

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

EHIC

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges
Littérature Comparée

Présentée et soutenue par
Yan ZHANG

Le 11 décembre 2020

**Recherches comparatives sur la conception du destin dans des tragédies
classiques grecques et chinoises**

Thèse dirigée par Mme Bernadette MORIN

JURY :

Président du jury

M. Yves LIÉBERT, Professeur des Universités, EHIC, Université de Limoges

Rapporteurs

Mme Micheline DECORPS, Professeur des Universités en grec, PHIER et SPHERE,
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Mme Françoise SKODA, Professeur des Universités en grec, UMR 8133, Université Paris
IV - Sorbonne

Examineurs

M. Charles GUITTARD, Professeur des Universités, UMR 7041, Université Paris-
Nanterre

M. Baojun JIA, Directeur du centre Confucius de Pau, Docteur de l'Université de Limoges

M. Jean-Pierre LEVET, Professeur des Universités en grec, EHIC, Université de Limoges

Mme Bernadette MORIN, Professeur des Universités en grec, EHIC, Université de
Limoges



À ma famille

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus sincères remerciements à tous ceux qui ont accompagné mon travail, entre autres :

Ma directrice de thèse, Madame Bernadette Morin. Je voudrais lui adresser toute ma gratitude, pour ses conseils généreux, ses lectures attentives et ses remarques minutieuses tout au long de la rédaction de ma thèse. Sa patience, sa gentillesse et ses encouragements me sont très précieux.

Tous les membres du jury, Monsieur Yves Liébert, Madame Micheline Decorps, Madame Françoise Skoda, Monsieur Charles Guittard, Monsieur Baojun Jia et Monsieur Jean-Pierre Levet, qui ont accepté de se pencher sur cette étude et ont fourni des commentaires constructifs.

Monsieur Jean Fauconnet, dont j'ai fait la connaissance dès mon arrivée en France. Il m'a beaucoup aidée dans mes études ainsi que dans la découverte de la culture française.

Madame Annie Lavaux-Roche, qui est ma « grand-mère française ». Elle me traite avec toute sa gentillesse. Avec elle, j'ai passé de bons moments pendant ces dernières années.

Mon amie intime Wu Xi, qui m'a aidée dans la recherche des documents chinois. Nous nous encourageons l'une l'autre. Son accompagnement m'est cher.

Mon chéri An Yan, qui m'a accompagnée jour et nuit avec sa tendresse et son réconfort.

Ma chère famille. Malgré le grand éloignement entre nous, leur amour et leur soutien irremplaçables sont tout le temps ma source de motivation pour achever ce travail.

Ma reconnaissance s'adresse également à XISU. Elle m'a initiée aux études de français et m'a offert l'occasion de connaître Limoges, la plus belle ville française où j'ai passé sept années mémorables de ma vie.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	5
Introduction.....	7
Chapitre I. Les définitions de base.....	17
1.1. La tragédie.....	17
1.2. Le destin	27
1.3. Le sujet du destin dans la tragédie classique grecque et chinoise.....	70
Chapitre II. Des éléments relatifs à la représentation du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises	108
2.1. Le corpus : la mythologie versus les sources variées.....	108
2.2. Le conflit principal : l’oracle versus la société	128
2.3. Les protagonistes : les dieux (ou demi-dieux) versus les êtres humains.....	139
2.4. La fin : malheureuse versus heureuse	152
Chapitre III. Le développement de la conception du destin dans des tragédies classiques et ses raisons	165
3.1. L’évolution de la conception du destin	165
3.2. Les éléments influant sur l’évolution de la conception du destin dans la tragédie classique	284
Chapitre IV. L’héritage de la conception du destin dans la tragédie.....	330
4.1. La transmission de l’esprit de l’humanisme dans des tragédies ultérieures....	330
4.2. Des réflexions sur la relation entre l’être humain et le destin dans la tragédie	354
Conclusion	383
Références bibliographiques.....	394
Annexes.....	422
Table des matières.....	432

Table des tableaux

Tableau 1 : Les pièces tragiques des trois grands poètes grecs conservées jusqu'à nos jours.....	71
Tableau 2 : Les dix tragédies les plus représentatives compilées dans le <i>Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises</i>	87
Tableau 3 : La catégorisation des pièces tragiques conservées des trois grands poètes grecs	109
Tableau 4 : La catégorisation de la matière des dix grandes tragédies classiques chinoises.....	116

Introduction

« Pourquoi je m'occupe de Sophocle.
Parce qu'il existe
des choses neuves très vieilles
et des choses vieilles toutes neuves. »¹
Jean Cocteau

Aux prémices de la civilisation humaine, quel peuple a connu un développement sans heurts, au cours duquel l'homme a pu éviter des conflits avec la nature ou la société ? En vue de la survie et du progrès, les êtres humains ont lutté vaillamment contre leur environnement. Cette volonté d'affronter les difficultés et les dangers a probablement constitué la source commune de l'esprit tragique. Il en résulte que dans la culture tant occidentale qu'orientale, il existe peu ou prou l'esprit tragique qui s'exprime naturellement dans les créations artistiques et littéraires², notamment dans la tragédie. Au VI^e siècle avant J.-C., la tragédie en tant que genre théâtral est apparue en Grèce, a atteint son apogée un siècle après, et est devenue le prototype éternel de la littérature occidentale. Pourtant, le genre tragique n'est pas particulier à l'Occident, il a aussi paru sous des formes différentes dans d'autres régions du monde, en Chine par exemple. En dépit de son émergence qui remonte fort loin, la tragédie chinoise n'a pris forme qu'au XII^e siècle de notre ère. Quoique son influence ne puisse pas rivaliser avec celle de son homologue grecque, il est impossible d'ignorer son importance dans l'histoire littéraire de la Chine antique.

En tout cas, pour la tragédie grecque, tout comme pour la tragédie chinoise, le destin semble être un sujet incontournable. Étant donné les différences culturelles et sociales, la conception du destin est loin d'être unique, qu'elle soit occidentale, orientale, ou propre à d'autres parties du monde. Puisque la Grèce antique et la Chine

¹ Cité par Jacques Jouanna, *Sophocle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, p. 7.

² Cf. Xie Bailiang, *Histoire de la tragédie du monde*, Beijing, Éditions du Théâtre de Chine, 2004, p. 2-3. Par exemple, de 4000 au VI^e siècle avant J.-C. ont apparu successivement le premier récit épique du monde *Épopée de Gilgamesh* de la Mésopotamie, le *Livre des morts des Anciens Égyptiens* de l'Égypte antique, ainsi que le *Livre des Lamentations* et le *Livre de Job* de la Bible hébraïque. Toutes œuvres ont déjà manifesté l'esprit tragique de l'homme.

antique peuvent être considérées d'une certaine manière comme les représentants des civilisations anciennes de l'Occident et de l'Orient, il est intéressant de comparer leurs conceptions du destin dans la tragédie classique, nous permettant de mieux connaître les dissemblances des deux peuples sur les plans dramatique, idéologique et sociétal.

Dans le domaine de la littérature occidentale, la définition de la tragédie est très précise. Elle dérive du culte de Dionysos, et a été séparée de la comédie dès sa naissance. Les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide étaient bien mures. Elles figuraient les accomplissements les plus élevés de la tragédie grecque, et ont eu des répercussions profondes sur divers milieux jusqu'à nos jours. Ainsi, celles des pièces des trois grands poètes qui nous sont parvenues sont prises comme corpus grec de notre recherche. Au niveau théorique, Aristote était le premier à définir le genre et a désigné ses particularités ainsi que sa fonction artistique dans la *Poétique*, laquelle a dès lors servi de base à la théorie tragique postérieure.

Au contraire, du côté chinois, la tragédie n'était pas un genre bien défini dans l'Antiquité, mais les anciens Chinois avaient une notion semblable à la tragédie grecque, soit le « théâtre amer » (苦戏), appelé également la « partition plaintive » (怨谱), qui était l'appellation générale de toutes les pièces dont l'intrigue était malheureuse et éplorée. Malgré la longue période écoulée entre son émergence et sa formation³, au début du XII^e siècle, avec l'apparition du théâtre du Sud (南戏) à la fin des Song du Nord (北宋, 960-1127), le théâtre chinois s'est formé officiellement, en même temps que les premières pièces tragiques. Attendu que la tragédie chinoise n'était pas un genre littéraire spécifique, elle n'avait pas de théorie fondamentale comme celle d'Aristote. Pourtant, beaucoup de théoriciens dramatiques⁴ ont préconisé que le charme artistique

³ En effet, l'origine du théâtre chinois remonte aux danses primitives qui revêtaient une dimension religieuse. Les danses et les chants sorciers de la haute Antiquité, l'opérette de bouffons (俳优戏) de la cour impériale des Zhou Occidentaux (西周, environ 1046-771 avant J.-C.), les « cent jeux ou acrobaties » (百戏) folkloriques débutant à partir des Han (汉朝, 202 avant J.-C.-220) ont tous jeté les bases pour la fondation du théâtre traditionnel chinois.

⁴ Les théoriciens dramatiques tels que Lü Tiancheng (吕天成, 1580-1618), Qi Biaoqia (祁彪佳, 1603-1645), Du Jun (杜濬, 1611-1687), Cheng Ying (程璜, 1746-1812) et Chen Hongshou (陈洪绶, 1598-1652), ont tous mis l'accent sur le caractère contagieux du théâtre, notamment la tonalité tragique.

du théâtre consistait à émouvoir et à apitoyer les spectateurs. En d'autres termes, bien qu'il n'y ait pas de distinction théorique des tonalités du théâtre, les Anciens pouvaient tout à fait distinguer les pièces tragiques et comiques au niveau de la création et de l'appréciation.

Cependant, les pièces de théâtre amères ne sont pas toutes des tragédies. Au fur et à mesure de l'introduction du concept de tragédie occidentale en Chine, les écrivains et les critiques littéraires ont essayé de classer les pièces selon leurs propres compréhensions et critères, d'où résulte une diversité de catégorisations. Quoiqu'il en soit, il y a tout de même des œuvres qui sont communément admises comme tragédies,

à l'exemple du *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises* (zhōngguóshídà 中國十大

gǔdiǎnbēijù jí 古典悲劇集) compilées par Wang Jisi (wáng jì sī 王季思)⁵. Ces pièces créées par dix dramaturges issus des trois dynasties sont censées être les tragédies les plus représentatives sous les dynasties Yuan, Ming et Qing, il est donc convaincant de les retenir comme corpus.

Comme indiqué précédemment, dans beaucoup de tragédies grecques et chinoises, nous n'avons pas de peine à apercevoir l'interprétation du destin. Celui-ci est toujours un thème important pour la tragédie, hérité et étudié par les générations ultérieures jusqu'à présent. Dans sa thèse de doctorat *The Psychology of Tragedy (La psychologie de la tragédie)*, l'esthéticien chinois Zhu Guangqian (zhūguāngqián 朱光潛)⁶ a indiqué la relation entre la tragédie et la destinée :

*If we examine the reasons why Tragedy flourished only in Greece and not in other parts of the world, we shall find some further support for our view that the idea of Fate is essential both to the creation and to the appreciation of Tragedy.*⁷

Si nous examinons les raisons pour lesquelles la tragédie n'a prospéré qu'en Grèce mais pas dans d'autres parties du monde, nous pourrions trouver un autre

⁵ Wang Jisi (王季思, 1906-1996) est l'un des spécialistes du théâtre traditionnel chinois les plus influents.

⁶ Zhu Guangqian (朱光潛, 1897-1986) est un esthéticien, théoricien littéraire, éducateur et traducteur chinois. Il est l'un des fondateurs de l'esthétique moderne chinoise.

⁷ Zhu Guangqian, *La psychologie de la tragédie*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2012, p. 518.

appui à notre point de vue que l'idée du destin est essentielle tant pour la création que pour l'appréciation de la tragédie.

À part lui, bien d'autres chercheurs ou dramaturges tout au long de l'histoire littéraire ont accordé une grande attention à la conception du destin dans la tragédie grecque, tels Schopenhauer (*Le monde comme volonté et comme représentation*) et Nietzsche (*La naissance de la tragédie*). Presque tous ceux qui ont mené des recherches sur la tragédie grecque ont exprimé leur opinion sur ce sujet.

Pour les anciens Grecs, le destin signifie la « part » ou le « lot » que la puissance prépondérante universelle impose à toutes les créatures. Au sens archaïque, il est inné et prédestiné, hors du contrôle de l'homme et des dieux. Cette force aveugle s'interprète souvent par l'enchaînement de malheurs fatals, annoncés par des malédictions héréditaires ou des oracles divins. Même si l'on connaît son sort à l'avance, il est inutile d'essayer de le changer ou de le fuir. En somme, le mystère, l'universalité et le caractère inéluctable constituent les caractères principaux de la destinée dans la culture grecque. Quant à la tragédie, les dramaturges ont hérité de cette conception du destin déjà manifestée dans les œuvres mythologiques et épiques, en la modifiant selon leur propre perception et leur intention de création.

Effectivement, la tragédie grecque se distingue souvent par le sujet du destin, mais ce dernier n'est pas une caractéristique appartenant à elle seule. Dans l'Antiquité chinoise, le destin représente également la puissance suprême qui domine le sort de l'individu et celui de l'État, lesquels peuvent dans une certaine mesure être prévenus par le biais des pratiques divinatoires. Mais vu la longue histoire de la culture traditionnelle et l'importance de la population, plusieurs conceptions du destin ont coexisté dans la société antique. Dans l'ensemble, les classes populaires pensent que le destin est prévisible et changeable ; mais les milieux intellectuels ont tendance à croire que le destin est presque immuable ou est influencé par la moralité, et ils s'opposent en général à offrir des sacrifices ou à recourir à la sorcellerie pour éviter les infortunes.⁸ De même, ces pensées variées sur le destin associées à des doctrines religieuses ou philosophiques ont été incorporées dans la tragédie classique chinoise en fonction des

⁸ Cf. Chen Ning, *Interprétations modernes de la conception du destin de la Chine antique*, Shenyang, Éditions de l'Éducation du Liaoning, 1999, p. 89.

préférences des dramaturges.

De toute manière, le destin n'est pas une notion fixe dans les tragédies antiques, il se modifie au fil du temps et se traduit diversement selon les cultures, les époques et les écrivains. Force est de noter que notre thème de recherche ne porte pas sur le sujet même du destin, qui est loin d'être présent dans toutes les tragédies. Au contraire, nous nous concentrons sur la conception du destin, à savoir la façon de traiter et de montrer cette notion évolutive. Chacune des époques a ses propres interprétations de la destinée, et chacun des dramaturges a sa propre attitude envers la destinée. Également dans notre corpus, ce thème ne se présente pas toujours comme le conflit principal autour duquel les intrigues se déroulent. Par l'intermédiaire de l'analyse de ces pièces, l'objectif de notre étude consiste à comparer les évolutions respectives de la conception du destin dans les tragédies grecques et chinoises, et à découvrir les éléments qui conduisent à ces évolutions, lesquelles présentent des différences et des analogies éventuelles.

Autour de notre sujet, il existe déjà des résultats de recherches dans les milieux universitaires, lesquels peuvent être classés en trois catégories. D'abord, sur la conception du destin dans la tragédie grecque, nous pouvons trouver des articles dans des publications françaises, spécialement centrés sur la relation entre la fatalité et Zeus chez Eschyle et le destin d'Œdipe chez Sophocle⁹. Certains ouvrages ont également consacré des passages à l'expression de la destinée chez les trois grands tragiques, tels que *La tragédie grecque* de Jacqueline de Romilly¹⁰. Toutefois, il n'y a guère de documents qui aient approfondi ce thème. Les références rédigées en chinois sont plus riches. À part des articles, plusieurs mémoires de master ont traité de ce sujet¹¹. Leurs auteurs ont tenté d'analyser de manière globale la notion de destin dans la tragédie grecque, et d'expliquer les raisons de ses changements dans les perspectives sociale, politique et philosophique. Mais aucun d'entre eux n'a fait des analyses détaillées à

⁹ Par exemple, « Le conflit entre Zeus et la Destinée dans Eschyle » de Francis Vian, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle » d'Edmond Lévy, « Destin d'Œdipe, destin d'une famille » de Jean Bollack, « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* » de Michel Fartzoff.

¹⁰ Cf. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 168-173.

¹¹ Par exemple, *Interrogation sur le fond de l'âme – la conception du destin dans la tragédie grecque et des réflexions esthétiques sur son évolution* (问向灵魂的深处——古希腊悲剧的命运观念及其演变的美学思考) de Hu Xiaogen (胡孝根), *Étude sur la conception du destin dans la tragédie grecque* (论古希腊悲剧中的命运观) de Li Jian (李建), *Évolution historique de la conception du destin dans la tragédie grecque* (古希腊悲剧命运观的历史演变) de Hu Jinghua (胡婧华).

partir des textes eux-mêmes.

Ensuite, sur la conception du destin dans les pièces tragiques chinoises, nous pouvons recueillir très peu de documents qui se rapportent à ce sujet¹². Au lieu de se concentrer sur la tragédie classique, ces derniers ont plutôt mené des analyses générales de la destinée dans la littérature antique dans son ensemble, y compris le poème, le roman et le théâtre, en insérant parfois une comparaison très concise avec quelques tragédies grecques.

Enfin, sur la comparaison entre la conception grecque et la conception chinoise du destin dans la tragédie classique, laquelle reste encore un vide à combler dans le domaine français, voire occidental, il existe déjà des mémoires de master écrits en chinois qui sont dédiés à ce sujet. Certains ont effectué des comparaisons sous l'aspect général¹³ ; d'autres se sont bornés au type de tragédies étroitement liées au destin¹⁴. Il y a encore des articles qui concernent la comparaison du sort des personnages tragiques concrets¹⁵. Mais aucun document n'a résumé à la fois les deux conceptions du destin en comparant leurs évolutions.

Ainsi, en nous référant à toutes ces réalisations académiques, nous proposons d'entamer une recherche comparative plus complète et plus approfondie. L'originalité de notre thèse réside dans trois aspects. En premier lieu, comme les mémoires, les thèses et les monographies d'auteurs français en matière de tragédie classique chinoise sont rarement trouvables, cette dernière reste tout de même un sujet assez étranger aux Occidentaux, dont beaucoup ne savent peut-être même pas si le genre existe dans la littérature de l'Antiquité chinoise. Il est donc nécessaire de mener une thèse sur ce sujet,

¹² Tels que l'article « La conception du destin dans les œuvres tragiques traditionnelles chinoises » (中国传统悲剧中的命运观) de Wang Wenge (王文革) et de Liu Tongjun (刘同军), le mémoire de master *Analyse de la conception du destin dans le théâtre et le roman chinois* (中国戏剧小说的命运观念探析) de Li Kezhen (李可臻).

¹³ Tels que *Recherches sur les différences entre les tragédies orientale et occidentale du point de vue de la conception du destin – à l'exemple des tragédies classiques grecque et chinoise* (从命运观看东西方悲剧的差异——以古希腊悲剧和中国古典悲剧为例) de Chen Yan (陈岩).

¹⁴ Tels que « Comparaison entre la tragédie de destin de la Grèce antique et celle de la Chine antique » (古希腊命运悲剧与中国古典命运悲剧之比较) de Hu Qionghua (胡琼华).

¹⁵ Par exemple, « Étude sur les différences essentielles entre le destin tragique de Dou E et celui d'Antigone » (论窦娥与安提戈涅悲剧命运的本质性差异) de Lu Wenbin (路文彬), « Découvrir à travers la tragédie la résistance des femmes chinoises et occidentales à la destinée – l'analyse comparative de *Médée* et du *Ressentiment de Dou E* » (透过悲剧看中西方女性与命运的抗争——«美狄亚»与«窦娥冤»比较赏析) de Bao Dou (宝斗).

afin de faire mieux connaître la tragédie chinoise par l'intermédiaire de sa comparaison avec son homologue grecque.

En deuxième lieu, de même que la tragédie grecque est souvent reconnue par son interprétation du destin, celui-ci fait également partie des thèmes de la tragédie chinoise. Néanmoins, peu de recherches sont consacrées à la conception du destin et à son évolution dans la tragédie classique chinoise. De plus, outre les articles et les mémoires concernant les études comparatives sur la tragédie grecque et la tragédie chinoise, il n'y a pas de thèses ou de monographies sur la comparaison de leurs conceptions du destin. Notre étude contribuera à compléter les lacunes dans ce domaine de recherche. À travers l'analyse concrète des pièces représentatives des deux côtés, nous pourrons voir plus clairement les caractéristiques des deux notions de destin et de leurs manifestations dans les tragédies classiques, nous aidant à mieux comprendre les deux cultures différentes.

En troisième lieu, ainsi que mentionné *supra*, nous pouvons déjà trouver des articles axés sur la comparaison de la destinée dans quelques tragédies grecques et chinoises, comme entre *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing et *Antigone* de Sophocle ou *Médée* d'Euripide. En effet, ces analyses peuvent seulement montrer des particularités des deux conceptions du destin d'une manière restreinte et partielle. Car la destinée s'exprime différemment selon les époques et ne cesse pas d'évoluer, il n'est donc pas pertinent de tirer des conclusions à travers deux tragédies indépendantes. De ce fait, en fonction des traits des dramaturges et des périodes historiques, nous diviserons respectivement le développement de la tragédie grecque et celui de la tragédie chinoise en trois phases, dans le but de montrer l'évolution de leurs conceptions du destin sous un angle plus complet.

En raison du grand décalage géographique et temporel entre ces deux genres littéraires homologues, il existe sans aucun doute beaucoup de dissimilitudes dans leurs conceptions du destin. Mais comment ces différences se présentent-elles et quelles sont les caractéristiques de leurs évolutions ? Autour de cette problématique, notre thèse se développera en quatre grandes parties.

Le premier chapitre portera sur des connaissances de base. Tout d'abord, nous présenterons brièvement la définition et la composition de la tragédie respectivement

dans la littérature grecque et dans la littérature chinoise. Ensuite, nous récapitulerons la notion de destin en nous penchant sur des termes qui lui sont relatifs, nous ferons une courte présentation sur l'origine du concept ainsi que son développement, et donnerons un aperçu de sa présence dans la littérature de l'Antiquité. Enfin, nous exposerons d'une façon générale le sujet du destin dans notre corpus grec et chinois.

Le deuxième chapitre sera consacré aux éléments associés à la représentation du destin. Sur la base des pièces des trois poètes grecs et des dix tragédies chinoises compilées par Wang Jisi, l'analyse se réalisera sur quatre plans. Premièrement, en ce qui concerne les matières de création, nous synthétiserons celles de la tragédie grecque selon des cycles mythiques, et celles de la tragédie chinoise selon les genres de sources. Deuxièmement, pour ce qui est du conflit principal, la tragédie grecque en comprend globalement trois sortes en fonction de la nature du conflit, qui peut être soit prédestiné, soit éthique, soit politique ; pour sa part, la tragédie chinoise comprend pareillement trois sortes de conflit : social, familial ou politique. Troisièmement, portant sur les protagonistes, nous résumerons les particularités des personnages grecs et chinois à travers leur statut social et leur caractère. Quatrièmement, à propos de l'aboutissement de l'histoire, nous aborderons successivement le style de la fin des deux tragédies. La récapitulation de l'ensemble de ces quatre points nous permettra d'avoir une compréhension globale de l'expression de la destinée dans la tragédie antique.

Dans le troisième chapitre, nous discuterons le développement de la conception du destin dans la tragédie classique et les raisons qui aboutissent à cette mutation. Au sein de nos corpus grec et chinois, nous sélectionnerons respectivement trois pièces de chacun d'eux qui nous semblent capables de représenter la notion de destinée de l'époque : *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *Œdipe roi* de Sophocle, *Médée* d'Euripide ;

Le Ressentiment de Dou E (窦娥冤) de Guan Hanqing (关汉卿), *L'Orphelin de*

la famille Zhao (赵氏孤儿) de Ji Junxiang (纪君祥), *La Pagode du Pic du Tonnerre*

(雷峰塔) de Fang Chengpei (方成培). Chacune d'entre elles correspond d'une

certaine manière à un stade de développement de la tragédie. À travers ces six chefs-d'œuvre, nous pourrions percevoir de quelle manière la destinée apparaît dans les tragédies grecque et chinoise, et quelle évolution de la conception du destin s'y présente.

Puis, nous essayerons d'éclaircir les facteurs qui influencent probablement cette évolution, entre autres, les changements de situation sociétale, les expériences personnelles des dramaturges, etc.

Le quatrième chapitre sera destiné à une réflexion sur l'héritage de la conception du destin dans des tragédies postérieures. Étant l'origine de ce genre littéraire, la tragédie grecque sert de source de création très importante pour les dramaturges ultérieurs. De plus, la notion de destin dans la tragédie grecque ne disparaît pas avec la décadence du genre, et est transmise plus ou moins dans la création des tragédies suivantes. Il en va de même pour la tragédie classique chinoise. Dans cette partie, nous nous centrerons d'abord sur l'aspect théorique pour découvrir l'influence de l'esprit humaniste déjà manifesté dans la tragédie antique sur l'évolution de la conception du destin dans la tragédie occidentale et la tragédie moderne chinoise. Ensuite, l'attention sera portée sur des pièces concrètes. Quelle que soit l'époque, la tragédie vise toujours à montrer le rapport entre l'homme et le destin dont la connotation évolue sans discontinuer. Ici, nous allons voir la tendance de l'évolution du destin dans la tragédie ancienne et moderne du point de vue des trois relations duelles : l'irrationnel et le rationnel, la fatalité et la liberté, la soumission et la révolte.

À propos de la méthodologie, nos recherches se fonderont principalement sur la lecture des documents concernant le sujet et l'analyse des tragédies du corpus. En outre, l'analyse comparative sera utilisée dans la confrontation des tragédies grecque et chinoise ainsi que de leurs conceptions du destin.

L'art vient de la vie. Occupant une place considérable et irremplaçable dans le domaine littéraire depuis l'Antiquité, la tragédie reflète pour une large part la vie des Anciens, et la conception du destin dans cette création intellectuelle implique d'une certaine façon la condition humaine et la mentalité du peuple de l'époque. Pour les Grecs antiques comme pour les anciens Chinois, la notion de destin témoigne du lien entre l'homme et la nature, l'individu et la société. Par conséquent, toutes ces études figurant dans cette thèse telles qu'évoquées ci-dessus favoriseront la découverte des différences et des analogies éventuelles sur les plans culturel et sociétal entre deux nations relevant de deux époques éloignées. D'ailleurs, la recherche sur la conception du destin dans la tragédie nous aidera à mieux percevoir le mode de pensée et l'état d'esprit du peuple occidental et ceux du peuple oriental dans l'Antiquité, ce qui exerce encore

une influence sur la création d'œuvres dramatiques de nos jours.

Chapitre I. Les définitions de base

1.1. La tragédie

Selon Friedrich Nietzsche (1844-1900), grand philosophe allemand du XIX^e siècle, la tragédie est « l'art suprême de l'acquiescement à la vie »¹⁶. Dans son chef-d'œuvre intitulé *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche a traité de différents thèmes sur la tragédie grecque, entre autres, de son origine musicale, de la pensée tragique, de son écroulement, du dionysiaque ainsi que de l'apollinien, tout en appréciant le charme du théâtre et de la civilisation grecs qui a beaucoup influencé la littérature occidentale.

En réalité, au sujet de la tragédie, genre dramatique qui a occupé pendant longtemps une place primordiale dans l'histoire littéraire occidentale, bien des savants du monde entier ont attaché une grande importance. Par exemple, en tant que philosophe et historien français du XIX^e siècle, Hippolyte Taine (1828-1893) a fait l'éloge de la tragédie dans son œuvre *Philosophie de l'art* :

*Entre tant de genres littéraires, il en est un, la tragédie, qui se développa avec une perfection singulière, et c'est dans ce genre, le premier de tous, qu'on trouve alors le plus éclatant exemple de la concordance qui lie ensemble les hommes et les œuvres, les mœurs et les arts.*¹⁷

Outre les Occidentaux, les Chinois ont également pris la tragédie en considération, tel Zhu Guangqian (朱光潜), qui a indiqué dans sa thèse *The Psychology of Tragedy (La psychologie de la tragédie)* que « the possession of Tragedy is a sign of high vitality of a nation »¹⁸ (la possession de la tragédie est un signe de haute vitalité d'une nation).

Néanmoins, la définition de la tragédie diffère d'une certaine manière entre les littératures occidentale et chinoise. Et engendrées dans des cultures et des sociétés différentes, la tragédie grecque et la tragédie chinoise n'ont pas connu un

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, dans *Œuvres philosophiques complètes – Tome VIII*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 289.

¹⁷ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. 90.

¹⁸ Zhu Guangqian, *La psychologie de la tragédie*, op.cit., p. 545.

développement identique.

Puisque notre travail est consacré à une comparaison de la conception du destin entre les tragédies classiques grecques d'une part, et chinoises d'autre part, afin de mieux développer la recherche, il est nécessaire au préalable d'avoir une vision globale de la notion de tragédie respectivement dans la Grèce et la Chine antiques.

1.1.1. La conception de la tragédie grecque

Apparue au V^e siècle avant J.-C., la tragédie est considérée en Occident comme un genre littéraire très prestigieux, particulièrement dans l'Antiquité grecque et encore au XVIII^e siècle. Nous n'avons pas d'informations sur la date précise de la naissance de ce genre, mais celui-ci possède une origine sans doute religieuse pour le fond et emprunte à l'épopée pour la forme.

D'après l'*Histoire de la littérature grecque* rédigée conjointement par Suzanne Saïd, Monique Trédé et Alain Le Boulluec, le terme dérive du nom grec « τραγ-ῳδία » qui est composé de deux mots élémentaires, soit « τράγος » (bouc) et « ῳδή » (chant). À propos de l'association de ces deux sens, il existe principalement deux hypothèses. Mais à défaut de se mettre d'accord sur la supposition du « chant du bouc » (chant représenté par les acteurs déguisés en boucs dans le culte de Dionysos), les chercheurs ont tendance à s'accorder sur l'interprétation du « chant sur le bouc » (chant relatif au bouc sacrifié et donné en prix au vainqueur du concours tragique).¹⁹

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'origine de la tragédie comporte un aspect religieux. À en croire plusieurs textes antiques, « centré sur l'Attique et étroitement lié au culte de Dionysos »²⁰, « le genre trouverait ses racines dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, ainsi que dans le dithyrambe »²¹. Thespis d'Ikarion (VI^e siècle avant J.-C.) est souvent censé être le premier tragique grec, tandis que *Les Perses* d'Eschyle est la plus ancienne tragédie qui nous reste, représentée en 472 avant J.-C.

¹⁹ Cf. Suzanne Saïd, Monique Trédé, Alain Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 128.

²⁰ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, p. 46.

²¹ *Ibid.*, p. 46.

La notion du genre évolue au fil du temps. D'après l'*Encyclopédie de la littérature*, la tragédie est définie ainsi :

*Un genre littéraire occidental, pièce de théâtre en vers dans laquelle figurent des personnages illustres, dont le but est d'exciter la terreur et la pitié et qui se termine ordinairement par un événement funeste.*²²

Cette définition, comme la plupart des autres, provient de la description de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote, où se lit la première définition du genre, datant du IV^e siècle avant J.-C. :

*Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*²³

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.

La conception d'Aristote évoque certainement la tragédie grecque. D'après lui, la tragédie est « l'imitation d'une action » qui comprend six éléments : la fable (« l'assemblage des actions accomplies »²⁴), les caractères (« ce qui montre la ligne de conduite, le parti que, le cas étant douteux, on adopte de préférence ou évite »²⁵), l'élocution (« la traduction de la pensée par les mots » qui « a les mêmes propriétés dans les écrits en vers et dans les écrits en prose »²⁶), la pensée (« la faculté de trouver le langage qu'implique la situation, le langage approprié, ce qui dans les discours est l'œuvre de la politique et de la rhétorique »²⁷), le spectacle et finalement le chant. Parmi ces six facteurs, le premier constitue le fondement primordial, pour ainsi dire l'âme de

²² *Encyclopédie de la littérature*, Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 1630.

²³ Aristote, *Poétique*, Chapitre VI, v. 1449b 24-28, texte établi et traduit par Janet Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 36-37.

²⁴ *Ibid.*, Chapitre VI, v. 1450a 15, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, Chapitre VI, v. 1450b 8-10, p. 39.

²⁶ *Ibid.*, Chapitre VI, v. 1450b 14-16, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, Chapitre VI, v. 1450b 5-7, p. 39.

la tragédie, parce que le bonheur et le malheur résident dans l'action, laquelle rend les gens heureux ou malheureux et fait diriger vers le but d'une affaire. Quant au rôle de ce genre dramatique, c'est d'assumer une fonction de « catharsis ». Il doit purifier l'état d'esprit des spectateurs à travers des scènes pathétiques et effrayantes, en suscitant les sentiments de pitié et de crainte.

En général, la tragédie grecque est « caractérisée par l'opposition de la parole et du chant, de la collectivité (le chœur formé de douze puis de quinze choreutes qui sont des amateurs spécialement entraînés) et des individus (les acteurs qui sont des professionnels) »²⁸. À propos de sa structure, la tragédie se divise en parties suivantes : le prologue, les épisodes, le chant du chœur composé de la parodos (chant d'entrée) et de stasima (chants sur place), l'exodos (la sortie) du chœur. En tant qu'une des spécificités principales de la tragédie, le chœur a vécu des changements au niveau du nombre des choreutes et de l'importance de son rôle. Dans les pièces d'Eschyle, le chœur comporte douze membres, tandis que chez Sophocle et Euripide, les choreutes sont au nombre de quinze. La participation du chœur n'est pas fixe, il peut être divisé en deux demi-chœurs dont les choreutes marchent « tantôt en rangs (κατὰ ζυγά / *kata zuga*), à la queue leu leu, tantôt en files (κατὰ στοίχους / *kata stoichous*) »²⁹. De plus, en dépit de sa grande importance dans les plus anciennes tragédies, le chœur devient de moins en moins considérable à partir du V^e siècle avant J.-C.

Quant au thème, presque toutes les pièces qui nous restent sont créées en fonction des matières mythologique ou épique, tels *Les Suppliantes* d'Eschyle, *Philoctète* de Sophocle et *Iphigénie à Aulis* d'Euripide. Il existe aussi des tragédies dont l'intrigue est basée sur des événements historiques comme *Les Perses* d'Eschyle, mais ces cas sont rares.

Du V^e siècle à la première moitié du IV^e siècle avant notre ère, la tragédie grecque a connu un immense succès jusqu'à l'époque hellénistique. Elle faisait non seulement partie de l'institution du festival des Dionysies, mais figurait également dans toutes sortes de concours musicaux. On pourrait dire que les débuts de l'art tragique représentent tout à fait le temps de son plein épanouissement. En d'autres termes, la

²⁸ Suzanne Saïd, Monique Trédé, Alain Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 132.

²⁹ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, op.cit., p. 47.

Grèce antique du V^e siècle avant J.-C. constitue la première époque de la plénitude de ce genre. Bien que son apogée n'ait duré qu'une soixantaine d'années, la tragédie grecque s'est distinguée par ses particularités brillantes et a beaucoup influé sur la création tragique dans les siècles suivants. En tout cas, la tragédie n'est pas un genre théâtral uniquement occidental, elle appartient aussi à la littérature orientale, surtout à la littérature chinoise, depuis bien longtemps.

1.1.2. La conception de la tragédie classique chinoise

Avant d'aborder la tragédie chinoise, nous allons distinguer quelques notions analogues. En matière de théâtre dans la littérature chinoise, les quatre mots suivants

sont incontournables : le *quyi* (曲艺, arts dramatiques), le *xiqu* (戏曲, opéra chinois), le *huaju* (话剧, théâtre parlé) et le *xiju* (戏剧, théâtre).

Apparu sous la dynastie Tang (唐朝, 618-907), le *quyi* (曲艺) est l'appellation générale de l'art de parler et de chanter traditionnel chinois, qui s'est formé en fonction de la littérature orale populaire en accompagnement de la chanson.³⁰ Au lieu de mettre l'accent sur les costumes et la décoration de la scène, l'intérêt du *quyi* réside dans les techniques exquises de narrer, de chanter et d'imiter des acteurs. Le spectacle est souvent accompagné par certains instruments musicaux traditionnels, joués principalement par les acteurs.³¹ Dans l'ensemble, le *quyi* a souvent inspiré un autre genre théâtral, le *xiqu*.

³⁰ Faisant partie des genres artistiques traditionnels, le *quyi* (曲艺) permet à un ou plusieurs acteurs de narrer et de chanter des histoires dans un langage très vivant et concis, tout en reflétant la vie quotidienne ou des phénomènes sociaux actuels. À l'encontre du *xiqu* (戏曲) dans lequel chaque personnage est joué par un acteur, au cours des représentations du *quyi*, un acteur est en mesure de jouer plusieurs personnages.

³¹ D'après des statistiques incomplètes, il existe encore plus de 400 variantes du *quyi*, comme les « dialogues comiques » (相声), les « rimes de la capitale et grand tambour » (京韵大鼓), les « cliquettes rapides » (快板书), le « chant accompagné au tympanon du Shandong » (山东琴书), la « rotation à deux personnes » (二人转), etc.

Le terme *xiqu* (戏曲) signifie l'opéra chinois ou le théâtre chanté traditionnel chinois. L'art du *xiqu* n'a été bien établi qu'à la dynastie Song (宋朝, 960-1279). Synthèse des chants et des danses populaires, de l'art de parler et de chanter, ainsi que du théâtre comique, le *xiqu* dérive de la danse primitive avant la dynastie Xia (夏朝, 2070-1600 avant J.-C.)³² et a connu un processus de développement pendant plus de 800 ans. Au cours de son évolution, le *xiqu* comprend plusieurs styles, comme le « *nanxi* ou théâtre du Sud » (南戏), le « *zaju* ou spectacles variés des Yuan » (元杂剧), le « *chuanqi* ou transmission de l'extraordinaire des Ming et des Qing » (明清传奇), etc. Il y a plus ou moins de nuances entre toutes ces branches sur les plans thématique, structural ou musical.³³

Le *huaaju* (话剧), soit le théâtre moderne chinois, se traduit littéralement comme le théâtre parlé. Il est un genre dont la forme artistique principale se fonde sur les dialogues et les gestes corporels³⁴. Apparues en 1907 avec l'inspiration du théâtre occidental, les premières pièces de théâtre parlé étaient également appelées le « nouveau théâtre » (新剧) ou le « théâtre civilisé » (文明戏)³⁵. À partir de 1912,

³² Cf. Jiang Chunfang, *Encyclopédie de Chine - Xiqu et Quyi*, Beijing, Éditions de l'Encyclopédie de Chine, 1992, p. 449. Selon le volume destiné au *xiqu* et au *quyi* de l'*Encyclopédie de Chine*, tout au début de la société primitive, afin de prier ou de bénir les dieux pour des conditions climatiques favorables ou de bonnes récoltes de céréales avant ou après la chasse, les gens se réunissent, dansent et chantent ensemble en se déguisant en bêtes, constituant les premiers cultes religieux. Plus tard, outre les activités religieuses, les gens donnent des représentations pareilles également pour commémorer la gloire de la guerre, chasser les fantômes ou les épidémies, offrir des sacrifices aux ancêtres, même pour faire la cour entre l'homme et la femme.

³³ Généralement, l'art du *xiqu* est lié avec des champs divers comme la littérature, la musique, la danse, les beaux-arts, les arts martiaux, l'acrobatie et le spectacle vivant. Il contient plus de 300 subdivisions dans différentes régions, lesquelles s'épanouissent autour de cinq grands genres tels que l'« opéra de Pékin » (京剧), l'« opéra Yu » (豫剧), l'« opéra Yue » (越剧), l'« opéra Ping » (评剧) et l'« opéra Huangmei » (黄梅戏).

³⁴ Durant la représentation, les acteurs jouent des dialogues ou entonnent des monologues, parfois accompagnés des morceaux de musique ou de chansons.

³⁵ Leur réussite était éphémère, et elles se sont dégradées à la suite de l'échec de la Révolution

notamment après le Mouvement du 4 Mai (五四运动)³⁶, le théâtre moderne chinois s'est développé sous de nouveaux noms tels que le « théâtre amateur » (爱美剧), le « théâtre en mandarin » (白话剧) et le « vrai nouveau théâtre » (真新剧). En 1928, le dramaturge chinois Hong Shen (洪深, 1894-1955) a proposé de nommer uniment ce genre dramatique *huaju*, nom qui a été conservé jusqu'à présent.

Quant au *xiju* (戏剧), ce terme désigne une conception générale, incluant le *xiqu* et le *huaju*. En effet, avant le XX^e siècle, le *xiju* était synonyme du *xiqu*. Mais par suite de l'apparition du *huaju*, la notion de *xiju* s'est étendue.

Dans cette thèse sur la tragédie classique chinoise, nous parlons justement des œuvres théâtrales appartenant au *xiqu*, à savoir l'opéra chinois. Il faut remarquer que ce dernier, malgré sa dénomination un peu troublante, n'est pas l'équivalent de l'opéra occidental, mais ressemble plutôt au théâtre grec antique.

Revenons au sujet de la tragédie. En 1903, Ou Jujia (欧榭甲)³⁷ a publié dans le *Journal quotidien Wenxing* (文兴日报) à San Francisco l'article « Observation du théâtre » (观戏记), dans lequel il était le premier à utiliser le mot « 悲剧 »³⁸ qui

Xinhai (辛亥革命, 1911), mouvement politique chinois destiné à renverser le régime impérial de la dynastie Qing et à établir la République de Chine.

³⁶ Le Mouvement du 4 Mai (五四运动) est un mouvement nationaliste chinois qui a débuté le 4 mai 1919, pour résister contre l'invasion et la domination japonaises sur la Chine.

³⁷ Ou Jujia (欧榭甲, 1870-1911) est un penseur, éducateur, historien et écrivain chinois de la fin de la dynastie Qing.

³⁸ Au fond, selon *Les formes des tragédies classiques chinoise et japonaise : recherches sur trois motifs et leur évolution* (中日古典悲剧的形式：三个母题与嬗变的研究) de Zhang Zhejun (张哲俊, né en 1961), le terme « 悲剧 » traduit du mot anglais « tragedy » est premièrement apparu dans le dictionnaire anglais-japonais *Webster's Unabridged Dictionary of the English Language Translated into Japanese* publié en 1888, et a été ensuite emprunté à la langue chinoise par les intellectuels qui avaient étudié au Japon, comme Ou Jujia (欧榭甲).

correspondait au terme « tragédie ». ^{wángguówéi} 39 Un an après, Wang Guowei (王 国 维) ⁴⁰ a écrit une série de commentaires sur *Le Rêve dans le pavillon rouge* (^{hónglóumèng} 红 楼 梦) à l'aide de la théorie tragique de Schopenhauer. C'est à ce moment-là que la conception de la tragédie occidentale a été graduellement introduite, expliquée et interprétée dans ce pays asiatique. En revanche, cela ne signifie pas que le genre tragique était absent de la littérature classique chinoise. ⁴¹

Ainsi que mentionné précédemment, le terme « tragédie » (^{bēijù} 悲 剧) n'est apparu qu'au début du XX^e siècle, mais ce qu'il a désigné alors avait auparavant un autre nom : le « théâtre amer » (^{kǔ xì} 苦 戏). Appelé également les « airs lamentables » (^{āi qǔ} 哀 曲) ou la « partition plaintive » (^{yuànpǔ} 怨 谱) par les lettrés anciens, le théâtre amer était une expression populaire dans l'Antiquité chinoise qui signifiait l'ensemble des pièces théâtrales dotées d'intrigues malheureuses et lamentables. L'apparition de cette notion est datée d'entre la fin des Song du Nord (^{běisòng} 北 宋 , 960-1127) et le début des Song du

³⁹ Il a décrit les représentations des pièces tragiques mises en scène en France après la guerre franco-allemande de 1870 pour remonter le moral du peuple français. Avec cet exemple, Ou Jujia a souligné le rôle important joué par la tragédie dans le but d'inspirer la population et de relancer la force nationale d'un pays. À la fin du texte, l'auteur a émis son souhait que les Chinois introduisissent la conception de la tragédie et que le théâtre chinois connût une réforme.

⁴⁰ Wang Guowei (王国维, 1877-1927) est un célèbre écrivain et savant chinois de l'époque moderne.

⁴¹ Cf. Xia Zhengnong, Chen Zhili, *Ci Hai*, Shanghai, Éditions de Lexicographie de Shanghai, 2009, p. 113. Selon *Ci Hai* (辞海), le plus grand dictionnaire encyclopédique chinois, la tragédie se définit ainsi : « 戏剧的一种类型。在西方戏剧史上, 一般认为悲剧主要表现主人公所从事的事业由于客观条件的限制、恶势力的迫害及本身的过错而致失败, 甚至个人毁灭, 但其精神却在失败和毁灭中获得了肯定。……中国传统戏曲在理论上并没有悲剧与喜剧的分类, 但是仍不乏接近于西方悲剧特性的作品。 » (C'est un genre théâtral. Dans l'histoire du théâtre occidental, on considère généralement la tragédie comme une histoire dans laquelle le protagoniste, à cause des contraintes des conditions objectives, des persécutions de la force méchante ainsi que de sa propre faute, subit un échec dans l'accomplissement de sa cause, ou même finit par mourir, mais son esprit est apprécié au cours de sa défaite ou de sa destruction... Pour l'opéra traditionnel chinois, théoriquement, il n'y a pas de distinction entre la tragédie et la comédie, pourtant, il ne manque pas d'œuvres théâtrales qui sont conformes aux caractéristiques de la tragédie occidentale.) La définition citée ci-dessus explique le terme du point de vue des Occidentaux, mais ne le catégorise pas dans les genres littéraires traditionnels chinois, tout en indiquant que l'opéra chinois ne propose pas de différenciation claire entre la tragédie et la comédie sur le plan théorique. De toute façon, elle souligne nettement l'existence d'œuvres théâtrales dans l'Antiquité chinoise qui ressemblent à la tragédie occidentale.

nánsòng zhàozhēnnǚcàièrláng
Sud (南宋, 1127-1279). *Zhao Zhennü et Cai Erlang* (赵贞女蔡二郎) et *Wang*

wángkuífù guìyīng
Kui trahit Jiao Guiying (王魁负桂英)⁴² qui relèvent du théâtre amer font non seulement partie des premières pièces théâtrales chinoises, mais sont aussi communément considérées comme les premières tragédies classiques chinoises.⁴³

Par rapport à la tragédie grecque, la tragédie classique chinoise a germé beaucoup plus tard (aux environs du XII^e siècle après J.-C.) et possède des particularités différentes dans le fond et dans la forme. Elle a connu son premier apogée pendant la

yuáncháo
dynastie Yuan (元朝, 1279-1368) et a eu une reviviscence respectivement dans la

míngcháo qīngcháo
dynastie Ming (明朝, 1368-1644) et la dynastie Qing (清朝, 1644-1912).

Puisque la tragédie n'est pas un genre littéraire indépendant dans l'Antiquité chinoise, il n'y a pas de normes uniformes sur le plan structural. Comme nous l'avons indiqué antérieurement, l'opéra chinois se divise en plusieurs styles, qui diffèrent l'un de l'autre au niveau de la structure et du moyen d'expression. Pour les pièces

zá jù
appartenant au *zaju* (杂剧, spectacles variés), chaque œuvre se compose généralement

xiē zi zhé
d'une « cheville » (楔子)⁴⁴, soit le prologue, et de quatre « coupures » (折)⁴⁵, soit les actes.⁴⁶ Comme dans la tragédie grecque, chaque acte peut contenir plus d'une scène et

qǔ
est formé par une suite d'« airs chantés en vers » (曲). Rédigés sur la base des mélodies

⁴² Leurs créations dont les auteurs sont restés anonymes ont été réalisées pendant la dynastie Song du Sud sous le règne de l'empereur Guangzong (宋光宗, 1147-1200).

⁴³ Cf. Hu Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, Beijing, Éditions de la Littérature et de l'Histoire de Chine, 2013, p. 110. Autrement dit, la formation du théâtre classique chinois s'est accompagnée de l'apparition de la tragédie.

⁴⁴ Le *xiezi* (楔子) est souvent placé au début de la pièce pour présenter brièvement le contexte de l'histoire et des personnages, ou entre deux actes pour fournir des explications supplémentaires sur l'intrigue.

⁴⁵ Les *zhe* (折) sont consacrés à décrire successivement le commencement, le développement, l'apogée ou le tournant, et la résolution de l'histoire.

⁴⁶ Il arrive quelquefois que certaines pièces comprennent cinq ou même six actes, avec deux prologues.

préexistantes, les *qu* sont alternés avec des « passages parlés » (白). Au cours de la représentation d'un *zaju* des Yuan, c'est le plus souvent le « premier rôle masculin » (正末) ou le « premier rôle féminin » (正旦) qui est chargé du chant.⁴⁷

Dominant dans le milieu dramatique sous la dynastie Yuan, le *zaju* a cédé sa place au *chuanqi* (传奇, transmission de l'extraordinaire) pendant les dynasties Ming et Qing. Le *chuanqi*, un autre style de l'opéra chinois, est plus riche que le *zaju* sur le plan du contenu et de la forme. Pour les tragédies relevant du *chuanqi*, chaque pièce comporte d'une trentaine à une cinquantaine d'« actes titrés » (出), équivalents du *zhe* du *zaju*. Avec une longueur beaucoup plus grande et une structure plus flexible, le *chuanqi* sert mieux à représenter des histoires complexes, et compte davantage de personnages dont les rôles sont plus détaillés. À part le protagoniste masculin et féminin, d'autres personnages participent également au chant. De plus, les airs du *chuanqi* intègrent à la fois la musique méridionale et septentrionale, ce qui enrichit la mélodie théâtrale. Et à l'opposé du *zaju*, plusieurs modes peuvent se succéder dans un acte.

Dans les *Notes jetées au gré d'humeurs oisives* (闲情偶寄), Li Yu (李渔)⁴⁸ a résumé des critères de création que les pièces dramatiques tragiques ou comiques nécessitent. D'après lui, la structure de l'intrigue est classée au premier rang. Il propose « un personnage, une histoire, un thème essentiel » (一人一事一主脑)⁴⁹, c'est-à-dire qu'une pièce doit se concentrer sur une histoire cruciale d'un seul personnage principal en vue d'exprimer un unique dessein de création du dramaturge. Il faut que le langage soit accessible et astucieux, et se conforme aux caractères des personnages. À propos

⁴⁷ D'habitude, à la fin de la pièce sont insérés deux ou quatre vers de sept mots pour résumer toute l'histoire, et le dernier vers comprend souvent le titre de la pièce.

⁴⁸ Li Yu (李渔, 1611-1680) est un dramaturge, romancier, théoricien dramatique et esthéticien chinois de la fin des Ming et du début des Qing. Les *Notes jetées au gré d'humeurs oisives* (闲情偶寄) est un recueil de notes abordant divers sujets, dans lequel Li Yu a également exprimé ses théories sur la création et la représentation de l'opéra chinois. Cette œuvre est considérée comme la théorie du théâtre traditionnel chinois la plus complète et la plus systématique.

⁴⁹ Cf. Li Yu, *Notes jetées au gré d'humeurs oisives*, dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume VII*, Beijing, Éditions du Théâtre de Chine, 1959, p. 14.

de sa fonction, le théâtre doit assumer un rôle instructif et divertissant en même temps.

Par opposition à leur homologue occidentale, la plupart des tragédies classiques chinoises, au lieu de raconter des histoires des grands héros mythologiques, abordent des thèmes concernant la vie quotidienne et des événements historiques⁵⁰. Les protagonistes sont souvent des gens ordinaires tels qu'on peut en rencontrer dans la vie, ou des personnages historiques très connus.

En tout cas, quelle que soit son origine, la notion de tragédie n'est pas fixe. Même les pièces des trois grands poètes grecs, à savoir Eschyle, Sophocle et Euripide, ne sont pas tout à fait pareilles : elles diffèrent plus ou moins au niveau de la forme, de l'arrangement du chœur ou de la création des personnages. Il en va de même pour la tragédie classique chinoise, née dans la culture et la société traditionnelles orientales très différentes de celles de la Grèce antique, elle a également connu une évolution sous divers aspects. Somme toute, vu les dissemblances multidimensionnelles et le décalage temporel de 1700 ans environ entre la naissance des deux homologues, il est inapproprié de mesurer la tragédie grecque et la tragédie chinoise à l'aide d'un seul critère en ignorant d'autres facteurs tant objectifs que subjectifs.

1.2. Le destin

La préoccupation du destin est sans aucun doute possible une activité intellectuelle spécifique à l'être humain. Dès l'émergence de la civilisation, l'homme a commencé inconsciemment à réfléchir sur lui-même. Et avec des accidents et des coïncidences apparus dans la vie quotidienne, il a essayé de s'interroger sur le sens de la vie, de la mort ainsi que du destin.

En fin de compte, le destin est une notion formée sur la base de la peur et de l'embarras de l'homme devant la force mystique à l'extérieur (habituellement dans la

⁵⁰ Par exemple, la trahison des maris envers leurs femmes, la résistance des jeunes contre le mariage arrangé, la corruption du gouvernement, le combat entre les courtisans fidèles et infidèles, etc.

nature) depuis le début du développement humain. Ce concept reflète non seulement une angoisse, mais aussi une consolation pour l'homme face à son action et à son issue incontrôlées par lui-même. Ce que le destin exprimerait, c'est la perplexité de l'homme envers sa vie. Poussé par la réalité, l'homme tente toujours de trouver une interprétation raisonnable pour son existence en recourant à son intelligence. Quant à la conception du destin, elle est vouée à expliquer ces doutes susmentionnés, par lesquels on serait en mesure de mieux connaître le germe des pensées des premiers hommes.

Toutes les nations, qu'elles soient occidentales ou orientales, ont eu leurs propres compréhensions et explications du destin. La Grèce et la Chine n'en constituent pas une exception. Cette notion est portée par des supports culturels différents, et a évolué en même temps que la civilisation. Et en tant que thème éternel dans la vie humaine, il va de soi que le destin apparaît dans les œuvres littéraires avec des formes et des présentations variées, notamment dans la tragédie.

En raison des différences linguistiques et culturelles des anciens Grecs et Chinois, leurs interprétations de la destinée sont très distinctes. Mais malgré la distance géographique et les dissemblances idéologiques, il existe également des analogies entre ces deux cultures en matière de destin.

1.2.1. La conception du destin dans la Grèce antique

1.2.1.1. Les termes relatifs au destin en grec ancien

Même si l'origine de la conception du destin contient une relation intime avec la civilisation grecque ancienne, les termes « destin » et « destinée » ne proviennent effectivement pas du grec. Ils sont tous les deux des déverbaux du mot « destiner » dont l'étymologie latine est « destināre » dérivé de « destīno »⁵¹.

En ce qui concerne l'équivalent du « destin », nous pouvons en trouver plusieurs homologues dans le vocabulaire grec ancien, à savoir « πέπρωται », « πεπρωμένος » (formes issues de « πορεῖν ») et « αἴσα ». Les deux premiers signifient « marqué par le

⁵¹ Cf. Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 509. Le mot « destīno » a cinq significations : « 1. Fixer, assujettir ; 2. Affecter à, destiner à ; 3. Arrêter, décider ; 4. Arrêter, fixer son dévolu sur, acheter, acquérir ; 5. Envoyer, adresser. »

destin »⁵², lorsque le troisième possède quatre sens, dont :

1. *Décision, arrêt ou volonté d'un dieu ;*
2. *Lot que le destin assigne à chacun, lot, destinée ;*
3. *Lot, part ;*
4. *Le Destin, qui dispense à chacun son lot, la Destinée personnifiée.*⁵³

Donnons ci-dessous des extraits de textes comportant ces trois mots grecs. La première citation se situe au XVIII^e chant de l'*Iliade* d'Homère. Durant la guerre de Troie, Patrocle trouve la mort de la main des ennemis assistés par Apollon. Avant le commencement de la nouvelle attaque contre les Troyens, les guerriers achéens déplorent pendant toute la nuit la perte de Patrocle. En menant le deuil lamentable, Achille prononce les phrases suivantes :

Ἄλλ' οὐ Ζεὺς ἄνδρεςσι νοήματα πάντα τελευτᾷ.

Ἄμφοι γὰρ πέπρωται ὁμοίην γαῖαν ἐρεῦσαι

αὐτοῦ ἐνὶ Τροίῃ· ἐπεὶ οὐδ' ἐμὲ νοστήσαντα

δέξεται ἐν μεγάροισι γέρον ἰππηλάτα Πηλεὺς,

*οὐδὲ Θέτις μήτηρ, ἀλλ' αὐτοῦ γαῖα καθέξει.*⁵⁴

Mais Zeus n'achève pas tous les desseins des hommes.

Le destin veut que, tous les deux, nous rougissions le même sol,

Ici, à Troie. Moi non plus,

Le vieux meneur de chars Pélée ne m'accueillera pas de retour dans son palais,

Ni ma mère Thétis, et cette terre ici même me retiendra.

Zeus ne satisfait pas toutes les demandes des êtres humains, parce que le destin de chacun est déjà fixé, et ne peut généralement pas être changé selon la volonté de n'importe quel dieu, même celle du roi olympien. Le mot « πέπρωται » est le parfait passif de « πορεῖν » et signifie « marqué par le destin ».

Le deuxième mot « πεπρωμένος » est le participe de « πορεῖν ». Un extrait du XVI^e chant de l'*Iliade* comprenant ce terme est choisi ci-dessous. Avec l'autorisation

⁵² Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000, p. 1515.

⁵³ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁴ Homère, *Iliade – Tome III*, Chant XVIII, v. 328-332, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 179.

d'Achille, Patrocle mène les Myrmidons au combat contre les Troyens. Revêtu des armes divines que son meilleur ami lui a prêtées, Patrocle se sent fort et exhorte les guerriers. Pourtant, au moment du duel entre Patrocle et Sarpédon qui ne peut pas égaler celui-là, Zeus, ayant une prédilection pour son fils, a l'intention de l'arracher à la mort, ce qui est désapprouvé par sa femme Héra.

Ἄνδρα θνητὸν ἔόντα πάλαι πεπρωμένον αἴσῃ,

ἂψ ἐθέλεις θανάτοιο δυσηχέος ἐξαναλῦσαι ;

ἔρδ' ἄτὰρ οὗ τοι πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι.⁵⁵

Quoi ! un simple mortel, depuis longtemps voué à son destin,

Tu voudrais le soustraire à la mort cruelle ?

À ta guise ! mais nous, les autres dieux, nous ne sommes pas tous d'accord pour t'approuver.

Il en ressort que même aux yeux des dieux, la vie de tous les hommes est marquée par le destin inviolable. Si Zeus le change à sa guise, de mauvaises conséquences se produiront.

Dans le XX^e chant de l'*Iliade*, du vers 125 au vers 128 apparaît un autre mot, « αἴσα », traduit aussi par « destinée ». Avec son initiale en majuscule, ce mot est personnifié en tant que dieu du destin. Inspiré par les paroles d'Apollon, Énée se précipite pour affronter Achille. De l'autre côté, Héra essaie de persuader Poséidon et Athéna d'aider ce dernier, pour qu'il ne meure pas devant les Troyens, puisque la « Destinée » a déjà tissé son sort dès son arrivée au monde.

Πάντες δ' Οὐλύμποιο κατήλθομεν ἀντιόωντες

τῆσδε μάχης, ἵνα μήτι μετὰ Τρώεσσι πάθῃσι

σήμερον· ὕστερον αὖτε τὰ πείσεται ἄσσα οἱ Αἴσα

γεινομένῳ ἐπένησε λίνῳ, ὅτε μιν τέκε μήτηρ.⁵⁶

Nous sommes tous descendus de l'Olympe à l'appel de la bataille, pour qu'au milieu des Troyens rien n'arrive à Achille – aujourd'hui du moins : plus tard, en revanche, il devra subir tout ce que la [Destinée] pour lui a filé à sa

⁵⁵ *Ibid.*, *Iliade – Tome III*, Chant XVI, v. 441-443, p. 116.

⁵⁶ Homère, *Iliade – Tome IV*, Chant XX, v. 125-128, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 28.

naissance, le jour où l'enfanta sa mère.

Toutefois, bien que « αἶσα », « πεπρωμένος » et les autres formes de ce verbe renvoient à la conception du destin, ils ont tendance à disparaître de la langue grecque, et vont céder la place à d'autres termes qui semblent plus corrélés à notre sujet et sont issus d'une même racine que celle de « μείρομαι » (partager) : « μέρος », « μόρος », « μόρσιμος » et « Μοῖρα ».

Selon le *Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly, le premier mot « μέρος » se définit comme « partie, part, portion »⁵⁷. Voici un extrait de l'*Hymne à Déméter* d'Homère où apparaît ce mot dans la dernière partie de ce poème épique. Afin d'apaiser le courroux de Déméter dont la fille a été enlevée par la divinité chthonienne, Zeus ordonne à Hermès de porter à Hadès son désir de rendre Perséphone à sa mère. L'extrait appartient au dialogue entre la mère et la fille au moment de leurs retrouvailles. Puisque Hadès a fait manger une graine de grenade à Perséphone avant son départ, la fille est condamnée à retourner aux enfers.

*Εἰ δ' πᾶσα, πάλιν σύ γ' ἰουσ' ὑπὸ κεύθει γαίης
οἰκήσεις ὠρέων τρίτατον μέρος εἰς ἐνιαυτόν,
τὰς δὲ δύο παρ' ἐμοί τε καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισιν.*⁵⁸

Mais si tu dois retourner d'un coup d'aile dans le sein de la terre,

Tu y habiteras, par an, le tiers du temps ;

Mais pour les deux autres, tu les passeras auprès de moi ainsi que les Immortels.

Le compromis demande que Perséphone reste le tiers de l'année avec Hadès et habite avec ses parents pour les deux autres parties du temps. Le mot « μέρος » ici porte le sens de la proportion, soit « partie » ou « part ».

Le deuxième mot « μόρος » signifie le « lot assigné aux hommes par le destin » et l'« infortune, malheur, destin funeste »⁵⁹, c'est-à-dire, la « part », positive ou négative, que chacun reçoit en même temps. Nous pouvons constater ce terme dans un extrait du XVIII^e chant de l'*Iliade*. Avant de venger son compagnon intime Patrocle,

⁵⁷ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, op.cit., p. 1254.

⁵⁸ Homère, *Hymne à Déméter*, v. 398-400, dans *Hymnes*, traduits par Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936, p. 54.

⁵⁹ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, op.cit., p. 1298.

tué par Hector sur le champ de bataille de la guerre de Troie, Achille se voit demander par sa mère Thétis de patienter une nuit : ainsi peut-elle rendre visite à Héphestos qui forgera de nouvelles armes pour son fils.

*Θάρσει, μή τοι ταῦτα μετὰ φρεσὶ σῆσι μελόντων.
Aἶ γάρ μιν θανάτοιο δυσηχέος ὄδε δυναίμην
νόσφιν ἀποκρύφαι, ὅτε μιν μόρος αἰνὸς ἰκάνοι,
ὥς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσσεται, οἷά τις αὔτε
ἀνθρώπων πολέων θαυμάσσεται, ὅς κεν ἴδῃται.⁶⁰
N'aie crainte, que cela ne soit pas un souci pour ton cœur :
Aussi vrai que j'aimerais pouvoir le dérober au trépas douloureux,
Quand l'affreux destin l'atteindra,
Il aura ses belles armes, des armes telles que,
Si nombreux soient ceux qui les verront, tous en seront émerveillés.*

À la demande de Thétis, le dieu du feu lui promet de créer des armes avec lesquelles Achille sera à présent capable d'échapper à la mort, « affreux destin » déjà prévu dans le contexte littéraire antérieur. Par ailleurs, en recevant une majuscule, le mot « Μόρος » peut également suggérer la vision d'un personnage, mais il est personnifié seulement chez Hésiode⁶¹.

Quant à « μοῖρα », ce nom indique la « part assignée à chacun, lot, sort, destinée »⁶². Nous reprenons ici cinq vers du XX^e chant de l'*Iliade* comme exemple. Après la mort de Patrocle, Achille accepte d'intervenir dans la bataille entre les Achéens et les Troyens. Au fur et à mesure de l'avancement du combat, la discorde commence à régner chez les dieux, qui choisissent presque tous leur camp et fourbissent leurs armes. Inspiré par Apollon, Énée s'élance vaillamment contre Achille qu'il est loin d'égaliser, et puis est sauvé par Poséidon des armes de ce célèbre héros achéen. Puisque les dieux ont une préférence pour lui, Énée arrive à éviter la mort pendant plusieurs grands événements.

*Ἄλλ' ἀναχωρήσαι, ὅτε κεν συμβλήσῃαι αὐτῷ,
μή καὶ ὑπὲρ μοῖραν δόμον Ἄϊδος εἰσαφίκηαι.*

⁶⁰ Homère, *Iliade – Tome III*, Chant XVIII, v. 463-467, *op.cit.*, p. 185.

⁶¹ Cf. Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, *op.cit.*, p. 1298.

⁶² *Ibid.*, p. 1292.

*Αὐτὰρ ἐπεὶ κ' Ἀχιλεὺς θάνατον καὶ πότμον ἐπίσπῃ,
 θαρσῆσας δὴ ἔπειτα μετὰ πρότοισι μάχεσθαι·
 οὐ μὲν γὰρ τίς σ' ἄλλος Ἀχαιῶν ἐξεναρίζει.⁶³
 Crois-moi, bats en retraite, lorsque tu le rencontreras,
 À moins que tu ne veuilles aller chez Hadès avant L'heure.
 En revanche, une fois qu'Achille sera arrivé à la mort et au terme de son destin,
 Sans peur alors, combats au premier rang :
 Aucun autre Achéen ne te saura tuer.*

Juste comme ce qui s'exprime dans la mythologie et l'épopée, la « μοῖρα » indique le résultat d'un « partage », la « part » de chacun, ce qui lui est « imparti » dès sa naissance. De plus, dans le vers 337, il y a un autre mot concernant pareillement notre sujet, à savoir « πότμον » qui signifie « ce qui tombe au sort, sort fatal, mort, destinée »⁶⁴. De même que « μόρος » qu'on a mentionné plus haut, ce terme comporte à la fois le sens du destin et de la mort.

À l'égard de « Μοῖρα », ce mot connote la « Destinée personnifiée, impérieuse, inflexible et menant toute chose à sa fin »⁶⁵. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, « Μοίρας », soit les Moires, sont composées de « Κλωθώ » (Clothô), « Λάχεσιν » (Lachésis) et « Ἄτροπον » (Atropos), lesquelles sont trois enfants de « Νύξ » (Nyx), déesse primordiale de la Nuit. Il est notable qu'avec l'initiale en majuscule et le nombre au pluriel, le mot devient un nom propre et désigne les trois divinités du Destin, qui « dispensent les biens et les maux », en décidant le sort des créatures humaines. Puissantes et inexorables, elles distribuent à chacun la « part » qui lui est réservée, et punissent ceux qui sont coupables lors des attentats survenant entre les hommes et les dieux.

*Καὶ Μοίρας καὶ Κῆρας ἐγείνατο νηλεοπίουρας,
 Κλωθώ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον... τε,
 αἴτ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραιβασίας ἐφέπουσιν·
 οὐδέ ποτε λήγουσι θεαὶ δεινοῖο χόλοιο,*

⁶³ Homère, *Iliade – Tome IV*, Chant XX, v. 335-339, *op.cit.*, p. 36.

⁶⁴ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, *op.cit.*, p. 1613.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1292.

*πρίν γ' ἀπὸ τῶ δόωσι κακὴν ὄπιν, ὅς τις ἀμάρτη.*⁶⁶

Elle (La nuit) mit au monde aussi les Moires et les Kères, implacables vengeresses, Klôthô, Lachésis, et Atropos... qui poursuivent toutes fautes contre les dieux ou les hommes, déesses dont le redoutable courroux jamais ne s'arrête avant d'avoir au coupable, quel qu'il soit, infligé un cruel affront.

À travers ces différentes variantes au niveau lexical, nous sommes en mesure d'avoir une première idée de la richesse de la conception grecque du destin. Et afin de mieux comprendre cette notion dans la Grèce antique, il faut aussi la lier avec les circonstances sociétales de cette époque-là.

1.2.1.2. L'origine et le développement de la conception du destin dans la Grèce antique

*À une certaine étape de l'histoire de la société primitive, on croit souvent que le roi ou le prêtre est possesseur de pouvoirs surnaturels, ou qu'il est une incarnation de la divinité ; on suppose, en conséquence, que le cours de la nature dépend plus ou moins de lui, et on le tient responsable du mauvais temps, des mauvaises récoltes et d'autres calamités de ce genre.*⁶⁷

Ce fragment du premier chapitre du *Tabou et les périls de l'âme* de James George Frazer présente la cognition des phénomènes naturels inexplicables aux yeux de l'homme pendant une certaine période de la société primitive. À cause du manque de connaissances scientifiques, le roi ou le prêtre est souvent considéré comme l'« incarnation de la divinité » qui possède des « pouvoirs surnaturels ». Il agit selon ses volontés en influant plus ou moins sur « le cours de la nature », et est donc responsable des fléaux survenus.

Des idées pareilles apparaissent dans presque toutes les cultures. En réalité, avant la divinisation des dirigeants suprêmes des peuples, le respect et la crainte à l'égard du mystère de la nature constituent la première étape vers la naissance de la

⁶⁶ Hésiode, *Théogonie*, v. 217-222, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 40.

⁶⁷ James George Frazer, *Le rameau d'or – Tome I (Tabou et les périls de l'âme)*, traduit par Henri Peyre, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 486.

conception du destin. Au lieu d'être traitée comme un ensemble de systèmes et de phénomènes objectifs, la nature est plus souvent personnifiée et accordée avec des émotions subjectives, telles que la volonté et la colère. Son pouvoir est censé être supérieur à celui de l'homme, ce qui engendre la divinité et puis ses représentants humains, comme les rois, les prêtres et les devins.

Il est connu que les anciens Grecs sont un peuple très croyant. Néanmoins, ce en quoi ils croient n'est pas vraiment une religion au sens que nous donnons à ce mot de nos jours. En tant que monothéiste, Philon d'Alexandrie, philosophe juif hellénisé né à la fin du I^{er} siècle avant J.-C., a inventé le mot « polythéisme » pour définir la croyance des Grecs qui honoraient des dieux variés.⁶⁸ Mais la diversité des objets admirés par ces derniers n'est pas du tout contradictoire avec leur idée de l'unité du divin. Autrement dit, pour les Grecs, le divin s'exprime sous de multiples aspects. Et à part les dieux, ils révèrent également les démons et les héros, d'où sont nés différents cultes liés étroitement avec leur vie quotidienne.

Dans le *Théâtre et société dans la Grèce antique* de Jean-Charles Moretti, en abordant les spectacles chez les Grecs dans l'Antiquité, l'auteur a synthétisé trois manières principales pour honorer les dieux. La première est de leur consacrer des offrandes périssables comme un sacrifice de dizaines de bœufs, ou durables comme une statuette en terre cuite ; la deuxième consiste à leur dédier des spectacles de chants, de musique ou de danses ; enfin la troisième concerne l'organisation des concours artistiques ou sportifs dans lesquels les participants rivalisent conformément à des règles préalablement définies.⁶⁹

Pourquoi les Grecs ont-ils attaché une telle importance aux cultes des dieux ?

Pour les Anciens, la puissance de la nature est considérable, il leur est presque impossible d'y résister. Surtout après l'entrée dans la société agraire, on dit que l'homme vit du ciel, c'est-à-dire qu'il éprouve une forte dépendance envers le climat pour ses activités essentielles de tous les jours. Avec le temps, les Anciens influencés

⁶⁸ Cf. Aline Rousselle, « Suggestions pour l'étude du paganisme de 191 à 325 », *Pallas*, 1997, HS, p. 11.

⁶⁹ Cf. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, *op.cit.*, p. 27.

par des coïncidences entre les phénomènes naturels et les actions humaines se mettent progressivement à personnifier la nature, et à croire au-dessus d'eux l'existence des dieux, puissants et capables d'affecter et même de déterminer la récolte et la famine, la fortune et la calamité, la vie et la mort.

C'est sans doute le même cas pour le peuple grec. La Grèce antique est une péninsule en forme de triangle. Appuyée par sa base sur la Macédoine et l'Épire, elle s'allonge vers le sud et s'enfonce dans la mer. Son territoire se compose de la péninsule balkanique, des îles de l'Égée et du Péloponnèse, ainsi que de la côte d'Asie Mineure. Avec une centaine d'îles, la Grèce fait partie des pays les plus montagneux de l'Europe. Au surplus, le terrain est accidenté, plus de la moitié du sol est déshéritée et impropre à la culture. Hippolyte Taine a décrit ainsi les conditions naturelles de la Grèce en citant un commentaire d'Hérodote :

Hérodote opposait déjà la Sicile et l'Italie du Sud, ces grasses nourrices, à la maigre Grèce « qui, en naissant, eut la pauvreté pour sœur de lait ». En Attique notamment le sol est plus maigre et plus léger qu'ailleurs : des oliviers, de la vigne, de l'orge, un peu de blé, voilà tout ce qu'il fournit à l'homme.⁷⁰

Il est évident qu'au début, la condition de vie des Grecs n'est pas du tout favorable. L'infertilité de la terre reste toujours un problème capital pour eux. Puisqu'ils n'ont aucun pouvoir de contrôle sur la nature et ne possèdent pas d'autres choix que de lui obéir, leur espérance dans la vie agricole est graduellement placée en des dieux et en des forces surnaturelles plus puissants qui paraissent être capables de décider de tout. De même que les travaux agricoles sont restreints par le climat et les saisons, les affaires humaines semblent également être écrites sur le rouleau et hors de leur portée. Il en résulte ainsi leur conception originale du destin.

Pour les Grecs, le destin n'est pas seulement une notion abstraite, mais est plutôt une existence physique, qui se concrétise en trois divinités dénommées les Moires. Comme nous l'avons précédemment indiqué de la *Théogonie* d'Hésiode, les Moires se composent de Clothô, de Lachésis et d'Atropos. Pour ces dernières, la vie tant humaine que divine n'est qu'un fil dont la longueur et le déroulement sont dans leurs mains. En surveillant le sort de tous les êtres, chacune d'entre ces trois déesses joue un rôle précis :

⁷⁰ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art, op.cit.*, p. 92.

Clothô est « la Fileuse » qui tisse la destinée, Lachésis est « la Répartitrice » qui mesure et équilibre, tandis qu'Atropos est « l'Implacable » qui coupe le fil de la vie.⁷¹

En ce qui concerne l'origine des Moires, il y a plusieurs versions différentes. Même dans la *Théogonie* d'Hésiode se présentent des descriptions contradictoires. Lorsque le vers 213 interprète explicitement que la Nuit ténébreuse enfante les Moires toute seule sans dormir avec personne⁷², dans le texte qui suit, les trois divinités deviennent des fruits amoureux de l'union entre Zeus et Thémis :

*Δεύτερον ἠγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν Ὠρας,
Ἐννουμίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν,
αἱ ἔργ' ὠρεύουσι καταθνητοῖσι βροτοῖσι,
Μοίρας θ', ἧς πλείστην τιμὴν πόρε μητίετα Ζεὺς,
Κλωθὴ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον, αἵτε διδοῦσι
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἔχειν ἀγαθὸν τε κακὸν τε.⁷³*

Ensuite il épousa la brillante Équité, qui fut mère des Heures – Discipline, Justice et Paix la florissante, qui veillent sur les champs des hommes mortels – et des Moires, à qui le prudent Zeus a accordé le plus haut privilège, Clothô, Lachésis, Atropos, qui seules, aux hommes mortels donnent soit heur ou malheur.

Quelle que soit leur genèse, les Moires sont toujours rattachées à la première génération divine, incarnation des forces élémentaires, et sont chargées de contrôler la destinée de l'univers. C'est ainsi que dans la mythologie grecque, les Moires sont omniprésentes. Le sort des personnages est fixé dès leur naissance, et personne ne peut y échapper. Comme les mortels, le destin des dieux est également interchangeable, même le roi de l'Olympe ne fait pas exception.

Tout cela parvient à nous donner une idée de la conception grecque initiale de la destinée, à savoir que celle-ci est le pouvoir suprême qui s'impose à toutes les créatures. En tout cas, faisant partie des idéologies importantes, la notion de destin s'est instaurée sur des bases sociales spécifiques. Au fur et à mesure de la progression de la

⁷¹ Cf. Andreas Almalis, *Les Divinités de la mythologie grecque*, Saint-Denis, Publibook, 2012, p. 269-270.

⁷² Cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 213, *op.cit.*, p. 39.

⁷³ *Ibid.*, v. 901-906, p. 64.

société, elle s'est modifiée et s'est perfectionnée.

Tel est le cas chez les Grecs de l'Antiquité. Demeurant dans des régions rocheuses où le sol est assez stérile, ils ne sont pas entravés par la terre pour longtemps. Malgré sa superficie inférieure à celle du Portugal, la Grèce possède pourtant une ligne côtière plus longue que celle de l'Espagne. Naturellement, cette situation les pousse à la vie maritime. À l'époque d'Homère, les Grecs excellent déjà à commercer et à piller sur les côtes environnantes. Il paraît qu'ils sont des négociants, des voyageurs, des pirates, des courtiers et des aventuriers par nature.

Le changement de mode de production principal exerce une influence sur leur vision du monde et de la vie. En même temps, le cadre politique de la cité-État et la mise en œuvre de la démocratie athénienne contribuent tous à l'accroissement de la responsabilité humaine. Avec le temps, le respect absolu de la nature s'ébranle petit à petit, parce que les Grecs se sentent de plus en plus forts et se rendent compte qu'ils sont à même de gérer leur vie. Ainsi naissent les doutes sur la souveraineté du destin. Les Grecs commencent à s'y opposer avec peine et deviennent enfin maîtres d'eux-mêmes. Heureusement, nous pouvons quand même trouver des traces de tout ce processus de l'évolution de la conception du destin dans des œuvres des grands écrivains de cette époque-là.

En dépit de son image impressionnante dans la mythologie, le destin s'exprime d'une manière différente chez les philosophes grecs. Assez éloigné des croyances para-religieuses, il est étroitement associé à la nature.

Les premières réflexions grecques sur la destinée se trouvent chez les présocratiques, qui cherchent à définir l'arkhè (ἀρχή), soit l'origine ou le principe de toutes les choses. C'est la puissance surnaturelle suprême qui commence et commande à la fois le monde. Considéré par Aristote comme le père de la philosophie occidentale, Thalès de Milet (vers 624-547 avant J.-C.) assigne la substance première de l'univers à l'eau, matière unique d'où proviennent tous les autres éléments tels que l'air, le feu et la terre. Pour lui, l'unité de l'eau est l'unité du monde. C'est ainsi que le doxographe Ætius résume la théorie de Thalès et de son école que « le monde est un ». Mais Thalès n'est pas un athée, puisqu'il dit : « Le plus ancien des êtres : Dieu, car il est incréé...

Le plus puissant : la Nécessité, car elle maîtrise toutes choses. »⁷⁴ Si nous associions ces paroles à l'arkhè qu'il propose, l'eau se verrait assumer le rôle du destin.

Contrairement à son maître, Anaximandre (vers 610-545 avant J.-C.) traite l'apeiron (ἄπειρον, soit infini ou illimité) comme la primauté du cosmos. Le principe originel pour lui n'est pas un élément, il s'agit plutôt d'une existence éternelle et indestructible, sans limites spatio-temporelles, à savoir l'apeiron. Cet infini engendre les cieux et les mondes, et constitue la cause de la génération ainsi que de la corruption. Toutes les créatures procèdent de lui et se résolvent en lui. De même, Anaximandre lie l'apeiron avec la conception du destin en affirmant que ce système universel fonctionne selon la nécessité, puisque les choses « se rendent mutuellement justice et réparent leurs injustices selon l'ordre du temps »⁷⁵.

Faisant partie des élèves d'Anaximandre, Anaximène (vers 585-525 avant J.-C.) ne continue pas la théorie de son maître et pense que l'air est le premier principe explicatif de l'univers. À ses yeux, l'air est le Tout. En fonction de la raréfaction ou de la condensation, l'air devient le feu, le vent, le nuage, l'eau, la terre, la pierre, à partir desquels se produisent ensuite d'autres créatures. En revanche, toutes les choses retournent à l'air après leur dissolution, et le mouvement éternel est l'instrument de la production du changement.

Chez Héraclite (vers 550-480 avant J.-C.), l'arkhè est le feu. Celui-ci est le principe matériel et la cause efficiente. Par le biais de la condensation et de la raréfaction, le feu peut se transformer en toutes choses, qui se dissolvent de nouveau dans le feu. En tant qu'unique matière et substrat, cette puissance éternelle est également nouée avec le destin, car Héraclite estime que le feu signifie en même temps le logos (λόγος) ou la nécessité. Selon les *Opinions* d'Ætius, « Héraclite montrait que l'essence du destin est le Logos répandu à travers la substance du tout. Il est le corps éthéré, semence de la génération du tout et mesure de la période ordonnée »⁷⁶.

Dans son traité *De la nature*, Parménide (vers 515-440 avant J.-C.) établit l'ontologie positive. Pour lui, l'« être » est ce qui peut être dit et pensé, il s'oppose au

⁷⁴ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres – Livre I*, traduit sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 89.

⁷⁵ Jean-Paul Dumont, *Éléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, Nathan, 1993, p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

« non être » qui signifie le contraire. N'étant pas engendré ni périssable, l'être est insécable et continu, exempt de tremblement et de fin. Pareillement, la théorie de Parménide ne manque pas de liaison avec le destin : « Rien d'autre jamais et n'est et ne sera à l'exception de l'être, en vertu du décret dicté par le Destin de toujours demeurer immobile en tout. »⁷⁷ Comme Plutarque commente les analogies des pensées de Démocrite et de Parménide, ceux-ci prétendent que tout se fait par les lois de la nécessité, laquelle équivaut au destin, à la justice, à la providence, à la puissance qui a fait et entretient le monde.⁷⁸

Démocrite (vers 460-370 avant J.-C.) avec son maître Leucippe (vers 460-370 avant J.-C.) fait des principes les atomes et le vide qu'ils dénomment respectivement l'« être » et le « non être ». D'après lui, ces derniers sont les seuls à exister réellement. Les atomes, dotés des différences au niveau de la figure, de l'ordre et de la position, se déplacent dans le vide et engendrent les choses par l'intermédiaire de leur mouvement infini, de leur rassemblement ou de leur dissociation. Mais ces transformations n'ont pas lieu au hasard. « Tout se produit selon la nécessité, le tourbillon étant la cause de la naissance de toutes choses : c'est cela qu'il appelle 'nécessité'. »⁷⁹

En plus des représentants des écoles présocratiques précitées, les sophistes ainsi que d'autres courants philosophiques contemporains et postérieurs ont également déclaré leurs points de vue sur la destinée, mais en s'orientant de plus en plus vers des thèmes sur l'homme et la société. En tout cas, à l'opposé de la mythologie, ces réflexions philosophiques sur la notion de destin sont achevées du point de vue scientifique, et ont pour objectif d'harmoniser le pluralisme des éléments naturels et de connaître les causes des choses. Quoique la mythologie exerce une emprise plus considérable sur la matière et l'esprit de la littérature grecque, il est impossible d'ignorer l'influence de la philosophie sur la création littéraire telle que la tragédie. Par exemple, vu les pensées sur le destin susmentionnées, il ne serait pas déraisonnable de déduire que la philosophie grecque refuse le chaos et a tendance à exiger l'unité et l'ordre, ce qui semble correspondre à la conception du destin chez Eschyle, qui essaie de rendre le monde ordonné avec l'union de la justice et de la destinée, notamment dans

⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁸ Cf. René François Rohrbacher, *Histoire universelle de l'église catholique – Tome II*, Paris, Éditions Letouzey et Ané, 1900, p. 130.

⁷⁹ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres – Livre IX, op.cit.*, p. 1081.

la trilogie *Prométhéide*. Chez Euripide, nous pouvons probablement percevoir des traces philosophiques plus manifestes, à l'exemple de la mise en relief des vicissitudes du destin et de l'importance de plus en plus grande accordée à l'homme, lequel paraît capable de maîtriser son propre sort. Tout cela est conforme aux recherches philosophiques assez éloignées de pures croyances religieuses.

1.2.2. La conception du destin dans la Chine antique

1.2.2.1. Les termes relatifs au destin en chinois ancien

Dans le *Dictionnaire du chinois contemporain*, le terme « 命运 », en tant qu'homologue en chinois du « destin », se définit ainsi :

mìngyùn zhǐshēng sǐ pín fù hé yí qiè zāoyù míxìndérénrènwéishìshēngláizhùdìng
命运：指生死、贫富和一切遭遇（迷信的人认为是生来注定

de bǐyùshìwù fā zhǎnbiànhuàdeqūxiàng jí jié jú
的）；比喻事物发展变化的趋向及结局。⁸⁰

Le destin désigne la vie et la mort, la pauvreté et la richesse ainsi que toutes les expériences d'une personne (les superstitieux pensent que le destin est décidé dès la naissance de l'homme) ; il figure également la tendance et le résultat de l'évolution et des changements des choses.

Semblable au mot en français⁸¹, celui en chinois interprète le destin sous deux aspects. D'une part, il connote les expériences qu'une personne connaît dans toute sa vie et le déroulement ainsi que l'issue des événements ; d'autre part, la définition mentionne le sens de la prédestination, mais l'attribue à la superstition, en sous-entendant la probabilité subjective du changement de destin.

⁸⁰ *Dictionnaire du chinois contemporain*, Beijing, Presse Commerciale, 2016, p. 917. Les traductions du chinois ou du français, sauf indication, sont assurées par l'auteur de la thèse.

⁸¹ Cf. Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017, p. 713. Selon *Le Petit Robert*, le terme a trois significations : « 1. Puissance qui, selon certaines croyances, fixerait de façon irrévocable le cours des événements. 2. Ensemble des événements contingents (hasard, fortune) ou non (fatalité) qui composent la vie d'un être humain, considérés comme résultant de causes distinctes de sa volonté. 3. Le cours de l'existence considéré comme pouvant être modifié par celui qui la vit. »

Cette interprétation correspond peu ou prou à la signification des deux caractères qui constituent le terme « 命运 » : le « 命 » (vie) indique l'ensemble du parcours de la vie de l'homme, tandis que le « 运 » (chance) ne se rapporte qu'à ses expériences au cours d'une certaine période donnée. Sur le plan divinatoire, le « 命 » est la nature propre d'une personne, innée et prédestinée, mais le « 运 » est sa chance acquise, alternante et changeable. L'union des deux caractères implique dans une certaine mesure la conception du destin des Chinois. Mais bien que le destin soit une notion ancienne dans la culture chinoise, le terme « 命运 » est une expression assez moderne et n'existait pas vraiment dès la naissance du concept. Dans l'Antiquité chinoise, on parlait plutôt du « 命 » ou du « 天命 ».

Dans le *Dictionnaire du chinois ancien*, nous pouvons lire que le mot « 命 » comprend neuf significations, dont deux se réfèrent à notre sujet. Voyons deux citations dans lesquelles le terme s'interprète respectivement en ces deux sens.

Dans le *Livre des odes · Odes Majeures · Roi Wen* (诗经·大雅·文王), l'enseignement du roi Wen des Zhou est rapporté ainsi :

yǒngyánpèimìng zì qiúduō fú
永言配命，自求多福。⁸²

Tâchez de vous conformer sans cesse aux ordres du Ciel ; vous recevrez de lui beaucoup de faveurs.

Dans *Mencius · Wan Zhang* (孟子·万章), Mencius⁸³ répond à la

⁸² *Le Livre des odes*, traduit du chinois par Séraphin Couvreur, Taipei, Presse Kuangchi, 1966, p. 282.

⁸³ Mencius ou Mengzi (孟子, 372-289 avant J.-C.), de son vrai nom Meng Ke (孟轲), est un penseur et éducateur chinois. Il est l'un des représentants du confucianisme.

question de Wan Zhang ainsi :

mòzhīwéiérwéizhě tiānyě mōzhīzhìérzhìzhě mìngyě
莫之为而为者，天也；莫之致而至者，命也。⁸⁴

Ce qui se produit sans qu'on l'ait voulu est le fait du Ciel. Ce qui arrive sans qu'on l'ait suscité est l'œuvre du destin.

Dans la deuxième citation, le « ^{mìng}命 » signifie la destinée, alors que dans la première citation, le mot indique la Providence et est plutôt considéré comme l'abréviation du « ^{tiānmìng}天命 » (la volonté du Ciel ou le mandat céleste).⁸⁵

Pour éclairer ce dernier terme, il est nécessaire de nous lancer dans l'explication de la notion de « ^{tiān}天 » (ciel). Toujours dans le même dictionnaire, parmi les neuf définitions du mot « ^{tiān}天 », deux s'avèrent très intéressantes pour notre étude. La première propose la suivante :

tiānshén gǔdàirénmenxiǎngxiàngzhōngdewànwùwànshìdezhǔzǎizhě
天神，古代人们想象中的万物万事的主宰者。⁸⁶

Le dieu céleste, le maître gouvernant toutes les créatures et toutes les choses que les Anciens imaginaient dans l'Antiquité.

Nous en citons ci-dessous un exemple tiré du *Livre des odes · Vent de Bei · Porte du Nord* (诗经·邶风·北门). L'officier de Wei se lamente sur son sort :

zhōng jù qièpín mōzhīwǒjiān yǐyānzāi tiānshíwéizhī wèizhīhézāi
终 窶且贫，莫知我艰。已焉哉！天实为之，谓之何哉！⁸⁷

Je suis toujours dans la gêne et la pauvreté ; personne ne connaît mes souffrances. C'en est fait (je n'ai rien à attendre des hommes). C'est le Ciel qui

⁸⁴ Mencius, Livre 5 A « Les Interrogations de Wan Zhang », traduit du chinois par André Levy, Changsha, Éditions Yuelu, 2009, p. 223.

⁸⁵ Cf. *Dictionnaire du chinois ancien*, Beijing, Presse Commerciale, 2003, p. 1078.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1539.

⁸⁷ *Le Livre des odes, op.cit.*, p. 52.

a réglé mon destin ; que puis-je y redire ?

Dans la culture traditionnelle chinoise, il n'existe pas de dieux spéciaux comme les Moires, chargées de gérer le destin de toutes les créatures. Aux yeux des anciens Chinois, le « Ciel » qui incarne la puissance infinie est d'une certaine façon personnifié comme le dieu suprême qui domine tout sur la terre, y compris la vie et la mort des hommes. De ce sens vient ensuite la deuxième définition du mot « 天 » : la Providence, le destin. Voici un autre exemple dans *Mencius* :

wúzhībúyù lǚ hóu tiānyě
吾之不遇鲁侯，天也。⁸⁸

Si je n'ai pas rencontré le marquis de Lu, c'est que le Ciel l'a voulu ainsi.

Puisque le « 命 » a également le sens de l'ordre, en l'associant avec le caractère « 天 », le terme « 天命 » indique donc la volonté ou le mandat du « Ciel », équivalent de la puissance suprême du destin.

Si nous remontons à la source du mot, le caractère « 命 » existe déjà dans l'écriture ossécaïlle sous le règne du roi Pangeng (盘庚)⁸⁹ de la dynastie Shang (商朝 , 1600-1046 avant J.-C.). Tout au début, en partageant le même caractère et le même sens avec le « 令 » (ordre), le « 命 » exprime l'ordre, et puis la Providence ou la destinée, ainsi que la vie.

A
𠄎

La signification en tant que destin du « 命 » est d'abord liée à l'État et au

⁸⁸ *Mencius*, Livre 5 A « Les Interrogations de Wan Zhang », *op.cit.*, p. 55.

⁸⁹ Le roi Pan Geng (盘庚, ? – 1374 avant J.-C.), de son nom personnel Zi Xun (子旬), est le vingtième roi de la dynastie Shang qui a régné de 1401 à 1374 avant J.-C.

peuple. Cet emploi relatif à la collectivité se perpétue jusqu'à la dynastie Zhou (周
cháo
朝, 1046-256 avant J.-C.) et est fréquent dans des écrits comme le *Classique des*

documents (尚書)⁹⁰. Pendant la période des Printemps et Automnes (春秋时期,
770-476 avant J.-C.), notamment durant la dernière phase de ce temps, le terme se
rattache largement à la destinée de l'individu, ce qui ne manque pas de témoins dans le

Commentaire de Zuo (左傳)⁹¹ et les *Discours des royaumes* (國語)⁹². Jusqu'à cette

époque-là, le « 命 » au sens du destin est identique au terme chez Confucius (孔

子)⁹³ et Tchouang-tseu (莊子)^{94,95}

De fait, à part le « 命 » et le « 天命 », bien d'autres termes comprenant les

caractères « 天 », « 命 » ou « 运 » interprètent aussi le destin de l'individu ou de

l'État, tels que le « 天步 » (pas du Ciel), le « 天道 » (voie du Ciel), le « 天时 »

⁹⁰ Le *Classique des documents* (尚書) est le premier recueil de documents historiques de l'Antiquité chinoise, et l'un des cinq classiques confucéens. Il consigne des décrets administratifs, des discours et des conseils politiques entre les souverains et les ministres, ainsi que des événements importants de la haute Antiquité jusqu'à la dynastie des Zhou Occidentaux (西周, 1046-771 avant J.-C.). Sa compilation est souvent attribuée à Confucius.

⁹¹ Le *Commentaire de Zuo* (左傳) dont l'auteur est généralement attribué à Zuo Qiuming (左丘明, 502-422 avant J.-C.), historien, écrivain et politicien chinois, est un livre historique du commentaire sur les *Annales des Printemps et Automnes* (春秋).

⁹² Les *Discours des royaumes* (國語) est également appelé les *Anecdotes des Annales des Printemps et Automnes* (春秋外傳). Son auteur est généralement attribué à Zuo Qiuming. En tant que premier livre historique écrit en fonction des États chinois, il enregistre des événements de 990 à 453 avant J.-C.

⁹³ Confucius ou Kongzi (孔子, 551-479 avant J.-C. environ), de son nom personnel Kong Qiu (孔丘), est un penseur et éducateur chinois de la fin de la période des Printemps et Automnes (春秋, 770-476 avant J.-C.). Il est le fondateur du confucianisme.

⁹⁴ Tchouang-tseu ou Zhuangzi (莊子, 369-286 ou 275 avant J.-C.), de son nom personnel Zhuang Zhou (莊周), est un philosophe et écrivain chinois pendant la période des Royaumes Combattants (戰國, 475-221 avant J.-C.). Il est l'un des représentants du taoïsme.

⁹⁵ Cf. Wu Jingdong, « La formation de la conception de la "vie", soit du destin des Chinois », *Universitaires en Chine*, juillet 2009, n° 4, p. 127.

(temps du Ciel), le « 天运 » (fortune ordonnée par le Ciel), le « 命运 » (chance et vie), le « 运数 » (nombres de la fortune), le « 运祚 » (fortune et bonheur).⁹⁶

D'ailleurs, il existe encore d'autres expressions qui sont synonymes de « destinée » dans la Chine antique. Dans son mémoire de master *Recherche sur la conception de la Providence dans les romans des Tang et des Song* (唐宋小说

天命观研究)⁹⁷, Li Xiangfei (李向菲) a énuméré des équivalents du « 天命 ».

Par exemple, le « 定 » (fixé par le destin), le « 定分 » (statut fixé), le « 分定 » (fixé par le statut). Ce groupe d'expressions apparaît déjà dans des ouvrages

philosophiques et historiques avant le début de la dynastie Han (汉朝, 206 avant J.-C. - 220). Au commencement, ces termes signifient la détermination du statut de l'homme, et ensuite, ils servent à dénoter la prédestination et sont employés couramment dans des romans des Tang et des Song. Tel est dans un extrait de la

Biographie de Gu Jizhi (顾颉之传) compilée dans la *Prose complète des Song* (全

宋文):

颉之常谓秉命有定分，非智力所移。⁹⁸

Jizhi dit souvent que la vie est prédestinée, et ne peut pas être changée par l'intelligence ni la compétence.

Un autre groupe de mots concerne le « 数 » (nombre), tels que le « 天数 »

⁹⁶ Cf. *Dictionnaire du chinois ancien, op.cit.*, p. 1539, 1542, 1543, 1974, 1975.

⁹⁷ Li Xiangfei, *Recherche sur la conception de la Providence dans les romans des Tang et des Song*, Mémoire de master, Université Normale du Shaanxi, Xi'an, avril 2006, p. 7-12.

⁹⁸ *Biographie de Gu Jizhi*, dans *Prose complète des Song*, compilé par Yan Kejun, Beijing, Presse Commerciale, 1999, p. 423.

(nombre céleste), le « 定数 » (nombre fixe), le « 冥数 » (nombre obscur), le « 气数 » (nombre du souffle). Pour les anciens Chinois, en dépit de leur fonction de calcul,

les nombres sont également une conception philosophique et l'intermédiaire de la communication entre les dieux et les êtres humains. Ces derniers peuvent recourir aux nombres afin de connaître la loi universelle et la volonté du Ciel, ainsi que de prévoir ou même de modifier les bonheurs et les malheurs de la vie. Par conséquent, ces termes

comprenant le « 数 » traduisent aussi la destinée. Voici un exemple tiré de la

Dissertation sur le destin (辩命论) de Liu Xiaobiao (刘孝标, 462-521) :

róngcuìyǒudìngshù tiānmìngyǒuzhì jí
荣悴有定数，天命有至极。⁹⁹

La prospérité et le déclin sont prédestinés, la volonté du Ciel possède la puissance suprême.

En outre, à la suite de l'expansion du bouddhisme pendant les dynasties Tang et

Song, des termes bouddhistes analogues au « 天命 » sont introduits dans le langage

courant, comme le « 业缘 » (affinités du karma), le « 宿缘 » (affinités

prédestinées), le « 宿命 » (prédestination), etc. Basées sur l'idée du karma, ces expressions désignent le destin en mettant l'accent sur la causalité entre l'existence antérieure et la vie présente.

měishuō hūnyīnshìsùyuán dìngjīngyuèlǎobǎshéngqiān
每说婚姻是宿缘，定经月老把绳牵。¹⁰⁰

On dit souvent que le mariage est prédestiné, le couple est certainement relié par le fil rouge du vieillard sous la lune.

⁹⁹ Xia Zhengnong, Chen Zhili, *Ci Hai*, op.cit., p. 477.

¹⁰⁰ Ling Mengchu, *Frapper sur la table de surprise émerveillée*, Xi'an, Éditions Sanqin, 2012, p. 39.

Finalem^{ent}, le « 阴鹭^{yīnzhì} » possède aussi le sens du destin. Premièrement apparu dans le *Classique des documents · Hong Fan* (尚 书 · 洪 范^{shàngshū hóngfàn})¹⁰¹, le terme signifie au début que le Ciel couvre et stabilise silencieusement l'homme. Sous les dynasties Tang et Song, il équivaut d'un côté aux vertus latentes (阴 德^{yīndé}) et d'un autre côté à la prédestination.

人 生 之 穷 达, 皆 自 阴 鹭, 岂 虚 语 哉! ¹⁰²

L'échec et le succès de la vie sont tous prédestinés, ce ne sont pas de vains mots !

Somme toute, au fil du développement historique de l'Antiquité chinoise, ces termes portant sur le destin apparaissent et s'avèrent actifs respectivement à différentes époques. L'utilisation de certains tend à diminuer et même à disparaître, mais le « 命^{mìng} » et le « 天 命^{tiānmìng} » restent toujours les mots les plus concernés.

1.2.2.2. L'origine et le développement de la conception du destin dans la Chine antique

Si la Grèce antique a formé une culture maritime à cause de ses conditions naturelles plutôt défavorables, la Chine antique demeurait pendant des millénaires une société agraire principalement grâce à son environnement propice de l'intérieur du continent de l'Asie de l'Est. Par opposition au peuple grec qui excellait dans le commerce et l'expansion maritimes, les anciens Chinois étaient accoutumés à vivre de la terre et dépendaient fortement de la nature. Ainsi ont-ils éprouvé une grande révérence pour le « Ciel », qui est l'incarnation personnifiée du destin.

¹⁰¹ Cf. *Le Classique des documents*, traduit et annoté par Daoji Jushi, Beijing, Presse du Textile et de l'Habillement de Chine, 2017, p. 155.

¹⁰² Li Fuyan, *Suite au Recueil des anomalies mystérieuses*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1982, p. 152.

En réalité, beaucoup d’anthropologues¹⁰³ dans le monde entier ont confirmé à travers leurs études que la conception du destin s’est déjà fait jour pendant l’époque primitive. Par l’intermédiaire de l’observation et des analyses des phénomènes de la divination, nous sommes en mesure de tracer cette idéologie avant l’apparition du témoignage écrit. Dans la société primitive, la divination est une « action de découvrir ce qui est caché par des moyens qui ne relèvent pas d’une connaissance naturelle »¹⁰⁴, et est censée pouvoir prédire l’avenir. Elle trouve son origine dans la religion primitive et appartient à la sorcellerie. En associant des coïncidences sans lien de causalité, la divination est considérée comme le véhicule de la communication entre l’homme et la divinité, et s’étend dans divers domaines, tels que la vie de tous les jours et les activités de production, étroitement liées aux clans et aux individus en même temps. Ce n’est pas une action exceptionnelle qu’on trouve seulement dans certaines régions, mais est un phénomène général. La Chine ne fait point exception.

Les activités divinatoires pratiquées par les anciens Chinois remontent à 4070 avant J.-C. Des os oraculaires fabriqués à partir d’omoplates d’ovidés pendant la période de la culture de Yangshao (仰韶文化)¹⁰⁵ ont été premièrement découverts au site de Xiawanggang (下王岗遗址) à Xichuan (淅川) dans le sud-ouest du Henan (河南). Nous avons également mis au jour des os oraculaires faits d’omoplates d’ovidés et de bovidés ainsi que de plastrons de tortues pendant la période de la culture de Longshan (龙山文化)¹⁰⁶ et de Majiayao (马家窑文化)^{107,108}. En réalité, à

¹⁰³ Par exemple, dans *La société archaïque* de Lewis Henry Morgan (1818-1881), *La mentalité primitive* de Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), *Une théorie scientifique de la culture* de Bronislaw Malinowski (1884-1942), les anthropologues ont indiqué l’existence des activités divinatoires dans les sociétés primitives, destinées à prédire l’avenir des événements.

¹⁰⁴ Josette Rey-Debove, Alain Rey, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op.cit.*, p. 763.

¹⁰⁵ La culture de Yangshao (仰韶文化, vers 5000-3000 avant J.-C.) désigne des cultures néolithiques qui se situent principalement sur le cours moyen du fleuve Jaune en Chine.

¹⁰⁶ La culture de Longshan (龙山文化, vers 2900-2000 avant J.-C.) désigne un groupe de cultures appartenant au Néolithique tardif dans les cours moyen et inférieur du fleuve Jaune en Chine.

¹⁰⁷ La culture de Majiayao (马家窑文化, vers 3300-2000 avant J.-C.) est une culture néolithique du centre-sud du Gansu en Chine.

¹⁰⁸ Cf. Song Zhenhao, *Histoire de la vie sociale des Xia et des Shang*, Beijing, Presse des Sciences Sociales de Chine, 1994, p. 866-867.

l'époque contemporaine, il y a encore des minorités ethniques chinoises, entre autres, les Kucong (苦聪族), les Wa (佤族), les Li (黎族), les Lisu (傣傣族), les Yi (彝族) et les Qiang (羌族), qui ont conservé des coutumes divinatoires primitives à l'aide d'os ou d'entrailles d'animaux, de plantes et d'objets.¹⁰⁹ Derrière tous ces témoignages, ces recherches archéologiques et ethnologiques, se trouve l'existence de la conception du destin. Comme dans d'autres régions du monde, la divination est depuis toujours associée à la destinée, et les techniques divinatoires différentes sont tout à fait créées dans le dessein de prévoir et de maîtriser le destin.

Dans son article « La formation de la conception de la “vie”, soit du destin des Chinois » (中国人“命”即命运观念的形成), Wu Jingdong (吾敬东) a confirmé exactement ce point de vue. L'auteur a résumé sa théorie selon laquelle l'apparition de la conception du destin chinoise et la première période de son développement pouvaient se diviser en trois stades : la société primitive, les dynasties Shang et Zhou, et enfin la période des Printemps et Automnes.¹¹⁰ D'après lui, la notion de destinée a germé dans la première phase en se manifestant par la divination. Elle s'est formée durant la deuxième phase et a mûri pendant la troisième.

Tout au long de ces trois stades, la conception du destin individuel et celle du destin national se sont développées simultanément, s'inscrivant dans la continuité des idées conçues par les primitifs. Par comparaison, cette notion sur le plan national a évolué plus tôt, et s'est répandue pleinement sous la dynastie Zhou. Plus tard, au fur et à mesure de l'écroulement des Zhou Occidentaux, les pays se sont affrontés, des guerres ont éclaté incessamment. Les grands États se sont lancés dans des conflits sans fin et se sont annexés tour à tour, tandis que la sécurité des petits États demeurait précaire. Étant donné cette situation sociale instable, le destin du pays a attiré une attention de plus en plus faible, et a cédé peu à peu sa place au destin de l'individu, lequel a progressé rapidement au cours de la période des Printemps et Automnes.

¹⁰⁹ Cf. Mou Zhongjian, Zhang Jian, *Histoire générale de la religion chinoise*, Beijing, Presse Académique des Sciences Sociales de Chine, 2000, p. 74.

¹¹⁰ Cf. Wu Jingdong, « La formation de la conception de la “vie”, soit du destin des Chinois », *op.cit.*, p. 119.

Jusqu'à cette période-là, la conception du destin chinoise s'est révélée assez complète et a été munie de ses caractéristiques essentielles. Au niveau de la figure, en tant que puissance mystérieuse, la destinée ne prend pas de forme concrète et n'est pas incarnée par quelque dieu anthropomorphique. Au niveau de la prévisibilité, d'une part, en dépit de sa domination suprême, elle n'est pas totalement imprévisible, et peut être augurée à travers des activités divinatoires, lesquelles sont prouvées par les découvertes archéologiques des sites néolithiques. D'autre part, l'efficacité de la divination est tout de même restreinte. Malgré les pratiques divinatoires multiformes, le destin a toujours son caractère mystère et fortuit, ce qui est manifesté probablement à partir de la fin des Zhou Occidentaux dans des ouvrages comme le *Commentaire de Zuo*. Au surplus, la conception chinoise du destin est attachée intimement à la moralité depuis le commencement des Zhou Occidentaux, sur le plan d'abord national et puis personnel.¹¹¹ C'est-à-dire que la conduite morale d'un État peut influencer sur son sort, et il en va de même pour les individus. Cette opinion est devenue dès lors l'élément capital des idéologies traditionnelles chinoises.

Comme les anciens Grecs, les anciens Chinois ont aussi créé une théogonie systématique telle qu'elle a été enregistrée dans le *Livre des monts et des mers* (*山海经* ^{shānhǎi jīng})¹¹², le premier recueil de légendes de l'Antiquité chinoise. Néanmoins, les figures divines là-dedans n'ont pas vraiment pénétré les œuvres littéraires ou philosophiques chinoises. Et contrairement à la mythologie grecque, dont beaucoup d'histoires des dieux et des héros se rapportent à la vendetta ou au talion, la mythologie chinoise de la haute Antiquité n'est pas clairement empreinte de notion de destin. En revanche, celle-ci se reflète davantage dans les pensées philosophiques antiques.

En tant qu'étape très effervescente et même houleuse dans l'histoire chinoise, la période pré-Qin a témoigné de la naissance de beaucoup d'écoles d'esprit et aussi

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 128. En plus de cette conception qui soutient que le destin est lié à la morale et a tendance à être prévisible, il existe également une autre conception qui préconise que le destin est indépendant de la morale et ne peut pas être prévenu. L'embryon de cette dernière a été créé pendant la période des Printemps et Automnes.

¹¹² Le *Livre des monts et des mers* (*山海经*), dont l'auteur est anonyme, est le premier recueil de données géographiques et de légendes de l'Antiquité chinoise, créé pendant la période pré-Qin.

d'innombrables conflits entre ces dernières. À l'époque, le confucianisme (儒家), le taoïsme (道家) et le moïsme (墨家) étaient les trois écoles philosophiques les plus influentes, qui ont soutenu des opinions différentes sur le sujet du destin.

Pour les confucianistes, la destinée équivaut à la « Volonté du Ciel », puissance surnaturelle personnifiée qui décide de tout dans l'univers. Selon Confucius (孔子), le sort de l'homme, tel que la vie et la mort, la richesse et la pauvreté, est décidé avant sa naissance. Mais au lieu de se tourmenter, il vaut mieux se concentrer sur l'amélioration de sa culture et de sa conduite. Après s'être efforcé d'assumer sa propre responsabilité nécessaire, on doit accepter tranquillement son sort, car les choses auxquelles on ne parvient pas à réussir sont de la « Volonté du Ciel ». ¹¹³ Mencius (孟子) a approfondi l'opinion de Confucius par extension. Il divise les destins en deux genres : le « destin justifié » (正命) et le « destin non justifié » (非正命). ¹¹⁴ Même si le destin est inchangeable, Mencius encourage les gens à s'adapter et à affirmer leur sort par le biais du perfectionnement de la conduite morale. ¹¹⁵ En comparaison de Confucius, la conception du destin de Mencius se lie davantage avec

¹¹³ Cf. *Les Entretiens de Confucius*, Livre XIV « Xian posa la question... », traduit du chinois par Dong Qiang, Beijing, Éditions de l'Enseignement et de la Recherche des Langues Étrangères, 2010, p. 188-189. « 孔子曰：“道之将行也与？命也。道之将废也与？命也。公伯寮其如何何！” » (La Maître dit : « Que la Voie soit suivie ou pas, c'est du destin. Que la Voie soit perdue ou pas, c'est aussi du destin. Gong Boliao peut-il aller à l'encontre du destin ? »)

¹¹⁴ Cf. *Mencius*, Livre 7 A « De tout cœur... », *op.cit.*, p. 308-309. « 孟子曰：“莫非命也，顺受其正；是故知命者不立乎岩墙之下。尽其道而死者，正命也；桎梏死者，非正命也。” » (Mencius dit : « Il n'est rien qui ne fasse partie du destin, mais on ne se soumet qu'à celui qui se justifie. C'est pourquoi qui a compris ce qu'est le destin, ne se tient pas au pied de murs dont la hauteur est menaçante. Mourir après avoir accompli sa voie, justifie sa destinée. Mourir dans les fers n'est pas destin qui se justifie. »)

¹¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 308-309. « 孟子曰：“尽其心者，知其性也。知其性，则知天矣。存其心，养其性，所以事天也。夭寿不贰，修身以俟之，所以立命也。” » (Mencius dit : « Qui exerce à fond les facultés de son cœur et de son esprit, comprend sa propre nature. Qui comprend sa nature, connaît le Ciel. C'est en gardant son cœur et en nourrissant sa nature que l'on sert le Ciel. Qu'importe la brièveté ou la longueur de notre laps de vie, c'est en cultivant sa personne dans l'attente du destin qu'on l'assume. »)

la moralité et s'avère plus active. Ensuite, Siun-tseu (荀子)¹¹⁶ a poussé plus loin l'idée de Mencius à propos de l'attitude de l'homme envers le destin. D'après lui, « les opportunités sont appelées le destin » (节遇之谓命)¹¹⁷. Mais il ne pense pas que le destin domine impérativement la vie, et conseille de prendre l'initiative d'y faire face, tout en accordant une importance considérable à la capacité de l'homme.¹¹⁸

La conception du destin du taoïsme ne va pas totalement à l'encontre de celle du confucianisme. Dans le *Livre de la voie et de la vertu* (道德经)¹¹⁹, Lao-tseu (老子)¹²⁰ n'a pas abordé de manière directe le sujet de la destinée, mais a beaucoup parlé du « Ciel » qui intériorisait le destin et qui surveillait et jugeait, récompensait la bonté et punissait la méchanceté.¹²¹ La « Voie du Ciel » est la loi céleste, en fonction de laquelle tout l'univers fonctionne. L'homme doit agir conformément à cette loi naturelle qui couvre tous les domaines de l'activité humaine, y compris la politique, l'éducation et la vie quotidienne. Dans son chef-d'œuvre éponyme, Tchouang-tseu (庄子)¹²⁰ a également discuté du destin, rempli de vicissitudes et hors du contrôle de l'homme. Il n'est pas d'accord pour agir comme Confucius qui « sait qu'il ne réussira

¹¹⁶ Siun-tseu ou Xunzi (荀子, 313-238 avant J.-C.), de son vrai nom Xun Kuang (荀况), est un penseur, écrivain et politique chinois de la fin de la période des Royaumes Combattants. Il est l'un des représentants du confucianisme.

