du psychiatre, ils livrent d'emblée une signification dont l'évidence apporte aux théories psychologiques du clinicien une garantie d'universelle validité. Mais où se situe ce « sens »-qui se révélerait ainsi directement à Freud et, après lui, à tous les psychanalystes comme si, nouveaux Tirésias, un don de double vue leur avait été octroyé pour atteindre, par-delà les formes d'expression mythiques ou littéraires, une vérité invisible au profane ? Ce sens n'est pas celui que recherchent l'helléniste et l'historien, un sens présent dans l'œuvre, inscrit dans ses structures, et qu'il faut laborieusement reconstruire par une étude à tous les niveaux du message que constitue un récit légendaire ou une fiction tragique.

Ce sens est donné dans les réactions immédiates du public, dans l'émotion mobilisée en lui par le spectacle. Freud est à cet égard on ne peut plus net : c'est le succès constant et universel de la tragédie d'Œdipe qui prouve l'existence également universelle, dans la psyché infantine, d'une constellation de tendances semblables à celle qui mène le héros à sa perte. Si *Œdipe-Roi* nous émeut, autant qu'il bouleversait les citoyens d'Athènes, ce n'est pas, comme on le croyait jusqu'alors, parce qu'il incarne une tragédie de la fatalité, opposant la toute-puissance divine à la pauvre volonté des hommes, c'est que le destin d'

Œdipe est en quelque sorte le nôtre, que nous portons en nous la même malédiction que l'oracle a prononcée contre lui. En tuant son père, en épousant sa mère, il accomplit le désir de notre enfance que nous nous efforçons d'oublier. La tragédie est donc en tout point comparable à une psychanalyse : en levant le voile qui dissimule à Œdipe son visage de parricide, d'incestueux, elle nous révèle à nous-mêmes. La tragédie a pour matière les rêves que chacun de nous a rêvés ; son sens se fait jour, de façon éclatante, dans l'épouvante et la culpabilité qui nous submergent quand, à travers l'inexorable progression du drame, nos anciens désirs de mort du père, d'union avec la mère remontent à notre conscience qui feignait de ne les avoir jamais éprouvés.

Cette démonstration a toute l'apparente rigueur d'un raisonnement fondé sur un cercle vicieux. Comment procède-t-elle ? Une théorie élaborée à partir de cas cliniques et de rêves contemporains trouve sa « confirmation » dans un texte dramatique d'un autre âge. Mais ce texte n'est susceptible d'apporter cette confirmation que dans la mesure où il est lui-même interprété par référence à l'univers onirique des spectateurs d'aujourd'hui, tel du moins que le conçoit la théorie en question. Pour que le cercle ne fût pas vicieux, il eût fallu que l'hypothèse freudienne, au lieu de se présenter au départ comme une interprétation évidente et allant de soi, apparaisse au terme d'un minutieux travail d'analyse comme une exigence imposée par l'œuvre elle-même, une condition d'intelligibilité de son ordonnance dramatique, l'instrument d'un entier décryptage du texte.

On saisit ici sur le vif la différence de méthode et d'orientation entre la perspective freudienne d'une part, la psychologie historique de l'autre. Freud part d'un vécu intime, celui du public, qui n'est pas historiquement situé ; le sens attribué à ce vécu est alors projeté sur l'œuvre indépendamment de son contexte socioculturel. La psychologie historique procède de façon inverse. Elle part de l'œuvre telle qu'elle nous est donnée dans la forme qui lui est propre ; elle l'étudie suivant toutes les dimensions que comporte une analyse appropriée à ce type particulier de création. S'il s'agit d'un texte tragique, comme *Œdipe-Roi*, l'analyse linguistique, thématique, dramatique, débouche à chaque niveau de l'étude sur un problème plus vaste : celui du contexte — historique, social, mental — qui donne au texte tout son poids de signification. C'est en effet par référence à ce contexte général que se dessine la problématique tragique des Grecs ; et c'est seulement dans le cadre de cette problématique (qui suppose, liés à un certain état de société, un champ idéologique défini, des modes de pensée, des formes de sensibilité collective, un type particulier d'expérience humaine) que la communication s'établit entre l'auteur et son public du V<sup>e</sup> siècle ; c'est compte tenu de ce contexte et de ce cadre que, pour l'interprète d'aujourd'hui, toutes les valeurs signifiantes, tous les traits pertinents du texte se dégagent. Une fois achevé ce travail de décryptage du sens, on est alors en état de viser les contenus psychologiques, les réactions des spectateurs athéniens en face du drame, de définir sur eux l'« effet tragique ». C'est donc au terme de l'étude qu'on pourra reconstruire ce vécu intime

