

La Grèce et la formation de la pensée morale et politique

M^{me} Jacqueline de ROMILLY, membre de l'Institut
(Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), professeur

Le cours de cette année avait pour titre « La magie et le surnaturel dans les poèmes homériques ». Cette étude s'inspirait des recherches actuelles sur Homère, qui tendent à le distinguer des récits antérieurs, pour autant qu'on peut les reconstituer. De fait, si, pour nos yeux de modernes, les épopées homériques sont remplies de merveilleux, la comparaison révèle qu'ils ont au contraire laissé de côté toutes sortes d'éléments surnaturels (comme le tison de Méléagre, Pégase, le Palladion, les armes magiques, etc.) ; ils ont également écarté les objets rendant invulnérables, ou les héros invulnérables, ou les morts ramenés au jour ; ils ont enfin presque complètement écarté les monstres et les métamorphoses — bien que celles qui sont conservées aient suffi à choquer Platon. On s'est donc attaché à chercher dans quel cas le surnaturel était conservé, et comment il était alors présenté et utilisé.

Pour cela, on a d'abord examiné quelques épisodes où intervient la magie.

D'abord, on a considéré deux exemples parallèles dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Dans l'*Iliade*, il s'agissait des interventions destinées à protéger le corps d'Hector, qu'Achille maltraite cruellement. Ces interventions passent du magique au divin : non seulement, il n'y a pas doublet, il y a, en fait, gradation. De plus, la discrétion de l'évocation, dans le premier cas, est remarquable. Quant au rôle des dieux, dans la suite, il jette seulement un éclat particulier sur une circonstance, qui est ainsi mise en valeur, et mise en relation avec d'autres : le surnaturel est donc lié aux intentions de la composition. — Dans l'*Odyssée*, on peut tirer des conclusions équivalentes de l'épisode d'Ino-Leucothéa. Là, Ulysse est sauvé d'abord grâce au voile magique d'Ino, ensuite grâce à l'aide directe d'Athéna : on a donc ici encore, non pas un doublet, comme certains l'ont cru, mais une gradation délibérée. De plus, le scepticisme inquiet d'Ulysse, dans le premier cas, et l'absence de toute description relative à l'utilité de l'objet révèlent la même réticence que dans l'*Iliade*. Au contraire, toutes les ressources du poète sont employées à mettre en valeur l'intervention d'Athéna, en ce moment décisif de l'action. Les deux passages correspondent aux mêmes soucis et à la même technique.

Après quoi, on a étudié deux épisodes de l'*Odyssee* particulièrement « magiques ». Le premier a été celui de Circé où l'on a fait apparaître, à la suite de D. Page, les réticences et la rapidité du récit pour tout ce qui est magique, et, inversement, l'insistance sur tout ce qui est d'ordre humain. La disproportion est saisissante. Et des comparaisons avec d'autres textes traitant du même thème (par exemple Apollonios de Rhodes) permettent de rendre la réserve d'Homère plus frappante encore. Enfin, la reprise de Circé sous la forme de Calypso qui, elle, semble une invention du poète, est significative.

Quant à l'épisode de Protée, il offre un vrai conte et une vraie magie. On a cherché à replacer le récit d'Homère dans la série des légendes où interviennent des divinités marines susceptibles de transformations, et les luttes d'un mortel pour s'en rendre maître (parmi ces divinités, il y a Thétis, ce qu'Homère ne dit nulle part). Les phoques, qui servent tout naturellement de lien entre les deux domaines, ont leur place dans ces légendes. Mais, alors que l'on entend ailleurs parler de déesses marines qui se transforment en phoques (comme Psammathée, mère de Phôcos), le phoque devient au contraire, chez Homère, le déguisement de l'homme : l'accent est déplacé dans le sens de l'humain. En outre, l'étude du détail montre les mêmes caractères que pour Circé : réticence ici, insistance là, suppression de ce qui est trop incroyable, présence de détails familiers, etc. Même dans ce cas limite (et qui d'ailleurs appartient à un récit fait par Ménélas et non par Homère directement) la présentation tend donc à assimiler, à réduire, à faire accepter l'aspect magique d'abord prépondérant.