¹¹⁷ *Xunzi*, Livre XI « Rectification des noms », traduit et annoté par An Xiaolan, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2007, p. 241.

¹¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 121. « 从天而颂之，孰与制天命而用之？望时而待之，孰与应时而使之？ » (Au lieu d'obéir au Ciel et de faire son éloge, pourquoi ne pas maîtriser la Volonté du Ciel et s'en servir ? Au lieu d'espérer le temps octroyé par le Ciel et de l'attendre, pourquoi ne pas s'y adapter et en profiter ?)

¹¹⁹ Le *Livre de la voie et de la vertu* (道德经), dont l'auteur est Lao-tseu, se classe parmi les plus grands classiques dans l'histoire de la littérature chinoise. Ce livre a exercé une influence profonde sur l'évolution de diverses disciplines traditionnelles chinoises, telles que la philosophie, la science, la politique, et la religion.

¹²⁰ Lao-tseu ou Laozi (老子, 571-471 avant J.-C.), de son nom personnel Li Er (李耳), est un philosophe, écrivain et historien chinois de la période des Printemps et Automnes. Il est le fondateur du taoïsme.

¹²¹ Cf. Laozi, *Livre de la voie et de la vertu*, Chapitre CXXIII, traduit et annoté par Dong Lizi, Beijing, Presse du Textile et de l'Habillement de Chine, p. 175. « 天之道，不爭而善勝，不言而善應，不召而自來，繹然而善謀。天網恢恢，疏而不失。 » (La Voie du Ciel c'est : vaincre sans lutter, convaincre sans parler, faire venir sans appeler, réaliser dans la sérénité. Le filet du Ciel a de larges mailles, mais il ne laisse rien passer.)

pas et qui fait tout de même des efforts » (zhīqí bùkě ér wéizhīzhě 知其不可而为之者)¹²², au contraire, il approuve que « celui qui comprend vraiment le Destin, ne se préoccupe pas de ce que son intelligence ne puisse rien faire » (dámìngzhīqíngzhě búwùmìngzhīsuǒwúnnàihé 达命之情者，不务命之所无奈何)¹²³.

C'est ainsi qu'on peut se dégager des douleurs provoquées par cette puissance, et finalement acquérir la liberté de la vie et arriver à maîtriser son sort. L'acceptation de la destinée est considérée par Tchouang-tseu comme le plus haut niveau de la culture morale.

Le moïsme (mòjiā 墨家) a donné une autre perspective de la conception du destin.

Comme Confucius, Mo-tseu (mò zǐ 墨子)¹²⁴ fait preuve de grand respect pour le « Ciel », qui représente la suprématie de l'univers et met en ordre le fonctionnement de la nature ainsi que de la société humaine. Mais Mo-tseu ne se fie pas à l'existence de la prédestination qui provoquerait la passivité et même le pessimisme parmi les gens. Quoiqu'il en soit, l'homme n'échappe pas à la domination du « Ciel », puisque ce dernier, avec l'aide des fantômes et des esprits comme ses « inspecteurs », surveille tout le temps les actions des êtres humains, selon lesquelles il met en place des mesures de récompense ou de sanction.¹²⁵ En préconisant les bonnes qualités, les bienfaits et l'harmonie sociale, Mo-tseu prend en considération l'initiative de l'homme. Dans ce sens, la destinée est changeable, elle s'en tient à la loi céleste mais se place dans les mains de l'homme, qui est à même de maîtriser son sort en contrôlant sa conduite. La conception du destin est ainsi dotée d'une fonction didactique plus manifeste.

Le confucianisme, le taoïsme et le moïsme ont eu des répercussions profondes sur l'évolution idéologique dans l'Antiquité chinoise. Pendant les dynasties

¹²² *Les Entretiens de Confucius*, Livre XIV « Xian posa la question... », *op.cit.*, p. 188-189.

¹²³ *Zhuangzi*, Livre XIX « Avoir une pleine compréhension de la vie », traduit du chinois par Liou Kia-hway, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2009, p. 254-255.

¹²⁴ Mo-tseu ou Mozi (墨子, 497-392 avant J.-C.), de son vrai nom Mo Di (墨翟), est un penseur, éducateur, stratège chinois de la fin de la période des Printemps et Automnes et du début de la période des Royaumes Combattants. Il est le fondateur du moïsme.

¹²⁵ Cf. *Mozi*, Chapitre IV « Sur la nécessité des normes », traduit et annoté par Li Xiaolong, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2007, p. 24. « 爱人利人者，天必福之。恶人贼人者，天必祸之。 » (Ceux qui aiment et aident les autres, le Ciel les bénira. Ceux qui détestent et blessent les autres, le Ciel les maudira.)

postérieures, des points de vue variés sur le sujet du destin se sont formés à partir des pensées de ces trois grandes écoles philosophiques. Certainement, les changements idéologiques étaient liés à plusieurs facteurs, tels que la situation sociétale, le développement économique ou la croyance religieuse. Particulièrement après la formation de la classe citadine sous la dynastie Song, l'esprit du peuple est devenu de plus en plus dynamique et ouvert. Plus tard, sous les dynasties Yuan, Ming et Qing, les perturbations sociales et les mouvements intellectuels ont aussi intervenu dans l'évolution de la conception du destin.

Parallèlement, dès la charnière entre les Han Occidentaux (西汉, 202 avant J.-C. - 8) et les Han Orientaux (东汉, 25-220), la fondation du taoïsme religieux et l'introduction du bouddhisme ainsi que d'autres religions ont beaucoup enrichi la conception chinoise de la destinée. En dépit de la diversité de figures religieuses, il n'y a toujours pas de divinités comme les Moires, chargées spécifiquement de la gestion du destin. Toutefois, des souverains célestes, entre autres, l'Empereur de Jade (玉皇大帝) ^{yùhuángdà} du taoïsme et le Bouddha Shakyamuni (释迦牟尼佛祖) ^{shìjiāmóuní fóbó} ¹²⁶ du bouddhisme, sont des équivalents de Zeus qui intériorise le destin et se préoccupe du sort de toutes les créatures de l'univers.

1.2.3. La représentation du destin dans les littératures grecque et chinoise antique

1.2.3.1. La représentation du destin dans la littérature grecque avant l'époque hellénistique

D'après Nikolaï Tchernychevski (1828-1889), écrivain et philosophe russe du XIX^e siècle, la première fonction de l'art que toutes les œuvres artistiques possèdent

¹²⁶ L'Empereur de Jade (玉皇大帝) est, dans la mythologie taoïste, le souverain tant au Ciel que sur la Terre.

¹²⁷ Shakyamuni (释迦牟尼) ou le Bouddha (如来佛祖), de son vrai nom Siddhartha Gautama, est le souverain divin dans la mythologie bouddhiste.

sans aucune exception, est de reproduire la nature et la vie¹²⁸. Certes, au cours du développement de la société humaine, la littérature assume toujours un rôle de révélateur historique non seulement des réalités sociales, mais également des pensées de l'homme.

Malgré l'origine de la création littéraire très antérieure à la fixation des œuvres par l'écriture, l'*Illiade* et l'*Odyssée* attribuées à Homère sont depuis longtemps considérées comme les deux premiers ouvrages de la littérature occidentale. À la suite de l'âge épique, la culture orale est passée progressivement à la civilisation où l'écrit a gagné sa place. Pendant l'âge des cités sont apparus successivement la plupart des grands genres, tels que la tragédie, la comédie, l'histoire, l'éloquence, les enquêtes sur la nature ainsi que la philosophie, qui ont presque tous atteint leur apogée. En somme, tout au long de l'histoire de la littérature grecque, de sa naissance à son déclin, en passant par son épanouissement, les anciens Grecs ont laissé des références limitées mais précieuses dont a vécu la culture antique, en reflétant leurs pensées sous divers aspects, dont la conception du destin est certainement un sujet incontournable, notamment avant l'époque hellénistique.

Durant la période archaïque, la notion de destin se manifeste en premier lieu dans la mythologie, établie principalement par la poésie épique où le destin et ses représentantes anthropomorphiques apparaissent fréquemment. À l'exemple des épopées d'Homère, ce pouvoir dénote une puissance immense et dominante, à laquelle ni les mortels ni les dieux ne sont en mesure de désobéir.

Citons d'abord deux intrigues de l'*Illiade*. Dans le Chant XVI¹²⁹, on l'a vu plus haut (page 30, en 1.2.1.1), Sarpédon, fils favori de Zeus, se bat en duel avec Patrocle, guerrier muni des armes divines de son ami intime Achille. L'intention de Zeus qui veut soustraire Sarpédon à la mort est contestée par Héra, car s'il modifie l'arrangement de la destinée par son égoïsme, son action influencera les autres dieux de l'Olympe et même enfoncera un atroce ressentiment au cœur des pères dont les fils sont morts dans des mêlées brutales, tout en provoquant des conséquences inimaginables, certainement négatives.

¹²⁸ Cf. Nikolai Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, traduit en chinois par Zhou Yang, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1957, p. 91.

¹²⁹ Cf. Homère, *Illiade – Tome III*, Chant XVI, v. 441-443, *op.cit.*, p. 116.

Une autre anecdote se trouve dans le Chant XXII. Au moment du combat entre Achille et Hector, celui-ci, malgré les supplications de ses parents, est prêt à affronter courageusement le fils de Pélée. Mais à la vue d'Achille bien armé, Hector s'épouvante et s'enfuit tout de suite. Ayant une préférence pour ce héros troyen, Zeus a envie de l'aider à échapper au danger. Mais cette idée lui est reprochée directement par Athéna, qui représente également l'avis des autres dieux, parce que chacun a son destin, les dieux ne doivent pas faire de changements ni de modifications.

*Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπὶ κρουνοὺς ἀφίκοντο,
καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίθεινε τάλαντα,
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε ταηλεγέος θανάτοιο,
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἔκτορος ἵπποδάμοιο,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' Ἔκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
ᾧχετο δ' εἰς Αἶδαο, λίπεν δέ εἰ Φοῖβος Ἀπόλλων.¹³⁰*

Mais les voici qui reviennent aux fontaines pour la quatrième fois.

Cette fois, le Père des dieux déploie sa balance d'or ;

Il y place les deux déesses du trépas douloureux,

Celle d'Achille, celle d'Hector, le dompteur de cavales ;

Puis, la prenant par le milieu, il la soulève, et c'est le jour fatal d'Hector qui, par son poids,

L'emporte et disparaît dans l'Hadès. Alors Phæbos Apollon l'abandonne.

À la lumière de cet extrait, nous pouvons remarquer que le destin des mortels se matérialise sous forme d'un objet concret pondérable. Après avoir abandonné son intention égoïste, Zeus déploie les « parts » des deux combattants sur sa balance des sorts, celle qui penche contre lui signifie la fatalité de mort. C'est ainsi la raison pour laquelle Apollon arrête son aide à Hector.

En effet, du point de vue général, l'interprétation de la relation entre les puissances chez Homère est explicite : il y a une hiérarchie sévère ; face aux Moires, les dieux se trouvent inférieurs. Contester cet ordre céleste est risqué. Comme les dieux se soumettent à Zeus, on a l'impression que Zeus se soumet aux Moires. Le rapport des dieux au destin est le reflet de celui des hommes à leur roi auquel ils doivent obéissance.

¹³⁰ Homère, *Illiade – Tome IV*, Chant XXII, v. 208-213, *op.cit.*, p. 232-233.

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, la mythologie grecque ne compte pas parmi les religions existantes d'aujourd'hui, cependant, elle reflète une « para-religion ». En comparaison des « vraies religions » nées et développées ultérieurement, le sentiment le plus religieux dans la mythologie grecque, c'est plutôt la croyance en le destin.

Et si l'on trouve parfois, chez Homère, un sentiment religieux véritablement pur, il se rapporte moins aux dieux de l'Olympe qu'aux divinités plus voilées telles que la Fortune, la Fatalité, la Destinée, auxquelles Zeus lui-même est soumis. Le Destin joue un grand rôle dans la pensée grecque et fut, peut-être, à l'origine de ce que la science a appelé la loi de nature.¹³¹

Bertrand Russel aborde les ouvrages d'Homère. Il y repère « la Fortune, la Fatalité, la Destinée » toutes-puissantes, et met l'accent sur l'influence de la conception du destin sur le développement de la pensée grecque. Et en remontant à la Grèce antique où s'est ancrée la civilisation occidentale, la réflexion sur le destin conçu par les êtres humains a entraîné des conséquences vastes et profondes jusqu'à nos jours.

Également faisant partie des œuvres fondatrices de la mythologie grecque, la *Théogonie* et *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode présentent la généalogie des dieux olympiens, y compris celle des divinités du destin. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Hésiode raconte l'origine des Moires, qui sont chargées de présider au sort des mortels, de leur distribuer les biens et les maux, de surveiller et de punir les attentats tant des hommes que des dieux.¹³²

En plus de la description des Moires en tant que décideuses ou exécutantes du destin, celui-ci chez Hésiode représente également une puissance invisible et primordiale, supérieure à celle des dieux. Cette force mystérieuse se fait connaître généralement par des malédictions ou des oracles rendus par des divinités comme Apollon, et ne fonctionne pas tout à fait arbitrairement : les destins fatals ont souvent des sources à remonter. Telle est la vengeance de Gaïa contre Ouranos. Ouranos a en horreur les Hécatonchires dès leur naissance et les cache dans les profondeurs de la terre, ce qui cause la douleur de Gaïa, incitant donc ses enfants à conspirer contre leur

¹³¹ Bertrand Russell, *Histoire de la philosophie occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 9.

¹³² Cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 218-222, *op.cit.*, p. 40.

père pour le punir de ses outrages infâmes.¹³³ Le destin de la famille souveraine provoqué par l'imprécation de Gaïa se déclenche dès lors. Ensuite, Cronos dévore tous les enfants dont Rhéa accouche, car il apprend d'Ouranos et de Gaïa son sort, qu'il sera détrôné par l'un de ses fils. Mais Rhéa en proie à l'affliction a recours à ses parents pour que cet enfant élu puisse voir le jour et venger Ouranos ainsi que ses frères et sœurs engloutis par son père cruel.

*Πεύθετο γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος
οὐνεκά οἱ πέπρωτο ἔϙ ὑπὸ παιδὶ δαμῆναι
καὶ κρατερῶ περ ἔόντι – Διὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς.¹³⁴
Il savait, grâce à Terre et à Ciel Étoilé, que son destin était de succomber un
jour sous son propre fils, si puissant qu'il fût lui-même – par le vouloir du grand
Zeus.*

Plus tard, un oracle semblable tombe sur Zeus. En suivant le conseil de ses grands-parents, Zeus avale Métis qui conçoit déjà Athéna, car sa femme est destinée à mettre au monde des enfants dont la force et l'intelligence peuvent égaler les siennes, et l'un d'entre eux menacera de le supplanter pour devenir le nouveau roi de l'Olympe.

*Ἐκ γὰρ τῆς εἴμαρτο περίφρονα τέκνα γενέσθαι,
πρώτην μὲν κούρην γλαυκώπιδα Τριτογένειαν
ἴσον ἔχουσαν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλὴν.
αὐτὰρ ἔπειτ' ἄρα παῖδα θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν
ἤμελλεν τέξεσθαι, ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντα·
De Prudence en effet le destin voulait que des enfants sortissent sages entre tous
– et la vierge aux yeux pers, d'abord, Tritogénie, qui de fougue et de sage
vouloir a part égale avec son père. Mais Prudence devait enfanter ensuite un
fils au cœur violent qui eût été roi des hommes et des dieux.¹³⁵*

Si nous voulons, sous le calame d'Hésiode, le destin d'Ouranos et de Cronos ainsi que de Zeus semble résulter d'une critique notamment contre leur dictature et leur cruauté. Autrement dit, la notion de destin dans la mythologie grecque est déjà liée avec la justice. D'ailleurs, son caractère héréditaire et inéluctable est manifeste, puisque sauf

¹³³ *Ibid.*, v. 163-166, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, v. 463-465, p. 48-49.

¹³⁵ *Ibid.*, v. 894-898, p. 64.

Zeus, ni Ouranos ni Cronos ne parviennent à échapper à leur sort, en dépit de tous les efforts qu'ils consacrent. En somme, les interprétations de ces deux grands poètes servent de base nécessaire pour la réflexion et l'approfondissement de la problématique du destin dans d'autres genres littéraires qui s'ensuivent.

Le sujet du destin ne manque pas non plus chez des poètes lyriques tels que Pindare, mais s'y présente d'une manière différente. Dans ses odes triomphales qui nous restent, Pindare aborde souvent le destin tout-puissant. Par exemple, dans sa sixième isthmique dédiée à Phylacidas d'Égine, vainqueur au pancrace, il évoque les divinités du destin et donne surtout à Clothô l'épithète « au trône élevé »¹³⁶, qui indique clairement la supériorité hiérarchique que cette Moire a sur les autres dieux. De surcroît, à la fin d'une autre ode consacrée à Midas d'Agrigente, vainqueur aux combats de la flûte, il signale que l'homme ne peut pas acquérir de biens sans pénibles efforts, et puis souligne l'autorité suprême de la destinée dont personne n'est capable d'éviter les décrets.

*S'il est quelque félicité parmi les hommes, elle est le fruit du travail ; persévérez, et le Destin vous l'accordera, peut-être aujourd'hui, peut-être demain ; ses décrets sont inévitables ; mais il se joue de la prévoyance des mortels, tantôt en leur refusant ce qu'ils attendaient, tantôt en leur accordant ce qu'ils désespéraient d'obtenir.*¹³⁷

En affirmant le caractère inexorable du destin, le poète implique de plus ses caprices, hors du contrôle de l'homme. En effet, Pindare n'est pas le seul à partager cette opinion. Outre l'omnipotence de la destinée, l'inconstance de cette dernière et la faiblesse de l'homme devant son sort chez des poètes lyriques comme Pindare appartiennent aussi aux caractéristiques de la conception du destin de l'époque.

Pendant l'apogée de la tragédie, les trois grands dramaturges mènent également des discussions sur la destinée, et la font rayonner en ajoutant leurs points de vue personnels. En tant que « père de la tragédie », Eschyle a créé assez de pièces théâtrales

¹³⁶ Cf. Pindare, *Sixième isthmique pour Phylacidas et Pythéas et pour Euthymène leur oncle maternel*, dans *Lyriques grecs*, traduit par Ernest Falconnet, etc., Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, p. 319.

¹³⁷ Pindare, *Douzième pythique pour Midas d'Agrigente, joueur de flûte*, dans *Lyriques grecs, op.cit.*, p. 272.

autour de la question du destin dont les sujets concernaient à la fois des dieux et des hommes. Surtout dans la trilogie de la *Prométhéide*, il fait écho à l'*Illiade* d'Homère et met en relief la puissance de la destinée qui dépasse le pouvoir de Zeus. Mais malgré la tradition mythique qui rapporte des conflits entre les dieux, notamment la titanomachie, on sent que dès le VI^e siècle avant J.-C., les Grecs ont tendance à dissiper la discorde entre les divinités. Également chez Eschyle, les théomachies servent sa conception para-religieuse qui lui fait concevoir une évolution en allant des luttes primordiales à l'harmonie du monde. Quant aux trois déesses du destin, leur statut change et perd progressivement d'autorité. Les dieux sont censés valider les décrets des Moires, et les Moires ont besoin des dieux pour les faire exécuter.

Après Eschyle, Sophocle ne croit pas à ce combat d'influence et tend désormais à confondre les dieux et les Moires. « Sans doute le Destin est-il l'acteur principal de ses drames, mais il apparaît toujours comme l'émanation de la volonté divine sans laquelle il ne pourrait être ni conçu ni achevé... La Moire et la Divinité sont ainsi placées côte à côte ; mais, en fin de compte, c'est la Divinité seule qui mène le jeu. »¹³⁸ En ce qui concerne le destin des personnages, au lieu d'insister sur la suprématie des dieux comme Eschyle, Sophocle se préoccupe plus de la volonté des hommes. Sous son calame, les protagonistes passent des dieux aux héros. Même si ces derniers sont toujours inférieurs aux divinités, ils se mettent à soupçonner et essaient de lutter contre leurs sorts préfixés.

Chez Euripide, cette tendance s'intensifie. Le pouvoir du destin ainsi que des dieux s'affaiblit encore, et n'a plus d'impact décisif sur le sort de l'homme. L'écrivain prête davantage d'attention à l'humanité. Les personnages dans les pièces sont comme les doubles des lecteurs ou des spectateurs. « Avec lui (Euripide), c'est l'homme de tous les jours qui passa des gradins à la scène, et le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de l'intrépidité, accusa désormais cette fidélité exaspérante qui reproduit scrupuleusement jusqu'aux ratés de la nature. »¹³⁹ Les thèmes de la tragédie euripidéenne s'approchent plus de la réalité. Les héros semblent devenir maîtres d'eux-mêmes. Ils seraient capables de contrôler leur propre destin, s'ils

¹³⁸ Francis Vian, « Le conflit entre Zeus et la Destinée dans Eschyle », *Revue des Études Grecques*, juillet-décembre 1942, tom. 55, fasc. 261-263, p. 208-209.

¹³⁹ Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, dans *Œuvres – Tome I*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 2000, p. 63.

pouvaient contrôler leurs passions.

Plus ou moins, les œuvres historiques portent également l’empreinte de la mythologie et ne sont pas dénuées de la notion de destin. Chez Hérodote, bien que l’historien ait pour objectif de consigner le développement de l’empire perse et les guerres médiques entre les Grecs et les Perses, il mythologise tout de même quelques détails en insérant l’idée du destin. Tels sont les passages dédiés à Crésus dans son chef-d’œuvre *Histoires*. Le roi lydien apprend d’Apollon l’oracle ambigu qu’en déclenchant une guerre contre les Perses, il détruira un grand empire, lequel s’avère finalement être le sien. Après la bataille de la Ptérie, Crésus rentre à Sardes, mais est pourchassé au dépourvu par Cyrus le Grand. Selon Hérodote, Crésus vaincu est condamné au bûcher. Mais grâce à ses prières pieuses à Apollon, celui-ci fait éclater un orage pour éteindre le bûcher. Lorsque sur l’ordre de Crésus, les Lydiens se rendent à Delphes pour interroger le dieu sur l’équivoque de son oracle, la pythie leur répond en l’attribuant au destin.

Il est impossible même à un dieu d'éviter le sort marqué par les destins. Crésus est puni du crime de son cinquième ancêtre... Apollon a mis tout en usage pour détourner de Crésus le malheur de Sardes, et, ne le faire tomber que sur ses enfants ; mais il ne lui a pas été possible de fléchir les Parques. Tout ce qu'elles ont accordé à ses prières, il en a gratifié ce prince. Il a reculé de trois ans la prise de Sardes. Que Crésus sache donc qu'il a été fait prisonnier trois ans plus tard qu'il n'était porté par les destins.¹⁴⁰

L’explication de la pythie correspond partiellement à la notion de destin archaïque. Le sort qui s’impose à Crésus est héréditaire et remonte à son ancêtre. En revanche, il n’est pas totalement inaltérable ni invincible, car Apollon réussit à retarder la prise de Sardes et puis à sauver Crésus du bûcher. Il s’ensuit que la conception du destin connaît encore des changements.

Après l’apogée de la tragédie et des œuvres historiques, la comédie prend peu à peu sa place pour un temps. Néanmoins, le thème de la création ne se concentre plus sur les dieux et les héros. Les poètes visent plutôt la vie civile, tout en décrivant des

¹⁴⁰ Hérodote, *Histoire – Livre I Clio*, traduit par Pierre-Henri Larcher, Paris, HACH.LIVRE-BNF, 2012, p. 58.

histoires ridicules afin d'ironiser sur les phénomènes politiques et sociaux. Par conséquent, au fur et à mesure du déclin de la tragédie, la discussion sur le destin touche aussi à sa fin.

1.2.3.2. La représentation du destin dans la littérature chinoise ancienne et classique

Parmi de nombreux écrivains chinois, Guo Moruo (郭沫若)¹⁴¹, également connu en tant que grand savant et homme politique moderne, a ainsi décrit la relation entre la littérature et la société :

wénxuéshìshèhuìxiàngxiàngdejīngguòchuàngzàoguòchéngdefǎnyìng fǎnguòlái shè
文学是社会现象的经过创造过程的反映；反过来，社

huìyào shòudào wénxué de chuàngzào xìng de yǐngxiǎng ér bèi sù zào shè huì xiàng wén xué
会要受到文学的创造性的影响而被塑造。社会向文学

tí gòng sù cái wén xué xiàng shè huì tí gòng guī fàn
提供素材，文学向社会提供规范。¹⁴²

*La littérature est le reflet des phénomènes sociaux à la suite du processus de
recréation ; en revanche, la société doit être formée sous l'influence de la
créativité de la littérature. La société fournit des matériaux à la littérature,
tandis que la littérature propose des normes à la société.*

Comme Guo Moruo l'a déclaré, la littérature peut être considérée d'une certaine façon comme un porte-parole de la société. Celle-ci apporte à la littérature des ressources et des matériaux pour la création. Certes, l'une des fonctions les plus importantes de la littérature consiste justement à refléter la réalité sociétale et le mode de pensée du peuple. La littérature chinoise n'est pas exceptionnelle. À l'égard du sujet imparable tout au long de l'évolution idéologique des êtres humains, les anciens

¹⁴¹ Guo Moruo (郭沫若, 1892-1978), de son vrai nom Guo Kaizhen (郭开贞), est un écrivain, historien et homme politique chinois de l'époque moderne. Il fait partie des précurseurs du Mouvement de la Nouvelle Culture (新文化运动, 1915-1923), lancé par des intellectuels chinois ayant reçu une éducation traditionnelle, suivie d'une éducation occidentale, en vue de préconiser des réformes culturelles et idéologiques.

¹⁴² Guo Moruo, *Œuvres complètes de Guo Moruo – Volume XVII*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1989, p. 130.

Chinois à l’instar des Grecs ont aussi intégré dans la littérature leurs réflexions sur la destinée.

Selon l’*Histoire de la littérature chinoise* (*zhōngguówénxuéshǐ* 中国文学史) dont le rédacteur en chef est Yuan Xingpei (*yuánxíngpèi* 袁行霈), en fonction des caractéristiques de son propre développement, et par référence à des éléments du contexte historique comme les changements de systèmes sociaux et de dynasties, la littérature chinoise ancienne et classique peut se diviser en trois grandes périodes avec sept petites étapes au total.¹⁴³ De toute manière, quelle que soit la phase, nous pouvons discerner des indices de la conception du destin aux yeux des ancêtres chinois.

La première grande période littéraire est celle de la haute Antiquité, c’est-à-dire le temps antérieur au III^e siècle avant J.-C., subdivisé en deux petites étapes. Tout d’abord, ce sont les œuvres apparues avant la dynastie Qin (*qíncháo* 秦朝, 221-207 avant J.-C.). Malgré le manque de pure création littéraire, cette phase se distingue par de grands ouvrages historiques, tels que le *Classique des documents* (*shàngshū* 尚书), le *Commentaire de Zuo* (*zuǒzhuàn* 左传), les *Discours des Royaumes* (*guóyǔ* 国语), les *Stratagèmes des Royaumes Combattants* (*zhànguó cè* 战国策), et des classiques philosophiques comme le *Livre des changements* (*zhōu yì* 周易), le *Livre de la voie et de la vertu* (*dàodéjīng* 道德经), les *Entretiens de Confucius* (*lúnyǔ* 论语), le *Mencius* (*mèng zǐ* 孟子) ainsi que le *Tchouang-tseu* (*zhuāng zǐ* 庄子). En outre, la poésie à l’exemple du *Classique des vers* (*shījīng* 诗经) et des *Chants de Chu* (*chǔ cí* 楚辞) est unie à ses débuts avec la musique et la danse. Dans toutes ces œuvres se présentent plus ou moins des termes concernant la destinée, comme le « *mìng* » (destin) et le « *tiān* »

¹⁴³ Cf. Yuan Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume I*, Beijing, Éditions de l’Enseignement Supérieur, 2003, p. 12-19.

mìng

命 » (volonté du Ciel), ce qui montre déjà des réflexions des Anciens sur le destin.

Ainsi que mentionné dans la partie précédente, à l'aide de l'art divinatoire, les anciens Chinois entreprennent déjà d'explorer dans le domaine du destin à partir de la société primitive. Sous la dynastie Shang, les exercices de divination portent principalement sur de grands événements du pays, témoignant des préoccupations des Anciens à propos du lien entre la destinée et les choses achevées ou qui arriveront dans un futur proche. À l'entrée de la dynastie Zhou, les gens héritent de la tradition de leurs prédécesseurs. Tout cela peut être attesté par des détails enregistrés dans le *Classique des documents* et le *Commentaire de Zuo*. D'autre part, outre le destin de l'État et des membres de la famille royale qui ne représentent qu'une partie très limitée de la société, les gens ordinaires trouvent aussi des moyens de prophétiser leur avenir dans la vie quotidienne, ce qui est avant tout décrit dans le *Livre des changements*. Quant à la conception du destin dans des œuvres philosophiques des grands savants pendant cette période, nous l'avons déjà analysée avec des citations indiquées plus haut. En tout cas, malgré les nuances d'attitudes envers le destin dans les ouvrages de cette période, celui-ci incarne toujours une puissance dominante, respectée par l'homme et chargée d'arranger son sort.

Du tout début des Qin à la fin des Han, la littérature devient moins dynamique et moins diversifiée, en adoptant un style plus sérieux et plus stéréotypé. La dynastie Han constitue une période cruciale en matière de développement de la poésie chinoise. La métrique poétique du *Classique des vers* commence à se dégrader, alors que le style littéraire des *Chants de Chu* se transforme en *fu* (賦)¹⁴⁴. Et le *yuèfu* (乐府)¹⁴⁵ avec un nouveau dynamisme prend sa place d'abord au sein du peuple puis chez les lettrés, et engendre plus tard le « poème en vers de cinq ou de sept mots » (五七言体). Dans ces œuvres, nous pouvons tout le temps apercevoir la formulation du destin, ainsi qu'en

¹⁴⁴ En tant que genre de poème en prose d'une grande richesse de vocabulaire dans l'Antiquité chinoise, le *fu* (賦) se caractérise par des phrases parallèles et des thèmes notamment descriptifs. Il est le style le plus caractéristique de la dynastie Han.

¹⁴⁵ C'est un genre poétique chinois qui est apparu sous la dynastie Han. Avant de devenir un genre littéraire pratiqué par les lettrés, le *yuèfu* (乐府) est à l'origine des chansons populaires.

citant l'exemple du *Recueil de poèmes yuefu* (乐府诗集) qui suit :

guómìngzài lǐ jūnmìngzàitiān chénchéngwéisù yǐnfúwéiqián
国命在礼，君命在天。陈诚惟肃，饮福惟虔。¹⁴⁶

Le destin de l'État repose sur les rites, tandis que le destin du souverain est déterminé par le Ciel. Il ne faut déclarer sa sincérité qu'avec un air solennel, et il ne faut boire de l'alcool du bonheur qu'avec une grande piété.

Dans cette citation comme dans beaucoup d'autres œuvres littéraires de l'époque, la destinée reste une puissance irrésistible, nous ne pouvons rien faire d'autre que l'accepter. Ce point de vue sur le destin persiste durant une assez longue période dans l'histoire de la littérature chinoise.

La deuxième grande période littéraire prend place entre le III^e siècle et le XVI^e siècle, et comprend trois petites étapes. Des dynasties Wei et Jin (魏晋)¹⁴⁷ au milieu de

la dynastie Tang, le poème en vers de cinq ou de sept mots, soit le « poème régulier »

(诗) prospère pour atteindre son apogée. La prose et le *fu* (赋) se rapprochent du poème,

d'où viennent la « prose parallèle » (骈文) et le « *fu* parallèle » (骈赋). Au cours de

ce temps sortent beaucoup de grands poètes, entre autres, Tao Yuanming (陶渊明),

352 ou 365-427), Chen Zi'ang (陈子昂, 659-700 environ), Meng Haoran (孟

浩然, 689-740), Li Bai (李白, 701-762) et Du Fu (杜甫, 712-770). Ils expriment par

le biais des vers leurs attitudes envers les phénomènes sociaux et leurs méditations sur la vie, en y incorporant leurs opinions sur la destinée. Par exemple, dans le poème

¹⁴⁶ *Recueil de poèmes yuefu – Tome IV*, compilé par Guo Maoqian, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, p. 47.

¹⁴⁷ Les dynasties Wei et Jin (魏晋) désignent l'ensemble de la période des Trois Royaumes (三国, 220-280) et de la dynastie Jin (晋朝, 265-420). Durant cette période, l'alternance politique est fréquente entre les États. Le développement idéologique et culturel montre une diversité et un dynamisme considérables.

« Moineaux de la ville morte » (空城雀), Li Bai esquisse des moineaux qui subsistent dans une ville en ruine. Le poète se compare à ces oiseaux pour se plaindre de son sort infortuné où il ne parvient pas à réaliser ses ambitions. Sans vouloir se faire recommander pour obtenir l'honneur et la richesse, il vit tristement en évoquant la prédestination.

tiānmìngyǒudìngduān shǒufènjuésuǒyù
天命有定端，守分绝所欲。¹⁴⁸

La volonté du Ciel est prédestinée, il faut se contenter de son sort et supprimer ses désirs.

Entre le milieu des Tang et la fin des Song du Sud, le « poème régulier » (诗)

penche progressivement vers son déclin, pendant que le « poème chanté » (词) connaît

son âge d'or. Au surplus, le *chuanqi* (传奇)¹⁴⁹ progresse rapidement et marque l'atteinte du stade de maturité du roman chinois. Dans le cadre de la culture urbaine, la

floraison du « roman des citadins » (市人小说) des Tang et la prospérité du *huaben*

(话本)¹⁵⁰ des Song annoncent le nouveau développement littéraire durant cette période. Le sujet du destin n'est pas absent dans tous ces genres. Notamment dans beaucoup d'œuvres relevant des deux derniers genres souvent centrés sur des contes fantastiques tant quotidiens qu'historiques, la représentation de la notion de destin est manifeste. Il y apparaît même une catégorie d'ouvrages qui est nommée « roman de

destin » (命定小说), où les expériences des protagonistes sont prédestinées, comme la richesse et la pauvreté, le mariage et la longévité, l'honneur et la réussite aux

¹⁴⁸ Li Bai, « Moineaux de la ville morte », dans *Poésie complète des Tang – Volume I*, Yanji, Éditions du Peuple de Yanbian, 2004, p. 178.

¹⁴⁹ Le *chuanqi* (传奇) est un genre de récit court en langue classique qui date de la dynastie Tang. Il faut le distinguer du *chuanqi* (传奇) qui porte le même nom mais appartient à l'opéra chinois.

¹⁵⁰ Le *huaben* (话本, scénario d'un théâtre), issu et prospérant sous la dynastie Song, est un genre de conte oral en langue vulgaire. Il prend souvent comme sujet des événements historiques ou des actualités sociales de l'époque, et sert au texte pour le spectacle des conteurs.

examens mandarinaux, sans aucun rapport avec leurs vertu, intelligence ou actes dans la vie présente. Tel est dans le « Cui Yuanzong » (崔元综) du *Recueil de contes de la prédestination* (定命录)¹⁵¹ et l'« Auberge de fiançailles » (订婚店) de la *Suite au Recueil des anomalies mystérieuses* (续玄怪录)¹⁵².

De la dynastie Yuan jusqu'au milieu de la dynastie Ming, l'opéra chinois soit le théâtre chanté traditionnel prédomine sur le plan littéraire. Sous les Yuan, les « spectacles variés » (杂剧) et le « théâtre du Sud » (南戏) contribuent ensemble à la brillance de la littérature. Ils sont plus tard hérités et développés par le *chuanqi* théâtral (传奇) sous les Ming. D'ailleurs, au début des Ming arrive de nouveau l'âge du roman. Parmi cette variété de productions littéraires, il ne manque toujours pas d'œuvres qui touchent au sujet du destin. À l'instar du « roman de destin », il y a également des « pièces de destin » qui se produisent sur la scène, telles que l'*Étagère d'or cru* (生金阁) de Wu Hanchen (武汉臣) et la *Palanche de cinabre* (朱砂担)¹⁵³ d'un dramaturge anonyme. L'intrigue de ces deux pièces se rapporte à la prédestination. Chacun des deux héros consulte son sort auprès d'un devin et est prévenu qu'il connaîtra une calamité fatale. Mais quelques efforts qu'ils fassent, ils n'arrivent pas à fuir le malheur.

La troisième grande période s'étend du XVI^e siècle au début du XX^e siècle, et englobe les deux dernières petites étapes. Entre les premières années après l'avènement

¹⁵¹ Le *Recueil de contes de la prédestination* (定命录) de Lü Daosheng (吕道生) est un recueil de contes fantastiques de la dynastie Tang, dont la plupart sont liés à la prédestination.

¹⁵² La *Suite au Recueil des anomalies mystérieuses* (续玄怪录) de Li Fuyan (李复言, 775-833 environ) est un recueil de contes fabuleux de la dynastie Tang. Influencés par le bouddhisme et le taoïsme de l'époque, ces contes concernent souvent le karma ou la transmigration.

¹⁵³ La *Palanche de cinabre* (朱砂担) est un *zaju* dont l'auteur est inconnu. La pièce est compilée dans la *Suite au Registre des spectres* (录鬼簿续编), recueil de pièces théâtrales communément considérées comme étant collectées par Jia Zhongming (贾仲明, 1343-1422 environ).

de l'empereur Jiajing (嘉靖帝, 1507-1567) des Ming et l'éclatement de la première guerre de l'opium en 1840, plusieurs groupes et courants littéraires surgissent et déclenchent des polémiques. Sur le plan du théâtre, *Le Palais de la longévité* (长生殿) de Hong Sheng (洪昇, 1645-1704) et *L'Éventail aux fleurs de pêcher* (桃花扇) de Kong Shangren (孔尚任, 1648-1718) atteignent parallèlement le sommet du *chuanqi*. Sur le plan du roman en chinois vernaculaire, des œuvres renommées comme *La Pérégrination vers l'Ouest* (西游记) de Wu Cheng'en (吴承恩, 1500-1582 environ) et *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦) de Cao Xueqin (曹雪芹, 1715-1763) conduisent le genre au zénith. Dans ces ouvrages variés, il n'est pas non plus rare de rencontrer le sujet du destin. Par exemple, *Le Rêve dans le pavillon rouge* raconte bel et bien une histoire imprégnée de notion de destin. Déjà dans l'acte V, quand le héros Jia Baoyu (贾宝玉) rêve de l'Immortelle veillant aux Mirages (警幻仙姑), chargée de régler les dettes d'amour chez les humains, il voit dans les registres divins des poèmes ambigus, lesquels présagent exactement le sort prédestiné de tous les personnages principaux.

Finalement, c'est entre la première guerre de l'opium et le Mouvement du 4 Mai en 1919 que se produit la fin de l'histoire de la littérature classique chinoise. Vu la situation de l'époque, la littérature sert d'outil intellectuel pour réformer la société. Le roman se développe rapidement, lorsque le théâtre moderne se substitue graduellement à l'opéra traditionnel. Sous l'influence de l'esprit et des ouvrages classiques et modernes occidentaux, les écrivains chinois rédigent des œuvres avec des thèmes variés, y compris le destin, telle que la tragédie majeure *L'Orage* (雷雨) du célèbre dramaturge

Cao Yu (曹禺)¹⁵⁴, fortement inspiré par la conception du destin chez les trois grands tragiques grecs. Dans ce chef-d'œuvre, deux générations connaissent un malheur d'amour identique. Il apparaît que tous les protagonistes tombent sous le coup du destin. Même s'ils tentent de se débattre contre leur propre sort, tous les efforts se terminent par un échec. Quoi qu'il en soit, pendant cette période où le peuple chinois s'évertue à lutter contre l'oppression des envahisseurs étrangers et à sauver la patrie déjà partiellement colonisée, la notion de destin archaïque qui décide de tout ne correspond plus aux circonstances sociales et au besoin littéraire du peuple. En conséquence, la conception de la destinée se modifie par degré, tout en s'intégrant davantage dans la réalité.

1.3. Le sujet du destin dans la tragédie classique grecque et chinoise

Faisant preuve de ses profondes préoccupations humanistes, la tragédie grecque traite souvent des sujets que l'homme peut rencontrer à différentes époques. À travers la référence aux matières tirées de la mythologie et de l'épopée, elle approfondit également les recherches sur la conception du destin.

En tant que thème des plus importants dans la tragédie grecque, la destinée présente diverses conséquences, telles que l'affliction, la punition, la malédiction, le meurtre ou la vengeance. Dans presque toutes les pièces des trois grands tragiques grecs, nous pouvons apercevoir des traces de la représentation ainsi que de l'explication du destin. Au lieu d'être un objectif personnifié ou concret, cette idéologie constitue au fond une existence omniprésente, une puissance dominante dans l'univers qui l'emporte sur tous les pouvoirs. Toutefois, le destin est souvent transmis par l'intermédiaire de supports, autrement dit, de « porte-parole », qui sont normalement les Mores, Zeus ou des devins.

De même que dans la tragédie grecque, le destin dans la tragédie chinoise est avant tout une notion abstraite et la force surnaturelle suprême. Néanmoins, il n'y existe pas de divinité spéciale comme les Mores qui jouent le rôle de contrôle ou de

¹⁵⁴ Cao Yu (曹禺, 1910-1996), de son vrai nom Wan Jiabao (万家宝), est un grand dramaturge chinois de l'époque moderne. Il est renommé « le Shakespeare chinois ».

surveillance du sort des êtres humains. Si nous voulons, c'est le plus souvent le Ciel, un concept également abstrait, qui assume d'une certaine façon cette responsabilité. En outre, à la différence des héros grecs, les protagonistes chinois ne sont généralement pas nés avec un sort maudit ou prédestiné, lequel se réalisera malgré tout. Au niveau de la transmission du destin, dans des pièces chinoises apparaissent parfois des divinités (l'Empereur de Jade ou le Bouddha) ou des devins (des taoïstes ou des moines) en tant qu'interprètes de la volonté divine. Mais ces derniers n'exercent souvent pas de fonction très importante au cours de l'avancement de l'intrigue.

De toute façon, avec des distances géographiques et temporelles ainsi que des toiles de fond sociales différentes, il est naturel que cette conceptualisation du déterminisme dans la Grèce et la Chine antiques ne se présente pas sous des formes identiques. Dans cette partie, afin d'ouvrir une perspective globale pour la comparaison de la conception du destin dans les tragédies classiques relevant des deux cultures, nous en choisirons respectivement des œuvres représentatives et les présenterons brièvement, comme une préparation pour les analyses plus approfondies dans le contenu postérieur.

1.3.1. La conception du destin dans la tragédie grecque antique

En abordant la tragédie grecque, le statut des trois grands poètes de l'époque, à savoir Eschyle, Sophocle et Euripide, est de toute évidence inébranlable. Effectivement, la majorité des études sur la tragédie grecque que les chercheurs ont réalisées depuis longtemps se déploie principalement autour de leurs œuvres tant classiques qu'incontournables. Même si ces trois dramaturges se sont montrés assez productifs, il ne reste pas beaucoup de pièces complètes bien conservées jusqu'à nos jours.

Tableau 1 : Les pièces tragiques des trois grands poètes grecs conservées jusqu'à nos jours

Nom du tragique	Eschyle	Sophocle	Euripide
Nombre des œuvres	73 ou 90	123	92

Tragédies complètement conservées	7	7	18
1	<i>Les Perses</i> (-472)	<i>Les Trachiniennes</i> (vers -445 ¹⁵⁵)	<i>Alceste</i> (-438)
2	<i>Les Sept contre Thèbes</i> (-467)	<i>Ajax</i> (vers -445)	<i>Médée</i> (-431)
3	<i>Les Suppliantes</i> (-463)	<i>Antigone</i> (avant -441)	<i>Les Héraclides</i> (autour de -430)
4	<i>Agamemnon</i> (-458)	<i>Œdipe Roi</i> (entre -430 et -420)	<i>Rhésos</i> (apocryphe, entre -429 et -428)
5	<i>Les Choéphores</i> (-458)	<i>Électre</i> (vers -427)	<i>Hippolyte</i> (-428)
6	<i>Les Euménides</i> (-458)	<i>Philoctète</i> (-409)	<i>Andromaque</i> (autour de -425)
7	<i>Prométhée enchaîné</i> (vers -456 ¹⁵⁶)	<i>Œdipe à Colone</i> (-401)	<i>Hécube</i> (entre -425 et -421)
8			<i>Les Suppliantes</i> (-423)
9			<i>Électre</i> (entre -420 et -419)
10			<i>Ion</i> (entre -418 et -417)

¹⁵⁵ Cf. Georges Hoffmann, *Sophocle : « Œdipe roi »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 23.

¹⁵⁶ Cf. Georges Méautis, « La date du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle », *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1960, n° 104, p. 151-161.

11			<i>Les Troyennes</i> (-415)
12			<i>La Folie d'Héraclès</i> (aux environs de -415)
13			<i>Iphigénie en Tauride</i> (vers -413)
14			<i>Hélène</i> (-412)
15			<i>Les Phéniciennes</i> (entre -411 et -409)
16			<i>Oreste</i> (-408)
17			<i>Iphigénie à Aulis</i> (-405)
18			<i>Les Bacchantes</i> (-405)

Le tableau ci-dessus nous montre toutes les tragédies des trois grands poètes complètement sauvegardées. Par les titres, il est évident que ces pièces sont presque toutes conçues sur la base de la mythologie grecque, sauf *Les Perses* d'Eschyle, qui est fondée sur les batailles de Salamine et de Platées pendant les guerres médiques. La richesse de ces œuvres permet à chaque critique de trouver ce qu'il y recherche, tel qu'« une vision politique ou sociologique de la cité athénienne, une manifestation littéraire de rites d'initiations, un chant de deuil lyrique, une combinaison déguisée de l'actualité, un enseignement religieux ou civique, un spectacle de divertissement »¹⁵⁷. Même si les sujets qu'ils touchent se croisent plus ou moins, les trois tragiques s'expriment avec des styles d'écriture et des perspectives différents, à travers lesquels se révèlent leurs opinions sur des sujets divers.

¹⁵⁷ Pascal Thiery, *Les tragédies grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 3.

En réalité, avant l'apparition de la tragédie, les ouvrages traitant de la mythologie et de l'épopée grecques présentent déjà des réflexions sur le destin. Globalement, il apparaît que les œuvres mythologiques ont tendance à témoigner de la crainte et du respect de l'homme envers la nature et la vie, tandis qu'Homère essaie de donner des explications de la destinée en s'engageant dans la fondation d'une conception systématique du destin. Fortement influencée par ces deux genres, la tragédie porte également l'empreinte de ce déterminisme et l'intègre délicatement à des thèmes variés tels que la guerre, la vengeance, l'amour et le mariage. Nous allons ensuite donner un aperçu de la représentation de la conception du destin chez chaque tragique.

1.3.1.1. Chez Eschyle

Dans les sept tragédies eschyléennes qui nous sont parvenues, il n'est pas difficile de découvrir la présence du destin tout-puissant.

Dans *Les Perses*, les défaites perses de Salamine et de Platées sont principalement imputées à la démesure de Xerxès, fils du grand roi perse. Sa folie d'orgueil et d'audace qui l'amène à franchir les limites de la terre perse le rend finalement responsable de ses échecs militaires. Néanmoins, son imprudence est quand même liée à la volonté divine qui intériorise le destin, comme le déclare Darius à la fin du deuxième stasimon :

Φεῦ, ταχεῖά γ' ἦλθε χρησµῶν πρᾶξις, ἐς δὲ παῖδ' ἐµόν

Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτὴν θεσφάτων· ἐγὼ δέ που

διὰ μακροῦ χρόνου τάδ' ἠῶχουν ἐκτελεστήσειν θεούς·

ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χά θεὸς συνάπτεται.¹⁵⁸

Ah ! elle est vite venue, la réalisation des oracles, et c'est sur mon propre fils que Zeus a laissé tomber l'avènement des prophéties. Je me flattais qu'il faudrait aux dieux de longs jours pour les accomplir jusqu'au bout ; mais quand un mortel s'emploie à sa perte, les dieux viennent l'y aider.

¹⁵⁸ Eschyle, *Les Perses*, v. 739-742, dans *Eschyle – Tome I*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 88.

En déplorant les misères souffertes par les Perses, ici les mots « Ζεὺς », « θεοῦς » et « θεός » apparaissent. Ailleurs, les mots « μοίρας » (v. 909, 917) et « τύχη » (v. 346, 438, 1008) sont mentionnés à plusieurs reprises. Tous ces termes mettent plus ou moins l'accent sur la prédominance de la puissance divine quant au sort de l'homme.

L'histoire des *Sept contre Thèbes* est également une tragédie du divin. L'expédition militaire oppose les deux frères d'Antigone, Étéocle et Polynice, pour la possession du royaume de Thèbes à la suite de la mort de leur père Œdipe. La lutte fratricide provoque une fin désastreuse, et les deux frères ennemis finissent par s'entretuer au cours du duel. L'imprécation de l'ancien roi se réalise ainsi. De fait, à cause du crime de Laïos, la famille est poursuivie par la malédiction pendant plusieurs générations. Sous la surveillance des Moires et des Érinyes, personne ne peut se libérer de son joug prédestiné une fois pour toutes.

ᾠ *Μοῖρα* βαρυδότειρα μογε-
ρά, πότνια τ' Οἰδίπου σκιά,
μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ.¹⁵⁹
Ah ! Moire, cruelle distributrice de misères ! Et toi, ombre puissante d'Œdipe !
Ah ! noire Érinye, tu as prouvé ton pouvoir.

Dans *Les Suppliantes*, en redoutant le mariage avec les cinquante fils de leur oncle Égyptos, les Danaïdes cherchent à échapper à la poursuite démentielle de leurs cousins. Inspirées par leur père Danaos, ces cinquante filles s'enfuient jusqu'au berceau de leur race, Argos, et réussissent finalement à y obtenir l'hospitalité et la protection du pays. Bien que les Moires ne soient pas présentes dans cette pièce, l'idée de la puissance du destin n'est pas totalement absente et est clairement indiquée à la fin de la tragédie par la voix des suivantes.

Ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστίν, τὸ γένοιτ' ἄν·
Διὸς οὐ παρβατός ἐστίν
μεγάλα φρήν ἀπέρατος·
μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἅδε τελευτὰ

¹⁵⁹ *Ibid.*, *Les Sept Contre Thèbes*, v. 986-988, p. 145.

*προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.*¹⁶⁰

Ce qu'a fixé le Destin risque fort de s'accomplir – on ne passe pas outre à la pensée de Zeus, auguste et insondable – et, après des milliers de femmes avant toi, l'hymen pourrait bien être ton lot final.

En tant que seule trilogie d'Eschyle qui nous reste jusqu'à présent, l'*Orestie* se compose de trois tragédies centrées sur les Atrides, à savoir *Agamemnon*, *les Choéphores* et *les Euménides*. La première pièce relate l'assassinat d'Agamemnon par sa femme Clytemnestre pour venger sa fille, sacrifiée par son père en vue de procurer les vents nécessaires au départ de la flotte mycénienne pour Troie. La deuxième tragédie raconte l'acte de vengeance d'Oreste, revenu à Argos avec son ami Pylade, afin de punir les meurtriers de son père. La troisième œuvre décrit la libération d'Oreste de la poursuite des Érinyes, grâce à la sentence égale décrétée par l'Aréopage athénien. Les intrigues de cette série tragique sont fortement associées au destin, lequel gère le sort de tout le monde sans conteste. Effectivement, l'origine de ces trois histoires se trouve dans la faute de Pélops qui est maudit par Myrtilos, faute à cause de laquelle les descendants de celui-là sont destinés à connaître des malheurs suite à la malédiction divine. Dans le quatrième épisode d'*Agamemnon*, avant la vision que Cassandre a du meurtre d'Agamemnon et de sa propre mort, le coryphée exprime sa pitié en lui disant :

ἴθ' ὃ τάλαινα, τόνδ' ἐρημόσασ' ὄχον,

*εἴκουσ' ἀνάγκη τῆδε καίνισον ζυγόν.*¹⁶¹

Allons ! malheureuse, abandonne ton char et, cédant au destin, fais l'épreuve du joug.

Dans l'exodos des *Choéphores*, après la réalisation de la vengeance d'Oreste, le héros se lamente sur la cruauté du destin infligé à sa famille :

πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε

ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν

*ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα.*¹⁶²

Au moment où je proclame ce voile assassin de mon père, je gémiss à la fois et

¹⁶⁰ *Ibid.*, *Les Suppliantes*, v. 1046-1052, p. 51.

¹⁶¹ Eschyle, *Agamemnon*, v. 1070-1071, dans *Eschyle – Tome II*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 48.

¹⁶² *Ibid.*, *Les Choéphores*, v. 1015-1017, p. 119.

sur le forfait et sur le châtement, et sur ma race entière ; car de cette victoire je ne garde pour moi qu'une atroce souillure.

Quant aux *Euménides*, l'intrigue finit par l'installation des Érinyes à Athènes et l'accord entre les Moires et Zeus :

Σπονδαὶ δ' ἐς τὸ πανευτυχὲς οἴκων

Παλλάδος ἀστοῖς· Ζεὺς Παντόπτας

οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.¹⁶³

La paix, pour le bonheur de ses foyers, est aujourd'hui acquise au peuple de Pallas, et ainsi s'achève l'accord de la Moire avec Zeus dont l'œil voit tout.

Dans le *Prométhée enchaîné*, la présence des Moires est beaucoup plus manifeste. « Transmetteur du feu », le titan prophète refuse de se soumettre à Zeus. Même s'il souffre des supplices cruels infligés par le fils de Cronos furieux, il s'obstine à ne lui révéler aucune information sur le renversement futur de son gouvernement. En effet, Prométhée sait bien que ni Zeus ni lui-même n'arriveront à échapper à leurs propres sorts, parce que c'est inutile de lutter contre le destin :

Καίτοι τί φημι ; πάντα προῦξέπισταμαι

σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον

πῆμ' οὐδὲ ἤξει. Τὴν πεπρωμένην δὲ χρὴ

αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γιγνώσκονθ' ὅτι

τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδῆριτον σθένος.¹⁶⁴

Mais que dis-je ? Tout entier, d'avance, sais-je pas l'avenir ? Nul malheur ne viendra sur moi que je n'aie prévu. Il faut porter d'un cœur léger le sort qui vous est fait et comprendre qu'on ne lutte pas contre la force du Destin.

1.3.1.2. Chez Sophocle

Examinons ensuite les œuvres de Sophocle, lesquelles sont postérieures à celles d'Eschyle. Comme son prédécesseur, Sophocle a créé bien des pièces dont la plupart

¹⁶³ *Ibid.*, *Les Euménides*, v. 1044-1046, p. 171.

¹⁶⁴ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 101-105, dans *Eschyle – Tome I, op.cit.*, p. 164.

sont aujourd'hui perdues, et il ne nous reste que sept tragédies complètes.

Les Trachiniennes relate la perte d'Héraclès, fils de Zeus et d'Alcmène. La force du destin se manifeste par la fin du héros. Déjanire entend reconquérir l'amour de son époux en lui envoyant une tunique ointe du sang de Nessos, sang lui-même souillé du sang de l'hydre de Lerne. Malheureusement, au lieu d'être un philtre d'amour, les sangs de ces deux monstres sont en réalité un poison qui conduit Héraclès à la mort. Au moment de son agonie, le héros déclare à son fils l'oracle de Zeus sur son destin qui s'accomplit malgré tout.

*Ἐμοὶ γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι
πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο,
ἀλλ' ὅστις Ἄιδου φθίμενος οἰκίητωρ πέλοι.
Ὅδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν
πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανών.¹⁶⁵*

Il m'avait été jadis prophétisé par mon père que je ne mourrais point par le fait d'un vivant, mais bien d'un mort, d'un hôte des enfers. Et c'est bien en effet le monstre, le Centaure, qui aura consommé la prophétie divine : mort, il m'a tué vivant.

Ajax porte sur l'histoire de ce héros mythologique au cours de la guerre de Troie. Dans l'épibarodos après le troisième épisode de la pièce, le corps d'Ajax qui s'est suicidé est découvert par sa compagne Tecmesse, et le chœur déplore cet événement en indiquant le caractère inévitable de la mort du héros :

*Ἐμελλες, τάλας, ἔμελλες χρόνῳ
στερεόφρων ἄρ' ἐξανύσσειν κακὰν
μοῖραν ἀπειρεσίων πόνων.¹⁶⁶*

Tu devais, malheureux, tu devais, je le vois, avec ton cœur inflexible, finir par épuiser ton lot, ton douloureux lot d'immenses souffrances.

Néanmoins, la folie d'Ajax permettant de protéger Ulysse, est en fait attribuée

¹⁶⁵ Sophocle, *Les Trachiniennes*, v. 1159-1163, dans *Sophocle – Tome I*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 56.

¹⁶⁶ Sophocle, *Ajax*, v. 925-927, dans *Sophocle – Tome II*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 42.

à Athéna ayant pour but de déshonorer le héros, ce qui conduit Ajax redevenu lucide à se suicider du fait de son déshonneur. Ici, le sort du protagoniste est ouvertement influencé par les dieux.

Antigone fait partie de la série de tragédies qui traitent du mythe d'Œdipe, démontrant les misères imposées par le destin à trois générations de la famille des Labdacides. La pièce commence par la fin du conflit entre Polynice et Étéocle. Antigone enterre son frère Polynice en enfreignant le décret de Créon, qui persiste à la condamner à mort. Le destin s'interprète par les présages de Tirésias, lesquels amènent le tyran à revenir sur sa décision. Mais avant le changement d'idée de Créon, le suicide d'Antigone cause déjà la mort de son fils Hémon et puis de son épouse Eurydice. La puissance de la destinée est mise en relief par la voix du coryphée à la fin d'*Antigone* :

ὡς πεπρωμένης

οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγῆ.¹⁶⁷

Lorsque c'est le Destin qui frappe, nul mortel ne se peut libérer du malheur.

Œdipe Roi décrit l'histoire avant *Antigone*. Par suite de la malédiction lancée par Pélops sur Laïos, Apollon prévient que celui-ci sera tué par son propre fils. Malgré ses efforts pour éviter les malheurs maudits, Œdipe ne parvient finalement pas à échapper à son sort qui le condamne à se rendre coupable de parricide et d'inceste, dont le processus est bien tracé dans *Œdipe Roi*. Lors de l'affrontement entre Œdipe et Tirésias, le devin aveugle signale le décideur du sort du héros :

Οὐ γάρ με μοῖρα πρὸς γε σοῦ πεσεῖν, ἐπεὶ

ἱκανὸς Ἀπόλλων ᾧ τάδ' ἐκπρᾶξαι μέλει.¹⁶⁸

Non, mon destin n'est pas de tomber sous tes coups : Apollon n'aurait pas de peine à te les faire payer.

Dans *Électre*, les représailles d'Oreste sur son père Agamemnon s'ouvrent avec l'oracle d'Apollon, qui lui annonce les ordres à suivre. À son retour à Mycènes avec son précepteur Pylade, Oreste et sa sœur Électre se reconnaissent. Ils projettent ensemble la vengeance et assassinent leur mère ainsi que son amant Égisthe. En tout cas, l'action d'Oreste est dès l'origine assignée par un oracle du dieu, et toute l'histoire

¹⁶⁷ Sophocle, *Antigone*, v. 1337-1338, dans *Sophocle – Tome I, op.cit.*, p. 122.

¹⁶⁸ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 376-377, dans *Sophocle – Tome II, op.cit.*, p. 86.

se consacre à la réalisation de la prophétie d'Apollon. Le destin d'Oreste et des meurtriers d'Agamemnon est fixé et prononcé par le héros dès le début :

*Ἐγὼ γὰρ ἤνιχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν
μαντεῖον, ὡς μάθοιμ' ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,
χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὧν πέδῃ τάχα·
ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς.¹⁶⁹*

Le jour où j'ai recouru à l'oracle de Pythô, afin de savoir comment je pourrais, pour un père, tirer juste vengeance de ses assassins, Phæbos m'a répondu ce que tu vas entendre : je dois, « seul, sans bouclier, sans armée, par la ruse, en dissimulant, pourvoir au juste sacrifice qui est réservé à mon bras ».

Dans l'exodos de *Philoctète*, pièce consacrée au fils de Péas, le héros refuse de suivre Néoptolème qui l'a trahi en volant l'arc hérité d'Héraclès, et de pardonner aux Atrides. Quoi qu'il en soit, la pièce s'achève avec l'apparition d'Héraclès qui vient transmettre l'oracle de Zeus et réussit à persuader Philoctète d'accompagner Néoptolème à Troie.

*Χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον,
Καί μ' ἐπλοῖα πέμνον ἀμέμπτως
ἐνθ' ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει
γνώμη τε φίλων, γῶ πανδαμάτωρ
δαίμων ὅς ταῦτ' ἐπέκρανευ.¹⁷⁰*

Adieu, sol de Lemnos qu'enveloppent les flots, fais qu'une heureuse traversée me porte sans encombre où me mènent ensemble et la Grande Moire et le conseil de mes amis et Celui devant qui tout ploie, qui a décidé souverainement.

Pareillement comme dans *Ajax*, la destinée des héros n'est pas tout à fait dans leurs propres mains, mais est plutôt manipulée par les divinités.

Œdipe à Colone dépeint la fin malheureuse d'Œdipe. Aveugle et reprouvé, il

¹⁶⁹ *Ibid.*, *Électre*, v. 32-37, p. 139.

¹⁷⁰ Sophocle, *Philoctète*, v. 1464-1468, dans *Sophocle – Tome III*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 66.

tente de se disculper des crimes dont on l'accuse, et ainsi d'obtenir la protection du roi d'Athènes Thésée. En rejetant ses fils qui se battent pour devenir les héritiers de Thèbes, Œdipe quitte le monde. Bien que la pièce ne prenne pas le destin pour sujet, cette puissance divine n'est pas absente dans les paroles du héros.

*Νέα τάδε νεόθεν ἤλθε μοι
βαρύποτμά <τινα> κακὰ παρ' ἀλαοῦ ζένου,
εἴ τι μοῖρα μὴ κίχάνει.
Ματᾶν γὰρ οὐδὲν ἀζίω-
μα δαιμόνων ἔχω φράσαι.¹⁷¹*

Inouïes, inouïes sont les lourdes peines que m'aura values là cet étranger aveugle – à moins que ce ne soit le Destin lui-même qui atteint aujourd'hui son but. Car je ne saurais dire qu'aucun décret des dieux soit jamais vain.

1.3.1.3. Chez Euripide

Quant à Euripide, la représentation du destin dans ses œuvres diffère encore de celle de ses deux devanciers. Parmi les dix-sept tragédies qui nous restent (sauf *Rhésos* qui nous a été transmis sous son nom mais dont l'authenticité est probablement apocryphe), l'écrivain aborde des histoires relevant de divers cycles de la mythologie grecque.

Dans *Alceste* apparaissent les Moires, mais la pièce ne traite pas de la suprématie du destin. En remerciant Admète de l'avoir reçu lors de sa punition de servitude imposée par Zeus, Apollon aide le roi de Phères à éviter la mort, à condition de trouver un remplaçant. Ensuite, Alceste accepte de se sacrifier pour son mari, mais est finalement ramenée à la vie par Héraclès. Par conséquent, la destinée ici ne représente plus une force inviolable, il devient possible aux protagonistes de modifier leur sort. Même si c'est avec l'aide des dieux, temporairement seulement, il est vrai.

Médée est une histoire concernant l'amour et la haine. La pièce trace la fin de la relation entre Médée et Jason. La magicienne rompt avec sa famille pour aider Jason, alors que l'homme ingrat trahit l'amour de sa femme et veut épouser la fille du roi de

¹⁷¹ *Ibid.*, *Œdipe à Colone*, v. 1448-1452, p. 138.

Corinthe. Centrée sur la vengeance de Médée, la tragédie ne se rapporte pas à la destinée accablant les protagonistes, en revanche, elle montre l'initiative et la bravoure de l'héroïne pour contrôler son propre destin.

Les Héraclides ne se concentre pas non plus sur la puissance du destin et raconte l'adversité des descendants d'Héraclès. Après la mort de celui-ci, sa mère Alcmène, son ancien compagnon Iolas et ses enfants sont persécutés par Eurysthée et s'exilent à Marathon. Ils demandent l'asile auprès du roi d'Athènes Démophon, avec l'aide duquel ils n'ont finalement plus besoin de se réfugier. La destinée est absente de la pièce, mais la volonté divine ne l'est pas, car d'après la confession d'Eurysthée, c'est la jalousie d'Héra qui le pousse à chasser les Héraclides.

Également dans *Hippolyte*, l'action de l'homme n'est pas relative à la destinée, mais résulte de la volonté des dieux. Sous l'emprise d'Aphrodite qui veut punir Hippolyte de son mépris pour elle, Phèdre tombe amoureuse de son beau-fils. Mais le refus et la misogynie d'Hippolyte incitent Phèdre fâchée et rancunière à l'accuser de l'avoir déshonorée. Le fils de Thésée est ensuite maudit par son père, et dans son exil, meurt d'un accident provoqué par le taureau de Poséidon.

Dans *Andromaque*, le poète raconte l'histoire de l'héroïne après la guerre de Troie. Avec l'aide de Pélée, Andromaque et son fils Molossos parviennent à échapper à la persécution d'Hermione et de son père Ménélas. Hermione demande ensuite à son ancien amant Oreste d'assassiner son époux Néoptolème. L'intrigue ne dépend pas du destin, sauf au dénouement où la mère d'Achille Thétis apparaît devant Pélée pour le consoler et lui annoncer des oracles futurs.

Τὸ γὰρ πεπρωμένον

δεῖ σ' ἐκκομίζειν· Ζηνὶ γὰρ δοκεῖ τάδε.

Παῦσαι δὲ λύπης τῶν τεθνηκότων ὕπερ·

πᾶσιν γὰρ ἀνθρώποισιν ἦδε πρὸς θεῶν

ψῆφος κέκρανται κατθανεῖν τ' ὀφείλεται.¹⁷²

Tu dois accomplir ton destin : tel est l'arrêt de Zeus. Cesse de t'affliger sur les morts : pour tous les humains, c'est le décret des dieux qu'ils sont obligés de

¹⁷² Euripide, *Andromaque*, v. 1268-1272, dans *Euripide – Tome II*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 159.

mourir.

L'histoire d'*Hécube* se déroule aussi après la guerre de Troie. L'héroïne perd sa fille Polyxène qui est demandée en sacrifice sur la tombe d'Achille, tandis que son fils Polydore, confié avec un grand trésor à Polymestor, est égorgé. Furieuse et désespérée, Hécube, avec ses compagnes, se venge de Polymestor. La destinée s'exprime seulement par la prophétie de Polymestor à la fin et les paroles du fantôme de Polydore qui déclare le sort de sa sœur tout au début de la pièce :

ἡ πεπρωμένη δ' ἄγει

θανεῖν ἀδελφὴν τῶδ' ἐμὴν ἐν ἡματι.

Δυοῖν δὲ παίδοιν δύο νεκρῶ κατόψεται

μήτηρ, ἐμοῦ τε τῆς τε δυστήνου κόρης.¹⁷³

L'arrêt du destin mène à la mort ma sœur aujourd'hui même. Et de ses deux enfants ma mère aura sous les yeux les deux cadavres : le mien et celui de la pauvre fille.

Les Suppliantes traite comment, le roi d'Athènes Thésée est persuadé par sa mère Æthra d'aider le roi d'Argos Adraste et les mères argiennes à récupérer les corps des sept chefs morts devant Thèbes au cours de l'expédition de Polynice. La pièce fait l'éloge de la démocratie athénienne, sans l'intervention de la puissance du destin. Seulement dans l'exodos, Athéna se présente pour faire prêter serment à Adraste et annoncer les oracles relatifs à la progéniture des sept chefs.

Reprenant le thème des *Choéphores* d'Eschyle, *Électre* narre la même histoire dans une perspective féminine. La sœur devient l'héroïne principale. Avec l'aide de son frère, ils vengent leur père Agamemnon en tuant leur mère Clytemnestre ainsi que son amant Égisthe. Les Dioscures apparaissent ensuite devant eux pour prononcer l'ordre d'Apollon, qui condamne les deux enfants coupables. Néanmoins, même si l'on doit toujours obéir à Zeus et au Destin, la justice des divinités commence déjà à être contestée, ce qui est impliqué par la parole des Dioscures :

Φοῖβός τε, Φοῖβος – ἀλλ' ἄναξ γάρ ἐστ' ἐμός,

σιγῶ – σοφὸς δ' ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά.

¹⁷³ *Ibid.*, *Hécube*, v. 43-46, p. 183.

*Αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα· τάντεῦθεν δὲ χρὴ
πράσσειν ἃ μῶϊρα Ζεὺς τ' ἔκρανε σοῦ περὶ.¹⁷⁴*

Phoibos, oui, Phoibos – mais il est mon souverain, je me tais – quoique sage, t'a rendu un oracle peu sage. Il faut bien s'incliner, mais dorénavant tu dois conformer ta conduite aux arrêts du destin et de Zeus.

Dans *Ion*, le destin s'interprète aussi sous forme d'oracle d'Apollon. Ion est l'enfant de Créuse et d'Apollon. Il est abandonné par sa mère dès sa naissance et puis conduit par Hermès à Delphes, où il devient enfin gardien du temple. Obsédés par la stérilité et se fiant à l'oracle d'Apollon, Créuse et son mari Xouthos viennent à Delphes pour retrouver le fils perdu de Créuse. L'histoire finit par la réalisation de la prédiction.

Les Troyennes complète d'une certaine manière les intrigues d'*Hécube*. À part le sacrifice de Polyxène, la pièce décrit également la ruine de Troie après la défaite de la guerre et la situation misérable des Troyennes. La seule donnée ayant trait à la destinée se trouve dans le premier épisode, où Cassandre, grande prêtresse d'Apollon, prophétise le futur fatal de la famille d'Agamemnon.

La Folie d'Héraclès raconte la misère du héros. Rendu fou sur l'ordre d'Héra par la déesse de la rage Lyssa, Héraclès tue ses enfants et sa femme après les avoir sauvés de la main de Lycos. Envahi du remords de son crime, il choisit finalement de suivre Thésée qui lui offre asile à Athènes. Tout au long de l'histoire, il n'y a aucun détail en matière de prophétie ni de malédiction divines. La pièce se déploie sans rapport avec la destinée.

Dans *Iphigénie en Tauride*, l'héroïne est emportée en Tauride après son faux sacrifice et y est instituée prêtresse d'Artémis. Encore une fois, le destin se manifeste par l'oracle d'Apollon, qui conduit Oreste en Tauride pour fuir la colère des Érinyes. À l'issue de la pièce, malgré la furie du roi Thoas, Iphigénie et Oreste se reconnaissent et partent pour retourner à Argos, ce qui constitue également une partie de la volonté divine, telle qu'Athéna la signale à Thoas :

Τὸ γὰρ χρεῶν σοῦ τε καὶ θεῶν κρατεῖ.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Euripide, *Électre*, v. 1245-1248, dans *Euripide – Tome IV*, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 240.

¹⁷⁵ *Ibid.*, *Iphigénie en Tauride*, v. 1486, p. 170.

La Fatalité te domine, et domine les dieux.

Dans *Hélène*, Euripide recrée la figure de l'héroïne. Contrairement à la tradition, le déclenchement de la guerre de Troie est attribué à la volonté des dieux : d'une part à la rancune d'Héra, d'autre part au dessein de Zeus. Hélène, emportée par Hermès sur l'île de Pharos en Égypte, se retrouve avec son mari Ménélas, et ils quittent finalement Pharos selon la volonté divine. La pièce montre que l'homme n'est toujours pas le maître de son propre destin, tout comme ce que les Dioscures annoncent au roi d'Égypte Théoclymène pour apaiser sa colère à l'issue de la pièce :

*Ὅ γὰρ πεπρωμένοισιν ὀργίζῃ γάμοις.*¹⁷⁶

Car l'union dont le regret te fâche ainsi t'est refusée par le destin.

Les Phéniciennes reprend le thème abordé par Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes*. Le poète ne dégage pas l'histoire de l'arrangement du destin, qui se traduit par le conflit entre Polynice et Étéocle. De plus, au milieu de la pièce, Tirésias indique un autre oracle selon lequel Ménécée doit être sacrifié afin de sauver Thèbes lors de la bataille. Euripide enrichit l'histoire avec des intrigues plus riches, telles que le sacrifice volontaire de Ménécée et le suicide de Jocaste. Mais il n'épargne pas le destin fatal à la famille des Labdacides.

Oreste est la suite d'*Électre* et n'a aucun trait à la destinée. Après le meurtre matricide, les Argiens optent pour la mort d'Oreste et d'Électre. Ces derniers demandent secours à Ménélas, mais leur oncle ne fait pas beaucoup d'efforts. Le frère et la sœur tentent donc de se venger de Ménélas pour son ingratitude. Seulement au paroxysme du conflit surgit l'intervention divine : Apollon se montre pour condamner des oracles sur leurs destins en apaisant la discorde.

Iphigénie à Aulis suit l'histoire mythologique et relate toutes les péripéties du sacrifice d'Iphigénie pour le départ de la flotte grecque contre Troie. Le destin se présente par l'accomplissement de l'oracle du devin Calchas prononcé au début de la pièce. Après avoir pris conscience de la vérité qu'elle sera sacrifiée sur l'autel d'Artémis, Iphigénie décide enfin d'achever sa mission au profit de l'intérêt général. Mais la fin malheureuse est changée par la volonté divine. Artémis fait en réalité

¹⁷⁶ Euripide, *Hélène*, v. 1646, dans *Euripide – Tome V*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 118.

sacrifier une biche à la place d'Iphigénie, admise à se mettre chez les dieux grâce à sa gloire immortelle.

Les Bacchantes ne porte pas sur le destin, mais concerne plutôt la condamnation de l'impiété. En voulant instituer des rites à Thèbes, Dionysos châtie les sœurs de sa mère et le petit-fils de Cadmos, roi de Thèbes, qui nient sa divinité. Ici, le dieu de la vigne assouvit sa colère comme des mortels. Il apparaît que son acte n'est point restreint par les Mores. Seulement à la fin de la tragédie, Dionysos évoque les oracles de Zeus en soulignant que :

*Πάλαι τάδε Ζεὺς οὐμὸς ἐπένευσεν πατῆρ.*¹⁷⁷

Dès longtemps, Zeus mon père a fixé vos destins.

1.3.2. La conception du destin dans la tragédie classique chinoise

Parmi les œuvres de l'opéra chinois, autrement dit, du théâtre chanté traditionnel chinois, les pièces tragiques sont souvent les plus saisissantes et les plus émouvantes. En tant que miroir de l'organisation sociale et de l'idéologie du peuple, la tragédie classique chinoise revêt une grande variété de matières et de formes. En fonction des monographies fondamentales¹⁷⁸ sur ce sujet, nous avons recensé une centaine de pièces tragiques sous les dynasties Yuan, Ming et Qing. Pour toutes ces tragédies conservées jusqu'à nos jours, certaines sont très peu connues par la majorité du public en dehors des acteurs ou des amateurs de l'opéra chinois, mais d'autres connaissent en revanche une large popularité et demeurent encore très présentes sur la scène dramatique.

Au sein des recherches sur la tragédie classique chinoise, nous avons choisi comme corpus à analyser le *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*

zhōngguóshídàgǔdiǎnbēijù jí wáng jì sī
(中 国 十 大 古 典 悲 剧 集) dont l'auteur est Wang Jisi (王 季 思, 1906-1996). Ces

¹⁷⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, v. 1349, dans *Euripide – Tome VI*², texte établi et traduit par Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 299.

¹⁷⁸ Nous nous référons principalement à l'*Histoire de la tragédie chinoise* (中国悲剧史纲) de Xie Bailiang (谢柏梁), à l'*Histoire de la tragédie classique chinoise* (中国古典悲剧史) de Yang Jianwen (杨建文) et à *La conscience tragique et la tradition culturelle* (悲剧意识与文化传统) de Hu Mingwei (胡明伟).

dix pièces sont communément considérées comme les tragédies classiques les plus représentatives dans l'Antiquité chinoise. Ayant été mises en scène depuis plusieurs siècles, les intrigues et les protagonistes de ces œuvres sont généralement connus en Chine. Pendant longtemps, ces histoires ont servi de matière d'éducation ou de divertissement pour le public issu de différents milieux de la société. À travers ces ouvrages, le peuple est parvenu à acquérir des connaissances à la fois sur des personnages historiques et la réalité sociale, lesquelles pourraient l'encourager à mieux vivre et à améliorer son caractère ainsi qu'à cultiver son esprit.

Tableau 2 : Les dix tragédies les plus représentatives compilées dans le *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*

Nom du tragique	Nom de la pièce en chinois	Nom de la pièce en français	Époque de la pièce
guānhànqīng 关汉卿	dòu é yuān 窦娥冤 (entre 1297-1307)	<i>Le Ressentiment de Dou E</i>	Dynastie Yuan (1271-1386)
mǎzhìyuǎn 马致远	hàngōngqiū 汉宫秋 (entre 1264-1294)	<i>L'Automne au palais des Han</i>	
jì jūnxiáng 纪君祥	zhàoshīgū'ér 赵氏孤儿 (entre 1264-1294)	<i>L'Orphelin de la famille Zhao</i>	
gāomíng 高明	pí pá jì 琵琶记 (entre 1362-1365)	<i>Histoire du luth</i>	
féngmènglóng 冯梦龙	jīngzhōngqí 精忠旗 (vers la fin de la dynastie Ming)	<i>La Bannière brodée de « loyauté absolue »</i>	Dynastie Ming (1368-1644)
mèngchēngshùn 孟称舜	jiāohóng jì 娇红记 (1638)	<i>La Maîtresse et la Servante</i>	

lǐ yù 李玉	qīngzhōngpǔ 清忠谱 (1660)	<i>La Fresque de la pure loyauté</i>	Dynastie Qing (1644-1912)
hóngshēng 洪昇	chángshēngdiàn 长生殿 (1688)	<i>Le Palais de la longévité</i>	
kǒngshàngǎn 孔尚任	táohuāshàn 桃花扇 (1699)	<i>L'Éventail aux fleurs de pêcher</i>	
fāngchéngpéi 方成培	léifēngtǎ 雷峰塔 (1771)	<i>La Pagode du Pic du Tonnerre</i>	

Par manque de traduction française de la plupart de ces dix pièces, il est nécessaire de récapituler l'intrigue principale ainsi que la représentation de la conception du destin dans chaque œuvre. Puisque la date de parution de certaines pièces est imprécise, nous ferons le résumé selon l'ordre de la date de naissance des dramaturges.

1.3.2.1. Des tragédies de la dynastie Yuan

Le Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing¹⁷⁹

La pièce *Le Ressentiment de Dou E* a été adaptée à partir d'un conte folklorique de la dynastie Han. Le dramaturge a placé l'histoire dans le contexte social de la

dynastie Yuan. Dou Tianzhang (dòutiānzhāng 窦天章) est un lettré pauvre des Yuan. En échange

d'une reconnaissance de dette usuraire auprès de la veuve Cai Popo (càipópo 蔡婆婆), il

hypothèque sa fille Dou E (dòu é 窦娥) âgée de sept ans à cette dernière comme *tongyangxi*

¹⁷⁹ *Le Ressentiment de Dou E* (窦娥冤) est un *zaju* et l'un des chefs-d'œuvre de Guan Hanqing (关汉卿, environ 1225-1300), dramaturge chinois de la dynastie Yuan. Toutes les dates de naissance et de décès des dramaturges ainsi que de parution des dix grandes tragédies classiques chinoises se réfèrent essentiellement à l'*Histoire de la littérature chinoise* (中国文学史) dont le rédacteur en chef est Yuan Xingpei (袁行霈).

tóngyǎng xī
 (童养媳)¹⁸⁰. Au terme de treize ans, Dou E épouse le fils de Cai Popo qui décède peu de temps après le mariage. Quelques années plus tard, lorsque Cai Popo réclame le remboursement de la dette du charlatan Sai Luyi (赛卢医), celui-ci n'ayant pas le moyen d'acquitter ses dettes compte étrangler la vieille dame, qui est par hasard sauvée par Zhang Lü'er (张驴儿) et son père Zhang Lao (张老). Cependant, ces deux gredins exigent ensuite de se marier respectivement avec Cai Popo et Dou E. La belle-mère y consent par faiblesse et lâcheté, alors que Dou E les refuse violemment. Zhang Lü'er projette donc d'empoisonner Cai Popo afin de forcer Dou E à s'y soumettre. Fortuitement, son père prend par erreur le bouillon toxique destiné à la vieille dame et meurt tout de suite. Dans ce cas-là, Zhang Lü'er propose de nouveau le mariage à Dou E en la menaçant, mais est toujours refusé par l'héroïne. Furieux et infâme, devant le magistrat du comté de Chuzhou (楚州), il accuse faussement Dou E du meurtre. Incompétent et vénal, le magistrat local Tao Wu (桃杌) tente d'arracher les aveux à Dou E par la torture. Finalement, pour protéger Cai Popo contre le supplice, Dou E plaide volontairement coupable et est condamnée à mort. Avant l'exécution par décapitation, Dou E formule au Ciel trois prophéties pour témoigner de son innocence : tout son sang giclera sur une longue étoffe accrochée à la hampe près de l'échafaud ; il neigera immédiatement pendant les jours caniculaires pour couvrir son corps ; le comté de Chuzhou connaîtra une grande sécheresse pendant trois ans. Tous ces vœux de Dou E se réalisent. Trois ans après, Dou Tianzhang ayant réussi aux examens impériaux se rend à Chuzhou en tant qu'Envoyé de l'administration et de l'intégrité des fonctionnaires (肃政廉访使). À la demande du fantôme de Dou E, le père révisé le procès de sa fille, et parvient à réhabiliter la réputation de cette dernière ainsi qu'à sanctionner les malfaiteurs.

Guan Hanqing ne prend pas pour thème principal le destin, qui est pourtant

¹⁸⁰ Une *tongyangxi* (童养媳), littéralement traduite comme belle-fille élevée enfant, est dans la société féodale chinoise une jeune enfant adoptée (normalement vendue par ses parents à cause de la pauvreté) par la famille de son futur époux.

présent tout au long de la pièce. À propos des expressions, les protagonistes notamment l'héroïne utilisent des termes différents concernant la destinée : le « 命 » (destin), le « 天 » (Ciel), le « 天地 » (Ciel et Terre), le « 前世 » (vie antérieure), le « 今生 » (vie présente) et le « 鬼神 » (fantômes et esprits). Il y apparaît également des termes bouddhistes tels que le « 业眼 » (yeux du karma) et le « 轮回 » (transmigration). Au niveau de l'attitude du personnage, Dou E évoque le Ciel à plusieurs reprises pour se plaindre de son sort et réclamer la justice. Au bout du compte, elle croit au destin et recourt à la divinité afin d'obtenir la justice et de réaliser la vengeance. Tel est ce qu'elle déclare avant l'exécution de sa condamnation :

yǒu rì yuèzhāomùxuán yǒuguǐshénzhǎngzhùshēng sǐ quán
有日月朝暮悬，有鬼神掌著生死权。¹⁸¹

Le Soleil et la Lune se suspendent dans le ciel jour et nuit, les fantômes et les esprits possèdent le pouvoir de contrôler la vie et la mort.

***L'Automne au palais des Han de Ma Zhiyuan*¹⁸²**

La création de *L'Automne au palais des Han* se fonde sur la vraie histoire de l'empereur Yuan des Han (汉元帝)¹⁸³ et de sa favorite Wang Zhaojun (王昭君). Pour chasser la solitude, l'empereur Yuan suit le conseil du haut fonctionnaire Mao Yanshou (毛延寿) en lançant un concours de beauté national. Les candidates doivent faire parvenir à l'empereur leur portrait. En tant que fille d'un simple paysan, Wang Zhaojun se distingue par sa beauté extraordinaire. Mais à cause de son refus de

¹⁸¹ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte III, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, sous la direction de Wang Jisi, Shanghai, Éditions de la Littérature et de l'Art de Shanghai, 1982, p. 19.

¹⁸² *L'Automne au palais des Han* (汉宫秋) est un *zaju* de Ma Zhiyuan (马致远, 1250-1321 environ), dramaturge chinois de la dynastie Yuan.

¹⁸³ L'empereur Yuan des Han (汉元帝, 75-33 avant J.-C.), de son nom personnel Liu Shi (刘奭), est le onzième empereur de la dynastie des Han Occidentaux (西汉, 202 avant J.-C. - 8).

corruption à Mao Yanshou, ce dernier, vindicatif, modifie le portrait de la fille. De ce fait, même si Wang Zhaojun est sélectionnée pour entrer dans le palais royal, elle est logée dans des endroits désolés, éloignés de l'empereur. Par hasard, un jour, le souverain entend la mélodie que Wang Zhaojun interprète avec son *pipa*¹⁸⁴, et a un coup de foudre pour cette fille si belle. Il lui confère le titre de Concubine Ming (明妃) et se fâche de la ruse de Mao Yanshou. Pour échapper à la punition de l'empereur, Mao Yanshou s'enfuit chez les Huns. Il offre le portrait authentique de Wang Zhaojun au Chanyu Huhanye (呼韩邪单于)¹⁸⁵, et l'incite à demander cette beauté à l'empereur. Étant donné l'incapacité de l'empire à résister à l'attaque des Huns, les officiers lâches et égoïstes forcent l'empereur à prendre en considération l'intérêt général. Finalement, malgré la douleur de son amant, Wang Zhaojun consent au mariage avec le Chanyu. Mais arrivée à la frontière continentale, la favorite se suicide en se jetant dans la rivière. Afin d'apaiser le courroux des Han, le Chanyu renvoie Mao Yanshou à l'empereur Yuan, qui, très affligé et furieux, fait décapiter ce traître de l'État pour rendre hommage à sa concubine.

Évidemment, le sujet de cette pièce d'amour ne réside pas non plus dans le destin. Or, autour de l'événement historique, Ma Zhiyuan implique plus ou moins la notion de destin au travers des détails. Dans la tragédie, le mot « 命 » au sens de la destinée apparaît deux fois, au troisième et au quatrième actes. Les termes « 缘 » (affinités) et « 姻缘 » (affinités conjugales) se présentent respectivement une fois. En outre, lors de la première apparition de Wang Zhaojun, l'héroïne raconte le rêve fantastique de sa mère avant sa naissance : un faisceau de clarté de la lune a été versé sur elle et est ensuite tombé par terre, ce qui marque la particularité et même la prédestination de l'expérience de la fille, sans parler de sa lamentation avant le départ pour aller chez les Huns :

¹⁸⁴ Le *pipa* (琵琶), soit le luth piriforme, est un instrument musical traditionnel chinois à cordes pincées de la famille du luth.

¹⁸⁵ Chanyu (单于) est le titre donné aux chefs des Huns asiatiques durant les ères des dynasties Qin et Han. Huhanye (呼韩邪) est un Chanyu de la dynastie des Han Occidentaux qui règne de -58 à 31.

zì gǔ dào hóng yán shèng rén duō bó mìng mò yuàn chūn fēng dāng zì jiē
自古道：“红颜胜人多薄命，莫怨春风当自嗟。”¹⁸⁶

On dirait depuis l'Antiquité : « Celle dont la beauté surpasse les autres connaît souvent une bien triste destinée. Elle ne doit pas se plaindre de la brise printanière, mais doit pleurer sur elle-même. »

L'Orphelin de la famille Zhao de Ji Junxiang¹⁸⁷

Également, *L'Orphelin de la famille Zhao* est une pièce tragique créée à partir d'un événement historique durant la période des Printemps et Automnes. À cause de la

discorde politique au sein de l'État de Jin (晋国)¹⁸⁸, le ministre des affaires militaires

Tu'an Gu (屠岸贾) diffame celui des affaires civiles Zhao Dun (赵盾) comme courtisan félon, et fait exécuter toute la famille de ce dernier. Avant son suicide, la princesse du Jin et épouse du fils de Zhao Dun confie son nouveau-né, à savoir

l'orphelin de la famille Zhao, au médecin serviteur Cheng Ying (程婴), qui emporte le nourrisson caché dans sa trousse de médecine. À la sortie de la maison, Cheng Ying

rencontre le subordonné de Tu'an Gu, Han Jue (韩厥). Ému par la loyauté de Cheng Ying, Han Jue les laisse partir et puis se coupe la gorge. Afin de dissiper son inquiétude, Tu'an Gu ordonne d'assassiner tous les nourrissons de l'État. Toutefois, par reconnaissance à la famille Zhao et par volonté de sauver tous les enfants innocents, Cheng Ying décide de sacrifier son propre enfant à la place de l'orphelin. Et pour mettre

à couvert Cheng Ying, l'ancien ministre Gongsun Chujiu (公孙杵臼) se suicide en se heurtant contre le perron. Ensuite, Cheng Ying feint de se soumettre à Tu'an Gu. Il

¹⁸⁶ Ma Zhiyuan, *L'Automne au palais des Han*, Acte III, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 50.

¹⁸⁷ *L'Orphelin de la famille Zhao* (赵氏孤儿) est un *zaju* et le chef-d'œuvre de Ji Junxiang (纪君祥), sous le règne de l'empereur Shizu des Yuan, soit 1264-1294), dramaturge chinois de la dynastie Yuan.

¹⁸⁸ Le Jin (晋国, 1033-376 avant J.-C.) est l'un des plus puissants États de Chine pendant la période des Printemps et Automnes.

obtient la confiance de celui-ci et est adopté comme l'un de ses vassaux. À son insu, le Grand général Tu'an Gu adopte aussi l'orphelin de son ennemi comme beau-fils. Vingt ans plus tard, l'orphelin devient adulte et apprend la vérité sur sa vie auprès de Cheng Ying. Il présente un rapport au nouveau roi pour dénoncer le crime de son beau-père et réhabiliter toutes les victimes mortes. Avec l'autorisation du souverain, l'orphelin arrête et tue Tu'an Gu. Il venge enfin sa famille ainsi que ceux qui sont morts pour le protéger.

Dans ce chef-d'œuvre de Ji Junxiang, Il n'y a pas beaucoup d'expressions qui évoquent le sujet du destin de manière directe. Néanmoins, le dramaturge insinue sa conception du destin dans l'adaptation de l'histoire. Le monde sous le pinceau de Ji Junxiang est manichéen. La persécution de Tu'an Gu à l'égard de la famille Zhao est violente et ignoble, tandis que le sacrifice des personnages droits et honnêtes pour sauver l'orphelin est impressionnant et pathétique. Ji Junxiang nous montre parfaitement un conflit politique manifeste entre les bons et les méchants. Le processus de la vengeance de l'orphelin est également dramatique et simple, sans trop de complexité psychologique. Ainsi, le destin est clairement lié à la justice divine qui veut que la bonté et la méchanceté aient toujours leur récompense à la fin, ce qui correspond à la question rhétorique de l'orphelin juste avant sa vengeance :

wǒzhǐwèn tā rén xīn ān zài tiān lǐ hé rú
我只问他人心安在，天理何如？¹⁸⁹

Je n'aurai qu'à lui demander où se trouve sa conscience humaine, et qu'en est-il de la justice du Ciel ?

Histoire du luth de Gao Ming¹⁹⁰

L'*Histoire du luth* se base sur un conte populaire de la dynastie Song. Gao Ming transplante le contexte à la dynastie Han. Deux mois après le mariage de Cai Yong (蔡

¹⁸⁹ Ji Junxiang, *L'Orphelin de la famille Zhao*, Acte IV, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 91.

¹⁹⁰ L'*Histoire du luth* (琵琶记) est un *nanxi* et le chef-d'œuvre de Gao Ming (高明, environ 1307-1359), dramaturge chinois de la fin des Yuan et du début des Ming. Cette pièce est renommée « ancêtre du *nanxi* » (南戏之祖).

yōng zhàowǔniáng
 邕) et de Zhao Wuniang (赵五娘), le mari est contraint par son père de quitter la famille pour aller passer les examens mandarinaux à Bianjing (汴京), auxquels il réussit et devient le lauréat. Conformément à l'édit impérial, Cai Yong se voit ordonner d'assumer de hautes fonctions dans la capitale et d'épouser la fille du Grand précepteur niútàishī
 Niu (牛太师). Malgré son affection pour ses parents et sa femme, le héros est obligé d'exécuter les ordres de l'empereur et se voit interdire par son nouveau beau-père de rentrer dans sa ville natale. Il essaie de faire expédier à sa famille une lettre, confiée malheureusement à un imposteur, et perd dès lors contact avec sa famille. Entre temps, Zhao Wuniang se dévoue pour s'occuper des parents de Cai Yong, mais ces derniers décèdent par suite d'une grande sécheresse qui dure pendant plusieurs années dans la région. Après l'inhumation de ses beaux-parents, Zhao Wuniang se met en route pour la capitale en mendiant avec son *pipa*. Accidentellement, elle est remarquée par la fille du Grand précepteur Niu (牛小姐) et lui confie toutes ses misères. Avec l'aide de celle-ci, Zhao Wuniang et Cai Yong se retrouvent. Le héros, ayant appris la mort de ses parents, remet sa démission à l'empereur et lui demande la permission de retourner porter le deuil de ses parents. En définitive, avec l'approbation du souverain, Cai Yong et Zhao Wuniang, accompagnés de la fille du Grand précepteur, rentrent ensemble dans leur ville natale.

L'intrigue de cette pièce ne comprend aucun détail sur la prédestination. Parmi les quarante-deux actes de la tragédie, il n'y a pas de péripéties fantastiques. Pourtant, plusieurs personnages évoquent l'existence de la destinée avec des expressions contenant des termes comme le « 命 » (destin) et le « 天 » (Ciel). Par exemple, dans l'acte IV, la mère de Cai Yong tente de persuader son mari de ne pas s'obstiner dans les examens impériaux :

gōngmíng fù guìtiān fù yǔ tiānruòyǔbùqiú ér zhì
 功名富贵天付与，天若与不求而至。¹⁹¹

¹⁹¹ Gao Ming, *Histoire du luth*, Acte IV, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 117.

La mérite et la gloire, la richesse et la noblesse, sont toutes octroyées par le Ciel. Si le Ciel vous les octroie, vous les obtiendrez sans avoir besoin de solliciter.

Dans l'acte XI, l'héroïne Zhao Wuniang se plaint de son sort après le départ de son mari :

zhǎngxū qì zì liánbómìngxiāngzāo jì
长吁气, 自怜薄命相遭际。¹⁹²

Je pousse un soupir profond, et m'apitoie sur mon sort infortuné ainsi que mes expériences malheureuses.

Dans l'acte XVII, l'officier subalterne de village déclare :

tiānbùyóurén wànshìjiēcóngqiándìng
天不由人, 万事皆从前定。¹⁹³

Le Ciel n'obéit pas à la volonté de l'homme, toutes les choses dépendent de la prédestination.

1.3.2.2. Des tragédies de la dynastie Ming

La Bannière brodée de « loyauté absolue » de Feng Menglong¹⁹⁴

La Bannière brodée de « loyauté absolue » s'inspire du conflit politique entre

yuèfēi qínhuì
Yue Fei (岳飞) et Qin Hui (秦桧). Au moment de la guerre entre les dynasties Song

et Jin, l'armée des Jin s'empare de la capitale des Song du Sud et enlève deux empereurs

sònghuīzōng sòngqīnzōng
Huizong (宋徽宗, 1082-1135) et Qinzong (宋钦宗, 1100-1156) jusqu'à la ville

qīngchéng
de Qingcheng (青城). La situation nationale se dégrade sans discontinuer. À ce

¹⁹² *Ibid.*, Acte XI, p. 140.

¹⁹³ *Ibid.*, Acte XVII, p. 154.

¹⁹⁴ *La Bannière brodée de « loyauté absolue » (精忠旗)* est un *chuanqi* de Feng Menglong (冯梦龙, 1574-1646), écrivain, penseur et dramaturge chinois de la dynastie Ming. Cette pièce est créée à partir de l'ébauche de Li Meishi (李梅实) dont l'information est manquante.

moment-là, au sein du pouvoir politique de la Cour royale se trouvent deux opinions totalement opposées. L'un des partis représenté par le Grand général Yue Fei soutient la déclaration de guerre pour affronter les ennemis, au contraire, l'autre parti réuni autour du Ministre d'État Qin Hui préconise de demander la paix. Avec sa ferme détermination, Yue Fei résiste bravement aux attaques des ennemis pour recouvrer son territoire et arracher les deux empereurs aux mains des envahisseurs, tout en montrant sa sollicitude pour le peuple dans la zone occupée. Par opposition à Yue Fei, Qin Hui entretient des intelligences avec les ennemis, et est effectivement un traître caché à l'intérieur de la Cour impériale. Avec des vassaux félons et la méfiance de l'empereur Gaozong (宋高宗, 1107-1187) envers Yue Fei, Qin Hui entrave la guerre de résistance contre les Huns, et accuse faussement Yue Fei du crime de trahison à travers des complots. Quoiqu'il en soit, à la suite de la persécution subie par Yue Fei ainsi que ses proches, Qin Hui et ses partisans meurent de maladie. Finalement, l'Empereur de Jade rend son jugement. Les traîtres sont condamnés aux enfers, tandis que les fidèles sont couronnés de fonctions divines. En outre, grâce aux efforts de Yue Ke (岳珂), l'un des petits-fils de Yue Fei, la réputation de la famille est réhabilitée.

Dans cette tragédie politique typique, la notion de destin pénètre dans les paroles et les pensées des personnages. Par exemple, dans l'acte II, la femme du héros veut le convaincre de se mettre sagement à l'abri du danger national, mais Yue Fei lui répond en insistant pour se consacrer à sauver la patrie :

xūzhīshìjìn le rénmóufāngkěyántiānshù
须知是尽了人谋方可言天数。¹⁹⁵

Sachez qu'il faut faire tout ce qui est humainement possible avant de parler de la prédestination.

La conception du destin s'interprète plus évidemment dans la scène fantastique des Enfers. Dans l'acte XXXIV, Qin Hui est arrêté par les officiers supraterrrestres et s'exclame :

¹⁹⁵ Feng Menglong, *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, Acte II, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 246.

rén è rénpàitiānbúpà rénshànrén qītiānbù qī
人 恶 人 怕 天 不 怕 ， 人 善 人 欺 天 不 欺 。¹⁹⁶

Les méchants sont redoutés par les gens mais non par le Ciel, les bons sont malmenés par les gens mais non par le Ciel.

Deux actes plus tard, Yue Fei devenu juge divin interroge les méchants en soulignant :

tiānwǎnghuīhuī shūérbúlòu
天 网 恢 恢 ， 疏 而 不 漏 。¹⁹⁷

Le filet du Ciel a de larges mailles, mais il ne laisse rien passer.

***La Maîtresse et la Servante de Meng Chengshun*¹⁹⁸**

Cette œuvre majeure de Meng Chengshun repose sur une vraie histoire d'amour de la dynastie Song du Nord. Sous le règne de l'empereur Huizong des Song, le lettré

Shen Chun (申 纯) visite son oncle Wang Wenrui (王 文 瑞), et à la première

rencontre, s'éprend de sa cousine Wang Jiaoniang (王 娇 娘). Par l'intermédiaire d'une correspondance, les deux jeunes se connaissent et tombent amoureux. Dès son retour, la famille de Shen Chun envoie une entremetteuse à la famille Wang pour proposer le mariage, malheureusement refusé par Wang Wenrui sous prétexte de critères impériaux qui interdisent l'hymen entre les parents proches. De toute manière,

avec l'aide de la servante Feihong (飞 红), le couple se donne des rendez-vous secrets.

Plus tard, après la mort de la mère de l'héroïne, Wang Wenrui voit que son neveu réussit aux examens mandarinaux et possède ainsi un futur prometteur, il manifeste donc sa bonne volonté pour l'alliance des deux enfants. Cependant, l'apparition du fils d'un haut fonctionnaire incite finalement Wang Wenrui à donner sa fille en fiançailles à ce dernier. Avant le mariage, Wang Jiaoniang tombe gravement malade et finit par mourir

¹⁹⁶ *Ibid.*, Acte XXXIV, p. 326.

¹⁹⁷ *Ibid.*, Acte XXXVI, p. 329.

¹⁹⁸ *La Maîtresse et la Servante* (娇红记) est un *chuanqi* et le chef-d'œuvre de Meng Chengshun (孟称舜, 1599-1655 environ), dramaturge chinois de la dynastie Ming.

de chagrin. À la nouvelle du trépas de sa bien-aimée, Shen Chun se suicide. Les deux familles enterrent le jeune couple dans la même tombe. Puis, pendant la Fête de Qingming (清明节)¹⁹⁹ de l'année suivante, Feihong rencontre les fantômes de Wang Jiaoniang et de Shen Chun qui deviennent des immortels au Ciel. Au moment où les deux familles se recueillent devant la tombe de leurs enfants, ils remarquent deux canards mandarins qui tournoient au-dessus du tombeau, lesquels sont sans doute l'incarnation des deux amants. À la fin, conformément à l'édit de l'Empereur de Jade, Shen Chun et Wang Jiaoniang se voient conférer respectivement des charges au palais céleste.

Cette tragédie ne manque pas non plus d'empreintes de la notion de destin. Tout au long de la pièce, des termes comme le « 命 » (destin), le « 命运 » (sort), le « 天公 » (Seigneur du Ciel), le « 姻缘 » (affinités conjugales) et le « 分定 » (fixé par le destin), sont articulés par des personnages différents. De même que dans *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, ici il y a des intrigues surnaturelles. Par exemple, les mères de Wang Jiaoniang et de Shen Chun rêvent toutes les deux des scènes fantastiques avant leur accouchement, lesquelles insinuent déjà la prédestination des protagonistes. En particulier, à la fin de la pièce, les héros, après la mort, sont prévenus par le messager divin que leurs malheurs résultent de leurs expériences dans la vie antérieure, ce qui correspond à des paroles telles que celle prononcée par Shen Chun dans l'acte XLIII :

lí héběihuān jīetiānsuǒdìng
 离合悲欢，皆天所定。²⁰⁰

Les séparations et les réunions, les peines et les joies, sont toutes déterminées par le Ciel.

¹⁹⁹ La Fête de Qingming (清明节) est une fête traditionnelle chinoise désignée comme journée nationale de nettoyage des tombes, dont la date est fixée au quinzième jour après l'équinoxe de printemps.

²⁰⁰ Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte XLIII, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises, op.cit.*, p. 464.

1.3.2.3. Des tragédies de la dynastie Qing

*La Fresque de la pure loyauté de Li Yu*²⁰¹

Cette pièce théâtrale de Li Yu reproduit le combat politique entre le parti de l'Académie Donglin (东林党)²⁰² et la force de l'eunuque Wei Zhongxian (魏忠贤)²⁰³ pendant les années Tianqi (天启, 1621-1627) de la dynastie Ming. À cause de l'incompétence de l'empereur Xizong (明熹宗, 1605-1627), l'eunuque Wei Zhongxian devient le gouvernant effectif et détient le pouvoir central de l'État. Il enrégimente les courtisans pour consolider son prestige et laisse les membres de son parti opprimer le peuple. La société se trouve alors plongée dans une ambiance sombre et effrayante. Le héros Zhou Shunchang (周顺昌) est membre du Donglin, parti opposé à Wei Zhongxian en préconisant le déclenchement de la réforme politique. Intègre et droit, il était un fonctionnaire du Ministère du personnel. Mais victime de la lutte politique, il est destitué de ses fonctions et retourne dans sa ville natale Suzhou (苏州). À la suite d'une critique publique de Wei Zhongxian et de ses laquais, Zhou Shunchang est emprisonné. Mais face aux supplices cruels, il ne se laisse pas intimider et est condamné à mort secrètement. Afin de sauver Zhou Shunchang, cinq citoyens de Suzhou dirigés par Yan Peiwei (颜佩韦) rassemblent le peuple pour présenter leur protestation, mais sont condamnés eux aussi à l'exécution capitale. Ensuite, après l'avènement de l'empereur Sizong (明思宗, 1611-1644), la domination de Wei

²⁰¹ *La Fresque de la pure loyauté* (清忠谱) est un *chuanqi* et l'un des chefs-d'œuvre de Li Yu (李玉, 1610-1671 environ), dramaturge chinois de la dynastie Qing.

²⁰² L'Académie Donglin (东林党), créée à Wuxi (无锡) en Chine dans l'année 1111, est à l'origine une école du néoconfucianisme où enseigne le Maître Yang Shi (杨时, 1053-1135). À la fin des Ming et au début des Qing, elle devient un centre de contestation pour les affaires publiques. Pénétrant dans la bureaucratie, beaucoup de disciples du Donglin se trouvent impliqués dans la politique.

²⁰³ Wei Zhongxian (魏忠贤, 1568-1627) est l'un des eunuques les plus célèbres et les plus puissants dans l'histoire chinoise.

Zhongxian est renversée, tandis que l'Académie Donglin est réhabilitée et assume de nouveau des charges importantes à la Cour impériale. Avec l'appui des anciens collègues de Zhou Shunchang, son fils Zhou Maolan (周茂兰) se rend à la capitale pour clamer l'innocence de son père auprès du nouvel empereur. Celui-ci sanctionne enfin les adeptes restants de Wei Zhongxian et récompense la famille Zhou pour l'intégrité et l'intrépidité du héros.

La conception du destin dans cette tragédie est simple et manifeste. Li Yu attache une grande importance à la description des protagonistes ainsi que de leur lutte contre les courtisans déloyaux. Nous pouvons discerner que les personnages évoquent souvent le « 天 » (Ciel), mais les expressions concernant la destinée ne sont pas fréquentes. Semblable à *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, le dramaturge insère également une scène surnaturelle à l'acte XX, laquelle témoigne nettement de son idée sur le destin. Lorsque les fantômes de Zhou Shunchang et des cinq citadins héroïques se rencontrent, ces derniers sont disposés à assassiner Wei Zhongxian, mais Zhou Shunchang les empêche en disant :

wèizéidàshùjiāngzhōng chāotíngtàiyùn jí zhì dàn xī zì yǒutiāntiáo jiāndǎngbīng
魏贼大数将终，朝廷泰运即至，旦夕自有天条，奸党并
dāngzhǎn lù
当斩戮。²⁰⁴

Le destin du félon Wei Zhongxian arrivera à sa fin, et la bonne fortune de la Cour impériale s'approchera bientôt. Le matin et le soir alternent selon la loi céleste, et la bande déloyale sera tout décapitée.

Puis, l'Empereur de Jade promulgue l'édit pour les couronner de fonctions divines, et les six fantômes prononcent ensemble :

tiānxīnxiàn xiànzhōngjiānbào xiǎn
天心现，现忠奸报显。²⁰⁵

La volonté du Ciel se montre, maintenant la récompense des fidèles et des

²⁰⁴ Li Yu, *La Fresque de la pure loyauté*, Acte XX, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 582-583.

²⁰⁵ *Ibid.*, Acte XX, p. 583.

infidèles se manifeste.

Le Palais de la longévité de Hong Sheng²⁰⁶

C'est une pièce théâtrale en matière d'amour entre l'empereur Xuanzong des Tang (唐玄宗)²⁰⁷ et sa favorite Yang Yuhuan (杨玉环). Dès son avènement, l'empereur Minghuang prend à cœur la bonne administration de l'État et rend ce dernier de plus en plus puissant et prospère. Mais ayant obtenu des réalisations brillantes, il se relâche et s'enlise dans les plaisirs. Par hasard, Yang Yuhuan, se distinguant par son charme extraordinaire et son caractère doux, est remarquée par l'empereur et ainsi se voit conférer le titre de Concubine favorite, Yang Guifei (杨贵妃). Dès lors, l'empereur Minghuang s'amuse tous les jours avec sa bien-aimée, et ne s'occupe plus des affaires gouvernementales. La famille de Yang Yuhuan profite également de sa faveur, grâce à laquelle son cousin Yang Guozhong (杨国忠) est nommé Ministre d'État. Cupide et vénal, ce dernier prend le pouvoir en main. An Lushan (安禄山) est un général de la frontière, condamné à mort à cause de l'échec d'une bataille. Mais en subornant Yang Guozhong, il est exempt de peine capitale et se voit confier par l'empereur une autre charge importante aux confins de l'État. Néanmoins, en gagnant graduellement la confiance du souverain, An Lushan s'avère avide et ambitieux, et déclenche enfin une rébellion sous prétexte de délivrer l'empereur de ses proches ministres soi-disant traîtres. Les forces rebelles avancent jusqu'à la capitale Chang'an (长安). L'empereur s'enfuit donc avec Yang Yuhuan et des courtisans. Mais à l'arrivée de la pente de Mawei (马嵬坡), il est contraint par les officiers et les soldats

²⁰⁶ *La Palais de la longévité* (长生殿) est un *chuanqi* et le chef-d'œuvre de Hong Sheng (洪昇, 1645-1704), dramaturge chinois de la dynastie Qing.

²⁰⁷ L'empereur Xuanzong des Tang (唐玄宗, 685-762), de son nom personnel Li Longji (李隆基) et également connu sous le nom de l'empereur Minghuang des Tang (唐明皇), est le septième empereur de la dynastie Tang.

de condamner Yang Guozhong à mort et puis Yang Guifei au suicide forcé pour consolider la popularité et sauver l'État. Finalement, l'armée rebelle est vaincue par les troupes dirigées par le Grand général Guo Ziyi (郭子仪). Après son retour à Chang'an, l'empereur pense à Yang Yuhuan nuit et jour. Il demande même aux nécromanciens de communiquer avec le fantôme de son amour. En effet, dans leur vie précédente, Yang Yuhuan était l'immortelle de Penglai²⁰⁸ (蓬莱仙子), et Minghuang était l'homme vrai²⁰⁹ Kongsheng (孔昇真人). Étant donné l'affection profonde entre eux, l'Empereur de Jade permet à Minghuang de retrouver sa concubine au Palais de la Lune (月宫), où ils restent ensemble pour toujours.

Par comparaison avec les pièces précédentes, cette tragédie se révèle plus corrélée avec la destinée. Hong Sheng met en scène plusieurs intrigues fantastiques avec la présence de personnages divins. Par exemple, dans l'acte XXVII, le Dieu du sol (土地神) de la pente de Mawei reçoit l'ordre de l'Empereur du Pic de l'Est (东岳帝君) de protéger le corps humain de Yang Yuhuan afin d'attendre le décret de l'Empereur de Jade. De l'acte XLVI à l'acte XLVIII, sur l'ordre de Minghuang, le taoïste Yang Tongyou (杨通幽) cherche le fantôme de la concubine favorite dans l'univers, et rencontre la déesse tisserande (织女) qui le dirige vers le mont Penglai (蓬莱山). Comme convenu, le couple ayant eu des affinités prédestinées se retrouve au Palais de la Lune et y restera éternellement selon l'ordre du souverain céleste. En accompagnement de toutes ces scènes qui dépassent la limite de la vie, des termes concernant la destinée, en particulier des termes religieux, ne sont pas rares : le « 宿

²⁰⁸ Le mont Penglai (蓬莱山) est, selon le taoïsme, un lieu mythique des immortels.