qui, dans sa prétendue transparence significative, constituait chez Freud le point de départ et tout à la fois la clé du déchiffrement.

La matière de la tragédie n'est plus alors le rêve, posé comme une réalité humaine étrangère à l'histoire, mais la pensée sociale propre à la cité du V<sup>e</sup> siècle, avec les tensions, les contradictions qui surgissent en elle quand l'avènement du droit et les institutions de la vie politique mettent en cause, sur le plan religieux et moral, les anciennes valeurs traditionnelles : celles-là mêmes qu'exaltait la légende héroïque, où la tragédie puise ses thèmes et ses personnages, non plus pour les glorifier, comme le faisait encore la poésie lyrique, mais pour les mettre en question publiquement, au nom du nouvel idéal civique, devant cette espèce d'assemblée ou de tribunal populaire que constitue un théâtre grec. Ces conflits internes de la pensée sociale, la tragédie les exprime en les transposant suivant les exigences d'un genre littéraire nouveau, ayant ses règles et sa problématique propres. Le brusque surgissement du genre tragique à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, dans le moment même où le droit commence à élaborer la notion de responsabilité en différenciant de façon encore maladroite et hésitante le crime « volontaire » du crime « excusable », marque une étape importante dans l'histoire de l'homme intérieur : dans le cadre de la cité, l'homme commence à s'expérimenter lui-même en tant qu'agent, plus ou moins autonome par rapport aux puissances religieuses qui dominent l'univers, plus ou moins maître de ses actes, ayant plus ou moins prise sur son destin politique et personnel. Cette expérience, encore flottante et incertaine, de ce qui sera dans l'histoire psychologique de l'Occident la catégorie de la volonté, s'exprime dans la tragédie sous forme d'une interrogation angoissée concernant les rapports de l'homme à ses actes : dans quelle mesure l'homme est-il réellement la source de ses actions ? Lors même qu'il semble en prendre l'initiative et en porter la responsabilité, n'ont-elles pas ailleurs qu'en lui leur véritable origine ? Leur signification ne demeure-t-elle pas en grande partie opaque à celui-là même qui les commet, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte, mais plutôt l'acte qui, révélant après coup son sens authentique, revient sur l'agent, éclaire sa nature, découvre ce qu'il est et ce qu'il a réellement accompli sans le savoir. Cette intime liaison entre un contexte social où les conflits de valeur apparaissent insolubles et une pratique humaine devenue tout entière « problématique », faute de pouvoir exactement se situer dans l'ordre religieux du monde, explique que la tragédie soit un moment historique très précisément localisé dans l'espace et le temps. On la voit naître, s'épanouir, puis disparaître à Athènes en l'espace d'un siècle. Quand Aristote écrit la *Poétique*, dans le public et chez les auteurs de théâtre, le ressort tragique déjà est brisé. On ne sent plus la nécessité d'un débat avec le passé « héroïque », d'une confrontation entre l'ancien et le nouveau. Aristote, qui élabore une théorie rationnelle de l'action en s'efforçant de distinguer plus clairement les degrés d'engagement de l'agent dans ses actes, ne sait plus ce que sont la conscience ni l'homme tragiques : ils appartiennent à une époque pour lui révolue.

Dans la perspective de Freud, ce caractère historique de la tragédie demeure entièrement incompréhensible. Si la tragédie puise sa matière dans un type de rêve qui a valeur universelle, si l'effet tragique tient à la

mobilisation d'un complexe affectif que chacun de nous porte en soi, pourquoi la tragédie est-elle née dans le monde grec au tournant du VI<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi les autres civilisations l'ont-elles entièrement ignorée ? Pourquoi, en Grèce même, la veine tragique s'est-elle si rapidement tarie pour s'effacer devant une réflexion philosophique qui a fait disparaître, en en rendant raison, ces contradictions sur lesquelles la tragédie construisait son univers dramatique ?