Après ces enquêtes particulières, on a fait le point, pour les deux poèmes, sur certains types d'interventions surnaturelles. On a commencé par les métamorphoses des dieux (pour lesquelles il existe d'ailleurs plusieurs études) : les dieux prennent la forme d'êtres humains (avec ou sans la voix), et, parfois d'oiseaux (surtout quand il s'agit de mouvements, et la métamorphose, alors, est presque simple métaphore). Mais c'est tout. Et leur rôle se rapproche donc fort de celui qu'exerceraient, effectivement, des hommes. Puis on a étudié les déplacements des dieux, en mettant à part le voyage de Poséidon au chant XIII : J. Kakridis a bien montré comment un éclat sans pareil rejoint, ici, l'expérience commune et combien il est déraisonnable de vouloir préciser ce qu'Homère laisse merveilleusement vague. Cet éclat de l'évocation se comprend d'ailleurs en liaison avec le trajet de Zeus au chant VIII : les reprises verbales rendent la relation évidente : mais, du coup, on voit que le surnaturel souligne, ici encore, les grandes lignes de la composition.

On a ensuite considéré l'action des dieux en général — et d'abord hors de la bataille. Leur action est une façon de rendre compte de ce qui pour nous serait un événement naturel mais venu du dehors, en surprise. Les dieux endorment et réveillent, guérissent ou paralysent. Ils peuvent aussi rendre un homme jeune et beau, lui assouplir les membres, etc. Le plus

souvent, cela correspond simplement au sentiment que l'on a parfois de se sentir rajeuni et transfiguré par un élan intérieur. Et c'est bien là un des rôles des dieux ; car, dans Homère, ils président aux impulsions intérieures, inspirent la fougue, la force, la confiance, ou la panique, ou les mauvaises idées. Les rajeunissements et vieillissements d'Ulysse dans l'*Odyssée*, en revanche, sont plus franchement miraculeux.

A la bataille, les dieux ont un rôle constant. On a étudié l'aide donnée à Achille avant qu'il ait son armure, puis au cours du combat. Après quoi on a étudié tous les cas où les dieux détournent des armes ou escamotent un adversaire, soit en le dissimulant derrière un brouillard, soit en le transportant au loin. Une telle étude ne vaut que par le détail, et il est clair que l'élément surnaturel dans ces interventions ne saurait être nié sans absurdité. Il existe, et il est important. Mais, dans la façon dont elles sont rapportées, on remarque que le plus souvent le récit décrit ce qui pourrait être une expérience commune : celle d'un échec imprévu ou d'un accident matériel (une arme qui se brise, ou une flèche qui s'égaré). Les dieux sont tenus pour les agents de cette déception, parfaitement humaine et courante. En revanche, certains cas développent le surnaturel en tant que tel : ainsi dans le cas d'Enée, et de son transport miraculeux au chant XX. Là, l'élément miraculeux est même rendu sensible par de multiples détails de présentation. De plus, il s'agit de Poséidon sauvant, en l'occurrence, un troyen, ce qui est inhabituel. Le caractère divin d'Enée, le rôle de la race des Enéades, qui étaient, au temps d'Homère, établis en Troade, semblent de bons facteurs d'explication (que confirme le rapprochement avec l'Hymne homérique à Aphrodite). En même temps, l'épisode appartient à la fin du chant XX, et à un moment où les interventions divines vont se multiplier, pour remplir le chant XXI.

Il restait en effet à voir quelques moments exceptionnels où éclatent des miracles, qui marquent toujours des moments de grande importance dans la composition d'ensemble. C'est le cas pour la pluie de sang qui accompagne la mort de Sarpédon au chant XVI de l'*Iliade* et l'enlèvement de son corps par Sommeil et Trépas (un détail qui avait son parallèle dans la *Memnonide*). La pluie de sang n'est pas ici (comme dans beaucoup de textes postérieurs) un prodige ordinaire, relevant de la mantique : c'est un signe de la douleur de Zeus ; il vient relever le pathétique exceptionnel du passage, auquel répondra la mort de Patrocle. — Mais le chant le plus surnaturel est le chant XXI, avec ses trois moments en gradation sensible : Achille contre le fleuve, l'eau contre le feu, les dieux les uns contre les autres. Or tout le début est présenté d'une façon très concrète et proche de l'expérience humaine : c'est un vrai fleuve qui poursuit Achille, et non pas un monstre irréel comme on en trouve (par exemple dans l'évocation de la lutte avec l'Achéloüs, chez Sophocle) ; de là on passe à la lutte de l'eau et du feu, qui, elle aussi, est présentée comme un spectacle possible, accessible à l'expérience ou à l'imagination humaines. Puis, dans la bataille des dieux, tout change. L'humour,