²⁰⁹ L'homme vrai (真人) désigne les taoïstes qui saisissent la vérité de la Voie, ou simplement les immortels au sens large.

Wei Zhongxian, Ruan Dacheng (阮大铖) est détesté par les membres du parti Fushe. Il demande à son frère juré²¹³ Yang Longyou d’offrir un trousseau de mariage précieux à Hou Fangyu, dans le but de détendre sa relation avec le parti Fushe à travers ce dernier. Son intention est percée à jour par Li Xiangjun, qui renvoie le cadeau fermement. Plus tard, pendant le conflit politique, Hou Fangyu est accusé injustement par Ruan Dacheng comme traître en collusion avec l’armée rebelle. Il est obligé de s’enfuir pour la ville de Yangzhou (扬州). De l’autre côté, Li Xiangjun, ayant été forcée par Ruan Dacheng d’épouser le haut fonctionnaire Tian Yang (田仰), tente de se suicider en se fracassant le crâne contre un perron. Son sang tache l’éventail, et puis Yang Longyou transforme les taches de sang en une peinture de pêcher. À la demande de Li Xiangjun, Su Kunsheng (苏昆生) transmet l’éventail à Hou Fangyu. Mais à son retour à Nanjing, celui-ci est emprisonné par Ruan Dacheng. À l’issue de la guerre, Hou Fangyu est relaxé. Il retrouve Li Xiangjun au Temple du Nuage Blanc (白云庵) sur le mont Qixia (栖霞山). Toutefois, éclairés par le taoïste Zhang Wei (张薇), les deux héros entrent en religion.

À part les termes relatifs à la destinée comme le « 姻缘 » (affinités conjugales), le « 天缘 » (affinités célestes), le « 前缘 » (affinités antérieures), le « 天道 » (Voie du Ciel) et le « 苍天 » (Ciel), la conception du destin s’exprime principalement dans la deuxième partie de la pièce. Par exemple, dans l’acte XX, avant le départ de Hou Fangyu pour assister Gao Jie (高傑) à renforcer l’armée du Henan

²¹³ Dans l’Antiquité chinoise, des frères jurés ou des sœurs jurées (结拜兄弟, 结拜姐妹) sont des personnes sans liens du sang mais qui se jurent une relation intime éternelle comme de vrais frères et sœurs.

hénán shǐkě fǎ
(河南), Shi Kefa (史可法) dit au héros :

rénshìwúchángzhēngshèngfù tiānxīnyǒudingguǎnxīngwáng
人事无常 争 胜负, 天心有定 管 兴 亡。²¹⁴

Les affaires humaines sont variables, mais les hommes luttent souvent pour la victoire ; la volonté du Ciel est fixée, et détermine la prospérité et la décadence de l'État.

Spécialement dans l'acte XL, lors de la cérémonie religieuse, le taoïste Zhang Wei voit que les officiers fidèles morts vont prendre leurs fonctions divines conférées par l'Empereur de Jade, et que les courtisans déloyaux meurent tragiquement. Il déclare ainsi :

míngmíngyèjìng hū lái zhào tiānwǎng huī huī fēi bù liǎo
明 明 业 镜 忽 来 照 , 天 网 恢 恢 飞 不 了。²¹⁵

Le miroir karmique est clair et reflète l'image de toutes les choses, le filet du Ciel a de larges mailles mais ne laisse rien fuir.

La Pagode du Pic du Tonnerre de Fang Chengpei²¹⁶

Exceptionnellement, *La Pagode du Pic du Tonnerre* se réfère à une légende folklorique qui peut trouver sa source dans le *Livre des monts et des mers*, développée entre la fin des Song et le début des Yuan. Après avoir maraudé une pêche magique

dans le verger de la Reine-mère d'Occident (西王母)²¹⁷, le Serpent blanc Bai Niangzi

báiniáng zǐ
(白娘子) est doué d'esprit et puis pratique la religion pendant plus d'un millénaire

é méishān
sur le mont Emei (峨眉山). Mais poussée par l'aspiration vers la vie terrestre belle

²¹⁴ Kong Shangren, *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, Acte XX, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, op.cit., p. 849.

²¹⁵ *Ibid.*, Acte XL, p. 928.

²¹⁶ *La Pagode du Pic du Tonnerre* (雷峰塔) est un *chuanqi* et le chef-d'œuvre de Fang Chengpei (方成培, 1731-1789 environ), dramaturge chinois de la dynastie Qing.

²¹⁷ La Reine-mère d'Occident (西王母) est, dans la mythologie taoïste, la responsable de toutes les immortelles et la maîtresse du souffle Yin (阴气).

et animée, l'héroïne descend sur le monde pour trouver un partenaire prédestiné (有 ^{yǒu} ^{yuánzhīshì} 缘之士). Au cours de sa recherche, Bai Niangzi fait la connaissance d'un autre génie serpent Qing'er (青儿 ^{qīng'er}) qui devient sa servante. Lors de la Fête de Qingming, les deux jeunes femmes rencontrent le citadin Xu Xuan (许宣 ^{xǔxuān}) au bord du Lac de l'Ouest à Hangzhou (杭州 ^{hángzhōu}). Bai Niangzi tombe amoureuse de ce dernier et prend l'initiative de lui avouer son amour et de proposer le mariage. Après leurs noces, elle aide son mari à ouvrir une herboristerie et espère mener une vie tranquille avec lui. Toutefois, sur l'ordre du Bouddha, le bonze Fahai (法海 ^{fǎhǎi}) du Temple de Jinshan (金山寺 ^{jīnshān sì}) se voue à soumettre Bai Niangzi et à convertir Xu Xuan qui était un serviteur du Bouddha dans la vie précédente. Au terme d'une suite de péripéties, Xu Xuan est persuadé par Fahai de se convertir au bouddhisme. Afin de défendre son mariage, Bai Niangzi avec Qing'er déclenche un combat contre Fahai en faisant inonder le Temple de Jinshan. La bataille se termine par la défaite de Bai Niangzi, mais Fahai laisse partir celle-ci qui est déjà enceinte, puisque les affinités entre Xu Xuan et Bai Niangzi ne sont pas encore finies. Après l'accouchement d'un garçon, l'héroïne est trahie par son mari et emprisonnée sous les fondations de la Pagode du Pic du Tonnerre pour pratiquer la religion, tandis que Xu Xuan devient moine et puis redevient le serviteur du Bouddha au palais céleste. Une dizaine d'années plus tard, le fils de Bai Niangzi, Xu Shilin (许士麟 ^{xǔshìlín}) devenu adulte réussit aux examens impériaux. Il rencontre sa mère devant la pagode et se marie avec la fille de sa tante. Compte tenu de la bienfaisance et de la piété filiale de Xu Shilin, le Bouddha gracie Bai Niangzi et Qing'er, et leur permet de se classer toutes les deux parmi les immortels.

Par rapport aux autres pièces dans notre corpus, cette tragédie est de toute évidence imprégnée de notion de destin. Dès le commencement du théâtre, le sort de Bai Niangzi et de Xu Xuan est signalé par le Bouddha, qui indique leurs affinités antérieures ainsi que leur résultat dans la vie présente. La destinée ici est associée

étroitement à la religion, notamment au bouddhisme. En plus des termes comme le « 宿

缘 » (affinités antérieures), le « 孽缘 » (affinités pécheresses), le « 薄命 » (sort

infortuné) et le « 命运 » (destin), Fang Chengpei fait également prononcer des expressions concernant le destin par les personnages. Par exemple, dans l'acte XX, arrêté à cause du vol de coiffure à la perle des huit trésors, Xu Xuan conteste l'identité de Bai Niangzi et dit :

hèn wú shēng shù jī
恨 吾 生 数 奇。²¹⁸

J'en veux à mon sort mauvais.

Dans l'acte XIX, après l'accouchement de l'héroïne, Fahai va la soumettre en soupirant d'émotion :

yuán fēi wǒ yuán fēi wǒ pò nǐ yīn yuán zǒng yóu tā shù dìng nán qiān
原 非 我 ， 原 非 我 ， 破 你 姻 缘 ， 总 由 他 ， 数 定 难 迁 。²¹⁹

Ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, qui détruis intentionnellement tes affinités conjugales. C'est en définitive parce que le destin est fixé et difficile à changer.

²¹⁸ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XX, dans *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, *op.cit.*, p. 1000.

²¹⁹ *Ibid.*, Acte XIX, p. 1028.

Chapitre II. Des éléments relatifs à la représentation du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises

2.1. Le corpus : la mythologie versus les sources variées

Puisque la littérature est une fenêtre par laquelle nous sommes en mesure d'observer la société, la matière de la création littéraire est souvent étroitement liée à la vie autant quotidienne que culturelle. Au niveau temporel et géographique, il existe une grande distance entre la Grèce et la Chine antiques, d'où résultent deux cultures distinctes. Les différences de l'origine et du développement des deux traditions culturelles ont exercé une influence considérable sur le choix de matière au cours de l'écriture. La tragédie n'y fait pas exception. Ayant déjà fourni un aperçu des œuvres représentatives des tragédies classiques grecques et chinoises, nous allons maintenant essayer de résumer les caractéristiques des matières de notre corpus en fonction des thèmes abordés, et de voir le lien entre les matières de la tragédie classique et le thème du destin.

2.1.1. La tragédie grecque

Comme indiqué dans le premier chapitre, la mythologie grecque, établie principalement sur la base des œuvres des poètes tels qu'Homère et Hésiode, a eu des répercussions profondes sur la littérature grecque durant plusieurs siècles. La *Théogonie* d'Hésiode expose la généalogie des dieux de l'Olympe, tandis que l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère relatent respectivement des événements survenus pendant la dixième année de la guerre de Troie et le retour d'Ulysse après ce conflit légendaire. Les anciens Grecs ont fondé leur système mythologique en formant les images de leurs dieux ainsi que les origines du monde notamment sous l'emprise de ces deux poètes. Ces mythes ont pénétré presque tous les genres littéraires et ont été évoqués par différents écrivains, y compris des tragiques, selon leurs propres critères artistiques et leur objectif de création.

À l'égard des matériaux de la création tragique, Aristote indique les sujets les plus fréquents dans « les plus belles tragédies » :

Πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαὶ συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην, καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον, καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.²²⁰

Au début les poètes traitaient indistinctement les premières fables venues, tandis qu'aujourd'hui les plus belles tragédies sont composées sur l'histoire d'un petit nombre de maisons, par exemple sur Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous autres personnages à qui il est arrivé de souffrir ou de causer de terribles malheurs.

Aux yeux du philosophe, les meilleures tragédies racontent souvent les histoires de quelques grandes maisons illustres, et non pas des familles modestes. Tel est tout à fait le cas chez Eschyle, Sophocle et Euripide.

En référence au classement de Pascal Thiery dans *Les tragédies grecques*²²¹, nous catégorisons les thèmes rencontrés dans les pièces de ces trois dramaturges remarquables, qui sont parvenues jusqu'à nos jours, en proposant le tableau ci-dessous :

Tableau 3 : La catégorisation des pièces tragiques conservées des trois grands poètes grecs

Pièce Cycle	Tragique	Eschyle	Sophocle	Euripide
Cycle thébain			<i>Antigone</i> (avant -441)	<i>Les Suppliantes</i> (-423)
		<i>Les Sept contre Thèbes</i> (-467)	<i>Œdipe Roi</i> (entre -430 et -420)	<i>Les Phéniciennes</i> (entre -411 et -409)
			<i>Œdipe à Colone</i> (-401)	<i>Les Bacchantes</i> (-405)
Cycle d'Héraclès			<i>Les Trachiniennes</i>	<i>Alceste</i> (-438)

²²⁰ Aristote, *Poétique*, Chapitre XIII, v.1453a 17-21, *op.cit.*, p. 47.

²²¹ Cf. Pascal Thiery, *Les tragédies grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

		(vers -445)	<i>Les Héraclides</i> (autour de -430)
			<i>La Folie d'Héraclès</i> (aux environs de -415)
Cycle mycénien	<i>Les Suppliantes</i> (-463)	<i>Électre</i> (vers -427)	<i>Électre</i> (entre -420 et -419)
	<i>Agamemnon</i> (-458)		<i>Iphigénie en Tauride</i> (vers -413)
	<i>Les Choéphores</i> (-458)		<i>Oreste</i> (-408)
	<i>Les Euménides</i> (-458)		<i>Iphigénie à Aulis</i> (-405)
Cycle troyen		<i>Ajax</i> (vers -445)	<i>Andromaque</i> (autour de -425)
			<i>Hécube</i> (entre -425 et -421)
		<i>Philoctète</i> (-409)	<i>Les Troyennes</i> (-415)
			<i>Hélène</i> (-412)
Hors cycle	<i>Les Perses</i> (-472)		<i>Médée</i> (-431)
	<i>Prométhée enchaîné</i> (vers -456)		<i>Hippolyte</i> (-428)
			<i>Ion</i> (entre -418 et -417)

2.1.1.1. Le cycle thébain

Le cycle thébain présente une succession d'épisodes autour de la fondation de Thèbes, de l'histoire de Dionysos et de la malédiction pesant sur la famille des Labdacides. Le thème du destin se manifeste particulièrement dans les tragédies des Labdacides, dont l'origine du malheur remonte à Laïos, fils du roi de Thèbes Labdacos et père d'Œdipe. À cause de son manque de respect de l'hospitalité, Laïos, en enlevant Chrysippe le fils de son hôte Pélopos, déclenche l'imprécation lancée par ce dernier. Dès lors, les générations suivantes ne peuvent pas échapper à leur sort maudit. Ce cycle mythique porte ainsi une forte empreinte de la notion de destin, notamment à propos des récits d'Œdipe.

Parmi les sept pièces appartenant à ce cycle, il n'y en a que quatre qui touchent le sujet du destin de façon évidente. *Œdipe roi* de Sophocle déploie le processus de la découverte par le héros, à la fois parricide et incestueux à son insu, de son terrible destin. *Œdipe à Colone* du même poète est la suite de la tragédie précédente, et raconte la fin d'Œdipe exilé à Colone en compagnie de sa fille Antigone, ainsi que l'issue fatale de ses deux fils conformément à son imprécation. *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Les Phéniciennes* d'Euripide narrent toutes deux le fratricide entre Polynice et Étéocle qui se combattent pour devenir rois de Thèbes, à la suite de l'anathème de leur père.

2.1.1.2. Le cycle d'Héraclès

À la différence du cycle thébain où interviennent plusieurs personnages importants, le cycle d'Héraclès aborde des événements axés sur le seul héros lui-même. Le destin ne manque pas non plus ici, même s'il ne prend pas une place aussi importante que dans le cycle thébain. Les douze travaux d'Héraclès sont l'ordre de la pythie, pour qu'il expie son crime d'avoir massacré sa femme et ses enfants. D'après l'oracle, ces exploits procureront au héros une renommée éternelle. Mais malgré toutes les épreuves qu'il a surmontées, Héraclès ne parvient finalement pas à échapper à son sort annoncé autrefois par Zeus, selon lequel il sera tué par un mort.

Les Trachiniennes de Sophocle raconte précisément la fin d'Héraclès, provoquée par sa femme Déjanire à travers le sang de Nessos lui-même empoisonné

par le sang de l'hydre de Lerne, ce qui est conforme au présage de sa destinée. Au contraire, *Alceste*²²² d'Euripide relate une histoire qui va à l'encontre de la prédestination, puisque le héros, chaleureusement accueilli par Admète qui est en deuil de sa femme, ramène celle-ci des Enfers.

2.1.1.3. Le cycle mycénien

Le cycle mycénien traite spécialement de la progéniture d'Atrée, à savoir la famille des Atrides. À l'instar du destin des Labdacides, celui des Atrides est marqué par une série de malédictions, telles que l'infanticide, le parricide et l'inceste. Tout commence à partir de leur ancêtre Pélops. Ce dernier irrite les dieux de l'Olympe qui imposent donc un sort mauvais à lui-même ainsi qu'à sa descendance. Personne n'arrive à éviter ce destin, sauf Oreste qui est acquitté avec l'appui d'Athéna devant l'Aréopage athénien.

L'*Orestie* d'Eschyle présente tout à fait l'accomplissement de la destinée qui pèse sur la famille d'Agamemnon. La pièce *Agamemnon* montre l'assassinat du héros par sa femme Clytemnestre, à son retour, après la victoire de la guerre de Troie. *Les Choéphores* raconte la vengeance d'Oreste pour son père, avec l'aide de son ami intime Pylade et de sa sœur Électre. *Les Euménides* met en scène le jugement du matricide d'Oreste par les dieux et son acquittement final grâce à l'Aréopage athénien. De plus, *Électre* de Sophocle et celle d'Euripide prennent également comme sujet les représailles d'Oreste et d'Électre, qui conspirent au meurtre de leur mère et de son amant Égisthe. *Iphigénie à Aulis* d'Euripide décrit l'infanticide d'Agamemnon, soit le sacrifice d'Iphigénie, en vue d'obtenir le vent nécessaire au départ de la flotte mycénienne pour Troie.

2.1.1.4. Le cycle troyen

Toutes les tragédies conservées de ce cycle se déroulent pendant la dernière

²²² *Alceste* n'est peut-être pas une tragédie, puisqu'elle occupe, dans la tétralogie de -438 la place d'un drame satyrique.

année de la guerre de Troie, surtout après la mort d'Achille. Du point de vue du contexte du cycle dans lequel le destin n'est pas absent, la guerre de Troie dérive originellement du jugement de la pomme d'or de la discorde, d'où vient l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Mais en fait, la ruine de Troie est déjà présagée par le rêve néfaste d'Hécube avant la naissance de Pâris. Même si ce dernier est abandonné par ses parentes, rien n'empêche la réalisation du destin.

Toutefois, parmi les six pièces relevant de ce cycle, aucune d'entre elles ne prend la destinée pour sujet principal. *Ajax* et *Philoctète* de Sophocle sont consacrées respectivement aux expériences des deux héros célèbres de l'armée achéenne, lesquelles ne sont explicitement concernées ni par la prédestination ni par la malédiction. Du côté d'Euripide, *Les Troyennes* raconte la situation misérable à la suite de la prise de Troie par les armées grecques. *Hécube* décrit la vengeance de la vieille reine de Troie contre Polymestor. *Andromaque* retrace comment l'héroïne, devenue l'épouse de Néoptolème, parvient à survivre avec son fils Molossos, malgré la menace de meurtre d'Hermione. Et *Hélène* blanchit la plus belle femme du monde de sa culpabilité dans l'éclatement de la guerre de Troie.

2.1.1.5. Les tragédies hors cycle

En dehors des cycles précédents, il y a encore des œuvres qui seraient impossibles à classer dans un groupe défini. Dans certaines d'entre elles, nous pouvons également constater le thème du destin. Par exemple, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle dépeint la punition du dieu prophète infligée par Zeus, et son refus de lui confier le secret de son futur sort fatal. *Les Perses* du même poète attribue à l'orgueil de Xerxès la défaite des Perses contre les Athéniens, laquelle fait aussi partie de la destinée. Mais il est vrai que Darius mentionne d'anciens oracles.

Somme toute, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la mythologie grecque peut être considérée comme une « para-religion » et est imprégnée de notion de destin. Puisque la tragédie grecque s'inspire fondamentalement des mythes, il n'est pas étonnant qu'elle porte l'empreinte de ce déterminisme. C'est ainsi que la

volonté divine incarnée par les Moires ou d'autres dieux est omniprésente dans de nombreuses pièces. Pourtant, les dramaturges traitent de la mythologie en traduisant leur propre conception de la destinée. Ils choisissent des épisodes et des perspectives littéraires selon leurs préférences. Par exemple, Eschyle met en relief la puissance du destin dans *Prométhée enchaîné*. Sophocle souligne la lutte acharnée de l'homme contre le destin inéluctable dans *Œdipe roi*. Euripide enlève l'influence du destin dans *Médée*. Même s'ils rédigent des pièces à partir de récits identiques, leurs moyens de traitement sont distincts. Par exemple, à propos du parricide chez les Atrides, Eschyle raconte l'histoire du point de vue d'Oreste en soulignant l'oracle d'Apollon, lorsque Sophocle et Euripide retracent l'intrigue sous l'angle d'Électre sans mettre l'accent sur la destinée. En un mot, en raison des différences de leurs expériences personnelles, de leur intention de création, de la situation sociétale ainsi que de l'idéologie de l'époque, les trois poètes ne gardent pas une attitude analogue envers le destin et la réaction de l'homme devant son sort, ce qui sera analysé dans les parties ultérieures.

2.1.2. La tragédie chinoise

De même que le peuple grec, les anciens Chinois ne manquaient pas de respect pour la nature et leurs ancêtres, et ont fondé un système mythologique tant riche que détaillé. Pareillement, la mythologie chinoise a servi de sujet d'inspiration pour divers genres littéraires dans l'Antiquité, de la dynastie Zhou jusqu'à la dynastie Qing. Or, l'envergure et la profondeur de son influence dans le domaine théâtral ne sont pas aussi grandes que celles de son homologue occidentale.

En premier lieu, c'est parce que la mythologie chinoise est un système très complexe. Au sens strict, elle désigne la mythologie de la haute Antiquité qui a été enregistrée avant tout dans le *Livre des monts et des mers* et des recueils de poèmes ainsi que des classiques philosophiques avant la dynastie Qin. Au sens large, elle comprend aussi les mythes religieux intégrés dans le taoïsme, le bouddhisme et d'autres religions. Il existe également des légendes folkloriques qui se sont formées particulièrement au sein de la population, et des mythes variés chez des ethnies minoritaires. La grande diversité de la mythologie chinoise se distingue du haut degré d'unification de la mythologie grecque, et est ainsi moins facile à se généraliser d'une

manière complète.

En deuxième lieu, au niveau du contexte social et culturel, si la tragédie grecque est appelée un genre littéraire « noble », le théâtre chinois sera plutôt un genre littéraire « populaire ». Depuis son début, la tragédie grecque est censée être un art élevé. Grâce au soutien de la cité soucieuse de former les citoyens, elle s'est généralisée favorablement en Grèce : un excellent témoignage en sont les célébrations des Grandes Dionysies, durant lesquelles est organisé le concours tragique le plus important. Au contraire, le cas, du côté chinois, est totalement opposé. Pendant une assez longue période dans l'histoire littéraire, le théâtre chanté ou l'opéra chinois a été dédaigné par les milieux supérieurs et considéré comme un art vulgaire et marginalisé²²³. Toutefois, cette forme d'art divertissante a prospéré dans la classe populaire, notamment après la dynastie Song où est apparue la tragédie chinoise. La large base de masses, à la fois du point de vue des dramaturges et des spectateurs, a certes influencé les sujets de la création théâtrale, qui se rapprochait de la population en se concentrant principalement sur la réalité.

En troisième lieu, sur le plan de la création, sauf la matière mythologique et épique riche et variée, les anciens Grecs ne préconisaient pas de mettre en scène des tragédies récentes ou historiques, puisque ces dernières auraient risqué de rappeler la mémoire des malheurs domestiques des spectateurs, à l'exemple de la représentation de *La Prise de Milet* de Phrynichos.²²⁴ En revanche, la mythologie chinoise dont les premiers registres écrits remontent à plus d'un millénaire avant la naissance du théâtre et de la tragédie chinois est loin d'être l'unique ni la plus populaire matière de la création. Ce sont les contes quotidiens ou historiques qui peuvent plus facilement éveiller des résonances chez les spectateurs chinois.

Par conséquent, dans le théâtre ainsi que la tragédie classiques chinois qui n'ont pris corps qu'à la charnière entre les Song du Nord et les Song du Sud, nous pouvons souvent constater la présence de figures ou de scènes mythologiques, mais il n'y a pas beaucoup de pièces dont l'intrigue entière est tirée des mythes.

²²³ Cf. Rao Pengzi, *Manuel de théâtres chinois et occidental comparés*, Guangzhou, Éditions de l'Enseignement Supérieur du Guangdong, 1989, p. 13.

²²⁴ Cf. Hérodote, *Histoire – Livre VI Érato*, *op.cit.*, p. 424.

sòngyuánánxìdegùshiqǔcái suī sì méiyǒuxiànzhì dàdǐ jiù lì shǐ jí chuánshuōde
宋元南戏的故事取材，虽似没有限制，大抵就历史及传说的

yuányǒudeqíngjiéshāojiājiǎncái píngkōngjié zhuànde tè wèibiānzhuò xì wén ér chuàngzào
原有的情节稍加剪裁。平空结撰地特为编作戏文而创造

gùshi bǐjiàoshǎoxiē
故事，比较少些。²²⁵

À l'égard de la matière des histoires dans le théâtre du sud des Song et des Yuan, il paraît qu'elle n'a pas de restrictions. Mais dans l'ensemble, les pièces se fondent sur des contes historiques ou légendaires dont les intrigues sont légèrement adaptées. Il est moins fréquent pour les dramaturges d'inventer des histoires sans fondement juste en vue de la création théâtrale.

En d'autres termes, la plupart des pièces tant tragiques que comiques peut remonter à une certaine source identifiable. Elles se basent souvent sur des histoires ou des événements déjà existants. Cela fait partie des caractéristiques du théâtre traditionnel chinois. Et cette tradition du choix de matière a perduré dans la création dramatique postérieure.

Apparue dans le théâtre du sud, la tragédie chinoise partage sans aucun doute les mêmes particularités que celui-là. D'après notre corpus, nous regroupons les sources des dix tragédies classiques dans les trois grands types suivants.

Tableau 4 : La catégorisation de la matière des dix grandes tragédies classiques chinoises

Matière de la tragédie	Nom du dramaturge	Nom de la pièce en chinois	Nom de la pièce en français
Conte populaire	guānhànqīng 关汉卿	dòu é yuān 窦娥冤 (entre 1297-1307)	<i>Le Ressentiment de Dou E</i>
	gāomíng 高明	pí pá jì 琵琶记 (1356)	<i>Histoire du luth</i>
	mèngchēngshùn 孟称舜	jiāohóng jì 娇红记 (1638)	<i>La Maîtresse et la Servante</i>

²²⁵ Zhou Yibai, *Documentation sur l'histoire du théâtre chinois*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1960, p. 166.

Événement historique	mǎzhìyuǎn 马致远	hàngōngqiū 汉宫秋 (entre 1264-1294)	<i>L'Automne au palais des Han</i>
	jì jūnxiáng 纪君祥	zhàoshìgū'ér 赵氏孤儿 (entre 1264-1294)	<i>L'Orphelin de la famille Zhao</i>
	féngmènglóng 冯梦龙	jīngzhōngqí 精忠旗 (vers la fin de la dynastie Ming)	<i>La Bannière brodée de « loyauté absolue »</i>
	lǐ yù 李玉	qīngzhōngpǔ 清忠谱 (1660)	<i>La Fresque de la pure loyauté</i>
	hóngshēng 洪昇	chángshēngdiàn 长生殿 (1688)	<i>Le Palais de la longévité</i>
	kǒngshàngren 孔尚任	táohuāshàn 桃花扇 (1699)	<i>L'Éventail aux fleurs de pêcher</i>
Légende folklorique	fāngchéngpéi 方成培	léifēngtǎ 雷峰塔 (1771)	<i>La Pagode du Pic du Tonnerre</i>

2.1.2.1. Les contes populaires

Dans l'Antiquité chinoise, probablement comme dans d'autres régions du monde, les contes populaires étaient au début des histoires transmises de bouche à oreille au sein du peuple, parmi lesquelles certaines très connues se sont transformées en des contes oraux ou écrits. Souvent sur la base de vraies histoires adaptées avec des intrigues fantastiques, les contes populaires empreints plus ou moins de l'influence du destin ont largement enrichi la création théâtrale. Beaucoup d'entre eux ont inspiré les dramaturges issus des époques différentes, et ont servi de matière à des pièces tragiques. Parmi les dix tragédies classiques chinoises de notre corpus, trois en témoignent.

La pièce *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing est fondée sur la « Femme pieuse de Donghai » (东海孝妇, *dōnghǎixiàofù*), conte enregistré dans des œuvres classiques telles que le *Livre des Han* (汉书, *hànshū*)²²⁶ et *À la recherche des esprits* (搜神记, *sōushén jì*)²²⁷. L'histoire se déroule autour d'une femme pieuse et soumise qui s'appelle Zhou Qing (周青, *zhōuqīng*) dans le comté de Donghai (东海, *dōnghǎi*). Après la mort de son mari, l'héroïne s'occupe soigneusement de sa belle-mère veuve et âgée. Cette dernière ne veut pas devenir un fardeau pour sa belle-fille et essaie donc de la persuader de se remarier, sans succès : elle se suicide en se pendant. À cause de la fausse accusation de la propre fille de sa belle-mère, Zhou Qing est arrêtée et avoue involontairement le crime sous la torture. Plus tard, sa condamnation à mort conduit à la sécheresse de la région pendant trois années successives. Et ce n'est qu'au moment de la proclamation de son innocence qu'il recommence à pleuvoir.

Ce conte populaire a été compilé pour prôner la chasteté et la piété filiale des femmes dans la société féodale. Que l'héroïne prononce trois vœux au Ciel avant son exécution capitale dans la pièce de Guan Hanqing ne figurait pas dans la version originale. En plaçant le récit dans le contexte social des Yuan, le dramaturge a recréé l'histoire à partir de plusieurs versions, également sous l'inspiration d'autres récits semblables. Avec des scènes surnaturelles, il a mis en relief la conception bouddhiste du destin caractérisée par le karma, et a transformé ce récit en l'une des tragédies les plus célèbres dans l'histoire théâtrale chinoise.

L'Histoire du luth de Gao Ming s'inspire de la pièce du théâtre du sud *Zhao Zhennü et Cai Erlang* (赵贞女蔡二郎, *zhàozhēnnǚcài èrláng*), basée sur un conte populaire de la dynastie

²²⁶ Cf. Ban Gu, *Le Livre des Han – Volume LXXI*, Xi'an, Éditions de la Littérature et de l'Art Taibai, 2006, p. 567. *Le Livre des Han* (汉书, 80 après J.-C.) est rédigé par Ban Gu (班固, 32-92), historien et écrivain chinois des Han Orientaux. C'est le premier livre historique biographique de l'Antiquité chinoise qui consigne l'histoire des Han Occidentaux de -206 à 23.

²²⁷ Cf. Gan Bao, *À la recherche des esprits*, annoté et interprété par Wang Lisuo, Zhengzhou, Presse de l'Université du Henan, 2017, p. 246. *À la recherche des esprits* (搜神记, IV^e siècle) est compilé par Gan Bao (干宝, 284-351), écrivain et historien chinois des Jin Orientaux. C'est un recueil d'histoires étranges populaires dans l'Antiquité chinoise.

Song²²⁸. Après avoir été lauréat aux examens impériaux, le lettré Cai Erlang abandonne ses parents et son épouse Zhao Zhennü pour se remarier avec la fille du Ministre d'État. Zhao Zhennü entretient donc ses beaux-parents toute seule, lesquels meurent pendant une grande famine dans la région. Quand l'héroïne les enterre, un luth tombe du ciel devant elle. Puis, elle part avec le luth pour chercher son mari dans la capitale tout en mendiant en route. Mais quand il rencontre sa femme, Cai Erlang prétend ne pas la connaître, et la laisse mourir sous les sabots du cheval. Finalement, l'homme ingrat est foudroyé.

Gao Ming a beaucoup modifié les péripéties de l'histoire. Il a même renversé l'image du héros, en le transformant d'homme perfide en un fils pieux et un mari fidèle. Pourtant, le dramaturge semblait ne pas hériter de la conception du karma manifestée à la fin du conte original, mais s'est concentré plutôt sur l'exaltation des qualités des personnages qui étaient conformes aux valeurs éthiques de la société féodale, et le malheur provoqué par la contradiction entre le loyalisme et la piété filiale.

La Maîtresse et la Servante de Meng Chengshun est adaptée du roman du même titre de Song Meidong (宋梅洞)²²⁹, créé sur la base de la vraie histoire d'amour de Wang Jiaoniang (王娇娘) et de Shen Chun (申纯) au cours des années Xuanhe (宣和, 1119-1125) de la dynastie Song du Nord. Le récit a été enregistré dans la *Collection de poèmes chantés anciens et modernes* (古今词统) de Zhuo Renyue (卓人月)²³⁰. Wang Jiaoniang est la fille d'un directeur adjoint régional et cousine de Shen

²²⁸ Le texte de *Zhao Zhennü et Cai Erlang* (赵贞女蔡二郎) ne nous est pas parvenu. Mais nous pouvons tout de même savoir l'histoire originale par le biais des ouvrages critiques ou dramatiques, tels que l'*Introduction au théâtre du sud* (南词叙录) de Xu Wei (徐渭, 1521-1593), ou l'opéra de Pékin *La visite à la tombe familiale* (小上坟) dont le protagoniste mentionne le conte de Zhao Zhennü.

²²⁹ Song Meidong (宋梅洞, dates de naissance et de décès inconnues) est un érudit confucéen célèbre de la fin des Song et du début des Yuan. *La Maîtresse et la Servante* qu'il a écrit est le premier roman court chinois après la dynastie Song qui nous soit parvenu.

²³⁰ Cf. Zhuo Renyue, *Collection de poèmes chantés anciens et modernes – Volume I*, Shenyang, Presse de l'Éducation du Liaoning, 2000, p. 464. Zhuo Renyue (卓人月, 1606-1636) est un théoricien littéraire et dramaturge chinois de la fin des Ming. Sa *Collection de poèmes chantés*

Chun. Les deux jeunes personnes tombent amoureux à la première rencontre et entretiennent plus tard une relation amoureuse clandestine. Mais le père de l'héroïne compte la marier au fils d'un gouverneur militaire régional. À cette nouvelle, Wang Jiaoniang tombe malade et meurt de tristesse. Plongé dans la douleur, Shen Chun décède bientôt. Le jeune couple est enterré dans une même tombe, au-dessus de laquelle volent souvent deux canards mandarins, d'où vient le surnom « Tombe des canards mandarins » (鸳鸯墓).

Song Meidong a enrichi cette histoire. Il a ajouté des péripéties sur leur chemin de l'amour, et des scènes fantastiques au dénouement de la pièce quand les âmes des deux amoureux montent au Ciel ensemble et deviennent immortels. En adaptant le texte de Song Meidong, Meng Chengshun a rendu les caractères des personnages plus vivants, l'intrigue plus complète et le thème plus significatif. En outre, il y a inséré la scène de l'apparition du Roi-père d'Orient (东华帝君)²³¹ qui révèle la prédestination des protagonistes et leur confère des fonctions divines au palais céleste. La notion de destin s'avère ainsi plus manifeste chez Meng Chengshun.

2.1.2.2. Les événements historiques

S'agissant des faits historiques, les tragiques grecs et chinois n'y ont pas pris le même intérêt. Au cours de la longue histoire de l'Antiquité chinoise, les bouleversements sociaux, les changements de dynasties ou les mutations de l'idéologie ont servi de riches matériaux pour la création théâtrale. Les dramaturges chinois s'ancrant dans la réalité se sont beaucoup inspirés des événements historiques, à partir desquels ils excellaient à faire une adaptation pour exprimer leurs pensées ou leurs sentiments, ainsi que leur conception du destin.

anciens et modernes (古今词统) a compilé plus de deux mille poèmes chantés de la dynastie Sui (隋朝, 581-619) à la dynastie Ming.

²³¹ Le Roi-père d'Orient (东王公即东华帝君) est, dans la mythologie taoïste, le chef de tous les immortels et le maître du souffle Yang (阳气). Il est considéré comme l'ancêtre divin de la Voie de la Parfaite Complétude (全真道), l'une des plus grandes écoles taoïstes.

wángzhāojūn

L’histoire de *L’Automne au palais des Han* entre Wang Zhaojun (王昭君)

hànyuán dì

et l’empereur Yuan des Han (汉元帝) est tout d’abord consignée dans des documents

hànshū

historiques tels que le *Livre des Han* (汉书) et le *Livre des Han postérieurs* (后汉

shū

书)²³². Selon les premières sources officielles, c’était après plusieurs visites du Chanyu

hūhányéchányú

Huhanye (呼韩邪单于) pour payer tribut à l’empereur Yuan en montrant sa bonne

volonté de contracter une alliance avec l’empire des Han que l’empereur lui a octroyé

l’une de ses dames de cour, Wang Zhaojun.²³³ Mais plus tard, sous l’emprise des

anecdotes, l’histoire a connu de grands changements jusqu’à la dynastie Tang, où

dūnhuángbiànwén

l’écriture en prose et en vers en langue vulgaire de Dunhuang (敦煌变文) sur

Wang Zhaojun est devenue le prototype de la création littéraire postérieure. D’après

cette version, le pouvoir national de l’empire des Han est inférieur à celui des Huns, et

le sort de Wang Zhaojun est plus fluctuant. La beauté en tant que victime politique est

obligée de se marier avec le Chanyu pour demander la paix, en faveur de l’intérêt de

l’État.

L’Automne au palais des Han se fonde également sur cette version populaire. Ma Zhiyuan a développé la relation entre l’empereur Yuan et Wang Zhaojun, et l’a transformée en un conte d’amour tragique. L’histoire originale est exempte de notion de destin archaïque. Mais avec l’ajout de quelques détails, comme le rêve fantastique de la mère de Wang Zhaojun avant son accouchement et la lamentation de l’héroïne sur son sort, Ma Zhiyuan a inséré dans la pièce des traces de la prédestination.

L’Orphelin de la famille Zhao aborde une affaire de l’État de Jin pendant la période des Printemps et Automnes. L’histoire peut trouver sa source très sommaire

²³² Le *Livre des Han postérieurs* (后汉书, 432) est rédigé par Fan Ye (范晔, 398-445), officier, historien et écrivain chinois de la dynastie Song du Sud. C’est une historiographie biographique chinoise qui couvre l’histoire des Han Orientaux de 25 à 220.

²³³ Cf. Ban Gu, *Le Livre des Han – Volume XCIV, op.cit.*, p. 758.

dans les *Annales des Printemps et Automnes* (春秋)²³⁴, souvent attribuées à Confucius. Puis, dans le *Commentaire de Zuo* (左传) et les *Mémoires historiques* (史记) de Sima Qian (司马迁, 145-86 avant J.-C. environ), nous pouvons voir plus de détails de ce registre. Selon ces derniers, l'événement s'est produit sous le règne du Duc Jingong du Jin (晋景公, ? – 581 avant J.-C.). Au cours du conflit entre le Ministre des affaires civiles Zhao Dun et celui des affaires militaires Tu'an Gu, l'orphelin de la famille Zhao a été d'abord caché au palais. Ensuite, il s'est retiré dans la montagne et a vécu en ermite. Quand le garçon est devenu adulte, c'était le général Han Jue qui a favorisé la réhabilitation de la famille Zhao. Plus tard, on a ajouté la scène de la vengeance dans l'histoire.

Ji Junxiang s'est non seulement référé aux documents historiques, mais a aussi emprunté à la version populaire de l'histoire pour créer sa propre pièce. Le changement de statut des personnages et la modification de quelques intrigues ont rendu la lutte politique beaucoup plus intense. En tout cas, à part la réalisation de la justice divine incarnée par les représailles du héros à la fin de la tragédie, Ji Junxiang n'a pas accordé beaucoup d'importance à la présentation du destin.

De même, *La Bannière brodée de « loyauté absolue »* traite d'événements politiques autour de personnages historiques, à savoir l'antagonisme de Qin Hui (秦隼, 1090-1155) et de Yue Fei (岳飞, 1103-1142). Les premières sources se trouvent dans la *Collection de Jintuo* (金佗稗编) de Yue Ke (岳珂)²³⁵, apparu en 1218. L'ouvrage a rassemblé divers documents sur la biographie de Yue Fei, et constitue l'origine principale des épopées ou des légendes sur le héros. Afin de mieux répandre l'exploit

²³⁴ Le classique *Annales des Printemps et Automnes* (春秋), souvent considéré étant compilé par Confucius, est un ouvrage historique de l'État de Lu (鲁国) de 722 à 481 avant J.-C. C'est la première historiographie chronique de l'Antiquité chinoise.

²³⁵ Yue Ke (岳珂, 1183-1243), petit-fils de Yue Fei (岳飞), est un écrivain chinois de la dynastie Song du Sud.

de Yue Fei, Xie Qiyan (谢起岩), élève de l'Académie impériale (国子监), a publié les *Annales du Roi Zhongwen* (忠文王纪事实录) en 1271. Il a recalibré l'œuvre susmentionnée et supprimé des parties superflues. Plus tard, au cours de sa transmission, l'histoire a été enrichie avec des anecdotes et des documents non officiels, en vue de faire ressortir la loyauté et la grandeur du héros.

La version de Feng Menglong s'est essentiellement inspirée du *zaju* *Le Complot tramé sous la fenêtre d'est est déjoué* (东窗事犯) de Kong Wenqing (孔文卿) et du *chuanqi* *Registre de loyauté absolue* (精忠记) de Yao Maoliang (姚茂良). Comme dans beaucoup de tragédies politiques, des scènes imprégnées de notion de destin ont été introduites. Sauf la suppression de quelques intrigues gênantes qui nuiraient à l'image parfaite du héros, Feng Menglong a conservé leur intrigue principale et le concept du karma traditionnel, comme le jugement divin après la mort des protagonistes.

L'événement décrit dans *La Fresque de la pure loyauté* de Li Yu consiste en une vraie rébellion qui a eu lieu dans la ville de Suzhou à la fin de la dynastie Ming. Le héros Zhou Shunchang (周顺昌, 1584-1626) est un fonctionnaire intègre sous le règne de l'empereur Shenzong des Ming (明神宗, 1573-1620). Dans le *Recueil de proses de Yaofeng* (尧峰文钞) de Wang Wan (汪琬)²³⁶, il y a un texte biographique destiné à Zhou Shunchang, lequel raconte la vie de ce dernier, y compris sa participation ainsi que celle des cinq habitants locaux dans l'affrontement entre le parti Donglin et la faction de l'eunuque Wei Zhongxian.

Puisqu'il s'agit d'un événement historique, le récit original est dépourvu de toute notion de destin. Mais dans l'article de Wang Wan existe déjà l'intrigue

²³⁶ Wang Wan (汪琬, 1624-1691) est un prosateur chinois du début de la dynastie Qing.

surnaturelle après la mort des héros. Plus tard, de même que dans beaucoup de tragédies politiques, des dramaturges ont inséré des éléments du karma afin d'exprimer leur sympathie pour les bons et leur colère contre les méchants, tout comme chez Li Yu, qui a complété davantage l'histoire avec des scènes fantastiques, en montrant de manière évidente l'intervention de la destinée.

Le Palais de la longévité de Hong Sheng repose sur l'amour de l'empereur Minghuang des Tang (唐明皇) et de sa favorite Yang Yuhuan (杨玉环). L'origine est une anecdote largement répandue au sein des classes populaires après la révolte d'An Lushan (安史之乱) qui a eu lieu de 755 à 763 sous la dynastie Tang. À l'égard de cette histoire, nous pouvons trouver des témoignages dans des documents tant officiels comme l'*Ancien Livre des Tang* (旧唐书)²³⁷ et le *Nouveau Livre des Tang* (新唐书)²³⁸, qu'anecdotiques comme les *Miscellanées sur l'empereur Minghuang* (明皇杂录)²³⁹ et l'*Histoire d'An Lushan* (安禄山事迹)²⁴⁰.

De nombreux écrivains se sont inspirés de ces dossiers et ont mythologisé progressivement cette fameuse histoire d'amour. Se référant spécialement au poème *Chant des regrets éternels* (长恨歌) de Bai Juyi (白居易, 772-846), à l'*Anecdote de Yang Taizhen* (杨太真外传) de Le Shi (乐史, 930-1007) ainsi qu'au *zaju La*

²³⁷ L'*Ancien Livre des Tang* (旧唐书, 945) est un ouvrage sur l'histoire de la dynastie Tang, compilé sous la direction de Zhao Ying (赵莹, 885-951), politicien et historien chinois pendant la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes (五代十国, 907-979).

²³⁸ Le *Nouveau Livre des Tang* (新唐书, 1060) est une œuvre en matière d'histoire de la dynastie Tang. L'ouvrage est compilé par Song Qi (宋祁, 998-1061), Ouyang Xiu (欧阳修, 1007-1072), Fan Zhen (范镇, 1007-1088) et d'autres fonctionnaires érudits des Song du Nord.

²³⁹ Les *Miscellanées sur l'empereur Minghuang* (明皇杂录, 855), compilées par Zheng Chuhui (郑处海), est un recueil d'anecdotes qui se sont produites sous le règne de l'empereur Minghuang des Tang.

²⁴⁰ L'*Histoire d'An Lushan* (安禄山事迹) est une biographie d'An Lushan, rédigée par Yao Runeng (姚汝能), fonctionnaire érudit de la dynastie Tang.

Pluie sur les sterculiers (梧桐雨) de Bai Pu (白朴, 1226-1306), Hong Sheng a conçu ses propres péripéties et a accordé davantage d'importance aux scènes fantastiques empreintes de notion de destin dans la deuxième partie de sa pièce. Il a ainsi ajouté des intrigues telles que la prédestination des protagonistes et leur union éternelle au palais céleste, afin de mieux montrer l'affection profonde et sincère entre eux.

En ce qui concerne la matière, *L'Éventail aux fleurs de pêcher* semble être une exception, car cette pièce n'a pas de source écrite. Dans l'« Origine de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* » (桃花扇本末)²⁴¹, Kong Shangren a mentionné que l'idée de la

création de cette tragédie était issue de son cousin Kong Shangze (孔尚则). Ce dernier a entendu parler du récit de Li Xiangjun (李香君, 1624-1654) et de Hou

Fangyu (侯方域, 1618-1655) auprès du servant de Yang Longyou (杨龙友), ami intime de celui-ci. L'histoire d'amour de ce jeune couple a eu lieu sous la dynastie des Ming du Sud (南明, 1644-1662). En réalité, influencé par son père Kong Zhenbo

(孔贞播) et des parents proches qui ont vécu le passage de la dynastie Ming à la dynastie Qing, le dramaturge s'intéressait beaucoup à l'histoire des Ming du Sud.

Durant son séjour à Jinling (金陵), capitale des Ming, il a ramassé maintes anecdotes qui marquaient la transition de l'ancienne dynastie. Tout cela l'a incité à créer cette œuvre magnifique. Bien que le conte de Hou Fangyu et de Li Xiangjun ne soit noté dans aucun dossier officiel, son authenticité est confirmée entre les peuples.

Sur la base de l'exposé oral et des faits historiques, Kong Shangren a théâtralisé ce récit grandiose et plein de péripéties, en ajoutant des scènes surnaturelles qui manifestent l'idée de la destinée. Puisque cette histoire d'amour s'est déroulée durant des bouleversements sociaux dus aux conflits politiques, Kong Shangren a intégré la

²⁴¹ Cf. Kong Shangren, « Origine de *L'Éventail aux fleurs de pêcher* », dans *Étude et appréciation sur L'Éventail aux fleurs de pêcher*, Shanghai, Éditions du Peuple de Shanghai, 2008, p. 75.

notion de destin traditionnelle pour le résultat des bons et des méchants, laquelle ne couvre pourtant pas l'arrangement de la fin des protagonistes.

2.1.2.3. Les légendes folkloriques

La légende chinoise porte souvent l'empreinte des éléments religieux, comme du taoïsme ou du bouddhisme, lesquels sont étroitement liés à la notion de destin. Mais par rapport aux autres matières du théâtre traditionnel, surtout de la tragédie chinoise, la légende dispose d'une place très restreinte. Parmi les dix pièces tragiques de notre corpus, seulement une d'entre elles est titrée d'une légende populaire, à savoir *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei.

L'histoire de la pièce dérive du conte du Serpent blanc, premièrement mentionné dans le *Livre des monts et des mers*. Le *huaben* (话本)²⁴² *Conte de trois pagodes au bord du Lac de l'Ouest* (西湖三塔记)²⁴³, apparu entre la fin des Song et le début des Yuan, a développé l'histoire originale très concise. Après le milieu de la dynastie Ming, la légende du Serpent blanc a été de plus en plus enrichie. *Bai Niangzi enfermée à jamais sous la Pagode du Pic du Tonnerre* (白娘子永镇雷峰塔) de Feng Menglong (冯梦龙) a marqué le stade de maturité du conte. Jusqu'à la dynastie Qing, l'histoire a été mise en scène à travers la *Légende de la Pagode du Pic du Tonnerre* (雷峰塔传奇, 1738) de Huang Tubi (黄图珌, 1699-1752 environ)

²⁴² Voir *supra*, p. 67.

²⁴³ C'est le registre de la légende du Serpent blanc le plus ancien qui nous est parvenu. Cette version primitive et effrayante raconte l'histoire selon laquelle le jeune homme Xi Xuanzan (奚宣赞) sauve une fille égarée qui s'appelle Bai Maonu (白卯奴), et rencontre ainsi sa mère en blanc et sa grand-mère en noir. Ensuite, Xi Xuanzan est invité à vivre avec les trois femmes. Bientôt, sur le point d'être tué par la dame en blanc, il est sauvé par Bai Maonu et rentre chez lui. Plus tard, l'oncle de Xi Xuanzan qui est un moine taoïste attrape les trois femmes, qui sont en réalité des démons : une poule blanche, un serpent blanc et une marmotte noire doués d'esprit. Ceux-ci sont finalement enfermés dans les trois pagodes de pierre près du Lac de l'Ouest. Cette légende a servi de base à la création littéraire postérieure, laquelle a beaucoup modifié l'intrigue originale et l'image des personnages.

léifēng tǎ lí yuán
et *La Pagode du Pic du Tonnerre* (雷峰塔, 1765) du Théâtre Liyuan (梨园).

Fang Chengpei a beaucoup emprunté à ces deux versions dramatiques. En conservant l'intrigue principale qui est imprégnée de prédestination, il a supprimé ou modifié quelques détails pour affaiblir la monstruosité du Serpent blanc, tels que la première rencontre entre Bai Niangzi et Xu Xuan. À propos de l'affection de l'héroïne, le dramaturge a substitué la passion inexplicable à l'attirance sexuelle, ce qui a mis davantage l'accent sur la notion de destin dans la pièce.

Eu égard à la culture traditionnelle et à la situation sociétale, les différences du choix de matière pour la création tragique sont manifestes. Puisque la majorité des dramaturges chinois se trouvaient au sein des classes populaires, ils étaient souvent d'excellents observateurs de la société, et étaient sensibles aux sentiments de la population et aux problèmes sociaux. Par conséquent, il leur était très naturel de marquer une préférence pour les sujets dotés d'une pertinence réaliste, tels que les événements historiques ou les contes populaires, contrairement à son homologue occidentale qui a puisé à la mythologie. Au niveau des matières premières, celles de la tragédie chinoise ne reposaient généralement pas sur la notion de destin. Toutefois, au cours de la théâtralisation, les dramaturges y ont intégré souvent des facteurs de la destinée, ce qui est attribué principalement à la tradition culturelle chinoise. Depuis longtemps, les pensées confucianistes, taoïstes et bouddhistes se sont enracinées au fond du cœur des anciens Chinois, qui rendaient un grand hommage au Ciel incarnant la volonté divine. Et face à la cruauté des faits réels, il est possible de nuire aux émotions des spectateurs si les malheurs sont mis en scène sans embellissement. Ainsi, l'introduction de la notion de destin peut assumer deux fonctions : d'une part, avec des scènes de récompense surréalistes, elle est en mesure d'apaiser la douleur du public et de satisfaire à ses besoins émotionnels ; d'autre part, avec le concept du destin comme le karma, la pièce est capable de jouer un rôle éducateur, conformément à la tradition littéraire chinoise, à savoir que « l'écriture est le véhicule pour la morale » (文以載

dào 道). Quoi qu'il en soit, la représentation de la conception du destin chez chaque

dramaturge n'est pas identique. L'importance qu'elle revêt est aussi différente. Dans certaines pièces, la volonté divine est manifeste, comme dans *Le Palais de la longévité* et *La Pagode du Pic du Tonnerre* ; dans d'autres pièces, elle est obscure ou latente, comme dans *L'Automne au palais des Han* et *L'Orphelin de la famille Zhao*. De même que dans la tragédie grecque, l'attitude des héros chinois envers leur sort est loin d'être identique. Tout cela dépend de plusieurs éléments associés aux expériences personnelles des dramaturges ainsi qu'aux circonstances sociétales et idéologiques de l'époque.

2.2. Le conflit principal : l'oracle versus la société

Dans chaque pièce de théâtre tragique existent un ou plusieurs conflits, qui se trouvent au cœur de l'histoire. Le conflit montre l'affrontement entre l'homme et l'homme, l'homme et des éléments extérieurs. C'est autour du conflit que la tragédie se déroule. Il pousse les personnages à déterminer leur action, ce qui permet à l'intrigue d'évoluer. Le conflit tragique renvoie souvent à des contradictions sociales ou psychologiques, lesquelles pourraient être soit universelles soit particulières. Dans cette partie, nous verrons comment le conflit dramatique se traduit dans la tragédie grecque et la tragédie chinoise, chacune d'elles étant enracinée dans une culture et une société bien distinctes, et quelle relation il a avec la notion de destin.

2.2.1. La tragédie grecque

La tragédie grecque est peu ou prou associée à la conception du destin selon ce qu'il apparaît dans différentes pièces. Pourtant, la lutte contre la destinée ne se présente pas toujours comme le conflit principal dans chacune des œuvres de notre corpus, lesquelles abordent en même temps des sujets de divers domaines.

2.2.1.1. Le conflit du destin

Bien qu'il ne soit pas difficile de découvrir des empreintes du concept de destin

chez les trois grands tragiques grecs, peu de pièces parmi leurs œuvres nous montrent la confrontation directe de l'individu avec la destinée. Le plus souvent, celle-ci est une source ou un déclencheur des conflits, mais elle ne constitue pas vraiment le conflit principal de la pièce comme c'est le cas dans la fameuse histoire d'Œdipe.

Dans *Œdipe roi* de Sophocle, le conflit tragique met aux prises la puissance irrésistible du destin et la volonté d'Œdipe pour éviter son sort maudit. D'un côté, c'est la fatalité héréditaire provoquée par la malédiction ancestrale, force dominante et irrévocable. Conformément à l'oracle d'Apollon, Œdipe est destiné à commettre le parricide et l'inceste. De l'autre côté, le héros et ses parents s'efforcent d'échapper à cette catastrophe. D'abord, Laïos et Jocaste croient faire le nécessaire afin d'empêcher la réalisation du malheur, annoncé par un oracle. Ils demandent à un serviteur d'abandonner le nouveau-né. Ensuite, Œdipe, devenu adulte, essaie de se soustraire à un second oracle qui lui est adressé. Il quitte Corinthe qui n'est effectivement pas sa ville natale, ainsi que Polybe et Mérope qui ne sont pas ses parents biologiques. Toutefois, ce conflit tragique est insoluble, puisque personne ne peut modifier l'arrangement du destin. Chez Sophocle, les deux parties opposées dans cette lutte sont inégales dès le début. Et en dépit de tous les efforts des personnages, la trajectoire de la vie du héros ne change rien. Ainsi, le conflit inégal non seulement rend la tragédie inévitable, mais aussi rend le protagoniste sublime. La résistance courageuse contre le destin signifie en fait l'éveil de l'esprit humain : commencer à contester la légitimité du sort qui s'acharne sur lui et à tenter de lutter contre ce dernier malgré tout. Du point de vue sociologique, le parricide et l'inceste figureraient également le passage progressif des relations naturelles ou parentales aux relations sociales, un grand progrès vers la civilisation dans l'histoire humaine²⁴⁴.

2.2.1.2. Le conflit éthique

Puisque la tragédie grecque prend ses sources principalement dans la mythologie et l'épopée, un bon nombre de pièces décrivent des histoires relatives à quelques grandes familles légendaires ou historiques, telles que les Labdacides, les

²⁴⁴ Ma Xiaochao, *Obsession douloureuse entre l'histoire et l'humanité – recherches comparatives sur les éléments esthétiques des esprits tragiques chinois et occidentaux*, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2008, p. 150.

Atrides et les Héraclides. Naturellement, des thèmes éthiques sont abordés et y deviennent des conflits principaux.

L'*Orestie* d'Eschyle en est un bon exemple. Mettons de côté l'imprécation enveloppant la famille des Atrides, cette trilogie nous montre des conflits moraux entre deux générations. Dans *Agamemnon*, le conflit consiste en le meurtre du héros par sa femme, et peut remonter au sacrifice d'Iphigénie dû à l'offense d'Agamemnon à la déesse Artémis. Clytemnestre en tant que mère envisage donc de venger sa fille. Même si elle partage sa couche avec Égisthe pendant l'absence de son mari et est de plus jalouse de l'amante d'Agamemnon à son retour, elle « est avant tout la vengeresse d'Iphigénie »²⁴⁵. L'histoire des *Choéphores* suit la pièce précédente. Le conflit tragique réside dans le châtement de Clytemnestre et d'Égisthe par Oreste et Électre. Chacun des deux clans semble avoir sa justification : Clytemnestre parle en tout premier lieu des représailles pour le sacrifice de sa fille, et Égisthe vise à la vengeance de ses frères (enfants de Thyeste) ; Oreste et Électre ont pour but de venger leur père. Dans *Les Euménides*, le conflit tourne autour du jugement d'Oreste, à savoir l'opposition entre Apollon qui donne au héros l'ordre de la vengeance d'Agamemnon et les Érinyes qui assument la responsabilité de châtier le parricide. Les plaidoiries des deux parties étant toutes justifiées, Athéna organise l'Aréopage. Le dénouement heureux s'achève par la sentence égale du tribunal athénien, grâce à laquelle Oreste est acquitté. En tout cas, l'infanticide, le régicide et le matricide dérivent tous de la malédiction familiale. Le destin s'interprète par la prophétie de Cassandre qui présage sa propre mort et celle d'Agamemnon ainsi que la future vengeance d'Oreste, et par l'oracle d'Apollon qui ordonne à ce dernier de punir les meurtriers de son père. La fin de l'*Orestie* affirme l'alliance de Zeus et du Destin. En effet, si nous remettons l'intrigue dans le contexte social de l'époque, cette conclusion démontrerait le respect de la justice et la valeur des institutions démocratiques. Le matricide d'Oreste pour venger Agamemnon et son acquittement témoigneraient du passage d'une société matriarcale à une société patriarcale²⁴⁶.

Le conflit dans *Antigone* de Sophocle est de caractère moins familial par rapport

²⁴⁵ Evelyne Méron, « Grandeur et misère de Clytemnestre », *Revue des Études Anciennes*, 1985, tom. 87, n° 3-4, p. 247.

²⁴⁶ Ma Xiaochao, *Obsession douloureuse entre l'histoire et l'humanité – recherches comparatives sur les éléments esthétiques des esprits tragiques chinois et occidental*, op.cit., p. 146.

à celui de l'*Orestie*. Il ne se focalise pas sur les vengeances mutuelles au sein des membres d'une famille, mais se concentre sur l'opposition de deux valeurs différentes : l'une est incarnée par Créon qui représente la raison d'État. Le nouveau roi thébain interdit la sépulture du cadavre de Polynice, car celui-ci a trahi leur pays en lançant la guerre des sept chefs contre Thèbes. L'autre est incarnée par Antigone qui représente la loi humaine. Elle persiste à rendre les derniers devoirs à son frère qui l'a priée de l'enterrer et d'accomplir les rites funéraires, même si cette action menace sa vie. Cet antagonisme entre le puissant et l'humiliée, la cité et la maison, la politique et l'éthique, est considéré comme le conflit tragique idéal par Hegel, parce que chacun d'entre eux insiste sur la légitimité de sa position. Mais dans une autre optique, ils ne pensent qu'à leurs propres intérêts : la justification est donc partielle et même inégale l'un contre l'autre. La contradiction entre ces deux symboles puissants rend le conflit d'autant plus pénible et plus intense. Bien que le destin ne constitue pas le déclencheur du conflit, il est présent dans la tragédie par l'intermédiaire de la prédiction de Tirésias. D'une certaine façon, la destinée ici symbolise la fatalité et le résultat funeste de cette opposition. Elle exige la réconciliation entre la raison et le sentiment, l'État et la religion, qui sera réalisée ultérieurement.

Médée d'Euripide revient à la relation conjugale. Le conflit dans cette pièce résulte de l'ingratitude de Jason. Afin d'aider Jason à obtenir la Toison d'or, Médée a trahi sa propre famille. En revanche, après leur arrivée à Corinthe, Jason envisage d'abandonner sa femme et ses enfants pour épouser Créuse la fille du roi. Ainsi naît le conflit tragique : la jalousie et la haine de Médée affrontent la trahison et l'égoïsme de Jason ainsi que la méchanceté de Créon. Au surplus, il existe aussi une autre confrontation semblable à celle qui prévaut dans *Antigone*, mais à l'intérieur de Médée, à savoir le conflit entre le sentiment et la raison. Outre le meurtre de Créuse et de Créon, Médée égorge ses deux fils pour se venger de Jason. En dépit de ses hésitations, l'affectivité l'emporte sur la logique. Sur le plan moral, le châtement de Médée est légitime, puisque c'est à l'origine la faute de Jason qui l'a trahie. Mais d'un autre côté, ce châtement est outré et monstrueux, car il est inacceptable qu'une mère tue ses propres enfants. Dans cette tragédie, le conflit ne se rapporte pas au destin. Malgré quelques détails qui évoquent implicitement la malédiction lancée par Aphrodite sur la famille des Héliades, le dramaturge ne montre aucune intention d'attribuer la misère ou la vengeance de Médée à la destinée. Et dans une perspective sociologique,

l'accomplissement des représailles cruelles de Médée interpréterait le changement d'image ou même de statut social des femmes et la désagrégation des structures patriarcales dans la Grèce antique.

2.2.1.3. Le conflit politique

Au sens large, le conflit politique réside souvent dans des faits concernant la résistance ou la lutte pour le pouvoir politique. Contrairement aux tragédies classiques chinoises, dans lesquelles le conflit politique se fonde généralement entre deux partis éthiquement opposés, soit entre le bien et le mal, la tragédie grecque aborde la question politique d'une façon plus complexe.

L'histoire entre les deux fils d'Œdipe est traitée respectivement par Eschyle et Euripide, mais de manière distincte. Le conflit politique dans chacune des deux pièces se centre sur l'opposition entre Étéocle et Polynice. Étéocle commet un parjure. Après l'exil d'Œdipe, les deux fils s'accordent à gouverner l'État en alternance. Mais à la fin de son tour, Étéocle refuse de rendre le trône à son frère et l'expulse de Thèbes. Trahi par Étéocle, Polynice rassemble les sept armées argiennes et revient avec ces dernières pour reprendre le pouvoir sur la ville. Dans *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle s'intéresse plutôt à la description des détails du combat : comment les sept chefs attaquent la ville de Thèbes par exemple. Dans *Les Phéniennes*, au lieu de se focaliser sur la guerre, Euripide préfère élargir le sujet à la dimension de l'histoire, en complétant l'intrigue par l'ajout des actions de Jocaste et d'Antigone avant le commencement du combat, et du sacrifice de Ménécée pour que les Thébains remportent la victoire, etc. Toutefois, le conflit réside toujours dans le désir des deux frères d'accéder à la succession de la couronne de Thèbes. En outre, il s'associe également à la destinée, car son origine est liée à l'imprécation qu'Œdipe a prononcée : ses deux fils finiront par s'entre-tuer. Si nous recherchons la source politique qui explique le motif d'Étéocle, c'est son ambition despotique. Sur ce point, la fatalité des deux héritiers impliquerait en effet la nécessité de l'antagonisme entre deux conceptions de gouvernance, et la réussite sanglante de Thèbes signifierait la triomphe de la tyrannie.

Dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, le conflit politique est un peu moins évident. Il se déroule autour de l'affrontement entre Prométhée et Zeus. D'une part,

c'est la philanthropie pour les hommes, la résistance contre le despotisme. Prométhée apprend que Zeus compte abolir la race humaine afin d'en créer une nouvelle. Par compassion, il ravit le feu du ciel pour le donner aux hommes et leur enseigne les techniques nécessaires. D'autre part, c'est la tyrannie, le pouvoir absolu qui s'impose à tous les êtres. Zeus, fâché de l'action de Prométhée, ne tient pas compte de l'assistance dont il a bénéficié de ce dernier pour l'aider à usurper le trône de Cronos. Il condamne Prométhée à être attaché sur un rocher du Caucase, son foie éternellement rongé par un aigle. Ainsi s'opposent le Titan et le roi des dieux. En réalité, il n'y a pas de confrontation véritable entre Prométhée et Zeus, mais le heurt est bien intense. Le destin est présent dans ce conflit : le héros prophétise l'avenir funeste de son adversaire, mais refuse de lui livrer son secret, à moins que ce dernier desserre ses liens farouches et paie le prix de son outrage. Dans cette optique, cela peut également être considéré comme un conflit entre Zeus et la destinée. Quoi qu'il en soit, du point de vue politique, la tentative de résistance de Prométhée contre Zeus représenterait le germe de l'esprit de combat des Grecs contre le despotisme, et l'aspiration du peuple vers la démocratie à la fin de l'ère aristocratique et tyrannique.

En somme, il est évident que dans la tragédie grecque, toutes sortes de conflits sont plus ou moins pénétrés de la notion de destin, d'une manière directe ou indirecte. Quelquefois, le conflit dérive exactement de la destinée, sous forme d'oracle des dieux ou de prophétie des devins, et exerce une influence manifeste sur l'action du héros. Comme dans *Œdipe roi*, où après avoir appris l'oracle d'Apollon, Laïos et Jocaste font abandonner leur nouveau-né ; également, à la suite de la prédiction du dieu du Soleil, Œdipe quitte sa famille et son pays. Quelquefois, le destin n'est pas l'origine du conflit, mais joue un rôle important au cours de son développement. Comme dans *Prométhée enchaîné*, où le Titan est au courant de son propre sort et de celui de Zeus, et refuse de s'y dérober. En même temps, le roi olympien ayant entendu la parole de Prométhée désire vivement savoir le secret de son futur. Et dans les pièces suivantes de la *Prométhéide*, sans doute, Zeus délivre le dieu prophète avec l'aide duquel il réussit à éviter son destin fatal. De même, dans *Les Phéniciennes*, c'est après l'augure de Tirésias que Ménécée le fils de Créon se sacrifie pour la victoire de Thèbes. En général, la résolution du conflit s'interprète par la réalisation de la destinée, qui s'unit avec la

justice ou la volonté divines. Il existe également des tragédies dont le conflit ne se rapporte pas vraiment à la destinée mais s'achève par l'intervention des divinités, normalement à la fin de la pièce, comme dans *Philoctète* de Sophocle et *Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Dans l'ensemble, le conflit tragique est de moins en moins associé au destin. Au lieu de s'attacher à montrer cette puissance dominante ou la lutte de l'homme contre celle-ci, une considération de plus en plus grande est accordée à l'action de l'homme. Ce changement de relation entre le conflit et la destinée témoigne pareillement de l'évolution de la conception du destin dans la tragédie grecque.

2.2.2. La tragédie chinoise

En général, la tragédie classique chinoise est centrée sur des questions éthiques, lesquelles couvrent divers volets, de la politique de l'État à la vie du peuple, en passant par des phénomènes sociaux. Malgré les différences des thèmes, comment les dramaturges chinois ont-ils intégré leur conception du destin dans la tragédie ?

2.2.2.1. Le conflit social

De manière restrictive, ce que nous appelons le conflit social, désigne des phénomènes injustes dans la société, surtout à l'égard des masses populaires. Parfois, ces dernières subissent des expériences malheureuses à cause de la méchanceté gratuite ; parfois, elles souffrent de l'oppression des classes supérieures. Les protagonistes sont souvent des personnes faibles et pauvres qui se situent au bas de la société, dépourvues de capacité de résistance.

Le Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing est considéré comme l'une des meilleures pièces tragiques de ce genre. Son conflit réside dans l'opposition entre l'innocence de Dou E et la perversité qui règne dans la société où elle se trouve. L'abandon de Dou E est attribué à la pauvreté de son père qui n'a pas les moyens d'acquitter son prêt usuraire et d'élever sa fille ; la tentative de l'assassinat de Cai Popo par le charlatan Sai Luyi est également due à l'incapacité du remboursement de dettes ; l'extorsion de Zhang Lü'er et de Zhang Lao révèle la corruption des mœurs d'un grand

nombre de gens et reflètent la situation misérable des femmes, en particulier des veuves à cette époque ; le jugement erroné du magistrat Tao Wu implique la dégradation de la juridiction locale. Tout cela n'est pas un cas exceptionnel, ces affaires pourraient arriver à d'autres personnes que Dou E. Effectivement, l'expérience de Dou E est justement une miniature de la société réelle de la dynastie Yuan. Dans cette tragédie, la notion de destin se présente sous deux aspects. D'une part, selon les expressions de Dou E, les malheurs qu'elle rencontre sont prédestinés, probablement à cause de sa mauvaise conduite dans la vie antérieure. D'autre part, l'exaucement de la prière de Dou E avant son exécution, ainsi que sa réhabilitation à l'aide de son père devenu haut fonctionnaire, manifestent également la réalisation du destin qui relève essentiellement du karma. Ainsi, le conflit social de la pièce est couvert de ce déterminisme, lequel donne des explications non seulement à la misère de l'héroïne mais aussi au résultat final des personnages.

La Pagode du Pic du Tonnerre est un cas exceptionnel de ce genre, parce que l'intrigue se base sur une légende folklorique. La pièce raconte une histoire amoureuse surnaturelle. Mais en réalité, elle porte sur le conflit intense qui oppose la population et la classe dominante dans la société féodale de la dynastie Qing. Le vol de la trésorerie de la résidence officielle locale et celui de la coiffure à la perle des huit trésors du Grand précepteur peuvent s'interpréter d'un côté comme le défi que Bai Niangzi lance aux gouvernants, de l'autre comme l'étouffement de l'essor de la classe citadine par la classe dirigeante²⁴⁷. Le combat de l'héroïne et des forces religieuses telles que le moine taoïste Wei Feixia, les immortels sur le mont Song et le bonze Fahai représentent l'affrontement direct entre les deux classes sociales. Finalement, à cause de son identité non humaine, l'impossibilité d'une vie conjugale tranquille à laquelle aspire le Serpent blanc dans cette société patriarcale constitue le conflit radical de la pièce. Dans l'ensemble, le concept de destin se manifeste sous deux angles. Premièrement, la prédestination des protagonistes est signalée dès le début : Xu Xuan était un serviteur du Bouddha dans son existence antérieure. Avec le Serpent blanc, ils ont des affinités prédestinées pécheresses, d'où viennent leur rencontre et leur amour fatals. Cela impliquerait d'une certaine manière que l'antagonisme des deux classes est aussi déterminé. Deuxièmement, le résultat des héros dépend de l'ordre du Bouddha qui

²⁴⁷ Cf. Jin Dengcai, « *La Pagode du Pic du Tonnerre* : une tragédie des héros citadins », *Arts du Théâtre*, 1996, n° 4, p. 67.

s'intègre au destin : malgré le pouvoir magique de Bai Niangzi qui ne ménage pas ses efforts pour défendre son mariage, leur alliance est tout de même rompue par Fahai, envoyé par la divinité suprême. En tout cas, la récompense de l'héroïne qui est autorisée à monter au Ciel en tant qu'Immortelle insinue une évolution du destin, qui tend à réconcilier la religion, le confucianisme et la conscience démocratique de l'époque.

2.2.2.2. Le conflit familial

Le conflit familial apparaît souvent dans des tragédies relatives au mariage. À travers des problèmes quotidiens entre les femmes et les maris, les enfants et leurs parents, les pièces montrent au public la mentalité ou les us et coutumes en matière de conceptions éthiques sur l'amour, le mariage et la famille.

Le conflit dans l'*Histoire du luth* consiste en le dilemme entre la piété filiale et le loyalisme. D'abord, la discorde au sein de la famille réside dans la divergence d'idéal de vie : Cai Yong et son épouse Zhao Wuniang ainsi que sa mère se contentent de jouir d'une vie familiale tranquille et heureuse dans leur ville natale, tandis que le père du héros l'oblige à aller passer les examens impériaux à la capitale afin de changer le statut social de la famille et de faire honneur à leurs ancêtres. La piété filiale exige de Cai Yong l'obéissance à la volonté de son père. Ensuite, le différend existe dans la soumission à l'ordre de l'empereur. Après être entré dans la carrière politique, Cai Yong veut rentrer chez lui et retrouver sa famille. Mais obligé par le loyalisme, il ne peut que rester à la capitale et épouser la fille du Ministre d'État sur l'ordre du souverain. Ainsi, il perd le contact avec sa famille, et ne sait même pas que ses parents meurent de famine pendant la période de grande sécheresse. Dans cette pièce, le destin ne se présente pas d'une façon évidente, il est seulement mentionné comme l'explication de la réussite ou de l'adversité des gens. Cependant, si nous voulons, le destin ici s'incarne plutôt dans le conflit tragique entre la volonté individuelle et les valeurs éthiques sociales de l'Antiquité chinoise, dans le désaccord entre le patriarcat et le monarchisme, et même dans la contradiction interne entre des principes confucianistes. Mais la fin heureuse de la pièce symbolise d'une certaine manière l'espérance d'éliminer ces incompatibilités idéologiques.

La Maîtresse et la Servante se focalise davantage sur la question du mariage. La

discordance entre les règles éthiques féodales et la poursuite de la liberté de l'amour constitue le conflit principal de cette tragédie. En premier lieu, l'idéal d'amour de Wang Jiaoniang est une pensée plus avancée que son temps. Wang Jiaoniang n'est certainement pas le premier personnage théâtral qui propose la liberté de l'amour, mais elle est considérée comme la première héroïne qui porte une conception de l'amour et du mariage indépendante, claire et complète²⁴⁸ : elle aspire à un mariage heureux et constant ; elle demande à choisir personnellement son mari ; elle est prête à tout sacrifier, même sa vie, pour rechercher cet amour idéal. À propos du choix du compagnon, elle a aussi ses propres critères matures et modernes. Toutes ces demandes sont presque impossibles à réaliser, car elles transgressent les valeurs éthiques qui s'imposent aux gens, notamment aux femmes. Par ailleurs, l'héroïne préfère « légitimer » son choix, mais sans déclarer à ses parents sa relation amoureuse clandestine, qui serait traitée comme un scandale à l'époque. Ainsi, l'empêchement de son père et l'intervention du fils de la famille Shuai deviennent des obstacles fatals. Ici, le destin se traduit d'abord par les rêves fantastiques des mères de Wang Jiaoniang et de Shenchun, lesquels font écho à la révélation de la prédestination des héros à la fin de la pièce. Autrement dit, leurs souffrances prédestinées impliquent exactement le résultat funeste de leur idéal d'amour. Et la fin heureuse préparée par le destin représente l'attente de la population en matière d'émancipation du mariage.

2.2.2.3. Le conflit politique

Le conflit politique existe souvent dans des tragédies créées en fonction des événements historiques. Parfois, ce sont des pièces au sujet de la lutte entre les officiers impériaux ; parfois, ce sont des tragédies d'amour dans le cadre des troubles sociaux. Le traitement du conflit politique tragique peut d'une part reproduire des problèmes politiques de l'époque, et d'autre part montrer le désir du peuple et des dramaturges pour la politique idéale.

Comme les autres pièces politiques de notre corpus, *La Fresque de la pure loyauté* est une tragédie manichéenne, c'est-à-dire que le bien et le mal sont faciles à

²⁴⁸ Cf. Qiu Xiang, « *La Maîtresse et la Servante : du roman au chuanqi* », *Journal de l'Académie Nationale des Arts du Théâtre Chinois*, mai 2010, vol. 31, n° 2, p. 82.

distinguer, et les deux partis restent les mêmes du début jusqu'à la fin. Le conflit ici réside entre des consorts de la faction de l'eunuque Wei Zhongxian comme Mao Yilu et Li Shi, et le parti Donglin représenté par Zhou Shunchang, soutenu par des habitants honnêtes de Suzhou tels que Yan Peiwei. Les premiers se trouvent au sein de la classe dirigeante et possèdent une grande puissance. Ils oppriment les fonctionnaires droits et nuisent aux intérêts du peuple. Les derniers ne sont que des officiers et des sujets maltraités qui ne détiennent pas le pouvoir. Ils résistent à la force de Wei Zhongxian et préconisent de faire des réformes politiques. L'inégalité des deux côtés annonce la fin catastrophique, qui consiste en ce que les personnages principaux sont persécutés et que la révolte contre les officiers infidèles finit par un échec, jusqu'à l'avènement du nouvel empereur. La notion de destin ici ne concerne pas vraiment la prédestination. Au niveau de l'État, le dramaturge dénote que le sort du pays dépend de la loi céleste qui décide sa prospérité et sa décadence, conformément à la conception du destin du taoïsme. Au niveau des protagonistes, la pensée du karma ou la justice divine demande toujours que les méchants soient punis et les bons soient récompensés.

Dans *Le Palais de la longévité*, le conflit politique est associé à l'amour de l'empereur Minghuang des Tang et de sa concubine favorite Yang Yuhuan. D'un côté, le relâchement de la gouvernance de l'empereur est la cause majeure de l'émergence des problèmes politiques, car Minghuang s'abandonne aux plaisirs amoureux et emploie erronément des fonctionnaires déloyaux. De l'autre côté, la famille de la concubine comme Yang Guozhong s'appuie sur la faveur de l'empereur et profite de la vénalité des offices, ce qui engendre la révolte d'An Lushan. Celui-ci ne s'entend pas bien avec Yang Guozhong, il convoite le pouvoir d'État et manque de faire s'effondrer le pays. L'affaire se termine par l'assassinat d'An Lushan, la condamnation de Yang Guozhong et le suicide forcé de Yang Yuhuan. L'amour est ainsi lié à la politique. Il contribue à la corruption du gouvernement et au péril de l'État, et est en revanche détruit dans la lutte politique. La notion de destin dans cette pièce se traduit également par le karma. Selon l'édit de l'Empereur de Jade, la calamité que les protagonistes connaissent est attribuée à leur délit commis au palais céleste dans la vie antérieure. De manière indirecte, cela sous-entend que tout le conflit politique ainsi que son origine proviennent de la prédestination karmique. Malgré tout, cette interprétation du destin vise principalement à exalter l'affection profonde des héros et à leur fournir une fin heureuse après leur mort.

En résumé, dans la tragédie classique chinoise, le conflit a souvent trait à la destinée, plus ou moins. Pourtant, quel que soit le genre du conflit, social, familial ou politique, le destin en tant que puissance suprême n'intervient généralement pas dans l'action de l'homme. Il se manifeste souvent à la fin ou au début de la pièce, et assume une fonction explicative ou complémentaire pour révéler la prédestination des héros ou mettre en œuvre des récompenses selon la loi divine. En d'autres termes, l'essentiel se joue entre les hommes, le destin n'assume qu'un rôle subsidiaire. Malgré la relation explicite ou implicite entre le conflit et le destin, la résolution du conflit au terme de la pièce est souvent liée au destin, dont la notion est fondée sur la base de l'éthique féodale et des doctrines religieuses bouddhistes ou taoïstes. D'habitude, il existe dans la tragédie deux parties antithétiques dont l'affrontement est inégal, et le résultat de la pièce se termine par la réalisation de la loi céleste. Mais pour résoudre le conflit tragique, il faut normalement recourir à un tiers, soit à un officier ou à un souverain intègre, soit à des dieux tels que l'Empereur de Jade, tout comme dans *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, *La Fresque de la pure loyauté* et *L'Éventail aux fleurs de pêcher*. C'est-à-dire que, même si les héros résistent activement à l'infortune de leur destin, ils se trouvent souvent dans une position passive lors de la résolution du conflit tragique. Cela exprime également la dépendance ou la croyance ferme en le destin qui intériorise la justice divine dans la tragédie classique chinoise.

2.3. Les protagonistes : les dieux (ou demi-dieux) versus les êtres humains

En tant que constituants indispensables dans la tragédie, les personnages principaux sont acteurs de l'intrigue, et se trouvent au centre de la situation tragique. Leur statut social peut produire des effets directs sur la tonalité de l'histoire et la langue du théâtre. De plus, le caractère des personnages joue un rôle crucial dans la pièce. Il montre le choix des héros, et décide en fait la direction vers laquelle l'histoire se déroule. C'est ainsi qu'Aristote dans sa théorie tragique confère au caractère le deuxième rang des six composants de la tragédie, juste après l'intrigue qui en est considérée comme le principe et l'âme. Toutefois, les dramaturges n'ont pas souvent le même goût pour le choix de protagonistes. Et engendrés par deux nations différentes, les héros dans les tragédies grecque et chinoise ainsi que leur attitude envers le destin nous montrent-ils plus d'analogies ou plus de dissemblances ?

2.3.1. La tragédie grecque

2.3.1.1. Les personnages des classes supérieures ?

Probablement dérivée des rites religieux, la tragédie grecque a porté une auréole dès sa naissance, c'est-à-dire que lui fut attribuée une grande importance dès son début. Pour dévoiler la solennité de ce genre littéraire, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'établissement de nombreux théâtres²⁴⁹ qui ont bénéficié du grand support et de toutes les attentions de la classe gouvernante grecque, et sur l'organisation ainsi que le déroulement des concours dramatiques durant les célébrations des Grandes Dionysies qui ont aussi témoigné du caractère politique du théâtre. La classe dominante, surtout pendant la période du règne de Périclès, a attaché beaucoup d'importance à la fonction sociale du théâtre. Et les grands poètes tels qu'Eschyle, Sophocle et Euripide, issus eux-mêmes des familles nobles ou riches, « étaient liés aux hommes politiques d'Athènes ou d'ailleurs, comme à l'élite de la société athénienne »²⁵⁰. En outre, depuis la division entre la tragédie et la comédie, les écrivains se sont concentrés moins sur l'épopée. Les « auteurs plus communs » se sont tournés vers la comédie et imitaient les actions des hommes vils, tandis que les « auteurs graves » sont devenus des tragiques et imitaient les actions des hommes nobles.²⁵¹

Tout ce contexte manifeste d'une manière radicale que la tragédie grecque est un genre littéraire « noble ». Cela explique, d'un certain point de vue, que les personnages principaux des tragédies sont souvent des figures des classes supérieures. Ainsi, parmi les tragédies des trois grands poètes grecs qui nous sont parvenues, sauf *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et *Les Bacchantes* d'Euripide dont les premiers rôles appartiennent aux divinités, le tiers des pièces propose des rois ou des reines²⁵², tandis que les deux tiers portent sur des descendants des rois mythiques²⁵³.

²⁴⁹ Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, op.cit., p. 16.

²⁵⁰ Paul Demont, Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2014, p. 37.

²⁵¹ Cf. Aristote, *Poétique*, Chapitre IV, v. 1448b 25-27, op.cit., p. 33.

²⁵² Il y a neuf pièces dont le protagoniste est un roi ou une reine. Chez Eschyle : *Les Perses* et *Agamemnon* ; chez Sophocle : *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* ; chez Euripide : *Alceste*, *Hécube*, *Les Suppliantes*, *Les Troyennes* et *Hélène*.

²⁵³ Vingt pièces des trois tragiques sont créées autour des descendants des rois ou des héros. Chez Eschyle : *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* ; chez Sophocle : *Les Trachiniennes*, *Ajax*, *Antigone*, *Électre* et *Philoctète* ; chez Euripide : *Médée*, *Les*

2.3.1.2. Le caractère « imparfait »

La condition sociétale et la sensibilité des dramaturges déterminent le statut des personnages dans la tragédie grecque. Selon Aristote, les héros tragiques sont souvent des « hommes meilleurs que nous » (βελτιόνων ἢ ἡμεῖς)²⁵⁴, au niveau tant de la valeur morale que du statut social. Or, ils sont loin d'être des figures parfaites.

Dans le treizième chapitre de son célèbre traité, Aristote précise les caractères des personnages tragiques :

*Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία.*²⁵⁵

C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité.

La conclusion d'Aristote résume bel et bien les caractéristiques des héros dans la tragédie grecque. Ces derniers ne sont ni des saints ni des méchants. Au lieu d'être la personnification de la vertu ou de la justice, ils sont, en dépit de leur statut ou leur niveau de vie supérieurs, plutôt comme des gens ordinaires, qui possèdent à la fois des qualités et des défauts. Puisqu'ils ne sont pas parfaits, ils pourraient commettre des fautes par hasard, lesquelles les entraîneraient dans l'adversité ou le destin fatal.

En d'autres termes, dans la tragédie grecque, notamment dans les pièces concernant le destin, les malheurs ne tombent pas directement sur les personnages sans sommation. Au contraire, ceux-ci contribuent souvent à la réalisation de la volonté divine et participent à achever leur destin.

À l'exemple d'*Œdipe roi* qui est cité comme modèle par Aristote à plusieurs reprises dans sa monographie, Œdipe est un homme compatissant et compétent. Par pureté morale, il quitte son pays natal Corinthe pour échapper au destin parricide et

Héraclides, Hippolyte, Andromaque, Électre, Ion, La Folie d'Héraclès, Iphigénie en Tauride, Les Phéniciennes, Oreste et Iphigénie à Aulis.

²⁵⁴ Aristote, *Poétique*, Chapitre XV, v. 1454b 9, *op.cit.*, p. 51.

²⁵⁵ *Ibid.*, Chapitre VIII, v. 1453a 7-10, p. 47.

incestueux que l'oracle lui a annoncé ; par intelligence, il déchiffre l'énigme de la Sphinge et sauve ainsi la ville de Thèbes ; par responsabilité, il lance l'enquête pour chercher le meurtrier de l'ancien roi Laïos afin de débarrasser les citoyens de la peste. Néanmoins, les défauts de son caractère le conduisent toujours à son sort inévitable : c'est la colère de l'aveuglement, ou bien si nous voulons, la passion excessive, qui lui fait tuer son père au moment de leur rencontre.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : ... κάξ ὁδοῦ μ' ὄθ' ἡγεμῶν
αὐτός θ' ὁ πρέσβυς πρὸς βίαν ἤλαυνέτην.
Κάγῳ τὸν ἐκτρέποντα, τὸν τροχηλάτην,
παίω δι' ὀργῆς· καὶ μ' ὁ πρέσβυς ὡς ὀρᾶ
ὄχον παραστείχοντα, τηρήσας μέσον
κάρα διπλοῖς κέντροισί μου καθίκετο.
Οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως
σκήπτρῳ τυπεῖς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὕπτιος
μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
κτείνω δὲ τοὺς ζύμπαντας.²⁵⁶

Œdipe : ... Le guide, ainsi que le vieillard lui-même, cherche à me repousser de force. Pris de colère, je frappe, moi, celui qui me prétend écarter de ma route, le conducteur. Mais le vieux me voit, il épie l'instant où je passe près de lui et de son chariot il m'assène en pleine tête un coup de son double fouet. Il paya cher ce geste-là ! En un moment, atteint par le bâton que brandit cette main, il tombe à la renverse et du milieu du chariot il s'en va rouler à terre – et je les tue tous...

Si la riposte contre la grossièreté du cortège de Laïos était compréhensible, l'homicide de toutes ces personnes dépasserait la légitime défense. Et c'est justement à partir de ce parricide à son insu qu'il commettra ensuite le crime d'inceste.

Un autre exemple est Xerxès dans *Les Perses* d'Eschyle. Jeune et courageux, il hérite de la prospérité paternelle. Mais irrité par des sarcasmes qui l'accusent de lâcheté et de faiblesse, Xerxès dirige une immense armée perse pour conquérir les Grecs en vue de s'affirmer. Si sa passion n'est pas la cause directe de son échec, son imprudence, son

²⁵⁶ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 800-812, *op.cit.*, p. 101.

hybris et sa crédulité amènent la défaite finale des Perses : car Xerxès croit la parole insidieuse d'un ennemi, sans suspecter qu'il s'agit peut-être d'une fourberie de Grec ou d'un piège des dieux.

ΑΓΓΕΛΟΣ : Ὁ δ' εὐθὺς ὡς ἤκουσεν, οὐ ζυνεῖς δόλον

Ἕλληνας ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον,

πᾶσιν προφωνεῖ τόνδε ναύαρχοις λόγον...²⁵⁷

Le Messager : À peine l'eut-il entendu, que, sans soupçonner là une ruse de Grec ni la jalousie des dieux, Xerxès à tous ses chefs d'escadre déclare ceci...

2.3.1.3. Le caractère héroïque

Outre le caractère « imparfait », l'héroïsme marque également les personnages dans la tragédie grecque. Dans la préface de *Bérénice*, Racine indique que le sang ou la mort n'était pas toujours nécessaire dans une pièce tragique, et « il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ».²⁵⁸ Ce point de vue correspond également à la tragédie grecque dont les héros se distinguent particulièrement par leur héroïsme, lequel leur permet d'affronter le destin, au lieu de subir les misères passivement.

Soit issus d'une union maudite, soit égarés par les dieux, les protagonistes se trouvent souvent devant un dilemme. Toutefois, face aux exigences contradictoires qui opposent leurs désirs naturels ou personnels à des contraintes extérieures (héritières, politiques ou divines), ils montrent d'habitude une grandeur d'âme et un courage extraordinaire. Tel le Prométhée eschyléen qui est attaché sur le mont Caucase, son foie rongé tous les jours par l'aigle. Mais torturé et menacé, le « transmetteur du feu » n'éprouve jamais la volonté de se soumettre à la tyrannie de Zeus.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : ...εἰσελθέτω σε μήποθ' ὡς ἐγὼ Διός

γνώμην φοβηθεῖς θηλόνους γενήσομαι

καὶ λιπαρήσω τὸν μέγα στυγούμενον

²⁵⁷ Eschyle, *Les Perses*, v. 361-364, *op.cit.*, p. 75.

²⁵⁸ Jean Racine, « Préface de *Bérénice* », dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, p. 165.

γυναικομίμοις ὑπτιάσμασιν χερῶν
λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε· τοῦ παντὸς δέω.²⁵⁹

Prométhée : ... Ne t' imagine pas qu' un beau jour, effrayé de l' arrêt de Zeus, je me ferai un cœur de femme, et m' en irai, singeant les femmes, supplier, les mains renversées, celui que plus que tout j' abhorre de me détacher de ces liens. Il s' en faut du tout au tout !

De même pour la description d'Oreste sous le calame d'Euripide. Après le meurtre matricide, il est tourmenté par les Érinyes. Plaçant ses espoirs dans son oncle pour l'aider lui et sa sœur, Oreste blâme Ménélas de sa lâcheté et de son ingratitude. Et à la nouvelle de leur condamnation à mort après le vote des Argiens, il s'avère digne et majestueux, et se décide à se suicider avec Électre avant l'exécution capitale.

ΟΡΕΣΤΗΣ : Ἀλλ' εἶ' ὅπως γενναῖα καὶ Ἀγαμέμνονος
δράσαντε κατθανούμεθ' ἀζιώτατα.

Κἀγὼ μὲν εὐγένειαν ἀποδείξω πόλει,
παίσας πρὸς ἦπαρ φασγάνῳ· σὲ δ' αὖ χρεῶν
ὅμοια πράσσειν τοῖς ἐμοῖς τολμήμασιν.²⁶⁰

Oreste : Mais allons ! essayons de mourir noblement, par une action qui soit digne d' Agamemnon. Pour moi je ferai voir à la cité que je suis de bonne race, en me frappant au foie d' un coup de glaive ; et toi, tu dois de ton côté imiter ma bravoure.

Cet héroïsme ne se borne pas au genre masculin, il se manifeste également chez les femmes. Comme les personnages masculins, elles sont originaires des familles illustres. Mais loin d'être des femmes faibles et résignées qui se situent parmi les groupes vulnérables dans une société patriarcale, elles sont souvent courageuses et même résolues dans la détresse. Plusieurs modèles sont visibles chez les trois grands tragiques. Par exemple, dans la pièce consacrée à Antigone, le contraste entre l'héroïne et Ismène est flagrant. En ce qui concerne les funérailles de Polynice, Ismène n'a pas autant d'audace que sa sœur aînée. Elle souligne leur identité féminine, se laisse céder à la force, et se croit contrainte d'obéir aux ordres de Créon. Elle tente aussi de

²⁵⁹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 1002-1006, *op.cit.*, p. 196.

²⁶⁰ Euripide, *Oreste*, v. 1060-1064, dans *Euripide – Tome VI¹*, texte établi et annoté par Fernand Chapouthier et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 75.

persuader Antigone d'y renoncer. De toute façon, Antigone n'est guère touchée par les paroles de sa sœur. Elle n'oblige pas Ismène, mais s'en tient toujours à son idée sans crainte de la mort.

ANTIGONH : ... Ἄλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ, κείνον δ' ἐγὼ

θάψω· καλόν μοι τοῦτο ποιούση θανεῖν.

Φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα,

ὄσια πανουργήσασα.²⁶¹

Antigone : ... Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrai, moi, Polynice et serai fière de mourir en agissant de telle sorte. C'est ainsi que j'irai reposer près de lui, chère à qui m'est cher, saintement criminelle.

Si Antigone est regardée comme une fille très brave, le caractère de la Médée euripidéenne sera plus ferme et plus révolté. La trahison de Jason et son expulsion avec ses fils par Créon rendent Médée extrêmement triste et furieuse. Mais elle ne se plonge pas seulement dans ses sentiments douloureux comme beaucoup de femmes qui connaissent cette sorte d'expérience, ce n'est pas sa nature :

ΜΗΔΕΙΑ : Μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω

μηδ' ἠσυχαίαν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου,

βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ.²⁶²

Médée : Que nul ne me juge chétive et faible, ni indolente, mais d'humeur toute contraire : accablante à mes ennemis, comme à mes amis bienveillante !

En plus de la lamentation sur ses malheurs, Médée met en œuvre ses imprécations contre Jason, Créon et Créuse. Après avoir tué ces deux derniers, elle assassine, malgré toutes ses hésitations, ses deux enfants pour se venger de son mari. L'atrocité et la monstruosité de l'action dépassent même celles des hommes.

Cet héroïsme des personnages dérive sans doute du caractère batailleur des anciens Grecs, lequel pourrait trouver sa source dans le cadre de vie du peuple grec.²⁶³

²⁶¹ Sophocle, *Antigone*, v. 71-74, *op.cit.*, p. 74.

²⁶² Euripide, *Médée*, v. 807-809, dans *Euripide - Tome I*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 153.

²⁶³ Comme nous l'avons mentionné précédemment (voir pages 36 et 38), puisque les conditions de vie des anciens Grecs étaient restreintes et précaires, il leur était impossible de rester chez eux en vivant des ressources naturelles. Graduellement, ils ont commencé à sortir et à mener une vie

Néanmoins, cet esprit ne signifie pas une audace téméraire avec laquelle les héros luttent contre un monde en désordre. En tout cas, de même que dans la mythologie, le monde tragique cherche à suivre l'ordre qui s'intègre progressivement à la destinée au sens de la notion archaïque ou de la vie réelle. Ainsi, quand les personnages font face à l'injustice, ils manifesteront un grand héroïsme en s'y opposant, tel le Prométhée d'Eschyle devant le despotisme de Zeus, et l'Antigone de Sophocle devant l'arbitraire de Créon. Au fur et à mesure du développement social et idéologique, les gens ont moins tendance à se soumettre au destin, qui représentait une puissance dominante. Également dans la tragédie, les héros se mettent à contester ou à résister à la destinée incarnée par le talion, la vendetta ou les entraves sociales, comme l'Œdipe sophocléen qui s'efforce de se libérer de son sort maudit et proteste contre le destin par l'automutilation ; comme la Médée d'Euripide qui ne se laisse pas mener par son malheur et maîtrise son sort en accomplissant sa vengeance. Autrement dit, l'attitude des héros tragiques envers la destinée connaît aussi une évolution.

2.3.2. La tragédie chinoise

2.3.2.1. Les personnages des classes inférieures ?

Contrairement à la tragédie grecque, au début de son émergence, le théâtre chinois était considéré comme un art de divertissement vulgaire par les gens des milieux sociaux supérieurs. Les acteurs étaient presque tous issus des classes inférieures, et se trouvaient au plus bas de l'échelle sociale. À cause de la vulgarité de son contenu et de sa forme, le théâtre était censé « ne pas pouvoir entrer dans le salon distingué » (不登

dà yǎ zhī táng 大雅之堂)²⁶⁴. À l'entrée de la dynastie Song, la prospérité économique et la naissance de la classe citadine ont favorisé l'épanouissement des activités récréatives populaires. Le *nanxi* d'alors a marqué l'établissement du théâtre chinois en tant que genre littéraire

maritime en tant que négociants, courtiers, voyageurs, voire pirates. Au V^e siècle avant J.-C., les Athéniens ont atteint l'hégémonie maritime sur la mer Égée. Il en résultait sans doute que les Grecs ont formé un caractère batailleur.

²⁶⁴ Respectivement pendant les dynasties Yuan, Ming et Qing, les gouvernants ont même promulgué des décrets pour restreindre la création et la représentation du théâtre. Heureusement, malgré la répression féodale, le théâtre chinois n'a jamais arrêté sa progression, surtout parmi la multitude.

formé. C'est aussi à ce moment-là que sont apparues les premières tragédies chinoises.²⁶⁵ Aux environs de la fondation de la dynastie Yuan, les examens impériaux, à travers lesquels les lettrés avaient l'opportunité d'entrer dans la carrière officielle, ont été supprimés pendant presque 80 ans (de 1238 à 1315)²⁶⁶. Afin de gagner leur vie, bien des lettrés se sont mis à créer des pièces théâtrales en collaboration avec des troupes de théâtre populaires²⁶⁷, tout en montrant leurs sentiments inquiets sur le sort de la nation et de la population ainsi que d'eux-mêmes, ce qui a beaucoup contribué au premier apogée de la tragédie classique chinoise.²⁶⁸ Ce n'est qu'à partir des Ming et des Qing que la popularité du théâtre a progressivement échappé à l'impression négative de la classe dominante. En définitive, par le biais des efforts pendant trois dynasties, le théâtre et la tragédie traditionnels chinois, qui correspondaient parfaitement aux besoins des masses populaires, sont devenus très matures, sur le plan non seulement du nombre des acteurs et du lieu de spectacle, mais également des dramaturges et des théoriciens dramatiques.

De toute évidence, sa condition de naissance et son processus d'évolution ont fait de la tragédie chinoise un genre littéraire populaire, c'est-à-dire que la tragédie se rapprochait tout près de la vie du peuple, tandis que celle-ci alimentait en contrepartie le développement de la tragédie. Il en résulte qu'à part les œuvres centrées sur des personnages des classes supérieures, un grand nombre d'excellentes pièces tragiques racontent les peines et les joies, les séparations et les réunions des gens ordinaires. Justement, parmi les dix tragédies chinoises recueillies par Wang Jisi, la moitié d'entre elles traitent des sujets des gens ordinaires, telles que *Le Ressentiment de Dou E*, *L'Orphelin de la famille Zhao*, *Histoire du luth*, *La Maîtresse et la Servante*, *L'Éventail aux fleurs de pêcher*.

²⁶⁵ Malgré tout cela, le théâtre n'a toujours pas gagné la faveur des gouvernants et des intellectuels féodaux. Il n'a donc pas pu se généraliser rapidement dans toute la société à l'instar de la tragédie grecque.

²⁶⁶ Cf. Wang Ruilai, « Période historique pendant laquelle les examens impériaux ont été supprimés – études sur les changements psychologiques et l'orientation professionnelle des lettrés de la dynastie Yuan », dans *La fin du système des examens impériaux et la montée de la science des examens impériaux*, Wuhan, Presse de l'Université Normale de Huazhong, 2006, p. 156.

²⁶⁷ Dans l'Antiquité, chaque dynastie a nourri son style littéraire privilégié, comme le *fu* (賦, poème en prose) dans la dynastie Han, le *shi* (詩, poème régulier) dans la dynastie Tang et le *ci* (詞, poème chanté) dans la dynastie Song. Ceux-ci dont l'orthodoxie était reconnue par les classes dirigeantes et intellectuelles étaient souvent liés aux examens mandarins. Pourtant, le théâtre était exclu de ces genres littéraires officiels.

²⁶⁸ Cf. Rao Pengzi, *Manuel de théâtres chinois et occidental comparés*, op.cit., p. 13-14.

2.3.2.2. Le caractère « parfait »

À l'inverse des protagonistes de la tragédie grecque, les héros chinois malgré leur identité ou leur statut social, sont généralement des personnes « parfaites ». Telle

est la conclusion de Tian Guang (田广) dans *La Transition moderne de la conception tragique chinoise* (中国悲剧观念的现代转型):

zhōngguógǔdiǎnbēi jù dezhǔrén gōngwú yī lì wàidōushì méiyǒu quēdiǎn de rén tā men
中国古典悲剧的主人公无一例外都是没有缺点的人，他们
bù jǐn shì hǎo rén ér qiě shì wán rén shì wán měi dào dé de huà shēn。²⁶⁹
不仅是好人，而且是完人，是完美道德的化身。²⁶⁹

Les protagonistes dans la tragédie classique chinoise sont tous, sans exception, des personnes irréprochables. Ils sont des gens non seulement bons, mais aussi parfaits, qui sont la personnification de la morale idéale.

Aux antipodes de l'idée d'Aristote, les personnages tragiques chinois sont souvent décrits comme modèles de moralité. Il leur est possible d'avoir des défauts, mais ce n'est pas de leur méchanceté que provient leur misère. Et sur le plan moral, ils sont toujours irrépréhensibles. À cet égard, les malfaiteurs ne peuvent jamais assumer le premier rôle. Par conséquent, dans les tragédies classiques chinoises, y compris les pièces en matière de destinée, les protagonistes ne sont presque jamais l'agent du conflit, mais sont plutôt des victimes. Ils ne prennent pas part au déclenchement des malheurs de leur sort comme dans la tragédie grecque. Ce sont souvent des éléments extérieurs qui les amènent à l'infortune.

Par exemple, dans *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing, l'héroïne est une femme bonne et vertueuse. Elle ne commet aucune erreur qui est responsable de son adversité. La pauvreté de sa famille d'origine, la mort de sa mère, la séparation d'avec son père et la perte de son mari, toutes ces misères ne sont pas sa faute, mais sont acceptées par elle avec soumission. Plus tard, il y aura l'attentat de Sai Luyi, l'extorsion de Zhang Lü'er, le meurtre de Zhang Lao et enfin la fausse accusation contre elle ; il semble que ces catastrophes surviennent à l'improviste, mais rien ne peut être

²⁶⁹ Tian Guang, *La Transition moderne de la conception tragique chinoise*, Beijing, Presse des Sciences Sociales de Chine, 2014, p. 135.

attribué à Dou E qui vit honnêtement dans sa condition, en respectant son veuvage et en se fiant à la justice officielle. Finalement, c'est la corruption du pouvoir judiciaire qui la conduit à la mort.

dòu é nǐ kàn zhè wén juǎn céng dào lái bù dào lái zé wǒ zhè yuān wǎng yào rěn nài rú hé nài
窦娥：你看这文卷曾道来不道来，则我这冤枉要忍耐如何耐？

wǒ bù kěn shùn tā rén dào zhuó wǒ fù fǎ chǎng wǒ bù kěn rǔ zǔ shàng dào bǎ wǒ cán
我不肯顺他人，倒着我赴法场；我不肯辱祖上，倒把我残

shēng huài
生坏。²⁷⁰

Dou E : Est-ce que ce dossier pénal que tu regardes a consigné tout ce que j'ai dit ? Comment puis-je subir cette fausse accusation ? Je ne voulais pas me soumettre aux méchants, finalement c'est moi qui suis allée sur le terrain d'exécution ; je ne voulais pas humilier mes ancêtres, finalement cela a détruit le reste de ma vie.

De même, dans l'*Histoire du luth* de Gao Ming, les héros ne contribuent pas vraiment à leur sort malheureux. Cai Yong est un homme de talent. Par piété filiale, il obéit à la volonté de son père pour aller passer les examens impériaux à la capitale ; par loyalisme, il obéit à l'ordre de l'empereur pour travailler loin de sa ville natale et se remarier avec la fille du Ministre d'État. Zhao Wuniang est une femme décente et soumise. Restant à la maison, elle ne se plaint jamais d'assumer toute seule la responsabilité de s'occuper de ses beaux-parents. Même quand elle découvre le remariage de son mari, elle choisit enfin de lui pardonner et d'accepter de vivre ensemble avec Cai Yong et sa nouvelle femme. Les comportements des deux héros respectent en tous points les valeurs morales préconisées par la société de l'époque. Cependant, ce qui aboutit à la calamité de leur famille, c'est exactement la contradiction interne de l'éthique traditionnelle, soit l'antinomie entre la loyauté envers le souverain et la piété filiale envers les parents, considérées comme critères de succès pour une personne :

cài gōng rén shēng xū yào zhōng xiào liǎng quán fāng shì gè zhàng fu
蔡公：人生须要忠孝两全，方是个丈夫。²⁷¹

²⁷⁰ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte IV, *op.cit.*, p. 26.

²⁷¹ Gao Ming, *Histoire du luth*, Acte II, *op.cit.*, p. 109.

Monsieur Cai : Il faut rester en même temps loyal et pieux dans la vie avant qu'un homme puisse devenir un vrai homme.

2.3.2.3. Le caractère stéréotypé

En plus de la perfection morale, la stéréotypisation est une autre caractéristique remarquable des personnages de la tragédie classique chinoise.

rénwùlèixínghuà zhèshìzhōngguó xì jù wànbiànbù lí qí zōngde fǎ bǎo tā yǐ háng
人物类型化，这是中国戏剧万变不离其宗的法宝。它以行
dāng huà fēn dài biǎo shè huì gè jiē céng yǐ liǎn pǔ tú xiàng zhǎn xiàn rén wù xīn lǐ qì zhì yǐ
当划分代表社会各阶层，以脸谱图像展现人物心理气质，以
níng gù huà de yǔ qì zī tài zuò wéi yí dìng rén wù de guī fàn dòng zuò。²⁷²
凝固化的语气姿态作为一定人物的规范动作。²⁷²

La stéréotypisation des personnages, c'est l'atout du théâtre chinois malgré ses changements sous mille formes différentes. Elle présente les milieux sociaux distincts selon les professions, montre la mentalité et le tempérament des personnages à travers des masques²⁷³, et spécifie les tons et les postures fixes comme les gestes standard de certains personnages.

Par l'intermédiaire des types de maquillage, les spectateurs sont déjà en mesure de discerner l'identité des personnages, s'ils sont bons ou méchants. Effectivement, dès le commencement de la pièce, l'action des protagonistes doit rester tout le temps fidèle à leur identité. C'est-à-dire qu'il n'y a pas beaucoup d'évolution du caractère, comme dans *La Fresque de la pure loyauté* de Li Yu. À son entrée en scène, le héros Zhou Shunchang fait d'abord une brève présentation de lui-même, sur les plans de son origine, de son statut social ainsi que de son caractère :

shēng sānrán fāngjīn sè fú shàng jìngǔgāngjiān tiān fù bīngshuāngyánmiàn
生，三髯、方巾、色服上：劲骨钢坚，天赋冰霜颜面。

²⁷² Xie Bailiang, *Histoire de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions de Xuelin, 1993, p. 314-315.

²⁷³ Les masques d'opéra (脸谱) sont les types de maquillage facial dans l'opéra traditionnel chinois. En fonction de l'identité et des types de personnages, chacun d'entre ces derniers a un dessin facial particulier pour mettre en exergue sa personnalité.

shǒu jī yán qióngtōngbúbiàn wēiguān bì xǐ zhǐliúdéqīngfēngrújiǎn yōuhuáiqiān
守齋盐，穷通不变。微官敝屣，只留得清风如剪。忧怀千

缕，忠肝一片。²⁷⁴

Zhou Shunchang, avec la barbe sur le menton, la coiffure carrée sur la tête, est habillé en costume coloré, monte sur scène : Mes os sont durs et tenaces, le Ciel m'a doté d'une physionomie froide. Je maintiens une vie chétive et simple. En dépit de l'adversité et de la prospérité, je ne change jamais mes principes. Je suis un petit officier anodin, et ne laisse aucune fortune. J'ai plein d'inquiétudes sur le sort de la nation et du peuple, auxquels je me dévoue corps et âme.

À part la profession de Zhou Shunchang comme fonctionnaire impérial, cette introduction nous permet également de connaître ses qualités principales : la fermeté, l'intégrité et la loyauté. Cela constitue la condition préalable pour tous ses comportements qui s'ensuivront au cours de sa lutte contre la faction de l'eunuque Wei Zhongxian. Il en va de même pour les rôles négatifs. Dans le prologue de *L'Orphelin de la famille Zhao*, Tu'an Gu, la première personne qui se montre devant le public, expose dans quelques phrases sa perfidie et sa férocité, ainsi que son complot du massacre de la famille de son adversaire politique, à la suite desquelles démarre toute l'histoire.

La constance du caractère garantit sa vivacité. Les héros et leurs adversaires se distinguent clairement les uns des autres. Mais dans une autre perspective, cette constance implique aussi l'unité et la simplicité des personnages. À l'égard des héros, ces derniers se trouvent souvent dans une situation passive face au destin. Bien qu'ils rencontrent des adversités, des injustices ou même opposent une résistance, il leur est difficile d'agir contre leur bonne conscience morale et d'enfreindre les règles éthiques pour s'opposer aux méchants ou rechercher la liberté personnelle. Au contraire, les héros préfèrent souvent croire en le destin qui intègre la justice divine et les codes éthiques. Tel Dou E qui, malmenée par Zhang Lü'er et Tao Wu, a recours au Ciel pour être réhabilitée ; tel Yue Fei qui, mort à cause des calomnies de Qin Hui, est disculpé par l'Empereur de Jade ; tels Wang Jiaoniang et Shen Chun, échouant à la légitimation de leur amour, restent couple au Ciel grâce à l'ordre du souverain céleste.

²⁷⁴ Li Yu, *La Fresque de la pure loyauté*, Acte I, *op.cit.*, p. 501.

Toutefois, la passivité du caractère²⁷⁵ ne signifie pas une soumission complète au destin. Chacun des héros tragiques manifeste son esprit de résistance à différents degrés. Comme dans la Grèce antique, l'évolution sociale et idéologique aboutit progressivement au changement de caractère. Dans des pièces tragiques, les protagonistes commencent peu à peu à contester la légitimité de l'infortune qu'ils connaissent. Quoiqu'ils soient toujours convaincus de la puissance de la justice divine, leur esprit de résistance contre la méchanceté et leur aspiration vers la liberté deviennent de plus en plus forts, non seulement après la mort. Tels Yan Peiwei et les autres citadins de Su Zhou qui tuent des officiers pour sauver Zhou Shunchang ; telle Bai Niangzi qui livre bataille contre Fahai pour défendre son mariage avec Xu Xuan. Tout cette évolution se rapporte à des éléments tant extérieurs qu'intérieurs.

2.4. La fin : malheureuse versus heureuse

Dans la Grèce antique et la Chine ancienne, l'importance que les dramaturges ont accordée à la structure n'était pas identique au début. Dans le domaine tragique, les éléments structuraux dont ils ont tenu compte n'étaient pas non plus pareils. Parmi ces derniers, l'issue de la tragédie est sans doute le sujet le plus abordé par les chercheurs chinois. Étant donné leurs différences de culture et de concept de création dramatique, il semble que la tragédie grecque tend à finir mal, mais que la tragédie chinoise est portée à avoir une fin heureuse. Certes, ce n'est pas le cas pour toutes les œuvres, il existe aussi de nombreuses exceptions à cet égard. Dans cette partie, nous allons traiter la tradition de la fin des pièces de notre corpus ainsi que son lien avec l'interprétation de la notion de destin dans la tragédie classique.