Mais poussons plus loin l'analyse critique. Pour Freud, l'effet tragique est lié à la nature particulière du matériel utilisé par Sophocle dans *Œdipe-Roi*, c'est-à-dire finalement aux rêves d'union avec la mère, de meurtre du père qui, écrit-il, donnent la clé de la tragédie : « La légende d'Œdipe est la réaction de notre imagination à ces deux rêves typiques et comme ces rêves sont chez l'adulte accompagnés de sentiments de répulsion, il faut que la légende apporte l'épouvante et l'autopunition dans son contenu même. » On pourrait épiloguer sur cet *il faut* et noter par exemple que dans les versions premières du mythe il n'y a pas, dans le contenu légendaire, la plus petite trace d'autopunition puisque Œdipe meurt paisiblement installé sur le trône de Thèbes, sans s'être le moins du monde crevé les yeux. C'est précisément Sophocle qui, pour les besoins du genre, donne au mythe sa version proprement tragique — la seule que Freud, qui n'est pas mythologue, a pu connaître, la seule par conséquent dont nous discuterons ici. Pour démontrer sa thèse, Freud écrit que, quand on a voulu produire un effet tragique dans un drame du destin analogue à *Œdipe-Roi*, mais utilisant un autre matériel que les rêves œdipiens, l'échec a été total. Et il cite en exemple de mauvais drames modernes. On reste ici stupéfait. Comment Freud peut-il oublier qu'il existe bien d'autres tragédies grecques qu'*Œdipe-Roi* et que, parmi celles qui nous ont été conservées d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, la quasi-totalité n'a rien à voir avec les rêves œdipiens ? Faut-il dire que ce sont de mauvaises pièces, qu'elles ne comportent pas d'effet tragique ? Si les anciens les admiraient, si le public moderne est par certaines d'entre elles bouleversé comme devant *Œdipe-Roi*, c'est que la tragédie n'est pas liée à un type particulier de rêve, que l'effet tragique ne réside pas dans une matière, même onirique, mais dans la façon de mettre cette matière en forme pour donner le sentiment des contradictions qui déchirent le monde divin, l'univers social et politique, le domaine des valeurs, et faire ainsi apparaître l'homme lui-même comme un *thaûma*, un *deinon*, une sorte de monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, maîtrisant toute la nature par son esprit industrieux et incapable de se gouverner, lucide et aveuglé d'un délire envoyé par les dieux. Contrairement à l'épopée et à la poésie lyrique où jamais l'homme n'est présenté en tant qu'agent, la tragédie situe d'emblée l'individu au carrefour de l'action, face à une décision qui l'engage tout entier ; mais cet inéluctable choix s'opère dans un monde de forces obscures et ambiguës, un monde divisé où « une justice lutte contre une autre justice », un dieu contre un dieu, où le droit n'est jamais fixé, mais au cours même de l'action se déplace, « tourne » et se transforme en son contraire. L'homme croit opter pour le bien ; il s'y attache de toute son âme ; et c'est le mal qu'il a choisi, se révélant, par la souillure de la faute commise, un criminel.