caractéristique de tous les épisodes situés chez les dieux, reprend ses droits — comme si, dès que l'homme n'est plus directement en cause, la majesté divine le cédait à la pure fantaisie. D'autre part, cette théomachie a lieu plus ou moins sur terre, et pour des hommes : le contraste avec Hésiode est total. Il reste que, dans ce chant à part, le surnaturel se déchaîne. Certains l'ont expliqué en fonction des sources d'Homère ; le grandissement final d'Achille et l'imminence du dernier combat constituent des explications plus proches. Mais il faut remarquer que ce grandissement n'est pas la fin du poème : cette fin se jouera entre hommes, et sur le plan moral.

Après cet examen, complété par quelques autres, de moindre portée, on a tenté de tirer les conclusions de cet examen, en particulier en ce qui concerne les idées morales. On a d'abord montré comment l'héroïsme se dessine en réaction contre ce jeu des dieux trop puissants, comment Ulysse, Ajax, Achille, Hector, se peignent dans un sursaut résolu pour lutter malgré la condamnation divine qui les voue à la mort. Les formules « et pourtant... », « mais malgré tout... » introduisent ce sursaut, qui montre que la liberté humaine et les valeurs humaines conservent leurs droits. De même, lorsque les dieux inspirent aux hommes leurs sentiments, leur résolution, leurs erreurs, cela n'exclut pas une collaboration des hommes. A la suite de la remarquable étude d'A. Lesky (parue en 1961 dans les publications de l'académie de Heidelberg), on a tenté de préciser la nature de cette « double motivation » : on a vu comment pour la même action, l'accent pouvait, selon les circonstances, être mis sur la causalité divine ou bien humaine, comment elles se recouvraient dans l'*Iliade*, pour se distinguer parfois dans l'*Odyssee*. On a aussi montré comment, dans certains cas, s'esquissait une collaboration réelle, les dieux prenant soin de laisser à l'homme sa part (ainsi dans le choix d'Achille à la fin de l'*Iliade*, ou dans les combats d'Ulysse vers la fin de l'*Odyssee*). Ce trait explique le rôle du refus d'Egisthe au chant I de l'*Odyssee*. Il annonce la forme prise par la double motivation chez Eschyle.

Enfin, on a relevé les différences indéniables qui, malgré une même tendance à humaniser, séparent l'*Iliade* et l'*Odyssee*. L'*Odyssee* comporte beaucoup plus de magie que l'*Iliade* ; elle propose une présentation différente du rôle des dieux (moins de scènes chez les dieux, moins de dieux agissant individuellement, et au contraire plus d'oracles, de signes, de sentiment du sacré) : en revanche le rapport Athéna-Ulysse est plus étroit. On a tenté de mettre ces traits en rapport avec la différence générale qui sépare l'*Iliade* de l'*Odyssee* du point de vue moral. Cette différence, qui est grande, tend, en gros, à introduire plus de morale et de justice dans l'action divine. Ce trait s'accorde bien avec l'unification de l'action des dieux dans l'*Odyssee*, et même avec la protection accordée par Athéna, selon la permission de Zeus, au héros pieux entre tous qu'est Ulysse. Et il s'accorde bien aussi avec le fait qu'il s'agit d'une protection, et non plus d'interventions perfides ou trompeuses. Mais comment la place plus grande de la magie s'accorde-t-elle avec cette

évolution morale ? Cela est moins clair. La seule explication valable paraît être que la magie est liée aux aventures du voyage ; elle caractérise les périls de la mer, avec ses monstres, et les expériences lointaines d'êtres ou de plantes inconnues. On peut supposer que, si l'*Odyssée* suit, plus que ne fait l'*Iliade*, ces vieux contes du voyage, c'est parce qu'à l'époque de la colonisation et dans un milieu social plus modeste, ces contes touchaient plus directement l'auditoire ; et Hésiode nous est garant d'une telle évolution. Enfin, de par son sujet même, l'*Odyssée* fait succéder les aventures individuelles à la grande entreprise collective, et les vertus d'ingéniosité et d'endurance à l'ancien héroïsme. Tout ce qui met Ulysse à l'épreuve a droit de cité dans le poème. Et dans toutes ces épreuves, il est normal qu'il ait, lui qui est seul, l'aide des dieux pour les surmonter.