²⁷⁵ De même, le caractère passif des héros dans la tragédie chinoise dérive dans une large mesure de l'environnement où vit le peuple chinois. Ainsi que mentionné précédemment, la Chine antique était une société agricole, la civilisation chinoise s'est reposée exactement sur la céréaliculture, qui dépendait beaucoup des conditions du sol, de l'agroclimat et de la topographie. Graduellement, les anciens Chinois ont formé un caractère conservateur. Puisqu'ils vivaient du ciel, ils respectaient beaucoup ce dernier et ont attaché une grande importance à l'étiquette, d'où vient la culture traditionnelle fondée particulièrement autour du confucianisme, qui exige l'obéissance aux valeurs morales et aux éthiques féodales. Il en résulte que le tempérament du peuple chinois est relativement soumis et passif.

2.4.1. La tragédie grecque

2.4.1.1. Une fin malheureuse ?

D'habitude, le grand public a sans doute l'impression que la tragédie grecque se distingue souvent par son caractère sublime et son issue pathétique. Effectivement, dans le XIII^e chapitre de *La Poétique*, Aristote a exprimé son opinion sur l'agencement de la tragédie. D'après lui, une tragédie belle et réussie doit avoir une intrigue simple. Par ailleurs, au lieu de faire dérouler l'histoire du malheur au bonheur, la tragédie est plus efficace et plus impressionnante en mettant en spectacle le passage du protagoniste du bonheur au malheur.

Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.²⁷⁶

Il faut donc que la fable pour être bien soit simple, plutôt que d'être double comme le veulent certains, et il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur, ce revirement survenant non à cause de la perversité mais à cause d'une erreur grave d'un héros ou tel que je viens de dire ou meilleur plutôt que pire.

Certainement, ce genre de passage se présente dans la majorité des pièces des trois tragiques grecs qui nous restent. Parmi les sept pièces d'Eschyle, cinq se terminent par une fin malheureuse : *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes*, *Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Prométhée enchaîné*. Chez Sophocle, cinq sur sept tragédies ne sont pas dotées d'une fin heureuse : *Les Trachiniennes*, *Ajax*, *Antigone*, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone*. Quant à Euripide, environ la moitié de ses dix-sept tragédies finit mal : *Médée*, *Hippolyte*, *Andromaque*, *Hécube*, *Les Troyennes*, *La Folie d'Héraclès*, *Les Phéniciennes*, *Les Bacchantes*.

Par ailleurs, il y a encore des pièces dont le mouvement va à l'encontre de la théorie d'Aristote : telles que *Les Suppliants*, *Les Euménides* d'Eschyle, *Électre*, *Philoctète* de Sophocle, *Alceste*, *Les Héraclides*, *Les Suppliants*, *Électre*, *Ion*,

²⁷⁶ Aristote, *Poétique*, Chapitre XIII, v. 1453a 12-16, *op.cit.*, p. 47.

Iphigénie en Tauride, Hélène, Oreste, Iphigénie à Aulis d'Euripide. Les protagonistes de toutes ces pièces connaissent une issue positive, voire assez heureuse. Ainsi, de toute évidence, le dénouement malheureux n'est pas du tout un principe pour définir la tragédie grecque.

Toutefois, eu égard à la proportion des pièces relevant des deux passages de revirement contraires et à l'opinion d'Aristote qui n'a pourtant pas vécu l'apogée de la tragédie grecque, il est incontestable que la fin malheureuse est plus intéressante par rapport à la fin heureuse pour la tragédie, et y occupe une place plus considérable.

2.4.1.2. Une issue réaliste

Mais comment cette tradition de création s'est-elle produite ?

À la différence de son homologue chinois, le théâtre grec s'est divisé en la tragédie et la comédie dès sa naissance. Les comiques auraient remplacé les poètes iambiques et imitaient souvent des hommes inférieurs, alors que les tragiques se sont substitués aux poètes épiques et imitaient plutôt des hommes nobles. Les particularités du style de ces deux genres dramatiques sont également distinctes. En effet, la tragédie n'a pas pris un moyen d'expression très sérieux et sublime dès le début. Elle trouve son origine dans les « improvisations » (αὐτοσχεδιαστικῆς)²⁷⁷ et dérive du dithyrambe ou du drame satyrique. C'est seulement à la suite d'un développement graduel et de nombreuses transformations, que la tragédie est parvenue à fixer sa « nature propre » (αὐτῆς φύσιν)²⁷⁸ que nous lui connaissons aujourd'hui.

*Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὄψις ἀπεσεμνύθη.*²⁷⁹

De plus la tragédie prit de l'étendue, abandonnant les fables courtes et le langage plaisant qu'elle devait à son origine satyrique, et elle acquit sur le tard de la majesté.

Conformément à la citation ci-dessus, dans les faits, la tragédie ne se serait

²⁷⁷ *Ibid.*, Chapitre IV, v. 1449a 10, p. 34.

²⁷⁸ *Ibid.*, Chapitre IV, v. 1449a 14, p. 34.

²⁷⁹ *Ibid.*, Chapitre IV, v. 1449a 19-21, p. 35.

séparée des éléments satyriques et ses critères formels ne se seraient établis qu'à l'époque d'Eschyle. En tout cas, en passant en revue les œuvres des trois tragiques grecs, il est difficile de trouver dans leurs pièces des intrigues ou des paroles facétieuses ou ironiques. Même dans les tragédies qui ne se terminent pas de manière misérable mais parfois heureuse, il n'y a aucun détail qui contrevient au style sérieux du genre. Et naturellement, en ce qui concerne la fin de la tragédie, le dénouement malheureux peut mieux correspondre à ce style.

En plus de la distinction nette des deux genres théâtraux, des éléments culturels sont aussi capables d'expliquer la tendance de la tragédie grecque à une fin malheureuse. À l'opposé de la société de l'Antiquité chinoise, qui s'est basée sur les liens du sang pendant longtemps, la société grecque antique a déjà au VI^e siècle avant J.-C. uni l'esclavage et la démocratie. En outre, avec le développement rapide de l'artisanat, du commerce et de la navigation maritimes, Athènes a atteint son apogée au V^e siècle avant J.-C. Les Grecs, notamment les Athéniens n'arrêtaient pas de découvrir le monde sur le plan extérieur et intérieur, et ont développé un caractère actif et batailleur. Il en résulte qu'ils ne dépendaient pas autant des valeurs éthiques et morales que leurs homologues orientaux. En conséquence, dans le domaine tragique, les thèmes des pièces ne sont pas étroitement liés avec l'éthique ou la morale. L'intrigue concerne rarement l'antagonisme entre les bons et les mauvais. Les dramaturges ainsi que les spectateurs avaient donc moins le besoin psychologique de fournir une fin compensatrice aux malheurs des héros.

Revenons au sujet du destin. En effet, dans les tragédies traitant de la destinée, l'issue malheureuse favorise mieux l'expression de ce déterminisme. Comme nous le savons, la tragédie grecque tirant principalement matière de la mythologie peut refléter d'une certaine façon la situation religieuse, politique et culturelle de la société ainsi que la conception grecque du destin. Celui-ci pourrait être considéré comme l'abstraction des choses imprévisibles dans la vie sociale hors du contrôle de l'être humain, et des conflits entre l'homme et l'homme, l'homme et son environnement. En tant qu'auteurs d'imitations sérieuses, les tragiques tendent normalement à exprimer le destin d'une manière solennelle et même cruelle.

Ainsi en est-il dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Au terme de la pièce, malgré la menace de supplices de Zeus rapportée par Hermès, Prométhée refuse

toujours de livrer le secret à propos du futur écroulement du roi olympien, et se lamente sur le traitement injuste qu'il connaît. Mais le héros préfère subir les souffrances indicibles plutôt que se soumettre à Zeus, car il croit fermement en le destin qui l'emporte sur le pouvoir du roi des dieux. La fin misérable manifeste l'intransigeance de Prométhée contre la tyrannie de Zeus et aussi la puissance de la destinée qui effraie ce dernier.

*ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Καὶ μὴν ἔργῳ κούκετι μύθῳ
χθῶν σεσάλευται,
βρυχία δ' ἠχῶ παραμυκᾶται
βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι
στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
εἰλίσσουσι, σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα,
ζυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ.
Τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν
τεύχουσα φόβον στείχει φανερωῶς.
ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
ἐσορᾷς μ' ὡς ἔκδικα πάσχῳ ;²⁸⁰*

Prométhée : Mais voici des faits et non plus des mots : la terre vacille ; dans ses profondeurs, en même temps, mugit la voix du tonnerre ; en zigzags embrasés la foudre jaillit éclatante ; un cyclone fait tourbillonner la poussière ; tous les souffles de l'air s'élancent à l'attaque les uns des autres ; la guerre est déclarée entre les vents, et l'éther déjà se confond avec les mers. Voilà donc la rafale qui, pour m'épouvanter, manifestement vient sur moi, au nom de Zeus. Ô Majesté de ma mère, et toi, Éther, qui fais rouler autour du monde la lumière offerte à tous, voyez-vous bien les iniquités que j'endure ?

Dans *Œdipe Roi* de Sophocle, après avoir dévoilé la véritable origine de la famille du héros, Jocaste se suicide, Œdipe se crève les yeux et demande à être exilé. La lamentation du héros sur son destin fatal et ses enfants innocents est pitoyable et

²⁸⁰ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 1080-1093, *op.cit.*, p. 198-199.

émouvante, elle peut facilement inciter la compassion des spectateurs ainsi que leur peur de la destinée. De plus, l'automutilation et l'auto-exil d'Œdipe montrent sa dernière résistance contre cette puissance prédominante. Et le chant du chœur final indique les caprices du destin.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,

ὁμογενῆς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.

Εἰ δε τι πρεσβύτερον

ἔτι κακοῦ κακόν, τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.²⁸¹

Œdipe : Tandis qu'à cette heure, je suis un sacrilège, fils de parents impies, qui a lui-même des enfants de la mère dont il est né ! S'il existe un malheur au-delà du malheur, c'est là, c'est là, le lot d'Œdipe !

À la fin de *Médée* d'Euripide, la dernière scène est composée de réprimande mutuelle entre Jason et Médée, qui emporte les corps de ses enfants et part sur le char d'Hélios. Bien que Médée réussisse à exercer ses représailles, l'issue de la pièce baigne dans la douleur et la haine. L'histoire ne se rapporte pas à la destinée, mais le chœur relie la misère à la volonté divine. Et en évoquant Zeus pour accuser Médée de l'infanticide, Jason reste vivant mais s'avère vraiment fâché et affligé. En revanche, tout cela met en relief la résolution de Médée de résister à son infortune et de maîtriser son destin elle-même.

ΙΑΣΩΝ : Ζεῦ, τάδ' ἀκούεις ὡς ἀπελαυνόμεθ',

οἷά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μυσσαρᾶς

καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης ;

ἀλλ' ὅποσον γούν πάρα καὶ δύναμαι

τάδε καὶ θρηγῶ κάπιθεάζω,

μαρτυρόμενος δαίμονας ὧς μοι

τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις

ψαῦσαι τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς,

οὖς μήποτ' ἐγὼ φύσας ὄφελον

πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι.²⁸²

Jason : Zeus ! entends-tu comme on nous repousse, comme nous traite cette

²⁸¹ Sophocle, *Ajax*, v. 1360-1363, *op.cit.*, p. 58.

²⁸² Euripide, *Médée*, v. 1405-1414, *op.cit.*, p. 176.

abominable infanticide, cette lionne ! Ah ! du moins, puisque c'est tout ce qui reste en mon pouvoir, je pleure mes enfants et j'en appelle aux dieux ; j'atteste les divinités qu'après me les avoir tués, tu m'interdis de les toucher de mes mains et d'ensevelir leurs corps. Plût au ciel que je ne les eusse jamais engendrés pour les voir morts sous tes coups !

Ces trois chefs-d'œuvre représentent peu ou prou la fin typique de la tragédie grecque. Comme le montrent ces citations, à la fin de la pièce, au lieu de satisfaire les attentes du public comme dans la comédie, l'issue pathétique permet mieux aux spectateurs de ressentir la puissance et le caractère inexorable du destin, et ainsi contribue mieux à susciter la pitié et la terreur du public, tout en conduisant l'intrigue de la pièce à un apogée émotionnel. En même temps, par comparaison avec l'issue favorable, la fin malheureuse sert davantage à faire ressortir l'action des personnages, à révéler leur bravoure et leur détermination devant l'adversité, ainsi qu'à exalter leur esprit de résistance contre la destinée, ce qui correspond bel et bien au caractère du peuple grec.

2.4.2. La tragédie chinoise

2.4.2.1. Une fin heureuse ?

Au XVIII^e siècle, le célèbre sinologue français, Jean-Baptiste Du Halde²⁸³ a exprimé son opinion dans l'*Histoire Générale de la Chine* (*zhōnghuátōngzhì* (中华通志) selon laquelle en Chine, il n'y avait pas trop de différences entre le théâtre et le roman, ainsi non plus qu'entre la tragédie et la comédie. Jean-Baptiste Du Halde n'était pas le seul à mettre en question l'existence de la tragédie chinoise. Effectivement, dès l'introduction de la notion de tragédie en Chine au début du XX^e siècle, la polémique sur ce point a commencé parmi beaucoup d'écrivains, de savants et de critiques littéraires, se focalisant notamment sur la fin de la tragédie.

Lorsque Aristote souligne, pour la réussite de la tragédie, l'efficacité de l'issue quand l'action va du bonheur au malheur, il semble que la création de la tragédie

²⁸³ Jean-Baptiste Du Halde (1674-1743) est un prêtre jésuite, historien et sinologue français.

chinoise se trouve aux antipodes de la théorie d'Aristote, car la plupart des pièces chinoises ne se terminent pas d'une manière totalement malheureuse.

En ce qui concerne l'aboutissement de la tragédie chinoise qui se présente souvent sous forme d'une prétendue « fin heureuse », connue également comme la « grande réunion » (大团圆), beaucoup de chercheurs ont suggéré leur catégorisation ; ainsi en est-il dans l'article « Sur les pièces tragiques dans l'opéra chinois classique » (试谈古典戏曲中的悲剧)²⁸⁴ de Shao Zengqi (邵曾祺), dans « La conception tragique de la théorie de l'opéra chinois classique – sur les spécificités nationales de la tragédie chinoise » (我国古典戏曲理论的悲剧观——兼论我国悲剧的民族特征)²⁸⁵ de Su Guorong (苏国荣), et dans la monographie intitulée *La Transition moderne de la conception tragique chinoise* (中国悲剧观念的现代转型)²⁸⁶ de Tian Guang (田广). En nous référant aux théories de ces chercheurs, nous essayons de proposer, notamment sur la base de notre corpus, un classement pour divers types de fins dans la tragédie classique chinoise :

1. La réhabilitation après la mort. L'exemple le plus typique est attribué au *Ressentiment de Dou E*, où l'innocence de l'héroïne est proclamée après que son fantôme a trouvé son père pour réviser le procès. Dans *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, la réputation de la famille du général Yue Fei est réhabilitée à l'avènement du nouvel empereur. Également dans *La Fresque de la pure loyauté*, les protagonistes tels que Zhou Shunchang et les cinq représentants du peuple sont acquittés après le changement de gouvernant.

2. La réalisation de la vengeance. Dans *L'Orphelin de la famille Zhao*, quand

²⁸⁴ Cf. Shao Zengqi, « Sur les pièces tragiques dans l'opéra chinois classique », dans le *Recueil d'études sur la tragédie et la comédie classiques chinoises*, Shanghai, Éditions de la Littérature et de l'Art de Shanghai, 1983, p. 3-6.

²⁸⁵ Cf. Su Guorong, « La conception tragique de la théorie de l'opéra chinois classique – sur les spécificités nationales de la tragédie chinoise » dans le *Recueil d'études sur la tragédie et la comédie classiques chinoises*, *op.cit.*, p. 48-50.

²⁸⁶ Cf. Tian Guang, *La transition moderne de la conception tragique chinoise*, *op.cit.*, p. 138-140.

l'enfant devient adulte, il apprend toute la vérité par le biais de son beau-père Cheng Ying, et venge finalement sa famille et les personnes qui se sont sacrifiées pour lui. La fin de *L'Automne au palais des Han* peut également être classée dans cette catégorie. Pour rendre hommage à Wang Zhaojun, l'empereur Yuan condamne à mort Mao Yanshou, qui est responsable du suicide de sa favorite.

3. La réunion symbolique après la mort. Cette sorte d'issue apparaît fréquemment dans les tragédies d'amour. Comme dans *La Maîtresse et la Servante* où le mariage est contrecarré par les parents de l'héroïne. Shen Chun et Wang Jiao meurent l'un après l'autre de désespoir et de tristesse. Puis ils sont enterrés ensemble par les deux familles, et retrouvent leur identité au Ciel. *Le Palais de la longévité* se termine pareillement. L'amour de l'empereur Minghuang des Tang et de sa concubine favorite Yang Yuhuan émeut la déesse tisserande, qui favorise la réunion des deux protagonistes au Ciel, leur permettant donc de rester époux éternels.

4. La réconciliation dans la réalité. Ce genre d'arrangement ne concerne pas le décès des personnages principaux, et la fin de la pièce est relativement tranquille. Par exemple, dans *l'Histoire du luth*, Cai Yong et son épouse originelle Zhao Wuniang se retrouvent avec l'aide de la fille du Ministre d'État Niu, tous les trois s'entendent bien et habitent désormais ensemble. Dans *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, après avoir connu de grands changements sociaux pendant plusieurs années, Hou Fangyu et Li Xiangjun se rencontrent de nouveau. Cependant, ils ne choisissent pas la vie conjugale à laquelle ils ont toujours aspiré, mais décident enfin d'entrer en religion en devenant taoïstes. Et dans *La Pagode du Pic de Tonnerre*, la résistance de Bai Niangzi a finalement échoué. Elle est enfermée dans la pagode, et son mari Xu Xuan devient moine. Au terme d'une vingtaine d'années, l'héroïne est libérée, tous les deux montent au Ciel et redeviennent des immortels.

En réalité, sauf la fin des tragédies relevant de la quatrième catégorie qui semble plutôt neutre, celle appartenant aux trois autres n'est pas vraiment une issue heureuse, puisque les protagonistes perdent déjà leur vie. Même si on rend justice aux héros à la fin de la pièce, la perte ne peut pas être véritablement compensée, et leur bonheur est souvent disposé dans un autre monde. Ce genre de fins surréalistes paraît plutôt être une consolation avec des empreintes mythiques ou religieuses.

2.4.2.2. Une issue compensatrice

Mais pourquoi les dramaturges chinois avaient-ils souvent une prédilection pour doter la tragédie d'une fin compensatrice ?

En réalité, la source de cette tradition littéraire peut remonter à la période des Printemps et Automnes, où ont émergé les principes de l'esthétique confucéenne, laquelle a prédominé dans l'histoire artistique de l'Antiquité chinoise. Dans la société esclavagiste et agraire autosuffisante, les anciens Chinois ont fondé leurs relations sociales principalement sur la base des liens du sang. Par conséquent, ils ont attaché une grande attention à la morale et à l'éthique, à partir desquelles ils ont souligné l'importance de l'intégration de l'individu à la société ainsi que de l'unité harmonieuse de la nature et de l'homme. Établi dans ce contexte, le confucianisme représenté par Confucius a préconisé la « Bienveillance » (仁 ^{rén}) qui demandait à aimer les autres, et le « Juste milieu » (中 庸 ^{zhōngyōng}) qui demandait à éviter le jugement ou le comportement extrêmes. Ces pensées répondaient bel et bien aux besoins idéologiques de l'époque, et exigeaient que les désirs psychologiques de l'homme s'unissent avec les valeurs éthiques et morales en faveur de la stabilité et de la progression sociales.

Tout naturellement, cette esthétique s'est étendue à l'art. Il en résulte que les œuvres artistiques portent souvent l'empreinte d'humanité et ne provoquent pas de sentiments excessifs. Tel est le commentaire de Confucius sur *Guan Ju* (关 雎 ^{guān jū}) :

zǐ yuē guān jū lè ér bù yín āi ér bù shāng
子曰：“《关雎》，乐而不淫，哀而不伤。”²⁸⁷

Le Maître dit : « Le poète Guan Ju, sa qualité c'est d'être joyeux et sans excès, mélancolique et sans tristesse. »

Outre la poésie, la musique doit également satisfaire à cette règle de modération.

²⁸⁷ *Les Entretiens de Confucius*, Livre III « Laisser huit rangées de musiciens... », *op.cit.*, p. 26-27.

Dans le « Livre de la musique » (乐记) du *Livre des rites* (礼记)²⁸⁸, la relation entre les rites et la musique est abordée. La musique, considérée comme ayant un effet sur la morale et la politique, sert à illustrer la vertu, tandis que les rites aident à retenir les excès. Au cours d'une cérémonie, il faut que ces deux éléments travaillent de concert pour obtenir les meilleurs résultats.

āi lè zhī fēn jī yǐ lǐ zhōng
哀乐之分，皆以礼终。²⁸⁹

Les manifestations, qu'elles soient mélancoliques ou joyeuses, sont toutes limitées par les rites.

Dès lors, cette tradition esthétique s'est enracinée dans la culture traditionnelle chinoise et a perduré pendant des millénaires. Revenons à notre sujet de la tragédie qui a aussi été fondée dans cette atmosphère culturelle : il n'est donc pas difficile de comprendre que les dramaturges insèrent parfois dans les pièces des facteurs humoristiques ou satiriques, comme les lazzis dans l'*Histoire du luth* de Gao Ming²⁹⁰ et *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun²⁹¹. De même, pour atténuer l'ambiance misérable excessive et atteindre une beauté de l'harmonie, les auteurs ont souvent tendance à fournir à la tragédie une issue compensatrice, dont les formes variées ont généralement trait au concept de destin.

Comme nous pouvons le constater, ces quatre sortes de fin de la tragédie sont en lien avec le destin. Parfois, celui-ci se présente de manière invisible, comme au terme du *Ressentiment de Dou E*, où le père de l'héroïne tire au clair le cas d'accusation injustifiée, et fait l'éloge de la bonne qualité morale de sa fille qui émeut même le Ciel, lequel incarne ici la destinée qui intériorise la justice divine, sans prendre une forme concrète.

²⁸⁸ Le *Livre des rites* (礼记) fait partie des ouvrages classiques confucéens. Compilé par Dai Sheng (戴圣), officier et savant de la dynastie Han Occidentaux (202-8 avant J.-C.), il traite des rites avant la dynastie Qin (221-207 avant J.-C.), en encadrant les pensées philosophiques, éducatives, politiques et esthétiques.

²⁸⁹ *Le Livre des rites*, traduit et annoté par Yang Tianyu, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2004, p. 481.

²⁹⁰ Cf. Gao Ming, *Histoire du luth*, Acte III, *op.cit.*, p. 111-112.

²⁹¹ Cf. Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte XX, *op.cit.*, p. 399-400.

dòutiānzhāng mōdào wǒ niàn wáng nǚ yǔ tā miè zuì xiāo qiān yě zhǐ kě lián jiàn chǔ zhōu
窳天章：“莫道我念亡女与她灭罪消愆，也只可怜见楚州

jūn dà hǎn sān nián xī yú gōng céng biǎo bái dōng hǎi xiào fù guǒ rán shì gǎn zhào dé líng yǔ
郡大旱三年。昔于公曾表白东海孝妇，果然是感召得灵雨

rú quán qǐ kě biàn tuī wěi dào tiān zāi dài yǒu jìng bù xiǎng rén zhī yì gǎn yìng tōng tiān jīn
如泉。岂可便推诿道天灾代有，竟不想人之意感应通天。今

rì gè jiāng wén juǎn chóng xīng gǎi zhèng fāng xiǎn de wáng jiā fǎ bù shǐ mǐn yuān
日个将文卷重新改正，方显得王家法不使民冤。”²⁹²

Dou Tianzhang : « Ne dites pas que je ne pense qu'à ma fille morte pour éliminer sa culpabilité et dissimuler sa faute, c'est aussi dommage de voir que le comté de Chuzhou a subi une grande sécheresse pendant trois ans. Autrefois, Yu Gong a justifié la femme pieuse de Donghai, le résultat est qu'il a ému le Ciel en inspirant une pluie comme l'eau de source. Comment pouvons-nous ainsi traiter témérairement cette sécheresse comme un désastre naturel normal ? Jamais personne n'a cru que la volonté humaine avait fait répondre le Ciel. Aujourd'hui, je révisé le procès et redresse le jugement, tout en témoignant que la loi impériale ne permet pas que la fausse accusation tombe sur la population innocente. »

D'autres fois, la destinée est représentée par des dieux, comme à la fin du *Palais de la longévité*, où la déesse tisserande déclare le jugement de l'Empereur de Jade sur le sort des héros. Le destin ici s'associe au karma et à la volonté divine.

shēng dàn guì jiè tiē yù dì chī yù táng huáng lǐ lóng jī guì fēi yáng yù huán zī ěr èr
生、旦跪介，贴：玉帝敕谕唐皇李隆基、贵妃杨玉环：咨尔二

rén běn xì yuán shǐ kǒng shēng zhēn rén péng lái xiān zǐ ǒu yīn xiǎo qiǎn zàn zhù rén
人，本系元始孔昇真人、蓬莱仙子。偶因小谴，暂住人

jiān jīn zhé xiàn yǐ mǎn zhǔn tiān sūn suǒ zòu jiàn ěr qíng shēn mìng jū dào lì tiān
间。今滴限已满，准天孙所奏，鉴尔情深，命居仞利天

gōng yǒng wéi fū fù rú chī fèng xíng
宫，永为夫妇。如敕奉行。²⁹³

Li Longji et Yang Yuhuan s'agenouillent, la déesse tisserande déclare : Voici l'édit promulgué par l'Empereur de Jade pour l'empereur des Tang Li Longji

²⁹² Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte IV, *op.cit.*, p. 30.

²⁹³ Hong Sheng, *Le Palais de la longévité*, Acte L, *op.cit.*, p. 762.

ainsi que sa concubine favorite Yang Yuhuan : vous deux, êtes d'origine l'homme vrai Kongsheng de l'Origine Première et l'immortelle de Penglai. À la suite d'une punition légère, vous avez été condamnés à descendre dans le monde temporairement. Maintenant, votre échéance de bannissement est arrivée. La sollicitation de la déesse tisserande approuvée, vu votre affection profonde, l'Empereur de Jade vous ordonne d'habiter au Palais de Trayastrimsha, et de rester époux éternels. Obéissez à l'édit à partir de maintenant.

Comme l'ont montré les exemples ci-dessus, ce déterminisme puissant s'intègre d'une part à la justice divine en récompensant les bons et les méchants, d'autre part à la transmigration en reliant les expériences de la vie présente des héros à leurs actes dans une vie antérieure. Cette disposition peut susciter principalement la pitié et la colère des spectateurs, pour les divertir, les encourager et les éduquer à la fois, ce qui est conforme à la fonction sociale que le théâtre assume souvent, laquelle est dans une certaine mesure semblable à la fonction de la catharsis de la tragédie grecque.²⁹⁴ De plus, la dépendance du public à l'égard de la destinée révèle aussi l'optimisme national du peuple chinois. En d'autres termes, l'incorporation de la notion de destin souvent présentée à la fin de la tragédie peut servir non seulement à exalter les bonnes qualités des personnages telles que la bonté, la droiture et la bravoure, mais également à montrer à des degrés différents leur esprit de résistance contre la méchanceté ou l'adversité, ainsi que la détermination et l'aspiration à une vie heureuse.

²⁹⁴ La « grande réunion », soit la fin compensatrice, est surtout présente dans les tragédies qui sont spécialement destinées aux gouvernants ou qui servent les classes dirigeantes. Car en préconisant la loi céleste ou la justice divine souvent réalisée par des empereurs ou des officiers intègres, elle peut favoriser la consolidation de la stabilité sociale et du régime politique de la société féodale. *L'Histoire du luth* de Gao Ming et *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei en sont des exemples.

Chapitre III. Le développement de la conception du destin dans des tragédies classiques et ses raisons

3.1. L'évolution de la conception du destin

Dans *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Jacqueline de Romilly a indiqué l'affaiblissement évident de l'importance des dieux dans la tragédie euripidéenne, ce qu'elle a attribué en particulier à l'influence de la pensée des sophistes.

*Ce recul des dieux apparaît, avant tout, chez les sophistes, avec l'habitude de la discussion et du libre examen, ainsi que le goût de considérer l'homme lui-même, fort de ses seules armes. Et assurément, Euripide est, à bien des égards, imprégné de ce tour d'esprit qui est le leur, et qui se définit comme un rationalisme.*²⁹⁵

Effectivement, de même que la création des autres genres littéraires, celle de la tragédie peut rarement éviter les influences des facteurs externes. En raison des changements sociétaux et des différences des expériences personnelles, les pièces tragiques portent souvent l'empreinte de leurs temps et de leurs dramaturges, qui expriment des conceptions du destin différentes.

Après avoir donné un aperçu des éléments qui sont liés à l'interprétation du destin dans les tragédies grecque et chinoise, nous pouvons remarquer d'une manière plus concrète les dissemblances de ces deux homologues dramatiques ainsi que de leurs expressions de la destinée. Ensuite, avec l'analyse détaillée de six pièces représentatives créées par des dramaturges issus des époques différentes, nous essayerons de découvrir comment la conception du destin a évolué dans des tragédies classiques grecques et chinoises.

3.1.1. L'évolution du destin dans la tragédie grecque

Chacun des trois grands poètes, plus ou moins influencé par l'époque où il se

²⁹⁵ Jacqueline de Romilly, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 136.

trouvait, a conçu ses propres idées sur le thème du destin. Mais par quel moyen précis les ont-ils exprimées dans leurs œuvres ? Est-ce qu'il y a un lien entre leurs pensées ? Au fur et à mesure des recherches sur la tragédie grecque, il n'est pas étonnant d'y trouver une évolution de la conception du destin. Dans cette partie, nous choisirons trois pièces qui nous paraissent les plus représentatives à analyser sous cet angle, tout en essayant de découvrir le développement de ce point.

3.1.1.1. *Prométhée enchaîné* d'Eschyle

La fatalité est une idée archaïque, liée à la religion primitive et dont la Grèce classique se libère peu à peu ; c'est aussi une idée qui joue un grand rôle dans la tragédie antique, car les Grecs, se refusant au « suspense » trop facile qui viendrait de l'ignorance des faits à venir, préfèrent, en reprenant des légendes connues de tous, représenter la lutte inégale entre l'homme et son destin.²⁹⁶

Dans son article intitulé « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », Edmond Lévy a utilisé le terme « fatalité » au lieu de « destin ». En effet, si le « destin » est « une puissance qui, selon certaines croyances, fixerait de façon irrévocable le cours des événements »²⁹⁷, la « fatalité » est plutôt « une force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout ce qui est désagréable) est déterminé d'avance d'une manière inévitable »²⁹⁸, et « une force aveugle qui s'impose aux dieux comme aux hommes »²⁹⁹ dans la Grèce antique. Dans une certaine optique, par rapport au « destin » qui représente une notion générale et neutre, la « fatalité » semble mettre plus d'accent sur la nécessité et l'effet ou le résultat négatifs de cette force occulte, correspondant bien aux idées d'Eschyle sur ce point.

Laissons de côté la contestation de l'authenticité du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, qui, d'après certains commentateurs³⁰⁰, semble montrer une figure de Zeus

²⁹⁶ Edmond Lévy, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, décembre 1969, n° 28, p. 409.

²⁹⁷ Josette Rey-Debove, Alain Rey, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, *op.cit.*, p. 713.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 1016.

²⁹⁹ Edmond Lévy, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *op.cit.*, p. 409.

³⁰⁰ Certains critiques ont émis des doutes sur l'authenticité de cette tragédie en tant qu'œuvre

différente de celle qui apparaît dans *Les Perses* ou *Les Suppliantes*. Cette première pièce par laquelle s'ouvre la *Prométhéide* touche de façon évidente au sujet de la destinée ainsi qu'à sa relation avec les divinités et les êtres humains.

3.1.1.1.1. Zeus et Destin

3.1.1.1.1.1. La tyrannie de Zeus

Avant de traiter de la représentation du destin, examinons d'abord la puissance de Zeus dans cette tragédie. Absent tout au long de la pièce, Zeus y occupe toutefois une place cruciale. C'est lui qui règne sur tous les dieux et accable Prométhée de ce supplice sur les monts du Caucase. Sa force se manifeste principalement par les personnages présents, à travers les paroles desquels nous pouvons construire la figure globale de ce rôle et, en conséquence, sentir sa puissance.

Premièrement apparaissent les serviteurs aveugles et impudents de Zeus, à savoir Pouvoir, Force et Hermès. Au service du roi des dieux, ils exécutent les ordres de Zeus sans hésitation. Négligeant l'expérience amère de Prométhée, ils n'éprouvent aucune compassion pour le Titan. À leurs yeux, Prométhée est tout à fait coupable de son larcin. La situation malheureuse dans laquelle il est placé est bien ce qu'un désobéissant mérite, puisque la suprématie de Zeus est incontestable. Ils sont convaincus que cette pénalité féroce peut effrayer le Titan et dès lors le soumettre.

*ΚΡΑΤΟΣ : "Ἡφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολάς
ἄς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις
ὕψηλοκρήμυοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
Τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνον πυρὸς σέλας,
θνητοῖσι κλέψας ὄπασεν· τοιαῦδέ τοι
ἀμαρτίας σφεῖ δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Διὸς τυραννίδα*

d'Eschyle, par exemple, A. Gercke, W. Porzig et notamment W. Schmid. Ce dernier, dans son *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus (Recherches sur Prométhée enchaîné)*, essaie de légitimer son point de vue.

*στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπον.*³⁰¹

Pouvoir : Héphaïstos, à toi de songer aux ordres que t'a dictés ton père, et, sur ces rochers aux cimes abruptes, d'enchaîner ce bandit dans l'infrangible entrave de liens de bon acier. Car de ton apanage, du feu brillant d'où naissent tous les arts, il a fait larcin pour l'offrir aux mortels. Pareille faute doit se payer aux dieux. Qu'il apprenne donc à se résigner au règne de Zeus et à cesser ce rôle de bienfaiteur des hommes.

Le ton froid et la surveillance impitoyable de Pouvoir nous esquissent déjà le profil de Zeus : « que peut-on attendre d'un maître qui emploie des serviteurs comme Pouvoir et Force, sinon la démesure et la plus inflexible dureté ? »³⁰² La réponse peut facilement être trouvée dans le dialogue. Face à la sympathie d'Héphaïstos pour Prométhée, Pouvoir n'est point touché. Il ne change pas sa position, peu importe si c'est plutôt à cause du respect ou de l'effroi qu'il se résigne à Zeus ; selon lui, il est impossible d'enfreindre l'ordre paternel. La transgression du maître céleste est insensée et irraisonnable. Puisqu'à l'époque, les dieux s'étaient partagé le monde, chacun d'eux dispose du domaine qui lui a été attribué et ne peut en sortir, sauf Zeus dont le lot n'est pas défini ; ce dernier est par conséquent le seul à être libre ainsi que le plus puissant sur l'Olympe.

Messager des dieux, Hermès se présente dans l'exodos de la pièce. Il critique le crime de Prométhée et lui enjoint de livrer le secret de Zeus, lequel pourrait priver ce dernier de son pouvoir. La présence d'Hermès dans la dernière scène accentue indirectement la présence de Zeus dans la tragédie. Malgré son absence physique, il est toujours là, surveillant tout ce qui est en train de se dérouler. L'interrogation d'Hermès prouve qu'il s'agit de vains efforts. Ni ses menaces ni ses conseils ne concourent à persuader le Titan opiniâtre. Finalement, il avertit Prométhée des lames de malheurs qui vont bientôt l'assaillir : son corps sera enfoui sous le roc fendu par le tonnerre et la flamme de Zeus, et l'aigle fauve taillera son foie sans relâche. Ce châtement atroce réaffirme les caractéristiques despotiques du nouveau maître céleste.

En plus des serviteurs fidèles de Zeus, la cour de celui-ci se compose aussi de

³⁰¹ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 3-11, *op.cit.*, p. 161.

³⁰² Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz S.A., 2001, p. 45.

ceux qui obéissent avec réticence, tel qu'Héphaïstos. Également dans la première scène, surveillé par Pouvoir, le dieu forgeron accomplit sa tâche en attachant Prométhée au rocher du Caucase dans des nœuds inextricables d'acier, mais à contrecœur. Il n'a pourtant pas du tout le courage de désobéir au commandement de Zeus, car négliger l'ordre de son père exigerait de payer un prix très lourd. Il gémit de la peine du Titan sans pouvoir l'aider, et sa lamentation ne sert qu'à adoucir un peu l'atmosphère cruelle et implacable de la scène. Pour la première fois, les paroles d'Héphaïstos nous éclairent sur l'image de Zeus dans la pièce en tant que nouveau maître des dieux :

ΗΦΑΙΣΤΟΣ : πολλοὺς δ' ὀδυρμοὺς καὶ γόους ἀνωφελεῖς

φθέγγει· Διὸς γὰρ δυσπαραίτητοι φρένες·

ἅπας δὲ τραχὺς ὅστις ἂν νέον κρατῆ.³⁰³

Héphaïstos : Tu pourras alors lancer des plaintes sans fin, des lamentations vaines : le cœur de Zeus est inflexible ; un nouveau maître est toujours dur.

Héphaïstos n'est pas la seule personne qui dénonce l'inflexibilité et la dureté de Zeus. Au cours du dialogue lyrique de la parodos, l'arrivée d'Océan conduisant son char ailé introduit le chœur des Océanides. Dérangées par le bruit des outils d'Héphaïstos, ces filles sortent de leur antre afin de découvrir ce qui se passe. Elles se révèlent charitables envers les douleurs de Prométhée, entravé par les liens d'acier et couvert d'ignominie. Comme Héphaïstos, elles ne sont que des sujets de Zeus, se soumettant avec réticence à ce nouveau roi de l'Olympe qui exerce, au nom des nouvelles lois, un pouvoir sans règle. Également, dépourvues de capacité de résistance, elles ne peuvent faire rien de plus qu'exhaler des plaintes mélangées de mécontentement et d'effroi.

ΧΟΡΟΣ : (Ζεύς) ὁ δ' ἐπικότως αἰεῖ

θέμενος ἄγναμπτον νόον,

δάμναται οὐρανίαν

γένναν, οὐδὲ λή-

ξει πρὶν ἂν ἦ κορέση κέαρ

ἢ παλάμα τινὶ

τὰν δυσάλωτον ἔλη τις ἀρχάν.³⁰⁴

³⁰³ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 33-35, *op.cit.*, p. 162.

³⁰⁴ *Ibid.*, v. 160-166, p. 167.

Le chœur : (Zeus) Lui, dans son courroux, s'étant fait une âme inflexible, entend dompter la race d'Ouranos et ne s'arrêtera qu'il n'ait assouvi son cœur ou que, d'un coup heureux, quelque autre n'ait conquis ce trône ardu à conquérir.

Plus tard, quand elles admirent la hardiesse du Titan de ne pas céder à l'arbitraire et en même temps s'inquiètent de son expression trop libre, les Océanides évoquent de nouveau la férocité de Zeus, dont le cœur est inaccessible et l'âme inflexible. Et en parlant de la durée de ces peines humiliantes, la réponse de Prométhée exprime encore la force puissante et capricieuse du tyran.

ΧΟΡΟΣ : Οὐδ' ἔστιν ἄθλου τέρμα σοι προκείμενον ;

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Οὐκ ἄλλο γ' οὐδέν, πλὴν ὅταν κείνῳ δοκῆ.³⁰⁵

Le coryphée : Et nul terme n'est proposé à ton épreuve ?

Prométhée : Nul autre que son bon plaisir.

L'entrée en scène d'Océan n'adoucit pas vraiment l'ambiance accablante. En apparence, ce vieux dieu marin accourt aider son neveu Prométhée ; en réalité, il ne vient que pour feindre la bonté, puisqu'« il sait d'avance que le Titan refusera son secours, mais il veut faire figure d'homme de bien »³⁰⁶. Ayant probablement participé aux entreprises de Prométhée, ce vieillard cauteleux fait semblant de lui donner des conseils pertinents. Il lui rappelle la situation actuelle et lui propose de s'adapter aux faits, c'est-à-dire de ne pas s'opposer à ce nouveau commandant des dieux. Sinon, le résultat de son irritation serait bien pire que maintenant :

ΩΚΕΑΝΟΣ : εἰ δ' ὧδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους

ρίψεις, τάχ' ἂν σου καὶ μακρὰν ἀνωτέρῳ

θακῶν κλύοι Ζεύς, ὥστε σοι τὸν νῦν χόλον

παρόντα μόχθων παιδιὰν εἶναι δοκεῖν.³⁰⁷

Océan : Si tu te mets à lancer de la sorte des mots rudes et acérés, Zeus pourrait bien t'entendre, si loin et si haut qu'il trône, et le courroux dont tu souffres à cette heure ne plus te paraître un jour qu'un simple jeu d'enfant.

Si Prométhée est puni pour avoir contrevenu aux ordres de Zeus, Io ne

³⁰⁵ *Ibid.*, v. 257-258, p. 170.

³⁰⁶ Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, *op.cit.*, p. 49.

³⁰⁷ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 311-314, *op.cit.*, p. 170.

représente qu'une pure victime de ce dernier. La seule erreur qu'elle a commise est d'avoir provoqué la passion au fond du cœur de Zeus. Afin d'obtenir la fille du dieu fleuve, le tyran commande à Inachos de la chasser de son pays natal : sa désobéissance causerait l'anéantissement de sa race. Le père, obligé de protéger toute la famille, jette hors de la maison sa fille, qui est transformée en génisse. D'abord confiée à la garde d'Argos, Io est ensuite tourmentée par la haine d'Héra. Mais sa misère est tout au fond due à Zeus. La lamentation d'Io décrit non seulement ses expériences déplorables, elle nous montre aussi les actions de ce nouveau maître des dieux qui ne sait pas se retenir d'abuser de son pouvoir suprême. Ce sont bien la cruauté et le caprice de celui-ci qui sont responsables de tous ces malheurs.

3.1.1.1.2. L'affrontement entre Zeus et le destin

Des serviteurs fidèles à des victimes innocentes en passant par des personnages obéissant avec réticence, tous dans la pièce contribuent à éclairer l'image de Zeus – c'est un jeune roi qui vient d'accéder au trône. Tyrannique et brutal, il est doté d'une « âme inflexible ». Il paraît qu'il ne s'habitue pas encore à se modérer, sa violence et sa dureté sont continuellement dénoncées par ses « sujets ». Ces derniers mettent en question la tyrannie de leur nouveau maître, cependant, personne n'a ni la volonté ni le courage de contester son autorité, surtout face à face, sauf Prométhée, le seul qui a l'audace de s'y opposer.

Prométhée n'est pas une personne imprudente, il a un atout dans ses mains, lequel suffit à menacer la souveraineté de Zeus. Autrement dit, en dépit de son pouvoir exceptionnel, Zeus n'est pas le tout-puissant dans le cosmos. Comme les autres créatures divines sur l'Olympe, lui-même est également soumis à la destinée. Sa puissance incomparable et son exigence d'obéissance mettent d'autant plus en relief sa faiblesse devant le destin. Chez Eschyle, le poète perpétue la conception archaïque, en personnifiant cette force extraordinaire par les Moires et les Érinyes. Ces dernières sous son calame sont toutes filles de Nyx, déesse primordiale de la Nuit. Elles contrôlent ensemble la destinée de tous les êtres, à laquelle aucun ne peut échapper, y compris Zeus.

ΧΟΡΟΣ : Τίς οὐν ἀνάγκης ἐστὶν οἰακοστρόφος ;

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Μοῖραι τρίμορφοι μνήμονές τ' Ἐρινύες.

ΧΟΡΟΣ : Τούτων ἄρα Ζεὺς ἐστὶν ἀσθενέστερος ;

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Οὐκ οὖν ἂν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην.³⁰⁸

Le coryphée : Et qui donc gouverne la Nécessité ?

Prométhée : Les trois [Moires] et les Érinyes à l'implacable mémoire.

Le coryphée : Leur pouvoir dépasse donc celui de Zeus ?

Prométhée : Il ne saurait échapper à son destin.

Auparavant, avec l'aide de Prométhée, Zeus a réussi à triompher de son père et à monter sur le trône de l'Olympe. Mais en exécutant la punition des Titans, il s'est souillé aussi de ce crime héréditaire. Quand il ne se tient pas aux bornes de son pouvoir, et ne s'empêche pas d'étaler sa nouvelle force, son hybris fait de lui un tyran : il opprime ses « sujets » et torture ceux qui lui désobéissent. Et « après avoir été l'instrument des Moires pour châtier Cronos et établir l'ordre du monde, il menace maintenant cet ordre lui-même »³⁰⁹.

La contrainte du destin à l'égard de Zeus est soulignée par Prométhée à plusieurs reprises. Avant de confier le grief pour lequel Zeus lui impose cet outrage, Prométhée sous-entend pour la première fois le sort du roi des dieux :

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : ἔτ' ἐμοῦ καίπερ κρατεραῖς

ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου

χρείαν ἔξει μακάρων πρύτανις

δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ' ὑφ' ὄτου

σκῆπτρον τιμάς τ' ἀποσυλᾶται.³¹⁰

Prométhée : Un jour viendra où de moi, pour outragé que je sois dans ces brutales entraves, de moi il aura besoin, le monarque des Bienheureux, s'il veut apprendre quel dessein hasardeux doit le dépouiller de son sceptre et de ses honneurs.

La malédiction de Cronos ne perd toujours pas ses effets. En d'autres termes, comme son père, Zeus serait également détrôné par un de ses descendants, ce qui est anticipé dans sa destinée. À la fin de la parodos, le Titan évoque de nouveau cette

³⁰⁸ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 515-518, *op.cit.*, p. 179.

³⁰⁹ Francis Vian, « Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle », *op.cit.*, p. 199-200.

³¹⁰ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 167-171, *op.cit.*, p. 167.

prophétie et songe que le cœur de Zeus serait fléchi à l'arrivée de son jour fatal. Plus loin, lors de l'explication du sort d'Io, Prométhée non seulement dénonce son traitement injuste infligé par Zeus, mais aussi signale plus en détail le secret de celui-ci. Il indique directement qu'à la suite d'un mariage, le tyran serait chassé de son trône par un de ses fils plus fort que lui. Et au début de l'exodos, le Titan réitère le présage contenu dans la malédiction de Cronos, laquelle s'accomplirait tôt ou tard et forcerait Zeus à tomber de son trône antique.

Ces indications du prophète Prométhée confirment la puissance du destin, hors de la portée de ce nouveau despote. Et en tant qu'organisatrice suprême de l'ordre de l'univers, cette force, largement supérieure à celle de Zeus, menace sans aucun doute le statut et l'autorité de ce dernier. Un tel affrontement aussi intense et manifeste entre ces deux partis constitue en effet un cas unique dans les tragédies d'Eschyle conservées, c'est-à-dire que « le *Prométhée enchaîné* illustre la première et la plus dure bataille que Zeus a menée contre la Moire. »³¹¹

Certainement, Zeus ne reste pas indifférent à cette menace. Malgré son absence, il regarde et écoute du haut du ciel, il surveille toutes les actions et entend le défi de Prométhée. C'est ainsi qu'il envoie Hermès pour interroger le Titan sur son futur hymen fatal – il veut lui aussi détourner le chemin de sa vie afin de prendre le pouvoir en main pour toujours.

*ΕΡΜΗΕ : πατήρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους
αὐδᾶν, πρὸς ᾧν τ' ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους·
καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν ἀνικτηρίως,
ἀλλ' αὖθ' ἕκαστ' ἔκφραζε.³¹²*

Hermès : Mon père t'ordonne de parler : quel est cet hymen dont tu fais un épouvantail ? et par qui doit-il être jeté à bas de son pouvoir ? Cette fois, plus d'énigmes ! appelle chaque chose par son nom.

La présence d'Hermès manifeste le contrôle omniprésent de Zeus, mais dans une autre perspective, cette intervention implique également l'impuissance du roi de l'Olympe face au destin. Si les paroles de Prométhée citées ci-dessus expriment de

³¹¹ Francis Vian, « Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle », *op.cit.*, p. 197.

³¹² Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 937-940, *op.cit.*, p. 167.

manière évidente la situation défavorable où se trouve Zeus devant cet unique adversaire dans le cosmos, toutes les descriptions de la soumission des personnages à Zeus mentionnées plus haut contribueront à former un contraste encore plus remarquable avec les contraintes incontestables qu'il est obligé de connaître. Plus cruel et plus tyrannique s'avère le gouvernant des dieux à l'égard de ses inférieurs, plus faible et plus paniqué se montre-il envers la destinée indépendante de sa volonté, ce qui confirme davantage la position suprême de cette force universelle et mystique.

3.1.1.1.2. Prométhée et Destin

3.1.1.1.2.1. Le conflit entre Prométhée et Zeus

Tout au long de la tragédie, le personnage de Prométhée se trouve dans une place à l'antipode de celle de Zeus. L'histoire dérive du célèbre vol du feu. Dans son monologue du prologue, Prométhée se lamente sur la situation misérable où il se situe. Son don du feu céleste offert aux êtres humains leur permet de sortir d'un état de vie sauvage et d'améliorer totalement leur manière de vivre. Mais cet acte irrite Zeus qui avait l'intention de détruire l'homme et d'inventer une nouvelle créature. La punition arrive immédiatement. Sur l'ordre du roi des dieux, Pouvoir surveille Héphaïstos chargé de clouer Prométhée sur l'âpre roc du désert Caucase.

Du point de vue des autres dieux, Prométhée est coupable. Sa faute réside tout d'abord dans son acte de vol. Pouvoir, serviteur de Zeus, ne doute certainement pas de la culpabilité du Titan en tant que voleur du feu, et du bien-fondé de la condamnation qui lui a été imposée : les façons de Prométhée méritent ainsi ce châtement. Le dieu forgeron éprouve de la pitié pour Prométhée, mais il ne conteste pas non plus son crime de vol qui a « en livrant leurs honneurs aux hommes, transgressé le droit » (βροτοῖσι τιμᾶς ὄπασας πέρα δίκης)³¹³, et pense que ce bienfait n'est pas digne d'un tel sacrifice. Même le chœur des Océanides, filles compatissantes et consolantes, quand elles sont informées de la cause de la pénalisation de Prométhée, ont tendance à le juger coupable : « Ne vois-tu pas que tu as fait erreur ? » (οὐχ ὀρᾷς ὅτι ἤμαρτες)³¹⁴.

³¹³ *Ibid.*, v. 30, p. 162.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 259-260, p. 170.

Le vol du feu est un crime, mais ce n'est pas le crime proprement dit qui compte le plus pour prendre des sanctions contre Prométhée, puisqu'Héphaïstos n'éprouve pour le Titan aucun sentiment d'indignation ni de haine, mais bien au contraire, de compassion. Si la rapine de Prométhée porte atteinte non seulement à l'intérêt du dieu forgeron, mais également à celui des autres divinités, c'est qu'« il remet en cause l'équilibre qui existait entre les hommes et les dieux et le partage dont Zeus lui-même était l'auteur. »³¹⁵ Par son vol, Prométhée brise ce prétendu équilibre. Il fournit aux êtres humains le feu privilégié des dieux, tout en outrepassant son pouvoir, ce qui prend d'une certaine manière une dimension politique.

La faute de Prométhée ne consiste certainement pas qu'en son acte de vol ; l'autre facteur qui marque davantage la culpabilité du héros est sa démesure, son hybris. Après être condamné à une punition sévère, Prométhée n'exprime point la volonté de se soumettre au roi de l'Olympe. Au contraire, il s'obstine dans sa dignité et prononce même des discours acérés et excessifs d'un air insolent. Ainsi, « la faute du héros se confond aussi avec son 'obstination' orgueilleuse dans la révolte, comme le souligne fortement Hermès dans la scène finale »³¹⁶. Hermès, en plus de son vol, juge le héros trop hargneux. Le dieu messager critique son opiniâtreté et sa démesure, lesquelles l'ont conduit à ce paroxysme de douleur. Océan met aussi l'accent sur l'attitude du Titan, dont l'orgueil et le mépris langagiers constituent une grave faute. Dès que sa proposition cauteleuse est repoussée par Prométhée, ce vil courtisan de Zeus dévoile son vrai visage hypocrite et dit que le malheur de celui-là est pour lui un enseignement. Également, le chœur des Océanides, avant de prendre connaissance de la cause de la punition de Prométhée, taxe le Titan de parler trop librement, d'une langue trop indomptable.

Les réactions de tous ces personnages envers le « crime » de Prométhée et la situation où il est pris se forment en un miroir, à travers lequel nous sommes en mesure de regarder le monde sous le règne de Zeus : un espace étouffant dominé par la violence et la cruauté, où l'insoumission et la démesure ne sont pas tolérées. « C'est dire que le monde ancien, tel qu'il apparaît encore chez Eschyle, est un monde sombre, sans espoir »³¹⁷. Se trouvant dans une telle situation, Prométhée est sans aucun doute un

³¹⁵ Suzanne Saïd, *La faute tragique*, Paris, Librairie François Maspero, 1978, p. 320.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 321.

³¹⁷ Edmond Lévy, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *op.cit.*, p. 410.

étranger. Il brise ce silence et lance le défi au dominateur, sans tenir compte des conséquences éventuelles à l'avance.

Bien que Prométhée lui-même, en se lamentant sur son adversité à la fin du prologue, se rende également compte de sa démesure et de son audace pour avoir trop aimé les hommes, les conseils ou les avertissements des autres n'exercent aucune influence sur lui, qui ne doute jamais de la légitimité de ses actions. Le héros est bien conscient qu'il a enfreint la volonté de Zeus, il ne conteste pas son erreur, mais il ne se croit pas coupable au niveau de la morale ou de l'impiété. De son plein gré, il fournit aux hommes le feu brillant d'où naissent tous les arts, et leur apprend des techniques dans divers domaines tels que l'architecture, l'astrologie, la science, les mathématiques, l'art, l'agriculture, l'herboristerie et la divination. Il les aide à former leur propre civilisation, leur permettant ainsi d'échapper à la destruction de Zeus, puisqu'à ses yeux, la condamnation à mort formulée par le fils de Cronos est injuste envers ces mortels malheureux, et ce n'est que par pur caprice qu'il prend cette décision. C'est ainsi que, sous le règne de Zeus qui ne représente pas la justice, le vol du Titan est marqué d'ambiguïté, parce qu'il est un don pour l'homme.

L'injustice ne s'exprime pas que par le dessein capricieux de Zeus de détruire les êtres humains. En outre, vu sa contribution décisive à l'égard de l'avènement de ce nouveau roi des dieux, il est encore plus injuste que Zeus inflige au Titan cette peine misérable : les bons services qu'il lui a rendus ne doivent pas être rétribués par une récompense tellement cruelle. D'ailleurs, ce n'est pas seulement un châtement atroce, c'est aussi une humiliation : avec des chaînes d'acier infrangibles, Prométhée est cloué sur le précipice rocheux du Caucase isolé. Son corps et sa douleur sont exposés entre le ciel et la terre, devant tout le monde, sans aucune dignité. Loin d'être une simple pénalité, c'est une punition à titre d'exemple, qui peut servir à la fois à montrer la souveraineté de Zeus et à avertir les autres des conséquences effrayantes de la désobéissance.

Prométhée souffre de ce traitement injuste. Au lieu d'être outragé en plein air, sous les yeux de ses ennemis, il préfère se voir entravé dans le domaine d'Hadès sous la terre. Mais le Titan n'est point un pleutre. Il se montre furieux et orgueilleux envers les sujets obéissants et effrontés de Zeus, qui sont ses obligés mais le récompensent d'un traitement inique. Quand il s'aperçoit de l'hypocrisie d'Océan qui prétend vouloir

l'aider, il lui répond avec une ironie cinglante :

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : μάτην γὰρ οὐδὲν ὠφελῶν

*ἔμοι πονήσεις, εἴ τι καὶ πονεῖν θέλοις*³¹⁸

Prométhée : Ta peine serait vaine à vouloir me servir – si vraiment cette peine était dans tes projets.

En refusant de livrer le secret de Zeus, il dédaigne l'assujettissement d'Hermès :

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Τῆς σῆς λατρείας τὴν ἐμὴν δυσπραζίαν,

*σαφῶς ἐπίστασ', οὐκ ἂν ἀλλάζαιμ' ἐγώ*³¹⁹

Prométhée : Contre une servitude pareille à la tienne, sache-le nettement, je n'échangerais pas mon malheur.

Pourtant, il est charitable envers l'autre victime du tyran, laquelle est plus innocente et plus attendrissante que lui. À la prière d'Io affolée par le taon, Prométhée lui indique son futur chemin à suivre pour se dégager de la torture actuelle, et lui révèle sa propre délivrance par un de ses descendants. « Il fallait que cette prédiction fût faite à Io, car c'est par un caprice semblable à celui qui le poussa vers la fille d'Inachos que Zeus ruinera sa puissance »³²⁰. Néanmoins, l'importance de la scène d'Io ne réside pas seulement dans la révélation de la cruauté et des caprices de Zeus ; le secret de la libération de Prométhée signifie la possibilité d'un conflit à force égale entre le Titan et le tyran, il « ouvrira la voie à l'accord final entre les deux antagonistes, en sorte que le secret de Thémis est le ressort capital, non seulement du *Prométhée enchaîné*, mais de toute la trilogie eschyléenne »³²¹.

Au cours de ce conflit avec Zeus, la connaissance du destin devient ainsi un atout de Prométhée pour traiter d'égal à égal avec le tyran, une arme qui pourrait lui permettre de s'affranchir.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Ἄλλου λόγου μέμνησθε, τόνδε δ' οὐδαμῶς

καιρὸς γεγωνεῖν, ἀλλὰ συγκαλυπτέος

ὅσον μάλιστα· τόνδε γὰρ σώζων ἐγώ

³¹⁸ Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 342-343, *op.cit.*, p. 173.

³¹⁹ *Ibid.*, v. 966-967, p. 195.

³²⁰ Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, *op.cit.*, p. 52.

³²¹ Louis Séchan, *Le mythe de Prométhée*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 24.

*δεσμοὺς ἀεικεῖς καὶ δῦας ἐκφυγγάνω.*³²²

Prométhée : Parlez d'autre chose : ce secret, il n'est pas temps de le proclamer ; il faut le cacher dans l'ombre la plus épaisse : c'est en le conservant que j'échapperai un jour à ces liens et à ces tourments infâmes.

Vexé par le nouveau roi qui l'afflige, Prométhée, comme son adversaire, reste inflexible. Bien qu'il souffre beaucoup, il n'appréhende pas ces afflictions et ne cède jamais. Car il sait bien ce dont Zeus se soucie, et est assez convaincu que celui-ci viendra tôt ou tard négocier avec lui, tant qu'il veut maintenir et consolider son pouvoir. Et à l'aide de cette prédiction, il demande à Zeus de le libérer, et en même temps de lui rendre justice.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Καὶ μ' οὔτε μελιγλώσσοις πειθοῦς

ἐπαοιδαῖσιν θέλξει, στερεάς τ'

οὔποτ' ἀπειλὰς πτήζας τόδ' ἐγὼ

καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων

δεσμῶν χαλάσῃ ποινάς τε τίνειν

*τῆσδ' αἰκίας ἐθελήσῃ.*³²³

Prométhée : Alors, je le jure, ni les sortilèges d'une éloquence aux mots de miel n'auront pouvoir de me charmer, ni l'effroi des plus dures menaces ne me fera révéler ce secret, à moins qu'il n'ait d'abord desserré ces liens farouches et consenti à payer le prix dû à pareil outrage.

Du début à la fin de la pièce, la tension entre Prométhée et Zeus ne se relâche jamais, mais tend à s'intensifier. Nul parti ne veut faire de concessions. Somme toute, le vol du feu de Prométhée au mépris de Zeus n'est pas sans fondement, non seulement il montre la droiture et l'intrépidité de Prométhée, mais également il sous-entend une autre information importante : Prométhée n'est pas un prophète téméraire ; ayant la capacité de prédire l'arrangement du destin, il comprend parfaitement la puissance de la destinée, et n'éprouve par conséquent aucune crainte pour Zeus qui est aussi obligé de s'assujettir à cette dernière. Et c'est sans doute pour ces deux points que le héros s'avère tout le temps ferme et inébranlable devant les menaces de Zeus, interprétées comme devant être évitées par des personnages secondaires. Le lien principal unissant

³²² Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 522-525, *op.cit.*, p. 179.

³²³ *Ibid.*, v. 173-178, p. 167.

les deux antagonistes est précisément le destin. De l'avènement passé jusqu'au futur règne de Zeus, celui-ci a toujours besoin de la divination de Prométhée afin de l'aider à consolider son pouvoir, ce qui justifie la demande d'égalité et la détermination de la résistance du Titan au roi olympien.

3.1.1.1.2.2. La conviction de Prométhée sur le destin

La croyance de Prométhée en le destin s'exprime déjà partiellement dans l'analyse sur la contrainte infligée à Zeus par la destinée que nous avons faite dans la partie précédente. Le Titan par le biais de ses paroles montre parfaitement son attitude incontestable envers cette force surnaturelle à plusieurs reprises. En ce qui concerne sa relation avec le destin, son identité en tant que dieu prophète lui confère tout d'abord le titre de porte-parole du destin. Mais bien qu'il possède la capacité de prédire l'avenir, Prométhée n'est pas omniscient, il existe sans doute des domaines qu'il ignore ou sont hors de la portée des dispositions des Moires. Par exemple, il ne présage pas ce qu'il lui advient. Est-ce que le châtement pénible ordonné par Zeus fait partie du sort de Prométhée ? Il n'y a aucun détail qui peut nous donner la réponse à cette question. Mais après la condamnation, comme nous l'avons démontré à l'égard du conflit entre le héros et le maître des dieux, malgré l'accusation furieuse de Prométhée portée contre la tyrannie et l'injustice de Zeus, celui-là ne se défie toujours pas du destin. En d'autres termes, cette adversité n'influe pas du tout sur sa conviction, et c'est bien le destin, non pas la dictature de Zeus, que Prométhée subit avec résignation.

*ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : τὴν πεπρωμένην δὲ χρῆ
αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γινώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδῆριτον σθένος.³²⁴*

Prométhée : Il faut porter d'un cœur léger le sort qui vous est fait et comprendre qu'on ne lutte pas contre la force du Destin.

Il est vain de contester la suprématie de cet arrangement, la meilleure façon est de l'accepter et de le tolérer avec patience. Cette phrase montre clairement l'attitude du protagoniste envers la destinée, et implique en même temps le caractère irrésistible de

³²⁴ *Ibid.*, v. 103-105, p. 164.

cette puissance occulte.

Est-ce que le vol du feu appartient également aux événements qui lui étaient prédestinés ? Nous n'en savons rien. De toute manière, le Titan ne regrette pas son larcin, en plus il est au courant que sa punition ne sera pas éternelle. Orgueilleux devant la menace de Zeus qui semble l'affaiblir, Prométhée compte sur la disposition du destin en faisant allusion à sa délivrance dans le futur.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : Οὐ ταῦτα ταύτη Μοῖρά πω τελεσφόρος

κρᾶναι πέπρωται, μυρίαῖς δὲ πημοναῖς

δύαις τε καμφθείς, ὄδε δεσμὰ φυγγάνω·

τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῶ.³²⁵

Prométhée : Pour cela, l'heure fixée par la Moire qui tout achève n'est pas encore arrivée : ce n'est qu'après avoir ployé sous mille douleurs, sous mille calamités, que je m'évaderai de mes liens. L'adresse est de beaucoup la plus faible en face de la Nécessité.

Cette déclaration manifeste de nouveau l'identité du dieu prophète. Prométhée est capable de prévoir son futur délivreur. Il aspire à s'affranchir de l'oppression de Zeus, mais il ne lance aucune tentative ni éprouve aucune volonté de résister à la destinée. Il est peut-être déjà au courant que tout cela est destiné depuis le début, et qu'il est impossible de faire des changements, il ne peut qu'attendre sa libération par un des descendants d'Io, planifiée dans son sort. En attendant, Prométhée n'a pas d'appréhension envers Zeus, et insiste sur la justice, tout en y résistant avec obstination et orgueil.

À part sa puissance irrésistible, les expressions du héros décèlent une autre caractéristique de la destinée dans le *Prométhée enchaîné*.

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ : πατρὸς δ' ἀρά

Κρόνου τότε ἤδη παντελῶς κρανθήσεται,

ἦν ἐκπίτων ἠρᾶτο δηναίων θρόνων.

Τοιῶνδε μόχθων ἐκτροπήν οὐδεὶς θεῶν

δύναται ἂν αὐτῶ πλὴν ἐμοῦ δεῖξαι σαφῶς·

³²⁵ *Ibid.*, v. 511-514, p. 179.

*ἐγὼ τὰδ' οἶδα χῶ' τρόπῳ.*³²⁶

Prométhée : Elle sera dès lors de tout point accomplie, la malédiction dont l'a maudit Cronos, son père, le jour où il tomba de son trône antique. Et le moyen d'éloigner tel revers, nul dieu, si ce n'est moi, ne le lui saurait révéler clairement. Seul, je sais l'avenir et comment il se peut conjurer.

En plus de la prophétie de la réalisation de l'imprécation paternelle de Zeus, Prométhée indique également la façon unique pour le tyran d'empêcher l'arrivée de ce jour fatal. Autrement dit, il n'est pas impossible de changer son destin, si nous connaissons comment recourir au moyen correct. C'est-à-dire que « la culpabilité implique la liberté de ne pas commettre la faute »³²⁷. Et la destinée, associant ainsi la nécessité au hasard, est hypothétique dans ce sens.

Ce point de vue semble s'opposer à la suprématie du destin, qui est considéré depuis l'époque archaïque comme une convention irréversible et inchangeable. En revanche, au lieu de renverser les caractéristiques fondamentales du destin, cette « contradiction » permet d'approfondir son mystère et son caractère incontrôlable. Effectivement, dans le monde tragique d'Eschyle, nous ne sommes pas tout le temps en mesure de distinguer la frontière du destin, et il n'est pas facile de discerner l'arrangement prédestiné dans la réalité. La prétendue possibilité de faire des modifications serait au contraire une disposition du sort. À l'exemple de l'avènement de Zeus, lequel a réussi à s'emparer du pouvoir de son père avec l'aide de Prométhée. Il paraît à première vue que cette usurpation enfreint le déroulement du cosmos, puisque c'est grâce au présage du fils de Thémis que Zeus a gagné le combat contre les Titans. En réalité, la victoire du nouveau roi olympien n'est pas un événement occasionnel, mais inexorable, parce que par rapport à la ruse représentée par Zeus, la violence incarnée par les Titans disparaîtrait sûrement de la scène historique, constituant une tendance universelle. Le recours apparemment imprévisible de Prométhée n'est donc qu'une action favorisant la réalisation de cet arrangement prévisible.

Quant à l'oracle de Thémis..., il paraissait laisser l'avenir indéterminé, puisqu'il ne précisait pas qui, de Zeus et des Titans, l'emporterait. Mais était-il possible aux Titans de préférer la ruse à la pure violence ? Les vains efforts de

³²⁶ *Ibid.*, v. 910-915, p. 193.

³²⁷ Edmond Lévy, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *op.cit.*, p. 412.

*Prométhée montrent bien que non : prisonniers de leur nature, les Titans devaient être vaincus.*³²⁸

En résumé, dans le *Prométhée enchaîné*, le destin est doté d'une existence manifeste, il est pris en compte par Prométhée depuis le début jusqu'à la fin de la pièce. D'une part, héritée des caractéristiques de la pensée archaïque, la destinée se révèle puissante et inéluctable autant que l'unique organisatrice de l'ordre de l'univers. Sa force est supérieure à celle de Zeus, le nouveau roi et le seul dieu censé libre du monde divin. L'intervention de l'affaire de Prométhée met au jour la concurrence entre Zeus et le destin, dont le résultat est pourtant certain. Par rapport aux autres œuvres d'Eschyle où Zeus joue le rôle d'un tyran juste et intériorise la justice, le dieu suprême d'ici dépend tout de même du destin. D'autre part, la conception de la destinée montre une certaine liberté, c'est-à-dire, la possibilité de se modifier. Cette prétendue éventualité demeure exactement en Prométhée, grâce auquel Zeus pourrait éviter la voie fatale. Il semble que la clé du sort du tyran est ainsi placée dans la main du Titan. En fait, personne n'a la capacité de disposer du destin, pas même le dieu prophète. Aucun d'entre les deux adversaires ne peut maîtriser sa propre vie. Quant au conflit entre ces derniers, il résulte de la contradiction entre l'exigence d'obéissance et la demande de justice, lesquelles sont toutes étroitement associées à la destinée. En tout cas, tant Prométhée que Zeus se trouvent dans une situation assez passive devant le destin, bien qu'ils essaient de lutter contre le sort de leur propre manière.

3.1.1.2. *Œdipe roi* de Sophocle

Tout comme son prédécesseur dans le genre tragique, Eschyle, Sophocle a montré un grand intérêt pour le sujet du destin, mais il n'a pas partagé la même opinion que celui-là. Par rapport à la tragédie d'Eschyle, aucune œuvre de Sophocle n'a opposé les dieux et le destin, lequel jouait un rôle essentiel chez lui.

Comme Pindare, Sophocle n'a jamais cru à une rivalité entre Zeus et les Mœurs. Sans doute le Destin est-il l'acteur principal de ses drames, mais il apparaît

³²⁸ *Ibid.*, p. 413.

*toujours comme l'émanation de la volonté divine, sans laquelle il ne pourrait être ni conçu ni achevé.*³²⁹

En effet, sous le calame de Sophocle, aucune autre pièce n'est meilleure que l'*Œdipe roi* sur le plan de l'interprétation de la relation entre l'homme et sa destinée.

Il est connu que, dans son célèbre traité sur la poésie, Aristote a tenu en grande estime *Œdipe roi* de Sophocle. Il a considéré la pièce comme l'un des modèles tragiques, à partir desquels il a extrait certaines de ses règles dramatiques. Aristote a fait notamment l'apologie de la structure d'*Œdipe roi*, il a jugé que l'intrigue de la reconnaissance dans cette pièce était la plus belle, puisqu'elle était accompagnée d'une péripétie impressionnante³³⁰.

Cette intrigue appréciée par Aristote est adaptée parfaitement à la démonstration du destin. En d'autres termes, non seulement ce chef-d'œuvre de Sophocle est reconnu pour son intrigue subtile, mais cette pièce est également un classique au sujet du destin dans la tragédie grecque et une œuvre représentative nous permettant de connaître la conception de la destinée sophocléenne. Et le bel agencement de l'intrigue apporte de fait une bonne contribution pour mieux exprimer l'idée du dramaturge sur ce thème archaïque.

3.1.1.2.1. La prédestination ancestrale

Le destin tragique peut se manifester sous diverses formes. Dans la tragédie grecque, le mauvais sort du protagoniste découle souvent d'une imprécation, qui entraîne l'obligation de la vengeance ou de l'expiation d'un acte répréhensible. L'imprécation dérive normalement d'une faute criminelle, d'une hamartia. En Grèce antique, l'hamartia est considérée comme un égarement mental, un acte par lequel l'agent perd le sens ou est la proie d'un délire. Cette folie de la faute, attribuée en général aux dieux ou aux châtiments vengeurs, est en mesure d'exercer de mauvaises conséquences tant pour le criminel que pour son entourage, sa famille, sa lignée et

³²⁹ Francis Vian, « Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle », *op.cit.*, p. 208-209.

³³⁰ En arrivant pour annoncer la véritable identité d'*Œdipe*, le messager pense pouvoir délivrer le roi de ses craintes et inquiétudes, et produit en revanche des effets contraires.

même son pays, tout comme Jean-Pierre Vernant le décrit dans l'« Ébauche de la volonté dans la tragédie grecque » :

*Une même puissance de malheur incarnée, dans le criminel et hors de lui, le crime, ses principes les plus lointains, ses conséquences dernières, son châtement qui rebondit tout au long des générations successives.*³³¹

L'histoire d'*Œdipe roi* de Sophocle appartient bel et bien à ce cas. Le nœud du malheur réside en Laïos, fils de Labdacos et père d'Œdipe. Sophocle est discret en la matière. Mais ses spectateurs savaient sans doute que Laïos avait perdu son père à l'âge de deux ans, que la régence de Thèbes était donc confiée à son grand-oncle Lycos. Cependant, quand il devient adulte, Lycos refuse de lui céder le trône et le chasse de son pays. Laïos trouve alors refuge auprès de Pélopes, roi de Mycènes. Ce dernier lui demande d'enseigner à son fils Chrysippe l'art de conduire le char. Mais épris du fils de son hôte, Laïos enlève Chrysippe pendant une course de chars à Némée. Par l'intermédiaire d'une guerre, Pélopes reprend son fils. Mais Chrysippe finit sa vie malheureusement. Il existe plusieurs versions à propos de son décès : soit qu'il se pend de honte, soit qu'il est tué sur l'ordre de sa mère Hippodamie par ses demi-frères Atrée et Thyeste, soit qu'il est directement assassiné par Hippodamie. En tout cas, la violation du devoir d'hospitalité de Laïos exaspère Pélopes, qui accable ainsi celui-là de la malédiction d'Apollon. Et à cause de Laïos, la race des Labdacides est dès lors maudite, des meurtres se succèdent génération après génération.

L'anathème a rapidement ses conséquences. Après son avènement sur le trône de Thèbes et son mariage avec Jocaste, Laïos est prévenu de la fatalité par l'oracle de Delphes qui l'informe qu'il sera tué par son fils. Dans le deuxième épisode de la pièce, Jocaste mentionne cette prophétie dans le but de consoler Œdipe, accusé du meurtre de l'ancien roi thébain par le présage du devin Tirésias.

*ΙΟΚΑΣΤΗ : Φανῶ δέ σοι σημεῖα τῶνδε σύντομα·
χρησμός γαρ ἦλθε Λαῖῳ ποτ', οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,
ὡς αὐτὸν ἦξι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν*

³³¹ Jean-Pierre Vernant, « Ébauche de la volonté dans la tragédie grecque », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – Tome I*, Paris, La Découverte, 2001, p. 55.

ὄστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κάκεινον πάρα.³³²

Jocaste : Et je vais t'en donner la preuve en peu de mots. Un oracle arriva jadis à Laïos, non d'Apollon lui-même, mais de ses serviteurs. Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui et de moi.

Croyant que l'oracle autrefois apporté par le serviteur d'Apollon ne s'est pas accompli, Jocaste essaie de rassurer Œdipe de ne pas prendre au sérieux les paroles de Tirésias. En revanche, cette tentative de consolation s'avère contre-productive, puisqu'elle rappelle à Œdipe le meurtre qu'il a commis avant de venir à Thèbes, au croisement de deux chemins conduisant respectivement à Delphes et à Daulia, ce qui fait avancer l'enquête.

Effectivement, le destin fatal de Laïos et de Jocaste entraîne tout à fait le sort de l'infortuné Œdipe, lequel est aussi averti sous forme d'oracle, mais cette fois-ci, la prédiction est prononcée directement par le dieu Apollon, lorsqu'Œdipe se rend à Delphes pour vérifier l'origine de son identité.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Λάθρα δὲ μητρὸς καὶ πατρὸς πορεύομαι

Πυθῶδε, καὶ μ' ὁ Φοῖβος ὧν μὲν ἰκόμην

ἄτιμον ἐξέπεμψεν, ἄλλα δ' ἀθλίῳ

καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προῦφάνη λέγων,

ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μιχθῆναι, γένος δ'

ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὄραν,

φονεὺς δ' ἐσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός.³³³

Œdipe : Alors, sans prévenir mon père ni ma mère, je pars pour Pythô ; et là Phæbos me renvoie sans même avoir daigné répondre à ce pour quoi j'étais venu, mais non sans avoir en revanche prédit à l'infortuné que j'étais le plus horrible, le plus lamentable destin : j'entrerais au lit de ma mère, je ferais voir au monde une race monstrueuse, je serais l'assassin du père dont j'étais né !

De toute évidence, semblable à la trilogie consacrée à la famille des Atrides chez Eschyle, la malédiction ancestrale commence à s'étendre à partir de Laïos au sein des générations des Labdacides. En effet, du point de vue de l'amorce des misères, Œdipe

³³² Sophocle, *Œdipe roi*, v. 710-714, *op.cit.*, p. 98.

³³³ *Ibid.*, v. 787-793, p. 100-101.

n'est point responsable, son destin est déjà fixé avant sa naissance, et il n'a aucun autre choix à faire que de l'accepter, bon gré mal gré. Comme les générations suivantes, il n'est qu'une victime expiatoire de la faute de son père biologique, étouffée par la force insondable au nom de la loi universelle.

3.1.1.2.2. La tentative d'échapper au destin

À la différence des personnages d'Eschyle, qui face au destin ne font que suivre le chemin indiqué par les dieux, telle la famille des Atrides, les héros, sous le calame de Sophocle, se mettent déjà à suspecter la justice de la destinée et à tenter de modifier leur « fatum » en prenant quelques mesures.

Laïos connaît bien sa faute à l'égard de Chrysippe, il ne doute donc pas de l'oracle d'Apollon. Ayant appris son destin néfaste selon lequel il trépassera par les mains de son enfant, Laïos habite séparément de son épouse Jocaste pour éviter tout engendrement. Toutefois, le couple ne parvient finalement pas à résister à la passion amoureuse, et Jocaste accouche d'un garçon, à savoir Œdipe. En tout cas, ces détails ne figurent pas chez Sophocle, qui ne mentionne que l'histoire après la naissance du héros. Hantés par l'ombre de la prophétie funeste, le couple ordonne à un berger de jeter l'enfant sur le mont Cithéron, tout en perçant ses talons pour l'accrocher à un arbre, afin de se préserver du malheur prédit.

ΙΟΚΑΣΤΗ : παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι

τρεῖς, καὶ νιν ἄρθρα κεῖνος ἐνζέζας ποδοῖν

ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν εἰς ἄβατον ὄρος.³³⁴

Jocaste : ... et d'autre part, l'enfant une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés, que déjà Laïos, lui liant les talons, l'avait fait jeter sur un mont désert.

La description de Jocaste rappelle l'abandon d'Œdipe juste après sa naissance, ce qui constitue la première tentative des personnages pour échapper à l'agencement du destin. Mais au lieu de mettre fin à la vie de l'enfant, Laïos et Jocaste choisissent de faire exposer leur fils dans un lieu désert en assignant cette tâche importante à un serviteur. Nous pourrions dire que ce traitement des parents manque à proprement

³³⁴ *Ibid.*, v. 717-719, p. 98.

parler de prudence et donne au destin la possibilité de se réaliser. C'est ainsi que le berger thébain transmet Œdipe à un corinthien. Œdipe est ensuite adopté par le roi et la reine de Corinthe, à savoir Polybe et Mérope, qui n'arrivent pas à avoir des enfants à ce moment-là.

Du côté d'Œdipe, il fait également des tentatives pour s'éloigner de la voie de sa destinée. Quand le héros est encore à Corinthe, pendant un repas, un homme ivre le traite d'« enfant supposé de son père » (πλαστός πατρί). L'idée l'obsède et le stimule à se rendre à Pythô pour vérifier sa vraie identité auprès du dieu. Apollon ne répond pas directement à sa question ; en revanche, il lui dévoile son futur destin de parricide et d'inceste. Œdipe est stupéfait de cette annonce terrifiante, mais comme Laïos et Jocaste, il ne veut pas se laisser mener par la destinée, et s'efforce de se sauver lui-même.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Κάγὼ 'πακούσας ταῦτα τὴν Κορινθίαν

ἄστροις τὸ λοιπὸν ἐκμετρούμενος χθόνα

ἔφευγον, ἔνθα μήποτ' ὀψοίμην κακῶν

χρησμῶν ὀνειδή τῶν ἐμῶν τελούμενα.³³⁵

Œdipe : Si bien qu'après l'avoir entendu, à jamais, sans plus de façons, je laisse là Corinthe et son territoire, je m'enfuis vers des lieux où je ne pusse voir se réaliser les ignominies que me prédisait l'effroyable oracle.

Œdipe quitte Corinthe à l'insu de Polybe et de Mérope qu'il croit toujours être ses parents biologiques. Mais au bout du compte, la situation se développe à l'encontre de sa volonté. Tous les efforts restent vains, la calamité prophétisée par Apollon arrive comme prévu : en s'éloignant de Corinthe, Œdipe se rapproche en réalité de sa famille d'origine, et finalement il tue son père et épouse sa mère.

Le sort de la famille d'Œdipe affirme le caractère irrésistible du destin ; cette puissance inéluctable ne se modifie pas selon les actions des hommes. Bien qu'elle n'intervienne pas forcément dans la conduite des personnages, toutes les tentatives pour la contourner ou la changer sont vaines. En fait, comme le héros s'en défend dans *Œdipe à Colone*, en ce qui concerne le parricide de son père et l'inceste de sa mère, il ne commit pas ces crimes consciemment, mais a été obligé de subir ces malheurs. Autrement dit, face au combat avec le cortège de Laïos, Œdipe croit tuer ses adversaires

³³⁵ *Ibid.*, v. 794-797, p. 101.

par légitime défense ; quant à l’hymen avec Jocaste, il l’accepte non par initiative mais comme condition pour monter sur le trône offert par Thèbes. Le héros se trouve toujours dans un état relativement passif, puisque ce n’est pas lui qui déclenche ces affaires.

*ΟΙΔΙΠΟΥΣ : ὅστις φόνους μοι καὶ γάμους καὶ συμφορὰς
τοῦ σοῦ διῆκας στόματος, ἄς ἐγὼ τάλας
ἤνεγκον ἄκων· θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον,
τάχ’ ἂν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι.³³⁶*

Œdipe : Ta bouche déverse pour nous meurtres, mariages, malheurs de toute sorte, malheurs que j’ai subis, hélas ! bien malgré moi ; mais tel était le bon plaisir des dieux, qui en voulaient à ma race sans doute depuis bien longtemps.

3.1.1.2.3. La révélation du destin

La pièce débute par la supplication du chœur composé du prêtre de Zeus et des citoyens de Thèbes. À travers le discours du vieillard, les spectateurs sont au courant du contexte de l’histoire : après avoir réussi à libérer la ville de la Sphinge en résolvant l’énigme du monstre, Œdipe, considéré par les Thébains comme sauveur de la ville, a épousé la reine Jocaste et est devenu le nouveau roi. La paix est bientôt brisée par un autre désastre, une peste qui s’épand sur Thèbes, s’abat sur le peuple et cause de nombreuses morts. Tout cela n’est certes pas une coïncidence, mais prépare à l’intrigue suivante. En réalité, avant l’imploration des citoyens, Œdipe a déjà envoyé son beau-frère Créon pour demander les instructions d’Apollon à Pythô en vue de sauvegarder le pays.

Créon revient avec la réponse d’Apollon : afin de dégager Thèbes des misères, il faut « chasser la souillure que nourrit ce pays et ne pas l’y laisser croître jusqu’à ce qu’elle soit incurable » (μίασμα χῶρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ ἐν τῆδ’ ἐλαύνειν μηδ’ ἀνήκεστον τρέφειν)³³⁷, c’est-à-dire, trouver et punir le meurtrier de Laïos. En tant que nouveau roi, Œdipe n’hésite pas un seul instant à assumer la responsabilité de cette recherche. Ainsi s’amorce l’enquête sur le meurtrier de l’ancien roi thébain, ce qui signifie également l’annonce de la révélation du destin d’Œdipe. Ces deux processus

³³⁶ Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 962-964, *op.cit.*, p. 118-119.

³³⁷ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 97-98, *op.cit.*, p. 75.

avancent parallèlement, et se croiseront au moment où la vérité verra le jour.

Si l'ordre d'Apollon, qui indique que le meurtrier de Laïos est justement à Thèbes, constitue la première étape de la révélation du sort du héros, l'interprétation de Tirésias en est la deuxième. Selon le conseil de Créon, Œdipe fait venir le devin aveugle pour éclairer l'oracle d'Apollon. Devant le défi et la menace du nouveau roi, Tirésias est obligé de confier la vérité.

*ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ : ἐννέπω, σὲ τῷ κηρύγματι
ᾧπερ προεῖπας ἐμμένειν, κάφ' ἡμέρας
τῆς νῦν προσαυδᾶν μήτε τούσδε μήτ' ἐμέ,
ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι.³³⁸*

*Tirésias : Eh bien, je te somme, moi, de t'en tenir à l'ordre que tu as proclamé
toi-même, et donc de ne plus parler de ce jour à qui que ce soit, ni à moi, ni à
ces gens ; car, sache-le, c'est toi, c'est toi, le criminel qui souille ce pays !*

Pourtant, face à l'accusation du devin, Œdipe refuse d'y croire, il la prend au contraire comme un complot conjuré avec Créon, lequel, aux yeux du roi, est jaloux de son pouvoir et envisage de le détrôner. Le dialogue devient ainsi une dispute qui se termine par le dévoilement de Tirésias. Malgré l'intimidation et les insultes d'Œdipe, le vieux serviteur d'Apollon indique de manière explicite que l'assassin de Laïos est le roi actuel, ainsi que les crimes de parricide et d'inceste que celui-ci a commis ; il prédit aussi la déchéance et la cécité d'Œdipe dans un proche avenir.

*ΤΕΙΡΕΣΙΑΣ : τὸν ἄνδρα τοῦτον ὃν πάλαι
ζητεῖς ἀπειλῶν κάνακηρύσσων φόνον
τὸν Λαῖειον, οὗτός ἐστιν ἐνθάδε,
ξένος λόγῳ μέτοικος, εἶτα δ' ἐγγενῆς
φανήσεται Θηβαῖος, οὐδ' ἠσθήσεται
τῇ ζυμορᾷ...
Φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ζυνῶν
ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, κάζ ἧς ἔφν
γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς*

³³⁸ *Ibid.*, v. 350-353, p. 85.

*ὄμοσπόρος τε καὶ φονεύς.*³³⁹

Tirésias : L'homme que tu cherches depuis quelque temps avec toutes ces menaces, ces proclamations sur Laïos assassiné, cet homme est ici même. On le croit un étranger, un étranger fixé dans le pays : il se révélera un Thébain authentique – et ce n'est pas cette aventure qui lui procurera grand-joie... Et du même coup, il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né, rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père !

Suspecté par Œdipe, Créon, lui, vient pour se justifier. La contestation entre eux s'arrête à l'arrivée de Jocaste. Et cette dernière pousse davantage le développement de l'affaire. Pour rassurer Œdipe, la reine raconte la discordance de l'oracle d'Apollon avec la réalité à l'égard de son enfant et de la mort de son premier époux. Quelques détails sur l'homicide de Laïos qu'elle mentionne suscitent en revanche l'inquiétude du jeune roi. L'endroit et la date de ce meurtre ainsi que la description de l'apparence physique de Laïos permettent à Œdipe de se rendre compte qu'il est lui-même probablement l'assassin.

Puis arrive l'étape suivante, à savoir le dénouement de la pièce. Le dernier espoir réside en le seul survivant du combat, qui à la vue de l'avènement d'Œdipe avait demandé à quitter la ville de Thèbes. Avant de convoquer l'intéressé, un messager corinthien rapporte la nouvelle de la mort de Polybe. En pareil cas, afin de rassurer l'héritier du roi de Corinthe comme Jocaste, il révèle à Œdipe que celui-ci n'est que fils adoptif de Polybe et Mérope, et raconte l'histoire complète de l'adoption du nouveau-né auparavant abandonné. Finalement, la vérité est tirée au clair au fur et à mesure du témoignage du berger et du serviteur survivant de Laïos.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Ἰοὺν ἰοῦ· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ.

Ἵδ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,

ὄστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ζῶν οἷς τ'

*οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὔς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.*³⁴⁰

Œdipe : Hélas, hélas ! ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisqu'aujourd'hui, je me révèle le fils de qui

³³⁹ *Ibid.*, v. 449-460, p. 88.

³⁴⁰ *Ibid.*, v. 1182-1185, p. 115.

je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer !

Ici, toute la révélation du destin d'Œdipe s'achève. Le meurtrier de Laïos et la vraie identité du héros se font jour en même temps. Dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, la destinée existe de façon explicite, et est évoquée par les dieux du début à la fin de la tragédie. La puissance du destin se montre par l'intermédiaire de l'expression des protagonistes, mais nous ne voyons pas le fonctionnement concret de cette force. Inversement, dans *Œdipe roi*, l'oracle s'accomplit déjà dès le commencement. Par l'enquête sur le décès de Laïos, Sophocle nous déroule par analepse tout le processus de la réalisation de la prophétie, nous permettant de découvrir la réalité avec les personnages, ce qui rend les spectateurs plus effrayés par le caractère inexorable du destin et plus compatissants envers l'expérience d'Œdipe.

3.1.1.2.4. La mutilation : la lutte contre le destin ?

L'atroce réalité rendue publique, il est impossible pour Jocaste et Œdipe de supporter cette immense douleur. À la vue du suicide de son épouse et mère à la fois, le héros se crève les yeux avec deux agrafes accrochées au vêtement de la reine, et demande à Créon de le laisser s'exiler à l'écart de Thèbes. Il semble que la cécité est un choix qu'Œdipe a fait personnellement, une autopunition pour ce qu'il a commis involontairement, afin de ne plus voir les résultats fâcheux de ses fautes. De fait, l'aveuglement est associé aussi à la divination et était anticipé par le devin dès la fin du premier épisode :

*ΤΕΙΠΕΣΙΑΣ : τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος
καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ζένην ἔπι
σκήπτρω προδεικνὺς γαῖαν ἐμπορεύσεται.³⁴¹*

Tirésias : Il y voyait : de ce jour il sera aveugle ; il était riche : il mendiera, et, tâtant sa route devant lui avec son bâton, il prendra le chemin de la terre étrangère.

De la perspicacité à la cécité, du plus haut au plus bas, du héros au mendiant –

³⁴¹ *Ibid.*, v. 454-456, p. 88.

Tirésias annonce clairement le résultat qu'Œdipe obtiendra après la reconnaissance de son identité, et c'est exactement ce que le protagoniste connaîtra dans un futur proche. Quant à Œdipe, il ne se croit pas non plus coupable, et considère son aveuglement comme une affliction imposée par le dieu. Quand le chœur lui demande qui le pousse à se mutiler, il attribue son malheur à Apollon.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Απόλλων τάδ' ἦν, Απόλλων, φίλοι,

ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

Ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὖ-

τις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.³⁴²

Œdipe : Apollon, mes amis ! oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces, ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux !

Sa lamentation dénote que la cécité fait partie de l'ordre d'Apollon, d'autre part, Œdipe met en application ce châtement lui-même. Effectivement, tout comme son automutilation, au long de la réalisation du destin, Apollon n'intervient pas du tout en personne, c'est Œdipe qui s'avance tout seul vers son adversité et tombe enfin au fond du gouffre de son sort. Avant d'aller à Thèbes, Œdipe entend le propos de l'homme ivre sur son origine, sa précipitation le conduit à chercher la vérité auprès du dieu. Ensuite, épouvanté par l'affreux présage d'Apollon, il se hâte de s'enfuir de Corinthe et de ses parents, ce qui l'amène à rencontrer Laïos et son cortège au croisement frontière du pays et à réaliser son premier crime de parricide. Tout cela n'est-il pas l'arrangement du destin ? La réponse est certainement positive. Sinon, pourquoi personne d'autre que lui n'est capable de résoudre l'énigme de la Sphinx ? La parole du chœur dans le prologue correspond à ce point : « c'est par l'aide d'un dieu – chacun le dit, chacun le pense – que tu as su relever notre fortune » (ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ λέγει νομίζη θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον)³⁴³. Son intelligence et son courage exceptionnels le distinguent déjà des autres personnes : il est choisi par le dieu pour sauver la ville du monstre, il est désigné pour régner sur Thèbes comme nouveau roi et pour se marier avec la reine veuve, l'entraînant ainsi à perpétrer son deuxième crime, l'inceste. De même, quand Jocaste prend conscience de toute la réalité par le biais du témoignage du

³⁴² *Ibid.*, v. 1329-1332, p. 121.

³⁴³ *Ibid.*, v. 38-39, p. 73.

messenger corinthien, elle essaie d'empêcher Œdipe d'aller plus loin dans sa recherche, mais encore une fois, croyant que son épouse craint d'être issu d'une famille esclave qui n'est pas digne de son statut, Œdipe se dépêche d'avoir accès à la vérité qui se révélera une souffrance insupportable.

Dans *Œdipe roi*, Sophocle ne discute pas de la culpabilité du personnage et de la justice du destin étroitement lié à la volonté des dieux, mais il développe cette thèse dans *Œdipe à Colone*, où le héros ne s'attribue pas tous les crimes et croit être victime de la malédiction ancestrale.

ΧΟΡΟΣ : Ἔπαθες —

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν.

ΧΟΡΟΣ : Ἐρεξας —

ΟΙΔΙΠΟΥΣ : Οὐκ ἔρεξα.³⁴⁴

Le chœur : Tu as subi...

Œdipe : J'ai subi des épreuves qui ne s'oublent pas.

Le chœur : Tu as commis...

Œdipe : Je n'ai pas commis...

Ici, Œdipe nie son identité comme agent des actions, mais il déclare sa passivité au cours du déroulement de ses misères. En effet, « dans *Œdipe roi* il n'y a pas de frontière nette entre 'agir' et 'subir' »³⁴⁵. Comme le processus que nous avons analysé plus haut, de la proclamation de l'oracle d'Apollon jusqu'à la réalisation de la prophétie, la force du destin et l'action de l'homme se confondent, ces deux facteurs sont opposés mais indissociables. Par conséquent, « toute tentative pour établir, même à propos de l'aveuglement d'Œdipe, une frontière nette entre ce qui relève de la causalité divine et ce qui dépend de la décision humaine est vouée à l'échec, car elle revient à séparer l'inséparable »³⁴⁶. Dans la pièce, nous pouvons également trouver des fondements sur ce point. Par exemple, au début de l'exodos, Œdipe, au moment de sa mutilation, admet ses deux rôles indivisibles dans ses crimes : il est à la fois agent et victime.

ΕΞΑΓΓΕΛΟΣ : ὀθούνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν

³⁴⁴ Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 537-538, *op.cit.*, p. 100-101.

³⁴⁵ Suzanne Saïd, *La faute tragique*, *op.cit.*, p. 214-215.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 215.

οὐθ' οἱ ἔπασχεν οὐθ' ὅποι' ἔδρα κακά.³⁴⁷

Le messenger : « Ainsi ne verront-ils plus, dit-il, ni le mal que j'ai subi, ni celui que j'ai causé... ».

Au lieu d'interroger sur la responsabilité et la culpabilité d'Œdipe, « Sophocle ne s'intéresse dans cette œuvre qu'au malheur d'un homme qui vient de découvrir qu'il a commis des crimes horribles »³⁴⁸. Autrement dit, à travers l'expérience amère d'Œdipe, toute la pièce se consacre à démontrer la puissance considérable et effrayante du destin auquel personne ne peut échapper. Mais l'attitude des personnages tragiques envers cette force mystérieuse varie chez les dramaturges différents. Par comparaison avec le protagoniste du *Prométhée enchaîné*, Œdipe s'efforce de contester la justice du destin, il n'a pas envie d'expié la faute de ses ancêtres, et s'avère donc beaucoup plus combattant, puisque dès le commencement de la tragédie, il ne s'arrête pas de tenter de lutter contre son sort maudit. Malheureusement, son esprit de résistance l'incite fortuitement à s'avancer dans une direction déviée, laquelle aboutit pourtant au chemin prédestiné par le dieu, ce qui confirme davantage encore le caractère invincible du destin chez Sophocle.

3.1.1.3. Médée d'Euripide

Dans la littérature grecque antique, tant la mythologie que la tragédie, la figure de Médée se trouve parmi les personnages les plus remarquables. Cette petite-fille du dieu du Soleil Hélios est notamment connue du grand public par sa cruauté monstrueuse pour avoir tué ses propres enfants. Mais en réalité, dans les premières versions du mythe de Médée, l'héroïne n'est pas infanticide³⁴⁹, et Euripide est probablement le premier à

³⁴⁷ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 1271-1272, *op.cit.*, p. 118.

³⁴⁸ Suzanne Saïd, *La faute tragique*, *op.cit.*, p. 215.

³⁴⁹ Cf. Louis Séchan, « La légende de Médée », *Revue des Études Grecques*, 1927, tom. 40, fasc. 184-188, p. 270. Par exemple, Chez Eumélos de Corinthe (VIII^e-VII^e avant J.-C. environ), Médée, ayant l'intention de rendre ses enfants immortels, les conduit involontairement à la mort. Chez Créophylos de Samos (aux environs du VI^e avant J.-C.), Médée empoisonne Créon, dont les proches tuent ses enfants et répandent la rumeur que Médée est infanticide. Mais la tradition fondée à partir du bruit du meurtre volontaire par Médée de ses enfants a été empruntée par Euripide comme l'élément essentiel dans sa tragédie, selon Louis Séchan.

transformer la tradition originelle en attribuant à Médée la mort de ses fils³⁵⁰. Sur la base de la mythologie et de l'épopée, Euripide a créé dans la tragédie éponyme sa figure de Médée, qu'il a dotée d'une forte personnalité distincte des images féminines générales.

En tant que dernier grand tragique de l'Athènes classique, Euripide apporte à ce genre littéraire nombre de nouveautés, dans des domaines tels que le rôle du chœur, l'enrichissement de sujets ou la complexité de l'action. Au lieu de se borner aux récits des héros légendaires, Euripide, beaucoup influencé par la guerre du Péloponnèse de son époque, se focalise davantage sur des phénomènes sociaux. Au travers de l'adaptation des histoires mythologiques ou épiques, il a écrit des tragédies aux implications politiques, tout en exprimant ses idées sur la société athénienne, comme le patriotisme dans *Les Suppliantes* et les conséquences de la guerre dans *Les Troyennes*, et en éprouvant de la compassion pour les êtres dont la condition sociale est inférieure, comme l'esclave dans *Ion* et l'héroïne dans *Médée*.

Par rapport aux œuvres des deux autres grands tragiques précédents, il apparaît que le destin n'est plus un thème principal chez Euripide. La croyance en l'intervention divine a connu un déclin, et le poète se tourne vers les émotions de l'homme telle que la passion amoureuse, qui suscite des misères humaines.

*Même si ce mot (até) reste relativement bien attesté chez Euripide, il cesse généralement de recouvrir un ensemble complexe de faute, d'erreur et de malheur envoyé par les dieux et devient le plus souvent un moyen expressif de désigner des malheurs ou des fléaux tout humains.*³⁵¹

Est-ce exactement le cas dans *Médée* ? Le texte qui suit sera consacré à une analyse de l'interprétation de la conception du destin dans cette pièce euripidéenne.

3.1.1.3.1. La prédestination de la tragédie ?

Globalement, l'histoire de Médée reprise par Euripide n'a rien à avoir avec la

³⁵⁰ Cf. Wilamowitz, *Hermes*, XV (1880), p. 406.

³⁵¹ Suzanne Saïd, *La faute tragique, op.cit.*, p. 132-133.

prédestination. Mais si nous cherchons dans les mythes grecs, il n'est pas moins intéressant de trouver des anecdotes liées aux ancêtres de Médée.

L'origine remonte à Hélios, grand-père de Médée. En tant que dieu du Soleil, Hélios assume la responsabilité de conduire tous les matins son char attelé de quatre chevaux blancs dans le ciel et de révéler tout ce qui se produit sur Terre. Selon l'*Odyssee* d'Homère³⁵² par exemple, il surprend par hasard l'amour adultère d'Arès et Aphrodite, épouse d'Héphaïstos.

Hélios révèle au dieu forgeron cette relation coupable et l'aide à saisir les adultères sur le fait. Ayant ainsi de la rancœur contre Hélios, Aphrodite lance sur ce dernier et sa descendance une malédiction selon laquelle l'amour des Héliades sera difficile et défavorable, et qu'ils en souffriront terriblement. D'abord Pasiphaé, fille d'Hélios et de Persé. À cause de son mari infidèle Minos, roi de Crète, qui ne tient pas son engagement de sacrifier le magnifique taureau blanc au dieu de la mer, Pasiphaé, devenue l'instrument de la vengeance de Poséidon, tombe follement amoureux de l'animal et accouche du Minotaure. Ensuite c'est le tour d'Ariane, fille de Pasiphaé et de Minos. Séduite par Thésée, Ariane aide celui-ci à triompher du Minotaure et à tuer ce demi-frère monstrueux. Mais après avoir remporté la victoire, Thésée ne tient pas sa promesse de mariage et abandonne Ariane sur l'île de Dia. Enfin Phèdre, l'une des sœurs d'Ariane, épouse Thésée. Néanmoins elle devient à son tour l'outil de la vengeance d'Aphrodite. Cette dernière lui inspire une passion coupable pour son beau-fils Hippolyte. Ayant honte et peur qu'Hippolyte la dénonce à Thésée, Phèdre, avant de se suicider, laisse un testament pour se venger en accusant son beau-fils d'avoir tenté de la violer.

Il apparaît que Médée, faisant partie des Héliades, possède une forte probabilité de subir cette imprécation ancestrale. Pourtant, dans la tragédie d'Euripide, il n'existe aucune énonciation, en apparence, qui évoque ce sujet, et le poète ne décrit l'héroïne que comme une descendante d'Hélios.

ΜΗΔΕΙΑ : Ὅρας ἂ πάσχεις· οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν

³⁵² Cf. Homère, *Odyssee – Tome II*, Chant VIII, v. 270-271, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 13. « Ἄφαρ δέ οἱ ἄγγελος ἦλθεν Ἥλιος, ὃ σφ' ἐνόησε μιγαζομένους φιλότητι » (Et le Soleil allant raconter au mari qu'il les avait trouvés en pleine œuvre d'amour).

τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις,
γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ' ἄπο.³⁵³

Médée : Tu vois comme on te traite ; tu ne dois point payer tribut de risée à l'hymen du sang de Sisyphe avec un Jason, - toi, la fille d'un noble père, et la lignée du Soleil !

C'est la première fois que l'héroïne fait mention de son ancêtre Hélios, dieu du Soleil, juste après avoir convaincu Créon de lui accorder un délai d'une journée avant son départ. Sur un ton de haine et de combativité, elle s'indigne contre le traitement injuste qu'elle a connu, et brûle d'essayer cet affront qu'on lui fait, à elle, princesse colchidienne issue d'une famille divine.

*ΜΗΔΕΙΑ : Τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός.³⁵⁴*

Médée : Telle est la vertu du char que le père de mon père, le Soleil, nous donne pour rempart contre un bras ennemi.

La dernière évocation d'Hélios se trouve à la suite du meurtre infanticide de Médée, qui emporte les cadavres de ses enfants et s'en va dans le char du Soleil que son grand-père lui laisse. Ici encore une fois, le char volant rappelle l'identité de Médée en tant que femme magicienne. Mais également, cette expression ne se rapporte pas du tout à la malédiction familiale.

Un autre passage semble plus corrélé avec l'anathème prédestiné ; il émane de Jason dans le deuxième épisode. Au cours de l'affrontement entre Jason et Médée, le mari se justifie pour son action sans pudeur, refuse ingratement de reconnaître tous les sacrifices que sa femme a faits pour lui, et impute leur amour à l'intervention de Cypris.

*ΙΑΣΩΝ : Ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας
σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
Σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός, ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασε*

³⁵³ Euripide, *Médée*, v. 404-406, *op.cit.*, p. 138.

³⁵⁴ *Ibid.*, v. 1321-1322, p. 172-173.

τόζοις ἀφύκτοις τούμὸν ἐκσῶσαι δέμας.³⁵⁵

Jason : Pour moi, puisque tu exaltes si fort tes services, c'est à Cypris que j'attribue le salut de mon expédition, à elle seule entre les dieux et les hommes.

Toi, tu es certes d'esprit subtil ; mais il t'est odieux d'expliquer qu'Amour, de ses traits inévitables, t'a contrainte à sauver ma personne.

Ce discours correspond apparemment à la faute originelle de la famille d'Hélios. De même que Pasiphaé, Ariane et Phèdre, Médée en est comme une autre victime féminine, et son affection pour Jason est inspirée par la déesse de l'amour, qui est le vrai sauveur de Jason. Cependant, il est inapproprié de traiter ces paroles hors du contexte. Tenant compte des reproches adressés à Médée au début de cet épisode, la citation ci-dessus est plutôt une chicane, un prétexte de Jason pour justifier sa trahison, sans aucun rapport avec la prédestination et les futurs crimes de la magicienne.

En outre, une autre perspective ne doit pas non plus être négligée, ce sont les méfaits que Médée a commis avant leur arrivée à Corinthe, ce qui pourrait sans doute constituer l'origine des malheurs ultérieurs. Aux vers 9-10, 166-167, 475-487, nous sommes en mesure de connaître les crimes de Médée en faveur de Jason : tombée amoureuse du chef des Argonautes, Médée, afin d'aider Jason à obtenir la Toison d'or détenue par Éétès, roi de Colchide, trahit son père et son pays. Pour réussir à fuir avec son amant et les Argonautes, elle tue son propre frère Absyrtos et le dépèce. En vue de faire récupérer à Jason le trône d'Iolcos, Médée, à l'aide de sa magie, persuade les filles de Pélias d'assassiner leur père. Le fratricide, le parricide et le régicide sont considérés par Jason comme la source des fautes de Médée et de ses propres misères, à savoir le meurtre de sa nouvelle épouse et de son nouveau beau-père, ainsi que sa privation de descendance.

ΙΑΣΩΝ : Τὸν σὸν δ' ἀλάστορ' εἰς ἔμ' ἔσκηψαν θεοί·

κτανοῦσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον

τὸ καλλίπρωρον εἰσέβης Ἀργοῦς σκάφος.³⁵⁶

Jason : Le génie vengeur attaché à ta personne, c'est sur moi que l'ont lancé les dieux, car tu avais tué ton frère à ton foyer, quand tu montas sur la nef Argo

³⁵⁵ *Ibid.*, v. 526-531, p.142.

³⁵⁶ *Ibid.*, v. 1333-1335, p. 173.

à la belle proue.

Également, vu la situation langagière, au lieu d'être regardé comme l'explication des crimes de Médée, cet énoncé ressemble davantage à de simples invectives de Jason. En tout cas, sur ce point, Jean-Claude Ranger déclare que les meurtres vengeurs de Médée sont probablement associés à ses violents actes antérieurs.

Médée et Jason se trouvent donc également exilés de leur patrie, pour deux meurtres dont Médée est directement ou indirectement responsable et dont Jason est le bénéficiaire. C'est dire que la chaîne de violences est bien antérieure au début de la pièce et que les actes de violence qui s'y perpétuent ne sauraient être isolés de ceux-là, même si l'on est loin de la conception eschyléenne de la transmission de la violence, telle qu'elle s'exprime dans l'Orestie.³⁵⁷

Jean-Claude Ranger aurait raison de suggérer la perpétuation de la chaîne de violences dont Médée est le principal agent responsable. Étant donné l'évocation de la malédiction familiale ou individuelle qui apparaît à plusieurs reprises dans la pièce, il est évident que l'histoire et les protagonistes s'ancrent dans le corpus mythologique. En revanche, ni les personnages ni le chœur n'abordent cette question de manière directe et affirmative, ce qui reflète d'une certaine façon l'intention de la création du poète : le dessein d'Euripide ne consiste pas à montrer la puissance du destin. Contrairement à *Œdipe roi* de Sophocle, le rôle de la destinée s'amoindrit. Et avec l'ajout de l'intrigue de l'infanticide de Médée, le poète aurait pour objectif de montrer les caractères et les actions indépendants du facteur prédestiné de l'héroïne.

3.1.1.3.2. Le développement d'une vengeance délibérée

En dépit de la malédiction ancestrale, la tragédie de Médée provient de la trahison de son mari, d'où sa fureur la conduisant à une vengeance féroce.

Distincts des caractères des femmes ordinaires faibles et résignées, celui de Médée est souligné depuis le début de la pièce. Tout au long du prologue, la nourrice,

³⁵⁷ Jean-Claude Ranger, « Violence, nature et divin chez Médée », *Pallas*, 1996, n° 45, p. 230-231.

en racontant l'expérience amère de Médée et en éprouvant de la compassion envers ses souffrances, ne ménage pas ses mots qui expriment sa crainte et son appréhension pour sa maîtresse.

ΤΡΟΦΟΣ : βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς

πάσχουσ' ἐγῶδα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν...

Δεινή γάρ· οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν

*ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον οἴσεται.*³⁵⁸

La nourrice : violente est son âme ; elle ne supportera pas d'être maltraitée ; je la connais et je tremble... Car elle est terrible, et qui a encouru sa haine, malaisément remportera la palme de victoire.

Cette description proprement dite de l'humeur de Médée est comme une condition préalable : c'est une femme remplie de violence et de cruauté effrayantes ; ces traits de caractère sont innés, sans aucune relation avec l'intervention divine. En plus de ce détail, la nourrice réitère également, par exemple aux vers 92-94 et 103-104, la fureur et l'atrocité que la princesse montre à la suite de la nouvelle du nouveau mariage de son mari. Et les expressions de Médée elle-même confirment ce jugement.

ΜΗΔΕΙΑ : ὧ κατάρατοι παῖδες, ὄλοισθε στυγεράς μητρός σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.³⁵⁹

Médée : Enfants maudits d'une odieuse mère, puissiez-vous périr avec votre père, et toute la maison aller à la ruine !

La douleur de Médée est mêlée de haine et de jalousie, et son animosité se manifeste non seulement envers Jason, mais aussi à l'encontre de ses deux fils. En outre, Médée est comparée respectivement par la nourrice³⁶⁰ et son époux³⁶¹ à une bête farouche, une lionne irritée. Toutes ces descriptions contribuent à créer la figure extrême de Médée, et servent de fondement pour les crimes terribles de l'héroïne.

³⁵⁸ Euripide, *Médée*, v. 38-39, 44-45, *op.cit.*, p. 124.

³⁵⁹ *Ibid.*, v. 113-115, p. 127.

³⁶⁰ Cf. *Ibid.*, v. 187-189, p. 130. « ΤΡΟΦΟΣ : Καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆῃ » (La nourrice : Et pourtant, elle lance à ses servantes le farouche regard d'une lionne qui a mis bas, si l'une d'elles l'approche, la parole aux lèvres).

³⁶¹ Cf. *Ibid.*, v. 1341-1343, p. 173. « ΙΑΣΩΝ : κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί, λέαιναν, οὔ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν » (Jason : Je me suis allié à une ennemie, pour ma perte, à une lionne, non à une femme, d'un naturel plus sauvage que la Tyrrhénienne Scylla).

Si le contrat de mariage entre Jason et Créuse constitue la première blessure de Médée, l'expulsion ordonnée par Créon en est la deuxième. L'abandon du mari et l'exclusion du roi Corinthien contraignent Médée à entrer dans une impasse, puisque la princesse Colchidienne n'a plus d'autres endroits où se rendre : en trahissant son père et en tuant son frère, il lui est impossible de rentrer dans sa patrie. Et maintenant, elle perd la seule chose qu'elle possède et qui lui est précieuse, à savoir l'amour et le support de son mari. En plus, la confrontation au sein du couple déçoit vraiment Médée. Jason essaie d'embellir sa tromperie, il se disculpe en prétendant contracter un mariage avec Créuse dans le but d'améliorer la condition de vie de Médée et de leurs enfants, il reproche à sa femme le malentendu sur ses bonnes intentions et dénie impudemment tous les sacrifices qu'elle a faits pour lui. C'est ainsi que la trahison et le désespoir allument complètement le courroux de Médée, résolue à se venger de tous ceux qui l'écrasent d'afflictions. Évidemment, cette aspiration intense à la vengeance ne se rapporte pas du tout à la volonté divine, elle est une conscience personnelle, un choix qui est le produit de ses traits de caractères extrêmes et de ses expériences malheureuses.