C'est tout ce jeu complexe de conflits, de renversements, d'ambiguïtés qu'il faut saisir à travers une série de distances ou de tensions tragiques : tensions dans le vocabulaire où les mêmes mots prennent un sens opposé dans la bouche des protagonistes qui les emploient suivant les acceptions diverses que comporte la langue religieuse, juridique, politique, commune ; tension au sein du personnage tragique qui apparaît tantôt projeté dans un lointain passé mythique, héros d'un autre âge, incarnant toute la démesure des anciens rois de la légende, tantôt vivant à l'âge même de la cité, comme un bourgeois d'Athènes au milieu de ses concitoyens ; tension à l'intérieur de chaque thème dramatique, tout acte, comme dédoublé, se déroulant sur deux plans : d'une part au niveau de la vie quotidienne des hommes, de l'autre au niveau des forces religieuses, obscurément à l'œuvre dans le monde. Pour qu'il y ait conscience tragique, il faut en effet que les plans humain et divin soient assez distincts pour s'opposer (c'est-à-dire que se soit dégagée la notion d'une nature humaine) sans cesser pourtant d'apparaître inséparables. Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait déjà l'objet d'une réflexion, d'un débat intérieur, mais qu'elle n'a pas encore acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même. Le domaine propre de la tragédie se situe à cette zone frontière où les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines, où ils révèlent leur sens véritable, ignoré de ceux-là mêmes qui en ont pris l'initiative et en portent la responsabilité, en s'insérant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe. Toute tragédie joue donc nécessairement sur deux plans. Son aspect d'enquête sur l'homme, comme agent responsable, a seulement valeur de contrepoint par rapport au thème central. On se tromperait donc en braquant sur l'élément psychologique l'éclairage. Dans la scène fameuse du tapis de *l'Agamemnon*, la décision fatale du souverain tient sans nul doute à sa pauvre vanité d'homme, d'autant plus enclin à céder aux prières de sa femme qu'il lui ramène Cassandre en concubine à la maison. Mais l'essentiel n'est pas là. L'effet proprement tragique provient du rapport intime en même temps que de l'extraordinaire distance entre l'acte banal de marcher sur un tapis de pourpre, avec ses motivations trop humaines, et les forces religieuses qui se trouvent par lui inexorablement déclenchées.

C'est en respectant, dans leurs liens et dans leurs oppositions, tous ces plans de la tragédie qu'il faut aborder l'analyse de chaque œuvre tragique. Si, en revanche, on procède comme Freud par simplification et réduction successives — de toute la mythologie grecque à un schéma légendaire particulier, de toute la production tragique à une seule pièce, de cette pièce à un élément singulier de l'affabulation, de cet élément au rêve —, on pourra s'amuser aussi bien à soutenir, en substituant par exemple *l'Agamemnon* d'Eschyle à *l'Edipe-Roi* de Sophocle, que l'effet tragique provient de ce que chaque femme ayant fait le rêve d'assassiner son époux, c'est l'angoisse de sa propre culpabilité qui, dans l'horreur du crime de Clytemnestre, se réveille et la submerge."

## EXEMPLE DE CORRIGE

"En 1900, Freud voit dans la légende d'Œdipe, la confirmation de l'universalité de l'attirance infantine pour la mère et de l'hostilité envers le père.

Mais quel est le rapport entre une légende reprise par Sophocle, au V<sup>e</sup> siècle avant J.C. et les observations d'un médecin du XX<sup>e</sup> siècle ? Pour Freud, l'interprétation qu'il donne d'Œdipe-Roi est rendue évidente par le succès universel de la pièce de Sophocle : Œdipe accomplit nos désirs enfantins. La tragédie, comme la psychanalyse est la révélation de désirs refoulés.

. Freud projette un sens sur une œuvre sans se soucier du contexte de l'œuvre elle-même.

A l'inverse, la psychologie historique étudie attentivement le contexte pour interpréter le texte..

Alors la tragédie exprime la tentative, encore maladroite, d'élaboration de la notion de responsabilité, de volonté humaine. La tragédie surgit et disparaît en même temps que ces questions.

Mais si, comme le prétend Freud, la tragédie exprime un complexe universel, pourquoi est-elle apparue à un moment donné, en un lieu donné, pour disparaître presque aussitôt dans la réflexion philosophique ? Plus encore, comment Freud peut-il ignorer les autres tragédies grecques qui n'ont aucun rapport avec le schéma œdipien ?. La tragédie place l'homme face à des choix qui sont les siens, mais où les dieux renversent constamment le sens des actions et des paroles..

Ce n'est qu'en étudiant attentivement le texte et le contexte que l'on peut analyser une tragédie et non en la réduisant, comme Freud, à un schématisme simpliste qui ferait, par exemple, de Clytemnestre l'expression du fantasme meurtrier de toute épouse." (257 mots)