La forme affectée par le magique et le surnaturel est donc liée à celle de l'idéal héroïque exprimé dans les deux poèmes — ce qui rattache, en l'occurrence, le sujet du séminaire à celui du cours.

Le séminaire était en effet consacré cette année à l'héroïsme, et intitulé « Les avatars de l'héroïsme ». Il portait de la constatation que les mots mêmes de héros et d'héroïsme ont une signification des plus incertaines et un contenu qui a varié.

D'abord, en grec, il faut distinguer deux valeurs. Quand on parle des « héros grecs », il s'agit de personnages recevant un culte. Ce sont en général des hommes qui ont, après leur mort, accédé à ce statut ; et ils exercent un pouvoir surnaturel. Leur existence n'a jamais cessé ; en plein v^e siècle, on reconnaît encore de nouveaux « héros ». Leur statut est un chapitre de la religion grecque. En revanche, les « héros homériques » peuvent être, à l'occasion, fils de dieux ou des déesses, mais Homère les présente comme des humains et ne parle jamais de culte. Ce sont simplement des hommes du temps passé, aux qualités éclatantes, et qui s'efforcent toujours de rester « les meilleurs ». C'est de ces « héros homériques » qu'est né le sens que nous prêtons aux mots « héroïque » ou « héroïsme ». Ce sens n'apparaît en grec que tard ; et l'adjectif commence par signifier « de l'épopée » (il s'applique d'abord au mètre employé par Homère).

Cependant, si l'on considère les divers héros homériques, il est clair que leur comportement ou leurs propos ne correspondent pas à un idéal semblable, ni même, chez chacun d'eux, constant. Seul le souci de la gloire leur est commun. Mais les qualités qui y mènent, les actes qu'elle ratifie, varient d'un cas à l'autre. A plus forte raison varient-ils avec le temps, et, plus tard, avec le passage d'un genre à l'autre. Ainsi s'explique le titre du séminaire, qui a consisté en une série d'explications de textes, menées dans un souci de comparaison, et pour faire apparaître, selon les cas, les différences ou les transformations. L'enquête est demeurée limitée et la plupart des expli-

cations ont porté sur Homère : la suite a comporté simplement quelques échantillons, suggérant la méthode à suivre, et mettant en lumière quelques grands contrastes entre l'épopée et la tragédie.

Après avoir considéré les diverses exhortations au combat, dans l'*Illiade*, et constaté quelles différences se faisaient jour dans des textes étroitement parallèles, on a retenu, pour ce premier poème, trois héros seulement ; mais ils ont en général fait l'objet de plusieurs séances. Le premier a été Sarpédon. Ce fils de Zeus, qui est pour Troie un allié, n'était pas obligé de combattre pour sauver les siens. Or, Homère lui prête une véritable profession de foi du héros (XII, 310-328) : Sarpédon y montre l'obligation que créent les honneurs ; et il déclare que le fait de devoir en tout cas mourir est une raison de chercher la gloire. Il est clair qu'Homère, pour des raisons qui peuvent tenir aux circonstances, a voulu donner le beau rôle à Sarpédon. Mais l'argument célèbre qu'il lui prête est caractéristique : pour tous les héros de l'épopée, la mort imminente et l'héroïsme seront liés.