Ainsi se déclenche l'entreprise de la vengeance. Médée n'est pas une personne inconsiderée. Elle est bien consciente qu'en tant que femme, elle se trouve en situation de vulnérabilité dans une société patriarcale. Mais elle sait comment profiter de son intelligence et des avantages de l'identité féminine pour atteindre son but. En premier lieu, face à Créon, Médée se place dans une position humble et inférieure. Elle n'hésite pas à montrer sa faiblesse dans une circonstance défavorable et sa pleine compréhension à l'égard du mariage de la fille du roi. Afin de gagner du temps pour son projet de vengeance, Médée recourt même au rite de la supplication par les genoux³⁶², et obtient enfin un sursis d'une journée avant l'exil. En deuxième lieu, au moment de chercher à trouver un refuge permettant de lui donner asile après la réalisation de ses représailles, Médée tombe sur Égée et gagne sa sympathie. Encore une fois, par le rite de la supplication³⁶³ et avec la promesse de faire engendrer des enfants au supplié, elle parvient à se procurer la protection du roi d'Athènes. En dernier lieu, durant sa deuxième rencontre avec Jason, l'homme hypocrite auquel elle voue une

³⁶² Cf. *Ibid.*, v. 324, p. 135. « ΜΗΔΕΙΑ : Μή, προς σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης » (Médée : Par tes genoux, et par la nouvelle épouse !)

³⁶³ Cf. *Ibid.*, v. 769-711, p. 149. « ΜΗΔΕΙΑ : Ἄλλ' ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίγνομαι, οἴκτιρον οἴκτιρόν με τὴν δυσδαίμονα » (Médée : Eh ! bien, je t'en conjure par ton menton et tes genoux, me voici ta suppliante, pitié, pitié pour mon infortune !)

haine implacable, Médée change totalement d'attitude. Elle feint de reconnaître sa faute et de s'avérer très soumise. Sa demande de réconciliation n'attise aucun soupçon de Jason, et celui-ci consent à s'efforcer de faire rester leurs enfants et à les accompagner pour offrir à Créuse les cadeaux funestes de Médée.

Jusqu'ici, le projet de vengeance de Médée est à moitié accompli : à cause de la couronne et de la robe empoisonnées, Créuse et Créon meurent peu de temps après. En réalité, tout ce processus de préparation indique que cette vengeance n'est pas une décision relevant d'une impulsion soudaine, mais une action délibérée. Médée, appartenant aux femmes qui sont opprimées par la classe dominante des hommes, est quand même capable de se venger par sa ruse. L'intervention divine est absente, elle n'a pas du tout recours à un certain dieu, ni n'est guidée par des oracles ; toute la série de ses actions est élaborée et achevée par elle-même. Dans la pièce apparaissent tout de même des mots concernant la destinée, par exemple aux vers 58 et 268 (τύχας), ou 861 et 995 (μοίρας), mais ces expressions sont plutôt des exclamations de tristesse ou des énoncés du fait de l'instant, loin d'être des témoignages de l'intervention du destin tout-puissant.

Le meurtre de Créon et de Créuse n'est qu'une partie de la revanche de Médée, en effet, c'est l'infanticide qui marque le plus son image et lui donne le surnom de mère monstrueuse. De fait, avant l'apparition d'Égée, aucun détail dans la pièce ne mentionne l'intention de l'héroïne de tuer ses deux fils. À la fin du premier épisode, Médée prétend clairement avoir envie de tuer les trois intéressés, à savoir Jason, Créon et Créuse.

ΜΗΔΕΙΑ : ἐν ἧ̃ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροῦς

θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν.³⁶⁴

Médée : Et en ce jour, de trois de mes ennemis je ferai des cadavres : du père, de la fille, et de mon époux.

Toutefois, à l'issue du troisième épisode, Médée modifie son programme en ciblant ses propres fils. Au cours de son dialogue avec le coryphée, elle achève la conception du plan et révèle toutes les étapes à suivre : d'abord, feindre de se réconcilier avec Jason et lui demander de laisser ses enfants demeurer au pays, envoyer ces derniers

³⁶⁴ *Ibid.*, v. 374-375, p. 137.

présenter les cadeaux à la fille du roi afin de l’empoisonner ; ensuite, tuer en personne ses deux fils avant de quitter Corinthe.

ΜΗΔΕΙΑ : Ἐνταῦθα μέντοι τόνδ’ ἀπαλλάσσω λόγον·

ὤμωξα δ’ οἶον ἔργον ἔστ’ ἐργαστέον

τούντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ

τᾶμ’· οὐτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται·

δόμον τε πάντα συγγέασ’ Ἰάσονος

ἔξειμι γαίης, φιλτάτων παίδων φόνον

φεύγουσα καὶ τλᾶσ’ ἔργον ἀνοσιώτατον³⁶⁵

Médée : Mais ici je change de langage, et je pleure sur ce qu’il nous faut accomplir ensuite. Car mes enfants, je les tuerai ; nul n’est en état de les y soustraire ; et après avoir ruiné toute la maison de Jason, je sortirai du pays, chassée par le meurtre de mes enfants bien-aimés, et l’abominable forfait que j’aurai osé.

Pourquoi cette décision surgit-elle ? Selon le premier et le deuxième épisodes, nous serions en mesure de trouver des explications sur cette question. La nouvelle du nouveau mariage de Jason et la demande d’expulsion de Créon rend l’héroïne tellement désespérée et furieuse. Mais à l’égard de son infidélité et de sa perfidie, le mari, un vrai sophiste, ne montre aucun signe de remords, au contraire, il déforme la réalité et tente de blanchir son action. L’attitude de Jason exaspère la colère de Médée qui ne reste que haine pour son époux ; ainsi s’intensifie de plus en plus son aspiration à des représailles. Plus tard, la stérilité d’Égée lui suggère sans doute l’inspiration de se venger de Jason par l’intermédiaire de ses enfants, lesquels comptent beaucoup pour le père³⁶⁶ et pourraient servir d’arme idéale de vengeance³⁶⁷. L’idée que la perte des enfants serait pour Jason une destruction impitoyable engendre l’intention d’infanticide de Médée.

Il en résulte qu’à la différence d’Héraclès dans *La Folie d’Héraclès* ou d’Agavé dans *Les Bacchantes* du même poète, Médée n’est pas affolée par quelque dieu pour

³⁶⁵ *Ibid.*, v. 790-796, p. 152.

³⁶⁶ Cf. *Ibid.*, v. 562-565, p. 143-144. « ΙΑΣΩΝ : παῖδας δὲ θρέψαιμ’ ἀξίως δόμων ἐμῶν σπεύρας τ’ ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις ἐς ταῦτό θείην, καὶ ξυναρτήσας γένος εὐδαιμονοίην » (Jason : Procurer à mes fils une éducation digne de ma maison, et donnant des frères aux enfants nés de toi, les mettre sur le même pied, et, par l’union de ma race, fonder mon bonheur).

³⁶⁷ Cf. *Ibid.*, v. 817, p. 153. « ΜΗΔΕΙΑ : Οὐτῶ γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖη πόσις » (Médée : Oui ; rien ne saurait mieux mordre au cœur mon époux).

tuer ses propres descendants, elle élabore et exécute le projet consciemment, et son inimitié contre Jason constitue le mobile de son acte. En tout cas, le cœur de la magicienne n'est pas entièrement de fer et de pierre, sinon elle n'aurait pas tant d'hésitations avant le meurtre. Les sentiments contradictoires s'expriment parfaitement dans le cinquième épisode, Médée est tantôt attendrie tantôt impitoyable, elle connaît vraiment l'expérience d'une lutte psychologique, mais la raison ne surmonte finalement pas la passion. Ces changements d'états d'esprit écartent la volonté des dieux et la force du destin ; en revanche, ils montrent la puissance de la passion humaine, qui peut même entraîner les hommes à dépasser les limites morales. Tout à fait comme ce que Médée déclare au moment de prendre sa décision de l'infanticide.

ΜΗΔΕΙΑ : Καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά,

θυμός δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,

ὄσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.³⁶⁸

Médée : Oui, je sens le forfait que je vais oser ; mais la passion l'emporte sur mes résolutions, et c'est elle qui cause les pires maux aux humains.

Le « θυμός » de Médée a raison de ses « βουλευμάτων », et ce n'est pas un cas particulier, mais une situation qui arrive à beaucoup de personnes. Autrement dit, parfois « l'homme est victime de la nature qui fait violence à sa raison et on le montre vaincu par elle »³⁶⁹. Dans *Médée* d'Euripide, la folie du protagoniste n'est pas envoyée par les dieux, elle est une nature innée, quand cette passion violente est irritée par des facteurs extérieurs, elle conduirait les hommes à commettre des crimes terribles même insensés, d'où proviennent leurs malheurs.

D'ailleurs, jetons encore un regard sur l'apparition controversée d'Égée, laquelle constitue une condition nécessaire et cruciale pour l'accomplissement de la vengeance de Médée. Ce mauvais agencement de la « machine » est critiqué par Aristote dans sa *Poétique*³⁷⁰, parce que selon l'auteur le dénouement de la pièce ne résulte pas de l'intrigue même, mais à l'aide d'un personnage « hors de la scène ». Dans

³⁶⁸ *Ibid.*, v. 1078-1080, p. 163.

³⁶⁹ Suzanne Saïd, *La faute tragique*, *op.cit.*, p. 140.

³⁷⁰ Cf. Aristote, *Poétique*, Chapitre XV, v. 1454b 1-3, *op.cit.*, p. 51. « Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. » (Il est donc évident que de même les dénouements de fable doivent résulter de la fable même, et non d'une intervention divine comme c'est le cas dans *Médée*, et dans *Illiade* quand il est question de se rembarquer.)

une autre perspective, l'entrée d'Égée dans la pièce semble la disposition du dieu, permettant à l'héroïne d'achever favorablement ses affaires. Les dernières paroles du coryphée dans l'exodos pourraient en être considérées comme une explication.

*ΧΟΡΟΣ : Πολλῶν ταμίᾳς Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,
πολλὰ δ' ἀέλλπτως κραίνουσι θεοί·
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον ἤϊρε θεός.
Τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.³⁷¹*

Le coryphée : De maints événements Zeus est le dispensateur dans l'Olympe, et maintes choses inopinément sont accomplies par les dieux. L'attendu ne se réalise pas, et à l'inattendu la divinité ouvre passage. Telle est l'issue de cette action.

Même si l'hypothèse est positive, cela n'implique pas que l'action de Médée est arrangée par les dieux. De toute manière, aucun autre passage ne peut fournir d'appuis solides à l'avis de l'intervention divine. Égée n'est qu'un accélérateur pour les repréailles de Médée, et n'exerce pas de vraie influence sur le caractère du protagoniste ni sur la progression de l'histoire. Si ce n'est pas Égée, il y aura sans doute d'autres personnages remplaçables. Le destin de Médée est dans ses propres mains, et c'est elle-même qui est responsable de sa conduite.

3.1.1.3.3. L'absence de punition

Au niveau de la culpabilité des personnages tragiques, Médée pourrait rivaliser avec Œdipe, en cumulant des crimes fondamentaux tels que le fratricide, le parricide ou le régicide et en plus l'infanticide. Cependant, il existe une distinction importante entre eux, puisqu'Œdipe agit involontairement, et Médée commet ces méfaits tout à fait en connaissance de cause. Les issues des deux tragédies diffèrent également l'une de l'autre : dans *Œdipe roi*, après la révélation de toute la vérité, le héros se crève les yeux et demande à s'exiler à l'écart de son pays, soit conformément à l'oracle divin, soit comme une sorte d'autopunition. Néanmoins, il paraît que l'idée de la punition est

³⁷¹ Euripide, *Médée*, v. 1415-1419, *op.cit.*, p. 176.

absente dans cette pièce d'Euripide. L'exodos présente la dernière rencontre entre Jason et Médée après le meurtre infanticide, l'héroïne déclare son plan suivant.

ΜΗΔΕΙΑ : Αὐτὴ δὲ γαῖαν εἶμι τὴν Ἐρεχθέως,

Αἰγεῖ συνοικήσουσα τῷ Πανδίωνος.

Σὺ δ', ὥσπερ εἰκός, καθανῆ κακὸς κακῶς,

[Ἄργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένως,]

πικρὰς τελευτὰς τῶν νέων γάμων ἰδών.³⁷²

Médée : Pour moi, je vais sur la terre d'Érechthée partager la demeure d'Égée, fils de Pandion. Toi, comme il sied, tu mourras de malemort [frappé à la tête par un débris d'Argo], et tu auras vu l'amer dénouement de ton nouvel hymen.

À l'aide du char du Soleil, Médée emportera les cadavres de ses fils dans le bois sacré d'Héra et y les enterrera, elle établira ensuite des rites culturels dans la terre de Sisyphe afin d'expié son crime impie, puis elle ira à Athènes où elle sera reçue par Égée. Du reste, la magicienne profère, sinon prédit des imprécations contre son malheureux mari. Jusqu'à la fin de la pièce, il n'y a pas d'autres changements imprévus, c'est-à-dire que l'affaire se déroule en fonction du projet de Médée sans surprise, et Médée n'encourt aucun châtement divin ou humain à l'égard de ses meurtres en particulier l'infanticide.

En fait, juste après le discours de Médée cité plus haut, Jason lance des injures à sa femme en espérant qu'elle sera punie par les déesses infernales et la divinité de la justice. La réplique de Médée riposte à sa parole en l'accusant de ses fautes.

ΙΑΣΩΝ : Ἀλλὰ σ' Ἐρινὺς ὀλέσειε τέκνων

φονία τε Δίκη

ΜΗΔΕΙΑ : Τίς δὲ κλύει σοῦ θεὸς ἢ δαίμων,

τοῦ ψευδόρκου καὶ ζειναπάτου ;³⁷³

Jason : Ah ! puisse te faire périr l'Érinyes de tes enfants, et la Justice vengeresse du meurtre !

Médée : Qui donc t'écoute, dieu ou génie, toi, le parjure ou l'hôte félon ?

Cela n'implique pas que la conception de la souillure du sang familial disparaît

³⁷² *Ibid.*, v. 1384-1388, p. 175.

³⁷³ *Ibid.*, v. 1389-1392, p. 175.

à l'époque où se produit l'histoire. Effectivement, dans le troisième stasimon il est déjà fait mention de ce point. Ayant trouvé son futur asile auprès du roi d'Athènes, Médée confie son projet de vengeance au coryphée. Le chœur cherche à la persuader d'étouffer son impulsion de l'infanticide, en entretenant des doutes quant à la crédibilité de la promesse de la protection d'Égée, puisque l'infanticide reste toujours un crime sérieusement condamnable.

ΧΟΡΟΣ : Πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν

ἢ πόλις ἢ φίλων

πόμπιμός σε χώρα

τὰν παιδολέτειραν ἔξει,

τὰν οὐχ ὀσίαν, μετ' ἄλλων ;³⁷⁴

Le chœur : Comment donc la cité des fleuves saints, la terre accueillante aux amis, t'admettra-t-elle, toi l'infanticide, toi l'impie, avec les autres ?

Également dans le cinquième stasimon, avant l'exécution du meurtre de l'héroïne, le chœur accentue la gravité du résultat lié à la souillure du sang des enfants, laquelle causera des conséquences très mauvaises et demandera à l'intéressée de payer très cher son crime, tôt ou tard.

ΧΟΡΟΣ : Χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιά-

σματ' ἐπέγειρεν αὐτοφόνταις ζῆνω-

δὰ θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη.³⁷⁵

Le chœur : Elle pèse sur les mortels, la souillure du sang familial ; contre les meurtriers de leur propre race, elle éveille, à la mesure du crime, des douleurs que la main des dieux fait choir sur leurs maisons.

Hormis le coryphée et le chœur, aucun autre personnage n'évoque la souillure de l'affreux crime de Médée. Le fait est que ce sont seulement des doutes et inquiétudes qui n'influencent ni les actions ni le résultat de l'héroïne, et nous ne constatons pas non plus dans les derniers passages de la pièce d'indices suggérant l'héritage de la malédiction ancestrale ou la sanction des dieux sur Médée. Il en résulterait que la souillure du sang familial n'est plus un crime qui doit être puni nécessairement et

³⁷⁴ *Ibid.*, v. 846-850, p. 154.

³⁷⁵ *Ibid.*, v. 1268-1270, p. 170.

inévitablement, les règles commencent à changer.

Au fond, le plaidoyer de Médée est justifiable. Avant son identité de meurtrière infanticide, elle est d'abord victime des fautes de Jason. Si cet homme ingrat n'abandonnait pas son épouse pour se marier avec la fille du roi de Corinthe, s'il n'outrageait pas ses serments conjugaux et ne vilipendait pas perfidement sa femme qui lui a beaucoup sacrifié, le malheur aurait été évité³⁷⁶. Jason est ainsi l'origine de ce fléau et est le principal responsable de la mort de ses enfants. Médée prend pleinement conscience de ce fait et est convaincue que son acte est légal, les dieux en haut du ciel témoignent de sa justice.

ΜΗΔΕΙΑ : Ἴσασιν ὅστις ἤρξε πημονῆς θεοί.³⁷⁷

Médée : Ils savent, les dieux, qui le premier fit le mal.

Par ailleurs, la légitimité de la vengeance de Médée se traduit aussi par Égée et le coryphée. Aux vers 720-721 pendant la rencontre de Médée et d'Égée, ce dernier s'engage à fournir l'aide, premièrement par respect et crainte des dieux, deuxièmement pour avoir des enfants. En d'autres termes, aux yeux d'Égée, les dieux se mettent du côté de Médée, et son soutien ne donne qu'un coup de main à la réalisation de la justice. Quant au chœur, aux vers 267-268 avant l'entrée en scène de Créon, le coryphée accepte de garder pour Médée le secret de ses actions, et approuve la justice de la vengeance de l'héroïne ; aux vers 1231-1232 juste après le rapport des décès de Créuse et de Créon par un serviteur, le coryphée, malgré sa pitié pour l'infortune de la fille morte, admet que ces douleurs de Jason sont envoyées par les dieux avec justice. Le mot « ἐνδίκως » (justement, à bon droit)³⁷⁸ apparaît à deux reprises dans les paroles du coryphée, et confirme davantage la justice de Médée.

Triomphe de la passion (θυμὸς) sur la raison, absence de la punition des meurtres : il semble que l'harmonie universelle du monde archaïque est brisée dès lors.

Le système de valeurs qui avait commencé avec l'Odyssée et qui avait été reconnu pendant des siècles, dont la tragédie même avait été une

³⁷⁶ Cf. *Ibid.*, v. 1365-1366, p. 174. « ΙΑΣΩΝ : Οὔτοι νυν ἡμῆ δεξιὰ σφ' ἀπόλεσεν. ΜΗΔΕΙΑ : Ἄλλ' ὕβρις, οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι » (Jason : Non, ce n'est pas mon bras qui les a fait mourir. Médée : Non, c'est ton outrage et c'est ton nouvel hyménée).

³⁷⁷ *Ibid.*, v. 1372, p. 174.

³⁷⁸ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français, op.cit.*, p. 674.

*exemplification, ne constitue plus l'horizon qui circonscrit les événements et leur donne un sens.*³⁷⁹

La puissance divine est en train de se modérer, et dans *Médée* d'Euripide, l'intervention des dieux est invisible. Située dans la détresse, la protagoniste est loin de se plonger dans le chagrin et les remords, elle recourt à son intelligence et à sa ruse afin d'accomplir la vengeance. La définition de la destinée se modifie, puisqu'elle n'incarne plus le rôle omniprésent et tout-puissant du monde, les personnages sont en mesure de maîtriser leur sort. En effet, cette tragédie consacrée à Médée n'est pas la seule pièce qui témoigne de l'affaiblissement de la force du destin chez Euripide. Parmi d'autres œuvres, nous pouvons constater qu'Héraclès sauve Alceste de l'au-delà (*Alceste*), que Thésée aide les mères thébaines à récupérer les cadavres de leurs fils morts durant la guerre (*Les Suppliantes*), que Dionysos pour venger sa mère rend folle Agavé qui déchire son propre fils Penthée (*Les Bacchantes*). Toutes ces pièces ne touchent guère au sujet du destin, puisqu'en fonction des analyses sur la tragédie euripidéenne, l'attention du poète se détourne progressivement de la tradition archaïque des thèmes tragiques, héritée pendant une longue période par des poètes tels qu'Eschyle et Sophocle ; il se concentre pourtant davantage sur la nature de l'humanité elle-même, et essaie d'établir une nouvelle relation entre malheur et responsabilité de l'homme.

3.1.1.4. La conclusion de cette partie

Par le biais de l'analyse de ces trois pièces, nous pouvons connaître de manière plus concrète la conception du destin chez trois grands tragiques en Grèce antique et comment ils interprètent cette idée éternelle dans leurs œuvres, nous permettant d'en percevoir une évolution.

En comparaison de ses deux successeurs, Eschyle conserve une place beaucoup plus importante à la destinée, laquelle s'infiltré dans chacune de ses sept pièces qui nous sont parvenues. Néanmoins, le destin chez lui ne se présente pas simplement en tant qu'une force mystique et surpuissante, indépendante de tous les êtres humains et divins ; cette notion archaïque est en revanche associée à l'idée de la justice, dont Zeus

³⁷⁹ Vittorio Citti, « Médée et le problème du tragique », *Pallas*, 1996, n° 45, p. 55.

représente le plus souvent le porte-parole.

Dans *Les Suppliantes*, pour échapper à leurs cousins égyptiens qui veulent les épouser de force, les Danaïdes guidées par leur père se rendent à Argos et demandent refuge auprès du roi Pélasgos. Avant le vote des citoyens, ce dernier finit par accepter la demande d’asile, non par pur apitoiement, mais plutôt par crainte des dieux, notamment de Zeus. Dans la pièce, le chœur fait à plusieurs reprises appel à Zeus qui est le souverain dont tout le vouloir peut s’accomplir (v. 524-530, 590-599, 892), et la délivrance des filles de Danaos est attribuée à Zeus (v. 1064-1067). Dans l’exodos, l’union du destin et de la volonté de Zeus s’exprime de manière évidente.

ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΑΙ : Ὅ τί τοι μόρσιμόν ἔστιν, τὸ γένοιτ’ ἄν·

Διὸς οὐ παρβατός ἔστιν

Μέγала φρήν ἀπέρατος.³⁸⁰

Les suivantes : *Ce qu’a fixé le Destin risque fort de s’accomplir – on ne passe pas outre à la pensée de Zeus, auguste et insondable.*

Même dans *Les Perses*, la seule pièce créée en fonction d’un événement historique, nous pouvons également constater le rôle dominant du destin et de Zeus. Eschyle traite de ce combat en le mythifiant. À part l’hybris de Xerxès, la défaite du jeune roi perse est attribuée à la décision de Zeus (v. 532-533), déjà prophétisée devant Darius auparavant (v. 739-742). Le grand deuil de l’armée perse semble une punition infligée par la justice des dieux.

La justice divine s’interprète plus manifestement dans l’*Orestie*, où la malédiction ancestrale se transmet à plusieurs générations de la famille des Atrides. Dans *Agamemnon*, où Clytemnestre venge le meurtre d’Iphigénie en tuant son mari, le chœur évoque souvent Zeus comme un juge tout-puissant, qui régit une loi divine pleine de sagesse et de justice (v. 176-177, 367-368, 973-974, 1485-1488, 1563-1564). Dans *Les Choéphores*, Oreste et Électre assassinent leur mère pour venger leur père. Même si cette vengeance est réalisée selon la volonté d’Apollon, le décideur est en fait Zeus, qui exerce la justice de la vendetta prédestinée.

ΧΟΡΟΣ : Ἄλλ’ ὦ μεγάλαι Μοῖραι, Διόθεν

³⁸⁰ Eschyle, *Les Suppliantes*, v. 1048-1050, *op.cit.*, p. 51.

τῆδε τελευτᾶν

ἢ τὸ δίκαιον μεταβαίνει.³⁸¹

Le coryphée : [Moires] puissantes, que, de par Zeus, tout s'achève dans le sens où se porte aujourd'hui le Droit !

Dans les *Euménides*, le sens de l'ordre divin connaît des modifications. Les vengeances aveugles s'arrêtent à Oreste. À la suite du débat entre Apollon et les Érinyes, l'Aréopage organisé par Athènes acquitte le matricide, et les déesses infernales sont persuadées de devenir les Bienveillantes d'Athènes. Ainsi, en combinaison avec l'ordre de la cité, celui de la justice représentant la volonté de Zeus et des Moires s'améliore progressivement.

ΧΟΡΟΣ : Τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεταιί

τε καὶ δέδοικεν βροτῶν,

έμοῦ κλύων θεσμὸν

τὸν μοιρόκρατον, ἐκ θεῶν

δοθέντα τέλεον ;³⁸²

Le chœur : Quel mortel peut donc entendre sans respect ni tremblement la loi que m'a fixée la [Moire] et qu'ont ratifiée les dieux ?

Selon Paul Mazon, « Eschyle comprend que l'essence du drame doit être cette idée de justice, qui s'est incorporée à la définition même de l'homme »³⁸³. Effectivement, l'union de Zeus et de la destinée s'incarne dans presque toutes les tragédies eschyléennes, sauf *Prométhée enchaîné* qui en fait la seule exception, puisque cette pièce autour des immortels raconte l'histoire avant l'établissement de la justice divine. Le jeune roi olympien vient de monter sur le trône, et son pouvoir n'est pas encore affermi. S'avérant tyrannique et cruel, Zeus dépend pourtant également du destin comme les autres dieux, et ce n'est qu'après un long chemin, décrit dans les deux premières tragédies de la trilogie de la *Prométhéide*, qu'il parvient à se réconcilier avec la destinée, laquelle s'intériorisera finalement pour le roi divin suprême.

³⁸¹ Eschyle, *Les Choéphores*, v. 306-308, *op.cit.*, p. 91.

³⁸² Eschyle, *Les Euménides*, v. 389-393, *op.cit.*, p. 147.

³⁸³ Eschyle, *Introduction*, dans *Eschyle – Tome I, op.cit.*, p. VII.

Comme chez Eschyle, la destinée reste également un thème important dans la tragédie sophocléenne, cependant l'idée s'exprime d'une manière différente. Sous le calame de Sophocle, le destin est toujours transmis par les oracles des dieux, lesquels ne sont pas pour autant plus évidemment compréhensibles. À la différence des dieux eschyléens, ceux de Sophocle se présentent rarement sur la scène (sauf peut-être Héraclès dans *Philoctète*), autrement dit, ils se situent à une place plus éloignée dans les affaires des hommes, et leurs oracles prédisant le sort des êtres humains deviennent souvent ambigus et énigmatiques. Tel est le cas dans *Les Trachiniennes*, où Héraclès est autrefois prévenu par Zeus de son futur décès suscité par un mort ; et c'est bien en effet à cause de la tunique imprégnée du sang empoisonné du centaure Nessos mort que le héros arrive à sa fin. Il en va de même dans *Œdipe roi*. Quand Œdipe se rend au temple d'Apollon pour demander qui sont ses parents biologiques, le dieu de la lumière lui répond avec un autre oracle qu'il deviendra parricide et inceste.

L'ambiguïté ou l'énigme de l'oracle enveloppent le destin de beaucoup de mystère. Les hommes ne sont plus à même de saisir clairement la volonté divine, ils sont réduits à « chercher ce que cache le voile à demi-levé ; et les demi-révélation des oracles semblent ajouter au pathétique de la faiblesse humaine, sans l'éclairer en rien »³⁸⁴. Autrement dit, les hommes se trouvent toujours dans une situation passive et inférieure devant les dieux dont le pouvoir est incontestable.

Malgré l'éloignement des dieux dans la pièce, Sophocle ne manque pas du tout de respect et de considération pour la divinité, dont l'importance est souvent accentuée par le chœur. Par exemple, dans le deuxième stasimon d'*Œdipe roi* lorsque le chœur prie Zeus de protéger Thèbes :

*ΧΟΡΟΣ : Εἴ μοι ζυνεΐη φέροντι μοῖρα τὰν
Εὔσεπτον ἀγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὑψίποδες, οὐρανίαν
δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος
πατήρ μόνος, οὐδέ νιν
θνατὰ φύσις ἀνέρων*

³⁸⁴ Jacqueline de Romilly, *Précis de littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 90.

ἔτικτεν, οὐδὲ μήποτε λά-
θα κατακοιμάσῃ·
μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει.³⁸⁵

Le chœur : Ah ! fasse le Destin que toujours je conserve la sainte pureté dans tous mes mots, dans tous mes actes. Les lois qui leur commandent siègent dans les hauteurs : elles sont nées dans le céleste éther, et l'Olympe est leur seul père ; aucun être mortel ne leur donna le jour ; jamais l'oubli ne les endormira : un dieu puissant est en elles, un dieu ne vieillit pas.

Il n'est pas difficile non plus de remarquer l'admiration de la divinité sublime de Zeus dans *Électre*. Au cours du dialogue entre l'héroïne et le chœur dans la parados, ce dernier entend les plaintes incessantes d'Électre et essaie de la reconforter en soulignant la puissance et la justice de Zeus :

ΧΟΡΟΣ : Θάρσει μοι, θάρσει, τέκνον·
ἔτι μέγας οὐρανῶ
Ζεύς, ὃς ἐφορᾷ πάντα καὶ κρατύνει.³⁸⁶

Le chœur : Courage, mon enfant, courage ! dans le Ciel Zeus reste grand : tout est sous son regard et sous son sceptre.

Également à la fin des *Trachiniennes*, Héraclès mourant laisse son testament à son fils, en lui demandant d'épouser Iole et de l'incinérer sur le bûcher. La pièce se termine ainsi par la conclusion du coryphée, qui exprime son regret de la mort douloureuse du héros et l'attribue à la volonté du roi olympien :

ΧΟΡΟΣ : Λείπου μηδὲ σύ, παρθέν', ἀπ' οἴκων,
μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους,
πολλὰ δὲ πῆματα [καὶ] καινοπαθῆ·
κούδ' ἐν τούτων ὅ τι μὴ Ζεύς.³⁸⁷

Le coryphée : Toi, non plus, jeune fille, ne reste pas là, loin de ta maison. Tu as vu des morts étranges, terribles, et des infortunes multiples, inouïes, et, dans tout cela, rien où ne soit Zeus !

³⁸⁵ Sophocle, *Œdipe roi*, v. 863-871, *op.cit.*, p. 103.

³⁸⁶ Sophocle, *Électre*, v. 173-175, *op.cit.*, p. 144.

³⁸⁷ Sophocle, *Les Trachiniennes*, v. 1275-1278, *op.cit.*, p. 60.

Tout comme chez Eschyle, les dieux ici ne sont pas seulement les représentants du destin, la volonté divine se fond en fait avec l'arrangement de la destinée. Mais ce qui diffère de la conception du destin aux yeux d'Eschyle, c'est que celle de Sophocle n'est pas forcément liée à la justice divine. Si *Œdipe roi*, *Électre* et *Les Trachiniennes* interprètent tout de même la réalisation des malédictions ancestrales des Labdacides et des Atrides ou de l'oracle prévisible, *Ajax*, *Antigone* et *Philoctète* s'écartent dans l'ensemble du sujet de la vendetta ou du talion, et se concentrent plutôt sur l'opposition des valeurs morales. Dans *Antigone*, le conflit entre l'héroïne et son oncle Créon réside dans la sépulture de Polynice. L'une, en tant que famille du défunt, insiste sur des lois divines imposées par les dieux (v. 453-457) ; l'autre, en tant que roi de Thèbes, refuse d'enterrer le traître du pays (v. 198-206). Leur conflit confronte plusieurs couples de devoirs : « famille et État, humanité ou autorité, religion ou respect des lois »³⁸⁸. Quant à *Philoctète*, la pièce se déroule autour d'une question morale. La droiture s'oppose à la ruse, et la conversion de Néoptolème à l'honnêteté constitue le sujet ainsi que le dénouement de la tragédie.

D'Œdipe à Philoctète en passant par Antigone, Sophocle nous dépeint des héros solitaires. Mais derrière le développement de l'histoire se cachent toujours des dieux qui surveillent et même contrôlent les actes des protagonistes. Le pouvoir de Zeus et du destin reste malgré tout indubitable, ce qui rend ces vains efforts humains de résistance contre l'adversité beaucoup plus grandioses et tragiques. En effet, « le rythme même du théâtre de Sophocle, avec ses contrastes si fortement marqués, symbolise donc une certaine idée de la faiblesse de l'homme et de l'ironie du sort. »³⁸⁹ Et sur le plan de la destinée, elle ne représente que la toile de fond de la tragédie, c'est l'homme qui occupe le cœur de la scène.

La tragédie d'Euripide aborde beaucoup de thèmes, tels que la guerre (*Les Troyennes* et *Andromaque*), le patriotisme (*Les Suppliants* et *Les Héraclides*), et la passion (*Médée* et *Hippolyte*). Comme celles de ses deux prédécesseurs, les œuvres d'Euripide sont créées sur la base de l'épopée et de la mythologie grecques. Cependant, le poète a introduit de nombreuses modifications dans le corpus originel en vue de

³⁸⁸ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 84.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

mieux exprimer sa conception tragique. En outre, par opposition à Eschyle et à Sophocle, Euripide ne met plus le destin à la place suprême dans l'univers. La position des dieux et de la destinée connaît des changements, l'espace qu'ils occupent dans la tragédie est plus faible, tandis que l'homme devient complètement le centre de la scène. Par exemple, certaines pièces euripidéennes n'ont aucun rapport avec le destin. Dans *Alceste*, l'héroïne, acceptant de mourir à la place de son mari Admète, est finalement rendue par Héraclès au monde humain ; dans *Les Héraclides*, la descendance d'Héraclès, persécutée par l'ennemi de leur père Eurysthée, parvient à obtenir l'asile et la protection du roi d'Athènes Démophon ; et dans *Les Suppliants*, Æthra, ayant persuadé son fils Thésée, aide les mères des sept chefs morts durant la guerre contre Thèbes à récupérer les cadavres de leurs fils afin de les enterrer. De la matière à l'intrigue, aucune de ces trois pièces ne concerne le destin au sens traditionnel grec.

La force divine s'affaiblit, mais cela ne signifie pas que les hommes sont absolument libres. Au lieu d'être victimes de la providence ou de la volonté des dieux, ils deviennent pourtant des esclaves de leurs passions. Le meilleur exemple en est dans la déclaration de Médée, au moment de sa prise de résolution de l'infanticide, qui admet que sa colère l'emporte finalement sur sa raison. Elle réussit à venger sans peine les affronts qu'elle subit, même si cette vengeance s'avère atroce et monstrueuse. Son succès semble également impliquer que l'ordre du monde est déjà différent d'auparavant.

ΜΗΔΕΙΑ : βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ·

τῶν γὰρ τοιούτων εἰκλεέστατος βίος.³⁹⁰

Médée : *Accablante à mes ennemis, comme à mes amis bienveillante ! C'est aux âmes ainsi faites qu'appartient la vie la plus glorieuse.*

La justice n'est plus l'unique loi divine qui gouverne le monde. Par rapport aux règles morales ou juridiques, les émotions humaines sont beaucoup plus accentuées que chez les deux poètes tragiques précédents. Pareillement dans *Andromaque*, à cause d'une jalousie violente, Hermione, épouse de Néoptolème, envisage de tuer l'amante de son mari Andromaque et le fils de cette dernière Molossos. Après l'échec de cette tentative d'assassinat, Hermione, hantée par une terreur extrême, profite en revanche

³⁹⁰ Euripide, *Médée*, v. 809-810, *op.cit.*, p. 153.

de l'amour d'Oreste pour tuer Néoptolème. Quant à *Hécube*, la reine de Troie, qui est poussée au désespoir à la suite de la perte de ses deux enfants, elle assassine les deux fils du roi de Thrace Polymestor et crève les yeux de celui-ci, avec le chœur composé de captives troyennes. Le déchaînement de ces passions de l'amour ou de la vengeance provoque souvent des résultats sanglants. Les dieux ne sont pas toujours présents, et même s'ils ne sont pas absents, au début ou à la fin de la tragédie, ils n'assument pas vraiment un rôle décisif à l'égard du déroulement de l'intrigue ou du sort des protagonistes, mais sont plutôt des intermédiaires qui remédient aux suites des conflits, comme dans *Andromaque*, *Hélène*, *Électre* et *Hippolyte*.

En réalité, cet arrangement d'Euripide non seulement atténue la justice ou le caractère prévisible de la Nécessité, mais aussi contribue à démontrer son côté instable et même capricieux. De plus, les dieux chez Euripide sont beaucoup plus humanisés. Ils ne sont plus forcément liés à la justice divine, et comme les hommes, leur conduite peut également être influencée par les passions. *Les Bacchantes* en est un bon exemple, dans laquelle afin de venger sa mère et de punir l'impiété du roi de Thèbes, le dieu de la vigne rend folles les Bacchantes : Agavé dépèce son fils Penthée en personne. Sous le calame du poète, Aphrodite n'est pas moins vengeresse que Dionysos. Dans *Hippolyte*, la déesse de l'amour se venge d'Hippolyte par l'intermédiaire de Phèdre, juste pour punir le mépris du fils de Thésée qui refuse de l'honorer. Après la destruction d'Hippolyte infligée injustement par Aphrodite, le chœur se lamente sur le malheur du héros et les caprices de la vie dans le troisième stasimon :

*ΧΟΡΟΣ : Ἥ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιεῖ·
ζύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσω·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,
μετὰ δ' ἴσταται ἀνδράσιν αἰὼν
πολυπλάνητος αἰεῖ.³⁹¹*

Le chœur : Oui, la Providence divine, quand elle entre en ma pensée, est un puissant réconfort à mes peines ; mais mon espoir secret en une Intelligence cède à la vue des hasards et des actions humaines. En sens divers se succèdent

³⁹¹ Euripide, *Hippolyte*, v. 1103-1110, dans *Euripide – Tome II, op.cit.*, p. 71-72.

les vicissitudes, et les hommes voient changer leurs jours au gré d'un éternel caprice.

En somme, le monde tragique euripidéen est un « monde de désordres »³⁹², où ne domine ni la justice divine ni la destinée prévisible. La vie est pleine de vicissitudes, ainsi que l'analyse de Jacqueline de Romilly le remarque, « l'homme n'est évidemment pas maître de son propre destin. Nulle part autant que dans le théâtre d'Euripide on ne le sent ballotté au gré d'événements qui viennent le surprendre. »³⁹³ Mais d'une autre part, bien que les hommes ainsi que les dieux soient poussés par leurs passions, en faveur de leurs intérêts ou sentiments, ce sont toujours eux-mêmes qui décident leurs actions, lesquelles ne manquent pas toujours de délibération ou d'hésitation, et le résultat n'est pas forcément désastreux. Dans cette perspective, les protagonistes commencent déjà à forger leur propre destin.

Tout compte fait, la conception du destin chez les trois grands tragiques grecs a connu une évolution tout au long de l'apogée du genre théâtral durant une soixantaine d'années. Au niveau du contexte, l'importance attachée au destin se dégrade progressivement. Chez Eschyle, le destin est généralement associé à la volonté des dieux et fait un avec la justice divine ; Sophocle continue à lui laisser une place prédominante, mais son sens commence à s'écarter du crime héréditaire ; tandis qu'Euripide dégage le concept de la justice divine, et le lie aux passions. Sur le plan des protagonistes, leur attitude envers la destinée a également changé. Tout d'abord comme Prométhée, qui se soumet à cette force puissante sans la contester ; ensuite comme Œdipe, qui se met à oser mettre en doute le destin et s'efforcer d'y échapper, même en vain ; enfin comme Médée, qui réussit à lutter contre son mauvais sort. L'attention se porte graduellement sur la psychologie des êtres humains, et le combat entre l'homme et la force divine supérieure laisse place au conflit intérieur de l'homme entre la passion et la raison, en d'autres termes, cette évolution « d'Eschyle à Euripide tend à 'psychologiser' la tragédie, à souligner davantage les sentiments personnels des protagonistes »³⁹⁴. En fait, la conception du destin archaïque et la recherche

³⁹² Cf. Jacqueline de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

³⁹³ Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque, op.cit.*, p. 145.

³⁹⁴ Jean-Pierre Vernant, « Ébauche de la volonté dans la tragédie grecque », *op.cit.*, p. 62.

psychologique sont incompatibles, puisque la première accable les hommes des forces irrésistibles extérieures, mais la deuxième tente d'approfondir la conscience humaine. En tout cas, cette évolution tragique se base sur le développement social et correspond à la progression de la connaissance humaine de soi-même.

3.1.2. L'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique chinoise

Le décalage temporel de la naissance de la tragédie et les dissemblances culturelles et sociales entre la Grèce et la Chine ont doté les tragédies des deux pays de leurs particularités propres. Comme les tragiques grecs, les dramaturges chinois ont également intégré des réflexions sur la destinée dans leurs œuvres. Mais comment les ont-ils exprimées, par l'intermédiaire de la description des personnages ou de l'arrangement des intrigues ? À travers l'analyse suivante des trois pièces représentatives de trois dramaturges issus d'époques différentes, nous pourrions découvrir que, de même que dans son homologue occidentale, la conception du destin dans la tragédie chinoise a aussi connu une évolution.

3.1.2.1. *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing

Dans la première monographie sur l'histoire de l'opéra chinois, Wang Guowei a accordé une haute appréciation au *Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing en tant que tragédie classique chinoise, même au niveau mondial.

míng yǐ hòuchuán qí wúfēi xǐ jù éryuán zé yǒubēi jù zài qí zhōng qí zuì yǒubēi jù
明以后传奇，无非喜剧，而元则有悲剧在其中……其最有悲剧

zhìxìngzhìzhě zé rú guānhànqīngzhī dòu é yuān jì jūnxiángzhī zhàoshìgū'ér
之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》，纪君祥之《赵氏孤儿》，

jù zhōngsuīyǒu è rén jiāogòu qí jiān ér qí fù tāngdǎohuǒzhě réngchūyú qí zhǔrén
剧中虽有恶人交构其间，而其赴汤蹈火者，仍出于其主人

wēngzhī yì zhì jí liè zhī yú shì jiè dà bēi jù zhōng yì wú kuì sè yě
翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。³⁹⁵

³⁹⁵ Wang Guowei, *Histoire de l'opéra chinois des Song et des Yuan*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 1998, p. 98-99.

À partir des chuanqi des Ming, il n'y a que des pièces comiques, tandis que pour le théâtre des Yuan, il existe pourtant des pièces tragiques... Les pièces dont le tragique se manifeste le plus, telles que Le Ressentiment de Dou E de Guan Hanqing et L'Orphelin de la famille Zhao de Ji Junxiang, dans lesquelles les méchants sont en collusion, mais les braves font tous les sacrifices de leur plein gré, sont tout à fait dignes d'être placées parmi les grandes tragédies de classe mondiale.

Faisant partie des quatre grandes tragédies sous la dynastie Yuan avec *L'Automne au palais des Han* de Ma Zhiyuan, *La Pluie sur les Sterculiers* de Bai Pu et *L'Orphelin de la famille Zhao* de Ji Junxiang, *Le Ressentiment de Dou E* constitue non seulement le chef-d'œuvre du théâtre de Guan Hanqing, mais également le symbole de l'entrée dans le stade de maturité de l'opéra chinois, et a exercé une influence significative sur le développement de ce genre littéraire dans les dynasties suivantes.

Comme dans les contes populaires, Guan Hanqing a intégré ses observations perspicaces sur la réalité et a dépeint la situation sociétale de la dynastie Yuan. À la différence de la tragédie grecque créée sur la base de la mythologie, cette œuvre théâtrale raconte une histoire misérable qui s'est produite dans la vie réelle de l'époque. Malgré le réalisme de la matière, le thème du destin n'est pas absent. En effet, toute la pièce nous montre comment l'héroïne Dou E tombe dans les malheurs de son sort, à cause d'éléments tant extérieurs qu'intérieurs. Et avec un mélange de descriptions réalistes et d'intrigues surréalistes, le dramaturge a traduit aux lecteurs sa conception de la destinée.

3.1.2.1.1. Une calamité « céleste » ?

Dans la mythologie grecque, le concept du destin est souvent indissociable de la loi du talion ou de la vendetta, tel est le cas des mythes des Atrides ou des Labdacides. Les tragiques grecs ont conservé cette tradition à des degrés divers au cours de leur création. En revanche, dans la tragédie classique chinoise notamment sous la dynastie Yuan, la destinée est principalement fondée sur la culture traditionnelle chinoise qui est étroitement liée aux pensées bouddhistes.

De fait, introduit de l'Inde en Chine à la charnière des Han Occidentaux et des Han Orientaux, le bouddhisme s'est rapidement développé et a atteint son apogée durant les dynasties Sui et Tang. Pendant toute l'époque féodale, il a suscité des répercussions profondes sur la conception du monde et la philosophie de vie du peuple, parmi lesquelles les idées les plus répandues consistent dans le « samsara » et le « karma ». Le « samsara », développé à partir de la notion brahmaniste, signifie « la transmigration des êtres »³⁹⁶, théorie des cycles fondamentale du bouddhisme suivie par tous les êtres vivants du monde. Ces derniers connaissent des renaissances successives en fonction de leur « karma », dont l'origine se trouve dans le sutra consacré à Bodhisattva keyura :

fó yòu wèn mù lián hé zhě shì xíng bào yé
佛又问目连：“何者是行报耶？”

mù lián bái fó yán suí qí yuán duì shàn yǒu shàn bào è yǒu è bào
目连白佛言：“随其缘对，善有善报，恶有恶报。”³⁹⁷

Le Bouddha continue à demander à Moggallana : « Qu'est-ce que c'est que le karma ? ».

Moggallana répond au Bouddha : « C'est le résultat de son action, la vertu trouve toujours sa récompense, tandis que le mal n'échappe jamais à sa punition ».

La croyance en trois vies (la vie antérieure, la vie présente et la vie future) et en le karma constitue la conception du destin générale des anciens Chinois, ce qui est tout à fait le cas de l'héroïne du *Ressentiment de Dou E*.

Le prologue raconte le contexte de l'histoire : Dou Tianzhang, père de Dou E, est un lettré pauvre. Pour acquitter son prêt à usure et payer les frais de déplacement indispensables pour aller passer les examens impériaux à la capitale, il vend, contre son gré, sa petite fille à la prêteuse Cai Popo en tant que *tongyangxi* (belle-fille élevée enfant). En effet, sous la dynastie Yuan instaurée par les Mongols, le confucianisme fondé par les Hans est beaucoup sous-estimé pendant une période, et la condition sociale des lettrés se dégrade. Afin d'entrer dans la classe la plus élevée, le seul moyen

³⁹⁶ Nadine Stchoupak, Luigia Nitti, Louis Renou, *Dictionnaire sanskrit-français*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1959, p. 536.

³⁹⁷ *Bodhisattva keyura mula karma sutra*, Taipei, Association du Texte Électronique Bouddhiste Chinois, 2002, p. 138.

possible réside dans les examens impériaux qui permet d'entrer dans la politique et ainsi de changer leur vie. Dans ce sens, entravé par la pauvreté, Dou Tianzhang est obligé d'abandonner Dou E, d'une part pour la faire mieux vivre, puisqu'il n'a plus la capacité d'élever sa fille ; d'autre part pour participer aux examens, en espérant y réussir. La pauvreté, conséquence de l'oppression sociale aggravée par l'exploitation du prêt à usure, est ainsi l'origine directe de toutes les calamités du protagoniste. Mais ce n'est qu'un début. Dans le premier acte, quand Dou E devient adulte, elle épouse le fils de Cai Popo comme convenu. Cependant, son mari décède bientôt des suites d'une maladie grave, et la jeune femme devient dès lors veuve comme sa belle-mère. La mort de son mari, qui est seulement un hasard imprévu, est comme le deuxième coup du sort asséné à Dou E. Aux yeux de l'héroïne, sa condition de famille nécessiteuse et la perte de ses parents ainsi que de son mari sont des infortunes arrangées dans son destin.

dòu é wǒsānsuìshàngwáng le mǔqīn qī suìshàng lí le fùqīn ǎn fùqīnjiāngwǒjià yǔ
 窦娥：“我三岁上亡了母亲，七岁上离了父亲，俺父亲将我嫁与

càipópowéi ér xī fù gǎimíngdòu é zhìshíqī suìyǔ fū chéngqīn búxìngzhàng fu wáng
 蔡婆婆为儿媳，改名窦娥。至十七岁与夫成亲，不幸丈夫亡

huà kězǎosānniánguāngjǐng wǒjīn èrshísuìyě dòu é yě nǐzhè mìng hǎokǔyě
 化，可早三年光景，我今二十岁也……窦娥也，你这命好苦也

he
呵！”³⁹⁸

Dou E : « J'ai perdu ma mère à l'âge de trois ans, j'ai été séparée de mon père à l'âge de sept ans, mon père m'a mariée au fils de Cai Popo, laquelle a changé mon nom en Dou E. Quand j'avais dix-sept ans, je me suis mariée, malheureusement mon mari est mort plus tard. Il y a déjà trois ans, j'ai vingt ans cette année... Hélas, Dou E, quel sort amer tu as ! »

Dans la fleur de l'âge, Dou E perd les personnes qui lui sont les plus proches. L'avenir n'est pas clair, elle ne peut que vivre avec Cai Popo et elles dépendent l'une de l'autre. Mélancolique et désespérée, elle déplore sa vie pitoyable. Sans explication raisonnable sur ces faits déjà établis, Dou E les attribue à son destin, à des mauvaises actions qu'elle aurait commises dans sa vie antérieure, d'où résulte son adversité dans la vie présente.

³⁹⁸ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte I, *op.cit.*, p. 9-10.

dòu é mòbúshì bāzì érgāizāizhe yí shìyōu shuí sì wǒwújìntóu mòbúshìqiánshì
窦娥：“莫不是八字儿该载着一世忧，谁似我无尽头……莫不是前世

lǐ shāoxiāngbúdàotóu jīnyěbōshēngzhāohuòyóu quànjīnrénzǎojiāngláishìxiū wǒ
里烧香不到头，今也波生招祸尤，劝今人早将来世修。我

jiāngzhèpóshiyǎng wǒjiāngzhè fú xiàoshǒu wǒyán cí xūyìngkǒu
将这婆侍养，我将这服孝守，我言词须应口。”³⁹⁹

Dou E : « N'est-ce pas que mon bazi⁴⁰⁰ est rempli de tristesse tout au long de ma vie ? Personne n'est comme moi qui ai des soucis infinis... N'est-ce pas que dans la vie antérieure, je n'ai pas brûlé assez d'encens, ce qui affecte ma vie présente et provoque toutes ces malheurs ? Je conseille à tous de pratiquer la vertu le plus tôt possible pour leur vie future. Je m'occupe de ma belle-mère, je porte le deuil de mon mari, je dois accorder mes actes et mes paroles. »

Dans ce monologue, Dou E se plaint de sa situation en la reliant naturellement au destin. Conformément à l'environnement culturel général, elle croit au karma et s'impute à elle-même la source de ses misères. Au lieu de s'interroger sur les causes essentielles, la jeune femme se décide à réparer ses « torts du passé », et à remplir ses devoirs en tant que veuve et belle-fille, également en vue de sa future vie. Cette tendance fataliste prédomine profondément dans sa pensée. Même si dans le troisième acte, Dou E est accusée injustement et condamnée à mort, avant son exécution, elle exprime de nouveau des idées semblables à Cai Popo.

dòu é pópoyě zàiyěbúyào tí tí kūkū fánfánnǎonǎo yuànqìchōngtiān zhè
窦娥：“婆婆也，再也不要啼啼哭哭，烦烦恼恼，怨气冲天。这

dōushìwǒzuòdòu é deméishíméiyùn bùmíngbúàn fùqūxiányuān
都是我做窦娥的没时没运，不明不暗，负屈衔冤。”⁴⁰¹

Dou E : « Belle-mère, ne pleure plus, ne te tourmente plus, ne te plains plus. C'est tout à cause de mon manque de chance et de fortune, que la vérité est déformée et dissimulée, et je souffre d'humiliation et d'injustice. »

Même si le dramaturge ne le précise pas dans la pièce, les spectateurs pourront facilement présumer qu'étant d'origine modeste, Dou E, comme la plupart des autres

³⁹⁹ *Ibid.*, Acte I, p. 10.

⁴⁰⁰ Selon les astrologues et les taoïstes dans l'Antiquité chinoise, le bazi (八字), littéralement traduit comme « huit caractères » d'une personne, dérive de sa date de naissance (année, mois, date, heure), et comprend tous les mystères de son destin.

⁴⁰¹ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte III, *op.cit.*, p. 21.

femmes sous la dynastie Yuan, ne reçoit qu'une éducation féminine traditionnelle, à savoir le travail de la couture et « les trois obéissances et les quatre vertus » (三从四德)⁴⁰². Les contraintes idéologiques, notamment confucianistes, expliquent dans une large mesure cette soumission de l'héroïne à l'arrangement du destin. En citant le proverbe chinois « calamités naturelles, désastres humaines » (天灾人祸) pour désigner les fléaux dus à la nature ou à l'homme, si la situation actuelle de Dou E est censée être la calamité céleste, à laquelle elle est prédestinée, et si elle ne peut faire autrement que d'accepter, elle fait entendre que ce qui lui arrive plus tard sera considéré comme la catastrophe humaine.

3.1.2.1.2. Une catastrophe humaine ?

Selon *Les Institutions de la dynastie Yuan* (元典章), à cette époque-là, la loi n'interdisait pas le divorce ou le remariage des femmes, qui n'étaient pas non plus une honte sur le plan de l'éthique et de la morale⁴⁰³. En conséquence, au moment de finir son deuil, Dou E a le droit de se remarier avec quelqu'un d'autre, elle n'est pas obligée de prendre soin de Cai Popo et est libre de commencer une nouvelle vie. Pourtant, elle choisit de rester avec sa vieille belle-mère. Guan Hanqing nous livre des détails pour donner une explication fiable. En premier lieu, Dou E est adoptée par Cai Popo pour rembourser la dette de son père : elle est essentiellement un échange de commerce. Son statut familial est donc relativement inférieur ; dans cette perspective, elle n'a pas le choix de quitter Cai Popo sans son accord. En deuxième lieu, Cai Popo est une dame très gentille qui ne se croit pas supérieure. Elle traite Dou Tianzhang comme parent par alliance et élève Dou E comme sa propre fille, laquelle lui est certainement reconnaissante de cette gentillesse. En troisième lieu, bien que Dou E n'ait

⁴⁰² Pour une femme, les « trois obéissances » (三从) sont destinées à son père, à son mari, à son fils aîné dans le veuvage ; les « quatre vertus » (四德) comprennent la chasteté, la modestie dans les paroles, la décence dans les manières et l'ardeur au travail. Ce sont des règles de conduite et d'éthique confucianistes pour les femmes dans la société féodale chinoise.

⁴⁰³ Cf. Wei Xueyan, « Nouvelle recherche sur la chasteté des femmes de la dynastie Yuan », *Journal de l'Université Normale du Hebei*, mai 2007, vol. 30, n° 3, p. 110-111.

pas la chance d'être éduquée systématiquement, elle est probablement influencée par son père qui est un lettré confucianiste, et sa belle-mère qui reste veuve et soutient toute seule sa famille, ainsi que l'atmosphère socioculturelle imprégnée d'éthique féodale. C'est sans doute la cause principale pour laquelle, dans le premier acte, l'héroïne déclare qu'« un cheval ne peut pas être équipé de deux selles et brides » (我一马难
 wǒ yī mǎ nán
 将 两 鞍 韉)⁴⁰⁴ en refusant fermement la proposition de mariage de Zhang Lü'er, et s'efforce de dissuader sa belle-mère de se remarier avec Zhang Lao. De plus, grandissant ensemble avec le fils de Cai Popo, elle a sans doute une affection profonde pour son mari. Pour toutes ces raisons, Dou E continue à vivre avec Cai Popo.

Les misères des deux veuves passent par trois étapes : d'abord, Sai Luyi, puis Zhang Lü'er et Zhang Lao, ensuite Tao Wu.

Se retrouvant en tête à tête l'une avec l'autre, les deux femmes auraient dû pouvoir mener une vie tranquille. Mais dans une société sombre qui engendre les troubles et la violence, elles semblent trop solitaires et vulnérables.⁴⁰⁵ Du fait de l'héritage légué par le mari de Cai Popo, elles peuvent subsister grâce à des bénéfiques usuraires. Toutefois, les débiteurs ne sont pas tous corrects. Dès le début du premier acte émerge le conflit tragique. La vieille dame va réclamer sa créance auprès du charlatan Sai Luyi. Ce dernier, incapable de rembourser la dette, emmène Cai Popo dans un lieu désert, avec le projet de l'étrangler. Alors qu'il est sur le point de l'assassiner, Zhang Lü'er et son père Zhang Lao apparaissent. À la vue de deux passants, Sai Luyi s'enfuit. En fait, le père et le fils ne sont pas non plus des hommes bons. Lorsqu'ils apprennent la situation familiale de Cai Popo, les deux gredins, en la menaçant de mort, la forcent à épouser Zhang Lao et à remarier Dou E à Zhang Lü'er.

zhāng lú er nǐ gǎnshìbùkěn gù yì jiāngqiánchāohǒngwǒ sài lú yī deshéng zǐ háizài
 张 驴 儿： “你 敢 是 不 肯 ， 故 意 将 钱 钞 哄 我 ？ 赛 卢 医 的 绳 子 还 在 ，

wǒ réngjiù lēi sǐ le nǐ bà
 我 仍 旧 勒 死 了 你 罢 。”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte II, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁰⁵ Cf. Zhou Xianshen, *Les quatre grandes tragédies classiques chinoises*, Beijing, Éditions des Livres de Chine, 2015, p. 14.

⁴⁰⁶ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte I, *op.cit.*, p. 9.

Zhang Lü'er : « Tu n'es pas d'accord, et fais exprès de nous renvoyer avec des sous ? La corde de Sai Luyi est encore là, je peux quand même t'étrangler. »

Tout de suite, cette première aventure se transforme en un nouveau cauchemar. Craignant pour sa vie, Cai Popo consent à la demande déraisonnable de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, et elle les ramène à la maison. Quand Cai Popo raconte toute l'histoire à Dou E, celle-ci refuse nettement cette demande qu'elle juge absurde. Son refus ne vise pas l'impudence des deux hommes, en revanche, elle prend beaucoup plus au sérieux la chasteté. En exprimant dans trois airs ses préoccupations pour Cai Popo à l'égard du regard des voisins, de la fidélité envers son beau-père et du devenir de ses biens, Dou E essaie de persuader sa belle-mère de renoncer à ce mariage irrationnel. En tout cas, obsédée par l'idée de leur devoir la vie et cédant lâchement à leur méchanceté, Cai Popo ne change pas vraiment d'avis. Tout de même, à la fin du premier acte, elle propose de laisser les deux hommes rester chez elle et leur promet de convaincre Dou E de ce remariage. C'est indubitablement faire entrer le loup dans la bergerie.

Le deuxième acte développe le conflit tragique. Le caractère inflexible de Dou E stimule Zhang Lü'er, qui est résolu à l'obtenir. Celui-ci complot de la faire plier par ruse. Il contraint d'abord Sai Luyi à lui donner du poison, et envisage d'empoisonner Cai Popo, afin de supprimer, d'après lui, le seul obstacle et appui de la jeune veuve. Fortuitement, Zhang Lao meurt en prenant la soupe préparée par Dou E mais empoisonnée furtivement par Zhang Lü'er. Le fils accuse alors Dou E du meurtre de son père, et la menace de l'inculper devant le tribunal local si elle refuse toujours de se marier avec lui. Faisant confiance à la justice, l'héroïne est d'accord pour aller au tribunal. Ainsi arrive la deuxième péripétie. Néanmoins le choix s'avère bientôt être une grande faute.

Honnête et intrépide, Dou E expose le processus entier de l'affaire et réfute l'accusation fautive de Zhang Lü'er. Pour autant, le magistrat Tao Wu est un fonctionnaire cupide et vénal. Il ignore la loi et la justice, évite le contrôle juridique de l'échelon supérieur en feignant la maladie, et accepte la corruption des accusateurs qui sont considérés par lui comme « parents nourriciers » (衣食父母)⁴⁰⁷. Surtout, il n'est

⁴⁰⁷ *Ibid.*, Acte II, p. 17.

pas un cas particulier, mais un exemple typique qui reflète l'avidité et l'incompétence des fonctionnaires ainsi que la corruption grave de la bureaucratie féodale de la dynastie Yuan. Après avoir écouté la narration de Dou E, Tao Wu n'éprouve aucune volonté d'approfondir les détails du procès, mais se fie au mensonge de Zhang Lü'er. Il soumet la jeune veuve à la torture de manière à ce qu'elle reconnaisse cet homicide.

táowù rénshìjiànchóng bùdǎbùzhāo zuǒyòu yǔwǒxuǎndàgùn zǐdǎzhe
桃杌：“人是贱虫，不打不招。左右，与我选大棍子打着。”⁴⁰⁸

Tao Wu : « L'homme est comme des insectes ignobles, il n'avoue son crime qu'après avoir reçu des coups. Gardes, choisissez de grands bâtons et frappez-la. »

En dépit des tortures atroces, Dou E persiste à nier le crime qu'elle n'a pas commis. N'ayant pas d'autre moyen praticable avec cette femme intransigeante, le magistrat détourne son attention vers Cai Popo et ordonne de la battre. À ce moment-là, Dou E passe aux aveux par amour filial, simplement pour que sa belle-mère très âgée évite de subir la peine.

dòu é zhùzhùzhù xiūdǎwǒpópo qíngyuànwǒzhāo le bà shìwǒyào sǐ gōnggong
窦娥：“住住住，休打我婆婆，情愿我招了罢。是我药死公公
来。”⁴⁰⁹

Dou E : « Arrêtez, arrêtez, arrêtez, ne battez pas ma belle-mère, il vaut mieux que j'avoue. C'est moi qui ai empoisonné mon beau-père. »

Sans la moindre prudence, le magistrat clôt le procès en condamnant l'innocente Dou E à la mort par décapitation. Ainsi prend fin tout le processus de l'accusation injuste de la protagoniste. De la tentative d'assassinat de Sai Luyi au jugement erroné de Tao Wu, en passant par la menace et la calomnie de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, ces incidents poussent peu à peu Dou E à l'abîme de son sort. Ils paraissent être de purs aléas, mais comme nous l'avons mentionné précédemment, ces hasards funestes sont attribués au destin, comme des malheurs fatals probablement relatifs à son action dans la vie antérieure. En réalité, à part ces événements objectifs hors du contrôle de l'être

⁴⁰⁸ *Ibid.*, Acte II, p. 18.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, Acte II, p. 18.

humain, il y a également des éléments subjectifs qui sont responsables du sort malheureux de Dou E.

Du côté de Cai Popo, malgré sa gentillesse envers Dou E, elle est trop faible pour se confronter aux périls extérieurs tels que Sai Luyi. Face à l'intimidation de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, elle est impuissante et ne peut faire autrement que retarder leur demande afin de se sauver. Cependant, bien qu'elle ne soit pas d'accord avec la proposition du mariage au début, elle ne la rejette pas complètement, puisque dans son esprit, elle doit la vie à ces deux hommes, et il est normal de les récompenser en fonction de leur exigence, quelque absurde qu'elle soit.

càipópo nǐlǎorénjiābúyàonǎocǎo nándào nǐyǒuhuómìngzhīēn wǒqǐbùsīliang
蔡婆婆：“你老人家不要恼燥，难道你有活命之恩，我岂不思量

bào nǐ zhǐshìwǒnà xí fù ér qìxìngzuìbùhǎorěde jì shì tā bùkěnzāo nǐ ér zi jiāowǒ
报你？只是我那媳妇儿气性最不好惹的，既是他不肯招你儿子，教我

zěnǎozhāo nǐlǎorénjiā wǒ rú jīn pīn de hǎo jiǔ hǎo fàn yǎng nǐ yé er liǎng gè zài jiā dài wǒ
怎好招你老人家？我如今拚的好酒好饭养你爷儿两个在家，待我

màn mǎn de quàn huà ān de xī fù ér dài tā yǒu gè huí xīn zhuǎn yì zài zuò qū chù ”⁴¹⁰
慢慢的劝化俺的媳妇儿，待他有个回心转意，再作区处。”⁴¹⁰

Cai Popo : « Monsieur, ne te fâche pas. Tu m'as sauvé la vie, ne dois-je pas te rendre cette dette de gratitude ? Seulement que ma belle-fille ait un caractère opiniâtre, si elle ne veut pas épouser ton fils, comment puis-je t'épouser ? Maintenant, je vous héberge chez moi en vous servant de bons mets et de l'alcool, et je vais exhorter progressivement ma belle-fille. Quand elle aura changé d'avis, on arrangera cette affaire. »

Ce discours ne ressemble pas exactement à une réponse dilatoire pour gagner du temps ou trouver une bonne solution. Au contraire, Cai Popo se met déjà à succomber à ces deux hommes, du point de vue à la fois de sa mentalité et de son action. Au mépris de la persuasion de Dou E, elle essaie de la convaincre d'accepter la proposition et laisse les deux bandits rester chez elle qu'elle traite comme sauveurs. En outre, la description qui précède la mort de Zhang Lao montre qu'elle s'entend très bien avec le vieux vaurien. À cet égard, la lâcheté et la pensée arriérée de Cai Popo sont largement responsables de la misère de Dou E, puisqu'elles contribuent à créer les

⁴¹⁰ *Ibid.*, Acte I, p. 12.

conditions du complot de Zhang Lü'er.

Quant à Dou E, elle a un esprit beaucoup plus lucide que Cai Popo. Perçant l'hypocrisie et la perversité de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, la jeune femme reste tout le temps intransigeante envers ces deux canailles. Elle repousse fermement leur demande de mariage, et renverse Zhang Lü'er sur le sol lorsque ce dernier la lutine. Quand elle voit la bonne entente entre Cai Popo et Zhang Lao, elle est fâchée contre sa belle-mère qui semble oublier l'ancien amour avec son beau-père et manque de fidélité et de fermeté. De toute façon, le mécontentement de Dou E ne s'adresse pas principalement au fils et au père, mais surtout à Cai Popo. Ses paroles manifestent qu'elle attache une grande importance aux règles éthiques qui s'imposent aux femmes. Au lieu de reprocher leur scélératesse aux méchants, elle s'inquiète extrêmement du regard des autres, et a peur d'être tenue pour une femme dissolue.

dòu é pópoyě wǒzhèguǎ fù rénjiā fánshìyě yào bì xiēxián yí zěnhǎoshōuliú nà
窈娥：“婆婆也，我这寡妇人家，凡事也要避些嫌疑，怎好收留那

zhāng lú er fù zǐ liǎnggè fēiqīnfēijuànde yì jiā ér tóngzhù qǐ bù rě wàiréntán yì pó
张驴儿父子两个？非亲非眷的，一家儿同住，岂不惹外人谈议？婆

poyě nǐ mò yào bèi dì lǐ xǔ le tā qīnshì lián wǒ yě lèi zuò bù qīng bù jié de wǒ xiǎng zhè
婆也，你莫要背地里许了他亲事，连我也累做不清不洁的。我想这

fù rén xīn hǎo nán bǎo yě he
妇人心好难保也呵！”⁴¹¹

Dou E : « Belle-mère, veuve comme je suis, il faut éviter de donner prise aux soupçons, comment pouvons-nous héberger Zhang Lü'er et son père ? Ils ne sont ni parents ni proches, mais habitent ensemble avec nous, comment les voisins ne font-ils pas de commentaires sur nous ? Oh belle-mère, ne consens pas en cachette à leur proposition de mariage, sinon ma réputation sera aussi galvaudée. Il est vraiment difficile pour les femmes de garder la fidélité ! »

Par ailleurs, quoiqu'elle déteste les visages odieux de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, et s'oppose à l'attitude et à l'action de Cai Popo, Dou E n'entreprend aucune action concrète. Elle aurait pu insister pour chasser les deux hommes malgré la lâcheté de sa belle-mère, recourir aux autorités locales ou même porter plainte contre eux auprès du magistrat. Mais en réalité, sa contrariété se borne à la condamnation verbale. Même si

⁴¹¹ *Ibid.*, Acte II, p. 14.

Cai Popo héberge Zhang Lü'er et Zhang Lao à la maison, l'héroïne ne fait qu'accepter la réalité et continue à vivre avec eux. Sa réaction qui paraît un peu contradictoire avec son caractère, s'explique sans doute par des causes profondes. Selon ce que nous avons analysé, bien que Cai Popo traite Dou E comme son propre enfant, celle-ci n'oublie jamais dans son subconscient son origine et son statut de famille actuel. En conséquence, par amour et respect filial, Dou E ne peut pas ou n'a pas le droit de s'opposer à la décision de sa belle-mère et d'ainsi expulser ses « sauveurs ». De même, au cours du procès, c'est presque par cet instinct que l'héroïne n'hésite pas un seul instant à sacrifier son innocence afin de protéger Cai Popo des tortures. En d'autres termes, Dou E ne conteste jamais sa propre identité, au fond d'elle-même, elle accepte son sort même si quelquefois c'est à contrecœur.

3.1.2.1.3. Une lutte contre le destin ?

Abandonnée par son père, adoptée par Cai Popo, et puis devenue une jeune veuve, Dou E n'est qu'une femme déplorable qui survit dans la couche sociale la plus basse. Mais contrairement à l'environnement lugubre où elle évolue, elle a un caractère aussi honnête et gentil que ferme et inflexible. Après le décès de son mari, l'héroïne ne cesse jamais de s'occuper soigneusement de sa belle-mère, et décide de passer le reste de la vie avec elle. Pourtant, lorsqu'elle est au courant de la proposition de mariage de Zhang Lü'er et de Zhang Lao, elle refuse la demande sans la moindre hésitation. Face à la vacillation de Cai Popo, elle la lui reproche directement avec des mots sévères. Même si cette dernière manifeste son penchant au compromis, Dou E ne fait pas de concessions.

dòu é pópó nǐyàozhāonǐ zìzhāo wǒbìngránbúyàonǚxù
窦娥：“婆婆，你要招你自招，我并然不要女婿。”⁴¹²

Dou E : « Belle-mère, si tu veux l'épouser, vas-y, moi je ne veux pas du tout de nouveau mari. »

Pareillement, quand Zhang Lü'er, à la suite de la mort de son père, tente d'intimider Dou E par une accusation fautive, elle n'éprouve aucun sentiment de peur

⁴¹² Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte I, *op.cit.*, p. 12.

ou de panique.

dòu é wǒyòubùcéngyào sǐ nǐlǎozi qíngyuànhé nǐjiànguānqùlái
窦娥：“我又不曾药死你老子，情愿和你见官去来。”⁴¹³

Dou E : « Ce n'est pas moi qui ai empoisonné ton père, je peux voir volontiers le magistrat avec toi. »

Tous ces détails servent à prouver la vigueur et l'intransigeance du caractère du protagoniste, et préparent au développement de l'intrigue suivante. Situées dans une position sociale inférieure, Cai Popo et Dou E sont non seulement en butte au harcèlement et à la violence des êtres vicieux comme Sai Luyi, Zhang Lü'er et Zhang Lao, mais elles sont également opprimées par la force du pouvoir en place comme Tao Wu. Par rapport à sa belle-mère qui est faible et soumise, Dou E ne succombe pas sous ces menaces, jusqu'au moment où sa famille se trouve en danger. Au bout d'une suite de mésaventures que le « Ciel » lui inflige, finalement devant la mort, au fond du cœur de l'héroïne émerge vraiment la conscience de la résistance. À la fin du deuxième acte, après que le magistrat Tao Wu déclare Dou E coupable et prononce sa sentence de mort, la jeune veuve pousse des rugissements de colère, en prétendant se venger même en tant que fantôme. Ses griefs et son désespoir se transforment en furie et en haine. Dou E maudit Zhang Lü'er, qui a voulu s'emparer d'elle et l'accuse du meurtre de Zhang Lao après le refus qu'il avait essayé ; elle accuse l'incompétence et la corruption du magistrat, ainsi que l'injustice du « Ciel » et de la « Terre ».

dòu é wǒzuò le gèxiányuān fù qūméitóuguǐ zěnkěnbìanfàng le nǐhàosè huāngyín
窦娥：“我做了个衔冤负屈没头鬼，怎肯便放了好色荒淫

漏面贼！想人心不可欺，冤枉事天地知，争到头，竞到底，

dào rújīn dài zěnde qíngyuàn rèn yào shā gōng gōng yǔ le zhāozuì pópoyě wǒpàbǎ
到如今待怎的？情愿认药杀公公，与了招罪。婆婆也，我怕把

nǐ lái biàndǎde dǎdeláinènde wǒruòshìbù sǐ he rúhéjiùde nǐ
你来便打的，打的来恁的。我若是不死呵，如何救得你？”⁴¹⁴

Dou E : « Si je deviens un fantôme innocent décapité, comment puis-je épargner un voleur salace et débauché comme toi ! Les gens ne doivent pas être trompés,

⁴¹³ *Ibid.*, Acte II, p. 17.

⁴¹⁴ *Ibid.*, Acte II, p. 18-19.

les procès injustes sont constatés par le Ciel et la Terre, je m'efforce de me justifier du début à la fin, mais comment faire maintenant ? Je préfère plutôt admettre l'empoisonnement de mon beau-père, j'avoue ce crime. Oh belle-mère, j'ai peur que tu sois battue, battue à mort. Si je ne meurs pas, comment puis-je te sauver ? »

Le troisième acte est l'apogée de toute la tragédie. Avant l'exécution de la condamnation à mort, Dou E ne peut s'empêcher de pousser de nouveau des exclamations, en interrogeant le « Ciel » et la « Terre », divinités personnifiées qui règnent sur tous les êtres et régissent l'ordre du monde.

dòu é yǒu rì yuèzhāomùxuán yǒuguǐshénzhǎngzhùshēng sǐ quán tiān dì yězhǐhé
 窦娥：“有日月朝暮悬，有鬼神掌著生死权。天地也只合

bǎqīngzhuófēnbiàn kězěshēnghú tū le dào zhíyányuān wéishàndeshòupínqióng
 把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊：为善的受贫穷

mìnggèngduǎn zào è dexiǎng fù guìyòushòuyán tiān dì yě zuòdégèpàying qī ruǎn
 命更短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，

quèyuán lái yě zhèbānshùnshuǐtuīchuán dì yě nǐbùfēnhǎodǎihéwéi dì tiānyě nǐ
 却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地。天也，你

cuòkānxiányúwǎngzuòtiān ai zhǐluòdeliǎnglèilǐlián
 错勘贤愚枉做天！哎，只落得两泪涟涟。”⁴¹⁵

Dou E : « Le Soleil et la Lune sont suspendus dans le ciel jour et nuit, les fantômes et les esprits possèdent le pouvoir de contrôler la vie et la mort. Le Ciel et la Terre doivent distinguer la clarté et le trouble, mais comment confondent-ils Dao Zhi⁴¹⁶ et Yan Yuan⁴¹⁷ : les bienfaiteurs sont pauvres et éphémères, tandis que les malfaiteurs sont riches et vivent longtemps. Oh le Ciel et la Terre, vous craignez les forts et opprimez les faibles, vous agissez aussi en suivant le courant. Oh la Terre, comment te dis-tu la Terre si tu ne peux pas discerner les bons et les mauvais ? Oh le Ciel, tu ne mérites pas de t'appeler le Ciel parce que tu juges faussement les vertueux et les vicieux ! Hélas, que mes

⁴¹⁵ *Ibid.*, Acte III, p. 19.

⁴¹⁶ Dao Zhi (盗跖), selon les contes populaires, est un grand bandit pendant la période des Printemps et Automnes dans l'Antiquité chinoise.

⁴¹⁷ Yan Yuan (颜渊, 521-481 avant J.-C.) est un philosophe chinois et le disciple le plus compétent et le plus vertueux de Confucius.

larmes coulent sans cesse. »

De fait, ce passage n'est pas simplement une lamentation de Dou E, à travers laquelle nous pouvons également apercevoir l'attitude de l'héroïne envers la destinée. Dans l'intimité de sa conscience, Dou E croit sincèrement en la divinité qui représente la justice divine. Elle se fie au karma, et se contente d'une certaine manière de son sort. Mais quand ces convictions sont brisées par des malheurs subits et inattendus, et qu'elle est réduite à une situation sans issue, elle est obligée de se révolter non par son initiative, mais par instinct. Elle crie pour dire son innocence, elle conteste la rationalité du destin, et elle invective le Ciel et la Terre contre l'injustice dont elle est victime. Dou E est comme la représentante de tous ceux qui survivent au bas de l'échelon social de la dynastie Yuan, elle révèle ces misères existantes mais souvent négligées ou cachées dans la société.

Si la plainte de Dou E signifie le commencement de son réveil, et constitue la première phase de sa résistance, la deuxième phase fera entendre les trois vœux qu'elle formule pour attester de son innocence. Dans l'acte trois, à la demande de Dou E, le bourreau lui prépare une natte sur laquelle elle se tiendra debout, et un tissu de soie blanche d'une longueur de quatre mètres environ accroché à la hampe. Ensuite, elle prononce ses trois vœux célèbres. Premièrement, quand elle sera décapitée, aucune goutte de son sang ne coulera sur la terre, tout sera versé sur le tissu de soie blanche ; deuxièmement, après sa mort, il neigera aussitôt au cours de ces jours caniculaires, et son cadavre sera couvert d'une épaisseur d'un mètre de neige ; troisièmement, il y aura une grande sécheresse pendant trois années successives dans la région du comté de Chuzhou.

dòu é búshìwǒdòu é fáxiàzhèdēngwútóuyuàn wěishídeyuānqíngbùqiǎn ruòméi
窦娥：“不是我窦娥罚下这 等无头愿，委实的冤情不浅。若没

xiēerlíngshèngyǔshìrénchuán yěbújiàndézhànzhànqīngtiān
些儿灵圣与世人传，也不见得湛湛青天。”⁴¹⁸

Dou E : « Ce n'est pas volontiers que j'ai fait ces vœux absurdes, mais mon innocence est vraiment immaculée. S'il ne reste pas des témoignages de l'apparition de la divinité qui peuvent être transmis par le monde, la vérité ne

⁴¹⁸ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte III, *op.cit.*, p. 21.

sera jamais percée à jour. »

Évidemment, l'héroïne espère recourir à des phénomènes surnaturels pour se disculper. Cette idée semble contredire sa critique sévère de la divinité dans les passages précédents. Elle conteste la force divine et dépend d'elle en même temps. En fait, tombée dans cette situation embarrassante et désespérée, elle est la proie des ténèbres de cette société malsaine. Pour une jeune veuve vulnérable comme Dou E, la puissance divine est le seul moyen qui est en mesure de la réhabiliter de cette erreur judiciaire. Ainsi, bien qu'elle adresse des reproches à la destinée, elle se tourne quand même vers le « Ciel » et la « Terre » pour l'aider, ce qui indique d'une certaine façon sa croyance profonde en la divinité et en le destin.

Les trois vœux sont exaucés immédiatement, mais l'histoire est loin de se terminer ici. La troisième phase de résistance de Dou E se manifeste dans le dernier acte. Pour la résolution du conflit tragique, Guan Hanqing introduit un fonctionnaire intègre, à savoir le père de la protagoniste. En réussissant aux examens impériaux, Dou Tianzhang devient chancelier adjoint. Durant sa tournée de visite nationale, il passe par le comté de Chuzhou trois ans après la mort de sa fille. Un soir, quand il révise les procès locaux dans la chambre, le fantôme de Dou E vient le chercher et demande justice auprès de lui. Avec le témoignage de l'héroïne, Dou Tianzhang juge l'affaire en seconde instance. Il ordonne d'arrêter tous les intéressés et rend des sentences conformément à leurs crimes : Zhang Lü'er sera condamné au supplice des « cent morceaux »⁴¹⁹, le charlatan Sai Luyi sera exilé comme soldat dans la région déserte du sud-ouest, et le magistrat Tao Wu sera puni et révoqué pour toujours. C'est ainsi que l'affaire de Dou E est tirée au clair, sa réputation est rétablie, et sa vengeance est réalisée.

La fin en quelque sorte heureuse de la tragédie complète l'image de Dou E et exprime la conception du destin de Guan Hanqing. En réalité, à cause du système politique qui a duré plus de deux millénaires dans l'Antiquité chinoise, le peuple ancien ne peut compter que sur la classe dirigeante du pays. Il confie le destin de l'État au « fils du Ciel », soit à l'empereur, et le sort individuel aux officiers. Cette forte dépendance exige l'intégrité des fonctionnaires, laquelle constitue exactement la

⁴¹⁹ Le lingchi (凌迟), traduit généralement comme le supplice des « cent morceaux » ou la mort par dépeçement, est l'une des peines les plus cruelles dans l'Antiquité chinoise. Le supplice consiste à entailler et à retirer la chair du condamné par tranches fines.

demande du peuple. Il en résulte que dans de nombreuses œuvres théâtrales, notamment à la fin de la pièce, apparaît souvent le fantôme du protagoniste pour se venger ou interviennent des juges intègres. Ils réhabilitent les victimes, châtient les criminels, et quelquefois favorisent le succès de mariages entravés. Par exemple, dans l'*Étagère d'or*

shēngjīngé wǔhànchén
cru (生金阁) de Wu Hanchen (武汉臣), *Le Complot tramé sous la fenêtre d'est*

dōngchuāngshìfàn kǒngwénqīng
est déjoué (东窗事犯) de Kong Wenqing (孔文卿), *la Palanche de cinabre*

zhūshādàn
(朱砂担) d'un dramaturge anonyme, toutes pièces tragiques créées sous la dynastie

Yuan, les actions sont dénouées par la réapparition du fantôme du héros qui parvient à accomplir sa vengeance avec l'aide d'un officier, de l'empereur ou même du roi des enfers intègres. Effectivement, ce genre d'intrigues propose diverses formes de compensation qui sont fréquemment présentes dans le théâtre classique chinois. En réparant la perte des innocents et en punissant les malfaiteurs, il souligne le karma, d'une part pour satisfaire les besoins psychologiques des spectateurs, d'autre part pour les éduquer à la pratique de la vertu.

Comme la majorité des dramaturges de l'époque, Guan Hanqing ne se s'écarte pas de cette tradition de création. *Le Ressentiment de Dou E* est justement un modèle. L'héroïne est fortement convaincue de l'existence du destin étroitement lié à la justice divine du bouddhisme. Autrement dit, chez Guan Hanqing, ces deux concepts sont indissociables. En plus des paroles qu'elle prononce et qui expriment manifestement sa croyance en la destinée, Dou E, à la suite des malheurs successifs, cherche tout le temps à obtenir la justice, et son fantôme perpétue parfaitement son esprit de résistance et cette persévérance. En fin de compte, comme Prométhée d'Eschyle qui s'oppose à Zeus, ce que Dou E blâme, ce sont les méfaits commis par les méchants. Mais du début à la fin, elle fait confiance au destin. La justice divine, à ses yeux comme dans d'autres pièces de Guan Hanqing⁴²⁰, n'est jamais absente. Même si elle ne se réalise pas toujours de manière directe, du vivant du héros, et qu'il faut peut-être prendre l'initiative et faire beaucoup d'efforts pour y arriver, elle sera quand même effectuée après la mort. Dans

⁴²⁰ D'autres pièces de Guan Hanqing telles que *Le Rêve du royaume de l'ouest* (西蜀梦), *Lu Zhailang* (鲁斋郎), *Banquet de cinq marquis* (五侯宴), s'achèvent toutes dans la réalisation de la justice divine.

cette perspective, la notion de destin dépasse déjà la vie des personnages.

3.1.2.2. *La Maîtresse et la Servante de Meng Chengshun*

Li Yu (李渔), écrivain, dramaturge et esthète chinois de la fin des Ming et du début des Qing, a fait un commentaire très célèbre à l'issue de son *chuanqi* *La Compagne parfumée* (怜香伴) :

chuán qí shí bù jiǔ xiāng sī dào shì qíng chī shàng wèi chī
传奇十部九相思，道是情痴尚未痴。⁴²¹

Parmi dix chuanqi il y en a neuf au sujet de l'amour, les amoureux aveugles ne sont pas loin d'être éperdus.

Malgré sa légère exagération, cette phrase reflète de manière vive l'une des caractéristiques principales du *chuanqi* de la dynastie Ming au niveau de la matière. Effectivement, après le zénith du *zaju* des Yuan, parmi les *chuanqi* des Ming sont apparues de nombreuses pièces d'amour, formant le deuxième apogée du théâtre d'amour au cours de l'histoire de l'opéra chinois. Dans le domaine de la tragédie, la quantité des pièces d'amour tragiques des Ming était aussi relativement supérieure à celle des Yuan. Elles ont non seulement hérité des avantages de leurs prédécesseurs, mais ont également développé leurs propres spécificités. *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun fait précisément partie des œuvres représentatives.

Le prototype de la pièce est une vraie histoire qui s'est déroulée durant les années Xuanhe de la dynastie Song du Nord et a été enregistrée dans la *Collection de*

poèmes chantés anciens et modernes (古今词统) de Zhuo Renyue (卓人月).

Pendant une longue période, ce conte romantique et spectaculaire a intéressé beaucoup de lettrés, qui l'ont transformé en *zaju*, roman ou *chuanqi*. Meng Chengshun n'était sûrement pas le premier à traiter ce sujet. En fonction du roman de Song Meidong du

⁴²¹ Li Yu, *La Compagne parfumée*, dans le *Recueil de dix chuanqi de Liweng*, révisé et annoté par Du Shuying, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2011, p. 167.

même titre, il a créé sa propre version sous forme de *chuanqi*. En outre, son style d'écriture riche et splendide, son exaltation de la conception avancée de l'amour, sa révélation des défauts du patriarcat absolu, sa critique de la corruption du système des examens mandarinaux et son encouragement à des idées démocratiques de la personnalité individuelle ont permis à cette tragédie d'obtenir un succès prodigieux.

mèngzhuàn jiāohóng jì yǔyǒuguānzhuòpǐnxiāng bǐjiào shìgèfāngmiànjiēpōchūsè
孟 撰 《娇红记》与有关作品相比较，是各方面皆颇出色

de yǐ qīngxīnde yì shùfēngcǎihéshēnchénde bēi jù jīngshén huīyìngzhemíngmòde
的，以其清新的艺术风采和深沉的悲剧精神，辉映着明末的

xì tái
戏台。⁴²²

La Maîtresse et la Servante de Meng Chengshun, par rapport à d'autres œuvres du même sujet, est excellente sous divers aspects. Avec son charme artistique frais et son esprit tragique profond, cette pièce fait briller la scène d'opéra de la fin des Ming.

Dans cette tragédie, la question du destin est fréquemment évoquée à travers les paroles de différents personnages. Meng Chengshun nous montre une histoire d'amour pleine de péripéties, dans laquelle deux amoureux essaient de résister aux aléas du sort pour rechercher leur bonheur, mais ne parviennent finalement pas à éviter une fin tragique. À travers leur histoire malheureuse, le dramaturge fait allusion à des phénomènes sociaux malsains de l'époque, et exprime ses réflexions sur l'institution du mariage dans la société féodale de l'Antiquité chinoise ainsi que sur sa conception de la destinée.

3.1.2.2.1. Des obstacles intérieurs du destin ?

Avec des hauts et des bas au cours de ses cinquante actes, cette tragédie d'amour de Meng Chengshun se distingue par son intrigue compliquée. Dans la pièce, les deux protagonistes connaissent cinq rencontres et six adieux au total, et le développement de

⁴²² Wang Hongwei, *Prédestination et résistance – la tragédie classique chinoise et l'esprit tragique*, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 1996, p. 72.

leur relation amoureuse vit trois étapes principales⁴²³ : du troisième acte au quinzième acte, Shen Chun et Wang Jiaoniang se rencontrent et tombent amoureux l'un de l'autre ; du vingt-septième acte au trente et unième acte, ils dissipent des malentendus et leur attitude envers cet amour est claire ; du quarante-troisième acte au quarante-huitième acte, ayant été séparés par la force, ils meurent l'un après l'autre. L'issue tragique de leur amour tient à plusieurs causes, lesquelles peuvent être globalement divisées en raisons intérieures et extérieures.

Du point de vue subjectif, le problème essentiel réside dans la conception de l'amour de l'héroïne. À l'époque des Ming, l'histoire du coup de foudre entre une belle femme et un jeune homme talentueux qui aspirent à la liberté d'amour n'est pas du tout originale. Des pièces non tragiques telles que l'*Histoire du Pavillon d'Occident* (西廂

jì) de Wang Shifu (王实甫)⁴²⁴ et *Le Pavillon aux Pivoines* (牡丹亭) de Tang

Xianzu (汤显祖)⁴²⁵ sont déjà très populaires et répandues. Néanmoins, par comparaison avec d'autres protagonistes, Wang Jiaoniang et Shen Chun mènent des réflexions plus approfondies sur l'amour. En particulier, l'héroïne porte une vision du mariage bien complète, précise et mature, tout en attachant une grande importance à la concordance de l'esprit.

wángjiāoniáng bómìnghóngyán hǎohuā yì zhé dàn dé gè tóng xīn zǐ sǐ gòng xué
王娇娘：“薄命红颜，好花易折。但得个同心子，死共穴，

shēng tóng shě biàn zuò lián zhī gòng zhǒng gòng zhǒng wǒ yě xīn huān yuè
生同舍。便做连枝共冢、共冢我也心欢悦。”⁴²⁶

Wang Jiaoniang : « Les filles belles ne sont pas favorisées par le sort, les belles fleurs sont facilement fracassées. J'espère seulement trouver un homme dont le cœur est uni au mien, nous serons enterrés dans la même tombe, nous vivrons dans la même maison. Même si nos tombeaux sont joints par l'entrelacement

⁴²³ Cf. Hu Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, op.cit., p. 139.

⁴²⁴ Wang Shifu (王实甫, 1260-1336 environ) est un dramaturge chinois de la dynastie Yuan. L'*Histoire du Pavillon d'Occident* (西廂记) est son chef-d'œuvre, et appartient également aux *zaju* les plus remarquables des Yuan.

⁴²⁵ Tang Xianzu (汤显祖, 1550-1616) est un dramaturge chinois de la dynastie Ming. Son œuvre majeure est le *chuanqi* *Le Pavillon aux Pivoines* (牡丹亭).

⁴²⁶ Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte IV, op.cit., p. 360.

des branches des arbres comme le couple Han⁴²⁷, j'en serai contente du fond de mon cœur. »

L'idéal d'amour de Wang Jiaoniang consiste en l'union des cœurs des amants. Elle sait que la vie est remplie de changements imprévisibles, ce qu'elle cherche n'est qu'un compagnon éternel : ils se comprennent sans mot dire, et leurs cœurs battent à l'unisson. Ni le temps ni la mort ne peuvent les séparer. Évidemment, cette idée propose la liberté personnelle qui offense l'autorité du patriarcat. En réalité, dans l'Antiquité chinoise, le mariage des jeunes est souvent arrangé par des entremetteuses et décidé par leurs parents. Ce rite du mariage peut remonter à la période des Printemps et Automnes (770-476 avant J.-C.). Mencius fait également mention de cette tradition :

mèng zǐ yuē búdài fù mǔ zhī mìng méishuò zhī yán zuānxué xì xiāngkuī yúqiáng
孟子曰：“不待父母之命、媒妁之言，钻穴隙相窥，逾墙

xiāngcóng zéfù mǔ guó rén jiē jiàn zhī
相从，则父母国人皆贱之。”⁴²⁸

Mencius dit : « Mais si, sans attendre la décision des parents et les pourparlers des entremetteuses, ils (un garçon et une fille) perçaient des trous pour s'observer à la dérobée, sautaient le mur pour se retrouver, les parents et les gens du pays les mépriseraient. »

Cette citation souligne l'importance d'obéir aux rituels de l'affaire matrimoniale, et que c'est une honte pour les jeunes d'entretenir une relation amoureuse en cachette sans la permission des parents. De plus, le néoconfucianisme établi sous la dynastie Song reprend son essor pendant la dynastie Ming, où prospère l'École Cheng-Zhu

⁴²⁷ Le proverbe chinois « 连枝共冢 » (les tombeaux sont joints par l'entrelacement des branches des arbres) provient du conte populaire de Han Ping (韩凭) et de sa femme He Zhenfu (何贞夫) pendant la période des Royaumes Combattants, enregistré dans *À la recherche des esprits (搜神记)* de Gan Bao. L'histoire raconte la constance de l'amour du couple. Le roi Kang de l'État de Song (宋康王) convoite la beauté de l'épouse de son officier Han Ping et s'en empare. Après le suicide de Han Ping, He Zhenfu se donne la mort et laisse un testament en espérant être enterrée dans la même tombe de son mari. Mais le roi furieux n'y consent pas. Presque en une nuit, deux catalpas poussent sur chacun des deux tombeaux et grandissent rapidement, leurs branches et racines s'entrelacent. Cet espèce d'arbre est dès lors appelé « l'arbre d'amour » (相思树).

⁴²⁸ Mencius, Livre 3 B « Phrases et paragraphes commençant par le duc Wen de Teng », *op.cit.*, p. 136-137.

représentée par Cheng Hao (程颢)⁴²⁹, Cheng Yi (程颐)⁴³⁰ et Zhu Xi (朱熹)⁴³¹.

La norme de la culture morale que cette dernière préconise, à savoir « conserver le principe céleste, supprimer les désirs humains » (存天理, 灭人欲)⁴³², contraint de manière stricte la vie quotidienne du peuple. Dans cette atmosphère, la liberté de mariage devient une prétention démesurée.

Toutefois, au lieu de laisser arranger son mariage par ses parents, Wang Jiaoniang montre une indépendance intellectuelle exceptionnelle. En tant que fille d'un directeur adjoint régional, elle reçoit une bonne éducation confucianiste, et connaît par cœur les règles d'éthique, surtout celles qui s'imposent aux femmes. Il est impossible qu'elle ignore ces contraintes de la famille et de l'environnement social où elle se trouve. En revanche, la désobéissance à ses parents est due au fait que l'héroïne craint davantage d'entrer dans un mariage malheureux, lequel n'est pourtant pas rare à cette époque-là. Dans ce sens, la pensée de Wang Jiaoniang peut être considérée comme un réveil des femmes dans le domaine de besoins affectifs. De toute manière, ce réveil n'est pas radical. Par cette espérance, l'héroïne est en avance sur son temps, mais en réalité, elle n'est pas en rupture avec son époque. Aux yeux de Wang Jiaoniang, le mariage ainsi que les affinités matrimoniales sont, en fin de compte, arrangés par le destin.

wángjiāoniáng hūnyīn ér zěn zì yóu hǎoshì cháng chāmiù duōshǎo jiārén cuòpèi
王娇娘：“婚姻儿怎自由，好事常差谬。多少佳人，错配

了鸳鸯偶。夫妻命里排，强难求……婚姻事本由天，女子一

shēn qǐróng zì shī
身，岂容自失？”⁴³³

⁴²⁹ Cheng Hao (程颢, 1032-1085) est un philosophe et éducateur chinois de la dynastie Song du Nord. Il est l'initiateur principal de l'École de l'esprit (心学).

⁴³⁰ Cheng Yi (程颐, 1033-1107), frère cadet de Cheng Hao, est un philosophe et éducateur chinois de la dynastie Song du Nord. Il est l'un des représentants du néoconfucianisme.

⁴³¹ Zhu Xi (朱熹, 1130-1200) est un érudit, éducateur et poète chinois de la dynastie Song du Sud. Il fait partie des néoconfucianistes les plus importants en Chine.

⁴³² L'expression « 存天理, 灭人欲 » dérive du *Livre des rites* (礼记) et est notamment préconisée par Zhu Xi comme l'idée essentielle de sa philosophie, laquelle exige des gens l'obéissance à la loi naturelle et la suppression des désirs non nécessaires.

⁴³³ Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte X, *op.cit.*, p. 375.

Wang Jiaoniang : « Le mariage n'est toujours pas libre, les bonnes choses sont souvent trompeuses. Combien de mariages sont mal arrangés entre les amoureux. Les couples sont prédestinés, il est vain d'en faire la demande... L'affaire du mariage est fondamentalement désignée par le Ciel, comment les femmes toutes seules peuvent-elles être désemparées ? »

D'une part, elle exprime des exigences de la relation d'amour moderne, impliquant une émancipation de l'esprit ; d'autre part, elle adhère à une forte croyance en la destinée, qui décide les arrangements de mariages. Cette contradiction présage d'une certaine façon le sort infortuné de son amour.

Après une suite d'épreuves et de malentendus au cours du développement de leur amour, Wang Jiaoniang et Shen Chun sont convaincus d'avoir trouvé leur âme sœur et puis s'unissent secrètement. Tous deux méprisent la richesse et les honneurs, qui sont des critères mondains de mesurer le succès et le bonheur d'un mariage. Tous les deux mettent en première place l'amour pur, pour lequel ils peuvent tout sacrifier.

shēnchún wǒbúpàogōngmíngliǎng zì wú zhǐpàiyīnyuán yí shìxū
申纯：“我不怕功名两字无，只怕姻缘一世虚。”⁴³⁴

Shen Chun : « Je n'ai pas peur de rater les examens impériaux, j'ai seulement peur d'échapper à un bon lien conjugal. »

De la première rencontre à l'union secrète en passant par des échanges des vœux d'amour, les deux protagonistes dépassent bravement les limites de l'éthique afin de poursuivre le vrai amour. Mais situés dans une position vulnérable, bien qu'ils osent briser la prison du code éthique féodal et se promettent de rester ensemble pour toujours, ils n'ont pas encore le courage d'affronter la réalité directement. Du début jusqu'à la fin, Wang Jiaoniang refuse de montrer avec franchise son affection pour Shen Chun devant ses parents. Face à son père qui rompt ses fiançailles deux fois et consent à la proposition du fils du gouverneur militaire régional, elle ne manifeste aucun mécontentement ou refus, puisqu'il lui serait déshonorant de déclarer ses sentiments amoureux pour un homme, notamment d'avouer une relation amoureuse secrète en face de ses parents. Malgré tous ses embarras liés à son amour-propre, chaque fois ce lien amoureux rencontre des difficultés que Wang Jiaoniang attribue à la volonté divine.

⁴³⁴ *Ibid.*, Acte XXXIII, p. 440.

Même dans ses derniers jours, l'héroïne néglige les facteurs extérieurs et intérieurs qui constituent des empêchements de l'amour, et impute tout le temps leurs misères à la destinée.

Du côté de Shen Chun, son attitude face aux obstacles extérieurs n'est pas plus active que celle de Wang Jiaoniang. Certes, il prend quand même des mesures en souhaitant changer le destin. Par exemple, après que Wang Wenrui refuse la proposition de la famille du héros à cause de sa banalité et de sa pauvreté, Shen Chun s'efforce alors de préparer les examens mandarinaux et y réussit. Cependant, l'apparition du fils de la famille Shuai (帅公子), gouverneur militaire régional de Xichuan (西川节镇) dont la fortune et le rang social sont bien supérieurs, brise finalement les fiançailles. Tout comme son amante, avant de se suicider à la suite de la mort de Wang Jiaoniang, Shen Chun se plaint aussi de son sort qui est, selon lui, responsable de cette calamité.

shēnchún tànxū shìzeshìjīnshēngméifú shìzeshìqiánshēnghézhù wúduānde
申纯：“叹吁，是则是今生没福，是则是前生合注，无端的

fēnkāi liánlǐ liǎngxià lǐ lèihénkū
分开连理，两下里泪痕枯。”⁴³⁵

Shen Chun : « Hélas, c'est que ma vie présente est dépourvue de bonheur, c'est que dans la vie antérieure nous étions voués à nous unir, mais maintenant nous sommes séparés sans raison, tous deux nous fondons en larmes. »

En tout cas, Wang Jiaoniang et Shen Chun partagent le même idéal d'amour dont la conception transgresse les règles éthiques. Ils dépassent les entraves sociales et persévèrent dans leurs convictions en faisant des promesses et en s'unissant secrètement. Mais face aux barrières successives formées entre autres, par le père de l'héroïne et le fils de la famille Shuai, les deux protagonistes ne voient pas la cause fondamentale derrière eux, et les traitent comme l'arrangement du destin. D'un côté, retenus par la tradition, ils n'ont pas la volonté ou la confiance pour lutter contre les obstacles objectifs ; de l'autre côté, ils sont résolus à défendre leur amour. C'est ainsi que la mort devient la seule solution pour eux. Avant ses noces avec le fils de la famille Shuai,

⁴³⁵ *Ibid.*, Acte XLVIII, p. 481.

Wang Jiaoniang proteste en mourant de chagrin, et à cette nouvelle, Shen Chun se pend peu de temps après : ils tiennent leur engagement amoureux jusqu'à la fin, en sacrifiant leur vie pour leur amour. Ainsi s'accomplit leur résistance ou protestation contre le destin.

3.1.2.2.2. Des obstacles extérieurs du destin ?

À part la modernité de l'idéal d'amour des protagonistes, incompatible avec l'époque, et le fatalisme de leurs pensées, qui leur fait éviter un conflit ouvert avec l'extérieur, il existe également d'autres facteurs qui empêchent le développement de cette relation amoureuse ; entre autres, le père de Wang Jiaoniang et le fils de la famille Shuai constituent les obstacles principaux.

Selon la tradition, le mariage de Wang Jiaoniang et de Shen Chun ne peut être décidé que par leurs parents, les deux jeunes n'ont normalement pas le droit de parole ni d'option. Comme sœur de Wang Wenrui, la mère de Shen Chun avec son mari Shen Qing ont l'intention de contracter une alliance entre les deux familles, ce qui est une situation commune dans l'Antiquité chinoise. Dans le vingt-deuxième acte, ils envoient donc une entremetteuse à la famille Wang pour proposer le mariage. Contre toute attente, Wang Wenrui repousse la proposition de l'entremetteuse sans hésitation, sous prétexte de la loi récemment édictée par le gouvernement.

wángwénruì nǐ qiě zì xiāotíngqù bú bì zài dīng níng zì gǔ yīnyuán jiē yóu qián
王 文 瑞 : “ 你 且 自 消 停 去 , 不 必 再 丁 宁 , 自 古 姻 缘 皆 由 前

dìng rú jīn cháo tíng lì fǎ nèi xiōng dì bù xǔ chéng hūn tā dì xiōng xiāng sī huàn
定 如 今 朝 廷 立 法 , 内 兄 弟 不 许 成 婚 。 他 弟 兄 相 厮 唤 ,

zěn kě zuò yīn qīn
怎 可 作 姻 亲 ? ”⁴³⁶

Wang Wenrui : « Arrête de parler, ne recommande plus, le mariage est prédestiné depuis l'Antiquité... Maintenant, la cour impériale promulgue le décret que les cousins ont interdiction de se marier. Ils (Shen Chun et Wang Jiaoniang) sont justement cousins, comment peuvent-ils s'allier ? »

⁴³⁶ Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte XXII, p. 405.

En réalité, à ce moment-là, ce n'est qu'un décret formel qui n'est pas strictement exécuté, les gens n'en tiennent pas vraiment compte. Wang Wenrui s'en sert comme d'une bonne excuse et attribue cette condition au destin. Apprenant la réponse apportée par l'entremetteuse, les parents de Shen Chun comprennent que la famille Wang les dédaigne du fait du niveau de la richesse et de la situation familiale, puisque leur statut social est relativement inférieur à celui de la famille Wang et Shen Chun n'est qu'un simple lettré qui ne mérite pas Wang Jiaoniang. Déçu par le résultat, Shen Qing indique que le mariage ne se commande pas, tout est disposé par la destinée, et le bon lien conjugal pour son fils n'est pas encore arrivé. Ainsi Wang Wenrui gêne-il la relation d'amour des deux jeunes pour la première fois.

Dans le quarante-deuxième acte, la mère de Wang Jiaoniang décède de maladie. En ce temps-là, Shen Chun réussit aux examens impériaux, ce qui lui permet d'entrer favorablement dans la carrière politique. Voyant que son neveu est promis à un brillant avenir, Wang Wenrui regrette d'avoir refusé sa proposition de mariage d'autrefois, et envoie un domestique chez lui pour exprimer sa volonté. Lorsque les parents de Shen Chun y consentent et sont prêts à reproposer le mariage prochainement, le fils de la famille Shuai jette son dévolu sur Wang Jiaoniang et force Wang Wenrui à la lui accorder en mariage.

En tant que fils du gouverneur militaire régional, ce jeune homme agit avec désinvolture et fréquente le quartier des plaisirs où il fait la connaissance de la courtisane Ding Lianlian. Fatigué des prostituées, le fils de la famille Shuai envisage de chercher une beauté incomparable pour l'épouser. Il demande à ses serviteurs de se renseigner partout, et de rassembler les portraits de neuf filles les plus belles de la région, parmi lesquelles se trouve Wang Jiaoniang. Par hasard, Ding Lianlian reconnaît l'image de l'héroïne et prodigue des louanges sur sa beauté et son élégance, ce qui permet au fils de la famille Shuai de se décider à l'obtenir. Bien que Ding Lianlian lui annonce que le cœur de Wang Jiaoniang est déjà pris, le fils de la famille Shuai ne s'en soucie pas du tout, et ordonne à deux valets d'aller proposer le mariage à Wang Wenrui. Ceux-ci recourent à l'intimidation et à la séduction pour obliger le père de l'héroïne à marier sa fille à leur maître. Finalement, Wang Wenrui se dédit de sa promesse à ses proches.

wángwénrui zhèngshì nà shuài jiā wēi fú yì shěng zhōng shuí bú wèi tā kuàng jiān
王 文 瑞 : “ 正 是 那 帅 家 威 福 ， 一 省 中 谁 不 畏 他 ？ 况 兼

gōng zǐ niánshào fēngliú nǚ ér xǔ tā yě bù rǔ mò yú wǒ
公子年少风流，女儿许他，也不辱没于我。⁴³⁷

Wang Wenrui : « Justement, la famille Shuai agit brutalement en abusant de son pouvoir, il n'y a personne dans la province qui n'ait peur d'elle. D'ailleurs, le fils est jeune et beau, si ma fille se marie avec lui, je ne serai pas humilié. »

La famille Shuai jouit d'une puissance considérable et d'une richesse importante. À la fois effrayé et séduit par l'influence sociale et politique de cette dernière, Wang Wenrui pense qu'il est plus avantageux de s'allier à cette grande famille et accepte la demande de mariage après une courte réflexion. Tel est l'empêchement crucial à l'amour de Shen Chun et de Wang Jiaoniang. Cette décision de Wang Wenrui mène directement au destin tragique des deux amoureux.

Outre le décret de l'interdiction de mariage entre les cousins, la pression inattendue du fils de la famille Shuai, et la prédilection de Wang Wenrui pour le pouvoir ainsi que la richesse, il y a également une série d'incidents humains, naturels ou même surnaturels qui constituent des obstacles sur la route de l'amour de Wang Jiaoniang et de Shen Chun.

La première barrière est la servante de l'héroïne, Feihong. Celle-ci est témoin de toutes les étapes de l'histoire d'amour des protagonistes, et son intervention provoque l'avancement de l'intrigue. Elle contribue beaucoup à leur union, mais leur cause également des problèmes de temps en temps. Dans le vingtième acte, quand Wang Jiaoniang et Shen Chun se donnent rendez-vous en cachette, Feihong les surveille avec une autre servante, et taquine Shen Chun. Dans le vingt-huitième acte, Wang Jiaoniang surprend Shen Chun en train de s'amuser avec Feihong, et croit qu'ils entretiennent une relation clandestine. Les deux filles se disputent, et dès lors Shen Chun évite consciemment de croiser Feihong, ce qui suscite son ressentiment. Par conséquent, dans le trente-deuxième acte, Feihong s'arrange pour que la mère de Wang Jiaoniang surprenne les deux amoureux en train de se voir secrètement dans le jardin. À la demande de la mère de l'héroïne, Shen Chun est obligé de rentrer chez lui. Mais dans l'esprit des deux jeunes, ce contretemps est dû au destin.

⁴³⁷ *Ibid.*, Acte XLII, p. 461.

wángjiāoniáng wǒhé nǐ huānhǎofāngxīn fēngbōhū qǐ cǐ suī fēihóngjiàn rén suǒ wéi
王娇娘：“我和你欢好方新，风波忽起。此虽飞红贱人所为，

shí yì yí shí yuán fēn suǒ zhì tiān he tiān he wǒ wáng jiāo niáng zhí zē gē er mìng bó
实亦一时缘分所致。天呵，天呵！我王娇娘直恁般儿命薄

yě
也。”⁴³⁸

Wang Jiaoniang : « Toi et moi, nous venons de nous réconcilier, un incident survient tout à coup. Bien que ce soit Feihong la misérable qui nous entrave, de fait, c'est à cause du sort. Oh le Ciel, oh le Ciel ! Moi Wang Jiaoniang, je suis tellement malchanceuse. »

Parfois, le temps peut aussi créer des ennuis aux protagonistes. Dans le douzième acte, Shen Chun et Wang Jiaoniang conviennent de se réunir dans le jardin de la maison avant le départ du héros. Pourtant, lors de la nuit de leur rendez-vous secret, le temps change brusquement et il pleut à torrents. L'averse rend impossible la rencontre. De nouveau, tous les deux la considèrent comme un signe providentiel.

shēnchún piānshēngzuó rì bù yǔ míng rì bù yǔ qià hǎo jīn xiāo xià de zē jí yě
申纯：“偏生昨日不雨，明日不雨，恰好今宵下的恁疾也……

shēnchún nǐ mìng ér zhí zē sān lǐ
申纯，你命儿直恁蹇哩。”⁴³⁹

Shen chun : « Par malchance, il ne pleuvait pas hier, il ne pleuvra pas demain, justement, il pleut à verse ce soir... Shen Chun, ton sort est vraiment défavorable. »

Le lendemain soir, l'héroïne a envie de saisir la dernière occasion pour reprendre rendez-vous avec son amour. Mais Shen Chun, ayant accompagné Wang Wenrui à dîner chez un voisin, est ivre mort à son retour. Partant, quand Wang Jiaoniang le cherche en frappant discrètement à la fenêtre, Shen Chun ne lui donne aucune réponse.

Au cours de l'histoire sont aussi insérés quelques faits guerriers. La lutte continuelle contre les envahisseurs de l'ethnie Xifan exerce plus ou moins d'influence sur les deux amants. Dans le quinzième acte, les envahisseurs s'approchant du chef-lieu de la région, le gouvernement encourage le peuple à s'engager dans l'armée de

⁴³⁸ *Ibid.*, Acte XXXIII, p. 438.

⁴³⁹ *Ibid.*, Acte XII, p. 381.

résistance. Les parents de Shen Chun lui expédient ainsi une lettre pour le presser de partir. Bon gré mal gré, après que Shen Chun coupe une mèche de ses cheveux et la donne à Wang Jiaoniang pour lui montrer sa sincérité et sa fidélité, il quitte la famille de sa tante. Du reste, dans le quarante-troisième acte, également chez la famille Wang, à la suite de la proposition du fils de la famille Shuai, laquelle détruit les fiançailles de Wang Jiaoniang et Shen Chun, lorsque les deux jeunes se lamentent sur l'infortune survenue, et n'ont pas encore trouvé de solution, le héros reçoit une lettre recommandée qui lui apprend que son père est gravement malade et il est obligé de s'en aller. Ainsi se termine la dernière rencontre des deux amoureux.

Enfin, pour obtenir l'approbation de Wang Wenrui et mériter Wang Jiaoniang, Shen Chun repasse les examens mandarinaux et en devient lauréat. Sous prétexte de montrer de la reconnaissance à son oncle et à sa tante qui l'ont félicité, le héros se rend chez eux encore une fois. Durant son séjour, un fantôme qui prend l'apparence de Wang Jiaoniang le séduit, et essaie de semer la discorde entre les deux amoureux. L'héroïne soupçonne que Shen Chun n'est plus fidèle, jusqu'au moment où la méprise est dissipée.

En tout cas, en analysant ces péripéties, il n'est pas difficile de découvrir que tous ces obstacles extérieurs sont dotés d'un caractère aléatoire. En particulier, si Ding Lianlian ne faisait pas l'éloge de la beauté de l'héroïne devant le fils de la famille Shuai, celui-ci ne porterait pas forcément un grand intérêt à Wang Jiaoniang et ne se mêlerait probablement pas de l'amour des protagonistes. Si le fils de la famille Shuai ne forçait pas Wang Wenrui à marier sa fille avec lui, le père de l'héroïne ne se rétracterait pas de sa promesse de mariage à la famille Shen. Toutefois, à propos de la fin tragique, non seulement les amoureux eux-mêmes, mais d'autres personnages également dans la tragédie la considèrent comme la conséquence du destin.

Dans le quarante-neuvième acte, à la nouvelle de la mort de Shen Chun juste après le décès de Wang Jiaoniang, Wang Wenrui se dispute avec Feihong sur la responsabilité de la fin des deux jeunes gens. Il blâme la servante de ne pas l'avoir informé de cette relation d'amour secrète, et regrette d'avoir trahi sa promesse de mariage. En revanche, d'après Feihong, ce n'est la faute d'aucun d'entre eux, le résultat tragique est prédestiné.

fēihóng kànlái tā liǎng rén shēn sàng búshìlǎoyézhīguò yěbúshìfēihóngzhīzuì jiē
飞红：“看来他两人身丧，不是老爷之过，也不是飞红之罪，皆

shǔlǎotiānzhīdìngshù miǎnwèitāgǎnláomèngghún miǎnwèitābēishānglèigǔn
属老天之定数……免为他感劳梦魂，免为他悲伤泪滚，

tàigǔlái xiāngxiéjuànyīn dōuzéyǒumìngércún shēnghésǐ qièxiūlùn
太古来相谐眷姻，都则有命儿存。生和死，且休论。”⁴⁴⁰

Feihong : « Il paraît que leur mort n'est ni votre faute, ni ma faute, tout est prédestiné par le Ciel... Ne vous affligez pas de douleur, ne vous abîmez pas dans les larmes. Depuis la haute Antiquité, les bons liens conjugaux sont arrangés par le destin, sans parler de la vie et de la mort. »

De même, dans le dernier acte sur la proposition du père de l'héroïne, les deux familles enterrent le jeune couple ensemble. Quand Wang Wenrui se reproche son opposition à l'union des deux jeunes et exprime son regret aux parents de Shen Chun, ces derniers ne lui manifestent pas de rancune et attribuent eux aussi la tragédie à la providence divine.

shēnqìng wángshì cǐshíliǎngjiāháiérbómìngsuǒzhì jīn sǐ déchéngshuāng yǐ hé
申庆、王氏：“此实两家孩儿薄命所致。今死得成双，已荷

dàēn le
大恩了。”⁴⁴¹

Shen Qing, Madame Wang : « C'est effectivement à cause du mauvais sort des deux enfants. Maintenant, ils sont morts et restent ainsi ensemble, c'est déjà une faveur accordée par le Ciel. »

Il en résulte qu'en plus des raisons subjectives des deux protagonistes, tous ces éléments extérieurs apparemment aléatoires contribuent en fait à l'aboutissement de la fin tragique, et ce caractère aléatoire représente exactement la caractéristique du destin. Mais en réalité, derrière les caprices apparents de ces événements se cache la nécessité de la tragédie. Autrement dit, sous couvert de la destinée, la tragédie du jeune couple est suscitée par des causes plus profondes, telles que le patriarcat et les principes éthiques concernant les femmes et le mariage, ainsi que la force brutale exercée par la hiérarchie de la société féodale. Le malheur des héros relève par conséquent du conflit entre le « sentiment » incarné par leur idéal d'amour et la « raison » représentée par l'éthique féodale. Dans cette perspective, le destin tragique de Wang Jiaoniang et de

⁴⁴⁰ *Ibid.*, Acte XLIX, p. 486-487.

⁴⁴¹ *Ibid.*, Acte L, p. 490.

Shen Chun qui sont opprimés dans cette ambiance n'est pas accidentel.

3.1.2.2.3. La prédestination dans la vie antérieure ?

Jusqu'ici, la notion de destinée est évoquée par différents personnages à maintes reprises. Dans *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing, la volonté divine et le destin sont associés. Lorsqu'on mentionne la divinité, on emploie le terme « Ciel », figure surnaturelle abstraite et non anthropomorphique qui maîtrise le sort de tous les êtres vivants. Aucun passage de la pièce n'explique de manière directe et concrète la prédestination. Au contraire, dans *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun, bien que l'expression des personnages ne diffère pas beaucoup sur ce point, le dramaturge non seulement révèle le contenu de la prédestination des protagonistes, mais aussi personnifie la puissance divine.

Au début de la tragédie, Meng Chengshun se sert de quelques phrases pour suggérer la particularité des deux protagonistes. D'abord, dans le deuxième acte, il fait décrire à Shen Qing le rêve que sa femme a eu avant la naissance de Shen Chun :

shēnqìng shēnchúnshēngshílǎo qī mèngtūncǎiyún yì duǒ xǐngshíyóuyǒu yì guāngzài
申庆：“申纯生时老妻梦吞彩云一朵，醒时犹有异光在

室，今年方弱冠，择婚未遂。”⁴⁴²

Shen Qing : « Au moment de la naissance de Shen Chun, ma femme a rêvé qu'elle avalait un nuage iridescent. Quand elle s'est réveillée, il y avait encore de la lumière prestigieuse dans la chambre. Il vient d'avoir vingt ans cette année, et n'est pas encore marié. »

Ce rêve fantastique suffit à soulever de multiples pensées dans l'esprit des spectateurs. Également, dans l'acte suivant, avant l'entrée en scène de Wang Jiaoniang, le père de l'héroïne indique pareillement le rêve magique que sa femme a eu avant son accouchement :

⁴⁴² Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte II, *op.cit.*, p. 352.

wángwénruì suǒshēng yì zǐ míngyūeshàn fù niánfāngliùsuì nǚyuējiāoniáng
王 文 瑞：“所 生 一 子， 名 曰 善 父， 年 方 六 岁。 女 曰 娇 娘，

xiǎo zì yíngqīng shēngshí lǎo qī mèngtiānshàngxiān é zhéyǔxiānpā yì duǒ jiāoyàn yì
小 字 莹 卿。 生 时 老 妻 梦 天 上 仙 娥 折 与 仙 葩 一 朵， 娇 艳 异

cháng yīn cǐ qǔmíngjiāo zì
常， 因 此 取 名 娇 字。”⁴⁴³

Wang Wenrui : « Nous avons un fils, qui s'appelle Shanfu, n'ayant que six ans ; une fille, qui s'appelle Jiaoniang, dont le prénom social est Yingqing. Au moment de sa naissance, ma femme a rêvé d'une fée qui lui a cueilli une fleur féerique d'une beauté ravissante, d'où vient son prénom Jiao. »

Le « nuage iridescent » (彩 云) et la « fleur féerique » (仙 葩) sont tous deux des images surnaturelles. Même si les deux hommes ne font qu'un simple énoncé sans développer le détail, leur mention suffit à créer une atmosphère mystérieuse et permettre aux spectateurs de comprendre que le héros et l'héroïne ne sont pas des personnes ordinaires. En même temps, ces descriptions, rapprochées des paroles se rapportant au destin couramment apparues dans la pièce, préparent le dénouement de la tragédie.

wàibàndōnghuá dì jūnyǐnxiāncóngshàng shēng dàn guìjiè nǐ èr rényuán xì yáo
外 扮 东 华 帝 君 引 仙 从 上 生、 旦 跪 介：“你 二 人 原 系 瑶

chíshàngjīntóngyùnǚ zéwèi yì niàn sī fán zhé fá xiàjiè lì jìn rénjiānxiāng sī zhīkǔ
池 上 金 童 玉 女， 则 为 一 念 思 凡， 谪 罚 下 界。 历 尽 人 间 相 思 之 苦，

shǐyuán sī hé zhōngguīzhèngdào wángjiāoliáncaishì sǐ huàshízhījiéhécan shēn
始 缘 私 合， 终 归 正 道。 王 娇 怜 才 誓 死， 化 石 之 节 何 惭； 申

chúnjiànyuējuānshēng bào zhùzhīzhēn xī kuì fù zhèngqiányīn miǎnlún mòjié
纯 践 约 捐 生， 抱 柱 之 贞 奚 愧 复 证 前 因， 免 沦 末 劫。

shēnchúnshēngshòu yùhuángànxìxiūwénshìshǐ wángjiāoshēngshòu wángmǔtái
申 纯 升 授。 玉 皇 案 下 修 文 侍 史。 王 娇 升 授。 王 母 台

qián sī huāxiānnǚ jiānzhǎngshìshàngyīnyuánzhīlù fán jǔ jiāréncai zǐ liàng qí yīngfǒu
前 司 花 仙 女， 兼 掌 世 上 姻 缘 之 策。 凡 举 佳 人 才 子， 量 其 应 否

xī yǔ rúyuàn wùshǐcuòpèi yǒu fù shēngchéng
悉 与 如 愿， 误 使 错 配， 有 负 生 成。”⁴⁴⁴

⁴⁴³ *Ibid.*, Acte III, p. 353-354.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, Acte L, p. 492.

Le Roi-père d'Orient suivi par le cortège des dieux monte en scène... Shen Chun et Wang Jiaoniang s'agenouillent : « Vous deux êtes d'origine, le Garçon d'or et la Fille de jade au bord du lac Yaochi ; à cause de votre aspiration à l'expérience terrestre, vous avez été condamnés à descendre dans le monde. Vous avez souffert de nombreuses difficultés sur la route de l'amour. Par affinité, vous vous êtes unis secrètement, et finalement vous vous êtes orientés dans la bonne voie. Wang Jiao a juré de mourir pour défendre l'amour, votre constance en amour est exceptionnelle ; Shen Chun a tenu l'engagement et suivi les pas de votre amante, votre fidélité amoureuse est honorable... Vos expériences correspondent à vos vies antérieures, ce qui vous permet d'éviter de vous enfoncer dans la dernière calamité. Voici la promotion de Shen Chun : vous êtes nommé secrétaire de rédaction auprès du bureau de l'Empereur de Jade. Voici la promotion de Wang Jiao : vous êtes nommée déesse des fleurs devant la table de la Reine-mère d'Occident, également chargée du registre des mariages dans le monde. Vous devez juger si le souhait d'amour de toutes les femmes belles et les lettrés talentueux doit être exaucé. Il ne vous faut pas vous tromper de bons liens conjugaux, et frustrer l'attente du peuple. »

Selon la fin de la tragédie, toutes les misères que Shen Chun et Wang Jiaoniang ont connues sont prédestinées. Dans la vie antérieure, ils étaient « le Garçon d'or et la Fille de jade » (金童玉女)⁴⁴⁵ dans le palais céleste. À cause de la transgression de la loi céleste, ils sont descendus dans le monde. Dans la vie présente, ayant surmonté une chaîne de malheurs, ils sont parvenus à défendre leur amour par la mort, et ont ainsi réussi à passer l'épreuve de la divinité. Partant, ils sont autorisés à remonter au Ciel et se voient conférer des fonctions respectives auprès des gouvernants suprêmes. Cette sorte d'explication donne l'interprétation du mauvais sort des protagonistes, en insérant la notion de trois vies (la vie antérieure, la vie présente et la vie future) comme dans *Le Ressentiment de Dou E*, où la conception du destin marque plutôt des particularités du bouddhisme. En revanche, les figures divines de la citation telles que « l'Empereur de

⁴⁴⁵ Le Garçon d'Or et la Fille de Jade (金童玉女) sont des servants auprès des immortels.

Jade » (玉皇) ⁴⁴⁶ et « la Reine-mère d'Occident » (王母) ⁴⁴⁷ appartiennent évidemment au taoïsme. En outre, dans le cinquantième acte, quand Feihong rencontre les fantômes de Wang Jiaoniang et de Shen Chun, sa maîtresse lui dit qu'après leur décès, ils deviennent des immortels, ne sont plus dérangés par les détresses ou douleurs mondaines et jouissent d'une vie agréable et insouciant. Cette formulation confirme encore l'esprit taoïste. Ainsi s'explique la conception du destin qui ici ressemble d'une certaine façon à l'idée de la justice divine bouddhiste. Le sort de l'homme ne s'écarte toujours pas du contrôle de la divinité, et a trait au karma.

De toute manière, l'agencement de cette issue n'est pas vraiment consacré à prôner le taoïsme. Certes, des termes concernant la destinée sont fréquemment évoqués dans la pièce, et les personnages principaux imputent tous la fin tragique du jeune couple à la volonté divine. Comme dans *Le Ressentiment de Dou E*, le destin est assimilé à la volonté du Ciel. Mais en fonction de leur expression et du contexte du discours, le destin semble plutôt une consolation d'impuissance pour les faits déjà accomplis, un apaisement pour les vains efforts. Le prétendu arrangement du destin, ce sont en réalité des malheurs provoqués par les valeurs éthiques, le patriarcat et la piété filiale féodaux, ainsi que la brimade de différentes classes sociales de l'époque, entravant l'action et la pensée du peuple. À l'instar de Wang Jiaoniang et de Shen Chun, sous l'influence de l'émergence du capitalisme dans la deuxième moitié de la dynastie Ming et de la promotion réformatrice de la liberté de mariage de Li Zhi (李贽) ⁴⁴⁸, on conteste directement les traditions éthiques qui privent les gens de cette liberté et on poursuit courageusement le vrai amour fondé sur l'accord des cœurs, ce qui est irréaliste dans ces circonstances. Mais comment les deux jeunes gens peuvent-ils réussir à lutter contre l'éthique féodale, idéologie puissante qui s'est ancrée dans la culture traditionnelle chinoise depuis des millénaires ? Même s'ils transgressent les limites de la tradition et s'unissent en cachette, ils ont toujours envie d'obtenir l'approbation des parents et de se marier légalement. D'une part passionnés par l'aspiration vers la liberté

⁴⁴⁶ Voir *supra*, p. 55.

⁴⁴⁷ Voir *supra*, p. 105.

⁴⁴⁸ Li Zhi (李贽, 1527-1602) est un philosophe, écrivain et historien chinois de la dynastie Ming. Il est l'un des représentants principaux de l'École de Taizhou (泰州学派), fondée à partir de l'École de l'Esprit de Wang Yangming (王阳明心学).

de l'amour, d'autre part enchaînés par cette idée-là, les deux amoureux n'ont jamais l'intention de se lancer dans un conflit ouvert avec leurs parents. Finalement, écrasés par la désespérance, au lieu de succomber à la réalité, ils persévèrent toujours dans leur idéal d'amour, choisissent la mort pour protéger la pureté de leur amour et s'opposer à la réalité.

En un mot, par rapport à la conception du destin de Guan Hanqing, celle de Meng Chengshun ne joue pas un rôle crucial dans l'intrigue de la tragédie. Sans trop souligner l'idée du karma ou de la justice divine, la destinée correspond plutôt à la doctrine taoïste et à l'éthique féodale du confucianisme. Et la transformation en immortels à la fin de la pièce n'est pas seulement vouée à satisfaire aux besoins des spectateurs, lesquels aspirent beaucoup à ce genre de relation amoureuse pure et sincère qui existe rarement dans la réalité ; elle manifeste également d'une certaine manière l'attitude du dramaturge envers les deux protagonistes, qui persistent à protéger leur idéal d'amour jusqu'à la mort. Effectivement, leur résistance n'est pas radicale, mais elle est loin d'être dénuée de sens.

3.1.2.3. La Pagode du Pic du Tonnerre de Fang Chengpei

La légende du Serpent blanc s'est généralement répandue parmi le peuple dans l'Antiquité chinoise. Elle peut trouver son registre le plus ancien dans des ouvrages de

la fin de la dynastie Song, tels que les *Contes de la Montagne sereine* (清平山堂

话本) de Hong Pian (洪楩)⁴⁴⁹ et les *Propos pénétrants pour avertir le monde* (警

世通言)⁴⁵⁰ de Feng Menglong (冯梦龙). D'après la documentation parvenue

jusqu'à nos jours, il existait déjà des *huaben* à ce sujet à la fin des Song et au début des

⁴⁴⁹ Les *Contes de la Montagne sereine* (清平山堂话本, vers 1550) est la plus ancienne anthologie de *huaben* conservée jusqu'à nos jours. Son compilateur est Hong Pian (洪楩, date de naissance et de décès inconnue), écrivain, graveur pour l'impression du livres et collectionneur de livres classiques chinois de la dynastie Ming.

⁴⁵⁰ Les *Propos pénétrants pour avertir le monde* (警世通言, 1624) est le deuxième de la célèbre trilogie de recueils de *huaben* *Trois propos* (三言), laquelle est compilée et éditée par Feng Menglong (冯梦龙).

Yuan. Mais le conte n'a pas été adapté à l'opéra chinois avant la première période de la dynastie Qing, période à partir de laquelle la matière a suscité un grand retentissement d'une durée de trente ans environ dans les cercles théâtraux.

Sous le règne de l'empereur Qianlong (乾隆)⁴⁵¹ de la dynastie Qing sont apparues plusieurs versions de l'opéra sur le thème du Serpent blanc, dont les trois plus fameuses sont le *chuanqi* de Huang Tubi (*Légende de La Pagode du Pic du Tonnerre* 雷峰塔传奇), l'ancienne transcription du Théâtre Liyuan (梨园) établie par l'acteur Chen Jiayan (陈嘉言) et sa fille (*La Pagode du Pic du Tonnerre* 雷峰塔), et le *chuanqi* de Fang Chengpei (*La Pagode du Pic du Tonnerre* 雷峰塔). Ces trois versions ont développé à des degrés divers le conte originel, sur les plans du thème, de l'image des protagonistes, des valeurs esthétiques ainsi que de la conception du destin. Parmi elles, la version de Fang Chengpei publiée en 1771 représente le sommet des pièces tragiques inspirées du Serpent blanc dans l'histoire de la tragédie classique chinoise. Construite sur la base de l'ancienne transcription du Liyuan, l'œuvre de Fang Chengpei a apporté des modifications et des retouches à celle-ci. Le dramaturge a supprimé sept actes et en a ajouté un nouveau ; de plus, il a modifié quelques péripéties cruciales⁴⁵², entre autres, la circonstance de la rencontre entre Bai Niangzi et Xu Xuan, la maternité de l'héroïne, la révélation de sa vraie figure de serpent pendant la Fête des Bateaux-Dragons. Fang Chengpei a notamment mis l'accent sur l'humanité de Bai Niangzi et a affaibli son caractère démoniaque, en faisant d'elle une femme ordinaire de chair et de sang.

fāngshìde bái shé gù shì xì yǐ jīng méi yǒu yāo qì , ér shì sù zào le yí wèi yǒng gǎn de zhuī qiú xìng
方氏的白蛇故事戏已经没有妖气，而是塑造了一位勇敢地追求幸

fú , xīn dì shàn liáng , gān yuàn wèi tā rén xī shēng de měi lì nǚ xìng 。 fāng shì de gǎi biān ,
福、心地善良、甘愿为他人牺牲的美丽女性。方氏的改编，

⁴⁵¹ L'empereur Qianlong (乾隆, 1711-1799), de son nom personnel Aisin Gioro Hongli (爱新觉罗·弘历), est le sixième empereur de la dynastie Qing. Il a régné de 1736 à 1796.

⁴⁵² Cf. Hu Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, op.cit., p. 191-192.

duì báishézhuàn zhǔ tí rénxìngdezùihòushēnghuá qǐ le juédìngxìngdezuòyòng 。⁴⁵³
对《白蛇传》主题人性的最后升华，起了决定性的作用。⁴⁵³

La version théâtrale du Serpent blanc de Fang Chengpei est déjà dépourvue d'ambiance sinistre, au contraire, elle crée une belle femme qui poursuit bravement le bonheur, possède un cœur d'or et est disposée à se sacrifier pour les autres. L'adaptation de Fang Chengpei, à l'égard de la sublimation finale du thème de l'humanité dans la Biographie du Serpent blanc, a joué un rôle décisif.

À la différence du *Ressentiment de Dou E* et de *La Maîtresse et la Servante* qui se basent respectivement sur un conte populaire, cette pièce est tirée d'une légende folklorique. Toutefois, la conception du destin n'y est pas absente. Influencée par la version de Huang Tubi, celle de Fang Chengpei a conservé l'idée des « affinités prédestinées » (宿缘 ^{sùyuan}), laquelle a été fondée sur la combinaison du karma du bouddhisme et du fatalisme traditionnel chinois, qui permettait d'interpréter la relation interpersonnelle inexplicable⁴⁵⁴. Cette notion s'est souvent vue dans la création littéraire des dynasties Ming et Qing. Mais dans *La Pagode du Pic du Tonnerre*, comment Fang Chengpei exprime-t-il sa conception du destin ? et de quelle attitude les personnages sous son pinceau réagissent-ils face à leur sort ? L'analyse suivante sera consacrée à traiter de ces points.

3.1.2.3.1. La prédestination

Parmi les dix grandes tragédies classiques chinoises retenues par Wang Jisi, *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei n'est certainement pas la seule pièce qui touche à la notion de destin, entre autres, à la transmigration ou à la réincarnation. Par exemple, dans *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun, Shen Chun et Wang Jiaoniang étaient à l'origine le Garçon d'or et la Fille de jade au bord du lac céleste Yaochi ; dans *Le Palais de la Longévité* de Hong Sheng, lors de leur existence

⁴⁵³ Chen Yunfa, « Démon serpent, génie serpent, immortel serpent – discussion sur la sublimation de l'image du Serpent blanc, d'un monstre méchant à une beauté bienveillante », *Théâtre contemporain*, octobre 1994, n° 5, p. 52-53.

⁴⁵⁴ Cf. Hu Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, op.cit., p. 189.

antérieure, l'empereur Minghuang était l'homme parfait Kongsheng, et sa concubine favorite Yang Yuhuan était l'immortelle de Penglai. La prédestination des protagonistes est souvent indiquée au dénouement de la pièce par les dieux, qui donnent une explication aux épreuves que les héros ont essuyées dans la vie présente. Néanmoins, à l'inverse de ces deux tragédies ainsi que des autres du corpus de notre recherche, *La Pagode du Pic du Tonnerre* anticipe cette interprétation de la destinée et l'explique directement au début de la pièce, ce qui ne représente pas vraiment un arrangement courant dans la tragédie classique chinoise. Certes, cette distinction n'est pas sans rapport avec sa matière, puisqu'au lieu d'adapter des contes populaires ou des événements historiques comme la plupart des œuvres du genre tragique, ce chef-d'œuvre de Fang Chengpei se base sur une légende folklorique.

Au commencement du deuxième acte, l'intrigue principale est annoncée à travers le dieu suprême Siddhartha Gautama, à savoir le Bouddha, qui est capable de tout voir avec son œil de sagesse.

shìjiā wénfó jīn rì huìyǎnzhào dézhèndàn é méishān yǒu yī bái shé xiàng zài xī chí
释迦文佛：“今日慧眼照得震旦峨眉山，有一白蛇，向在西池

wángmǔ pántáo yuánzhōng qiánshēnxiūliàn bèitā qièshípántáo suìwùkǔxiū qìjīn
王母蟠桃园中，潜身修炼，被他窃食蟠桃，遂悟苦修，迄今

qiānzǎi bú yì zhèyāoniè bùkěnguī yī qīngjìng fān zì duòluòlúnhuái yǔ lín ān xǔ xuān
千载。不意这妖孽，不肯皈依清净，翻自堕落轮回，与临安许宣，

dì chéng hūngòu nà xǔ xuān yuán xì wǒ zuò qián yī pěng bō shì zhě yīn yǔ cǐ yāo jiù yǒu sù
缔成婚媾。那许宣原系我座前一捧钵侍者，因与此妖旧有宿

yuán zhì lǐng zēng cǐ yī fān niè àn dàn kǒng tā dòu rù mí tú wàng què běn lái miàn mù
缘，致令增此一番孽案。但恐他逗入迷途，忘却本来面目。

wú dāng mìng fǎ hǎi xià fán wěi qū shōu fú yāo xié yǒng zhèn léi fēng bǎo tǎ jiē yǐn xǔ xuān
吾当命法海下凡，委曲收服妖邪，永镇雷锋宝塔，接引许宣，

tóngguī jí lè
同归极乐。⁴⁵⁵

Siddhartha Gautama : « *Aujourd'hui, avec mon œil de sagesse, je vois que sur le mont Emei en Chine, il y a un serpent blanc. Ce dernier se trouvait toujours dans le verger de la Reine-mère d'Occident et s'est appliqué à pratiquer la religion. Ayant dérobé une pêche de l'immortalité, il est doué d'esprit et se voue*

⁴⁵⁵ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte II, *op.cit.*, p. 952.

à la pratique austère, cela fait déjà un millénaire jusqu'à présent. Fortuitement, ce génie ne veut plus se convertir à la grande voie, et se pervertit en descendant sur le monde. Avec Xu Xuan de Lin'an, ils se marient. Xu Xuan était un serviteur tenant un bol à aumône devant mon siège ; à cause de ses affinités prédestinées avec ce génie dans la vie antérieure, il aura une affaire pécheresse avec celui-ci. Toutefois, je me soucie qu'il se fourvoie trop loin pour se souvenir de sa vraie identité. J'ordonne à Fahai de descendre sur la terre, afin de soumettre le génie en l'emprisonnant dans la Pagode du Pic du Tonnerre pour toujours, de révéler Xu Xuan et de l'accompagner pour qu'ils reviennent au lieu de félicité. »

Le Bouddha d'abord présente l'identité des protagonistes : l'héroïne n'est pas une femme ordinaire, mais est un génie serpent blanc qui pratique la religion sur le mont Emei ; et le héros est loin d'être un lettré, un officier ou un empereur, mais est un jeune citadin de la ville de Lin'an (临安). Ces deux individus qui semblent n'avoir aucun rapport l'un avec l'autre, se rencontreront finalement. Ce n'est pas par pur hasard, la nécessité de la rencontre réside en leurs affinités prédestinées. Le Bouddha ne précise pas la racine du péché, pourtant, le terme « 孽案 » (niè'àn) (péché) implique déjà l'illégitimité de cette relation. Puisque le bouddhisme promeut l'ascèse et exige la suppression des désirs et des passions naturels humains, vu leurs identités originelles, quelle que soit la raison de l'union de Bai Niangzi et de Xu Xuan, leur mariage enfreint la règle bouddhiste, et doit être prohibé.

En tout cas, par l'intermédiaire de ce discours, l'existence du destin se montre de manière évidente. L'idée du samsara et du karma existe, et est associée à la justice divine ici. En tant que divinité suprême omnisciente et omnipotente, le Bouddha est au courant de tout ce qui se passe en tout temps. Il ne laisse pas se produire sans empêcher cette affaire pécheresse entre les deux héros. Par conséquent, il demande au moine Fahai d'intervenir sous son nom, dans le but de corriger cette erreur prédestinée. En somme, au sujet de la conception du destin, ce passage transmet deux messages aux spectateurs : premièrement, l'amour de Bai Niangzi et de Xu Xuan est inévitable, puisqu'il est l'arrangement de la destinée liée à leurs actions dans la vie précédente, même hors de la portée du Bouddha ; d'un autre côté, l'histoire après leur union n'est pas fixée à l'avance, le Bouddha a la responsabilité et la capacité d'intervenir dans le

reste de leur vie, pour maintenir l'ordre du monde. Le contenu du destin est ainsi divisé en deux parties, l'une décidée par la destinée et l'autre influencée par le Bouddha.

Le dialogue suivant entre le Bouddha et Fahai confirme de nouveau ce sens :

shìjiā wénfó zhèyāoshésuīránbùshǒuqīnguī quèyīnxǔxuānyuányǒusùyuán gù
释迦文佛：“这妖蛇虽然不守清规，却因许宣原有宿缘，故

lǐngǔ qiánqù dài tā mēnnièyuánwánmǎnzhi rì diǎnwùxǔxuān fèngwǒ fǎ bǎo shōu
令汝前去。待他们孽缘完满之日，点悟许宣，奉我法宝，收

fú cǐ yāo suǒyú léifēngtǎ dǐ yǒngzhènyāofēn zài jiāngxǔxuāndiǎnwù dà dào yǐn tā
伏此妖，锁于雷峰塔底，永镇妖氛。再将许宣点悟大道，引他

tóngguī jìngtǔ yǐ chéngzhèngguǒ
同归净土，以成正果。”⁴⁵⁶

Siddhartha Gautama : « Ce génie serpent n'obéit pas aux disciplines religieuses, mais c'est à cause de ses affinités prédestinées avec Xu Xuan, partant, je te demande d'aller vers eux. Dès le moment où leurs affinités pécheresses auront fini, tu révéleras Xu Xuan, et à l'aide du talisman que je t'ai octroyé, tu soumettras ce génie, l'emprisonneras dans la Pagode du Pic du Tonnerre en réprimant l'ambiance sinistre éternellement. Ensuite, tu éclaireras Xu Xuan sur la grande voie, et le guideras à retourner dans le lieu de félicité ensemble, pour atteindre l'immortalité. »

En intimant cet ordre à Fahai, le Bouddha réitère les affinités prédestinées entre Bai Niangzi et Xu Xuan et exprime sa volonté divine qui s'imposera à ces derniers. De toute évidence, le moine Fahai est désigné par le Bouddha pour corriger cette affaire pécheresse, en domptant le Serpent blanc et en convertissant le jeune citoyen. De ce point de vue, le commandement du Bouddha est la vraie origine de la tragédie des deux protagonistes. Également dans le deuxième acte, tant le Bouddha que Fahai prononcent des discours qui soulignent la puissance du bouddhisme et prônent l'avantage de sa doctrine. Cela semble prévoir à un certain point l'aboutissement fatal des héros. De fait, Siddhartha Gautama, porte-parole du bouddhisme qui est déjà profondément ancré dans le contexte culturel et social de l'époque, représente exactement la dignité et l'inviolabilité de la féodalité chinoise sous la dynastie Qing. La description de la force des talismans de Fahai, à savoir le bol à aumônes et la pagode magiques, pourrait être

⁴⁵⁶ *Ibid.*, Acte II, p. 954.

considérée comme une déclaration de la puissance des moyens pour réprimer les « rebelles » comme Bai Niangzi, qui est conduite par ses passions naturelles et aspire à poursuivre librement le bonheur. Et commandé par le Bouddha, Fahai en est le représentant qui est chargé d’accomplir cette tâche de répression. Tous ces détails annoncent l’adversité que les personnages principaux connaîtront, notamment le génie Serpent blanc.

Dans la majorité des tragédies grecques, les héros sont au courant de leur destin, au travers de l’oracle d’un dieu ou de la prophétie d’un devin, tel Prométhée le Prévoyant qui connaît le destin de tous y compris le sien, tel Œdipe qui est prévenu de ses parricide et inceste par Apollon. Au contraire, dans la tragédie classique chinoise, les protagonistes ne connaissent généralement pas leur sort prédestiné. De même que Shen Chun et Wang Jiaoniang, l’empereur Minghuang et sa concubine favorite Yang Yuhuan, Xu Xuan et Bai Niangzi ignorent totalement leur destinée.

Dans le troisième acte, à la nouvelle que le Serpent blanc décide de cesser sa pratique religieuse et de descendre sur le monde, son frère juré l’immortel Vent noir (黑风仙) s’en inquiète et se dispose à la convaincre de changer d’idée. Cependant, le génie Serpent blanc conserve sa détermination.

báiniáng zǐ yúmèidǔ cǐ hóngchénshèngjǐng jǐnxiùfánhuá yì yùwǎngfánjiāndùmi
白娘子：“愚妹睹此红尘胜景，锦绣繁华，意欲往凡间度觅
yǒuyuánzhīshì dào cǐ tóngxiū duōméngdàoxiōngxiāngquàn dànwǒqù yì yǐ jué
有缘之士，到此同修……多蒙道兄相劝，但我去意已决，
duànnángǎi yí
断难改移。”⁴⁵⁷

Bai Niangzi : « Moi ta sœur jurée, voyant le site pittoresque de la vie humaine, sa magnificence et sa prospérité, j’ai envie d’y aller pour trouver une personne prédestinée, et la conduire à venir ici afin de pratiquer la religion ensemble... Mon frère juré, je te suis très reconnaissante pour ton conseil, mais je suis déjà déterminée, et ne changerai jamais mon idée. »

Au fond de son cœur, Bai Niangzi est attirée par l’animation de la vie humaine

⁴⁵⁷ *Ibid.*, Acte III, p. 955.

et se sent une forte aspiration à y chercher un homme prédestiné avec lequel elle pourra pratiquer la religion. Mais elle ne sait pas du tout que ce désir ardent est en fait une force motrice du destin. Sans aucun plan précis et sans aucune piste sur cette personne, elle est simplement poussée par une passion inéluctable. Malgré les efforts de dissuasion de l'immortel Vent noir, à trois reprises, Bai Niangzi reste toujours décidée. Ainsi la disposition de la destinée permet-elle aux deux héros de se connaître et de tomber amoureux l'un de l'autre. C'est également par la force de cette puissance mystérieuse que Bai Niangzi, quoique suspectée et trahie par Xu Xuan à plusieurs reprises, persiste à défendre cette relation d'amour.

Dans le treizième acte, lors du dialogue échangé par le génie Serpent blanc et sa servante le génie Serpent vert (青蛇, dont le nom est Qing'er), cette dernière demande pour quelle raison sa maîtresse était autrefois résolue à cesser sa pratique religieuse de plus d'un millénaire. Bai Niangzi elle-même est incapable de s'expliquer précisément, et pense que c'était une décision fortuite.

báiniáng zǐ guǒrán wǒ yí xiàng qián xiū zuì dān yōu jìng hòu lái chū shān yì ǒu rán
白娘子：“果然我一向潜修，最耽幽静，后来出山，亦偶然
ěr zhǐ shì yí rù hóng chén yù bà bù néng jiāo wǒ yě méi nài hé le
耳……只是一入红尘，欲罢不能，教我也没奈何了！”⁴⁵⁸

Bai Niangzi : « Effectivement, je me plongeais toujours dans la pratique religieuse, et étais éprise de tranquillité, puis je suis sortie de la montagne, c'était aussi par hasard... Seulement dès l'entrée dans la vie humaine, je suis trop engagée pour reculer, et je ne peux pas m'empêcher de m'y livrer ! »

L'héroïne n'est pas la seule à méconnaître son destin, Xu Xuan également. Il ne se pose jamais de questions au sujet de sa rencontre et son mariage avec Bai Niangzi. Même s'il a quelques soupçons notamment après l'affaire du vol de trésorerie de la résidence officielle du comté de Qiantang et l'accident pendant la Fête des bateaux-dragons, Bai Niangzi parvient toujours à dissiper ses doutes. Jusqu'à l'excursion en automne au bourg de Huqiu, où Xu Xuan est arrêté et accusé d'avoir volé la coiffure à la perle des huit trésors du Grand Précepteur Xiao, il déplore en pensant que cette misère survenue dérive probablement de son péché dans la vie précédente. Toutefois, ce n'est

⁴⁵⁸ *Ibid.*, Acte XIII, p. 981.

qu'une plainte ou une lamentation inconsciente. Il n'établit pas de relation avec le destin.

En tout cas, le Bouddha n'est pas le seul à savoir le sort des protagonistes. Dans le dix-septième acte, Bai Niangzi se hâte vers le Vieillard du Pôle Sud (南极仙翁)⁴⁵⁹ et le supplie de lui donner l'herbe de l'immortalité pour sauver Xu Xuan, lequel est mort de frayeur lors de la révélation inattendue de sa vraie figure du serpent. À ce moment, le Vieillard du Pôle Sud rappelle leurs affinités prédestinées devant les autres immortels, en outre, il est également au courant de l'ordre du Bouddha exécuté par Fahai.

nán jí xiānwēng tā zhàng fu xǔ xuān nǎishì zūn zuò qián yī pěng bō shì zhě yǔ cǐ yāo
南极仙翁：“他丈夫许宣，乃世尊座前一捧钵侍者，与此妖
yuányǒu sù yuán gù jiàng shēng lín ān liǎo qí niè àn jīn bèi tā jīng sǐ kàn shì zūn zhī
原有宿缘，故降生临安，了其孽案。今被他惊死，看世尊之
miàn lǐ yīng jiù zhī zhè yāo rì hòu zì yǒu fǎ hǎi chán shī shōu qǔ
面，理应救之。这妖日后自有法海禅师收取。”⁴⁶⁰

Le Vieillard du Pôle Sud : « Son mari Xu Xuan, était un serviteur tenant un bol à aumônes devant le siège du Bouddha. Ayant des affinités prédestinées avec ce génie (le serpent blanc), il est né à Lin'an, pour mettre fin à cette affaire pécheresse. Maintenant, il est mort de frayeur à cause d'elle, par le respect du Bouddha, je dois le sauver. Ce génie sera plus tard soumis par le maître de dhyana Fahai. »

Le Vieillard du Pôle Sud est d'accord pour aider Bai Niangzi, parce qu'il connaît l'identité de Xu Xuan et son sort qui n'en est pas encore au moment de finir. En fait, ce discours a deux sens : en premier lieu, la suprématie du destin que personne n'est autorisée à changer ; en deuxième lieu, son caractère éventuel, puisque le Vieillard du Pôle Sud assume un rôle important, sans lequel Xu Xuan ne ressusciterait pas et l'intrigue serait terminée.

Jusqu'ici, il apparaît que la portée religieuse de cette pièce est plus grande et plus manifeste que celle du *Ressentiment de Dou E* et celle de *La Maîtresse et la*

⁴⁵⁹ Le Vieillard du Pôle Sud (南极仙翁) est le dieu de la longévité dans la mythologie chinoise.

⁴⁶⁰ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XVII, *op.cit.*, p. 995.

Servante : les influences du bouddhisme et du taoïsme⁴⁶¹ coexistent dans la pièce, et l'idée d'un destin dépendant de la religion se présente ainsi plus visiblement. Pour autant, l'objectif du dramaturge ne vise pas à préconiser une telle religion ; toutes ces descriptions tendent à former un contraste frappant entre la force puissante du destin et du Bouddha, et la lutte acharnée de Bai Niangzi, dont le courage et l'esprit luttant à briser le joug religieux et social sont hautement appréciés par Fang Chengpei.

3.1.2.3.2. La tentative de maîtrise du destin

À l'encontre de l'image de la plupart des héroïnes de la tragédie classique chinoise, celle de Bai Niangzi n'est pas conforme aux normes traditionnelles de la société féodale. Elle ne ressemble pas du tout à Dou E, qui, quoique vertueuse et honnête, est contrainte par les valeurs éthiques, et ne réalise aucune action concrète avant sa mort pour s'opposer à la méchanceté ; elle n'est pas non plus comme Wang Jiaoniang, qui, malgré sa conception avancée du mariage et l'union secrète avec son amoureux, est retenue par les rites traditionnels, et refuse de manifester sa vraie volonté jusqu'à la fin de sa vie. Pour le Serpent blanc, son identité se distingue des autres fondamentalement. En tant que génie, Bai Niangzi se trouve hors de ces entraves morales ou rituelles féodales, il en résulte que son action parfois choquante est beaucoup plus active que celles des deux autres personnages. Elle s'efforce de maîtriser elle-même son destin, et cette initiative se reflète avant tout dans son attitude envers l'amour.

En transgressant les règles du mariage traditionnel comme institution patriarcale, Bai Niangzi soutient la liberté de l'amour. Elle n'étouffe pas ses passions naturelles et agit de façon dynamique pour poursuivre son amour, ce qui se montre particulièrement dans le déroulement de son union avec Xu Xuan. D'abord, poussée par une aspiration interne, l'héroïne abandonne sa pratique religieuse de plus d'un millénaire et se rend dans le monde humain pour trouver un homme prédestiné. Dans le sixième acte, Bai Niangzi, accompagnée par sa servante Qing'er, lance ses recherches parmi la foule au bord du lac. Ses critères d'appréciation ne concernent ni la richesse ni le statut social,

⁴⁶¹ La pratique religieuse pour devenir immortel est l'idée du taoïsme. Les immortels qui apparaissent dans la pièce, tel que le Serpent blanc, l'immortel Vent Noir et le Vieillard du Pôle Sud qui savent pratiquer la magie, sont tous des figures surnaturelles taoïstes.

mais la conduite et l'allure.

báiniáng zǐ qīng'er wǒkàn nàxiē yóurén jīnshì fánfū sù zǐ zhǐ yǒu fāngcái jì sǎofén
白娘子：“青儿，我看那些游人，尽是凡夫俗子，只有方才祭扫坟

mùden ànshēng fēngliú jùnyǎ dào gǔ fēifán ruò dé xiāng suì qí yuán bù wǎng nù jiā lái
墓的那生，风流俊雅，道骨非凡，若得相遂奇缘，不枉奴家来

cǐ
此。”⁴⁶²

Bai Niangzi : « Qing'er, je vois ces touristes-là, ils sont tous des gens du commun, sauf le jeune homme qui balayait les tombes et y faisait des offrandes tout à l'heure, son allure est remarquable et élégante, son tempérament est extraordinaire et distingué. S'il est possible de saisir ces affinités merveilleuses, je ne serai pas venue ici en vain. »

Bien que la décision de Bai Niangzi soit prise sous l'action de la destinée, il est incontestable que ses pensées se détachent de la mentalité traditionnelle, laquelle prend beaucoup en considération la fortune familiale et l'influence sociale d'une personne. Ayant fixé son « objectif », l'héroïne prend l'initiative de créer l'opportunité de la rencontre. Au moment où Xu Xuan loue un bateau et est prêt à partir, elle fait pleuvoir à verse à l'aide de la magie. Avec l'accord de Xu Xuan, Bai Niangzi et Qing'er montent à bord, ainsi font-ils connaissance. Puis, l'héroïne s'informe de la situation matrimoniale de Xu Xuan, et se dit fille d'un ancien officier local et veuve depuis une certaine période. Avant la séparation, puisque la pluie ne cesse toujours pas, Xu Xuan leur prête son parapluie. Bai Niangzi demande au jeune homme de venir le reprendre chez elle le lendemain, ce qui donnera l'occasion de se revoir. Son initiative ne se borne pas à ces détails. Au niveau de l'expression de ses sentiments, Bai Niangzi est loin d'être timide ou conservatrice comme beaucoup d'autres héroïnes tragiques, au contraire, elle n'hésite pas à déclarer son amour, parce qu'en fin de compte, l'héroïne, en tant que génie, incarne la nature humaine, la passion et l'aspiration naturelles à l'amour, à l'opposé des exigences éthiques féodales. Lors de leur deuxième rencontre, dans le septième acte, elle exprime directement sa volonté de se marier avec le héros.

báiniáng zǐ yīnwàng xiǎng tuō hóng sī ruò bú qì xiānglián jí yuàn bǎ tóngxīnjié
白娘子：“因妄想，托红丝；若不弃，相怜藉，愿把同心结

⁴⁶² Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte VI, *op.cit.*, p. 959.

sòng
送。⁴⁶³

Bai Niangzi : « *Donc, je désire avec audace, te confier le fil de soie rouge⁴⁶⁴ ; si tu promets de ne pas me quitter, et si nous pouvons nous soutenir, je veux bien t'offrir le nœud de cœur⁴⁶⁵.* »

Dans l'ensemble, par rapport à Bai Niangzi, Xu Xuan se comporte de manière passive. Bien qu'il éprouve aussi une grande affection pour cette beauté élégante et soit ravi d'accepter sa proposition de mariage, il ne croit pas la mériter vu sa pauvreté et son infériorité. Néanmoins, son inquiétude ne pose pas de problème à l'héroïne. Celle-ci lui donne une somme d'argent afin qu'il puisse préparer le cadeau de fiançailles, et lui demande de ne pas tarder à envoyer une entremetteuse pour venir proposer le mariage. De plus, après les noces, Bai Niangzi aide Xu Xuan à établir sa propre herboristerie, et sa bonne gestion rend la boutique très rentable. De telles initiatives de l'héroïne sont audacieuses et rares pour les femmes de l'époque, elles forment une image féminine aimable, active et indépendante, hors du cadre de l'éthique et des rites féodaux de l'Antiquité chinoise.

Au cours de cette relation amoureuse, le caractère ferme et rebelle de Bai Niangzi se manifeste davantage dans ses efforts inlassables pour défendre son amour. La vie après leur mariage n'est pas favorable. En général, ils rencontrent deux sortes d'obstacles : l'une vient de l'action de l'héroïne, laquelle entre en conflit avec la classe gouvernante féodale, et l'autre de la force extérieure, incarnée par des représentants religieux.

Dans le huitième acte, Xu Xuan apporte l'argent fourni par Bai Niangzi et prie sa sœur de s'entremettre pour le mariage. Mais à la grande surprise de son beau-frère Li Ren (李仁) qui travaille comme agent de police dans les autorités locales, ces pièces d'argent, au revers desquelles est gravée la marque officielle, sont exactement celles qui ont disparu de la trésorerie. Heureusement avec l'aide de Li Ren, Xu Xuan échappe

⁴⁶³ *Ibid.*, Acte VII, p. 963.

⁴⁶⁴ Le fil de soie rouge (红丝) est une métaphore du mariage, dérivée de la légende folklorique chinoise.

⁴⁶⁵ Dans la Chine antique, le nœud de cœur (同心结) est un symbole de l'amour. Il est souvent utilisé comme accessoire important durant les noces traditionnelles.

à l'arrestation et va se réfugier chez un ami de ce dernier. De même dans le dix-neuvième acte, Xu Xuan a envie de visiter la foire d'automne à Huqiu. Avant son départ, sa femme le pare d'une coiffure à la perle des huit trésors, qu'elle prétend avoir faite en personne. Cette fois-ci, Xu Xuan n'évite pas l'arrestation pour le vol de cette coiffure précieuse appartenant au Grand Précepteur Xiao (萧太师). Ces deux incidents que le héros connaît sont tous deux dus à Bai Niangzi. Certes, elle n'a aucune intention de nuire à son mari, au contraire, elle a agi en faveur de Xu Xuan, juste pour le rendre plus riche ou plus beau. Seulement, elle ne recourt pas à de bons moyens. Mais dans une autre perspective, ces affaires apparemment illégitimes pourraient receler un sens plus profond. Autrement dit, ces actions irrégulières de Bai Niangzi telles que le vol de l'argent et de la coiffure à la perle des huit trésors ne visent jamais le peuple ordinaire, elles ciblent toutes des organismes ou personnes du milieu supérieur, comme les autorités locales et le Grand Précepteur Xiao. Est-ce une pure coïncidence ? La réponse est probablement négative. Au surplus, c'est toujours Bai Niangzi qui est l'agent des affaires. De ce fait, il n'est pas déraisonnable de considérer l'héroïne comme un représentant du peuple, précisément la classe des citoyens⁴⁶⁶. Au lieu d'être opprimée comme la plupart des personnages tragiques semblables, elle révèle directement l'opposition entre les deux classes sociales. En comparaison de Dou E et de Wang Jiaoniang, Bai Niangzi est sans aucun doute entreprenante et courageuse. Même si elle n'a pas l'ambition de se lancer dans une lutte directe ou de lancer un défi ouvert au milieu gouvernant, son action est au moins empreinte de mépris et de provocation.

La force extérieure est principalement interprétée par le taoïste Wei Feixia (魏飞霞) et le moine Fahai. Dans le quatorzième acte, avec l'appui de Bai Niangzi, Xu Xuan se met à gérer une herboristerie et en profite bien. Donc, durant l'anniversaire de Lü Dongbin (吕洞宾)⁴⁶⁷, il se rend au temple des immortels pour brûler de l'encens. Là il rencontre Wei Feixia. Celui-ci s'aperçoit que la glabelle de Xu Xuan est noire, ce

⁴⁶⁶ Cf. Jin Dengcai, « *La Pagode du Pic du Tonnerre : une tragédie des héros citoyens* », *op.cit.*, p. 67.

⁴⁶⁷ Lü Dongbin (吕洞宾) est le dieu taoïste de la médecine et de la fortune dans la mythologie chinoise.

qui indique qu'il est obsédé par des génies. Le taoïste lui offre ainsi une amulette pour chasser les démons. De toute façon, Bai Niangzi est largement plus forte que Wei Feixia, elle détecte sa ruse et l'expulse de l'endroit, en dissipant les soupçons de son mari.

En tout cas, les difficultés liées aux actions irrégulières de Bai Niangzi et à l'intermède de Wei Feixia ne suffisent pas à détruire le mariage des deux protagonistes. Quoique plusieurs incidents permettent à Xu Xuan de douter de l'identité de sa femme, chaque fois cette dernière réussit à apaiser sa méfiance et à réparer les fissures de leur amour. Pourtant, l'intervention de Fahai devient un élément funeste qui aboutit au résultat tragique de ce mariage. Le vingt-cinquième acte est l'apogée de la pièce. Après la rencontre avec Fahai, Xu Xuan suit l'instruction de celui-ci et se rend bientôt au Temple de Jinshan. À cette nouvelle, Bai Niangzi s'inquiète vraiment, parce qu'elle connaît bien le niveau de puissance de Fahai, si son mari reçoit la révélation de ce moine et se convertit au bouddhisme, elle n'aura pas d'autres moyens de récupérer cette relation d'amour et leur mariage arrivera sûrement à sa fin.

Puisque cette fois-ci il n'y a pas de recul possible, l'héroïne joue le tout pour le tout. Face à Fahai, elle ne manifeste aucune crainte. D'abord, Bai Niangzi essaie de prier Fahai de laisser partir son mari, mais le moine reste indifférent à sa supplication sincère. Finalement, elle livre la bataille. Fahai dirige une armée céleste, Bai Niangzi réunit de nombreux génies aquatiques. Le moine tente de persuader l'héroïne de ne plus s'entêter dans ce péché et de reprendre sa pratique religieuse en retournant au mont Emei, mais rien ne peut entamer la résolution de Bai Niangzi, qui persévère toujours dans son amour.

báiniáng zǐ nǐ bù huán wǒ zhàng fu yí wǒ hèn bù dé shí rǔ zhī ròu
白娘子：“你不还我丈夫，咦，我恨不得食汝之肉！”⁴⁶⁸

Bai Niangzi : « Si tu ne me rends pas mon mari, zut, je mangerai certainement ta chair ! »

Cette scène contribue parfaitement à décrire le caractère ferme et constant de l'héroïne. Pour faire revenir son mari, Bai Niangzi est comme un combattant, elle n'hésite même pas à inonder avec la magie le temple qui se situe sur une île en périssant ensemble avec Fahai. La furie et la douleur mêlées, ce qu'elle demande n'est que

⁴⁶⁸ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XXV, *op.cit.*, p. 1016.

maintenir une simple relation amoureuse et vivre tranquillement avec son amour ; toutefois, à cause de son identité, ce souhait est interdit et ne peut être réalisé. Au final, Bai Niangzi est incapable de rivaliser avec Fahai. Pourtant, alors que l'héroïne est sur le point d'être soumise par le talisman du moine, le dieu Wenquxing (文曲星)⁴⁶⁹ survient et empêche l'action, parce qu'à ce moment-là, Bai Niangzi est déjà enceinte, et ses affinités prédestinées avec Xu Xuan ne sont pas encore terminées. Ainsi, Fahai la laisse fuir. Il recommande au jeune citadin qui voit finalement le vrai visage de sa femme de rentrer chez lui, et de revenir au temple après l'accouchement de cette dernière.

fǎ hǎi nǐ yǔ tā sù yuán wèi mǎn jué wú xiāng hài zhī xīn dài tā dào jiā fēn miǎn zhī hòu
法海：“你与他宿缘未满，决无相害之心……待他到家分娩之后，

kě yú jìng cí sì xún wǒ nà shí wǒ zì yǒu chù ”⁴⁷⁰
可于净慈寺寻我，那时我自有一处。”⁴⁷⁰

Fahai : « Tes affinités prédestinées avec elle ne sont pas encore achevées, elle n'a certainement aucune intention de te blesser... Dès son accouchement à la maison, tu pourras aller me chercher au temple de Jingci, à ce moment-là, je réglerai cette affaire. »

Toujours sans savoir son destin, Bai Niangzi donne naissance à un garçon et pense qu'elle pourra dès lors mener une vie calme avec Xu Xuan, jusqu'à ce qu'arrive Fahai avec deux généraux célestes dans le vingt-neuvième acte.

fǎ hǎi niè yuán yǐ jìn dà shù nán táo
法海：“孽缘已尽，大数难逃。”⁴⁷¹

Fahai : « Les affinités pécheresses sont achevées, le destin est inéluctable. »

La notion de destin se précise encore une fois. Étant témoin de la capture de Bai Niangzi, Xu Xuan est tout d'un coup en proie au remords. Il se rappelle la gentillesse et la bienveillance de sa femme, et se sent ingrat envers ce génie beau et innocent. Ayant pénétré la vanité de la vie humaine, le jeune citadin se décide à entrer en religion.

⁴⁶⁹ Le dieu Wenquxing (文曲星) est, dans la mythologie chinoise, la divinité de la littérature qui a le pouvoir de favoriser la réussite aux examens impériaux, dont les lauréats sont souvent considérés comme la réincarnation de ce dieu.

⁴⁷⁰ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XXV, *op.cit.*, p. 1017.

⁴⁷¹ *Ibid.*, Acte XXIX, p. 1027.

Jusqu'ici, il est bien évident que toute l'intrigue avance conformément à la destinée liée tant avec le karma qu'avec l'ordre du Bouddha. Avant l'apparition de Fahai, les petites péripéties ne mettent jamais le mariage des héros dans l'impasse. En d'autres termes, Fahai n'apparaît qu'à l'achèvement de leurs affinités prédestinées. Cela implique le caractère immuable du destin, lequel doit être exécuté sans modification personnelle. Par la suite, Fahai parvient à soumettre Bai Niangzi et à convertir Xu Xuan au bouddhisme. Il accomplit sans difficulté la mission ou l'oracle qui a été édicté par le Bouddha au début de la pièce, ce qui indique la puissance du Bouddha. Quant au Serpent blanc, de la poursuite active de l'amour à la lutte intense contre Fahai pour défendre son amour, en passant par le conflit avec la classe gouvernante de la société féodale, il ne se trouve pas toujours, à l'opposé des protagonistes féminins précédents, dans une situation passive. Chaque fois que Bai Niangzi rencontre des problèmes, elle s'évertue à les résoudre. Bien qu'elle n'ait aucune idée de l'arrangement de la destinée, elle tente tout le temps de saisir son sort dans ses mains, et est disposée à prendre tous les risques pour protéger son amour. Quels que soient ses efforts, elle ne peut pas arrêter la tragédie. Tout compte fait, les affinités prédestinées et la volonté du Bouddha s'unissent et composent deux facteurs décisifs du destin des personnages.

3.1.2.3.3. La soumission au destin ?

Le conflit tragique entre Bai Niangzi et Fahai dans la deuxième moitié de la pièce est acharné, mais la bataille ne finit par la mort ni de l'un ni de l'autre. Le Serpent blanc est emprisonné dans la Pagode du Pic du Tonnerre, et le jeune herboriste se convertit au bouddhisme : le moine s'acquitte ainsi de sa mission. Il semble que toutes les dispositions du destin se réalisent en vertu des attentes du début, pourtant, l'histoire n'est pas terminée ici. Comme les dramaturges de la plupart des tragédies classiques chinoises, Fang Chengpei ajoute une fin apparemment heureuse à la suite de l'intrigue tragique. De même que dans *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun, Wang Jiaoniang et Shen Chun, après leur mort, remontent au « Ciel » et reprennent leurs fonctions célestes, à la fin de *La Pagode du Pic du Tonnerre* apparaît également cette sorte d'agencement. Dans le trente-quatrième acte, lorsque Bai Niangzi a été enfermée

xǔshílín
une vingtaine d'années, son fils Xu Shilin (许士麟) devient lauréat des examens

mandarinaux et se marie avec sa cousine Li Yumei (李玉梅), fille de la sœur de Xu Xuan. Xu Shilin fait beaucoup d'efforts pour la libération de sa mère, finalement sa piété filiale et sa persévérance émeuvent le Bouddha, qui envoie Fahai pour transmettre l'ordre suivant.

lǐ yùméi
fǎhǎi fó yeyǒuzhǐ guītīngxuāndú zī ěrbáishì suīxiànshéshēn jiǔxiūxiān
法海：“佛爷有旨，跪听宣读：……咨尔白氏，虽现蛇身，久修仙

dào jiānchíyǎcāo jì wùhuòyúkuángqiě jiào zǐ zhōngzhēn fù búwàng hū dà yì sù
道。坚持雅操，既勿惑于狂且；教子忠贞，复不忘乎大义。宿

yǒuzhènyāzhīzāi shùbúguòyúliǎng jì niàn yī zǐ xǔshìlín guǎngxiūshànguǒ chāobá
有镇压之灾，数不过于两纪。念伊子许士麟广修善果，超拔

xuānzhī xiàodàokějiā shìyòngshè ěr qiánqiān shēngyúdāo lì zì cǐ xǐxīnhuixiàng
萱枝，孝道可嘉，是用赦尔前愆，生于忉利。自此洗心回向，

pǔzhǒngshànyīn kěchéngzhèngguǒ shǐnǚqīng er pōmíngzhǔ bì zhī yì bù yǐ jiān
普种善因，可成正果。使女青儿，颇明主婢之谊，不以艰

wēi yì zhì yì shǔkějīn bìngzhuójué gū xiāngsuíqiánwǎng
危易志，亦属可矜，并濯厥辜，相随前往。”⁴⁷²

Fahai : « Voici l'édit du Bouddha, agenouillez-vous et écoutez bien : ... Toi, Madame Bai, malgré ta forme originelle de serpent, tu as pratiqué la religion depuis longtemps. T'en tenant aux vertus nobles, tu n'as pas égaré ton époux ; en apprenant la fidélité et la sincérité à ton fils, tu n'as pas non plus oublié les responsabilités du mariage. Tu as connu un emprisonnement depuis moins d'une vingtaine d'années. Vu que ton fils Xu Shilin a réalisé une grande quantité de bonnes actions, surpasse ses parents en qualité et mérite d'être récompensé pour sa piété filiale, ton péché antérieur est ainsi gracié, et tu peux monter au Ciel. Désormais, si tu te corriges en partageant ta charité et répands amplement tes bontés, tu pourras comprendre le sens profond du bouddhisme. Toi la servante, Xiaoqing, tu as bien interprété l'affection entre la maîtresse et la servante, malgré toutes sortes de difficultés et de dangers, ta fidélité n'a pas été ébranlée, donc tu mérites également d'être louée, ton péché est aussi purifié, tu pourras ainsi suivre les pas de Bai Niangzi. »

En vertu du message du Bouddha, le Serpent blanc ne fourvoie pas Xu Xuan et

⁴⁷² Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XXXIV, *op.cit.*, p. 1038.

exhorte son fils à servir l'État avec dévouement, grâce à sa pratique religieuse pieuse pendant ces années et grâce à la bienveillance ainsi qu'à la piété filiale de Xu Shilin ; son péché est donc gracié. En outre, vu sa fidélité et son amitié profondes envers sa maîtresse, le Serpent vert est également pardonné. Les deux génies pourront monter au Ciel et elles deviennent immortelles. Quant à Xu Xuan, déjà entré en religion, il est ramené par Fahai et redevient le serviteur devant le siège du Bouddha. Cet arrangement semble compenser la défaite misérable de la poursuite de l'amour de l'héroïne, et affaiblir l'ambiance tragique de la pièce, en prêchant la notion de karma du bouddhisme.

En effet, telle n'était pas l'issue originelle de la légende du Serpent blanc, et les premières tragédies à ce sujet ne finissaient pas de cette manière. Par exemple, la pièce de Huang Tubi s'arrêtait avec la prise et l'emprisonnement de Bai Niangzi. Mais cette fin brutale et malheureuse n'était pas vraiment appréciée par les spectateurs. Il en résultait qu'au cours de la représentation de la pièce, le Théâtre Liyuan, afin de satisfaire au goût du public, a modifié quelques détails et a ajouté un dénouement plus heureux, en fonction duquel Fang Chengpei a créé sa propre version. C'est ainsi que nous pouvons voir dans son œuvre la rencontre entre Bai Niangzi et son fils, le mariage de Xu Shilin et de sa cousine, et la montée au « Ciel » de l'héroïne et de Qing'er.

Du point de vue de la réception par le public, cette fin suscite la sympathie des spectateurs : elle compense la détresse de Bai Niangzi, qui est trahie par son mari mais est au moins consolée et sauvée par son fils.

guānzhòngduìbáiniáng zǐ detóngqíng xiǎng jǐ yǔ tā búxìngdemìngyùn yǐ yì xiēwèiān
观众对白娘子的同情，想给予她不幸的命运以一些慰安，

huānyíng shēng zǐ dé dì yì chū yì kěwèirénzhīchángqíng mù dì búzài kàn zhuàngyuán
欢迎‘生子得第’一出，亦可谓人之常情。目的不在看状元，

shí kě duàn yán。⁴⁷³
实可断言。⁴⁷³

Les spectateurs éprouvent de la compassion pour Bai Niangzi, et veulent apporter du soulagement à son destin infortuné, en appréciant l'acte de « l'accouchement d'un fils qui réussira aux examens impériaux », ce qui correspond aux sentiments communs à tout le monde. Leur objectif ne consiste

⁴⁷³ Aying, *Aperçu de la légende de la Pagode du Pic tu Tonnerre*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1960, p. 4.

pas à admirer le lauréat des examens mandarinaux, ça c'est sûr.

En tout cas, bien que cette compensation ait l'air heureuse, elle ne peut pas réellement adoucir le tragique de la pièce. En fait, Bai Niangzi est battue, mais elle n'est pas asservie. Son retour à la religion n'est pas dû à sa peur du Bouddha, mais à la trahison de son mari. Tandis que Xu Xuan aide Fahai à la capturer et puis entre en religion, elle prend finalement conscience de la perte éternelle de cette relation amoureuse et choisit donc de renoncer à la lutte. De toute manière, en dépit de ces expériences amères, Bai Niangzi n'a aucun regret. Dans le trente et unième acte, quand son frère juré l'immortel Vent noir la visite dans la pagode, il la blâme de ne pas écouter son conseil et lui demande si elle se repent de ruiner son propre avenir. L'héroïne lui répond ainsi :

báiniáng zǐ zhèyěshìqiányuánsùniè huǐtā zéshèn
白娘子：“这也是前缘宿孽，悔他则甚？”⁴⁷⁴

Bai Niangzi : « C'était à l'origine des affinités prédestinées, à quoi sert de le (sa décision d'alors) regretter ? »

Au fond de son cœur, elle ne regrette pas de tout sacrifier pour l'amour, seulement elle est très déçue par l'attitude de Xu Xuan, lequel gaspille son affection et se montre ingrat pour tous ses efforts. Dans l'acte suivant, lors de sa rencontre avec Xu Shilin, Bai Niangzi s'exprime clairement sur ce point.

báiniáng zǐ érhe shìyǐ rú cǐ búbì bēitòng dàn yuàn nǐ rì hòu fū qī héhǎo qiān
白娘子：“儿呵，事已如此，不必悲痛，但愿你们日后夫妻和好，千

wànbùkěxué nǐ fùbóxìng
万不可学你父薄幸！”⁴⁷⁵

Bai Niangzi : « Oh mon fils, ce qui est fait est fait, ce n'est pas la peine de t'affliger, si seulement désormais, ta femme et toi, vous pouviez vivre en harmonie, ne sois absolument pas ingrat comme ton père ! »

Cette phrase remplie de plainte affirme de nouveau la déception et le désespoir de l'héroïne. En plus de Fahai, Xu Xuan concourt largement à la destruction de leur mariage. Du point de vue de son origine, la pauvreté et la dépendance de la famille de

⁴⁷⁴ Fang Chengpei, *La Pagode du Pic du Tonnerre*, Acte XXXI, *op.cit.*, p. 1031.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, Acte XXXII, p. 1034.

sa sœur entraînent plusieurs défauts de son caractère. D'une part, gentil et candide, il tombe amoureux de Bai Niangzi et se réjouit de l'épouser ; d'autre part, pusillanime et lâche, il croit facilement les rumeurs et est toujours prêt à se protéger, à l'antipode de sa femme. C'est pourquoi chaque fois qu'il rencontre des personnes comme Wei Feixia et Fahai l'avertissant que sa femme est un génie, ces derniers peuvent éveiller tout de suite la suspicion du jeune citadin, qui est pourtant convaincu plus tard par l'explication de Bai Niangzi. Néanmoins, lorsqu'il aide Fahai à soumettre sa femme, il se sent coupable. En réalité, Xu Xuan ne fait aucun sacrifice ni pour Bai Niangzi ni pour leur amour. Son caractère irrésolu et contradictoire le laisse vaciller entre la raison et le sentiment, et en fin de compte, avec les valeurs éthiques enracinées dans sa tête, il lui est impossible d'accepter ce mariage anormal. Dans cette perspective, l'idéal d'amour de Bai Niangzi est fatal.

Somme toute, dans *La Pagode du Pic du Tonnerre*, le génie Serpent blanc n'est plus une image monstrueuse, mais est une femme belle et vertueuse. En apparence, par rapport à Guan Hanqing et à Meng Chengshun, Fang Chengpei semble souligner davantage la notion de destin. Il recourt aux affinités prédestinées pour lier les deux protagonistes, et puis les sépare également au nom du destin. Sous son pinceau, la destinée révèle une conception plus concrète. Comme dans *La Maîtresse et la Servante*, elle ne se rapporte pas forcément à la justice divine, mais combine le karma et la volonté du Bouddha. Outre des idées bouddhistes, elle intègre également des pensées taoïstes, telles que des personnages immortels taoïstes et la transformation en immortel à travers la pratique religieuse. D'ailleurs, au cours de la description de l'héroïne se trouvent aussi des traces du confucianisme, telles que l'éloge de la pudeur et de la chasteté de Bai Niangzi⁴⁷⁶. Et le commentaire du Bouddha à son égard dans le dernier acte en donne exactement la preuve. Dans l'ensemble, la grâce du Bouddha à la fin de la tragédie non seulement corrobore les concepts féodaux traditionnels, mais aussi réconcilie les doctrines religieuses et les sentiments humains naturels, tout en répondant aux attentes des spectateurs.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Cf. *Ibid.*, p. 1007. « 白娘子：“员外不可如此，不独坏了员外的行止，妾身亦有何面目见我官人？这没廉丧耻的事，断然不可！” » (Bai Niangzi : Seigneur vous ne devez pas faire comme ça, sinon, non seulement votre réputation sera entamée, et comment pourrai-je faire face à mon mari ? Ce genre de choses sans probité ni pudeur, on ne doit absolument pas les faire !)

⁴⁷⁷ Cf. Mo Hui, Liao Lihui, « Nouvelle analyse du *chuanqi La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang

Cependant, sous la couverture d'une tonalité propagandiste, le dramaturge n'a pas pour seul objectif de viser à diffuser les doctrines religieuses ou éthiques, puisque son traitement du personnage du Serpent blanc semble aller à l'encontre de ce but. Ainsi, au niveau de l'attitude du protagoniste envers son sort, Fang Chengpei diffère bien de ses homologues précédents. À la différence des héroïnes comme Dou E et Wang Jiaoniang, Bai Niangzi, quoiqu'également encadrée par des contraintes religieuses (bouddhistes et taoïstes) et une éthique féodale (confucianiste), montre un esprit de résistance beaucoup plus fort. Elle n'étouffe pas ses sentiments et les poursuit librement. Face aux obstacles rencontrés dans son mariage avec Xu Xuan, elle s'efforce de les éliminer et n'hésite pas un seul instant à se sacrifier pour défendre son amour. Toutefois, son ennemi n'est ni un officier féodal, ni quelque moine, ni le Bouddha. Ce qu'elle affronte, c'est la puissance considérable de la féodalité et de la religion. Située dans cette condition, elle seule n'a aucune chance de les renverser. Mais sa résistance n'est certainement pas vaine, c'est une tentative significative qui reflète la résolution du peuple. De ce fait, la force du destin ne réside pas dans l'intimidation des personnages, en revanche, elle met en relief la fermeté et l'intrépidité de Bai Niangzi, dont l'esprit combattant est hautement apprécié par le dramaturge et encourage le peuple.

3.1.2.4. La conclusion de cette partie

À la différence de la tragédie grecque qui a donné lieu, quelques décennies après la floraison, à une théorie systématique, la tragédie classique chinoise n'est pas vraiment un genre littéraire, elle est plutôt une catégorie littéraire délimitée par des écrivains tels que Wang Guowei à partir de l'époque moderne. Il n'existait donc pas de tragiques proprement dit dans l'Antiquité chinoise, mais seulement des dramaturges qui ont créé des pièces tantôt comiques tantôt tragiques, parmi lesquelles certaines sont classées dans la tragédie. Par conséquent, au niveau de l'étude de la conception du destin dans des tragédies chinoises, il est inapproprié d'analyser des pièces par auteur comme il a été fait dans la partie consacrée aux tragédies grecques. En revanche, puisque les trois grands tragiques grecs ont vécu trois périodes successives de la Grèce antique, il vaut mieux traiter chronologiquement par dynastie les caractéristiques de la

Chengpei du point de vue de la relation entre la religion et l'opéra classique chinois », *Littérature de Jiannan*, septembre 2012, n° 2, p. 39.

conception du destin dans la tragédie classique chinoise.

Les trois pièces que nous avons analysées précédemment sont issues de trois dramaturges, qui vivaient respectivement sous les Yuan, les Ming et les Qing. D'une certaine manière, les trois œuvres analysées précédemment, ainsi que les sept autres de notre corpus, sont les chefs-d'œuvre de la tragédie classique chinoise, dont elles sont en mesure de refléter les spécificités générales et la conception du destin pendant ces trois époques. Nous ferons ainsi un bilan en fonction de ces dix pièces.

Dans les tragédies représentées sous la dynastie Yuan, à savoir *Le Ressentiment de Dou E*, *L'Automne au palais des Han* et *L'Orphelin de la famille Zhao*, malgré les différences de matière et de forme d'expression, l'idée du destin est présente. Autrement dit, la destinée non seulement occupe une place prépondérante, mais aussi s'intègre à la justice divine. Elle constitue une force puissante et mystérieuse, sans être interprétée par des figures concrètes, servant de toile de fond à la pièce.

Le destin dans *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing est le « Ciel » qui règne selon la justice divine. L'héroïne connaît des expériences amères dès son enfance, sa mère étant morte et son père se trouvant incapable de payer le prêt à usure, elle est vendue à Cai Popo comme future épouse de son fils, et perd son mari deux ans après leur mariage. Ces malheurs sont imputés à son sort prédestiné. L'idée du karma prédomine toute la pièce, et est évoquée à plusieurs reprises par Dou E qui manifeste sa croyance en la divinité et en la loi céleste. Le sort de l'homme est complètement maîtrisé par le « Ciel », lequel mesure et juge d'après sa conduite, permettant au bien et au mal d'avoir à la fin leur récompense. La réalisation des trois vœux que Dou E émet avant sa mort prouve suffisamment ce point :

dòu é nǐ dào shì tiān gōng bù kě qī rén xīn bù kě lián bù zhī huáng tiān yě kěn cóng rén
窈娥：“你道是天公不可期，人心不可怜，不知皇天也肯从人
yuàn
愿。”⁴⁷⁸

Dou E : « Tu crois qu'il ne faut pas compter sur le Seigneur du Ciel, et qu'il ne faut pas s'apitoyer sur les malheurs du peuple, mais tu ne sais pas que l'auguste

⁴⁷⁸ Guan Hanqing, *Le Ressentiment de Dou E*, Acte III, *op.cit.*, p. 22.

Ciel veut bien exaucer les souhaits du peuple. »

Dans *L'Orphelin de la famille Zhao* de Ji Junxiang, le destin est encore associé à la justice divine. Afin d'éliminer son adversaire politique, Tu'an Gu, Ministre des affaires militaires de l'État de Jin, complotte de tuer toute la famille du Ministre des affaires civiles Zhao Dun. Pour protéger le nouveau-né de ce dernier, bien des personnes droites et honnêtes sacrifient leur vie. Dans la tragédie, l'orphelin de la famille Zhao symbolise le parti de la justice, alors que Tu'an Gu celui de la méchanceté. Puisque la justice équivaut à la providence, la protection de la justice devient naturellement la mission qui s'impose à tous et guide leurs actes. C'est ainsi que le général Han Jue se coupe la gorge, que l'ancien ministre Gongsun Chujiu se suicide en heurtant un gradin en pierre, que le guérisseur traditionnel Cheng Ying sacrifie son propre bébé. Ils font tous leurs efforts pour empêcher le massacre de l'orphelin et donnent leur vie de plein gré, mais aucun d'entre eux ne résiste réellement à Tu'an Gu et ne conteste non plus son sort fatal. De même, dès que le héros devient adulte et apprend la vérité sur son origine par l'intermédiaire de Cheng Ying, il ne tient pas du tout compte de la grâce que lui a fait Tu'an Gu en l'élevant comme son propre fils, et n'hésite pas à le tuer pour venger sa famille et ses sauveurs. Ses vociférations avant l'arrestation de Tu'an Gu expriment nettement que la justice divine est enracinée dans la conception du destin :

zhàoshìgūér wǒzhǐwèn tā rén xīn ān zài tiān lǐ hé rú
赵氏孤儿：“我只问他人心安在，天理何如？”⁴⁷⁹

L'Orphelin de la famille Zhao : « Je n'aurai qu'à lui demander où se trouve sa conscience humaine, et qu'en est-il de la justice du Ciel ? »

Dans *L'Automne au palais des Han*, Ma Zhiyuan cherche à mettre en relief l'impuissance de l'homme devant la destinée, tout en combinant le sort de l'individu avec celui de l'État. À cause de Mao Yanshou, Wang Zhaojun est d'abord jetée dans une partie isolée du palais, et puis pour permettre la paix, est forcée de se marier avec le chef des Huns. Dans cette société patriarcale, en tant que femme, même la favorite de l'empereur n'a pas la capacité de maîtriser sa vie et ne peut que déplorer l'infortune de son sort. À l'empereur Yuan, face à la menace du courtisan infidèle contre son amour,

⁴⁷⁹ Ji Junxiang, *L'Orphelin de la famille Zhao*, Acte IV, *op.cit.*, p. 91.

il est également impossible de protéger sa bien-aimée. Aucun des deux protagonistes n'a le choix de son sort, et tous deux sont obligés de céder à l'intérêt général. Dans la pièce, bien que le terme du destin ne soit pas beaucoup mentionné, l'idée pénètre toute l'intrigue. Et la pensée de la justice divine n'est pas absente, le courtisan malhonnête qui a détruit l'amour des héros à la fin est condamné à mort. La faiblesse de l'homme devant le destin est manifeste, il ne peut faire autrement qu'accepter la décision du « Ciel », juste comme l'exprime la lamentation de Wang Zhaojun dans le troisième acte :

wángzhāojūn zì gǔ dào hóngyánshèngrénduōbómìng mòyuànchūnfēngdāng zì
王昭君：“自古道：‘红颜胜人多薄命，莫怨春风当自
jiē
嗟。’”⁴⁸⁰

Wang Zhaojun : « On dirait depuis l'Antiquité : 'celle dont la beauté surpasse les autres connaît souvent une bien triste destinée. Elle ne doit pas se plaindre de la brise printanière, mais doit pleurer sur elle-même.' »

Toutes les tragédies susmentionnées font partie du *zaju*, lequel a atteint son apogée pendant la dynastie Yuan. À travers ces trois pièces, nous pouvons apercevoir que dans la tragédie de cette époque, le destin s'interprète généralement comme un concept abstrait. Il n'est pas anthropomorphisé, ni exécuté par des dieux comme les Moires dans la mythologie grecque. En effet, sous les Yuan, dans la tragédie apparaissent rarement des figures divines. La conception du destin d'alors est étroitement liée avec la justice divine, celle-ci ne se transmet pas de génération en génération, mais peut exercer son influence d'une vie à une autre. Dans la tragédie, l'affrontement des personnes bonnes et mauvaises est clair et ouvert, l'idée du karma permet toujours de punir le mal et de récompenser le bien, même après la mort. Mais du point de vue des personnages, ils se trouvent souvent dans une situation passive, et ont tendance à obéir au destin. Cette attitude de soumission est fort empreinte des pensées féodales traditionnelles telles que le confucianisme, qui préconise des règles éthiques comme les cinq vertus (la bienveillance, la justice, la courtoisie, la sagesse et la sincérité), auxquelles se conforment presque tous les héros tragiques sous les Yuan. Ces derniers respectent strictement ces principes moraux en les considérant comme

⁴⁸⁰ Ma Zhiyuan, *L'Automne au palais des Han*, Acte III, *op.cit.*, p. 50.

l'ordre du Ciel. Par conséquent, lorsqu'ils souffrent des injustices, ils s'y résignent et ne mettent pas réellement en cause la disposition du destin, sans parler de s'y opposer. Parce qu'en fin de compte, ils sont fermement convaincus que la destinée permettra à la bonté de triompher de la méchanceté.

La conception du destin dans la tragédie se modifie sous la dynastie Ming. Par rapport à celle de l'époque précédente, le destin est toujours puissant et prédominant, mais il n'est pas nécessairement associé à la justice divine. Les personnages dans la pièce ne font plus que s'opposer sur le plan moral, ils peuvent aussi occuper deux positions éthiquement antagonistes. Par ailleurs, dans beaucoup de tragédies apparaissent des divinités anthropomorphiques, relevant du bouddhisme ou du taoïsme. La plupart du temps, ils apparaissent sur la scène à la fin de la pièce, et transmettent l'ordre du dieu suprême à propos du sort des héros. Ceux-ci font également face au destin d'une manière différente.

L'Histoire du luth est une pièce créée à la charnière de deux époques. Au lieu de lier le destin à la justice divine, Gao Ming tend à l'enchaîner à l'éthique féodale. Forcé par son père, Cai Bojie quitte son épouse deux mois après leur mariage pour participer aux examens mandarinaux dans la capitale ; sur l'ordre de l'empereur, il reste à la cour impériale et assume des fonctions officielles ; sous la menace du Ministre d'État Niu, il se marie avec sa fille. Toutes ces actions sont à l'antipode de la volonté de Cai Bojie. Il formule son objection, mais étant donné la piété filiale, la loyauté impériale et le respect de la hiérarchie, il est obligé de s'y résigner, parce que dans l'esprit des gens de l'époque, ces valeurs éthiques sont des normes sublimes du destin auxquelles tout le monde doit obéir. Néanmoins, en s'y soumettant, le héros abandonne contre son gré sa femme et ses parents, lesquels sont morts à cause de la famine qui sévit dans la région, et va ainsi à l'encontre de l'engagement conjugal et de la piété filiale. Le dramaturge a précisément l'intention de montrer la contradiction interne de ces règles féodales. Quand ces dernières s'opposent à la volonté personnelle ou se contredisent elles-mêmes, les protagonistes les contestent et ont envie de s'y opposer, mais la force individuelle est trop faible en eux pour changer leur destin. Le changement ne peut se réaliser qu'à l'aide du pouvoir impérial. En d'autres termes, le destin de l'homme est toujours contrôlé par le Ciel, mais les critères de jugement ne sont plus

seulement la justice divine ni le karma, ils consistent plutôt en l'éthique féodale, d'où naissent beaucoup de tragédies parmi les gens ordinaires comme Cai Bojie et Zhao Wuniang, qui déplorent le sort mais n'ont pas la capacité d'y résister.

zhàowǔniáng tiāna tànújiāmìngbó zhínènzhécuò
赵五娘：“天那，叹奴家命薄，直恁折挫。”⁴⁸¹

Zhao Wuniang : « Oh le Ciel, pauvre de moi, que mon sort est infortuné, rempli tellement d'adversités. »

La Maîtresse et la Servante de Meng Chengshun révèle également l'opposition du sentiment et de la raison. Le destin ici est concrétisé et se trouve combiné avec le karma. En apparence, les affinités prédestinées lient le sort des héros et expliquent leurs misères dans la vie présente. Pourtant, sans que l'auteur donne beaucoup de détails sur la vie antérieure, elles semblent davantage être un prétexte pour récompenser le résultat tragique des héros, lequel est effectivement l'échec du conflit entre leur idéal d'amour et l'éthique féodale. L'idée que Shen Chun et Wang Jiaoniang se font du mariage est trop moderne pour l'époque. Ils ne consentent pas à s'unir pour des profits financiers ou politiques, mais traitent le vrai amour et l'entente cordiale comme les éléments primordiaux de l'union. Ils ne veulent pas céder à la réalité, mais sont incapables de rivaliser avec elle. La mort devient ainsi la seule solution s'ils persistent dans leur amour. Dans ce sens, le malheur de leur destin dérive bel et bien de l'incompatibilité entre leur poursuite de la liberté d'amour et les principes éthiques qui s'évertuent à étouffer les désirs humains naturels. Et la pièce fait particulièrement l'éloge de cet esprit critique des héros et de leur persévérance dans l'amour pur.

shēnchún wángjiāotóngxíngbàijiè niànwǒliǎngrén xíngfēnyìhé shēngbùtóng
申纯、王娇同行拜介：“念我两人，形分义合，生不同

chén sǐyuàntóngxī zàitiānwéibǐyìzhīniǎo zàidìzuòliánlǐzhīzhī mùmùzhāo
辰，死愿同夕。在天为比翼之鸟，在地作连理之枝。暮暮朝

zhāobúzànlí shēngshēngshìshìwúxiāngqì fùméngyán língshénjiànqǔ zǎosǐ
朝不暂离，生生世世无相弃……负盟言，灵神鉴取，早死

zànghuángquán
葬黄泉。”⁴⁸²

⁴⁸¹ Gao Ming, *Histoire du luth*, Acte XVII, *op.cit.*, p. 157.

⁴⁸² Meng Chengshun, *La Maîtresse et la Servante*, Acte XXXI, *op.cit.*, p. 433.

Shen Chun et Wang Jiao se prosternent en jurant par le Ciel : « Nous deux, deux individus dont les âmes sont unies, nous ne sommes pas nés à la même heure, mais espérons mourir le même jour. Que nous soyons deux oiseaux volant par paire dans le ciel, deux arbres dont les branches s'entrelacent sur le sol. Que nous ne nous séparions pas un seul jour ni une seule nuit, ne nous quittions pas d'une vie à une autre... Si nous trahissons nos serments, par la surveillance des dieux, nous irons tout de suite en Enfers. »

Parmi les trois tragédies écrites sous les Ming choisies se trouve aussi une pièce basée sur un événement historique, à savoir *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*. De même que dans d'autres pièces politiques comme *L'Orphelin de la famille Zhao*, le destin, sous le pinceau de Feng Menglong, s'allie aussi à la justice divine. Or, le dramaturge ne se concentre pas seulement sur l'action qui montre que les officiers fidèles sont persécutés par les infidèles ; il fait aussi une description assez soignée des personnages principaux à travers des scènes concrètes⁴⁸³. D'un côté, Qin Hui et Mo Qixie trahissent par intérêt personnel la patrie, calomnient Yue Fei et assassinent sa famille ; d'un autre côté, le héros s'engage bravement dans la résistance aux envahisseurs : il déteste les traîtres d'État, il leur reproche leur collusion avec les ennemis et leur tromperie envers l'empereur. Mais en dépit de sa furie et de sa haine, il ne peut pas désobéir à l'ordre impérial et est obligé de subir la persécution. L'image des protagonistes est vivante. Quoique Yue Fei n'arrive pas à éviter ces infortunes, Qin Hui et ses partisans meurent aussi peu de temps après. Enfin, l'Empereur de Jade, dieu suprême au palais céleste, promulgue un édit pour condamner les méchants aux Enfers et conférer à Yue Fei une fonction au Ciel. Au total, toute la pièce ne donne aucun détail de la prédestination, mais prêche l'idée du karma de la destinée.

tiānshǐ yù dì zhàoyuē zhōngxiàoběnrénxìngzhītiāncháng ànsuīyuān ér bì xuě jiān
天使：“玉帝诏曰：忠孝本人性之天常，案虽冤而必雪；奸

xióngnǎiguójiāzhī jù dù guàn jì mǎn ér bì zhū
雄乃国家之巨蠹，贯既满而必诛。”⁴⁸⁴

Le messager du Ciel dit : « Voici l'édit de l'Empereur de Jade : la fidélité et la piété filiale sont à l'origine des qualités fondamentales de nature humaine, si le procès est injuste, l'injustice sera certainement redressée ; les infidèles

⁴⁸³ Cf. Xie Bailiang, *Histoire de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions de Xuelin, 1993, p. 226.

⁴⁸⁴ Feng Menglong, *La Bannière brodée de « Loyauté Absolue »*, Acte XXXVI, *op.cit.*, p. 329.

assumant de hautes fonctions sont de grands fléaux de l'État, si leurs crimes sont comblés, ils seront certainement châtiés.

Dès la dynastie Ming, le *zaju* était progressivement en déclin, cédant la place au *chuanqi* qui a commencé à prospérer durant les époques suivantes. Ainsi les tragédies sélectionnées pour cette étude sous les Ming et les Qing relèvent toutes du *chuanqi* (sauf *Histoire du luth* qui appartient au *nanxi*, duquel est dérivé le *chuanqi*). Sur le plan de la longueur, le *chuanqi* a plus d'avantages que le *zaju*, parce qu'il comprend souvent au moins d'une trentaine (jusqu'à une cinquantaine) d'actes, et permet au dramaturge de mieux dépeindre les personnages et d'exprimer des émotions plus délicates. La tragédie politique de cette époque n'est plus une représentation du combat entre le bien et le mal, la tragédie quotidienne n'est plus un drame dans lequel les méchants malmènent les bons ; les auteurs mettent plus l'accent sur la nature humaine et proposent des réflexions sur l'antinomie du désir humain et de l'éthique féodale. La conception du destin reste encore indissociable de la justice divine et du karma, mais ces derniers ne sont plus le point clé à présenter. Lors du conflit qui oppose le sentiment de l'homme et la raison fidèle aux normes éthiques, les protagonistes se mettent à contester le destin et font voir des actions de résistance limitées. Mais du fait qu'il leur est impossible de s'écarter de leur cadre de vie, ils ne peuvent quand même pas échapper à la réalisation de leur destinée.

La notion de destin continue d'intervenir dans la tragédie de la dynastie Qing, mais elle occupe une position de moins en moins importante. Comme sous la dynastie Ming, à la fin des tragédies peuvent surgir des divinités qui transmettent l'ordre du dieu suprême ; toutefois, il arrive aussi que ces dernières apparaissent au cours de l'action des pièces afin de pousser l'avancement de l'histoire. Quant à la matière dramatique, à part des événements historiques et des contes populaires, certaines légendes folkloriques sont également adaptées au théâtre. Le destin continue d'être mis en relation avec le karma ou la justice divine, lesquels ne sont pourtant plus le thème essentiel. En comparaison avec les dramaturges de la dynastie antérieure, ceux des Qing attachent beaucoup plus d'importance à la peinture des personnages, notamment sur les plans du caractère et de la psychologie. Les héros livrent une image moins stéréotypée et plus vivante. En même temps, ils manifestent un caractère résistant, et ne veulent

plus de leur pleine volonté se résigner au destin.

En tant que tragédie politique, *La Fresque de la pure loyauté* de Li Yu reproduit la société ténébreuse de la fin de la dynastie Ming alors sous le contrôle de la faction de l'eunuque Wei Zhongxian, et la lutte intense du parti Donglin ainsi que des habitants de la ville de Suzhou contre cette dernière. La pièce ne comporte aucune intrigue concernant la prédestination, mais le destin n'est pas dissocié de la justice divine et du karma. Après le massacre des protagonistes comme Zhou Shunchang et Yan Peiwei, conformément à la loi céleste, l'ancienne dynastie est remplacée par une nouvelle, et le successeur impérial est probe et sage ; il chasse Wei Zhongxian et ses partisans dès son avènement. L'issue de la pièce est conforme à la tradition de la tragédie classique chinoise : bien que les hommes honnêtes meurent, leur réputation est réhabilitée à la fin et les méchants sont sanctionnés. Tout au long de l'œuvre, Li Yu recourt à bien des péripéties expressives pour montrer l'intégrité et le dévouement des officiers comme Zhou Shunchang, la droiture et la bravoure des citoyens comme Yan Peiwei, ce qui reflète d'une certaine manière la montée de la puissance de la classe des citoyens pendant les dernières années de la dynastie Ming.

zhōushùnchāng wèizhōngxian wèizhōngxian nǐyàowǒ sǐ me wǒzhōushùn
周 顺 昌 : “ 魏 忠 贤 ! 魏 忠 贤 ! 你 要 我 死 么 ? 我 周 顺

昌 生 不 杀 汝 , 死 作 厉 鬼 击 杀 奸 贼 便 了 。 ”⁴⁸⁵

Zhou Shunchang : « *Wei Zhongxian ! Wei Zhongxian ! Tu veux que je meure ? Moi Zhou Shunchang, je ne peux pas te tuer de mon vivant, mais dès que je serai mort et devenu un fantôme violent, je t'abattraï, traître perfide.* »

L'esprit de résistance se révèle plus saillant dans *La Pagode du Pic du Tonnerre*. Fang Chengpei installe deux héros dans le cadre du destin : leur rencontre est prédestinée, leur séparation est l'ordre du Bouddha. Il paraît que le destin sert d'arrière-plan à cette histoire qui unit un jeune citoyen et un génie serpent ; en réalité, la destinée est la métaphore de l'éthique féodale et des doctrines religieuses. Comme les autres héros tragiques, finalement Bai Niangzi ne parvient pas à vaincre ses adversaires comme Fahai, porte-parole du Bouddha, mais son échec n'étouffe nullement l'esprit combatif, avec lequel elle s'efforce de lutter contre Fahai à tout prix pour défendre son

⁴⁸⁵ Li Yu, *La Fresque de la pure loyauté*, Acte XVII, *op.cit.*, p. 573.

amour avec Xu Xuan. L'objectif principal de Fang Chengpei ne consiste pas à accentuer l'inéluctabilité du destin, au contraire, il met avant tout en relief la bonté de l'héroïne, sa constance en amour, ainsi que sa vaillance dans le combat contre les forces féodales et religieuses.

Le Palais de la longévité de Hong Sheng accorde une grande valeur à l'amour sincère de Li Longji et de Yang Yuhuan. Le dénouement de la pièce ressemble à celui de *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun. Sur l'ordre de l'Empereur de Jade, les deux protagonistes remontent au palais céleste et deviennent des immortels. Ces deux couples sont dotés d'affinités prédestinées, à cause desquelles ils connaissent des expériences malheureuses dans la vie présente. En tout cas, le dessein de Hong Sheng est loin de propager la pensée de la destinée archaïque. En revanche, par le biais de l'histoire d'amour de l'empereur des Tang et de sa favorite, le dramaturge trace un tableau historique impressionnant, et exprime ses réflexions sur les grands changements sociaux de l'époque. Il prend les héros sous des angles différents : Li Longji est affectueux, mais sa fainéantise et son enlèvement dans les plaisirs provoque la révolte d'An Lushan, et laisse monter le péril de l'État ; Yang Yuhuan est belle et sentimentale, mais elle compte sur la faveur et par ses prodigalités nuit aux intérêts du peuple et de l'État. Leur union et leur séparation correspondent à la prospérité et à l'écroulement du pays. Malgré la fin fantastique où les protagonistes se transforment en immortels et se retrouvent au Ciel, à travers le bouleversement de la société qui dépend des relations d'amour des individus, y compris de celle de l'empereur, Hong Sheng suggère le caractère illusoire ou capricieux de la vie⁴⁸⁶. Rien n'est stable dans l'univers, en peu de temps, la floraison d'une dynastie peut se changer en néant. Le dramaturge raconte ses sentiments à travers les paroles de Li Guinian, interprète du Théâtre Liyuan :

lǐ guīnián chàngbùjìn xīng wáng mènghuàn tánbùjìn bēishāng gǎntàn dàgǔ lǐ qī
李龟年：“唱不尽兴亡梦幻，弹不尽悲伤感叹，大古里凄

liángmǎnyǎnduìjiāngshān
凉满眼对江山。”⁴⁸⁷

Li Guinian : « Il est impossible de chanter toutes les paroles de la prospérité et de la ruine de l'État, lesquelles alternent comme illusions ; il est impossible également d'interpréter tous les airs de la tristesse et de la lamentation de l'État,

⁴⁸⁶ Cf. Hu Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, op.cit., p. 175.

⁴⁸⁷ Hong Sheng, *Le Palais de la longévité*, Acte XXXVIII, op.cit., p. 724.

c'est toujours mélancolique, face à ses rivières et montagnes. »

Dans *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, Kong Shangren inscrit également un conte d'amour dans des mutations historiques. Un lettré engagé et une courtisane intrépide tombent amoureux, mais se séparent l'un de l'autre au cours des changements sociaux, suscités par des officiers infidèles de la cour impériale. Ils se réunissent au moment de l'établissement de la nouvelle dynastie, mais entrent au final tous les deux en religion. La seule intrigue de cette tragédie qui se rapporte au destin réside dans l'avant-dernier acte, où les officiers fidèles montent au Ciel après le décès et les officiers infidèles meurent malheureusement. Ce détail prêche le karma et la justice divine, mais ne concerne pas les protagonistes. Au fur et à mesure du déroulement de l'histoire entre Hou Fangyu et Li Xiangjun, Kong Shangren dépeint la scène des réalités sociales fluctuantes et le conflit politique à l'intérieur de la classe gouvernante, tout en créant une suite de figures variées et vivantes. Parmi ces dernières se distinguent les deux héros, qui ne se soumettent pas à la force du mal et combattent contre elle avec une grande dignité. C'est également la seule pièce d'entre les dix grandes tragédies classiques chinoises de notre corpus à briser la tradition de la « fin heureuse ». Au terme de diverses péripéties, Li Xiangjun et Hou Fangyu se revoient. Mais à cause de l'écroulement du pays, leur vie vagabonde ne leur permet pas de se réjouir de leurs retrouvailles, non seulement ils déplorent la ruine de l'État et de leur famille, mais aussi ressentent les caprices de la vie et du destin⁴⁸⁸, ce qui s'apparente à un certain niveau au thème du *Palais de la longévité*.

sūkūnshēng cánshānmèngzuìzhēn jiùjìngdīnándiào búxìnzhè yútú huàngǎo
苏昆生：“残山梦最真，旧境丢难掉，不信这舆图换稿。”

zhōu yí tào āi jiāngnán fàngbēishēngchàngdàolǎo
迢一套哀江南，放悲声唱到老。⁴⁸⁹

Su Kunsheng : « *Le paysage abîmé de l'État n'est clair que dans le rêve, la scène du passé est difficile à oublier, je refuse de croire à ce changement d'État. Fabulez un air de la Lamentation sur Jiangnan, et chantez d'une voix dolente jusqu'à la mort. »*

⁴⁸⁸ Cf. Yao Wenzhen, Wei Junmei, *Recherches comparatives sur les tragédies chinoise et occidentale*, Lanzhou, Éditions Éthnique du Gansu, 2010, p. 284.

⁴⁸⁹ Kong Shangren, *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, Acte XL, *op.cit.*, p. 935-936.

Il s'ensuit que par rapport à la tragédie de la dynastie Ming, celle de la dynastie Qing est dotée d'une matière plus étendue et d'un contenu plus riche. Les œuvres ne se produisent pas autour de sujets uniques comme l'amour ou la politique, elles ont tendance à intégrer des histoires d'individus dans le contexte social, en exprimant des réflexions sur l'évolution de l'époque, culturelle ou politique. L'idée du karma et celle de la justice divine sont toujours là, pourtant, elles ne sont plus le facteur crucial qui guide le déroulement de l'intrigue. Les dramaturges mettent beaucoup plus l'accent sur la création des figures dont les caractères sont plus variés et non stéréotypés. Lorsque leur pensée ou leur action heurtent l'éthique ou la religion féodales, ils ont déjà le courage de les affronter en face. D'ailleurs, certaines tragédies telles que *L'Éventail aux fleurs de pêcher* essaient de montrer l'instabilité de la vie et l'impuissance de l'homme dans le développement de l'histoire. De ce point de vue, la notion de destin est déjà détachée de son sens archaïque.

En somme, l'analyse de ces dix pièces issues de trois dynasties nous montre que la conception du destin de la tragédie classique chinoise a également connu une évolution. Sur le plan du contenu, l'importance de la destinée ainsi que son influence sur la vie des protagonistes s'affaiblissent progressivement. D'abord, dans la tragédie sous les Yuan, le destin s'attache au karma et à la justice divine, et reflète surtout la pensée du bouddhisme. Puis, dans la tragédie sous les Ming, sur la base de la conception traditionnelle, le sujet souligne davantage sa relation avec l'éthique féodale, et intègre en plus l'élément du taoïsme. Dans la tragédie représentée sous les Qing, l'emprise du destin est largement atténuée, et son caractère capricieux et illusoire est davantage souligné, et mêle parfois des facteurs religieux tant bouddhistes que taoïstes. Quant aux héros, sur la base des principes moraux fondamentaux (notamment du confucianisme), leur attitude envers la destinée se transforme de la ferme croyance au conflit ouvert en passant par une contestation et une résistance incomplètes. En général, puisque les héros se situent souvent dans une position passive et inférieure, il leur est presque impossible de gagner le combat et de rester sains et saufs jusqu'au bout. Toutefois, la création de l'œuvre privilégie graduellement le caractère et la psychologie des personnages. Et en même temps, la vision des dramaturges devient de plus en plus ample. Ils ne se contentent pas de se centrer sur la description d'une affaire

indépendante, mais s'intéressent davantage à la reproduction d'une période de l'histoire pour exprimer leurs idées sur la réalité contemporaine. Comme l'évolution de la conception du destin dans la tragédie grecque, celle que connaît la tragédie chinoise est sans aucun doute intimement liée aux différences sociales, culturelles et idéologiques survenues au cours des trois dynasties.

3.2. Les éléments influant sur l'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique

Les analyses concrètes menées sur des tragédies classiques nous permettent de constater une évolution générale de la conception du destin dans les littératures grecque et chinoise. En tout cas, de même que le développement littéraire n'est jamais indépendant du contexte social, cette évolution de la destinée ne s'est pas produite dans le vide. Tel est le commentaire de Jacqueline de Romilly sur l'originalité de la tragédie d'Euripide :

On ne saurait se contenter d'expliquer les nouveautés du théâtre euripidéen par une évolution commune de la pensée, sans tenter au moins de faire la part entre ce qui peut appartenir à Euripide et à son temps.⁴⁹⁰

Par conséquent, afin de comprendre ce changement de conception du destin, il est indispensable de tenir compte des éléments multiples, comme les expériences personnelles, et les circonstances sociétales, culturelles voire politiques des époques différentes où se trouvaient les dramaturges.

3.2.1. La tragédie grecque

Dans « La 'catharsis' et le moment historique de la tragédie grecque », Jean-Ernest Joos a souligné l'appartenance profonde de la tragédie au contexte social où cet art poétique s'était épanoui :

La tragédie dans son essence appartient avant tout à l'histoire politique et

⁴⁹⁰ Jacqueline de Romilly, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, op.cit., p. 135.

*sociale de son temps.*⁴⁹¹

Effectivement, si nous attribuons l'origine de la tragédie tout particulièrement au culte dionysiaque, le concours tragique des Grandes Dionysies, en tant qu'occasion essentielle de la représentation dramatique, n'était pourtant pas une compétition de nature purement religieuse, mais surtout une activité collective, sociale et politique. Dès le premier concours dramatique probablement réorganisé par Pisistrate entre 536 et 532 avant notre ère, chaque année, tous les Athéniens, y compris peut-être des femmes, des esclaves, ainsi que des métèques, et toujours des représentants d'autres cités, venaient y assister. Plus précisément, pour les citoyens, la participation à ces festivités religieuses constituait un devoir civique, tout comme le devoir de vote. Et dotée plus que d'une signification nationale, cette fête annuelle a également assumé une fonction éducative, une façon d'instruire ou de dispenser un enseignement, au point que « son rôle dans la formation d'un esprit national a souvent été comparé à celui de l'école primaire dans notre III^e République »⁴⁹².

Au niveau de son organisation, le concours tragique était aussi loin d'être une compétition totalement littéraire. En premier lieu, sur le plan du financement. Avant le déroulement des Grandes Dionysies, l'archonte éponyme devait choisir trois poètes participants. En même temps, trois chorèges étaient désignés parmi les citoyens les plus riches pour financer les frais du chœur, tels que l'entretien, les répétitions, les costumes et les masques des choreutes ainsi que des figurants, alors que l'État prenait en charge de son côté la dépense des acteurs et des musiciens. En deuxième lieu, sur le plan du jugement. Les critères d'évaluation ne se concentraient pas seulement sur le texte tragique proprement dit, il s'agissait de juger toute la représentation, englobant divers domaines tels que les chants, les danses, la musique, le respect des rituels religieux ainsi que la réaction du public pendant le spectacle.

L'appariement du chorège et du poète était censé dépendre du tirage au sort. Mais il se pouvait que le choix du sujet des tragédies à concourir était suggéré par le chorège, qui n'oubliait pas toujours ses intérêts propres. Par exemple, Phrynichos a remporté la victoire du concours en 476 avec *Les Phéniciennes*. Le thème de cette

⁴⁹¹ Jean-Ernest Joos, « La 'catharsis' et le moment historique de la tragédie grecque », *Études françaises*, 1979, vol. 15, n° 3-4, p. 22.

⁴⁹² Marie-Claire Amouretti, Ruzé, Philippe Jockey, *Le monde grec antique*, Paris, Hachette Supérieur, 2011, p. 149.

tragédie, consistant à déplorer la défaite des soldats perses pendant la bataille de Salamine dont le général vainqueur était Thémistocle, a ranimé la reconnaissance des Athéniens envers ce dernier qui a également assumé le rôle du chorège. Quatre ans plus tard, Eschyle est devenu le dramaturge lauréat grâce aux *Perses*, permettant à son chorège Périclès, jeune adversaire de Thémistocle, de commencer sa carrière politique avant l'âge requis de 30 ans. « La compétition esthétique double la compétition politique. Les rivalités politiques recourent les rivalités des poètes. »⁴⁹³

En outre, puisque le seul objectif des participants consistait à remporter le concours, l'enjeu ne résidait pas dans la simple démonstration d'une représentation tragique, il nécessitait par conséquent de prendre aussi en considération des facteurs autres que les seules règles artistiques, comme le moment (*kairos*), dont la notion « englobe le contexte rituel, historique, politique, la mode et l'air du temps cette année-là »⁴⁹⁴.

Il en résulte que la tragédie n'était pas du tout une création littéraire ayant pour seul but d'exprimer les idées ou le talent dramaturgique des poètes. Du choix du sujet à l'organisation de la représentation, elle s'est formée sous l'influence de divers éléments intérieurs et extérieurs, et était ainsi capable de refléter d'une certaine manière des réalités sociétales de l'époque. De même, au niveau de la manifestation de la conception du destin chez les tragiques, il est naturel que celle-ci non seulement se soit basée sur l'expérience des poètes, mais également ait correspondu aux circonstances et aux idéologies contemporaines.

3.2.1.1. Eschyle

Contribuant tous trois à faire rayonner la tragédie dans la Grèce antique au V^e siècle avant J.-C., les trois grands tragiques grecs n'ont pour autant pas connu des expériences identiques. Issus de classes sociales et de conditions de vie différentes, ils ont respectivement témoigné de périodes cruciales de l'histoire grecque ancienne, en particulier de l'évolution de la société athénienne. Naturellement, comme la majorité des écrivains de toutes époques, ils ont créé des œuvres littéraires empreintes de leur

⁴⁹³ Florence Dupont, *Eschyle*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, p. 42.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

propre vie ainsi que du temps où ils vivaient.

En tant que dernier poète de l'époque archaïque, Eschyle a hérité de la notion traditionnelle du destin, lequel s'est souvent interprété comme la réalisation de la loi du talion ou de la vendetta, entraînée par les imprécations. Mais en reprenant le concept ancien, le poète a aussi introduit les conceptions nouvelles. Dans sa tragédie, la notion de destin se manifeste par la justice divine, qui est probablement associée au succès des Athéniens pendant les guerres médiques. Aux yeux des Grecs, surtout des Athéniens, pendant ce conflit gréco-perses du début de la première moitié du V^e siècle avant J.-C., ils se rangeaient du côté de la justice. D'une part, ils ont lutté contre la tyrannie, pour se libérer du joug de l'Empire achéménide et émanciper leurs cités du règne oppressif des Perses ; d'autre part, au niveau des effectifs des combattants, la Grèce se trouvait dans une situation gravement inférieure à celle de la Perse, mais a malgré tout remporté la victoire après tout. Notamment pendant les batailles de Marathon et de Salamine, la grande disparité numérique n'a pas empêché les Athéniens de triompher des ennemis. Athènes s'est vu ainsi conférer un grand prestige. S'il n'est pas très convaincant, pour un Ancien, d'attribuer tout ce triomphe au seul courage ou à la seule ruse de l'armée grecque, il faut peut-être penser à la divinité. C'était la justice divine qui avait doté les Grecs de la puissance pour vaincre leurs ennemis acharnés et maîtriser leur propre destin.

Au lieu d'être un simple spectateur, Eschyle est généralement censé avoir pris part aux événements historiques, en participant personnellement aux deux combats les plus connus des guerres médiques : la bataille de Marathon et celle de Salamine⁴⁹⁵. Faisant partie des soldats, Eschyle aurait sûrement vécu des expériences plus fortes. Cette période de l'histoire a ainsi exercé une influence sur sa création, dont *Les Perses* peut représenter un bon exemple. C'est aussi sans doute la raison pour laquelle la justice divine où le destin s'intériorise domine toujours dans sa tragédie. Par exemple, dans *Les Perses*, la défaite de Xerxès n'est pas seulement due à l'hybris du protagoniste, puisque le fantôme de Darius révèle que l'échec de son fils avait été autrefois présagé

⁴⁹⁵ Florence Dupont a émis des réserves sur cette opinion commune dans sa monographie *Eschyle*. Selon l'auteur, « Eschyle, qui était noble et donc combattait comme hoplite, était normalement présent à Marathon, mais qu'il ait été à Salamine est une invention tardive et peu vraisemblable ». De plus, même dans le Livre VIII (Uranie) des *Histoires* consacré aux victoires grecques pendant la deuxième guerre médique, Hérodote n'a pas non plus mentionné la présence d'Eschyle dans la bataille de Salamine.

par Zeus ; dans *Les Sept contre Thèbes*, le fratricide entre Polynice et Étéocle n'est pas seulement provoqué par leur envie du pouvoir, mais est plutôt la réalisation de l'imprécation proférée par leur père Œdipe. La puissance de la destinée, dont le noyau est la justice divine, assigne le motif et décide le résultat du conflit tragique.

Chez Eschyle, l'arrangement du destin des personnages est toujours conforme à la justice divine, mais cela ne signifie pas la constance d'un fonctionnement universel. Quand cette conception archaïque rencontre l'ordre juridique et moral de la cité, pour consolider son importance primordiale, il faut qu'elle s'adapte aux circonstances sociales. La trilogie l'*Orestie* en fait parfaitement la preuve. Si le meurtre d'Agamemnon et le matricide d'Oreste sont prédestinés, conformément à la malédiction de la famille des Atrides, l'acquittement d'Oreste semble au contraire transgresser la loi du talion, déjà évoquée respectivement dans *Agamemnon* (v. 1560-1564) et *Les Choéphores* (v. 309-313). Dans *Les Euménides*, le fils d'Agamemnon est jugé par l'Aréopage athénien, à savoir un tribunal populaire assemblé par Athéna, et est finalement acquitté à la fin de son procès. En effet, en tant que conseil le plus ancien d'Athènes à partir de Solon, l'Aréopage se composait des anciens archontes sortis de charges, constituant une des caractéristiques de la démocratie dans l'Antiquité grecque. Même après les réformes politiques d'Éphialte en 462, l'Aréopage a toujours gardé sa fonction judiciaire. Au lieu de perpétuer la vendetta, la fondation de l'Aréopage dans *Les Euménides*, lequel incarne le respect de l'ordre, permet de discuter sur la responsabilité du coupable dans un crime. Toutefois, le poète n'arrange pas un dénouement strictement en fonction de la législation en vigueur à Athènes ou des lois de Dracon sur le meurtre. « La qualité de l'acte compte d'abord dans l'univers d'Eschyle et les hommes y sont acquittés ou condamnés selon qu'ils ont agi ou non en accord avec une justice garantie par Zeus »⁴⁹⁶. Mais les éléments réalistes sont manifestes, nous pouvons déjà remarquer l'intégration du sujet mythique à la réalité sociale d'Athènes. Et cette combinaison renforce la justice divine, à laquelle est étroitement associé le destin des personnages, et qui joue un rôle prépondérant chez Eschyle.

Si l'*Orestie* peut être considérée comme rendant compte de l'adaptation de l'ordre archaïque à la société nouvelle ainsi que de la progression de l'idée de justice,

⁴⁹⁶ Suzanne Saïd, *La faute tragique, op.cit.*, p. 176.

la trilogie consacrée à Prométhée montre plutôt le parcours de la fondation de la justice divine, dont *Prométhée enchaîné* représenterait le commencement⁴⁹⁷. Dans cette première tragédie de la *Prométhéide*, nous ne voyons qu'un jeune roi olympien imposant un pouvoir arbitraire à ses sujets et abusant de son autorité. La justice est absente, ainsi que le Titan le dénonce aux vers 975-976 et 1091-1093. Mais ce n'est pas la fin de l'histoire. D'après la prédiction du Titan et les titres des deux autres pièces, Prométhée est finalement délivré par Zeus et aide ce dernier à devenir le vrai maître des dieux, image apparaissant semble-t-il dans le reste des pièces eschyléennes. Autrement dit, cette trilogie décrit la transformation d'un Zeus despotique en un Zeus représentatif de la justice divine, ainsi que l'unification de la volonté de Zeus et du destin. Et en réalité, l'intrigue tragique s'enracine tout à fait dans l'actualité contemporaine.

Du fait de sa date de naissance, Eschyle était le seul des trois grands tragiques à avoir été le témoin du passage de la tyrannie à la démocratie à Athènes pendant sa jeunesse. Le régime despotique a premièrement émergé dans le courant du VII^e siècle avant J.-C., d'abord dans les villes d'Asie Mineure, ensuite dans les cités de l'isthme. Après avoir liquidé la domination oligarchique, Pisistrate a accédé au pouvoir d'Athènes en tant que premier tyran athénien en 561. L'installation de ce gouvernement illégal et illégitime est due aux problèmes sociaux de l'époque, tels que l'agitation à cause de l'accaparement de la terre par de grands propriétaires, le monopole de la justice au profit des groupes privilégiés, ou la menace militaire extérieure à l'État⁴⁹⁸. Mais quand la communauté n'a plus été en crise ou contestée, la tyrannie n'a plus eu sa raison d'être. Finalement, à la chute de la tyrannie en 510, la population d'Athènes a choisi de soutenir Clisthène, qui a entrepris la réforme radicale des institutions athéniennes, spécialement en rompant l'autant que possible les cadres aristocratiques dans la vie politique et en instaurant les fondements de la démocratie d'Athènes. Il semble qu'Eschyle a théâtralisé ce processus dans la *Prométhéide*.