Après ces déclarations de principe, le personnage d'Achille nous a offert un héros vivant, agissant et souffrant. Cet Achille peut refuser l'héroïsme, passionnément, comme l'a montré l'explication du passage où il repousse l'ambassade et déclare vouloir rentrer chez lui parce qu'il préfère la vie à tout. Ce choix est sans doute unique dans une épopée. Beaucoup se sont demandé comment il était possible et ont offert des explications diverses. En fait, le texte (qui nous renseigne sur les présupposés de l'héroïsme, en ce sens que l'accord de l'entourage est requis), se justifie surtout par le contraste même qui l'oppose au choix héroïque du chant XVIII : ce contraste fait ressortir la portée de la mort de Patrocle, qui jette Achille d'un extrême à l'autre. Toute la force de l'*Illiade* est dans le contraste entre ces deux choix.

On est donc passé de là au chant XVIII. On a relevé dans les déclarations d'Achille la découverte du rôle qu'il aurait dû avoir, pour protéger, pour être utile aux autres. Ce regret révèle une nouvelle motivation. Et il est bien vrai que ce regret, chez Achille, écarte tout le plaisir de vivre. Mais certains savants ont beaucoup exagéré en parlant d'une aspiration à la mort, d'une sorte d'offrande funèbre, voire d'un désir d'autodestruction. Les vers 91-92 permettent de nuancer le souhait de mort du vers 98, proféré dans la passion et la tension. Ce qu'Achille veut, c'est venger son ami, tout de suite, la vie ou la mort ne comptant pas à côté. Un des sens de l'héroïsme sera toujours de considérer autre chose comme plus désirable que la vie.

Enfin, l'Achille du chant XXIV a pris de la hauteur et de l'apaisement. Or cette attitude d'Achille au chant XXIV, qui introduit une note d'humanité étrangère à son personnage dans tout le reste de l'œuvre, semble être le fait du poète. On dirait que l'on trouve (comme l'a bien relevé A. Heubeck) l'ancienne splendeur héroïque retouchée et modifiée — comme si se reconnaissait là une première évolution de l'héroïsme.

De même, l'ensemble du personnage d'Hector représente un idéal à la fois plus humain et moins centré sur l'individu. Or il se peut qu'il soit une création d'Homère. A son sujet, divers passages ont été examinés : l'exhortation aux guerriers (XV, 486-499), avec son insistance exceptionnelle sur la patrie, le discours d'Hector à Polydamas (XVIII, 285-308) où, par impatience de combattre, il commet la faute qui sera relevée plus tard, et enfin les deux textes du chant XXII qui le montrent d'abord hésitant, puis, quand il se voit voué à la mort, prêt à mourir de façon glorieuse. De ce dernier texte ont été rapprochées toutes les formules diverses qui expriment le même sursaut héroïque. Une fois de plus, il y a liaison entre l'héroïsme et la connaissance de la mort imminente.

Ces exemples montraient déjà clairement que l'héroïsme n'implique pas un bloc sans faille, et ils suggéraient que les inventions du poète marquent, par rapport au fond traditionnel, une progression dans le sens de l'humanité. Cette progression devient indiscutable avec l'*Odyssée*.

On a toutefois commencé par examiner la présentation d'Ulysse dans l'*Illiade*. On a constaté que beaucoup d'épisodes connus par le cycle et sans doute anciens étaient absents de l'*Illiade* : ce sont les moins dignes d'un héros. Mais le personnage d'Ulysse est, dans l'ensemble, tel que dans l'*Odyssée*. On le voit au chant III, 192-202 ; si la réputation d'Ulysse implique la ruse (cf. IV, 339), sa vaillance est louée et l'aide d'Athéna lui est acquise. Cependant, comme type d'homme, il s'oppose nettement à Achille (en particulier au chant XIX). Et il exprime des principes de tolérance différents de ceux d'Achille (XIX, 183 : le contraste avec XXIV, 369 est remarquable).

On a ensuite examiné Ulysse dans l'*Odyssée* : son choix des épreuves humaines au lieu d'une vie avec Calypso (V, 215-224) illustre l'acceptation des périls et de la mort comme pour les héros de l'*Illiade* ; mais, cette fois, il s'agit de choisir, franchement, l'humanité. D'autre part, la façon dont Athéna le décrit (XIII, 296-299 et 330-332) insiste sur les qualités de sagesse et de douceur : on a tenté de préciser le sens des termes désignant ces valeurs, si rares dans l'*Illiade*. Enfin, la rencontre avec Ajax aux enfers (XI, 550-562) oppose deux caractères et deux façons d'être un héros : l'une est dans le style archaïque, l'autre évoque un homme déjà plus accommodant. L'opposition de l'ancien héroïsme et du nouveau apparaît d'ailleurs dans l'allusion de VIII, 78-82, qui suppose un contraste en forme entre Achille et Ulysse.