Eschyle ne pouvait admettre qu'il existât un dieu dans la cité céleste ou un homme dans la cité athénienne, qui se plaçât au-dessus des Lois. De même qu'Athènes a renversé les Tyrans, qui voulaient commander personnellement la

⁴⁹⁷ Dans l'ensemble, la critique française a tendance à considérer *Prométhée enchaîné* comme la première pièce de cette trilogie d'Eschyle, mais il existe également des chercheurs, comme Bernard Deforge, qui proposent de prendre *Prométhée porteur de feu* pour le drame initial.

⁴⁹⁸ Cf. Pierre Cabanes, *Le monde grec*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 82.

*ville, de même il faut que Zeus renonce à la tyrannie, qu'il fasse lui-même sa révolution, s'il ne veut pas être renversé, comme l'a été Hippias.*⁴⁹⁹

Tant pour l'Olympe que pour Athènes, la tyrannie est périssable, seule la loi est la garantie cruciale d'un règne constant. Le processus de la fusion de ces trois facteurs (Zeus, la justice divine et le destin) correspond exactement au changement social d'Athènes, qui passe de la tyrannie à la démocratie, de l'oppression à l'émancipation. Eschyle a vécu en personne cette période de l'histoire, et a ainsi reflété cette mutation historique dans ses œuvres. C'est peut-être pourquoi selon lui, l'ordre universel n'est pas correctement fondé dès le début, il faut du temps pour que la justice divine s'instaure, s'améliore progressivement et enfin se combine avec la destinée.

3.2.1.2. Sophocle

Bien qu'il n'y ait qu'un décalage d'une trentaine d'années entre la naissance d'Eschyle et celle de Sophocle, les deux grands poètes n'ont pas vraiment connu des périodes semblables de la Grèce antique. La génération de Sophocle a vécu les débuts de l'époque classique, soit l'apogée de l'histoire athénienne, durant lequel les valeurs culturelles et les institutions fondamentales se sont affirmées et ont atteint leur maturité.

Chez Sophocle, la conception du destin a également évolué. La justice divine n'est plus le thème unique de la tragédie, puisque la situation sociale n'est pas la même que celle de l'époque précédente. Le succès des guerres médiques a permis à Athènes de se substituer à Sparte pour l'hégémonie sur le monde grec antique. L'État a connu de grands progrès sur les plans politique, économique et culturel, ce qui a fait de cette cité une véritable capitale intellectuelle à cette époque-là. Néanmoins, les heurts répétés entre les puissances d'Athènes et de Sparte ne se sont pas arrêtés et ont aggravé les tensions internationales. Selon *La Guerre du Péloponnèse* de Thucydide, l'impérialisme d'Athènes a inspiré la crainte aux alliés de Sparte, constituant la raison principale de la guerre du Péloponnèse qui a mis fin à la Pentécontaétie⁵⁰⁰. Idéologiquement, à la différence des guerres médiques, la guerre du Péloponnèse n'a

⁴⁹⁹ Francis Vian, « Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle », *op.cit.*, p. 215.

⁵⁰⁰ En général, le terme « Pentécontaétie » désigne la durée d'une cinquantaine d'années qui sépare les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse.

pas été motivée par la recherche de la justice. Il ne s'agissait plus d'une lutte contre le despotisme barbare, mais d'une rivalité pour l'hégémonie.

En tout cas, la peste à Athènes en 430, le désastre de l'expédition de Sicile de 415 ainsi que l'alternance politique ont rendu les Athéniens de plus en plus déprimés et ont finalement conduit à leur défaite. Il apparaît que la confiance ou la fierté dans l'accompagnement divin pour les Athéniens ont disparu. C'est probablement ainsi que chez Sophocle, la conception du destin n'est plus attachée à la justice divine. Nous ne voyons pas l'ascension de Zeus, ni l'établissement de l'ordre. Les personnages se trouvent souvent dans une adversité prédestinée. Ils ne s'interrogent plus sur les voies de la justice divine comme dans la tragédie eschyléenne, puisque les dieux qui surveillent et contrôlent toujours leur sort sont éloignés.

En dépit de la distance qui sépare l'homme et les dieux qui sont rarement présents dans la tragédie sophocléenne, cela ne signifie pas l'affaiblissement de la force divine, laquelle règne tout de même sur le monde humain. Du côté de Sophocle, son appartenance à la confrérie religieuse dédiée à Amynos et à Asclépios ainsi que ses fonctions religieuses sont suffisantes pour assurer sa piété⁵⁰¹, qui se reflète dans ses œuvres. Il n'est donc pas étonnant de découvrir des vers (par exemple, dans *Œdipe roi*, *Électre* et *Les Trachiniennes*) qui témoignent sans fard de son respect pour la divinité, comme ceux que nous avons cités dans la partie précédente. Face à la puissance divine, l'homme se trouve inférieur et faible. La volonté de Zeus et la destinée lui sont imposées, et il lui est inutile de s'efforcer de les éviter ou de les changer. Tel Œdipe qui ne parvient finalement pas à échapper à son destin parricide et incestueux, selon la prédiction d'Apollon ; tels Oreste et Électre qui achèvent enfin la vengeance d'Agamemnon contre leur mère Clytemnestre, conformément à l'oracle du même dieu ; tel Héraclès qui est empoisonné par la tunique imprégnée de sang du centaure Nessos déjà mort, correspondant à la prophétie de son père Zeus. La vie humaine n'est pas libre, chacun doit obéir à l'arrangement de son sort qui est fait d'alternances. Le bonheur est précieux et éphémère, et dépend largement de la volonté divine.

ΧΟΡΟΣ : Ανάλγητα γὰρ οὐδ'

⁵⁰¹ Ayant appartenu à une confrérie dédiée au héros guérisseur Alcon ou Amynos, Sophocle a accueilli en tant que prêtre la statue du nouveau dieu Asclépios dans sa demeure lorsque les Athéniens l'ont fait venir d'Épidaure en 421. Un péan en l'honneur d'Asclépios a été composé par Sophocle sans doute lors de cette occasion.

ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·
ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰ
πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον Ἄρκ-
του στροφάδες κέλευθοι.⁵⁰²

Le chœur : Aussi bien le Cronide, le roi qui règle tout, n'a jamais aux mortels octroyé de lots sans souffrances. Joies et peines pour tous toujours vont alternant : on croirait voir la ronde des étoiles de l'Ourse.

Nous supposons que cette idée de la fragilité du bonheur humain est de même étroitement liée aux changements géopolitiques de l'époque. L'hégémonie d'Athènes s'accompagnait de dissensions internes et de tensions externes. Les Athéniens ont combattu sans arrêt. Les succès et les défaites alternaient, rien n'était déterminé. La peste durant l'été 430 a au surplus porté un coup brutal à la cité. Venue peut-être du continent africain, la maladie infectieuse a d'abord éclaté au Pirée et puis s'est épanchée à Athènes. Cette épidémie sans précédent a duré une saison seulement, mais a décimé un quart à un tiers de la population athénienne. À en croire Thucydide⁵⁰³, les gens étaient démoralisés, est même apparue une crise des valeurs religieuses ainsi qu'un retournement des situations sociales. La description de l'épidémie ravageant Thèbes au début d'*Œdipe roi* évoque peut-être cette peste d'Athènes. Et il est fort probable que des événements contemporains comme celle-ci ont exercé une influence profonde chez Sophocle.

En tout cas, toujours soumis au destin d'une puissance prépondérante, d'un caractère imprévisible, l'homme sous le calame de Sophocle est intrépide et résolu à y résister, ce qui pourrait s'expliquer par deux points. D'une part, parallèlement à son ascension à l'échelle égéenne, Athènes a également connu des changements au niveau de la politique interne. En 461, Éphialte, chef du parti démocratique et mentor de

⁵⁰² Sophocle, *Les Trachiniennes*, v. 126-131, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁰³ Cf. Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, Livre II, Chapitre 53, texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 39. « Θεῶν δὲ φόβος ἢ ἀνθρώπων νόμος οὐδεὶς ἀπεῖργε, τὸ μὲν κρίνοντες ἐν ὁμοίῳ καὶ σέβειν καὶ μὴ ἐκ τοῦ πάντας ὄραν ἐν ἴσῳ ἀπολλυμένων, τῶν δὲ ἀμαρτημάτων οὐδεὶς ἐλπίζων μέχρι τοῦ δίκην γενέσθαι βιοῦς ἂν τὴν τιμωρίαν ἀντιδοῦναι. » (Crainte des dieux ou loi des hommes, rien ne les arrêtaient : d'une part, on jugeait égal de se montrer pieux ou non, puisque l'on voyait tout le monde périr semblablement, et, en cas d'actes criminels, personne ne s'attendait à vivre assez pour que le jugement eût lieu et qu'on eût à subir sa peine.)

Périclès, a promu une série de réformes en vue d'affaiblir la puissance de l'Aréopage, en répartissant ses pouvoirs entre la Boulé des cinq cents et le tribunal de l'Héliée. La place des aristocrates s'est dégradée progressivement, tandis que les citoyens étaient encouragés à participer réellement à la vie publique. Plus tard, Périclès, arrivé au pouvoir, a mis en application des réformes civiques, comme l'avance du droit d'entrée aux pièces théâtrales par l'État pour les pauvres, le *misthos* pour les citoyens les plus pauvres qui occupaient une fonction publique, et l'abaissement du seuil permettant aux citoyens de troisième classe de devenir archontes. D'autre part, au lieu d'être un pur écrivain, Sophocle, doté d'un caractère aimable et sociable, est également entré dans la politique. Probablement grâce à la confiance du peuple et aux étroites relations avec des hommes d'État tels que Périclès, il a souvent assumé de hautes fonctions : en 443, il était désigné parmi les hellénotames, trésoriers de la ligue de Délos ; vers 441, il était élu stratège et a participé à l'expédition contre Samos dirigée par Périclès ; quelques années plus tard, il était réélu aux côtés de Nicias ; en 413, à la suite du désastre de Sicile, il était choisi parmi les dix proboules, commissaires du peuple chargés de rétablir la cité athénienne.

Si la place dominante des dieux peut être en grande partie due à la piété de Sophocle, le caractère décidé de ses personnages est probablement influencé par ses activités sociales et l'engagement croissant exigé des citoyens. L'épanouissement politique qui a supposé une grande confiance dans le peuple a sans doute permis au poète de ressentir l'époque plus profondément. Il est par conséquent naturel que chez lui, l'homme soit davantage mis au centre que chez Eschyle. Et à force de participer à l'actualité, Sophocle, en s'enracinant dans le peuple, a beaucoup mis l'accent sur l'importance et la grandeur de l'homme. De ce fait, rien ne peut faire fléchir les figures sophocléennes, dont la résolution et l'intrépidité sont hautement appréciées. Dans *Ajax*, quand le fils de Télamon se rend compte de la folie de l'acte provoqué par l'enchantement d'Athéna, il finit par se suicider pour garder sa dignité et échapper à l'opprobre ; dans *Antigone*, l'héroïne insiste pour ensevelir son frère Polynice contre l'ordre promulgué par Créon, et enfin se pend après avoir été enterrée vivante. Isolés de leur entourage et passionnés d'honneur, ils représentent l'idéal de l'homme, luttent pour les valeurs auxquelles ils tiennent et n'acceptent pas de compromis en bravant la mort. Quoique l'homme soit réduit à l'échec face au destin, les héros sophocléens agissent d'une façon active. Tout à fait comme dans *Œdipe roi*, où le fils de Laïos fait

tous ses efforts pour empêcher la réalisation de l'oracle effrayant d'Apollon, et après la reconnaissance de son identité, se mutilé et demande à s'exiler.

Quel que soit le thème de la pièce, nous pouvons observer chez Sophocle l'activité des personnages qui ne cessent jamais de se battre, malgré le résultat inévitable. En réalité, la connaissance de l'expérience du poète et du contexte de son époque nous permet d'une certaine manière de mieux comprendre sa tragédie. En dépit de la prédominance des dieux et de la destinée, Sophocle ne viserait pas du tout à promouvoir une conception du destin négative ou pessimiste. En revanche, au niveau du respect de la divinité, il exalte la grandeur de l'être humain, lequel s'évertue à défendre ses valeurs et sa liberté, au mépris des contraintes du destin.

3.2.1.3. Euripide

Né une quinzaine d'années plus tard que Sophocle, Euripide n'appartenait pas pourtant plus exactement à la même époque de son prédécesseur. Les conceptions du destin chez eux ne sont pas non plus identiques.

Pour la tragédie euripidéenne, le poids de la justice divine dans la destinée s'est encore atténué, ce qui pourrait être en lien avec le déclin de la situation sociale. La génération d'Euripide n'a pas connu l'ère glorieuse des guerres médiques, mais a témoigné de la guerre acharnée du Péloponnèse. Ce long conflit de 27 ans a affaibli les pays belligérants, provoquant des bouleversements importants. Des villes telles que Platées, Mélos et Mytilène ont été détruites, et cruellement détruites. Certes, noyau du conflit, Athènes ne pouvait pas rester indemne, une suite de catastrophes a fortement atteint sa population : d'abord la peste de l'été 430, puis la défaite par Syracuse dans l'expédition de Sicile en 413, enfin le procès des généraux après la bataille des îles Arginuses en 406, marquant l'épilogue funeste de la puissance athénienne. Parallèlement à la guerre, des mutations sociales se sont produites : l'exode rural a vidé les campagnes au profit des cités, le nombre de petits artisans en ville s'est gonflé, l'inégalité entre les pauvres et les riches s'est aggravée.

Durant cette période trouble et tumultueuse, ce n'était pas en invoquant la justice divine que l'on pouvait espérer un retour à l'apogée ni à la normale. Et au lieu

de compter sur la divinité pour dissiper les conflits tragiques, Euripide s'est concentré dans ses œuvres sur la représentation de la réalité. Bien qu'il ne soit pas intervenu dans la politique, le dramaturge n'était pas indifférent à l'actualité. Nous pouvons percevoir sa sensibilité envers la réalité à travers les thèmes et le contenu de ses œuvres, bien sûr, du point de vue d'un citoyen mais non d'un politicien. Dans *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*⁵⁰⁴, Édouard Delebecque, en s'attachant aux dates de la composition et de la représentation des pièces euripidéennes, a fait de fines analyses sur les allusions à cette guerre entre la ligue de Délos et celle du Péloponnèse chez Euripide. Par exemple, selon l'auteur, *Médée* (431) révèle l'hostilité d'Athènes à l'égard de Corinthe suscitée par les préliminaires de la guerre ; *Les Héraclides* (429) reflète un sentiment antiargien correspondant à la description de Thucydide ; *Andromaque* (422) montre l'attitude antispartiote du dramaturge, qui tient peut-être à la violation de la trêve par Brasidas et les Lacédémoniens ; *Électre* (413), *Iphigénie en Tauride* (413) et *Oreste* (408) expriment le dernier espoir de succès en Sicile. Parmi les pièces précitées, à l'exception d'*Électre* et d'*Oreste*, aucune n'évoque l'obtention ou la réalisation de la justice divine, élément crucial de la conception du destin eschyléenne. En revanche, pas même la destinée n'est traitée comme une puissance suprême dans l'univers, puisqu'Euripide a accordé une grande attention à la condition de l'homme.

Aussi en tant que citoyen, Euripide ne se contentait pas de faire simple allusion à quelques événements historiques. Par rapport à Sophocle, Euripide a déployé des descriptions sur la guerre d'une manière plus vive et plus pathétique. Ainsi pouvons-nous voir que dans le quatrième stasimon d'*Andromaque*, le chœur de femmes phthiotes se lamente sur la misère apportée par la guerre de Troie ; que, dans le prologue des *Troyennes*, Hécube déplore le malheur de sa patrie et de son peuple à l'issue de la guerre ; que, dans le quatrième stasimon des *Suppliantes*, le chœur des mères argiennes en deuil, pleure la perte de leurs fils, les sept chefs morts pendant la guerre contre Thèbes. Sous couvert des mythes, Euripide a exposé les horreurs de la guerre, dépeint la souffrance des victimes, fustigé la tyrannie et vanté l'hospitalité d'Athènes. Il est impossible de confirmer la certitude de toutes ces liaisons entre les pièces d'Euripide et l'actualité contemporaine, mais il est évident que le contexte historique a influencé ou inspiré le poète pour sa création dramaturgique, au niveau du choix de sujets et de

⁵⁰⁴ Cf. Édouard Delebecque, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Paris, C. Klincksieck, 1951.

l'expression des pensées ou des émotions.

Au lieu de prêter les retournements de la fortune à la justice ou la volonté divines, Euripide a perçu d'autres explications. Comme Pindare qui a « procédé par analogie et comparé les aléas de la vie humaine avec l'évolution de cycles naturels, notamment avec le passage des saisons »⁵⁰⁵, Euripide a utilisé des métaphores pareilles dans ses œuvres (*Danaé*, v. 330)⁵⁰⁶ afin d'exprimer les caprices de la destinée de l'homme. Cette idée dans sa tragédie se serait formée sous l'emprise de la fluctuation des conditions politiques de l'État, ainsi que sous celle des courants philosophiques d'alors. Par exemple, Anaxagore a introduit le concept de « νοῦς » (esprit), en vue de définir l'énergie cosmique qui organise et ordonne le monde, et « dans la mesure où cette intelligence agit comme telle dans une perspective consciente, elle implique l'idée d'un progrès continu dans son action propre »⁵⁰⁷, d'où vient la conception du réel et de son devenir dans l'Athènes du V^e siècle et dans la tragédie d'Euripide. Sur cette toile de fond, le sort des personnages semble devenir plus instable et plus imprévisible.

En tout cas, si Euripide est surnommé poète-philosophe, c'est parce que la pensée philosophique chez lui n'arrête pas d'intéresser la critique depuis l'Antiquité. En contraste avec Eschyle et Sophocle, Euripide a suivi quelque formation de l'esprit⁵⁰⁸. « Le poète place souvent dans la bouche de ses personnages des réflexions qui renvoient aux théories des philosophes contemporains »⁵⁰⁹. Communément admis comme l'élève des trois penseurs présocratiques, à savoir Anaxagore, Protagoras et Prodicos, Euripide a certainement été influencé par leurs pensées, ce qui a probablement conduit au changement d'attitude envers les dieux par rapport à celle d'Eschyle et de Sophocle. Du dégagement des divinités anthropomorphiques d'Anaxagore au proto-évhémérisme suspect de Prodicos, en passant par l'agnosticisme de Protagoras, tous les trois ont été accusés d'athéisme. De même, Euripide était aussi accusé d'athéisme par Aristophane de ne pas croire à l'existence des dieux (*Les Thesmophories*, v. 450-451) et de créer de

⁵⁰⁵ Jacqueline Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Paris, Société des Études Classiques 2001, p. 11.

⁵⁰⁶ Mais il n'était pas le seul ou le premier à employer cette sorte d'expression. Par exemple, dans *Ajax* de Sophocle (v. 670-673).

⁵⁰⁷ Jacqueline Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique, op.cit.*, p. X.

⁵⁰⁸ Selon *La Vie*, il a étudié auprès des physiciens comme Anaxagore et Archélaos, des sophistes comme Prodicos et Protagoras, et était censé être disciple de Socrate. Mais certaines de ces relations éducatives, notamment celle avec Socrate, sont assez fortement contestées.

⁵⁰⁹ Jacqueline Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique, op.cit.*, p. 2.

nouvelles divinités (*Les Grenouilles*, v. 889-894). L'un des exemples réside dans les occurrences du terme « Αἰθήρ » (Éther), utilisé par le poète beaucoup plus fréquemment que ses deux prédécesseurs, non seulement comme indication géographique ou allusion mythologique, mais aussi comme référence à la théorie physique (*Hélène*, v. 44) ou à la philosophie (*Hélène*, v. 1016), ce qui représente une empreinte manifeste des penseurs présocratiques, surtout des sophistes, sur sa création tant dans les idées que dans la forme.

Partant de là, l'on comprend que l'image des divinités a changé. La distance séparant les dieux et les hommes s'en est trouvée diminuée. Euripide tend assez évidemment à affaiblir la suprématie des dieux et à souligner le statut de sujet de l'être humain. Sauf Zeus qui est encore chargé d'empêcher les dieux de s'opposer entre eux (*Hippolyte*, v. 1328-1333), ces derniers perdent déjà de leur pouvoir de gouverner le monde. Il n'y a presque plus de différence de nature mais seulement de degré entre les hommes et les dieux. Bien humanisés, ceux-ci même abusent de leur puissance au service des passions trop humaines, comme Aphrodite dans *Hippolyte* et Dionysos dans *Les Bacchantes*.

Et sans la surveillance de la justice divine et de la Nécessité appuyées sur la loi du talion ou de la vendetta, le destin est comblé de caprices, et s'avance dans des circonstances changeantes, conformément au concept philosophique de l'évolution permanente de l'époque. La femme qui provoque la guerre de Troie n'est en fait qu'un fantôme d'Hélène ; le conflit qui surgit à la suite du meurtre de Clytemnestre par Oreste est dissipé par l'intervention d'Apollon ; Alceste qui accepte de se sacrifier à la place de son mari est ramenée des enfers par Héraclès, et Médée désespérée d'être trahie par Jason rencontre Égée qui offre la possibilité de sa vengeance... Dans ses pièces, Euripide n'offre pas d'explication pour cette instabilité du sort, mais donne simplement des réflexions sur la destinée à l'aide des histoires mythiques.

Pourtant, « le poète n'emprunte donc aux philosophes que des perspectives qui nourrissent sa réflexion et sa rêverie, et non pas une expression rigoureuse ou une méthode stricte »⁵¹⁰. Détournant l'attention vers l'être humain, Euripide met davantage l'accent sur les émotions, lesquelles affectent souvent la décision des hommes ainsi que

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

des dieux, et dominant leurs actions. La jalousie d'Aphrodite, la haine de Dionysos, la furie d'Hécube et de Médée... Ce sont justement les passions qui suscitent les actes des personnages, et leur permettent de contrôler ou de changer le destin. Tout à fait comme chez *Médée*, où la trahison de son mari perfide et ingrat suscite le courroux de la magicienne, qui délibère et accomplit sa vengeance en tuant Créuse, Créon et ses propres enfants. Loin d'être empêchée ou punie par quelque dieu, Médée quitte finalement Corinthe sur le char ailé en direction de l'asile promis par Égée. De plus, ce n'est pas la seule pièce à laquelle Euripide ne fournit pas une fin mauvaise. À cet égard, les hommes ne se trouvent plus dans une situation totalement passive comme auparavant, puisqu'il leur est possible de se débarrasser des entraves de la destinée ou des divinités et d'ainsi forger leur propre vie.

3.2.1.4. La conclusion de cette partie

Outre les analyses globales précédentes sur la relation entre la réalité et la création des tragiques au cours de ces trois époques, si nous voulons synthétiser la donnée la plus importante qui a pesé dessus et peut contribuer à faire mieux comprendre l'évolution historique de la conception du destin dans la tragédie grecque, c'est la découverte de la responsabilité humaine au V^e siècle avant J.-C., favorisée principalement par la naissance de la démocratie.

En effet, à partir du VII^e siècle de notre ère, les Grecs en général, et Athènes en particulier, ont évolué vers un système de démocratie directe, à savoir un système d'organisation politique où toutes les questions politiques étaient débattues par l'assemblée des citoyens eux-mêmes (l'« Ecclésia » à Athènes, l'« Apella » à Sparte). Tous les citoyens qui étaient âgés de plus de vingt ans et n'ont pas encouru d'« atimie »⁵¹¹ avaient le droit et le devoir de participer aux décisions à l'issue des discussions à l'« Ecclésia ». En ce temps-là, l'« Ecclésia » se réunissait environ quarante fois par an, d'abord sur l'Agora, puis sur la colline de la Pnyx, afin de délibérer sur les questions préalablement examinées par la « Boulè » (Conseil de Cinq-Cents)⁵¹². Avec des pouvoirs délibératifs, législatifs et judiciaires, l'« Ecclésia » décidait de la

⁵¹¹ Dans la Grèce antique, le terme « atimie », relevant de la démocratie athénienne, désigne la condamnation avec privation partielle ou totale des droits civiques.

⁵¹² Cf. Pierre Cabanes, *Le monde grec, op.cit.*, p. 74.

guerre et de la paix, désignait les stratèges par élection, jugeait pendant les procès d'ostracisme... En d'autres termes, le citoyen athénien a appris à décider, presque quotidiennement, de sa vie civique. Ainsi s'est formé concrètement le sens civique.

Dans ce contexte, les guerres médiques ont contribué à faire découvrir aux Grecs la responsabilité. Le succès inattendu et spectaculaire contre les Perses s'est traduit dans leurs représentations mentales par l'approbation et même la volonté des dieux : ceux-ci avaient voulu la victoire de la démocratie et continuaient à jouer un rôle important dans les événements qui se produisaient. Mais les victoires de Marathon, Salamine et Platées avaient été rendues possibles grâce au courage et aux convictions des Grecs, qui croyaient être au moins partiellement maîtres de leur destin et responsables de leur vie. La découverte de cette responsabilité a généré un immense espoir accompagné d'une profonde croyance en la justice divine – c'est à ce moment qu'Eschyle a vécu et a produit son œuvre.

La tragédie a pris son essor à la suite des guerres médiques qui l'ont favorisée et portée à son achèvement. Et le sens de la responsabilité humaine chez les Grecs a connu quelques changements. La réussite durant les guerres médiques a permis à Athènes de se substituer à Sparte pour l'hégémonie sur le monde grec antique. Au fur et à mesure du déclin politique de Thémistocle, son adversaire Cimon était élu stratège en transformant la ligue de Délos en un véritable Empire athénien. Peu de temps après, les réformes d'Éphialte et de Périclès ont porté atteinte à la place des aristocrates et ont encouragé beaucoup plus de citoyens à participer réellement à la vie publique. Lorsque l'horizon athénien s'est considérablement élargi, les citoyens ont été amenés à régler des affaires de plus en plus nombreuses et de plus en plus compliquées, ce qui leur a posé des problèmes, parfois de graves cas de conscience. Surtout après le déclenchement de la guerre du Péloponnèse à cause des tensions internationales aggravées par les heurts continuels entre les puissances maritime d'Athènes et terrestre de Sparte, l'empire athénien s'est graduellement effondré. Ayant eu une carrière politique, Sophocle était témoin du plein essor de cette société et a assisté à ses déboires à la fin de son âge d'or. Il n'a nullement remis en cause les dieux, mais à ses yeux, les projets divins étaient moins clairs qu'à la génération précédente, et il préférait se tourner vers les hommes et leur héroïsme.

Plus tard, Euripide a témoigné des horreurs suscitées par cette guerre entre les

Grecs provoquée par une rivalité pour l'hégémonie. Sous l'emprise des dommages considérables de la guerre, des calamités naturelles ainsi que des mutations sociales, la croyance en la justice divine a perdu de son poids, et les certitudes morales se sont mises à diminuer au sein de la population. Les misères générées par la guerre du Péloponnèse ont développé l'individualisme de citoyens préoccupés à se protéger, et ont affaibli le sentiment patriotique et civique qui avait suscité le théâtre tragique. Dans cet environnement social rempli de vicissitudes, Euripide a constaté et a déploré les malheurs des hommes. Au lieu de chercher des explications du côté des dieux, il était sensible aux passions humaines responsables des souffrances de ses contemporains, en exprimant la vanité de la vie humaine.

Du patriotisme à l'individualisme, ce changement de responsabilité humaine s'est manifesté assez clairement chez les trois grands tragiques, qui, en composant et en faisant représenter des tragédies, non seulement visaient à cueillir des lauriers pendant les concours théâtraux, mais également avaient l'ambition d'aider leurs concitoyens dans leur réflexion politique. C'est précisément sur cette base qu'a évolué la conception du destin dans la tragédie grecque.

3.2.2. La tragédie classique chinoise

Depuis l'Antiquité, les anciens Chinois avaient déjà aperçu finement la corrélation entre l'art et la réalité. Par exemple, dans le « Livre de la musique » des *Livres des rites* a été mentionnée la relation entre la musique et la politique.

zhìshìzhīyīnān yǐ lè qízhèng hé luànshìzhīyīnyuàn yǐ nù qízhèngguāi wángguó
治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国

zhīyīn āi yǐ sī qí mǐnkùn shēngyīnzhīdào yǔzhèngtōng yǐ
之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。⁵¹³

Les airs d'un âge de bon ordre indiquent le calme et le plaisir, sa politique est donc harmonieuse ; les airs d'un âge de désordre montrent l'insatisfaction et la colère, sa politique est donc perverse ; les airs d'un État en ruine expriment l'affliction et le chagrin, son peuple est donc misérable. La voie de la musique,

⁵¹³ *Le Livre des rites*, traduit et annoté par Yang Tianyu, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2004, p. 468.

a une interaction avec celle de la politique.

Les anciens Chinois ont cru que les modulations de la voix provenaient de l'esprit, et que les différentes émotions de l'esprit se produisaient sous l'influence des choses externes, et puis se manifestaient dans les sons prononcés. De façon plus large, les œuvres artistiques peuvent refléter, d'une certaine manière, des caractères du temps. Même si elles ne sont pas nécessairement liées à la politique, elles nous offrent la possibilité d'approfondir nos connaissances sur l'époque qui les a vu naître. Et en tant que genre de spectacle fusionnant plusieurs formes d'art, entre autres, la littérature, la musique, le chant et la danse (acrobatique), la tragédie classique chinoise s'est ancrée dans la société civile. Comme son homologue grecque, elle est loin d'être indépendante de la société de sa création.

Au fond, la tragédie chinoise, ainsi que tout le théâtre chinois, était un art folklorique dès sa naissance au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle. À cause de sa racine implantée au sein même de la population, elle était considérée comme inférieure à la poésie (le *fu*, le *shi* et le *ci*) qui avait déjà prospéré pendant plus de 1500 ans : d'une part, son développement a été freiné par la classe gouvernante ; d'autre part, les lettrés ayant reçu une éducation officielle à base de poésie l'ont méprisée. Jusqu'à la dynastie Yuan, au fur et à mesure des grandes mutations de la société, le statut social des lettrés s'est dégradé : beaucoup ont commencé à se tourner vers la création du théâtre pour gagner leur vie, constituant le facteur essentiel du grand essor de la tragédie chinoise vers son premier apogée.

À l'opposé de la tragédie grecque, la tragédie chinoise ne se déroulait pas seulement au cours des fêtes nationales importantes comme les Grandes Dionysies, organisées par l'État en vue d'éduquer les habitants. En revanche, elle était une activité populaire qui a émergé et s'est développée sans soutien gouvernemental. Avec la prospérité des activités théâtrales qui sont devenues une distraction commerciale, des troupes de théâtre, particulières mais de plus en plus professionnelles, se sont progressivement formées. La fréquence des représentations était illimitée. Les lieux de spectacle étaient variés et ont connu une transformation. Par exemple, sous la dynastie

Yuan, les acteurs jouaient généralement dans des « enclos aux tuilettes » (瓦舍)⁵¹⁴ où se sont installées des « esplanades à balustrades » (勾栏)⁵¹⁵. Pendant la dynastie Ming, tandis que le théâtre à la mode était apprécié par davantage de personnes des classes sociales supérieures, ces dernières avaient souvent eu tendance à inviter des troupes à jouer des pièces dans leur salon lors des fêtes, des banquets ou des cérémonies. Jusqu'à la dynastie Qing sont apparus des lieux de divertissement intégrés, comme de grands restaurants, des maisons de thé ou de réunion, à l'intérieur desquels étaient installées des planches pour la mise en scène dramatique. À part ces endroits représentatifs, il existait aussi des troupes impériales entretenues par des empereurs épris de théâtre, et des troupes de théâtre « mobiles », qui ne se limitaient pas aux lieux spéciaux et se déplaçaient à volonté, en donnant des représentations aux foires du temple ou directement dans la rue.⁵¹⁶

Tout au long de l'évolution du théâtre classique chinois, y compris donc de la tragédie qui ne fait pas exception, ce mode de développement a impliqué sa dépendance intime avec les récepteurs. En d'autres termes, en matière de création tragique chinoise, d'un côté, les dramaturges ont conçu et produit des œuvres selon leur expérience et leur perception de la réalité ; d'un autre côté, la concurrence féroce sur le marché théâtral a également exigé d'eux de satisfaire les goûts des spectateurs, lesquels étaient sensibles et influencés par les circonstances de leur époque. En outre, bien que la classe dominante n'ait pas pris de place prépondérante au cours de la progression du théâtre, il est incontestable qu'elle a eu plus ou moins de répercussions sur celui-ci, qui s'est graduellement imprégné de la vie sociale, parmi les classes tant populaires que supérieures.

De la production à la représentation, il apparaît de ces données que la tragédie classique chinoise, comme la tragédie grecque, s'est développée sous l'effet de différents éléments à la fois internes et externes. Ainsi n'est-il pas possible de détacher

⁵¹⁴ Les « 瓦舍 », littéralement traduits comme les « enclos aux tuilettes », sont souvent des quartiers urbains dégagés, spécialement pour le divertissement quotidien du peuple.

⁵¹⁵ Les « 勾栏 », littéralement traduits comme les « esplanades à balustrades », sont des espaces entourés par des planches de bois où se jouent les spectacles, dont l'entrée était payante.

⁵¹⁶ Cf. Liao Ben, « Historique de la forme du théâtre dans l'Antiquité chinoise », *Vestiges Culturels*, 1996, n° 2, p. 63-72.

la conception du destin dans les pièces de la vie personnelle ni de l'environnement social et culturel dans lequel se trouvaient les dramaturges.

3.2.2.1. La dynastie Yuan

Le premier apogée de la tragédie chinoise n'a pas tardé longtemps à apparaître à la suite de sa naissance, et le contexte social en a jeté une base cruciale.

En effet, la dynastie Yuan a été fondée en 1271 par Kubilai Khan, qui a ensuite vaincu les Hans de la dynastie Song du Sud en 1279. En fonction des *Institutions de la* ^{yuándiǎnzhāng} *dynastie Yuan* (元典章), sous le règne des Mongols, la population était divisée en quatre castes distinctes : les Mongols, les Semu⁵¹⁷, les Hans⁵¹⁸ et les peuples du Nord⁵¹⁹. La discrimination entre ces castes ethniques était évidente dans presque tous les domaines de la vie quotidienne, tels que le recrutement de fonctionnaires, la perception des impôts, l'exécution de la pénalité et la permission de la détention d'armes⁵²⁰. Ce modèle de gestion d'État a aggravé les contradictions sociales existantes. La plupart des Hans ont été massacrés ou asservis. L'oppression et l'exploitation intensives ont rendu la vie du peuple de l'ancienne dynastie misérable. Leur terre était soit détenue par le nouveau gouvernement allogène et partiellement octroyée aux nobles ou aux officiers mongols, soit possédée par les grands propriétaires ayant déjà changé d'allégeance à la fin des Song et des Jin. Par conséquent, les Hans dont la majorité vivait de l'agriculture sont devenus des serfs, écrasés de lourds impôts.

L'incompétence de la classe gouvernante a rendu la situation encore pire. Les officiers étaient composés principalement de Mongols, qui étaient dotés d'une culture nomade et ainsi considérés comme des barbares non civilisés par les Hans. Beaucoup d'entre eux étaient même illettrés, et manquaient de connaissances approfondies des

⁵¹⁷ Les Semu (色目人), littéralement traduits comme des gens avec des yeux colorés, désigne toutes les ethnies d'Asie centrale, occidentale et d'Europe.

⁵¹⁸ Les Hans indiquent les Hans ainsi que d'autres ethnies de la dynastie Jin (金朝, 1115-1234).

⁵¹⁹ Les peuples du Nord (南人) sont les ethnies, y compris les Hans, de la dynastie Song du Nord (南宋, 1127-1279).

⁵²⁰ Cf. Huang Pingping, *Recherche sur « la loi de l'identité » de la dynastie Yuan*, Mémoire de master, Université Centrale des Minorités, Beijing, Avril 2012.

lois et des règlements ainsi que de la société civile des Hans. Pour résoudre ce problème, un bon nombre de « petits fonctionnaires » (胥吏)⁵²¹ constitués d'intellectuels des Hans étaient sélectionnés afin de les assister dans les affaires politiques, d'où résultaient la corruption et même la vénalité des offices. Le système bureaucratique créé par les Hans a été érodé, la dégradation morale s'est ensuivie, et la société perdant son équilibre tendait à sombrer dans le chaos. Il n'est donc pas difficile de concevoir que les gens des classes sociales inférieures vivaient dans un climat social obscur et terrible.

Tel est tout à fait le prototype du contexte social dans *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing. La pièce a théâtralisé la réalité de la dynastie Yuan, en décrivant un monde pareil où les crimes et l'injustice étaient courants. L'autre œuvre intitulée *Lu Zhailang* (鲁斋郎) du même dramaturge est également une tragédie judiciaire, laquelle raconte l'enlèvement des épouses de Li Si (李四), un orfèvre, et de Zhang Gui (张圭), un employé subalterne du tribunal local, par Lu Zhailang, ayant un lien de parenté avec la famille royale et représentant des classes supérieures riches et influentes de la dynastie Song du Nord. De plus, dans le *Banquet de cinq marquis* (五侯宴), Guan Hanqing a aussi créé une héroïne malheureuse, Madame Li (李氏), une femme qui étant trop pauvre se trouve contrainte de se vendre au Grand-duc Zhao (赵太公) pour trois ans afin de payer les frais de l'enterrement de son mari. Mais le Grand-duc Zhao modifie sournoisement le contrat et a l'intention de s'emparer de Madame Li pour toujours. Outre les pièces de Guan Hanqing, il y eut également d'autres tragédies de cette époque qui ont été créées avec des intrigues analogues, comme l'*Étagère d'or cru* (生金阁) de Wu Hanchen, et la *Palanche de cinabre* (朱砂担) d'un auteur anonyme. Quel que soit le contexte de l'époque de ces histoires, elles étaient de fait le

⁵²¹ Les petits fonctionnaires (胥吏) sont, dans la dynastie Yuan, des employés qui assistent les fonctionnaires de districts de leur arrangement des affaires mais n'appartiennent pas à la bureaucratie.

miroir du temps des auteurs. La cruauté et l'obscurité de la vie ont conduit la population à éprouver une exigence de la justice divine. Désespérée des réalités, elle n'a pas d'autre choix que de compter davantage sur le « Ciel », conception abstraite traditionnelle chargée de la justice divine, laquelle ne pouvait plus facilement être acquise que dans le monde virtuel du théâtre. C'est ainsi que dans bien des tragédies de la dynastie Yuan, y compris les pièces susmentionnées, se manifestait le besoin urgent de la justice divine, élément essentiel de la conception du destin d'alors. En conséquence, les méchants n'échappent jamais à la punition, tandis que les héros innocents obtiennent tout le temps justice, même après la mort.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette partie, beaucoup de lettrés qui dédaignaient la création théâtrale s'y sont lancés pour assurer leur subsistance. Puisque les gouvernants de la dynastie Yuan ont aboli les examens impériaux à deux reprises pendant plus de quarante ans au total, les intellectuels des Hans ont perdu le moyen d'entrer dans la carrière officielle, ce qui était leur rêve commun. L'abaissement de la condition sociale et la perte d'orientation de la vie ont intensifié le sentiment de frustration des lettrés⁵²². Quand certains d'entre eux se sont engagés dans la création littéraire, ces derniers, faisant partie du peuple, étaient parfaitement capables de reproduire les réalités et les épreuves que les gens ordinaires connaissaient. Toutes les pièces citées dans le paragraphe précédent en sont la preuve. Et en plus des pièces traitant des phénomènes sociaux, les dramaturges ont également adapté des événements historiques à la tragédie, tout en manifestant leur inquiétude et tristesse à l'égard de la nation et de l'époque. Comme *L'Orphelin de la famille Zhao* de Ji Junxiang, *L'Automne au palais des Han* de Ma Zhiyuan, *Le Rêve du royaume de*

xī shǔmèng
l'ouest (西蜀梦) de Guan Hanqing, et *Le Complot tramé sous la fenêtre d'est est*

dōngchuāngshìfàn
déjoué (东窗事犯) de Kong Wenqing. De même, ces œuvres tragiques, en reproduisant des scènes historiques politiques ou amoureuses, ne manquent jamais la demande de justice divine. Comme la famille du ministre Zhao est massacrée par son adversaire politique déloyal Tu'an Gu, ou l'amour de l'empereur Yuan des Han et de sa favorite Wang Zhaojun est détruit par le courtisan perfide Mao Yanshou, ou Zhang

⁵²² Cf. Yao Wenzhen, Wei Junmei, *Recherches comparatives sur les tragédies chinoise et occidentale, op.cit.*, p. 275.

zhāngfēi guānyǔ
Fei (张 飞) et Guan Yu (关 羽) sont trahis et tués respectivement par leurs
subordonnés Zhang Da (张 达), Mi Zhu (糜 竺) et Mi Fang (糜 芳), ou encore le
général loyal Yue Fei est piégé par le traître à la patrie Qin Hui.

Les lettrés ont montré l'injustice pénétrant la société, mais finalement, comme les plébéiens, ils n'avaient pas le pouvoir de changer la situation. Face à ces circonstances iniques, même s'ils avaient la volonté de se révolter contre la réalité tragique, il leur était impossible d'affronter ces nouveaux conquérants mongols. Cette idée, reflétée d'une certaine manière dans la création tragique, s'est traduite par la passivité des protagonistes devant le destin. En général, quand les héros innocents tombent dans des misères, ils ne sont pas en mesure de résister à l'injustice qui s'impose à eux. Cette attitude comporte principalement deux points d'appui. Premièrement, l'inégalité entre les bons et les mauvais est trop grande au niveau de la force ou du statut. Même si les personnages innocents accusent les méchants de leur crime, ils n'ont pas la capacité d'empêcher ou d'éviter l'infortune, ce qui permet ainsi d'éveiller chez les spectateurs la pitié pour les bons et la colère contre les mauvais. Deuxièmement, à l'encontre de la règle de la création des rôles tragiques synthétisée par Aristote dans son célèbre traité, les héros dans la tragédie chinoise sont souvent moralement parfaits. La perfection morale décide de leur comportement, ils ne peuvent pas agir sans scrupule pour atteindre leur objectif. Par voie de conséquence, leur destinée tragique est inévitable, et peut inspirer au sein du public le sublime de la personnalité, tout en assurant une fonction d'éducation morale.

Effectivement, depuis la dynastie des Han Occidentaux, où l'empereur Wudi
des Hans (汉 武帝)⁵²³ a accepté la proposition du philosophe et éducateur Dong
Zhongshu (董 仲 舒)⁵²⁴ sur la gestion de l'État et du peuple, à savoir « rejeter les
autres écoles de pensée, ne respecter que le confucianisme » (罢 黜 百 家 , 独 尊 儒 术),

⁵²³ L'empereur Wudi des Hans (汉武帝, 156-87 avant J.-C.), de son nom personnel Liu Che (刘彻), est le septième empereur de la dynastie Han Occidentaux.

⁵²⁴ Dong Zhongshu (董仲舒, 179-104 avant J.-C.) est un lettré confucianiste et philosophe chinois de la dynastie des Han Occidentaux.

le confucianisme est devenu dès lors la doctrine officielle pendant les deux millénaires suivants de l'Antiquité chinoise. À l'entrée de la dynastie Yuan, les Mongols, ignorants en confucianisme, ont incliné à prôner partiellement ce courant de pensée afin de mieux gouverner les Hans. De toute évidence, derrière cet objectif purement pragmatique n'existait pas vraiment de respect véritable pour cette idéologie. En tout cas, la discrimination ethnique et culturelle au début de la dynastie Yuan n'a pas poussé les lettrés des Hans à abandonner l'essence de la pensée traditionnelle, qu'ils avaient déjà intériorisée. Donc, dans la tragédie chinoise de cette époque, nous pouvons voir des héros tragiques toujours imprégnés des valeurs morales, conformes à l'éthique confucianiste traditionnelle, dont « les trois relations cardinales et les cinq vertus fondamentales » (三 纲 五 常)⁵²⁵ sont le noyau de ce système politique et moral.

Les liens de subordination entre souverain et sujet, père et fils, époux et épouse sont bien respectés. Et les cinq vertus comprenant l'humanité, la justice, la bienséance, la sagesse et la sincérité s'expriment parfaitement par les héros. C'est un monde théâtral marqué par le manichéisme, les mauvais et les bons sont antagoniques, avec des caractères distincts. Ceux-ci s'illustrent par leur obéissance à cette éthique hautement appréciée, mais d'autre part, ils sacrifient souvent leur vie pour défendre ces codes de conduite et de pensée.

Telle est Dou E, gentille et pieuse, qui est persécutée par les forces du mal et avoue volontairement un crime qu'elle n'a pourtant pas commis pour soustraire sa belle-mère à d'atroces supplices. Tels aussi les sauveurs de l'orphelin de la famille Zhao, loyaux et droits, qui ne peuvent pas braver la puissance de Tu'an Gu mais risquent leur vie pour défendre la justice. Telle encore Wang Zhaojun, belle et honnête, qui n'échappe pas à la malveillance de Mao Yanshou et consent enfin au mariage avec le chef des Huns pour protéger le pays. Quelle que soit leur identité, ils se distinguent par la piété filiale, la loyauté, l'honnêteté ou l'humanité, et deviennent des modèles moraux. À leurs yeux, l'éthique confucéenne est considérée comme un critère naturel et divin, une responsabilité sublime à assumer. Autrement dit, c'est le destin que le « Ciel » leur impose. Et cette sorte de conscience de mission ne leur permet pas de franchir les limites

⁵²⁵ Les « 三纲五常 », traduits littéralement comme les trois relations cardinales et les cinq vertus fondamentales, sont des principes confucéens importants. Dong Zhongshu (董仲舒) n'était pas le premier à les proposer, mais les a développés en vue de consolider la dictature de la féodalité.

légales ou morales pour s'opposer à des ennemis souvent plus puissants qu'eux, ce qui les conduit à subir leur fatalité.

De fait, à travers la création théâtrale, certains dramaturges avaient plus ou moins tendance à projeter leur propre vie sur les personnages tragiques. Comme ces derniers, ils ont déploré l'injustice de la réalité et placé leur espoir dans la destinée dont le « Ciel » était le représentant et incarnait la justice divine. Mais l'intrigue de la réhabilitation ou de la vengeance des victimes n'est pas composée de pures illusions sans fondement, puisqu'outre le contexte politique et culturel, la religion a également contribué à la formation de la conception du destin dans la tragédie de l'époque.

La dynastie Yuan en Asie centrale a occupé un territoire très vaste. Elle a inclus, à part la dynastie Yuan fondée par Kubilai Khan (la plupart du territoire de la Chine actuelle et tout le plateau mongol), trois khanats mongols, à savoir le Khanat de Djaghataï (l'Asie centrale), la Horde d'or (les plaines russes autour de la Volga) et l'Ilkhanat (le plateau iranien)⁵²⁶. Avec des ethnies différentes, les gouvernants ont adopté une attitude tolérante à la diversité des religions, parmi lesquelles le bouddhisme a joué un rôle prédominant, en l'emportant sur le taoïsme, le christianisme et l'islam. Malgré la popularité du bouddhisme tibétain⁵²⁷ à la cour impériale et dans la classe supérieure mongoles, le bouddhisme chinois⁵²⁸ restait très répandu au sein du peuple des Hans. D'une certaine façon, la vogue du bouddhisme tibétain a encore mieux favorisé la généralisation du bouddhisme chinois sous les Yuan.

En ce qui concerne la conception du destin, l'essence est semblable entre ces deux branches bouddhistes. Dans l'analyse du *Ressentiment de Dou E*, nous avons déjà indiqué que le noyau du bouddhisme résidait dans le samsara, cycle des existences qui se perpétuait sous condition de l'accumulation du karma. Ainsi est-il mentionné dans le *Sutra du Nirvana* :

⁵²⁶ Cf. Michel Bruneau, *L'Eurasie : continent, empire, idéologie ou projet*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

⁵²⁷ Sous le règne de Songtsen Gampo (617-650) au VII^e siècle, le bouddhisme est entré presque synchroniquement de l'Inde et de la Chine à l'Empire du Tibet et s'est ensuite développé dans le bouddhisme tibétain. Ce dernier, vers la fondation de la dynastie Yuan, a progressivement pénétré le milieu supérieur mongol.

⁵²⁸ Avant l'invasion des Mongols, le bouddhisme avait déjà été introduit de l'Inde en Chine au I^{er} siècle, puis a formé graduellement une branche chinoise.

shàn è zhībào rúyǐngsuíxíng sānshìyīnguǒ xúnhuánbùshī
善惡之報，如影隨形，三世因果，循環不失。⁵²⁹

La récompense du bien et du mal suit comme son ombre, le karma des trois vies circule sans erreur.

Selon le bouddhisme, il n'existe pas un bouddha spécifique en charge de la destinée. Le sort de tous les êtres est contrôlé par le dharma, « loi universelle de la nature qui s'exprime dans chaque être individuel (devoir moral) aussi bien que dans le cosmos par son mouvement cyclique et régulier »⁵³⁰. Outre sa longue tradition, si cette conception du destin bouddhiste a eu la large base des masses populaires, c'est qu'elle correspondait bien à la demande sentimentale du peuple, en codifiant sa croyance en des existences ou des puissances surnaturelles depuis l'Antiquité, lesquelles appliquent et entretiennent la justice divine. Elle reconnaît l'existence de la destinée marquée par la justice divine, mais ne prône pas vraiment le fatalisme, en soulignant le rapport entre l'action et le résultat dans la vie présente et dans des vies successives. L'idée peut non seulement encourager les gens à se surveiller, mais aussi leur permet de se reconforter dans le malheur. Et pour les spectateurs ainsi que les dramaturges des Yuan qui se situaient dans une société sombre et étouffante, il était bel et bien naturel de maintenir cette conviction ou, autrement dit, cet espoir, qui sont devenus la tonalité principale de la conception du destin pour la tragédie de cette époque.

Par conséquent, nous pouvons observer plus ou moins la trace du bouddhisme dans nombre de pièces tragiques de la dynastie Yuan, telles que *Le Ressentiment de Dou E*, *L'Orphelin de la famille Zhao*, *La Palanche de cinabre*, *Le Complot tramé sous la fenêtre d'est est déjoué*, où le karma se présente de manière manifeste. Les méchants sont toujours punis à la fin de la pièce, tandis que les souffrances des bons sont compensées. Même si la punition et la compensation ne sont souvent pas réalisées par les héros eux-mêmes, l'action sera accomplie par l'intermédiaire des empereurs ou des officiers intègres, incarnation de la justice divine.

Dans sa statistique de l'*Histoire littéraire de la tragédie chinoise*, Xie Bailiang a classé parmi les tragédies trente et une œuvres sur deux cent huit *zaju* qui nous sont

⁵²⁹ Zhang Wenda, Zhang Li, *Histoire et culture du Chan*, Harbin, Éditions de l'Éducation du Heilongjiang, 1988, p. 290.

⁵³⁰ *Larousse : Dictionnaire français en ligne*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dharma/25095?q=dharma#24979> (consulté le 13 décembre 2019).

parvenus intégralement⁵³¹. Environ la moitié d'entre eux reprend des contes populaires, et le reste se base sur des événements historiques. Néanmoins, presque toutes ces pièces sont en mesure de refléter assez fidèlement les ténèbres de la société, qui ne se cantonnent pas seulement dans la vie quotidienne des gens ordinaires, mais également au sein de la classe dominante. Dans ce monde manichéen, sous la plume des dramaturges qui ont témoigné et souffert du changement social et des misères du peuple, le destin malheureux des héros est inévitable : d'un côté, ils sont entravés par l'idéologie traditionnelle, surtout l'éthique confucianiste féodale ; d'un autre côté, ils ne peuvent pas rivaliser avec leurs adversaires beaucoup plus forts qu'eux. En même temps, le karma du bouddhisme combiné avec les besoins émotionnels, se transforme en croyance en la justice divine, laquelle n'est jamais absente. Tels sont les éléments principaux qui ont contribué à former la conception du destin dans la tragédie chinoise sous la dynastie Yuan.

3.2.2.2. La dynastie Ming

Sous la dynastie Ming, la mutation de la situation sociale et de la tendance idéologique n'a pas été sans influencer la création de la tragédie classique chinoise, dans laquelle la conception du destin a forcément été affectée.

Tout d'abord, commençons par la transformation de la forme littéraire de la tragédie. Depuis le début de la dynastie Ming, l'attachement à la littérature populaire dans la classe gouvernante a interféré dans la tradition culturelle, en offrant une condition profitable à l'épanouissement du roman et du théâtre. D'ailleurs, pour revitaliser l'économie de l'État, les autorités officielles ont promulgué une série de mesures politiques favorables au développement de l'artisanat et du commerce. Ainsi, l'élargissement de la classe citadine⁵³² a contribué à la popularisation et à la commercialisation de la littérature populaire, au sein de laquelle le théâtre a bien fleuri surtout après le milieu de la dynastie Ming. Dans ce contexte, bien que le *zaju* ait encore

⁵³¹ Cf. Xie Bailiang, *Histoire littéraire de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2014, p. 205.

⁵³² La classe citadine (市民阶级) de la dynastie Ming est composée d'une grande variété de personnes, telles que les commerçants, les artisans, les fabricants, les ouvriers, les acteurs ou les lettrés ordinaires.

occupé une place importante aux premières années des Ming, il a été graduellement remplacé par le *chuanqi*, un nouveau genre théâtral créé à partir du *nanxi*, lequel est apparu sous la dynastie Song du Nord et avait déjà acquis de la maturité à ce moment-là⁵³³. De fait, doté d'une longueur plus étendue (généralement composé de plus de quarante actes), d'une structure plus normalisée, d'un texte plus élégant, et de ballades composées sur des modes plus systématiques, le *chuanqi* possède bien davantage d'espace que le *zaju* pour assurer le bon déploiement du conflit théâtral et décrire les personnages, tout en donnant plus d'ampleur aux thèmes. C'est ainsi que les tragédies les plus célèbres de la dynastie Ming relèvent toutes du *chuanqi*.

Revenons à la conception du destin. Dans la tragédie de cette époque, la destinée ne s'est pas écartée de la justice divine, parce que cette dernière constituait tout de même une exigence importante de la société. Par rapport à la dynastie Yuan, durant laquelle les Hans avaient été envahis et vaincus par les Mongols, la fondation de la dynastie Ming était considérée comme la délivrance du peuple de son abîme de souffrances et comme le rétablissement de la domination des Hans. Néanmoins, la paix à l'intérieur du pays n'a pas duré longtemps. Après la Bataille de la forteresse de Tumu
tǔmùbǎozhībiàn
(土木堡之变) en 1449 sous le règne de l'empereur Yingzong (明英宗, 1427-
míngyīngzōng
1464), l'État est entré dans une phase de déclin. Des contradictions politiques internes se sont aggravées, telles que la dictature des eunuques, la lutte entre plusieurs partis, les troubles incessants aux frontières ainsi que l'arbitraire des inspecteurs des mines et des impôts⁵³⁴. Tous ces problèmes ont mené la société à de grandes catastrophes, et sont devenus matière de la création tragique.

En conséquence, notamment vers le milieu de la dynastie Ming sont sorties un bon nombre de pièces tragiques spectaculaires sur l'actualité de l'époque. Et dans ces œuvres, nous pouvons visiblement ressentir l'aspiration à la justice divine. Par exemple,

⁵³³ Le *nanxi* a évolué parallèlement au *zaju* des Yuan. En plus des quatre *nanxi* les plus célèbres, à savoir l'*Histoire de l'épingle d'épine* (荆钗记), l'*Histoire de Liu Zhiyuan et du lapin de jade* (刘知远白兔记), le *Pavillon de prière à la lune* (拜月亭) et l'*Histoire de l'abattage du chien* (杀狗记), l'*Histoire du luth* (琵琶记) représentait la pièce théâtrale qui a atteint les plus hautes normes du *nanxi*.

⁵³⁴ Cf. Yang Jianwen, *Histoire de la tragédie classique chinoise*, Wuhan, Éditions de Wuhan, 1998, p. 263.

en adaptant l'intrigue du roman *Au bord de l'eau* (水滸傳) de Shi Nai'an (施耐庵)⁵³⁵, l'*Histoire de l'épée précieuse* (宝剑记) de Li Kaixian (李开先)⁵³⁶ raconte l'antagonisme opposant l'instructeur militaire des gardes prétoriens Lin Chong (林冲) et le Grand commandant de l'État Gao Qiu (高俅) sous la dynastie Song du Nord. Celui-ci ne peut pas ignorer les turpitudes au sein de la classe officielle, et adresse à l'empereur son accusation contre Gao Qiu et l'eunuque Tong Guan (童贯). Mais son action honnête est entravée par ces derniers et provoque les malheurs de toute sa famille. Également dans l'*Histoire du chant du phénix* (鸣凤记) de Wang Shizhen (王世贞)⁵³⁷ se déroule le conflit très violent qui a opposé, sous le règne de l'empereur Shizong des Ming (明世宗)⁵³⁸, le Ministre d'État Xia Yan (夏言) et une dizaine de fonctionnaires loyaux d'une part, et le Grand secrétaire Yan Song (严嵩) ainsi que ses partisans de l'autre. Afin de censurer le perfide Yan Song, qui usurpe le poste de Xia Yan et accapare indûment le pouvoir de la cour impériale en sa faveur, les officiers fidèles sacrifient successivement leur vie. En outre, après la publication de ces deux pièces, *La Bannière brodée de « loyauté absolue »* de Feng Menglong interprète pareillement une histoire politique sous la dynastie Song du Sud, s'agissant de l'affrontement entre le Grand général Yue Fei et le Ministre d'État Qin Hui. Durant

⁵³⁵ Shi Nai'an (施耐庵, 1296-1370 environ) est un romancier chinois de la fin des Yuan et du début des Ming. *Au bord de l'eau* (水滸傳) est son œuvre majeure.

⁵³⁶ Selon la préface de la tragédie, il est probable que cette pièce a été écrite en collaboration par Li Kaixian (李开先, 1502-1568) et ses amis, ou qu'elle a été l'adaptation de Li Kaixian à partir de la pièce de ses amis.

⁵³⁷ Wang Shizhen (王世贞, 1526-1590) est un écrivain et historien de la dynastie Ming. En réalité, le dramaturge de cette tragédie est controversé. D'après Jiao Xun (焦循, 1763-1820) et Dong Kang (董康, 1867-1942), la pièce a été créée par Wang Shizhen et ses vassaux, alors que pour Lü Tiancheng (吕天成, 1580-1618), l'auteur est anonyme.

⁵³⁸ L'empereur Shizong des Ming (明世宗, 1507-1567), de son nom personnel Zhu Houcong (朱厚熹), est le douzième empereur de la dynastie Ming. Il a régné de 1522 à 1566.

la guerre de résistance contre les Jürchen, le vaillant Yue Fei se dévoue pour sa patrie et son peuple, mais est diffamé et assassiné par Qin Hui qui entretient des intelligences avec les ennemis. Chacune de ces œuvres, comme la tragédie politique de la dynastie Yuan, dépeint aux spectateurs une injustice manifeste entre deux partis inégaux. Finalement, ce qui détermine l'issue des héros, c'est toujours la justice divine intériorisée dans la destinée. Soit en recourant à l'événement historique, soit en jouant une affaire contemporaine, ces tragédies montrent, avec une fin marquée par l'achèvement de la vengeance ou la réhabilitation des héros, le processus de l'obtention de la justice divine et de la réalisation du karma.

Quoi qu'il en soit, la justice n'était plus le thème principal étroitement lié avec le destin. À partir du milieu de la dynastie Ming, au fur et à mesure que croît la prospérité des villes et que changent les habitudes populaires, la classe dominante, au sein de laquelle se déroulaient déjà des troubles politiques, a relâché sa vigilance à l'égard du contrôle idéologique du peuple. Le dynamisme du milieu culturel a incité les gens à réfléchir sur leur vie et la rationalité des principes moraux auxquels ils obéissaient depuis toujours. L'action politique interne ou externe du pays a ainsi cédé sa place à la mutation mentale, permettant à la création de la tragédie classique chinoise d'atteindre son deuxième apogée. Et à ce moment, le destin dans la tragédie ne concerne plus la justice, mais est plutôt associé à l'éthique féodale, élément décisif pour le sort des protagonistes.

Au début de la dynastie Ming, pour renforcer le pouvoir politique et unifier les pensées du peuple, le nouveau gouvernement a, comme les fondateurs de la dynastie Yuan, fortement promu l'École philosophique Cheng-Zhu du néoconfucianisme, laquelle préconisait le « principe céleste » (天理) ^{tiān lǐ} fondé sur les règles traditionnelles de morale et d'éthique, en éliminant les « désirs humains » (人欲) ^{rényù}, qui désignaient les besoins au-dessus des nécessités de la vie ou opposés à ce principe suprême. Il résultait de cette promotion par le gouvernant et de son approche brutale surtout à l'égard des intellectuels que la majorité des pièces de cette période étaient chargées d'un rôle

civilisateur. Pourtant, pendant les années Hongzhi (弘治, 1488-1505)⁵³⁹ et Zhengde (正德, 1505-1521)⁵⁴⁰, des penseurs dont le représentant était Wang Yangming (王阳明), ont développé l'École de l'Esprit de Lu Jiuyuan (陆九渊) du néoconfucianisme. Ils ne s'opposaient pas aux rites ni à la moralité du confucianisme, mais ont transformé le « principe céleste » en la conscience innée et la bonté essentielle de la nature humaine, en soulignant la relation indivisible de la bonne connaissance et de l'action vertueuse de l'homme. Ce courant de pensée a favorisé le réveil de la conscience personnelle, et a bientôt suscité l'apparition de diverses écoles philosophiques, parmi lesquelles, Li Zhi de l'École de Taizhou s'est distingué par son *Discours du cœur d'enfant* (童心说)⁵⁴¹. Iconoclaste et anti-orthodoxe, il se prenait pour hétérodoxe du confucianisme traditionnel. Il a taxé l'École Cheng-Zhu d'hypocrisie, a affirmé en revanche les désirs humains et encouragé l'émancipation de la personnalité. De plus, la combinaison de l'École de l'Esprit et du Chan (禅宗) du bouddhisme mahayana (大乘佛教) a exercé une influence étendue sur toute la société, conduisant les gens à regarder la tradition, la vie et eux-mêmes d'un point de vue critique.⁵⁴²

Sans aucun doute, ce changement de philosophie de la vie a eu une incidence sur la création de la tragédie. Le bouleversement intellectuel a porté l'attention des dramaturges vers la contradiction entre le sentiment et la raison. Si l'*Histoire du luth* de Gao Ming vers les premières années des Ming a déjà abordé le problème du désaccord entre l'obéissance à l'éthique et la vie harmonieuse, les tragédies apparues

⁵³⁹ Hongzhi (弘治) est le nom d'ère de l'empereur Xiaozong des Ming (明孝宗, 1470-1505), qui, de son nom personnel Zhu Youcheng (朱祐樞), est le dixième empereur de la dynastie Ming.

⁵⁴⁰ Zhengde (正德) est le nom d'ère de l'empereur Wuzong des Ming (明武宗, 1491-1521), qui, de son nom personnel Zhu Houzhuo (朱厚照), est le fils aîné de Zhu Youcheng et le onzième empereur de la dynastie Ming.

⁵⁴¹ Dans son *Discours du cœur d'enfant* (童心说), Li Zhi (李贽) a souligné que les écrivains devaient se détacher des mentalités traditionnelles, et exprimer leurs véritables impressions et opinions pour la réalité sociale.

⁵⁴² Cf. Yuan Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume IV, op.cit.*, p. 9-10.

durant la dernière moitié des Ming ont témoigné de la contestation de l'incompatibilité de l'éthique féodale et des désirs humains. Dans l'*Histoire de l'épingle et du bracelet* (钗钏记) de Wang Yufeng (王玉峰), le lettré Huangfu Yin (皇甫吟) et la demoiselle Shi Bitao (史碧桃) ont un engagement de mariage. Cependant, ayant vu que la famille Huangfu décline et tombe dans l'indigence, le père Shi Zhi (史直) rompt les fiançailles et a l'intention de donner sa fille en mariage au directeur du Bureau des affaires militaires. Pour sauver leur mariage, les deux amoureux, surtout Shi Bitao, essaient de trouver tous les moyens possibles. Basée sur une histoire véritable vécue aux environs du début de la dynastie Yuan, l'*Histoire d'une poétesse chaste* (贞文记) de Meng Chengshun (孟称舜) repose sur un conflit identique. Zhang Yuniang (张玉娘) et Shen Quan (沈佺) sont cousins, dès l'enfance les deux familles ont contracté un mariage entre eux. Mais à la suite du décès accidentel des parents de Shen Quan, qui devient donc pauvre et sans aucun appui, le père de Zhang Yuniang dissout le mariage. En tout cas, les deux jeunes ne se déjugent pas, et insistent tout le temps sur leur amour jusqu'à la mort. Pareillement, issue du même dramaturge, *La Maîtresse et la Servante* narre une intrigue semblable. Dès leur première rencontre, Shen Chun et sa cousine Wang Jiaoniang tombent amoureux. Toutefois, leur union n'est pas jugée convenable et est même contrecarrée par le père de la fille, qui d'abord dédaigne sa parenté dont la condition familiale est inférieure à la sienne, et ensuite accepte la demande de mariage d'une autre famille beaucoup plus influente. À la fin, les deux héros finissent la vie dans la défense de leur amour. Ces trois pièces montrent le conflit entre les jeunes gens et leurs parents, lequel en effet naît de l'incompatibilité entre la demande de liberté d'amour et la domination de l'éthique féodale, qui intervient ici par l'intermédiaire de l'autorité des parents, des critères d'appréciation traditionnels d'une personne et de sa famille. De toute évidence, ce n'est plus la justice divine qui gère le déroulement de l'histoire et décide le destin des héros ; la puissance suprême est tout à fait l'éthique féodale.

Outre la modification de connotation du destin, l'attitude des héros envers la

destinée était aussi différente de celle qui prévalait à l'époque précédente. Conformément aux circonstances sociales et au mouvement idéologique de l'époque, les héros tragiques sont plus indépendants sur le plan spirituel et ont un esprit de résistance plus fort. Dans la tragédie politique, ils ne sont plus des bons qui ne peuvent rien faire devant la malveillance des méchants comme sous la dynastie Yuan, et ils éprouvent la volonté de résister à leurs adversaires, tout comme Xia Yan et ses collègues fidèles. Au lieu de se mettre sagement à l'abri du danger, intrépides et persévérants, ils choisissent volontairement de censurer Yan Song, et même la mort ne peut les empêcher. Dans la tragédie amoureuse, les protagonistes conçoivent une conception de l'amour avancée pour l'époque, et tentent d'accéder à l'indépendance de la vie, au moins sur le plan affectif, tout comme Wang Jiaoniang, qui veut choisir son époux selon la qualité et la moralité, sans considérer ni la richesse ni le pouvoir. Malgré les efforts qu'elle fait avec Shen Chun, ils ne parviennent pas à se marier, mais défendent finalement leur amour par la mort.

Malheureusement, en ce temps-là, derrière le dynamisme des pensées n'existaient pas de vrais changements dans la réalité. D'une part, la force de la classe gouvernante de la société féodale était trop puissante pour qu'on puisse l'affronter, et les gens ordinaires n'avaient pas la possibilité de se détacher vraiment de l'environnement social ; d'une autre part, il était extrêmement difficile de bousculer le fondement idéologique qui s'était profondément enraciné dans l'esprit des anciens Chinois. Par conséquent, quoique les héros aient le courage de se rebeller, ils sont toujours contraints par les règles éthiques, et leur résistance n'est donc pas radicale. Comme les fonctionnaires fidèles qui se sacrifient pour censurer Yan Song, ils visent seulement la déloyauté de la classe bureaucratique, mais dépendent tout le temps de l'autorité suprême pour résoudre le problème. Il en va de même pour Wang Jiaoniang et Shen Chun, qui s'unissent en secret, mais ont toujours envie d'obtenir une relation légitime reconnue par le public. Tandis que les héros contestent les valeurs éthiques confucianistes comme décideurs de leur destin, ils n'arrivent effectivement pas à les fuir ni à les renverser.

Outre la condition sociale et culturelle, la religion a également eu son emprise sur la conception du destin dans la tragédie de l'époque des Ming. Contrairement à la tragédie des Yuan dans laquelle se montrent principalement des éléments bouddhistes

abstrait, nous pouvons apercevoir dans des pièces tragiques des Ming des indices taoïstes, quelquefois interprétés dans des scènes surnaturelles jouées en présence des divinités, ce qui résulte probablement de la popularisation religieuse de l'époque.

Comme leurs prédécesseurs, les gouvernants de la dynastie Ming n'ont pas imposé beaucoup de restrictions à la croyance religieuse. De plus, ils ont beaucoup promu et mis en œuvre l'idée du « syncrétisme des trois enseignements » (三教合一)⁵⁴³. Les trois courants de pensée, surtout le bouddhisme et le taoïsme se sont bien influencés et intégrés. Dans ce cas-là, une multitude de temples ont été établis dans tout le territoire. Et à l'égard des deux plus grandes religions en Chine, le bouddhisme et le taoïsme, bien que leur influence soit graduellement tombée en décadence dans la classe dominante en cédant la place au confucianisme⁵⁴⁴, elles se sont largement popularisées au sein du peuple, non seulement dans la vie quotidienne, mais aussi sur le plan intellectuel. Beaucoup de lettrés s'intéressaient aux recherches religieuses, et se passionnaient pour discuter de la philosophie entre eux ou avec des moines. Dans cette atmosphère culturelle, il n'était donc pas étonnant de deviner des empreintes religieuses dans la création littéraire.

Par rapport à la tragédie des Yuan, il semble évident que dans les pièces tragiques des Ming les traits du taoïsme sont plus nombreux que ceux du bouddhisme. La prédilection religieuse des empereurs constitue probablement l'une des causes primordiales. À partir de l'empereur Chengzu des Ming (明成祖, 1360-1424), le culte taoïste s'est répandu dans la cour impériale. La plupart de ses successeurs ont plus ou moins vénéré le taoïsme, en particulier l'empereur Shizong (明世宗, 1507-1567) et l'empereur Shenzong (明神宗, 1563-1620)⁵⁴⁵, ce qui a privilégié dans une

⁵⁴³ Le terme « 三教合一 » signifie le syncrétisme des enseignements confucianistes, bouddhistes et taoïstes. L'idée est apparue pour la première fois vers la dynastie Liang du Sud (南梁, 502-557).

⁵⁴⁴ L'objectif originel des gouvernants ne consistait pas à faire prospérer toutes les religions, mais à en profiter pour bien gouverner l'État.

⁵⁴⁵ Cf. Chao Zhongchen, « La vogue du culte taoïste des empereurs de la dynastie Ming », *Journal de littérature, d'histoire et de philosophie*, 2004, n° 5, p. 37.

certaine mesure la diffusion du taoïsme au sein de la population. En deuxième lieu, d'origine purement chinoise, le taoïsme autochtone s'est complètement implanté dans la culture traditionnelle, et a pénétré presque toutes les circonstances quotidiennes et les us et coutumes. En comparaison du bouddhisme, ses mythes et sa théogonie sont plus féconds, plus accessibles, et plus faciles à interpréter dans la pièce. À l'exemple de la consultation du diseur de bonne aventure par Lin Chong (林冲) dans l'*Histoire de l'épée précieuse* (宝剑记), de la demande d'interprétation des rêves de Zou Yinglong (邹应龙), de Lin Run (林润) et de Sun Piyang (孙丕扬) dans l'*Histoire du chant du phénix* (鸣凤记), de la récompense de Yue Fei par l'Empereur de Jade et de l'interrogatoire de Qin Hui par le Roi des Enfers dans *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*. Du reste, puisque le taoïsme n'exige pas entièrement l'ascèse⁵⁴⁶ et encourage à poursuivre l'immortalité du corps et de l'esprit, il convient mieux aux tragédies d'amour, comme *La Maîtresse et la Servante*, où les âmes des deux amoureux sont autorisées par l'Empereur de Jade à remonter au « Ciel ».

Au bout du compte, quelle que soit la forme d'expression, l'intervention des éléments religieux plus concrétisée dans la tragédie des Ming ne joue essentiellement que le rôle de compensation des souffrances des héros. Par le biais de l'aide des divinités, le dramaturge fournit une explication ou une solution aux malheurs que les protagonistes subissent. Il semble que le problème de l'histoire est résolu, et que les vœux des héros sont exaucés, mais en fait, le conflit n'est pas réellement éliminé, il s'agit juste d'exprimer leur espoir pour la réalité dans l'avenir, et en même temps de satisfaire aux besoins affectifs des spectateurs.

Tout bien considéré, il est indéniable que le climat social et l'ambiance culturelle de la dynastie Ming ont eu un grand impact sur la conception du destin dans la tragédie. D'abord, la corruption et les conflits politiques vers le milieu des Ming ont encore permis à la destinée de se combiner avec la justice divine. Ensuite, la vague du réveil de l'esprit, dans la deuxième moitié des Ming, a lié le sujet à l'éthique féodale.

⁵⁴⁶ En tant que les deux plus grandes branches taoïstes sous la dynastie Ming, l'École Zhengyi (正一道) n'impose pas de pratiques ascétiques, alors que l'École Quanzhen (全真道) prône l'ascétisme.

La mutation sociale et spirituelle a aussi changé l'attitude avec laquelle les héros traitent leur sort. Face à l'iniquité, ils s'efforcent d'affronter les méchants ; devant le bonheur personnel, ils contestent les valeurs traditionnelles et essaient de défendre l'amour. Bien qu'ils ne réussissent toujours pas à se dégager des chaînes de la réalité et de l'idéologie, leur esprit de résistance devient plus fort que celui des héros tragiques sous les Yuan. Enfin, grâce à l'évolution de la forme de la tragédie et de l'esthétique littéraire des dramaturges, les figures ont possédé une personnalité plus forte, une image plus vivante, et occupé ainsi le centre de la scène.

3.2.2.3. La dynastie Qing

Pendant 267 ans de règne en Chine, la dynastie Qing peut être divisée en trois périodes selon son développement : la première de 1644 à 1735, la deuxième de 1736 à 1839, et la troisième de 1840 à 1912. Puisque dans la dernière phase, précisément après l'éclatement de la première guerre de l'opium en 1840, la Chine est entrée dans l'ère de la société semi-coloniale et semi-féodale, nous ne nous concentrons ensuite que sur la tragédie des deux premiers stades.

Au cours de ces deux siècles environ, la douleur ressentie pour l'écroulement de l'ancienne dynastie, la souffrance après les catastrophes et les fluctuations des pensées ont beaucoup enrichi la création tragique et en sont devenues à la fois la matière et la source d'inspiration, permettant à la tragédie classique chinoise de parvenir de nouveau à une cime de son histoire. Et la conception du destin dans la tragédie de la dynastie Qing n'est pas non plus restée la même.

En premier lieu, la justice divine constitue toujours une partie indissociable de la destinée, notamment dans la tragédie politique, qui n'a jamais manqué de matière à l'époque. Le début des Qing a connu une situation différente de celle des Ming. En 1644, la rébellion paysanne dirigée par Li Zicheng (李自成, 1606-1645) s'est emparée de Beijing, capitale de la dynastie Ming déjà corrompue, où ce dernier s'est

proclamé empereur de la dynastie Shun (大顺)⁵⁴⁷. Pourtant, avec le renfort de Wu Sangui (吴三桂, 1612-1678), général en chef de l'armée des Ming, les Mandchous de la dynastie Qing, établie dans la région Nord-Est de la Chine actuelle en 1636, ont vaincu Li Zicheng et pris graduellement le pouvoir dans tout le pays, en inaugurant la dernière dynastie féodale chinoise. Encore une fois, comme la dynastie Yuan, les Hans ont été sous le règne d'un peuple allogène. Témoins du changement de dynastie, les penseurs entre deux époques, tels que Huang Zongxi (黄宗羲, 1610-1695), Gu Yanwu (顾炎武, 1613-1682) et Wang Fuzhi (王夫之, 1619-1692)⁵⁴⁸, ont mené des réflexions profondes sur l'écroulement de leur patrie. Ils ont contesté l'ambiance culturelle métaphysique créée par la vague de l'École de l'Esprit du néoconfucianisme, et se sont tournés vers les recherches sur les institutions sociales et les systèmes politiques dans le passé, en préconisant le pragmatisme de la culture pour mieux gouverner l'État⁵⁴⁹. Naturellement, ce mouvement de mentalité s'est répandu dans le milieu littéraire. Beaucoup de lettrés ont abandonné la tendance à la libre expression et à l'émancipation de la personnalité, et ont mis l'accent sur la fonction sociale de la littérature. Également dans le monde théâtral, les dramaturges d'alors ont détourné leurs regards des problèmes quotidiens vers les mutations historiques, et ont produit un bon nombre de tragédies politiques, qui se déroulaient en général autour de trois sortes de conflits.

D'abord, c'est la lutte entre les officiers fidèles et les officiers infidèles. Le noyau tragique n'a pas beaucoup changé dans cette sorte de tragédies. Comme les dramaturges des dynasties précédentes, ceux des Qing ont aussi décrit l'antagonisme des deux partis inégaux dans la classe dominante, et montré le processus de l'obtention de la justice, laquelle était fusionnée avec la destinée. Par exemple, adaptée de l'*Histoire du chant du phénix* de Wang Shizhen, l'*Histoire de l'éloge de la loyauté* (表

⁵⁴⁷ La dynastie Shun (大顺, 1644-1645) est une dynastie chinoise fondée par Li Zicheng (李自成, 1606-1645) au cours de la période de transition entre les Ming et les Qing.

⁵⁴⁸ Huang Zongxi (黄宗羲), Gu Yanwu (顾炎武) et Wang Fuzhi (王夫之) sont connus comme les trois grands penseurs de l'époque.

⁵⁴⁹ Cf. Yuan Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume IV, op.cit.*, p. 257-258.

action. Effectivement, la prédestination est plutôt utilisée pour s'essayer à rationaliser le résultat tragique. L'accent de l'écriture est mis sur l'initiative des héros pour combattre la malveillance de leurs adversaires. Mais leurs efforts ne parviennent pas à empêcher la chute de l'État, même le fils du Ciel est poussé à l'impasse comme son peuple, ce qui révèle la précarité de la destinée.

Ensuite, c'est l'intégration du changement social et de l'amour personnel. Le sort de l'individu est relatif à celui de l'État. Sous l'emprise des courants de pensée du début des Qing, les réflexions sur les vicissitudes d'un pays ne se contentaient pas de la méditation sur les institutions ; une grande importance aussi a été accordée à la responsabilité des souverains, dont la vie sentimentale était liée à la gouvernance nationale. Dans *Le Palais de la longévité*, Hong Sheng représente l'histoire d'amour de l'empereur Minghuang et de sa concubine favorite Yang Yuhuan. L'affection des deux personnages est hautement appréciée, en revanche, l'enlèvement de l'empereur dans l'amour le conduit à la négligence de son règne et à la perte de leur amour. À part l'amour des gouvernants, il va sans dire que celui des gens ordinaires est également attaché à la situation sociale. Dans *L'Éventail aux fleurs de pêcher*, Kong Shangren narre le conte de Hou Fangyu et de Li Xiangjun. L'amour du lettré et de la courtisane est placé dans les turbulences politiques. Au cours du développement de leur histoire, la réalité qui mène à l'effondrement de la dynastie Ming se produit sous nos yeux. Les troubles sociaux entravent l'amour des protagonistes, lequel perd son sens après la disparition de la patrie. Comme dans les deux types de tragédies politiques précédents, nous pouvons toujours voir la réalisation du karma dans ces deux pièces représentant le point culminant de la tragédie historique des Qing : la rébellion est réprimée et An Lushan est assassiné ; les infidèles sont punis et les fidèles montent au « Ciel » après la mort. Mais ces prétendues compensations ne peuvent pas du tout dissimuler les douleurs causées par les fluctuations de la société, qui reflètent en réalité l'instabilité de la destinée et la faiblesse de la puissance de l'homme dans le grand environnement social. Si la réunion de l'empereur Minghuang et de Yang Yuhuan au palais céleste signifie la délivrance de leur amour éternel dans le monde humain, la décision de Hou Fangyu et de Li Xiangjun pour entrer en religion après leurs retrouvailles impliquera la perception claire du caractère illusoire de la vie et le détachement complet de la notion de destin archaïque.

En tout cas, quel que soit le conflit fondamental, les héros se manifestent actifs et stoïques dans l'adversité. Yang Jisheng brave la mort pour censurer Yan Song, il ne fléchit pas devant le péril et finit sa vie par une mort héroïque dans la prison ; il en va de même pour Zhou Shunchang, qui ne cède pas devant la force de Wei Zhongxian, il réprimande en public la dégradation causée par le parti de l'eunuque et reste imperturbable jusqu'à la mort ; Fang Xiaoru ne se soumet pas à l'empereur Chengzu des Ming, il lui reproche l'usurpation et provoque ainsi l'extermination de toute sa famille ; Li Xiangjun refuse la dot de mariage précieux offerte par Ruan Dacheng en vue de gagner l'aide du parti Fushe, elle meurt plutôt que de se rendre, lorsque ce dernier la force d'épouser Tian Yang... Différents des personnages de la tragédie des Ming qui mettent déjà en question leur sort et tentent de s'opposer à l'injustice, les héros tragiques ici ont presque tous des confrontations directes avec leurs ennemis, et prennent l'initiative de leur résister. Par ailleurs, ils ne sont pas solitaires. Dans certaines pièces, les protagonistes sont entourés de plusieurs personnages partageant les mêmes vues, tels que Yan Peiwei et les quatre autres citoyens, qui s'unissent et appellent le public à sauver Zhou Shunchang, ou que Liu Jingting et Su Kunsheng, qui critiquent les actualités dans leur représentation et contribuent vaillamment à la résistance contre le pouvoir déloyal. Tous ces rôles ne sont pas identiques, chacun d'entre eux a sa propre personnalité. Dans l'ensemble, tant les héros que les figures secondaires font preuve d'un esprit de combativité ferme. La puissance du destin continue à s'affaiblir dans les pièces et n'y joue qu'un rôle accessoire. L'action des personnages est souvent indépendante de la destinée. Comme Li Xiangjun et Hou Fangyu, qui se détachent du joug du sort et prennent le reste de leur vie en main.

Durant la deuxième période de la dynastie Qing, la prospérité de la création théâtrale était en régression. Les dramaturges ne se préoccupaient pas beaucoup de la réalité sociale. En plus des événements historiques et des contes populaires, certains dramaturges se sont intéressés à des légendes folkloriques. Mais la conception du destin dans la tragédie n'a pas vraiment évolué.

Le changement de situation dérivait de la dictature culturelle de cette époque.⁵⁵⁰ Plus habiles que les Mongols des Yuan sur le plan de la gouvernance, les Mandchous ont dès le début de la dynastie Qing suivi la constitution de la cour impériale des Ming,

⁵⁵⁰ Cf. Yuan Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume IV, op.cit.*, p. 437.

et nommé beaucoup de fonctionnaires parmi ceux qui avaient capitulé. Afin de mieux dominer les Hans et de consolider leur pouvoir politique, les gouvernants se révélèrent respectueux envers le confucianisme, et ont considéré l'École Cheng-Zhu comme la philosophie officielle⁵⁵¹. Parallèlement, pour contrôler la mentalité du peuple, l'« inquisition littéraire » (文字狱)⁵⁵² a été mise en application dans tout le pays pendant une longue période, particulièrement sous le règne de l'empereur Qianlong (乾隆, 1736-1796).

L'atmosphère étouffante a laissé les lettrés en proie à une vive inquiétude, et a entraîné la stagnation du développement tragique. Bien que la quantité de production tragique n'ait pas visiblement diminué, le genre au niveau de l'essence a penché vers son déclin, en tendant à devenir la « littérature de bureau » (案头文学)⁵⁵³. Il n'y avait donc pas beaucoup de tragédies remarquables, parmi lesquelles *Le Parfum dans une vallée vide* (空谷香) de Jiang Shiquan (蒋士铨, 1725-1785) et *La Pagode du pic du tonnerre* de Fang Chengpei faisaient partie des plus célèbres. La notion de prédestination est présente dans chacune de ces deux tragédies. L'héroïne Yao Menglan (姚梦兰) du *Parfum dans une vallée vide* est la réincarnation de la déesse de l'orchidée. Elle est reléguée sur la terre à cause d'une négligence. Après toutes les épreuves qu'elle a connues, elle est convoquée pour remonter au palais céleste. Quant à la *Pagode du pic du tonnerre*, Bai Niangzi est l'immortelle Nuage blanc et Xu Xuan est la réincarnation du serviteur devant le siège du Bouddha. Leur rencontre procède des affinités prédestinées. Au terme d'une série d'expériences, ils retournent tous au « Ciel ». Ces arrangements dotés des caractéristiques mythiques servent seulement au contexte de l'histoire et font résonner le début et la fin de la pièce. Cependant, en dépit de la fixation de la prédestination à leur insu, ces deux héroïnes se montrent toutes

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 253-254.

⁵⁵² Dans l'Antiquité chinoise, l'inquisition littéraire (文字狱) désigne la condamnation ou la persécution officielle des intellectuels, à cause de leur idée antigouvernementale ou de leur esprit de résistance, souvent exprimés dans leurs œuvres littéraires.

⁵⁵³ La « 案头文学 », littéralement traduit comme la « littérature de bureau », désigne en général les œuvres qui sont dotées de la littérarité, et conviennent plus à être lues qu'à être jouées sur la scène.

indépendantes dans l'esprit et courageuses devant la détresse du sort, et manifestent grande constance et fermeté pour résister à la scélératesse. Yao Menglan méprise la richesse et le statut social, et estime fort l'instruction et les qualités de l'homme. Pour tenir son engagement de mariage avec le lettré Gu Xiaowei (顾孝威), elle s'oppose à son beau-père cupide qui a envie de la marier au fils du magistrat préfectoral de Jinan. Par intelligence et bravoure, elle ne cesse de se débrouiller et parvient finalement à épouser Gu Xiaowei. À propos de Bai Niangzi qui s'avère rebelle tout au long de la pièce, elle ne craint pas de défier la classe dominante. Pour défendre son amour pour Xu Xuan, elle s'efforce d'affronter les puissants même après avoir connu la prédestination. Il ne serait pas exagéré de dire que son initiative et son esprit de résistance face au destin sont les plus forts parmi tous les protagonistes de la tragédie des Qing. Et comme la tragédie de la première période de la dynastie, ces deux pièces expriment également, à travers les péripéties des expériences des héros, l'instabilité de la vie et la faiblesse de l'homme devant la destinée.

En ce qui concerne la religion, la conception du destin dans la tragédie de la dynastie Qing s'est imprégnée d'un mélange de confucianisme, de bouddhisme et de taoïsme. Globalement, les gouvernants ont poursuivi la politique du « syncrétisme des trois enseignements ». Et à part le bouddhisme tibétain qui était traité comme la religion officielle, ils ont à la fois soutenu, contrôlé et profité de toutes les religions, pour que ces dernières ne menacent pas l'autorité impériale et contribuent à consolider leur pouvoir⁵⁵⁴. En même temps, revivant depuis le milieu de la dynastie Ming, les religions populaires fondées à partir des dogmes bouddhistes et taoïstes, telles que le Luoïsme (罗教)⁵⁵⁵ et la Secte du lotus blanc (白莲教)⁵⁵⁶, se sont bien épanouies à l'époque, notamment au sein de la population. Par conséquent, dans la conception de la tragédie des Qing sont souvent apparus des éléments religieux mêlés, lesquels comprenaient des

⁵⁵⁴ Cf. Mi Juanting, « Brève analyse sur la politique des religions ethniques sous la dynastie Qing », *Journal de l'Université des Minorités du Nord-Ouest*, 2007, n° 1, p. 22.

⁵⁵⁵ Le Luoïsme (罗教) désigne un ensemble de sectes syncrétiques chinoises. Créé au début du XVI^e siècle, il combine des doctrines bouddhistes et taoïstes, et fait partie des plus grandes sectes populaires durant la dynastie Ming.

⁵⁵⁶ La Secte du lotus blanc (白莲教) désigne un ensemble de sectes syncrétiques chinoises qui sont très actives pendant les dynastie Ming et Qing. Elle dérive de l'École de la Terre Pure (净土宗) du bouddhisme. Son origine remonte à la dynastie Song du Sud (南宋, 1127-1279).

doctrines identiques comme la loi du karma et celle du samsara. L'exemple modèle est *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei. Le Bouddha assume le rôle de porte-parole de la destinée qui intériorise aussi sa propre volonté : la description des divinités et de la magie ainsi que l'objectif de la pratique de Bai Niangzi relèvent pourtant du taoïsme, tandis que les qualités admirées tant par les hommes que par les divinités sont conformes au confucianisme. Mais comme sous la dynastie Ming, outre des pièces à l'instar du *Pagode du Pic du Tonnerre* qui prône de façon manifeste la conception du destin bouddhiste et taoïste, les dispositions religieuses dans la plupart des tragédies des Qing visent principalement à compenser les douleurs des héros.

En somme, les changements de dynastie et de mentalité du peuple ont concouru plus ou moins à la transformation de la conception du destin. Pour les pièces dont le conflit essentiel est l'iniquité sociale, l'histoire se termine comme toujours par la réalisation de la justice divine, laquelle n'est pourtant plus l'unique point clé de la pièce. De manière générale, l'existence de la destinée continue à s'atténuer. Les dramaturges ne se bornaient pas à raconter de simples conflits entre deux partis manichéens, ils ont commencé à mener des réflexions plus profondes sur les bouleversements sociaux qui ont répété l'histoire du début de la dynastie Yuan, tout en révélant ostensiblement les phénomènes sordides derrière la prospérité et la paix de la société, ainsi que les principes néoconfucianistes au détriment de la nature humaine, notamment de la vie des femmes. Sous l'influence de cette atmosphère sociale et culturelle, les héros tragiques, s'avérant plus actifs et plus résistants devant la destinée, sont devenus le noyau de la pièce, avec une image plus vivante et plus expressive. Également, les caprices du sort étaient de plus en plus exprimés dans certaines œuvres.

3.2.2.4. La conclusion de cette partie

L'analyse du contexte des trois époques nous permet de mieux percevoir l'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique chinoise, laquelle est un produit synthétique résultant de l'effet de plusieurs facteurs, tels que les doctrines religieuses de la réincarnation, les règles éthiques et morales du confucianisme, ainsi que le bouleversement social et culturel du pays. Mais en définitive, ce qui catalyse et même prédomine dans cette évolution, c'est l'éveil de la conscience individuelle, un

processus progressif à travers les trois dynasties.

Tout au long de l'histoire culturelle de la Chine antique, il y a deux époques où le mouvement idéologique a choqué la pensée officielle d'alors, en suscitant l'émancipation de l'esprit et du comportement du peuple : l'une est celle des dynasties Wei et Jin, période d'essor de la féodalité chinoise ; l'autre est la fin de la dynastie Ming, approchant l'agonie de ce régime politique qui a régné sur l'Antiquité chinoise pendant plus de deux millénaires⁵⁵⁷. De fait, avant l'effervescence spirituelle des dernières années des Ming, nous pouvons déjà constater des indices de ce déclin au cours de la dynastie Yuan.

Sous la dynastie Yuan, bien que les gouvernants allogènes aient désigné l'École philosophique Cheng-Zhu du néoconfucianisme comme doctrine nationale afin de mieux consolider leur pouvoir politique, la supériorité de la position de celle-ci n'a pas pu dissimuler la réalité du déclin de son influence, ce qui n'était pas sans rapport avec l'éveil de la conscience individuelle du peuple. D'un côté, avec la tolérance du nouveau gouvernement à l'égard du développement des doctrines et des différentes sectes, le pluralisme des croyances a affaibli l'importance du confucianisme au sein de la population ; d'un autre côté, le dynamisme culturel, les fluctuations sociales et la dégradation des lettrés ont également eu un impact sur la conviction populaire envers le respect des règles confucianistes traditionnelles qui régissaient la conduite des gens. Surtout après la restauration du pays, le gouvernement a pris en grande considération l'évolution de l'économie et du commerce, ce qui a favorisé l'accroissement de la classe des citoyens et l'épanouissement du théâtre. Ce contexte social et culturel a d'une certaine manière fortement stimulé le peuple à réfléchir sur les phénomènes de la société et ses conditions de vie. Ainsi sont sorties bien des tragédies qui se sont attaquées à l'injustice et à la corruption de la politique et des mœurs, en manifestant déjà l'émergence de l'esprit de résistance de la population, à l'instar des œuvres tragiques de Guan Hanqing.

Le dynamisme culturel dans la deuxième moitié de la dynastie Ming a éveillé de façon directe la conscience individuelle des gens. De même que sous la dynastie Yuan, l'École Cheng-Zhu a gardé sa position sur la doctrine philosophique officielle

⁵⁵⁷ Cf. Gao Jianli, « Étude sur la vogue des Lumières et l'éveil du peuple de la fin de la dynastie Ming », *Journal de l'Université du Henan*, 2007, n°5, p. 107.

dès le commencement des Ming. Toutefois, l'idée de « conserver le principe céleste, supprimer les désirs humains » étouffant la vie quotidienne du peuple a été reprochée par de plus en plus de penseurs. Notamment après le milieu de la dynastie Ming, au fur et à mesure de l'accroissement du nombre de citadins et de la floraison de l'économie de marché, les pensées des gens sont devenues de plus en plus animées. En proie à la corruption et au conflit des factions politiques, ils ont commencé à contester l'efficacité de la doctrine officielle, et ont accordé davantage d'attention à leur propre état de vie. À l'encontre de l'École Cheng-Zhu, l'École de l'Esprit de Wang Yangming a souligné l'importance de l'homme et de son initiative. Plus tard, l'École de Taizhou a poussé l'idée de celle-ci à l'extrême, en proposant de tenir compte des désirs naturels tant physiques qu'émotionnels de l'homme. La vague de la libération individuelle a beaucoup réveillé la conscience personnelle, ce qui s'est reflété chez bien des tragiques, tel Meng Chengshun.

Finalement, l'administration des Hans est arrivée à sa fin avec l'invasion des Mandchous. Néanmoins, la vague de pensées ne s'est pas totalement retirée. Au contraire, elle s'est répandue jusqu'à la nouvelle époque, et a poussé l'évolution de la conscience individuelle à une étape plus avancée. Les lettrés traversant le changement de dynastie, comme Huang Zongxi, Wang Fuzhi et Gu Yanwu, ont généralement critiqué l'École de l'Esprit du néoconfucianisme. Ils croyaient que cette dernière avait trop vanté la nature humaine sans se préoccuper des pratiques sociales et politiques, et avait ainsi contribué à l'écroulement de la dynastie Ming. Mais d'autre part, en confirmant la rationalité des désirs personnels, ils ont fourni des réflexions sur les droits de l'homme et se sont opposés à la monarchie absolue. La libération de la nature humaine prônée par Li Zhi s'est ainsi étendue à l'émancipation de la société, et la mise en accusation des règles éthiques s'est développée vers la critique du régime social⁵⁵⁸. Ce courant de pensée humaniste, semblable aux Lumières de l'Occident du XVIII^e siècle, a exercé une influence considérable à partir de la jonction des deux dynasties, en exaltant la conscience personnelle du peuple. C'est aussi la raison principale, outre l'accroissement de la classe citadine et la prospérité de l'économie de marché, pour laquelle dans la tragédie des Qing, les héros sont dotés d'une personnalité plus vive et plus résistante, comme Bai Niangzi dans *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang

⁵⁵⁸ Cf. Yuan Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume IV, op.cit.*, p. 269.

Chengpei.

Des Yuan aux Qing en passant par les Ming, il paraît qu'il y avait une récurrence sur le plan de la gouvernance dans chaque dynastie. De toute manière, en dépit de l'amélioration de la gouvernance des souverains, le régime périmé a graduellement cessé de s'adapter à la progression sociale et spirituelle, laquelle a témoigné du passage intellectuel et culturel de la conscience collective à la conscience individuelle. Et ce dernier est tout à fait la clé pour mettre en exergue l'évolution de la conception du destin dans la tragédie au cours de ces trois époques.

Chapitre IV. L'héritage de la conception du destin dans la tragédie

4.1. La transmission de l'esprit de l'humanisme dans des tragédies ultérieures

Dans son épître aux Pisons intitulée *Art poétique*, Horace (65-8 avant J.-C.), réfléchissant sur la situation littéraire d'alors de Rome, a déclaré son opinion sur les principes de la création poétique et théâtrale, tout en exprimant son admiration pour les chefs-d'œuvre des Grecs :

*Pour vous, feuillotez jour et nuit les livres grecs.*⁵⁵⁹

Cette préconisation de la littérature grecque n'a pas existé seulement à l'époque qui a suivi de près la civilisation de la Grèce antique. En réalité, comme on le sait, la littérature grecque a jeté les bases de la littérature occidentale, et la tragédie grecque a également été une grande source d'inspiration pour la tragédie européenne.

En fonction de l'analyse sur l'évolution de la conception du destin chez les trois grands tragiques dans la partie précédente, nous sommes convaincue que d'Eschyle à Euripide en passant par Sophocle, le poids que l'homme pèse dans la tragédie est en augmentation, et que le genre a tendance à psychologiser. Au sein de cette progression du collectif à l'individu, l'attention et l'exaltation de la valeur personnelle ainsi que de l'initiative subjective face à la condition de vie, ont démontré leur impact sur la description des héros tragiques et la relation entre ces derniers et la destinée.

Parallèlement, l'analyse de l'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique chinoise nous a également permis de constater l'élévation du statut de l'être humain, dont la description est devenue de plus en plus minutieuse et la figure de plus en plus dynamique. Avec une concentration croissante accordée à la valeur humaine, il est évident que l'idéologie pendant les dynasties Yuan, Ming et Qing a mis son empreinte sur la caractérisation des personnages et la conception de la destinée.

Alors, est-ce que cette tendance à la préoccupation grandissante pour l'homme dans la tragédie grecque tout comme dans la tragédie classique chinoise a été perpétuée

⁵⁵⁹ Horace, *Art poétique*, dans *Œuvres*, traduit et annoté par François Richard, Paris, Garnier Frères, 1967, p. 266.

dans la création tragique postérieure ? Dans cette partie, nous essaierons de donner la réponse à cette question à travers la récapitulation de l'évolution de la théorie tragique de chaque époque littéraire.

4.1.1. L'humanisme dans la théorie tragique occidentale

Plus d'un demi-siècle après la mort d'Euripide, Aristote a synthétisé la pratique de la tragédie grecque et énoncé sa propre conception du tragique. Parmi les six composants essentiels de la tragédie que le philosophe a retenus dans la *Poétique*, l'intrigue représente l'âme, tandis que le caractère est placé au deuxième rang.⁵⁶⁰ Il précise les spécificités d'un héros, qui doit être une personne imparfaite et tombe de préférence du bonheur au malheur à cause de quelque erreur, et marque quatre points qu'il faut viser au cours de la peinture du caractère : la bonté, la convenance, la ressemblance et la constance. L'équilibre entre l'exactitude et l'imagination est souligné ici : les tragiques doivent apprendre auprès des portraitistes à décrire les héros, ressemblants mais meilleurs que les gens ordinaires.

Plus tard, Horace a hérité de la tradition littéraire grecque. Dans son *Art poétique*, Horace a prononcé des règles de la poésie dramatique, dont la première porte sur le caractère.⁵⁶¹ L'accord entre la physionomie morale et l'âge du personnage est souligné en particulier. Quelle que soit l'intrigue, tous les rôles, spécialement les rôles classiques, doivent correspondre aux connaissances communes des gens dans la tradition littéraire ou la vie quotidienne, y compris le tempérament, le langage, la conduite et l'expérience. Bien que cette idée de typification ait contraint d'une certaine manière la variation des personnages, elle a montré la réflexion d'Horace sur la description des figures dans le théâtre, notamment dans la tragédie.

Au Moyen-Âge, la séparation de l'empire romain en empire occidental et empire oriental, puis la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453, ont conduit à l'oubli relatif de l'art et de la littérature classiques, car les Occidentaux ont été coupés

⁵⁶⁰ Cf. Aristote, *Poétique*, Chapitre VI, v. 1450a 21-23, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁶¹ Cf. Horace, *Art poétique*, *op.cit.*, p. 263-264. « Il faut marquer exactement les traits de chaque âge et peindre de couleurs convenables les caractères qui changent avec les années... Ne confie donc pas à un jeune homme un rôle de vieillard, à un enfant un rôle d'homme, et donne à chaque âge la vie extérieure et le caractère qui lui conviennent. »

de leurs sources. Le développement de la tragédie a donc stagné jusqu'à la Renaissance, où les humanistes ont redécouvert la civilisation grecque et romaine, et opposé l'anthropocentrisme au théocentrisme. La valeur humaine prise en compte, on a cherché l'émancipation de la personnalité, le respect de la nature de l'homme et la poursuite de son propre intérêt. L'observation centrée sur le caractère est plus soignée dans la création tragique de la Renaissance.

Après la publication de la traduction en latin de la *Poétique* d'Aristote en 1498, ce traité connu de toute l'Europe a été étudié par de nombreux chercheurs. En mettant le caractère au premier plan comme Horace, le dramaturge et théoricien italien Gian Giorgio Trissino (1478-1550) soutient la comparaison d'Aristote entre les portraitistes et les tragiques, qui doivent embellir adéquatement les figures sans perdre l'exactitude, surtout à l'égard des personnages dotés de caractères négatifs. En même temps, il faut bien exprimer la passion des rôles ainsi que leurs faits et gestes, afin d'émouvoir les spectateurs.⁵⁶² D'autres poètes et critiques littéraires italiens, comme Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574)⁵⁶³ et Giraldi Cinthio (1504-1573)⁵⁶⁴, ont fondamentalement maintenu la disposition du caractère d'Aristote sans développer la définition. Également au début du XVI^e siècle, l'écrivain italien Ludovico Castelvetro (1505-1571) croit que la réussite de la tragédie dépend de la démonstration du caractère par l'action. Le caractère se manifeste à travers l'action, de même, l'action ne peut pas être achevée sans le caractère. Ces deux facteurs sont indissociables et s'accompagnent l'un l'autre.⁵⁶⁵ Cette perspective s'est conformée à la vague sociale, dont la littérature a porté davantage sur la représentation de la personnalité humaine.

À l'entrée du XVII^e siècle, le classicisme dans le milieu littéraire a émergé d'abord en France au fur et à mesure du renforcement du pouvoir de centralisation monarchique absolue. La tragédie, comme les autres genres littéraires, a tendu à servir la royauté, à vénérer le rationalisme, à s'adapter aux normes de langage et de structure exigées et à prendre comme modèle les œuvres grecques et romaines. En tout cas,

⁵⁶² Cf. Trissino, *Poétique*, dans *Recueil de traductions des œuvres esthétiques – Volume I*, traduit en chinois par Miao Lingzhu, Beijing, Presse de l'Université du Peuple de Chine, 1998, p.336-337.

⁵⁶³ Cf. Minturno, *Art poétique*, dans *Recueil de traductions des œuvres esthétiques – Volume I*, *op.cit.*, p. 388-389.

⁵⁶⁴ Cf. Cinthio, *Discours sur les comédies et les tragédies*, dans *Recueil de traductions des œuvres esthétiques – Volume I*, *op.cit.*, p. 408-409.

⁵⁶⁵ Cf. Cheng Menghui, *Histoire de la Théorie Tragique Occidentale*, Beijing, Éditions du Peuple, 2016, p. 95.

l'attention consacrée à la question de l'homme et à la peinture de son caractère n'a pas été réduite.

Pierre Corneille (1606-1684), dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, a indiqué que, par rapport à l'action, le caractère importe plus à la tragédie.⁵⁶⁶ La typification du caractère des personnages en fonction des âges n'est pas suffisante pour les dépeindre de façon complète, l'égalité intrinsèque est compatible avec l'inégalité au dehors. Dans *The Grounds of Criticism in Tragedy (Les motifs de la critique dans la tragédie)*, John Dryden (1631-1700) a aussi mis l'accent sur la complexité du caractère, laquelle peut distinguer les personnages l'un de l'autre.⁵⁶⁷ Il ne faut pas que les personnages revêtent un seul trait particulier, mais pour un héros tragique, sa vertu l'emporte toujours sur son vice. À la même époque, Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) a souligné dans son *Art poétique* la variation de la personnalité, et a encouragé les tragiques à observer minutieusement la vie quotidienne en y puisant leur matériau.⁵⁶⁸ Influencé par Horace, il a penché pour catégoriser les caractères des personnages selon leur âge et leur identité, en cherchant des similarités générales.

Dans le contexte de l'essor du capitalisme qui allait inévitablement supplanter la féodalité, le Siècle des Lumières a été déclenché au début du XVIII^e siècle avec le slogan : dépasser l'obscurantisme et promouvoir les connaissances ! Considérée comme instrument d'éducation et de propagation, la littérature de ce temps a porté l'empreinte de la démocratie et de l'esprit scientifique. En s'opposant à la superstition, aux abus des Églises et des États, les dramaturges tout comme d'autres écrivains ont détourné les yeux des histoires des grands personnages vers la vie des gens ordinaires. Cela signifie aussi qu'une attention plus grande et de portée plus étendue a été accordée

⁵⁶⁶ Cf. Pierre Corneille, *Théâtre complet – Volume I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 23. « Les mœurs [caractères] ne sont pas seulement le principe des actions, mais aussi du raisonnement... Faire un poème de théâtre où aucun des acteurs ne soit bon ni méchant, prudent ni imprudent, cela est absolument impossible. »

⁵⁶⁷ Cf. John Dryden, *The works of John Dryden – Volume XIII*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 236. « A character being thus defin'd, that which distinguishes one man from another... A character, or that which distinguishes one man from all others, cannot be suppos'd to consist of on particular Virtue, or Vice, or passion only; but 'tis a composition of qualities which are not contrary to one another in the same person. »

⁵⁶⁸ Cf. Richard Switzer, *Pensée et littérature françaises : anthologie, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, New York, Éditions McGraw-Hill, 1971, p. 83. « Que la nature donc soit votre étude unique... La nature féconde en bizarres portraits, dans chaque âme est marquée à de différents traits... Étudiez la cour et connaissez la ville ; l'une et l'autre est toujours en modèle fertile... »

à l'homme.

En élaborant le concept du drame bourgeois, Denis Diderot (1713-1784) s'est concentré sur les personnages de la bourgeoisie et leur condition de vie. Il a préféré la variation des caractères en mettant en relief le lien entre les conditions et les caractères. D'après lui, ce sont les situations où se trouvent les héros qui décident de leurs caractères. Plus les circonstances sont embarrassantes et fâcheuses, plus les caractères sont évidents.⁵⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) a fortement apprécié le genre du drame bourgeois et encouragé les auteurs à se centrer sur la vie du peuple. Dans sa *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing a cru qu'une action tragique était la plus grande seulement à condition qu'elle jette le plus de lumière sur le caractère⁵⁷⁰, dont la « vraisemblance intrinsèque »⁵⁷¹ était le noyau de la description du caractère.

À partir de la période du classicisme de Weimar de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, des écrivains allemands, entre autres, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) et Friedrich von Schiller (1759-1805), ont également contribué à la discussion sur la théorie tragique. Mais le regard n'a plus été porté uniquement sur la pure description du caractère et son rapport avec la situation dramatique, en revanche, une étude de plus en plus métaphysique sur le personnage a été prise en considération. Schiller a défini la tragédie comme imitation d'une série d'actions qui a le dessein de rendre par l'intermédiaire de la souffrance tragique les spectateurs conscients de la liberté morale absolue de l'homme face à différentes contraintes extérieures.⁵⁷² Les héros sont juste des gens ordinaires dont le caractère est ambivalent, mais qui méritent la sympathie. G. W. F. Hegel (1770-1831) a souligné l'indépendance et la liberté de l'homme. Le conflit tragique devient la collision idéologique entre des puissances morales différentes incarnées par les personnages, et son dénouement réside dans le rétablissement de l'accord rompu entre ces puissances morales, à l'aide d'une justice éternelle qui l'emporte sur la justice relative des motifs et des passions individuels des

⁵⁶⁹ Cf. Arsène Chassang, Charles Senninger, *Recueil de textes littéraires français, XVIII^e siècle – Volume I*, Paris, Hachette, 1966, p. 168.

⁵⁷⁰ Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit de l'allemand par Édouard de Suckau, Paris, Librairie Académique Didier et C^{ie}, 2016, p. 117. « Dans tout ce qui ne touche pas aux caractères, il (le poète tragique) peut s'en écarter autant qu'il voudra. Les caractères seuls sont sacrés pour lui : leur donner plus de vigueur, les mettre mieux en lumière, c'est tout ce qu'il y peut ajouter du sien. »

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁷² Cf. Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit en chinois par Zhang Yuneng, Nanjing, Presse Yilin, 2009, p. 315.

protagonistes.⁵⁷³ Refusant le concept de justice éternelle d'Hegel, Arthur Schopenhauer (1788-1860) a fondé sa théorie tragique à partir du volontarisme. À ses yeux, l'origine de la tragédie provient de la volonté de vivre, à savoir la nature humaine qui est égoïste. Le sujet principal d'une tragédie est de montrer le spectacle d'une grande infortune, laquelle doit résulter, autant que possible, de la situation réciproque des personnages et de leur relation. En tant qu'exécuteurs et victimes en même temps, les rôles deviennent antagonistes non pas à cause d'une erreur funeste ni d'une coïncidence extraordinaire, mais d'une situation les induisant fatalement à s'opposer.⁵⁷⁴ Friedrich Nietzsche a adhéré aux pensées volontaristes et antirationnelles de Schopenhauer, mais n'a pas adopté son pessimisme. Il a affirmé la sublimité de la volonté humaine en contredisant le christianisme et les conventions traditionnelles. Pour lui, la société humaine est comme une chimère imprégnée d'affliction et de contradiction qui ne s'arrête pas de varier et de se renouveler, la beauté de la tragédie consiste tout à fait en l'accomplissement du dépassement de l'individu pour obtenir une nouvelle forme de vie. Il faut que les héros pris dans l'engrenage bravent et luttent contre les épreuves afin de ressentir la puissance et la joie de la vie éternelle.⁵⁷⁵

Dans les années 60 du XIX^e siècle, le centre de gravité du réalisme critique s'est déplacé de l'Europe occidentale vers la Russie, qui a été influencée par l'esprit de la révolution bourgeoise lors de sa lutte contre le servage. Durant cette période, la tragédie russe et sa théorie se sont beaucoup développées, visant à exposer divers aspects de la réalité et à révéler les contradictions sociales.

Vissarion Belinski (1811-1848) s'est intéressé à la corrélation entre l'homme et ses contraintes extérieures. Selon son ouvrage critique la *Poésie dramatique*, l'essence

⁵⁷³ Cf. Charles Bénard, *Hegel, philosophie de l'art : essai analytique et critique*, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 2017, p. 250. « Le vrai tragique consiste donc dans l'opposition de deux principes également légitimes, également sacrés, mais exclusifs et mêlés à des passions humaines qui altèrent leur pureté et entraînent les personnages dans des défauts ou des crimes, source de leurs infortunes. »

⁵⁷⁴ Cf. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation – Tome I*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, p. 265-266. « Nous voyons les plus grandes catastrophes amenées par des complications où notre propre sort peut être naturellement mêlé, et par des actions que nous-mêmes serions peut-être capables de commettre, si bien que nous ne pourrions accuser personne d'injustice envers nous. »

⁵⁷⁵ Cf. Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, dans *Œuvres – Tome I*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 2000, p. 91. « Le héros, cette manifestation suprême de la volonté, est nié pour notre plaisir parce qu'il n'est que manifestation et que son anéantissement n'affecte en rien la vie éternelle de la volonté. »

de la tragédie réside dans le conflit entre le désir naturel de l'homme et la responsabilité morale ou d'autres obstacles insurmontables. Pour manifester la sublimité et la solennité, il faut que les héros soient dotés de deux spécificités : une haute moralité et un caractère incompatible avec sa situation, et qu'ils vainquent leurs besoins personnels en vue de défendre la loi morale.⁵⁷⁶ Gueorgui Plekhanov (1856-1918) était favorable à la nécessité historique proposée par Hegel et censée être le fondement de la tragédie. D'après lui, la nécessité n'est pas liée avec une quelconque puissance surnaturelle, mais s'enracine dans les réalités. La vraie tragédie n'est pas totalement indépendante de l'intention consciente du héros, puisque la pensée, le sentiment et l'action de ce dernier se forment tous à partir de son caractère et de ses conditions.⁵⁷⁷

Également au milieu du XIX^e siècle, Karl Marx et Friedrich Engels, philosophes et théoriciens de la révolution allemands, ont insufflé un nouveau dynamisme à la recherche sur la tragédie à partir d'une perspective historique et sociale. Principalement exprimée dans leurs correspondances avec Ferdinand Lassalle au sujet de sa pièce *Franz von Sickingen* en 1859, leur théorie s'est concentrée sur le conflit tragique en transformant celui d'Hegel. Au lieu de considérer la tragédie comme le heurt des mentalités ou des perceptions, ils l'ont interprétée dans le cadre social, comme la contradiction entre le postulat historiquement nécessaire et l'impossibilité de son exécution dans la pratique⁵⁷⁸, puisqu'en général, la motivation d'une action ne dérive pas seulement des désirs de l'homme, mais aussi de la tendance de l'époque qui est d'une certaine manière raisonnable.