Ulysse a ensuite servi de transition pour passer de l'épopée au v^e siècle — ou, plutôt, des traditions existant avant l'épopée aux tragédies du v^e siècle. Cette rectification s'impose, car presque tous les épisodes critiqués par les tragiques appartenaient au cycle et avaient vraisemblablement leur source dans des traditions antérieures. Homère aurait donc fait un choix des belles

qualités d'Ulysse : les auteurs qui vinrent après s'attachèrent au contraire à critiquer ses défauts. Quoi qu'il en soit, on a suivi (après Stanford) la survie d'Ulysse dans la tragédie, en utilisant dans toute la mesure du possible les tragédies perdues. Elles sont nombreuses. Certaines pièces sont ou étaient relativement favorables à Ulysse : ce sont souvent les plus anciennes (les *Skyrioi* et le *Télèphe* d'Euripide, l'*Ajax* de Sophocle). Mais dans l'ensemble, presque tous les thèmes sont utilisés dans un sens défavorable : celui des armes d'Achille, de Palamède, de Philoctète, des morts d'Iphigénie, d'Astyanax, de Polyxène. Il semble que deux reproches différents aient animé les auteurs : la ruse et le mensonge sont blâmés par une époque devenu moralement plus exigeante sur ce point ; puis l'adresse en politique est blâmée à une époque qui pâtit elle-même des intrigues des démagogues. La première forme d'opposition commence avec Pindare (pour les armes d'Achille) : la seconde culmine avec les pièces d'Euripide.

Ceci implique un profond renouvellement dans l'héroïsme. De fait, dans la tragédie, les anciens héros homériques sont souvent assez mal traités (l'*Ajax* de Sophocle fait exception). Chez Euripide, ni Agamemnon, ni Ménélas, ne sont mieux traités qu'Ulysse. En revanche, on trouve dans la tragédie l'héroïsme confié à d'autres personnages.

Chez Eschyle, il n'y a pas d'héroïsme ; il y a des héros, qui ont des vertus ; mais la notion de culpabilité et la prépondérance de la volonté divine laissent peu de place à l'exaltation du héros. En revanche l'héroïsme a une grande place chez Sophocle (les travaux de B.M.W. Knox l'ont très bien étudié). Mais cet héroïsme est lié à l'impuissance et au désastre : Ajax et Héraclès n'apparaissent que dans le moment de l'écrasement et de la mort ; et les nouveaux actes d'héroïsme sont confiés à des femmes, comme Antigone et Electre. On a étudié, à titre d'exemple, la scène où Electre, après la fausse nouvelle de la mort d'Oreste, veut convaincre sa sœur d'agir avec elle, et reprend, en plus d'arguments de type rhétorique sur les avantages d'une telle conduite, le thème traditionnel de la gloire. Elle y joint des arguments de type moral : la piété ou la justice ; et même la gloire prend par endroits chez elle une forme plus intériorisée ; l'évolution de ce sentiment est la même pour Néoptolème : ce n'est plus la gloire de la réussite mais celle qui s'attache à une conduite désintéressée.

L'évolution qui cantonne l'héroïsme dans la personne des plus faibles se poursuit chez Euripide. Dans son théâtre, on relève d'abord une correction à l'ancienne conception du courage — celle qu'illustrait encore l'*Ajax* de Sophocle et qui préférerait le suicide à une vie extérieurement déshonorée : l'Héraclès d'Euripide, dans une situation analogue, découvre un nouveau courage qui consiste à supporter les épreuves, à supporter la vie. D'autre part, d'un bout à l'autre de son théâtre, Euripide a réservé l'héroïsme aux jeunes femmes ou aux jeunes filles, acculées à la mort par un choix de moins en

moins libre : Alceste, Macarie, Polyxène, Iphigénie (pour ne parler que des pièces conservées). A ces sacrifiées volontaires se joint un tout jeune homme, Ménécée, dont on a étudié à titre d'exemple, la tirade (*Phéniciennes*, 991-1008). Contrairement aux autres, il parle très peu de la gloire, et beaucoup de ce qu'on doit à la patrie. Mais, comme les autres, il fait preuve d'un héroïsme qui consiste, sans moyen de lutte et sans espoir de survie, à assumer volontairement et librement ce que d'autres auraient subi en gémissant. A cet égard l'évolution est la même que pour Héraclès.

Ces quelques exemples, empruntés à la tragédie, aident à mesurer combien l'héroïsme reste, par définition, lié à l'acceptation de la mort. Mais ils montrent aussi combien la fierté de l'homme dans son action s'est estompée : l'héroïsme, ici, devient une façon d'accepter la contrainte.

Naturellement, il ne s'agit là que d'exemples. Et l'enquête serait à poursuivre. L'essentiel serait de la poursuivre, comme on a tenté de le faire, en tenant compte des plus petits détails d'expression : la comparaison les éclaire souvent ; et beaucoup de discussions de texte ou bien de sens ont paru, dans les explications, trouver dans les rapprochements mêmes leur solution. Les textes s'agencent en une synthèse, mais il est plus important encore que cet effort de synthèse permette de mieux entendre certains aspects des textes.

J. de R.

PUBLICATIONS

— *La tragédie grecque* (Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1982, nouvelle édition, revue).

— *Achill und die Leiche Hektors* (*Wiener Humanistische Blätter*, 23, 1981, 1-14).

— *Le rôle de l'écriture dans la Grèce ancienne* (*Corps écrit*, n° 1, fév. 1982, 23-30).

— *Le héros homérique et la pensée de Renan* (*Etudes Renaniennes, Bulletin*, n° 48, 4-16).

— *Pour que survive une certaine culture littéraire* (*Revue des Deux Mondes*, mai 1982, 317-323).

CONFÉRENCES

— 7 septembre 1981, exposé au 3^e congrès international sur l'*Odyssee* à Ithaque (Grèce) : *Objets magiques dans l'Iliade et l'Odyssee*.

— 29 septembre 1981, conférence à la Société de philologie classique d'Helsinki : *Psychological conflicts in Sophocles*.

— 30 septembre 1981, conférence à l'Université d'Helsinki : *Freedom in Greek Tragedy*.

— 1^{er} octobre 1981, conférence aux deux Universités de Turku-Abo (Finlande) : *The description of psychological conflicts in Plato's Phaedrus*.

— 17 octobre 1981, conférence à l'Association d'Enseignement Odontostomatologique : *Théorie politique et théorie médicale dans la Grèce antique*.

— 23 octobre 1981, conférence au XIII^e congrès de la Société de Thanatologie : *Mort et suicide dans la Grèce antique : le symbole de la lumière*.

— 6 novembre 1981, exposé au colloque « Théâtre et spectacles dans l'Antiquité » (Université de Strasbourg) : *Le thème de la liberté et l'évolution de la tragédie grecque*.

— 17 décembre 1981, conférence du soir au Collège de France : *Homère ou comment la recherche peut renouveler la lecture des textes*.

— 30 janvier 1982, conférence à la Société des études renaniennes : *Le héros homérique et la pensée de Renan*. Cf. Publications.

— 18 mars 1982, conférence à la section de Lyon de l'Association Guillaume Budé : *Homère au XX^e siècle*.

— du 10 au 21 mai 1982, mission en Espagne : conférences à Madrid (Fondation Pastor, 11 mai ; Institut Français, 12 mai), conférence et séminaire à l'Université de Grenade (14 et 15 mai), conférences à l'Université de Séville (17 et 18 mai) et à l'Université de Cadix (20 mai). Les sujets reprenaient, sous des formes modifiées, certains des thèmes cités ci-dessus ; seul titre entièrement nouveau : *Giraudoux et la Grèce* (Séville).

— 5 juin 1982, conférence à Neuchâtel, à l'Association suisse pour l'étude de l'Antiquité : *L'Iliade et la mort d'Achille*.

DISTINCTION

Insigne d'Honneur autrichien pour les Sciences et l'Art (décision du 12 juin 1981, remise le 15 février 1982).