Après le milieu du XIX^e siècle, le concept d'empathie dénommé par le philosophe allemand Robert Vischer a exercé une influence indéniable sur l'histoire esthétique occidentale. Plus tard, le psychologue allemand Theodor Lipps (1851-1914) a développé cette notion et l'a appliquée aux études de tragédie. Ce dernier a interprété la tragédie sous l'angle de la psychologie moderne. Selon lui, le tragique est étroitement lié à la valeur de la personnalité. Il accentue la causalité entre le malheur et la

⁵⁷⁶ Cf. Vissarion Belinski, *Anthologie d'essais littéraires de Belinski*, traduit en chinois par Man Tao et Xin Wei'ai, Shanghai, Éditions de la Traduction de Shanghai, 2000, p. 371-372.

⁵⁷⁷ Cf. Gueorgui Plekhanov, *Anthologie d'œuvres philosophiques de Plekhanov – Volume V*, traduit en chinois par Cao Baohua, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 1984, p. 289.

⁵⁷⁸ Cf. Karl Marx et Friedrich Engels, *Anthologie d'œuvres de Marx et d'Engels – Volume IV*, traduit en chinois par le Bureau Central de Compilation et de Traduction, Beijing, Éditions du Peuple, 1972, p. 346.

personnalité, dont la valeur se révèle dans l'adversité. La jouissance de la tragédie repose sur l'empathie qui permet la compréhension des ressentis d'autrui. Et le but de la tragédie consiste bel et bien à faire sentir aux spectateurs la puissance du bien chez une personnalité (qu'elle soit bonne ou méchante dans un sens général), comme elle apparaît dans les souffrances ou comme elle s'affirme contre le mal physique et moral.⁵⁷⁹

Durant la même époque, sous l'emprise de la psychanalyse et de la théorie de Freud et de celle de Jung, l'émergence de l'esthétique psychanalytique a détourné l'attention des chercheurs et des écrivains de l'environnement extérieur pour le monde intérieur de l'homme. En tant que fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud (1856-1939) s'est attaché aux principes de l'inconscient et de la pulsion sexuelle. Il déclare que l'essence de la tragédie émane du complexe d'Œdipe, soit l'inceste et le parricide, lesquels peuvent éveiller des résonances chez tous. L'objet de la tragédie est de satisfaire les émotions inhibées des spectateurs par l'intermédiaire de la représentation. Sur le plan de la création, le malheur doit se borner au niveau mental. Il nécessite un conflit tragique entre le héros et son antagoniste qui symbolise une certaine force sociale, contre laquelle de grands efforts et l'esprit de résistance sont requis⁵⁸⁰.

À l'entrée du XX^e siècle, sous l'impact des grandes perturbations sociales, notamment des deux guerres mondiales, l'idéologie anti-traditionnelle déjà émergée à l'époque précédente s'est beaucoup développée. Les théoriciens modernes imprégnés de cette ambiance culturelle ont contesté et rénové les théories tragiques traditionnelles sous divers angles, tel que l'existentialisme, la sémiologie et l'herméneutique, afin de leur faire mieux refléter la vie de la nouvelle ère.

Le philosophe américain Dewitt Henry Parker (1885-1949) a interprété la tragédie du point de vue de l'idéalisme empirique. La fonction de la tragédie pour lui est de montrer l'humanité universelle et de satisfaire ces désirs tant contradictoires que conflictuels, tout en réconciliant temporairement les désaccords dans la réalité. Les héros issus de toutes conditions doivent braver les épreuves et la mort pour lutter contre l'infortune, dont le caractère inévitable est dû à la fois au caractère inflexible des

⁵⁷⁹ Cf. Cheng Menghui, *Histoire de la Théorie Tragique Occidentale, op.cit.*, p. 363.

⁵⁸⁰ Cf. Sigmund Freud, *Essais Esthétiques de Freud Choisis*, traduit en chinois par Zhang Huanmin et Chen Weiqi, Shanghai, Éditions de Connaissances, 1987, p. 21-23.

personnages et à la puissance des forces adversaires.⁵⁸¹ Karl Jaspers (1883-1969) a approfondi la tragédie dans la perspective de l'existentialisme par le biais de sa monographie *Tragedy is not enough (La tragédie n'est pas suffisante)*. Pour lui, le noyau de la théorie tragique est de révéler le lien entre la vie et la tragédie, laquelle constitue un moyen de transcendance.⁵⁸² Cette transcendance désigne non seulement la renaissance après la destruction du héros, mais réside aussi dans l'admiration de la tragédie du spectateur, qui est plongé dans les « connaissances tragiques » et éprouve de la sympathie pour le héros en se délivrant en même temps. Dans le domaine de la sémiologie, Susanne K. Langer (1895-1985) a suggéré dans *Feeling and Form (Sensation et Forme)* la thèse que la tragédie est une forme cadentielle qui reflète la structure fondamentale de la vie personnelle ainsi que du sentiment. Pour Langer, l'action totale construite par un traitement rythmique des éléments est une forme cumulative, et vise à permettre au héros d'acquiescer toute la réalisation de soi dans un laps de temps différent. La tragédie doit être conçue de telle sorte que le héros puisse grandir sur les plans mental, émotionnel ou moral, à travers l'action qu'il a lui-même initiée jusqu'à l'épuisement complet de ses pouvoirs et à la limite de son développement possible.⁵⁸³ Par l'intermédiaire de l'herméneutique philosophique, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) a mis l'accent sur la participation ou la fonction du spectateur dans l'interprétation de la tragédie. Au travers de la catastrophe tragique qui libère son cœur contraint, on se débarrasse non seulement de l'enchantement dans lequel la misère et l'horreur du destin tragique lui ont liés, mais aussi de tout ce qui nous sépare de la réalité.⁵⁸⁴ Pour Gadamer, le sens d'une pièce tragique se forme au cours de son dialogue avec le lecteur, et change donc en fonction du temps et du lieu de sa représentation ainsi

⁵⁸¹ Cf. Dewitt Henry Parker, *The Principles of Aesthetics*, Project Gutenberg [en ligne], 2004, disponible sur <<http://www.gutenberg.org/ebooks/6366>>, p. 172-173 (consulté le 10 mars 2020).

⁵⁸² Cf. Karl Jaspers, *Tragedy is not enough*, translated in english by Harald A. T. Reiche, Harry T. Moore et Karl W. Deutsch, Boston, The Beacon Press, 1952, p. 41. « Breakdown and failure reveal the true nature of things. In failure, life's reality is not lost; on the contrary, here it makes itself wholly and decisively felt. There is no tragedy without transcendence. Even defiance unto death in a hopeless battle against gods and fate is an act of transcending: it is a movement toward man's proper essence, which he comes to know as his own in the presence of his doom. »

⁵⁸³ Cf. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 357. « Tragic drama is so designed that the protagonist grows mentally, emotionally, or morally, by the demand of the action, which he himself initiated, to the complete exhaustion of his powers, the limit of his possible development. »

⁵⁸⁴ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, translated and revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London and New York, Continuum, 2004, p. 128. « Tragic pensiveness flows from the self-knowledge that the spectator acquires. He finds himself again in the tragic action because what he encounters is his own story, familiar to him from religious or historical tradition... »

que de l'identité du spectateur.

D'une certaine façon, la théorie de la tragédie fondée à partir de la compréhension et de l'analyse des pièces tragiques est une réflexion de la tendance idéologique de l'époque. Après avoir donné un aperçu de l'évolution de la théorie tragique de la fin de l'Antiquité grecque jusqu'au XX^e siècle, nous sommes en mesure de voir l'influence de la pensée humaniste grecque sur le développement de la tragédie dans différentes périodes historiques.

Cette influence se manifeste en particulier par la préoccupation de plus en plus intense de l'être humain. D'abord, le caractère devient progressivement le centre de la création tragique. Pour Aristote, bien que le caractère du protagoniste joue un rôle considérable, l'intrigue est toujours mise en première ligne. Chez Horace, la cohérence entre la physionomie morale et l'identité du personnage est soulignée. Pendant la Renaissance, l'importance du caractère commence à dépasser celle de l'intrigue chez Trissino et Castelvetro. L'idée est maintenue à l'âge du classicisme. Des théoriciens tels que Corneille, Dryden et Boileau, contribuent tous à l'approfondissement de la description des personnages. Et il en va de même pour les époques postérieures.

Puis, l'émancipation de la personnalité s'enracine toujours dans la tradition tragique. La période allant d'Eschyle à Euripide en passant par Sophocle voit la poursuite croissante de la liberté et de la démocratie est évidente. Cette tendance est revenue et s'est perpétuée après le Moyen-Âge. D'une part, au niveau de la peinture du caractère, de la simple typification des figures selon leur âge et identité, à la préconisation de la particularité du caractère, jusqu'à l'insistance sur la vraisemblance intrinsèque, l'observation sur l'homme devient de plus en plus pénétrante. D'autre part, en ce qui concerne l'identité du héros, qu'il s'agisse de grands personnages ou de la bourgeoisie voire du peuple, la définition des identités devient floue. L'action tragique ne se borne plus aux grands événements historiques, mais peut aussi porter sur des conflits entre l'homme et le pouvoir ou son environnement social. Toutefois, l'image de plus en plus vive et complexe s'accompagne chez le héros d'un esprit de plus en plus résistant et persévérant pour maîtriser le destin.

Ensuite, les pensées rationnelles conduisent à une connaissance graduellement

approfondie de l'essence de la tragédie. Pendant le Siècle des Lumières, Diderot s'intéresse à la relation entre le caractère et l'environnement, Lessing attache une grande attention à la stabilité intrinsèque du caractère. Au cours du classicisme allemand, Hegel voit les personnages comme des abstractions, des puissances morales conflictuelles, Schopenhauer et Nietzsche touchent tous les deux au sujet de la volonté humaine dans la tragédie. Plus tard, Belinski discute du lien entre le désir naturel de l'homme et sa responsabilité morale, Tchernychevski et Plekhanov parlent de la corrélation entre la tragédie et la réalité. Marx et Engels font des recherches du point de vue de l'évolution historique. Par la suite, s'ajoutent aux réflexions données à l'interprétation de la tragédie la psychologie et la psychanalyse, comme chez Lipps et Freud. Au XX^e siècle, la recherche de la tragédie est menée avec des méthodes plus variées, sans s'écarter des mécanismes institutionnels de l'homme. Il en résulte que, parallèlement à une attention de plus en plus particulière sur le caractère du personnage, le monde intérieur de l'homme est de mieux en mieux exploré.

La préoccupation envers l'être humain, la libération de la personnalité et la pensée rationnelle, constituent en règle générale l'idée humaniste principale exprimée dans la tragédie grecque, et elles sont toutes reprises dans la théorie tragique occidentale ultérieure. Ces trois points permettent une compréhension et une exploration de plus en plus profondes du monde extérieur, de la nature et de la mentalité humaines ainsi que de la relation entre eux, ce qui a ainsi des répercussions imperceptibles sur la conception du destin dans la tragédie. Par conséquent, la puissance divine disparaît petit à petit, tandis que l'initiative et l'indépendance humaines augmentent sans cesse. De plus, la notion de la destinée est placée dans la réalité, et s'exprime en combinaison avec la situation sociale, morale et psychologique. Tout cela manifeste en fait une perpétuation critique de l'évolution de la conception du destin dans la tragédie grecque.

4.1.2. L'humanisme dans la théorie tragique chinoise de l'époque moderne

Avant de passer à l'époque moderne, il n'est pas inutile d'avoir un aperçu de la théorie tragique classique chinoise, laquelle reflète déjà la préoccupation pour l'être humain. En tout cas, ainsi qu'il a été indiqué précédemment, il n'existe pas pour la tragédie chinoise d'œuvre fondatrice telle que la *Poétique* d'Aristote, puisque dans

l'histoire théâtrale de la Chine antique, il n'y a pas de distinction entre la tragédie et la comédie, et donc pas de théorie spécifique. Par conséquent, nous ne pouvons que recourir à la théorie du théâtre traditionnel, autrement dit, de l'opéra chinois des périodes différentes pour en avoir des idées générales.

Dès la dynastie Yuan, au fur et à mesure de l'épanouissement du genre théâtral s'est ensuivi son développement théorique. Étant donné que le théâtre traditionnel chinois est un art synthétique combinant plusieurs formes artistiques comme la littérature, la musique et la danse, ses études théoriques portent également sur ses aspects divers. Toutefois, jusqu'au début de la dynastie Ming, on s'est contenté de faire l'inventaire des œuvres théâtrales et de leurs représentations, ou les recherches sur la composition des airs et des rimes. C'est à partir du milieu de la dynastie Ming qu'on s'est mis à accorder de l'attention à la création des personnages, d'un côté, parce qu'avec davantage d'intérêt éprouvé pour l'intrigue, les critiques théâtraux d'alors ont commencé à tourner leurs regards vers l'analyse de l'agent de l'action, d'un autre côté, conformément à l'approfondissement de l'essentiel du théâtre, ils ont considéré les protagonistes comme porte-parole des dramaturges pour exprimer leurs idées.⁵⁸⁵ La théorie en matière de personnage a ainsi progressé.

Du milieu à la fin de la dynastie Ming, les écrits sur le personnage théâtral se sont énoncés non seulement dans des monographies, mais aussi dans des critiques sur des pièces concrètes, notamment sur l'*Histoire du Pavillon d'Occident* de Wang Shifu, l'*Histoire du Luth* de Gao Ming et *Le Pavillon aux Pivoines* de Tang Xianzu. Par exemple, dans les *Principes des airs théâtraux* (曲律), Wang Jide (王驥德, 1540-1623) s'est intéressé à la cohérence entre les figures et leur langue, en exigeant que le langage des rôles corresponde à leur identité et à la situation où ils se trouvent.⁵⁸⁶ Plus tard, Meng Chengshun a annoncé dans la préface de l'*Anthologie de célèbres pièces anciennes et récentes* (古今名劇合选) que la création du personnage était l'une des différences fondamentales qui distinguaient le théâtre de la poésie.⁵⁸⁷ Selon eux deux,

⁵⁸⁵ Cf. Tan Fan, Lu Wei, *Histoire de la théorie du théâtre classique chinois*, Shanghai, Presse de l'Université Normale de la Chine de l'Est, 2005, p. 186.

⁵⁸⁶ Cf. Wang Jide, *Principes des airs théâtraux*, dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume IV*, Beijing, Éditions du Théâtre de Chine, 1959, p. 138.

⁵⁸⁷ Cf. Tan Fan, Lu Wei, *Histoire de la théorie du théâtre classique chinois, op.cit.*, p. 188.

les dramaturges doivent se mettre dans la peau des héros, de sorte que ces derniers puissent parfaitement présenter leur intention de création. En outre, dans l'analyse du

Pavillon aux pivoines, Wang Siren (王 思 任, 1575-1646) a apprécié la peinture des personnages dont les caractères les plus saillants étaient spécialement intensifiés.⁵⁸⁸

Cette idée de typification des caractères a été ensuite partagée par Mao Shengshan (毛 声 山), qui dans son compte rendu de *l'Histoire du Luth* s'est attaché à mettre extrêmement en relief les qualités représentatives des héros.⁵⁸⁹ Effectivement, c'est aussi l'une des caractéristiques les plus distinctes de la description des personnages dans le théâtre traditionnel chinois.

Sous la dynastie Qing, la théorie dramatique a assez évolué. Les règles de la création des personnages ont été mieux établies et systématisées. Jin Shengtan (金 圣 叹

叹, 1608-1661) a hérité de l'essence de la pensée de Wang Jide et de Meng Chengshun, en soulignant dans sa critique de *l'Histoire du Pavillon d'Occident* que le dramaturge devait traiter les héros comme l'incarnation de son sentiment, de sa personnalité et de son idéal.⁵⁹⁰ Il a de plus insisté sur l'application du contraste pour faire ressortir les particularités des personnages principaux dans l'ensemble de l'histoire. Dans ses *Notes jetées au gré d'humeurs oisives*, Li Yu a développé la pensée du « porte-parole » (代 言) de ses prédécesseurs en proposant l'idée de « l'établissement du cœur » (立 心)⁵⁹¹.

D'après lui, l'expression des personnages doit se conformer à leurs conditions, et il faut

⁵⁸⁸ Cf. Wang Siren, « Préface des commentaires et des annotations sur *Le Pavillon aux pivoines de la Salle des Camélias Blancs* » (批点玉茗堂《牡丹亭》叙), dans *Le Pavillon aux pivoines de Tang Xianzu*, annoté et commenté par Wang Siren, Nanjing, Éditions Phénix, 2011, p. 1.

⁵⁸⁹ Cf. Mao Shengshan, « Commentaires sur *Histoire du luth* – le septième livre par et pour des hommes de grand talent » (毛声山评第七才子书琵琶记), dans *Collection de documents sur Histoire du luth*, compilé par Hou Baipeng, Beijing, Éditions de la Bibliographie et de la Documentation, 1989, p. 270.

⁵⁹⁰ Cf. Jin Shengtan, *Commentaires critiques sur l'Histoire du Pavillon d'Occident* (金圣叹评点西厢记), Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2008, p. 4.

⁵⁹¹ Cf. Li Yu, *Notes jetées au gré d'humeurs oisives* (闲情偶寄), dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume VII, op.cit.*, p. 54.

éviter la ressemblance entre les rôles différents et la superficialité des caractères. En même temps, bien que la typification reste toujours la tendance générale, le renforcement de l'unité des caractères a été graduellement contesté par des critiques dramatiques, et la personnalité des figures a été de plus en plus exigée. Par exemple, dans les *Causeries paysanne de la partie ornée de l'opéra chinois* (花部农谭) de Jiao Xun (焦循, 1763-1820)⁵⁹² et dans *Un Registre des Actions de Bienfaisance* (得一录) de Yu Zhi (余治, 1809-1874)⁵⁹³, les deux savants ont estimé qu'au lieu de se consacrer à doter le protagoniste d'un caractère typique en l'amplifiant beaucoup, il valait mieux leur faire revêtir un tempérament d'une complexité appropriée afin de mieux accomplir la fonction éducative du théâtre.

Globalement, de la versification et la rythmicité aux règles narratives en passant par les modes de chanter, la théorie dramatique au cours des trois dynasties a progressivement tourné l'attention vers la création des personnages, en affirmant leur importance cruciale dans l'art théâtral. Les recherches sur la production des figures ont également connu un processus progressif, ce qui correspond bel et bien à la préoccupation de plus en plus grande attachée à l'être humain pendant les trois époques. Certes, c'est tout à fait le même cas pour la tragédie moderne chinoise.

Comme nous l'avons mentionné à la fin du chapitre dernier, puisque la féodalité de la Chine antique est arrivée à son terme en 1840, nous considérons cette date comme la clôture de la tragédie classique chinoise. Du commencement de la société semi-coloniale et semi-féodale jusqu'au terme du XX^e siècle, la tragédie chinoise a traversé des changements considérables au niveau tant de la forme que du contenu.

Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, les critiques théâtraux profondément influencés par la tradition littéraire chinoise n'ont pas dévié des pensées de leurs prédécesseurs. Ils ont approfondi les recherches sur presque tous les aspects de la

⁵⁹² Cf. Jiao Xun, *Causeries paysanne de la partie ornée de l'opéra chinois* (花部农谭), dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume VIII*, op.cit., p. 230.

⁵⁹³ Cf. Tan Fan, Lu Wei, *Histoire de la théorie du théâtre classique chinois*, op.cit., p. 199-200.

dramaturgie, et résumé de manière générale les principes dramatiques de l'Antiquité chinoise, en approfondissant les études sur la création du personnage.

Par exemple, dans son chef-d'œuvre les *Discussions sur l'opéra dans le Pavillon aux Glycines* (藤花亭曲话), Liang Tingnan (梁廷柎, 1796-1861) a proposé par l'intermédiaire de son commentaire sur les œuvres de Wan Shu (万树, 1630-1688) la théorie de « sentiment, raison, langage » (情, 理, 音).⁵⁹⁴ Il tient compte de la rationalité de la structure et de l'intrigue théâtrales, et exige que celle-ci s'adapte à l'identité et au caractère du héros afin de coller à la réalité. Au lieu de faire étalage de la rhétorique au mépris des conditions des rôles, il faut que l'expression de leurs émotions soit raisonnable et naturelle, et que les paroles, notamment les mots d'amour, soient implicites et élégants. Plus tard, Yang Enshou (杨恩寿, 1835-1891) a préconisé l'idée de « l'accord entre l'esprit et la situation » (神情合)⁵⁹⁵, c'est-à-dire que l'intérieur du personnage, comme la mentalité et le tempérament, doit s'intégrer hautement aux circonstances établies pour provoquer des chocs artistiques. Dans la *Suite des Propos recueillis sur l'opéra* (续词余丛话), la création des personnages est considérée comme le noyau de l'art théâtral. Yang Enshou refuse les personnages stéréotypés qui manquent de personnalité marquée. Il encourage les auteurs à respecter la cohérence interne des rôles, et à les doter des humeurs et des particularités variées.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Cf. Liang Tingnan, *Discussions sur l'opéra dans le Pavillon aux Glycines* (藤花亭曲话), dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume VIII, op.cit.*, p. 256-277.

⁵⁹⁵ Cf. Yang Enshou, *Propos recueillis sur l'opéra* (词余丛话), dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume IX, op.cit.*, p. 266.

⁵⁹⁶ Cf. Yang Enshou, *Suite des Propos recueillis sur l'opéra* (续词余丛话), dans *Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois – Volume IX, op.cit.*, p. 304. « 代何等人说话, 即代何等人居心。无论立心端正者我当设身处地代生端正之想; 即遇立心邪僻者, 亦当舍经从权, 暂为邪僻之思。务使心曲隐微, 随口唾出, 认一人肖一人, 勿使雷同, 勿使浮泛。» (Parler au nom de quelqu'un, c'est penser à la place de quelqu'un. Si c'est un personnage honnête, je me mettrai à sa place et exprimerai des idées honnêtes; si c'est un personnage pervers, je m'y adapterai également et produirai temporairement des idées perverses. Il faut laisser parler couramment les pensées confidentielles, par lesquelles chacun se distingue des autres, il ne faut pas décrire les personnages de manière identique et superficielle.)

Dans ses *Causeries de l'appréciation de l'opéra* (顾曲 塵 谈), Wu Mei (吴梅, 1884-

1939) a présenté « vérité, esprit, beauté » (真, 趣, 美) comme son concept de création et l'essentiel de sa critique littéraire. Plus précisément, ce sont la vraisemblance de l'histoire, la vivacité de l'expression, la forme et le contenu esthétiques qui constituent les critères de la construction d'une pièce. La beauté de la personnalité des rôles est mise au premier plan. Wu Mei ne consent pas non plus à la typification des personnages.⁵⁹⁷ Pareillement, il demande aux dramaturges d'approfondir le for intérieur des protagonistes au cours de la création et de les doter de leur caractère en fonction du contexte pour atteindre une harmonie esthétique.

À ce moment, la tradition de la typification des personnages a été brisée, tandis que la profondeur et la richesse de la personnalité, la cohérence entre le personnage et son expression, son action ainsi que l'intrigue de la pièce ont été mieux explorées. Dans l'ensemble, les études sur la théorie dramatique pendant cette période ont suivi et développé les doctrines précédentes. Pourtant, malgré l'enrichissement des critiques sous des points de vue différents, la théorie théâtrale n'a pas été vraiment rénovée ni systématisée.

Après l'éclatement de la première guerre de l'opium, le processus de modernisation de la Chine s'est déroulé dans le conflit entre les forces réformatrice et conservatrice. Parallèlement, avec l'introduction des pièces et de la théorie occidentales, une polémique similaire s'est déclenchée dans le milieu de la critique théâtrale. Surtout

en 1898, à la suite de la Réforme des Cent Jours (百日维新)⁵⁹⁸ qui touchait les

⁵⁹⁷ Cf. Wu Mei, *Œuvres complètes de Wu Mei – Volume théorique I*, Shijiazhuang, Éditions de l'Éducation du Hebei, p. 187. « 一本传奇, 至少须有七八人, 说何人宜肖何人, 议某事宜切某事.....要使所填词曲宾白, 确肖此人此事, 为他人他事所不可移动, 方为妙文。 » (Une pièce de chuanqi contient au moins sept ou huit personnages, il faut les laisser parler conformément à leurs caractères, il faut raconter l'histoire conformément à la réalité... Il faut que les paroles tant chantées que parlées soient conformes uniquement à ce personnage et à cette affaire, mais ne puissent pas être remplacées par quelqu'un ou quelque chose d'autre. Telle est une pièce magnifique.)

⁵⁹⁸ La Réforme des Cent Jours (百日维新), appelée également la Réforme Wuxu (戊戌变法), est un mouvement de réforme de la fin de la dynastie Qing. Proposé par des réformateurs comme Kang

domaines culturel, politique, éducatif et économique, le mouvement de la réforme du théâtre chinois a été lancé par des savants, des penseurs politiques et réformateurs, puisque le théâtre n'était pas seulement une forme de récréation, mais a été aussi considéré comme un outil d'éducation et de propagande. Avec la promotion de la fonction sociale du théâtre, son statut dans le domaine littéraire s'est ainsi beaucoup élevé.

À partir de la publication de la *Critique sur Le Rêve dans le pavillon rouge* (hónglóumèng pínglùn (« 红楼梦 » 评论) de Wang Guowei en 1904, la théorie tragique occidentale a été mise en application dans les études sur la littérature traditionnelle chinoise, en suscitant la polémique sur l'existence de la tragédie chinoise. En plus du contexte de crise sociale, le tragique est tout naturellement devenu un point chaud parmi les milieux dramatiques. Et comme agent de l'esprit tragique, l'homme a certes fait l'objet d'une attention toute spéciale.

En tant que premier à reconnaître l'existence de la tragédie chinoise, Wang Guowei a été beaucoup influencé par les théories tragiques occidentales. Notamment sous l'emprise de Schopenhauer et de Nietzsche, il a approuvé la sorte de tragédie qui résultait de la situation ou du rapport inintentionnellement conflictuels entre les personnages, parce que celle-ci était censée lui montrer le tragique inhérent de la vie⁵⁹⁹. Il croit comme Schopenhauer que la vie est comblée de misères, dont l'origine réside dans les désirs que l'homme ne peut assouvir, et que la tragédie est exactement une forme artistique qui sert à libérer l'homme de cette douleur. Toutefois, cette conception

a évolué dans l'*Histoire de l'opéra chinois des Song et des Yuan* (sòngyuán xì qǔkǎo (宋元戏曲考) parues en 1912, où Wang Guowei s'est converti aux théories tragiques classiques telles que celle d'Aristote. Il abandonne la doctrine pessimiste et se concentre sur la volonté de l'homme, en exaltant l'esprit de résistance des héros contre les épreuves, comme

Youwei (康有为, 1858-1927) et Liang Qichao (梁启超, 1873-1929), ce mouvement a été lancé par l'empereur Guangxu (光绪帝, 1871-1908) et a préconisé des réformes dans les domaines de la culture, de la politique, de l'éducation et de l'économie, tout en s'inspirant des modèles occidentaux. Mais étant donné que le mouvement a porté atteinte aux intérêts des forces conservatrices menées par l'impératrice douairière Cixi (慈禧太后), il n'a duré qu'une centaine de jours, entre le 11 juin et le 21 septembre 1898.

⁵⁹⁹ Cf. Wang Guowei, *Commentaires critiques sur Le Rêve dans le pavillon rouge* (« 红楼梦 » 评论), Hangzhou, Éditions des Classiques du Zhejiang, 2012, , p. 14.

dans *Le Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing et *L'Orphelin de la famille Zhao* de Ji Junxiang, qui méritent une réputation mondiale.⁶⁰⁰

Inspiré non seulement par la tragédie moderne comme celle d'Ibsen, mais également par la tragédie grecque, Hu Shi (胡适, 1891-1962) s'oppose à la tradition de la compensation de l'opéra traditionnel comme la « grande réunion » de l'histoire, et pense ainsi que pour ce dernier il n'existe pas de pièces tragiques.⁶⁰¹ Il estime fort l'attitude positive de regarder en face la vie et les sentiments nobles de l'être humain. En général, ses recherches ont été menées du point de vue sociologique. Pour lui, la tragédie a pour objectif de révéler les souffrances de la vie et les phénomènes négatifs de la société, afin de susciter la compassion sincère et sublime des gens ainsi que leurs réflexions profondes sur la réalité.

Xu Zhimo (徐志摩, 1897-1931) s'est plaint de la superficialité du théâtre traditionnel qui manquait d'esprit tragique. Selon lui, le charme de la tragédie réside en les collisions et les fluctuations dans le for intérieur du héros. Au lieu de présenter des péripéties passionnantes, il faut que la tragédie trace plutôt le mouvement ou l'impact de la mentalité, au cours desquels le protagoniste lutte contre son infortune, ce qui manifeste la vigueur et la persévérance de la vie.⁶⁰² Bing Xin (冰心, 1900-1999) a discuté de ce sujet dans une perspective similaire. En distinguant les pièces tragiques (悲剧) des pièces misérables (惨剧), Bing Xin a mis l'accent sur la motivation des

⁶⁰⁰ Cf. Wang Guowei, *Histoire de l'opéra chinois des Song et des Yuan (宋元戏曲考)*, op.cit., p. 98-99.

⁶⁰¹ Cf. Hu Shi, « Conception de l'évolution littéraire et réforme théâtrale » (文学进化观念与戏剧改良), dans *Recueil des œuvres académiques de Hu Shi*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1993, p. 81-82.

⁶⁰² Cf. Xu Zhimo, « Après avoir vu *Othello* » (看了«黑将军»以后), dans *Œuvres Complètes de Xu Zhimo – Volume I*, Tianjin, Presse du Peuple de Tianjin, 2005, p. 238-239. « 真粹的悲剧是表现生命本质里所蕴伏的矛盾现象冲突之艺术。心灵与肉体之冲突，理想与现实之冲突，先天的烈情与后天的责任与必要之冲突，冷酷的智力与热奋的冲动之冲突，意志与运命之冲突，这些才是真纯悲剧的材料。» (La pure tragédie est un art d'exprimer les conflits entre les phénomènes paradoxaux qui se trouvent dans l'essence de la vie. Les conflits entre l'esprit et le corps, l'idéal et la réalité, la passion inhérente et la responsabilité ainsi que le nécessaire acquis, l'intelligence calme et l'impulsion ardente, la volonté et le destin, ça c'est les matières de la pure tragédie.)

protagonistes situés dans les malheurs, à savoir la force motrice intérieure. D'après elle, il est obligatoire pour les héros en détresse d'avoir une volonté ferme et une détermination intransigeante afin de résister à leur calamité, de poursuivre la liberté et le bonheur.⁶⁰³

De même, Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) a été en contact avec des pensées occidentales variées de l'Antiquité au temps moderne pendant son séjour d'études au Japon. Il a non seulement préconisé de recourir à la tragédie pour reproduire les phénomènes sociaux sous l'impact d'Ibsen, mais s'est aussi consacré à révéler l'origine sociale des malheurs afin de réaliser des changements nécessaires. Sur l'opéra chinois, Lu Xun pense que la tradition de la « grande réunion » a largement affaibli la vraisemblance de l'histoire et a caché les causes profondes de la tragédie.⁶⁰⁴ Il insiste sur la relation entre la société et l'individu, lequel ne peut trouver la signification de son existence qu'au cours de la lutte contre son destin tragique. Et grâce à cette résistance, sa destruction finale devient significative et réellement tragique.

À la suite de Lu Xun, une majorité d'écrivains ont traité cette thèse du rapport entre la tragédie et la vie sociale⁶⁰⁵. Par ailleurs, comme Lu Xun, beaucoup de chercheurs ont souligné l'esprit intrépide et la sublimité de l'humanité⁶⁰⁶. Presque tous ces savants ont été plus ou moins influencés par des dramaturges ou théoriciens tragiques occidentaux. Ancrés dans la réalité chinoise moderne, ils ont essayé d'approfondir le noyau de la tragédie.

⁶⁰³ Cf. Bing Xin, « Comparaison entre le théâtre chinois et le théâtre occidental » (中西戏剧之比较), *Supplément du Journal du Matin*, 1926, n° 62, p. 42-43.

⁶⁰⁴ Lu Xun, « Deuxième discussion sur l'effondrement de La Pagode du Pic du Tonnerre » (再论雷峰塔的倒掉) dans *Œuvres Complètes de Lu Xun – Volume I*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1973, p. 178. « 悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看, 喜剧将那无价值的撕破给人看。 » (La tragédie laisse les gens regarder la destruction des choses de valeur dans la vie, la comédie laisse les gens regarder le déchirement des choses sans valeur.) Pour Lu Xun, c'est seulement par la démonstration de l'adversité des personnages sans déguisement qu'il est en mesure de composer une vraie tragédie.

⁶⁰⁵ Tels Ouyang Yuqian (欧阳予倩) dans « La théorie et la pratique de la réforme théâtrale » (戏剧改革之理论与实际), Ma Yanxiang (马彦祥) dans *La conférence sur le théâtre (戏剧讲座)*, Zhang Min (章泯) dans *La psychologie de la tragédie (悲剧心理学)*.

⁶⁰⁶ Tels Xiang Peiliang (向培良) dans *l'Étude sur le scénario (剧本论)*, Zong Baihua (宗白华) dans « La tragédie et l'attitude humoristique envers la vie » (悲剧与幽默的人生态度) et Li Anzhai (李安宅) dans « Les catégories esthétiques et la tragédie » (美底范畴与悲剧).

Parmi ces chercheurs, Zhu Guangqian est le premier à étudier systématiquement la théorie tragique occidentale sur le plan psychologique. Il a intégré ses réflexions sur des conceptions classiques occidentales⁶⁰⁷ aux notions traditionnelles chinoises tel le juste milieu (中 庸) du confucianisme. Et à travers l'analyse des personnages et de l'intrigue des tragédies grecques ou shakespeariennes célèbres, il a formé sa conception tragique dont le pivot était le plaisir tragique⁶⁰⁸. Bien que Zhu Guangqian associe le destin avec la tragédie, il met en relief comme Sophocle l'esprit de résistance du héros contre ses détresses, lequel constitue l'élément décisif de la définition de la tragédie.⁶⁰⁹ Dans les grandes luttes tragiques, la défaite du corps signifie en revanche la conquête spirituelle. C'est ainsi qu'il refuse d'accepter la « grande réunion » du théâtre traditionnel chinois, et y voit la preuve de l'absence du tragique.

Communément surnommé le « Shakespeare chinois », Cao Yu (曹 禺, 1910-1996) a poussé la création de la tragédie chinoise moderne à l'apogée dans les années 30 du siècle dernier. En assimilant des connaissances en matière non seulement d'opéra chinois mais aussi de tragédies grecques, shakespeariennes, ibseniennes, o'neilliennes et tchekhoviennes, il s'est enraciné dans les réalités sociales de l'époque, et a accordé une haute importance à l'esprit tragique. Cao Yu a exprimé une grande estime pour le caractère actif et inflexible de l'être humain, et l'a pris pour l'essentiel de la tragédie.⁶¹⁰ Les héros sont souvent poussés par la justice ou leurs convictions, pour lesquelles ils luttent sans compromis, malgré leur échec normalement dû aux limites des conditions objectives.

⁶⁰⁷ Comme la catharsis d'Aristote, le conflit tragique d'Hegel, le volontarisme de Schopenhauer, le couple complémentaire d'Apollon et de Dionysos de Nietzsche.

⁶⁰⁸ Zhu Guangqian a interprété le lien entre le plaisir tragique et la sympathie ainsi que la pitié et la peur : la tragédie se sert de la pitié pour décrier la peur au fond du cœur des spectateurs, tandis que son sens de la sublimité leur permet de se sentir à la fois impressionnants et inspirants.

⁶⁰⁹ Cf. Zhu Guangqian, *La psychologie de la tragédie*, op.cit., p. 513. « Thus it is not only a great misfortune, but the way of facing it, that is essential to Tragedy. There is no tragedy where there is no reaction against calamity. What pleases us is not the calamity but the reaction. »

⁶¹⁰ Cf. Tian Benxiang, *Biographie de Cao Yu*, Beijing, Éditions de la Littérature et de l'Art Octobre de Beijing, 1988, p. 318. « 悲剧的精神, 应该是敢于主动的。我们要有所欲, 有所取, 有所不忍, 有所不舍。古人云: '所爱有甚于生者, 所恶有甚于死者。' 这种人, 才有悲剧的精神。 » (L'esprit de la tragédie doit être d'oser prendre l'initiative. Nous devons désirer, gagner, tolérer et ménager. Les Anciens disaient : « il y a des choses meilleures que la vie que j'aime, il y a des choses pires que la mort que je déteste. » C'est ce genre de personnes qui ont vraiment l'esprit tragique.)

Dans les années 40, avec l'aggravation de la crise nationale, Guo Moruo était réputé pour ses pièces tragiques historiques. Sa théorie de la tragédie se focalise sur la relation entre le théâtre et le temps contemporain. Aux yeux de Guo Moruo, la tragédie est comme un art sublime de combat. La valeur théâtrale de la tragédie ne consiste pas à simplement rendre les gens tristes, mais à les inciter concrètement à transformer l'amertume et l'indignation en puissance, afin de supporter les forces naissantes et de lutter contre les forces mourantes.⁶¹¹ L'esprit tragique est particulièrement important pour distinguer les protagonistes, qui doivent revêtir un caractère héroïque, et sont prêts à consacrer leur vie pour réaliser l'idéal social en faveur de l'intérêt général.

Après la fondation de la nouvelle Chine, la victoire du pays contre les invasions étrangères et la fin de la guerre civile ont conduit au changement de climat social et de mentalité des écrivains, à cause duquel le tragique dans la création littéraire a décliné. Bien que les études sur la tragédie aient continué, elles portaient davantage l'empreinte de la politique et se sont graduellement éloignées du thème de l'esprit tragique. Au terme de sa stagnation pendant la grande révolution culturelle entre 1966 et 1976, l'exploration du sujet a repris son cours dans les années 80 et 90. Mais contrairement à la dénégation générale de l'existence de la tragédie classique chinoise durant la période précédente, de plus en plus de savants ont montré à son égard une attitude positive. Par exemple, dans « Les caractéristiques nationales de la tragédie classique chinoise »

zhōngguó gǔ diǎn bēi jù de mín zú tè zhēng (中国古典悲剧的民族特征) de Su Guorong (苏国荣)⁶¹², « Recherche sur

les différences entre les conceptions tragiques chinoise et occidentale » (中西悲剧

guān tàn yì (观探异) de Qiao Dewen (乔德文)⁶¹³, « Étude sur la tragédie classique chinoise »

lùn zhōngguó gǔ diǎn bēi jù (论中国古典悲剧) de Wu Guoqin (吴国钦)⁶¹⁴, et *Prédestination et résistance*

⁶¹¹ Cf. Guo Moruo, « En parlant de l'esprit tragique à partir de la *Tablette de commandement à l'emblème du tigre* » (由« 虎符 »说到悲剧精神), dans *Œuvres Complètes de Guo Moruo – Volume XVII*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1989, p. 257.

⁶¹² Cf. Su Guorong, « Les caractéristiques nationales de la tragédie classique chinoise », *Études de Littérature et d'Art*, 1981, n° 4, p. 94.

⁶¹³ Cf. Qiao Dewen, « Recherches sur les différences entre les conceptions tragiques chinoise et occidentale », *Arts du Théâtre*, 1982, n° 1, p. 77.

⁶¹⁴ Cf. Wu Guoqin, « Étude sur la tragédie classique chinoise », *Recherche Académique*, 1984, n° 2, p. 92.

– la tragédie classique et l'esprit tragique chinois (命定与抗争 — 中国

gǔdiǎnbēijù jí bēijù jīngshén wánghóngwéi
古典悲剧及悲剧精神) de Wang Hongwei (王宏维)⁶¹⁵, les auteurs ont tous affirmé que le théâtre traditionnel ne manquait point de tragique ni de tragédie, et indiqué qu'il était inadéquat de prendre la théorie de la tragédie occidentale pour critère d'évaluation unique de la tragédie chinoise, sans tenir compte de leurs différences sur le plan temporel, géographique et culturel.

En même temps, l'appel à un concept de tragédie universel a été lancé. Certains chercheurs ont espéré trouver une notion générale capable de recouvrir à la fois l'essence de la tragédie chinoise et celle de la tragédie occidentale. Par exemple, Wang Jisi (王季思)^{wáng jì sī} a considéré la conception d'Engels comme la règle commune pour mesurer toute la tragédie ancienne et moderne⁶¹⁶, à savoir que la tragédie est la contradiction entre le postulat historiquement nécessaire et l'impossibilité de son exécution dans la pratique. Également, Zhang Fa (张法)^{zhāng fǎ} a proposé de créer une norme plus étendue pour le genre tragique dans des cultures différentes, soit la conscience tragique qui expose la détresse humaine et culturelle et en même temps referme cette dernière au niveau formel et émotionnel⁶¹⁷.

Le dénouement compensatoire connu par la « grande réunion » a été de moins en moins traité comme le simple signe de l'inexistence de la tragédie classique chinoise, tandis que la notion de tragédie a été explorée de manière plus étendue et plus scientifique. Surtout après la réforme économique chinoise à partir de 1978, grâce aux échanges culturels de plus en plus réguliers avec le monde occidental, davantage de théories tragiques ont été introduites dans les études de la tragédie chinoise. Les chercheurs se sont intéressés soit à la comparaison entre les deux homologues, comme la « Comparaison des esprits tragiques chinois et occidental » (中西悲剧精神之

⁶¹⁵ Cf. Wang Hongwei, *Prédestination et résistance – la tragédie classique et l'esprit tragique chinois - Préface*, op.cit., p.1.

⁶¹⁶ Cf. Wang Jisi, *Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises - Préface*, op.cit., p. 2.

⁶¹⁷ Cf. Zhang Fa, *La culture chinoise et la conscience tragique*, Beijing, Presse de l'Université du Peuple de Chine, 1997, p. 8.

bǐjiào mǎxiǎocháo
比较) de Ma Xiaochao (马小朝)⁶¹⁸ ; soit à l'esthétique tragique, comme la « Thèse

bēijù měixuélùngāng nàiróngběn
sur l'esthétique tragique » (悲剧美学论纲) de Nai Rongben (佘荣本)⁶¹⁹ ; soit à

l'influence religieuse sur la tragédie, comme « La culture religieuse et la conscience

zōngjiàowénhuà yǔ bēijù yì shí cuījiàn jūn
tragique » (宗教文化与悲剧意识) de Cui Jianjun (崔建军)⁶²⁰ ; soit à la réception

bēijù jiē
esthétique de la notion tragique, comme la « Thèse sur la réception tragique » (悲剧接

shòulùngāng wúdí fēi
受论纲) de Wu Difei (吴涤非)⁶²¹ ; soit à l'existentialisme dans la tragédie, comme

guānyú
les « Réflexions sur la tragédie, l'humanisme et la littérature existentialiste » (关于

bēijù réndào jīngshén yǔ cúnzài zhǔ yì wénxué de sī kǎo yáng yì jūn
悲剧、人道精神与存在主义文学的思考) de Yang Yijun (杨亦军)⁶²² ...

L'essence de la tragédie et ses racines culturelles, la distinction de la tragédie chinoise et occidentale sous divers aspects, l'impact de la tragédie occidentale sur la tragédie moderne chinoise et en particulier l'esprit tragique ont constitué principalement des sujets de discussion pendant les dernières années du XX^e siècle.

Étant donné la différence du développement de l'histoire tragique dans la Grèce et la Chine antiques, l'influence de la tragédie classique chinoise sur le théâtre postérieur, contrairement à celle de son homologue grecque qui s'est perpétuée pendant plus de deux millénaires dans la littérature occidentale, est assez restreinte par rapport à son temps. De toute façon, la théorie de la tragédie chinoise moderne a non seulement hérité de celle de son prédécesseur, mais a également été beaucoup influencée par celle

⁶¹⁸ Cf. Ma Xiaochao, « Comparaison des esprits tragiques chinois et occidental », *Études de Littérature et d'Art*, 1992, n° 2, p. 89-98.

⁶¹⁹ Cf. Nai Rongben, « Thèse sur l'esthétique tragique », *Journal de l'Université de Yangzhou*, 1992, n° 3, p. 34-39.

⁶²⁰ Cf. Cui Jianjun, « La culture religieuse et la conscience tragique », *Sciences Sociales du Jiangsu*, 1995, n° 2, p. 125-128.

⁶²¹ Cf. Wu Difei, « Thèse sur la réception de la tragédie », *Journal de l'Académie Centrale d'Art Dramatique*, 1997, n° 1, p. 64-69.

⁶²² Cf. Yang Yijun, « Réflexions sur la tragédie, l'humanisme et la littérature existentialiste », *Journal de l'Université Normale du Sichuan*, 1998, n° 1, p. 60-70.

du genre occidental grâce à l'ouverture de ses échanges avec le monde extérieur.

À travers l'analyse détaillée des trois pièces tragiques ainsi que de l'évolution de la théorie dramatique dans les trois dynasties, il n'est pas difficile d'apercevoir le progrès de la préoccupation envers l'être humain. L'attention des théoriciens est passée de la versification et la rythmicité du texte, à la structure et l'intrigue de l'histoire, jusqu'à la création du personnage. Et cette tendance s'est perpétuée après le déclenchement de la première guerre de l'opium. La description du caractère a été de plus en plus approfondie : Liang Tingnan met l'accent sur la cohérence entre le caractère du personnage et la rationalité de l'intrigue. Yang Enshou attache de l'importance au lien entre le caractère du héros et les circonstances extérieures. Wu Mei met en relief la vraisemblance et la personnalité du rôle. Plus tard, l'introduction de la théorie tragique occidentale a intensifié cette tendance, et l'homme est depuis devenu complètement le centre de la pièce.

Parallèlement, l'émancipation de la personnalité est de plus en plus manifeste. Pendant les trois dynasties, la tradition de la typification du personnage a décliné progressivement, tandis que la personnalité s'est accentuée sans arrêt. Jiao Xun et Yu Zhi se sont déjà occupés de la complexité du caractère. Et à la fin de la dynastie Qing, les personnages stéréotypés ont été rejetés de manière directe et général par des théoriciens comme Yang Enshou. L'accentuation sur la personnalité a persisté jusqu'au XX^e siècle. Et eu égard aux conditions sociales, l'esprit tragique a été largement préconisé. Beaucoup de savants tels que Wang Guowei, Lu Xun, Cao Yu ont insisté sur l'esprit de résistance des protagonistes. En plus, outre les événements historiques et les contes populaires, les conflits quotidiens entre les classes populaires et la vie sociale ou la culture traditionnelle ont été de mieux en mieux abordés.

L'approfondissement du rapport entre le personnage et le monde tant extérieur qu'intérieur est également apparent. L'adéquation de l'expression du héros à ses conditions de Li Yu, la correspondance entre le caractère et les circonstances de Yang Enshou, la relation entre l'individu et la réalité sociale de Lu Xun, la collision entre deux forces antagonistes de Guo Moruo, la discorde entre la volonté interne et les obstacles externes de Xu Zhimo et de Bing Xin, les études psychologiques de Zhu Guangqian, ainsi que les recherches du point de vue de la religion, de l'esthétique, de l'existentialisme et de la littérature comparée... tous ces efforts académiques

constituent une exploration progressive de la relation entre l'homme et son environnement.

De manière similaire à l'évolution de la tragédie occidentale, nous pouvons constater dans la théorie de la tragédie chinoise moderne une pensée humaniste transmise depuis les dynasties Yuan, Ming et Qing, à savoir la préoccupation envers l'être humain, la liberté de la personnalité et la méditation rationnelle. Cet héritage permet la poursuite des recherches sur le monde, la nature humaine et la corrélation de ces derniers pendant l'époque moderne. Avec l'actualité, la promotion de l'initiative de l'homme est renforcée progressivement. La tragédie s'éloigne par conséquent de la puissance divine et tourne son attention vers la société et la mentalité de l'homme, lorsque la conception de la destinée s'intègre graduellement dans la réalité. Tout cela témoigne que l'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique chinoise s'est poursuivie, de manière critique et à l'aide de l'introduction des théories tragiques occidentales, dans la création de la tragédie chinoise moderne.

4.2. Des réflexions sur la relation entre l'être humain et le destin dans la tragédie

Après avoir proposé un aperçu de la transmission de l'esprit de l'humanisme recueilli respectivement par les tragédies grecques et chinoises postérieures, il est clair que la tragédie de l'Occident et celle de la Chine se sont orientées vers une évolution semblable. Elle a perpétué la pensée humaniste ancrée dans les deux cultures, axée sur la préoccupation de l'homme, l'émancipation de la personnalité et les réflexions rationnelles, et en fin de compte, sur l'exploration de plus en plus approfondie de l'être humain. Cette tendance de l'évolution a inévitablement eu des répercussions sur la présentation de la conception du destin dans la tragédie, qui est loin d'être incarnée uniquement par la force divine. Effectivement, quelque changement que la connotation du destin connaisse, au sein de la tragédie existe toujours la relation de l'homme et de la destinée, impliquant le rationnel et l'irrationnel, la liberté et la fatalité, la révolte et la soumission. Certes, ces trois couples de notions opposées ont également progressé au fur et à mesure du développement de la conception du destin.

4.2.1. L'irrationnel et le rationnel

4.2.1.1. La tragédie occidentale

En général, nous avons l'habitude d'opposer la raison à la croyance (malgré la fondation également rationnelle de cette dernière). En ce qui concerne la littérature, si, au sens large, nous considérons les convictions religieuses comme pensée irrationnelle, les recherches sur la vie du point de vue sociologique ou psychologique seront alors rationnelles. Ce couple de notions antithétiques exerce aussi une influence considérable sur l'évolution de la conception du destin.

Dans la tragédie grecque, l'irrationnel s'interprète par la croyance inconditionnelle en la destinée, tandis que le rationnel se montre dans la contestation de cette puissance divine. Une évolution existe parmi les trois grands tragiques. Pour Eschyle, la force du destin représente la loi universelle qui ne doit pas être transgressée. Cette opinion pénètre toutes ses pièces. Si le destin dans *Prométhée enchaîné* est encore la providence suprême supérieure à tous les dieux y compris Zeus, il sera confondu dans les autres pièces avec la volonté du roi des Olympiens. Quoiqu'il en soit, l'importance du destin est imperturbable, de sorte qu'aucun personnage eschyléen n'ose le contester. Comme Eschyle, Sophocle conserve sa place dominante au destin. Son pouvoir tout puissant est toujours inéluctable et sans rival. Mais la confirmation de la domination du destin ne signifie pas une croyance absolue. De fait, dans la tragédie de Sophocle se trouve déjà la contestation de la destinée, dont le meilleur exemple est *Œdipe roi*. Le rationnel s'avère plus apparent chez Euripide, puisque la croyance en la destinée diminue largement. À la différence de ses prédécesseurs, Euripide ne met pas le destin au premier plan et réduit beaucoup son impact. En conséquence, il nous est quasi impossible de voir des pièces euripidéennes qui sont consacrées à montrer la puissance inexorable de la providence. Et le poète se concentre plutôt à mettre en relief les personnages, leurs actions et leurs passions, dont le résultat est parfois loin d'être fatal.

Parallèlement à l'atténuation du poids du destin, la tendance au rationnel s'exprime également par l'évolution des thèmes. Eschyle prend le destin comme thème principal dans ses œuvres et associe la notion à la justice divine. Dans *Les Suppliants*, à côté du rôle décisif de Zeus pour la délivrance des Danaïdes, le vote des citoyens

d'Argos comme expression du pouvoir collectif s'impose avec une force spéciale. Plus tard, dans *Les Euménides*, le dramaturge oppose le droit ancien des Érinyes à celui d'Apollon, et résout le conflit par l'acquittement d'Oreste devant le tribunal athénien de l'Aréopage. Ainsi, la justice divine incarnée par la volonté des Moires et de Zeus se fonde dans l'ordre de la cité. Sophocle n'insiste pas sur la justice divine, mais tend à interpréter les caprices du destin et la faiblesse de l'homme malgré son esprit de résistance, comme dans *Œdipe roi*. En outre, en s'écartant de la question du destin, il accorde une importance particulière aux valeurs morales, dont l'opposition se trouve dans plusieurs pièces. Dans *Ajax*, l'orgueil et la modération s'affrontent ; dans *Antigone*, la loi d'État et la loi humaine s'affrontent ; dans *Philoctète*, l'honnêteté et l'adresse s'affrontent. L'attention détournée vers les valeurs morales et sociales réduit l'importance de la puissance divine comme le destin, lequel cède petit à petit sa place à l'être humain. Plus tard, Euripide élargit encore la nature des sujets en se préoccupant davantage de l'actualité. *Les Héraclides* et *Les Suppliantes* sont empreintes de patriotisme. *Hécube* et *Les Troyennes* révèlent l'absurdité de la guerre. *Médée* et *Hippolyte* montrent l'emprise de la passion sur l'homme ainsi que les dieux. Et avec des dieux beaucoup plus humanisés, la vie est remplie de vicissitudes. Le destin se détache de la justice divine et fait place à d'autres thèmes.

D'Eschyle à Euripide, le renforcement des réflexions rationnelles s'accompagne du changement de sujet de la tragédie qui s'éloigne de la notion archaïque du destin. Comme nous avons conclu dans la partie précédente, l'évolution du civisme à l'individualisme témoigne de l'importance accrue de la responsabilité humaine, laquelle incite ainsi les dramaturges à s'intéresser davantage à la situation de l'être humain autour de thèmes réalistes. Dès lors, la pensée humaniste, notamment grâce au déclenchement de la Renaissance, pénètre dans la création du théâtre occidental.

Dans l'ensemble, pendant la Renaissance, la tragédie humaniste est axée sur la passion amoureuse et politique d'où résulte souvent le conflit entre des forces antagonistes, telles *Les Juives* (1583) de Robert Garnier et *Le Roi Lear* (1606) de Shakespeare. Au XVII^e siècle, la tragédie classique se base sur le conflit entre la passion amoureuse et la raison politique, à savoir le bonheur personnel et l'intérêt général, telles *Le Cid* (1637) de Corneille et *Bérénice* (1670) de Racine. Au XVIII^e siècle, le drame bourgeois situé entre la tragédie et la comédie détourne l'attention vers la bourgeoisie,

sa participation à la politique et son opposition à la noblesse, telles *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu* (1757) de Diderot et *Cabale et Amour* (1784) de Schiller. Au XIX^e siècle, la tragédie reflète le besoin de s'attacher à la libre volonté et à la révolte sociale ainsi que morale, telles *L'Orage* (1859) d'Alexandre Ostrovski et *Une maison de poupée* (1879) d'Henrik Ibsen. Au XX^e siècle, la tragédie est plus engagée en abordant la condition humaine, le conflit intérieur de l'homme et sa valeur de vie, telles *Le deuil sied à Électre* (1931) d'Eugene O'Neill, *Les mouches* (1943) de Jean-Paul Sartre et *La mort d'un commis voyageur* (1949) d'Arthur Miller.

En réalité, à travers des pièces créées à partir des tragédies grecques, nous pouvons déjà apercevoir dans le domaine théâtral la tendance de la rationalisation. Prenons l'exemple d'Œdipe, dont le personnage se trouve parmi les plus repris. Sophocle montre aux spectateurs la découverte progressive de l'identité du héros, l'essentiel consistant à présenter la puissance du destin. Toutefois, chez Sénèque, l'histoire ne porte plus sur la révélation de la divinité, mais la reconnaissance de la réalité⁶²³. L'adaptation à l'inverse de l'arrangement de Sophocle amortit beaucoup le choc que le tout-puissant destin provoque pour les spectateurs. Sénèque modifie également la mutilation du héros. Il lui fait s'arracher les yeux avant le suicide de Jocaste. « Ce n'est pas seulement par goût personnel pour la violence que Sénèque présente cette scène cruelle, mais parce qu'elle prouve non seulement le caractère volontaire et réfléchi du châtement mais également le degré de démesure que peut ensuite atteindre la fureur une fois qu'elle a été acceptée par le personnage. »⁶²⁴ En un mot, en détournant l'attention sur le destin, Sénèque a l'intention de rendre Œdipe responsable de son choix et de ses passions.

La version de Corneille en 1659 diffère encore de la tragédie de Sophocle et de Sénèque. Faisant référence à ses prédécesseurs et sur la base de la pièce de Sophocle en particulier, Corneille ne se focalise pas non plus sur le destin. Il apporte des modifications à l'intrigue et ajoute de nouveaux personnages absents de l'histoire

⁶²³ Au lieu d'être totalement ignorant de la vérité avant le deuxième épisode, Œdipe a déjà conscience d'être la cause des malheurs de Thèbes, sa nouvelle patrie ravagée par l'horrible peste dans le premier acte. L'intrigue devient donc le processus de la vérification de ses doutes.

⁶²⁴ Carine Alberti, « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque - Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine », *Le Philosophoire*, janvier 2002, n° 16, p. 188.

originale, telle Dircé, fille de Laïos et de Jocaste et sœur d'Œdipe⁶²⁵. Tout au long de la pièce, le héros cherche constamment à réaffirmer son autorité, et ce n'est qu'à la révélation de son origine effrayante qu'il devient vraiment le successeur légitime de Laïos. La pièce ensuite devient une tragédie politique, dans laquelle Corneille met en avant la relation entre les hommes plutôt que celle entre l'homme et la divinité.

Dans sa première tragédie *Œdipe* jouée en 1718, Voltaire insuffle de la nouveauté dans cette matière classique, en s'écartant lui aussi du sujet du destin et en s'interrogeant sur la faute du héros. Il y introduit le personnage de Philoctète qui offre une affection pure et légitime à Jocaste. L'intrigue de l'amour est ainsi déplacée et réduit l'importance du thème d'inceste. D'ailleurs, le parricide devient également moins condamnable chez Voltaire.⁶²⁶ Avec ces modifications propres à alléger le poids de la culpabilité, le dramaturge entend innocenter la conduite du héros, et semble accuser l'injustice des dieux. En outre, notamment par l'intermédiaire des paroles de Jocaste contre les prêtres et leurs oracles, Voltaire introduit sa critique de la superstition, de l'intolérance religieuse et du fanatisme, comme la destinée, car d'après lui, Œdipe devient criminel et malheureux attendu qu'il a cru à des oracles.

À l'entrée du XX^e siècle, Gide dans son *Œdipe* paru en 1931 profite du mythe éponyme pour exprimer sa propre conception de l'existence humaine. L'auteur discute comme dans la plupart de ses œuvres de la relation entre l'homme et Dieu, qui n'est pas grec mais chrétien. Au lieu de s'intéresser à son crime de parricide et d'inceste, son héros cherche à se délivrer des contraintes familiales et sociales ainsi qu'à trouver un bonheur détaché de la religion en tant que juge impitoyable du destin de l'homme. L'affrontement d'Œdipe avec Tirésias et Créon, la conversation entre ses quatre enfants, révèlent clairement que Gide considère comme véritable sujet de son drame « la lutte entre l'individualisme et la soumission à l'autorité religieuse »⁶²⁷. Un an plus tard, Jean Cocteau traite de la même matière mythologique en ajoutant sa touche personnelle. Dans *La machine infernale* représentée en 1932, Cocteau invente les trois premiers actes selon le mythe original, et adapte l'intrigue principale d'*Œdipe roi* de Sophocle

⁶²⁵ Dircé n'admet pas la légitimité d'Œdipe. Elle le traite comme un étranger sans droit de succession au trône et se croit la seule héritière du sceptre thébain. Hors cela, Dircé n'accepte pas le mariage arrangé par Œdipe et tombe amoureuse de Thésée, une autre menace aux yeux du héros.

⁶²⁶ Jocaste, après avoir appris qu'Œdipe est meurtrier de Laïos, essaie de le consoler par l'idée que son crime a été involontaire.

⁶²⁷ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, p. 1106.

seulement dans le quatrième acte. Avec un mélange de tonalités tragique, comique et fantastique, il insère dans sa pièce des allusions aux grands courants intellectuels de l'époque, tels que la psychanalyse, afin de déclarer sa vision propre de la condition humaine, restreinte par l'absurde et la puissance hors de la portée de l'individu. Mais par l'entremise des paroles de Tirésias relatives à l'automutilation du héros, Cocteau met quand même l'accent sur la volonté de l'homme.

En considérant les réécritures de l'*Œdipe roi* de Sophocle de l'Antiquité à l'époque contemporaine, nous pouvons discerner une évolution rationnelle des thèmes accordés à ce même sujet. Les passions, le conflit politique, la morale, la condition humaine... Les thèmes dépendant des circonstances où se situent les dramaturges sont élargis progressivement, et l'exploration de la psychologie est davantage minutieuse. Tout ce développement du rationnel dissipe de manière continue la croyance en la destinée, et change par conséquent l'attitude des héros envers leur sort.

4.2.1.2. La tragédie chinoise

Pareillement, l'irrationnel dans la tragédie classique chinoise est avant tout la croyance en le destin, lequel s'interprète soit par une force surnaturelle invisible qui guide le fonctionnement du monde de manière insensible, soit par des divinités personnifiées qui récompensent ou punissent l'homme en fonction de la loi céleste. En tout cas, il diminue en même temps que croît le rationnel. Par exemple, dans la tragédie de la dynastie Yuan à l'instar du *Ressentiment de Dou E*, de *L'Orphelin de la famille Zhao* et de *l'Étagère d'or cru*, bien qu'apparaissent rarement des dieux, la puissance de la destinée est omniprésente et souvent incarnée par le « Ciel » ou la « Terre », qui sont évoquées à maintes reprises par les personnages et qui maîtrisent la vie antérieure, présente et prochaine de tous les êtres. Même si les héros se plaignent parfois de leur sort misérable, ils croient toujours à l'omnipotence du destin au fond de leur cœur. Pour la tragédie de la dynastie Ming, comme dans *La Maîtresse et la Servante* et *La Bannière brodée de « loyauté absolue »*, les héros parlent plusieurs fois du destin et de son rôle déterminant à l'égard du lien conjugal ou des vicissitudes de l'État. À la fin de la pièce apparaît même l'Empereur de Jade qui intériorise la destinée, expliquant l'expérience des protagonistes dans la vie précédente et son rapport avec leur adversité dans la vie

actuelle. Pourtant, en dépit de la présence plus concrétisée du destin, la contestation de ce dernier s'exprime déjà par la conduite et les pensées des héros. Quant à la tragédie de la dynastie Qing, telles que *L'Éventail aux fleurs de pêcher* et *La Pagode du Pic du Tonnerre*, nous pouvons encore voir que des dieux taoïstes ou le Bouddha, en tant que porte-parole du destin, ont la capacité d'intervenir dans la vie des héros. En tout cas, apparaissant toujours dans la pièce, cette croyance en le destin, que le sort des personnages principaux est prédestiné conformément à ce qu'ils ont vécu auparavant, ne forme que des intrigues accessoires. Les dramaturges se concentrent plutôt sur la description des personnages et de leur action, ce qui reflète une conscience du rationnel plus grande. En somme, quelle que soit sa forme, visible ou invisible, la destinée appartenant d'une certaine façon à la vérité révélée représente une idéologie irrationnelle. Néanmoins, quoiqu'en apparence la notion de destin se présente toujours dans la tragédie classique, du fait de l'accroissement continu du rationnel, elle n'occupe pas une place d'une importance constante.

Contrairement à son homologue grecque, la tragédie classique chinoise est imprégnée de valeurs morales et éthiques. Certains de ses codes de conduite et de pensée étouffant l'esprit et la nature humains deviennent une cause déclenchante de la tragédie. En revanche, le rationnel implique une attitude aux antipodes de cette soumission aveugle. Il apparaît par la méditation et la contestation des normes culturelles ainsi que des phénomènes injustes de la société féodale, mais il connaît aussi une évolution chez les dramaturges. Par exemple, en respectant « les trois obéissances ^{sāncóng sì dé} et les quatre vertus » (三从四德), Dou E refuse de se remarier après le décès de son mari. Elle est disposée à s'occuper de sa belle-mère veuve pour toujours, et choisit même de sacrifier son innocence et sa propre vie pour la protéger. En même temps, à cause de ces règles traditionnelles, Dou E se soumet à la décision de Cai Popo pour laisser héberger Zhang Lü'er et Zhang Lao, d'où découle la tragédie finale. En tenant compte « des décisions des parents et des pourparlers des entremetteuses » ^{fù mǔzhī} (父母之 ^{mìngméishuòzhīyán} 命媒妁之言), Wang Jiaoniang et Shen Chun espèrent tout le temps pour leur relation amoureuse obtenir le consentement de l'extérieur tel que celui des parents, et finissent par mourir l'un après l'autre. Néanmoins, docile comme est Dou E, elle émet

des doutes sur son sort et refuse l'injustice de la société avant l'exécution de la condamnation à mort. Pieux comme sont Wang Jiaoniang et Shen Chun, ils insistent sur leur conception de l'amour et aspirent à la liberté du mariage. Face à l'incompatibilité des besoins humains naturels et de la réalité, les réflexions rationnelles éveillent progressivement la conscience individuelle. La croyance en le destin est donc obligée de céder la place à la confiance en soi-même. Par conséquent, nous pouvons constater que Bai Niangzi, même située sur une toile de fond religieuse, est décrite à un certain niveau comme une image antireligieuse, résistant aux contraintes de la féodalité.

Au fur et à mesure que s'approfondit la recherche de l'homme sur l'environnement et lui-même, la puissance surnaturelle n'est plus une donnée omnipotente et inexorable. Au cours du conflit qui oppose les réflexions rationnelles et la croyance irrationnelle, la notion de destin traditionnelle semble perdre de plus en plus sa place. Le statut des divinités se dégrade et la dépendance de l'homme pour elles s'amointrit, alors que son initiative subjective devant le destin s'accroît. Cette tendance déjà révélée dans la tragédie classique s'avère plus évidente dans la tragédie moderne chinoise.

À l'époque moderne, le théâtre occidental, en particulier celui des dernières années du XIX^e siècle, s'est introduit en Chine en nourrissant la réforme du théâtre chinois. Sous l'influence de l'actualité et des dramaturges occidentaux, le théâtre moderne chinois s'est presque dépouillé de la notion archaïque du destin et s'est rempli de réflexions rationnelles sur la société et son temps.

Parmi les écrivains tels qu'Émile Zola, George Bernard Shaw, Anton Tchekhov et Henrik Ibsen, ce dernier a été le plus populaire pendant la période du Mouvement du 4 mai et ses œuvres ont suscité « la fièvre d'Ibsen »⁶²⁸, puisque les pièces ibsenniennes préoccupées par les problèmes sociaux, moraux et politiques ont satisfait parfaitement aux besoins de la révolution sociale de l'époque, notamment *Une Maison de Poupée* qui est devenue un modèle à suivre. Après avoir traduit ce chef-d'œuvre d'Ibsen, Hu Shi (胡适) a créé en 1919 la *Grande affaire de toute une vie* (终身大事) en assimilant la conception et la technique d'écriture d'Ibsen. Dans cette pièce, l'héroïne

⁶²⁸ Cf. Song Baozhen, *Histoire du théâtre moderne chinois*, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 2013, p. 79.

tiányàméi chénniānshēng
Tian Yamei (田亚梅) tombe amoureuse de M. Chen (陈先生) lors de leur séjour d'études au Japon. Mais leur relation se heurte à l'obstacle des parents de la jeune fille. Le rationnel s'exprime d'une part dans l'ironie des actions des parents, dont l'un compte sur la superstition pour décider le mariage des enfants, et l'autre se réfère aux conventions et aux coutumes féodales périmées, et d'autre part dans l'indépendance intellectuelle de Tian Yamei, qui soutient la liberté de l'amour et finit par quitter la maison et partir avec son amant.

pōfù ōuyángyǔqiàn
La Mégère (泼妇) d'Ouyang Yuqian (欧阳予倩) représentée en 1925 est également inspirée par la même pièce d'Ibsen. Yú sùxīn
Yu Suxin (于素心) et Chen Shenzhi
chénsùzhī
(陈慎之) reçoivent tous les deux la « nouvelle éducation » qui enseigne la pensée occidentale. Ils s'aiment et se marient. Cependant, le mari ayant connu un succès professionnel est incité par d'autres à acheter une prostituée comme concubine. Le rationnel d'ici consiste à critiquer les mœurs et les coutumes surannées de la société féodale telle que la polygamie. Yu Suxin ne se résigne pas à l'affront de son mari volage, et n'hésite pas à divorcer. De plus, l'héroïne non seulement quitte la maison avec leur petit garçon, mais emmène aussi la prostituée qu'elle encourage à devenir une femme moderne, indépendante des hommes.

Sous l'influence des courants de pensée occidentaux, ces « Nora chinoise » montrent l'éveil de l'esprit des femmes de l'époque. Elles luttent pour l'indépendance et l'égalité sociales, s'opposent au mariage arrangé et ont le courage de poursuivre leur propre bonheur, même si ces actions vont à l'encontre des conventions traditionnelles dans cette société qui est en train d'innover et de progresser.

En plus de l'affranchissement de l'esprit concernant des thèmes quotidiens, l'importance croissante du rationnel s'énonce aussi dans de grands sujets tels que le sort de la nation et de l'État. Dans la tragédie classique, spécialement en matière d'événements historiques, le rationnel permet aux opprimés de résister à la malversation ou à la corruption des classes dirigeantes d'où proviennent les malheurs du peuple. Or, dans la tragédie moderne, le rationnel conduit les gens à percer l'essentiel

des problèmes sociaux, à contester et même à renverser le régime politique, tout comme dans *Qiu Jin* (秋瑾) de Xia Yan (夏衍) en 1936. La pièce retrace l'histoire extraordinaire de la célèbre révolutionnaire chinoise. Qiu Jin habite dans la capitale avec son mari qui travaille comme haut fonctionnaire de la dynastie Qing. Mais ayant constaté la corruption du gouvernement, elle se rend au Japon pour étudier les opinions avancées occidentales malgré l'opposition de son mari et l'incompréhension de ses amis. À l'issue de ses études, Qiu Jin retourne en Chine. Elle se jette dans l'enseignement et à la fois dans l'organisation des forces révolutionnaires pour le soulèvement armé contre la monarchie absolue. Malheureusement, arrêtée à cause de la trahison d'un camarade, elle meurt sans dénoncer aucune information confidentielle.

En somme, avec l'approfondissement rationnel de l'observation de la vie de l'homme et de sa relation avec son environnement, la pensée irrationnelle comme la croyance en la puissance divine décline. Cette mutation idéologique aboutit pourtant au changement du rapport entre la liberté et la fatalité des personnages ainsi que de la signification du destin dans la tragédie.

4.2.2. La fatalité et la liberté

4.2.2.1. La tragédie occidentale

En ce qui concerne la destinée, il est inévitable d'aborder la question de la liberté et de la fatalité, qui ne s'interprètent pas de la même manière chez les différents dramaturges. Chez Eschyle, puisque le destin en tant que thème principal de ses œuvres représente l'autorité absolue, l'idée de la fatalité est manifeste. Par exemple, dans *Prométhée enchaîné*, la fatalité se manifeste à travers la prophétie selon laquelle Zeus sera détrôné par l'un de ses futurs fils, et que Prométhée lui-même sera délivré de la torture du roi des dieux par un descendant d'Io. Dans l'*Orestie*, la malédiction ancestrale continue de s'accomplir dans la famille des Atrides sans exception : Agamemnon sacrifie sa fille Iphigénie, et est assassiné plus tard par sa femme Clytemnestre, de qui Oreste et Électre se vengent pour leur père. Même dans *Les Perses*, la seule pièce créée à partir d'un événement historique, la défaite de Xerxès porte l'empreinte de la prédestination. Enlisés dans de telles situations fatales, les

personnages sont privés de liberté.

La tragédie de Sophocle n'est pas moins marquée par la fatalité. *Œdipe roi* sert du meilleur exemple. Malgré les grands efforts réalisés tant par Laïos et Jocaste que par Œdipe lui-même, le héros ne parvient toujours pas à éviter de commettre parricide et inceste. Également, Héraclès, dans *Les Trachiniennes*, est empoisonné par sa femme avec la tunique imprégnée du sang de Nessos, conformément à l'oracle de Zeus selon lequel son trépas sera causé par un mort. Bien que les messages divins sous le calame de Sophocle soient moins clairs, et même énigmatiques, la puissance de la fatalité reste la même. Toutefois, par rapport aux personnages eschyléens, les héros sophocléens ont l'illusion d'avoir davantage de liberté. Autrement dit, au lieu d'être des marionnettes du destin, ils font au moins la tentative de résistance, tout comme Œdipe.

La fatalité chez Euripide est moins évidente, puisque les thèmes de la tragédie d'Euripide sont plus diversifiés, et le destin est loin d'être le sujet cardinal. En comparaison avec Sophocle, Euripide a créé plus de tragédies qui ne se rapportent pas à la destinée, telles qu'*Alceste*, *Médée*, *Les Héraclides* et *Les Suppliants*. Même dans des pièces dont le sujet concerne la vendetta ou le talion, comme *Électre*, *Oreste* et *Iphigénie à Aulis*, il apporte un certain nombre de modifications à l'histoire d'origine et ne vise pas à montrer la puissance du destin comme Eschyle. Cependant, la fatalité n'en est pas absente et se traduit autrement. Dans *Médée*, la magicienne prise d'une colère folle assassine ses deux enfants pour punir son mari ingrat. Dans *Andromaque*, Hermione à cause d'une jalousie excessive projette de tuer l'amante de son mari et le fils de celle-ci. De plus, dans *Hippolyte*, Aphrodite se venge du fils de Thésée parce que ce dernier refuse de l'honorer. Dans *Les Bacchantes*, Dionysos exerce des représailles contre le roi de Thèbes pour son impiété. Tous ces personnages sont dirigés par leurs passions, qui constituent une autre forme de fatalité chez Euripide.

Comme évoqué précédemment, d'Eschyle à Euripide, le destin au sens archaïque s'affaiblit graduellement dans la tragédie grecque et n'y joue plus un rôle primordial. Il en résulte que la fatalité dans ce sens s'atténue, et que la liberté des héros augmente, leur permettant d'avoir plus de possibilités de maîtriser leur sort. Pourtant, l'idée fatale subsiste et s'exprime d'une manière différente, puisque le destin évolue vers une conception plus large qui tient compte des autres notions telles que les émotions humaines. Le tragique s'est déplacé.

Pendant plus de deux millénaires, au fur et à mesure du développement social, et au fil des changements des mentalités, cette tendance générale se perpétue dans le domaine tragique. Les dramaturges sont portés de plus en plus à affaiblir ou même à supprimer les éléments fatals de la pièce. Puisque la tragédie grecque, posant les fondements du théâtre occidental, reste depuis toujours une source inépuisable de création littéraire et a inspiré de nombreux écrivains d'époques différentes, il est intéressant de citer des pièces créées à partir des œuvres des trois grands tragiques grecs, telle que *Médée* d'Euripide, pour confirmer cette présomption.

Euripide a déjà tendance à enlever la prédestination de l'histoire, et nous révèle la puissance des passions qui provoquent des misères humaines. La fatalité réside chez lui dans les émotions humaines. Moins de cinq siècles plus tard, Sénèque suit le chemin d'Euripide et va un peu plus loin dans cette direction. À l'encontre d'Euripide qui décrit Médée comme une mère plus qu'une sorcière, Sénèque, dans sa pièce homonyme, met en relief la barbarie et l'inhumanité de l'héroïne.⁶²⁹ Sous son calame, Médée est fortement motivée par ses passions, lesquelles la conduisent à devenir une magicienne dangereuse et furieuse et non pas une mère, une femme qui est trahie inexorablement malgré ses dix ans de sacrifices, et brûle de punir Jason, le roi de Corinthe et sa fille ainsi que de venger son frère et son père. De même que chez Euripide, Sénèque fait admettre à Médée que ce sont les passions qui emportent sa conduite. Par suite, tous les détails choquants et monstrueux de l'héroïne contribuent en effet à manifester la fatalité de la domination des émotions sur l'homme, d'une manière plus violente qu'Euripide.

Au XVII^e siècle, Pierre Corneille reprend la matière en 1635. Inspiré d'Euripide et de Sénèque, il ne continue néanmoins pas à se concentrer sur les passions insensées qui s'imposent à l'homme, mais traite de l'histoire avec une vision morale. En essayant de « mettre la chose dans un peu plus de justesse »⁶³⁰, Corneille modifie des péripéties du mythe et tente de réhabiliter Médée dont le crime est épouvantable.⁶³¹ Du reste, quoiqu'il montre sur scène la mort de Créuse, de Créon ainsi que de Jason, Corneille,

⁶²⁹ Nous pouvons voir Médée invoquer plusieurs dieux en leur demandant de lui inspirer une terrible vengeance contre Créuse, Créon et surtout Jason, et la voir tuer son second fils en présence sur la scène de son mari ingrat sans éprouver d'affliction ou de remords.

⁶³⁰ Pierre Corneille, *Théâtre complet – Volume I*, Paris, Garnier, 1971, p. 564.

⁶³¹ Créon demande le bannissement de Médée afin que Jason puisse épouser Créuse, et enlève ses enfants pour les mettre sous la garde de sa fille. Créuse devient une femme vaniteuse et orgueilleuse, convoite et exige la robe de Médée, l'unique bien que celle-ci possède depuis sa fuite de Colchide.

par opposition à Sénèque, se garde de faire représenter l'infanticide qui est plus condamnable. Tous ces arrangements servent à justifier les gestes meurtriers de Médée et à atténuer sa culpabilité, en formant une figure pathétique. Par ailleurs, si Corneille bannit complètement de sa pièce le destin représenté par la volonté divine ou les passions excessives, il nous expose sans doute une autre sorte de fatalité par le biais des relations amoureuses des personnages⁶³² : c'est « l'amour non réciproque »⁶³³, à savoir « le crime d'aimer la mauvaise personne »⁶³⁴ commis par les protagonistes qui mène la tragédie à une issue fatale.

Au XX^e siècle, dans son théâtre également dédié à Médée en 1946, Jean Anouilh médite sur le rapport entre femmes et hommes. Dans le cadre de l'histoire originale, le dramaturge transpose la pièce dans un espace contemporain et présente les héros comme un couple ordinaire. L'intrigue est relativement simplifiée, et l'attention est consacrée particulièrement à Médée et à Jason.⁶³⁵ En tout cas, « Anouilh est intéressé moins par l'infanticide de Médée que par le divorce des deux héros. Celui-ci s'explique par une incompatibilité de tempéraments, une attitude opposée devant la vie, qui n'ont fait que se renforcer au cours des dix années passées ensemble. »⁶³⁶ À l'aide de la rupture navrante entre Médée et Jason, Anouilh réussit à analyser d'une manière plus approfondie l'amour, la relation entre l'homme et la femme, l'homme et son passé, sans rapport avec la destinée. Mais dans une autre perspective, les contradictions des caractères ainsi que des visions de la vie des personnages constituent tout de même la fatalité de leur amour.

D'Euripide à Anouilh en passant par Sénèque et Corneille, l'histoire de Médée, tout comme d'autres mythes, est reliée à plusieurs sujets et chargée de mettre en valeur

⁶³² Égée est épris de Créuse qui est amoureuse de Jason. Le roi d'Athènes ici forme un triangle amoureux avec Créuse et Jason. D'une part, Égée éprouve un amour à sens unique pour la fille de Créon et essaie en vain de l'enlever ; d'autre part, Créuse aime sincèrement Jason tandis que celui-ci l'épouse dans un dessein politique pour se protéger de son adversaire Acaste et se détacher des crimes de Médée.

⁶³³ Cf. Pierre Corneille, *Médée : suivi d'une anthologie sur le mythe de Médée*, Paris, Hatier, 2013, p.166.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁶³⁵ Au terme de dix ans d'exil durant lesquels le couple triche, ment et vole, Jason est fatigué de cette vie de crimes et aspire à la tranquillité. Médée, après avoir appris le prochain mariage de Jason et de Créuse, entretient Créon qui lui demande de s'exiler sans emmener ses fils et lui octroie finalement un délai d'une nuit. Ensuite, dans la scène de confrontation inédite, la dispute déchirante des héros évoque leur relation et leur mariage. Médée se plonge dans le passé, alors que Jason préfère l'avenir.

⁶³⁶ Ariane Eissen, *Les mythes grecs*, Paris, Éditions Belin, 1993, p. 95.

des questions sociales à des époques différentes. L'accent mis sur les émotions violentes à l'époque romaine, la discussion sur la morale à la charnière de l'époque baroque et de l'époque classique, la réflexion sur la relation amoureuse à l'époque contemporaine... À l'exemple de *Médée*, de la fin de l'Antiquité grecque jusqu'au XX^e siècle, l'attention des dramaturges s'éloigne peu à peu du destin incarnant la volonté divine. Mais cela ne signifie pas du tout une exemption totale de fatalité dans la vie des personnages dont la liberté est toujours relative, parce que la tragédie s'implante de plus en plus dans la réalité, d'où les contraintes qui deviennent la nouvelle origine de la fatalité de l'être humain.

4.2.2.2. La tragédie chinoise

Pour la tragédie classique chinoise, notamment à sa naissance, la force divine du destin occupe souvent une place prédominante, tandis que la liberté des personnages est limitée. Et au lieu d'être décelé par l'oracle comme dans la tragédie grecque, le destin est plutôt une puissance omniprésente et invisible, dont l'existence est annoncée par les protagonistes. Ainsi dans le *Ressentiment de Dou E* de Guan Hanqing, la fatalité se manifeste d'abord par l'origine familiale de l'héroïne et ses malheurs probablement dus au karma, ensuite par la justice divine incarnée par le Ciel qui permet à Dou E de se disculper finalement. Il en va de même pour les protagonistes de *L'Orphelin de la famille Zhao* de Ji Junxiang et de *L'Automne au Palais des Han* de Ma Zhiyuan. En même temps, la fatalité s'interprète aussi par la méchanceté sociale et l'éthique féodale, qui contribuent à priver les héros de leur liberté. Le contexte social ne leur fournit pas la capacité de changer leur sort, et leur mentalité formée par leur éducation morale décide des pensées et des actes de chacun d'entre eux. Même après la mort, il leur faut toujours recourir à un tiers pour se faire réhabiliter de leur traitement injuste.

Sous la dynastie Ming, la fatalité des tragédies se manifeste également sous deux aspects. Dans des pièces telles que *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun et *La Bannière brodée de « loyauté absolue »* de Feng Menglong, la fatalité s'exprime premièrement par des détails fantastiques ou des scènes surnaturelles qui évoquent la prédestination des héros ou la disposition de leur sort après leur mort. Deuxièmement, du point de vue de la réalité, la fatalité désigne principalement les

règles éthiques ou morales traditionnelles imposées aux protagonistes, lesquelles constituent souvent la raison directe de la fatalité de ces derniers. En tout cas, par rapport aux personnages tragiques des Yuan, ceux des Ming ont plus de liberté, particulièrement sur le plan idéologique. À l'exemple de Wang Jiaoniang et de Shen Chun, contrairement à Dou E, ils reçoivent une éducation supérieure qui leur permet d'avoir une conception de l'amour plus avancée que celle de l'époque. En outre, l'obstacle qui est entre eux n'est pas associé à des contradictions inconciliables : bien que la famille de Wang Jiaoniang ne consente pas à leur mariage, celle de Shen Chun ne s'y oppose pas du tout. Le regret de Wang Wenrui après le décès des héros suggère aussi la possibilité d'éviter la misère.

Pour beaucoup de tragédies des Qing, la fatalité ne se dégage pas non plus de la notion de destin. De même que dans des tragédies sous les Ming, la fatalité se montre par la présence des dieux qui annoncent l'arrangement du destin des héros dans leur vie actuelle ou postérieure, tels que dans *Le Palais de la longévité* de Hong Sheng et *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei. De plus, la fatalité est aussi attribuée à l'éthique féodale et au patriarcat absolu qui s'impose à l'individu et ronge son libre arbitre. Cependant, sous des contraintes apparemment décisives, les histoires comportent plus de facteurs aléatoires et les héros ont davantage de liberté. Ainsi pouvons-nous voir des figures comme Bai Niangzi. À la différence des autres protagonistes, Bai Niangzi, étant donné sa nature non humaine, n'est pas exactement contrainte par le code éthique féodal. Elle a non seulement un caractère assez indépendant et assez ferme pour obtenir l'affection de Xu Xuan, mais a aussi la force magique pour lutter contre les difficultés sur le chemin de l'amour. Finalement, c'est l'ingratitude de Xu Xuan, mais non la force extérieure, qui pousse Bai Niangzi à renoncer volontairement à cette relation.

Comme nous l'avons résumé, le destin dispose toujours d'une place irremplaçable dans la tragédie classique chinoise. Pourtant, à part la divinité fatale et inéluctable, la tradition culturelle et les normes ainsi que les réalités sociales font aussi partie de la puissance de la fatalité. Apparemment, la liberté de la mentalité et des actions des héros augmente, et leur contrôle du destin se renforce. Mais au cours du développement de la tragédie, lorsque le poids de la destinée au sens traditionnel diminue, la fatalité subsiste d'une façon différente.

Dans la tragédie après la dynastie Qing, le rapport inverse entre la liberté et la fatalité reste évolutif, jusqu'à ce que la divinité du destin n'y apparaisse presque plus, et que la fatalité se compose seulement des valeurs éthiques et morales. Ce changement est étroitement attaché aux circonstances sociales de l'époque. À la suite de la première guerre de l'opium, le théâtre en tant que meilleur outil éducatif et propagateur demandait à être réformé afin de réveiller l'esprit du peuple et d'améliorer son moral au moment où l'État était en péril⁶³⁷. Dans ce cadre, c'est avec l'introduction du théâtre occidental que le théâtre moderne chinois s'est établi au début du XX^e siècle. Le contexte de sa fondation le marque du caractère manifeste de l'endoctrinement politique. Surtout pendant la première période de la création des pièces tragiques, il est impossible de trouver des traces du destin au sens archaïque, tels que l'oracle divin ou la prédestination. Toutefois, la fatalité se montre dans la pièce sous d'autres formes, et la liberté des personnages s'accroît sans arrêt.

Communément considéré comme la première tragédie chinoise moderne, les *Mémoires du Cri d'un Esclave Noir vers le Ciel* (黑奴吁天录) ^{hēinúyùtiān lù} représentée en 1907 sert d'exemple. Cette pièce a été adaptée par Zeng Xiaogu (曾孝谷) ^{zēngxiàogǔ} (1873-1937) à partir de la traduction chinoise de *La Case de l'Oncle Tom* de Harriet Beecher Stowe, mais le dramaturge a supprimé totalement la croyance chrétienne du protagoniste, convaincu que toutes les choses étaient voulues par Dieu. La pensée du destin enlevée, la fatalité ici réside dans le racisme et la discrimination ethnique, dans l'esclavage aux États-Unis du XIX^e siècle. Pour mieux attester l'esprit de résistance, le héros du roman l'oncle Tom est remplacé par George Harris, un autre esclave noir d'un caractère viril et rebelle. Et contrairement au résultat du roman original où il meurt après avoir été revendu à plusieurs reprises, l'oncle Tom dans cette tragédie finit par tuer le marchand d'esclaves et s'affranchir avec George Harris.

L'Orage (雷雨) ^{léiyǔ} de Cao Yu en 1934 est censé être influencé d'évidence par la tragédie grecque et le théâtre d'Ibsen. Cette pièce obéit strictement à la règle des trois unités. L'histoire se déroule sur deux générations dans la famille Zhou. L'amour entre

⁶³⁷ Cf. Tian Benxiang, *Histoire générale de l'art du théâtre moderne chinois – Tome I*, Taiyuan, Éditions de l'Éducation du Shanxi, 2008, p. 9.

la servante Sifeng (四凤) et le fils du maître Zhou Ping (周萍) semble répéter la tragédie de la mère de la servante Lu Shiping (鲁侍萍) et du maître de la famille Zhou Puyuan (周朴园), ce qui rappelle facilement aux spectateurs l'idée du destin dans la tragédie grecque. De fait, Cao Yu n'implique ni une prédestination ni un malheur hérité, la fatalité sous sa plume est effectivement le régime patriarcal féodal qui étrangle la liberté de l'amour, d'où résultent les mésaventures des deux générations. De toute façon, l'inceste de Fanyi (繁漪), l'amour pur de Zhou Chong (周冲) et la résistance anticapitaliste de Lu Dahai (鲁大海), reflètent tous d'une certaine manière la liberté de l'action des personnages.

Parmi les pièces adaptées sur la base des événements historiques, *Qu Yuan* (屈原) de Guo Moruo en 1942 en représente un modèle excellent. Le dramaturge a exprimé le courroux de l'époque par la voix de Qu Yuan. Également, l'infortune du héros ne se rapporte pas à la destinée, mais est liée à l'attentat politique. L'incompétence du roi de l'État de Chu, l'égoïsme de la reine, l'hypocrisie des stratèges et la perversion des courtisans... L'ambiance fatale met en relief la fidélité et la sublimité de Qu Yuan, qui a la haine du vice et se dévoue corps et âme pour son pays.

Il en va de même pour *Guan Hanqing* (关汉卿) de Tian Han (田汉, 1898-1968) en 1958.

La Maison de Thé (茶馆) de Lao She (老舍, 1899-1966) en 1957 est une tragédie typiquement chinoise. Éloignée des critères classiques du théâtre occidental, la pièce, sans trame principale au fil de toute l'histoire, décrit une soixante-dizaine de personnages autour d'une maison de thé tenue par Wang Lifa (王利发). Derrière ces gens de différents milieux sociaux se reflète le microcosme des trois époques chinoises : la fin de la dynastie Qing, le début de la République de Chine (1912-1949), la période

au confluent de la fin de la guerre sino-japonaise (1937-1945) et du déclenchement de la seconde guerre civile chinoise (1945-1950). De même, le sort tragique de ces personnages et de la maison de thé ne concerne pas la prédestination, mais est attribué aux troubles d'une société corrompue et incurable, hors de portée des individus ordinaires.

À la fin des années 70 et au début des années 80, le théâtre moderne chinois a ressuscité dans la vague de critique rationnelle et s'est concentré sur la critique des actualités, la réflexion sur l'histoire, l'exaltation des martyrs révolutionnaires et l'attaque contre les erreurs commises pendant la Grande révolution culturelle (文化

dàgémìng
大革命, 1966-1976).⁶³⁸ La tragédie elle aussi est revenue aux problèmes sociaux, en cessant graduellement d'être l'organe de la propagande politique. À part les tragédies portant sur la guerre contemporaine ou la carrière militaire, telles que les *Couronnes*

Funéraires au Pied de la Montagne (高山下的花环) de Yu Zhixian (俞智先) en

1982 et *Le Charme du Sang Épars* (血染的风采) de Zhang Lili (张莉莉) en 1987,

beaucoup de pièces réalistes et modernistes se sont enchaînées avec le mouvement du

« Petit-Théâtre » (小剧场)⁶³⁹, expérimentation théâtrale avant-gardiste. L'élément

de la fatalité antique a presque disparu dans la tragédie, puisque le théâtre a eu tendance à philosopher, à diversifier la structure du théâtre et à dépeindre la mentalité de l'homme. Ce qui se trouve au centre de l'expression artistique, c'est l'homme, son ébranlement mental dans une société complexe et sa lutte contre soi-même, d'où vient la nouvelle fatalité des personnages tragiques. Toutes ces exploitations nous permettent de mieux découvrir la nature humaine et la valeur de la volonté humaine, de réfléchir sur l'histoire et l'actualité ainsi que de remodeler le caractère national chinois. Quoi

⁶³⁸ Cf. Song Baozhen, *Histoire du théâtre moderne chinois*, op.cit., p. 347-348.

⁶³⁹ Le mouvement du « Petit-Théâtre » (小剧场) s'est inspiré du « Théâtre-Libre » né à Paris à la fin du XIX^e siècle. Il a été inauguré par la mise en scène du *Signal d'alarme* (绝对信号) de Gao Xingjian (高行健) et de Liu Huiyuan (刘会远) dans une petite salle du Théâtre des arts populaires de Pékin (北京人民艺术剧院) en 1982, et a eu pour objectif de mieux généraliser l'art théâtral dont la popularité était en déclin, et de fournir des opportunités à l'expérimentation des dramaturges avant-gardistes.

qu'il en soit, la nouvelle forme de fatalité exerce une influence imperceptible sur l'attitude des héros face à leur destin, qui ne possèdent jamais une liberté totale.

4.2.3. La soumission et la révolte

4.2.3.1. La tragédie occidentale

Tant qu'existera la notion de destin, il y aura certainement des attitudes différentes envers cette puissance : soit que l'on l'accepte et se soumette à tous ses arrangements, soit qu'on le refuse et se révolte contre la volonté divine. L'attitude des héros tragiques envers la destinée est étroitement liée à l'idéologie de l'époque où le dramaturge se trouve.

Comme il a été indiqué dans ce qui précède, plus l'esprit est ouvert et rationnel, plus la conscience de révolte est intense. Il en résulte que dans la tragédie grecque, l'esprit de résistance a subi une évolution. Tout d'abord, sous le calame d'Eschyle, les personnages des pièces conservées jusqu'à nos jours sont tous soumis à la destinée. Prométhée lui-même est celui qui prévoit le destin et est convaincu de cette force mystérieuse. Zeus s'incline au début devant le destin et puis y est intégré. La malédiction ancestrale de la famille des Atrides et de celle des Labdacides se réalise sans surprise. Xerxès conduit les armées perses à une défaite écrasante pendant la bataille de Salamine, conformément à l'oracle de Zeus. Il paraît qu'Eschyle ne fournit pas à ces rôles la capacité ni la chance de décider de leur sort. Presque aucun d'entre eux ne prend l'initiative d'agir et chacun n'est qu'exécutant de la réalisation du destin.

Au contraire, Sophocle attache évidemment une importance particulière à l'esprit de révolte des héros. Dans *Œdipe roi*, deux tentatives sont réalisées pour lutter contre le destin : Laïos et Jocaste essaient d'échapper à l'oracle d'Apollon en faisant abandonner leur nouveau-né sur le mont Cithéron ; Œdipe devenu adulte évite volontairement sa maison après avoir appris la prédiction fatale et se mutilé pour se punir lui-même au moment de la révélation du destin. Même dans des pièces qui n'ont aucun rapport avec la destinée, les héros montrent tout de même une résistance remarquable. Dans *Antigone*, la fille d'Œdipe brave le décret du nouveau roi de Thèbes, Créon, et persiste à ensevelir son frère Polynice selon le rite. Dans *Ajax*, le guerrier

honteux de son comportement insensé causé par Athéna se suicide tout de même pour laver son honneur. Pour autant, la révolte des héros sophocléens ne dépasse souvent pas les limites du destin ou d'autres entraves, et donc aboutit généralement au résultat tragique.

Avec l'affaiblissement de la puissance du destin archaïque, l'esprit de résistance est d'une certaine façon encore renforcé chez Euripide. Dans *Médée*, trahie et abandonnée par son mari, l'héroïne délibère et accomplit l'action vengeresse en tuant Créuse, Créon ainsi que ses deux fils. Dans *Hécube*, la reine de Troie, au désespoir de la perte de deux enfants, assassine les enfants de Polymestor et crève les yeux de ce dernier. Ici nous pouvons voir des héros qui au lieu d'être guidés par la divinité, commettent des actions de leur propre mouvement. En outre, quel que soit le conflit tragique, les personnages sont rarement enchaînés par le destin et accèdent à une issue heureuse, telles Médée qui trouve refuge auprès d'Égée à la suite de son crime, ou Hécube qui, dans le drame, n'est pas sanctionnée après sa vengeance.

Chez les trois grands tragiques grecs, l'exploration et l'élargissement des thèmes de la tragédie permet à la notion de destin de céder la place aux sujets « réalistes ». Graduellement, les héros perdant la croyance en la destinée se dégagent de la dépendance aux forces surnaturelles ou extérieures, et préfèrent choisir de se fier à leur propre puissance. La prise de conscience les incite à avoir un esprit de résistance de plus en plus fort, lequel se maintient tout au long du développement de la tragédie occidentale.

Reprenons comme exemple des pièces au sujet d'Œdipe. Même si dans le cadre de cette histoire axée sur le destin, l'esprit de résistance ne se montre pas identiquement. Dans le drame original, les personnages principaux tentent tous de se soustraire à l'oracle funeste. La pièce de Sophocle retrace avec habileté la révélation de l'oracle, mais ce n'est pas le cas pour celle de Sénèque. Œdipe sous le calame de ce dernier a des doutes sur son origine dès le début de la tragédie, malgré cela, il prend l'initiative de pousser le déroulement de l'enquête sur le meurtre de l'ancien roi. L'histoire devient ensuite le processus de la confirmation des doutes du héros sur son sort. Dans cette perspective, Œdipe de Sénèque a plus de courage pour braver le destin. En outre, le dramaturge change l'ordre de l'action d'Œdipe et de Jocaste. C'est avant le suicide de la reine que le héros se crève les yeux. Sa mutilation n'est par conséquent pas attribuée

aux impulsions, elle est plutôt une autopunition délibérée pour châtier son crime involontaire et accuser la destinée impitoyable. L'intensité de la révolte est ainsi plus forte que chez Sophocle.

Dans la pièce de Corneille, l'adversaire d'Œdipe n'est plus la puissance surnaturelle, mais se transforme en forces concrètes. D'un côté, Dirce, la fille de Laïos et de Jocaste, reproche à Œdipe l'illégitimité de sa succession au trône. Elle le considère comme un usurpateur et n'obéit pas à l'arrangement de son mariage. D'un autre côté, Thésée, amant de Dirce, essaie de persuader Jocaste qu'il est son fils afin de se substituer à Œdipe pour devenir le nouveau gouvernant de Thèbes. Le conflit entre l'homme et le destin n'existe plus, tandis que l'antagonisme entre les hommes est mis en avant. Le héros combat activement pour garder son pouvoir. Au lieu de s'apitoyer sur son destin malheureux, il ne fléchit pas devant son entourage ennemi. Et par son abdication sans déclarer qu'il est bien l'héritier légitime de l'État, Œdipe manifeste son libre arbitre et devient ainsi le maître de son sort.

Œdipe de Voltaire n'est pas moins rebelle. Le dramaturge cherche à rendre le protagoniste innocent. Au commencement de la pièce, il ne mène pas d'enquête sur le meurtre de Laïos. Après avoir découvert qu'il est l'assassin de l'ancien roi, il demande en vain à Jocaste de le tuer et consent à s'exiler en cédant son pouvoir à Philoctète, amant de la reine. C'est à la suite de la nouvelle qu'il n'est pas le fils de Polybe qu'Œdipe se met à enquêter sur ses origines familiales. Quand la vérité est mise au jour, il se crève les yeux et Jocaste se donne la mort. L'écart entre un bon roi vertueux et un coupable de parricide et d'inceste est grand : il fait ressortir davantage l'innocence du héros et rend la colère d'Œdipe et de Jocaste plus justifiée. Sa mutilation ainsi que le suicide de l'héroïne sont en réalité un défi aux dieux : ils clament leur innocence. Ces châtements constituent plutôt une punition des divinités qui provoquent cette misère fatale.

Puisque la tragédie de Gide s'affranchit davantage du mythe original, la révolte d'Œdipe s'avère plus manifeste. À travers ses conversations avec d'autres personnages tels que Tirésias et Créon, le protagoniste exprime de toute évidence son opposition à un Dieu omnipotent. Même lors du dévoilement du secret, quand Tirésias suggère à Œdipe de se repentir de ses forfaits et de se convertir à Dieu, le héros le condamne. Il veut se délivrer des contraintes de ce dieu, et ne veut pas lui-même être victime de la

destinée. Quoi qu'il en soit, la mutilation et l'exil d'Œdipe sont loin d'être une simple autopunition chez Gide, ils sont plutôt une immolation qui est un geste de révolte contre les dieux. Du point de vue de la morale chrétienne, ce renoncement volontaire apparent à l'individuel implique en fait le triomphe de l'individu. Et la conversion d'Œdipe « semble plutôt concilier la plénitude égotiste avec l'effort d'édifier une religion nouvelle libérée de l'artifice de certains dogmes que la tradition impose »⁶⁴⁰.

Comme d'autres pièces d'Œdipe, dans *La machine infernale* de Cocteau, la révolte du personnage se manifeste plutôt dans le dernier acte de la pièce. Au cours des trois premiers épisodes qui remontent le temps du mythe avant l'histoire d'*Œdipe roi* de Sophocle, l'image du héros est d'une certaine manière renversée et ne montre pas vraiment de grandeur ni de résistance. Il n'est plus un héros qui vainc la Sphinx par sa propre intelligence, au contraire, c'est avec l'aide du monstre qu'il déchiffre l'énigme et devient le nouveau roi de Thèbes. Toutefois, après la révélation de la vérité, Œdipe se punit en s'arrachant les yeux. Mais comme ce que Tirésias indique, son automutilation n'est pas une simple autopunition, elle est une révolte. En passant de l'homme le plus heureux à l'homme le plus malheureux, cette résistance lui permet de se distinguer des autres jouets des dieux et d'ainsi maîtriser finalement son sort.

L'esprit de révolte du personnage de Médée connaît également des changements. Si Médée d'Euripide éprouve encore du respect pour les dieux, celle de Sénèque s'oppose directement à eux. Le meurtre de Créuse et de Créon, et surtout l'infanticide ne sont pas une vengeance arrêtée par les divinités, ce sont plutôt des crimes qui sont suscités par les passions effrénées et lui permettent non seulement de punir Jason mais également de surpasser ses anciens attentats, selon l'intention de l'auteur⁶⁴¹. Chez Corneille, l'héroïne est innocente. Ce sont l'égoïsme de Créon, la vanité de Créuse et l'orgueil de Jason qui la poussent à commettre les crimes. Ainsi, les représailles constituent la punition et la révolte de Médée contre l'homme ingrat qu'elle a fidèlement servi. Toutefois, la Médée d'Anouilh va plus loin dans sa résistance. « Elle méprise sa dépendance vis-à-vis de Jason, tout en reconnaissant implicitement, qu'elle

⁶⁴⁰ Montserrat Morales Peco, « L'individu et la religion dans *Œdipe* d'André Gide », *Thélème*, 1999, no 14, p. 106.

⁶⁴¹ Léon Mallinger, *Médée : étude de littérature comparée*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 166-167.

ne peut s'en passer.⁶⁴² » De plus, inventé par Anouilh, le détail selon lequel Médée est infidèle avant la trahison de Jason implique que l'héroïne a plus de liberté qu'auparavant. Sa révolte contre l'ingratitude de Jason et la société corinthienne ainsi que la condition féminine est par conséquent plus forte et plus radicale.

À part les œuvres qui traitent d'Œdipe et de Médée, l'esprit de résistance dans d'autres pièces influencées par la tragédie grecque connaît également une évolution. C'est-à-dire que même dans le cadre d'une même histoire, les dramaturges ne font pas agir pareillement les personnages. Globalement, de l'Antiquité au XX^e siècle, l'attitude des héros de la tragédie occidentale envers le destin se modifie. Leur esprit de révolte se renforce, sur le plan non seulement de l'action, mais aussi de la psychologie. À l'instar d'Œdipe et de Médée, les changements se trouvent particulièrement dans la mentalité des personnages. Les objets contre lesquels ces derniers luttent passent de la puissance du destin au conflit politique jusqu'à la condition humaine, tandis que son intensité augmente sans cesse.

4.2.3.2. La tragédie chinoise

Comme il a été signalé précédemment, lorsque l'esprit est plus ouvert et plus rationnel, la conscience de révolte est plus intense. Il s'ensuit que dans la tragédie classique chinoise, l'esprit de révolte a aussi connu une évolution. Par exemple, sous la plume de Guan Hanqing, Dou E montre une extrême docilité à son sort. À cause du dénuement de sa famille d'origine, elle est vendue par son père à Cai Popo. Le décès de son mari peu de temps après leur mariage la laisse vivre toute seule avec sa belle-mère. Face à ces malheurs incontrôlables, Dou E ne fait que se plaindre et accepter. Lorsque Cai Popo est rançonnée par Zhang Lü'er et Zhang Lao, elle refuse leur proposition de remariage mais n'empêche pas fermement Cai Popo de les héberger. Son esprit de résistance est éveillé seulement avant sa mort injuste, par le biais des trois vœux lancés vers le Ciel. Toutefois, cette protestation se fonde toujours sur la base de la croyance au destin, avec l'aide duquel elle espère prouver son innocence. Ainsi, à cause de ces conditions et de son caractère, la révolte de Dou E se borne à l'accusation.

⁶⁴² Mimoso-Ruiz Duarte, *Médée antique et moderne, Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982, p.169.

Shen Chun et Wang Jiaoniang sont également résignés. Ils ne se détachent pas vraiment des entraves qui constituent leur environnement social et les préjugés traditionnels, et ont tendance à s'y incliner. Pour être admis par Wang Wenrui, Shen Chun tente de réussir aux examens impériaux pour entrer dans la carrière politique. Et Wang Jiaoniang a honte jusqu'à la mort de déclarer à son père son affection pour Shen Chun. Aucun des deux n'a le courage d'affronter les valeurs laïques au mépris des conventions traditionnelles, et désirent s'épouser avec l'accord des parents. D'un autre côté, par rapport à Dou E, l'esprit de résistance de ce jeune couple s'avère déjà plus fort. S'en tenant à une conception de l'amour incompatible avec leur époque, ils ont l'intention de faire des efforts ensemble en vue de la liberté de leur bonheur, se promettent et s'unissent secrètement. Quoique leur résistance contre le patriarcat et les codes éthiques féodaux ne soit pas radicale, ils ne sont pas passifs comme Dou E et défendent tout de même leur amour par la mort.

En comparaison avec les héros précédents, Bai Niangzi est un personnage beaucoup plus rebelle, ce qui n'est pas indépendant de son identité spéciale. Dotée des vertus des femmes traditionnelles comme la diligence, l'économie et la tendresse, Bai Niangzi est d'origine un génie serpent qui sait pratiquer la magie. Sur le plan réaliste, l'héroïne représente les personnes les plus modernes de l'époque, dont les pensées et les actions dépassent les règles sociales normales. D'abord, elle suspend sa pratique religieuse de plus d'un millénaire pour chercher un homme prédestiné. Puis, elle se fait de l'amour une idée similaire à celle de Wang Jiaoniang, sans attacher d'attention à la richesse et au statut social d'une personne. Ensuite, elle prend une grande initiative dans la relation amoureuse. Elle arrange sa rencontre avec Xu Xuan à l'aide de la magie et lui propose directement le mariage. Chaque fois que leur amour connaît des difficultés, elle s'efforce de les surmonter. Tous ces actes font ressortir la persévérance de sa lutte contre le destin.

Effectivement, avec l'éclairage progressif de la mentalité, les dramaturges tout comme d'autres personnes dans une époque étouffante éprouvent une haine de plus en plus forte pour l'oppression, et en même temps une aspiration de plus en plus ardente pour la liberté. Ils tendent donc à décrire des figures tragiques qui inclinent à avoir un esprit de résistance de plus en plus actif. Cette tendance s'accroît dans la tragédie moderne chinoise, notamment pendant la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, dans

les *Mémoires du Cri d'un Esclave Noir vers le Ciel*, la famille de George Harris ainsi que l'oncle Tom s'affranchissent finalement à la suite de leur révolte contre les marchands d'esclaves. Dans *L'Orage*, Fanyi s'oppose violemment au patriarcat autoritaire de Zhou Puyuan et poursuit audacieusement un amour incestueux avec son beau-fils Zhou Ping. Dans la *Grande Affaire de Toute une Vie*, Tian Yamei laisse un message à ses parents qui n'admettent pas sa relation amoureuse et quitte la maison avec son amant. Dans *La Mégère*, Yu Suxin décide de divorcer de son mari qui prend en cachette une concubine et s'en va avec leur enfant. Du reste, dans certaines tragédies historiques se manifeste également une résistance très active, à l'instar de *Zhuo Wenjun*

zhuówénjūn pānjīnlián
(卓文君) et de *Pan Jinlian* (潘金莲).

zhuówénjūn
Zhuo Wenjun (卓文君) de Guo Moruo en 1923 a été adapté sur la base de l'histoire de *Zhuo Wenjun* et de *Sima Xiangru* (司马相如). L'héroïne épouse le fils illettré de la famille Cheng sur l'ordre de son père, mais devient veuve peu de temps après le mariage. Elle reste triste à la maison et est par hasard attirée par la musique du *guqin*⁶⁴³ de *Sima Xiangru*. Par l'entremise de la servante *Hongxiao* (红箫), ils s'expriment leur affection réciproque. Néanmoins, *Zhuo Wangsun* (卓王孙) demande à sa fille de respecter son veuvage pour toujours. Et le beau-père *Cheng Zheng* (程郑) convoite aussi *Zhuo Wenjun* furtivement. Ils essaient donc d'empêcher le remariage de l'héroïne pour différentes raisons. En tout cas, l'héroïne est loin d'être une femme prête à se laisser plonger dans la misère éternelle, et elle est déterminée à échapper à ce sort. Finalement, les deux protagonistes s'entendent pour faire une fugue amoureuse.

pānjīnlián
Influencée par *Salomé* d'Oscar Wilde, la tragédie *Pan Jinlian* (潘金莲) d'Ouyang Yuqian en 1928 a renversé l'image traditionnelle de ce personnage notoire.

⁶⁴³ Le *guqin* (古琴), littéralement traduit en « instrument à cordes ancien », est un instrument de musique traditionnel chinois à cordes pincées, appartenant à la famille des cithares.

Dégagée de l'image d'une femme dissolue et dévorante comme dans des romans écrits en chinois vernaculaire (par exemple *Au Bord de l'Eau* 水浒传 *et Fleur en Fiole* 金瓶梅), l'héroïne ici est victime de la société patriarcale. Elle est forcée par son maître d'épouser le nain laid Wu Dalang (武大郎), pour qui elle n'éprouve aucun amour. Éprise du frère cadet de son mari Wu Song (武松) qu'elle traite comme lumière de sa vie, Pan Jinlian lui déclare son amour mais il le refuse en raison de l'éthique féodale. Par un malheureux concours de circonstance, elle tombe amoureuse de Ximen Qing (西门庆) dont l'apparence ressemble à celle de Wu Song et puis conspire avec cet adultère à tuer son mari. Lorsque Wu Song vient venger son frère, Pan Jinlian est disposée à attendre son exécution et considère sa mort dans les mains de Wu Song comme une délivrance.

En outre, dans le *Retour dans la Tempête* (风雪夜归人) en 1942, Wu Zuguang (吴祖光) a aussi créé deux personnages qui cherchent à se révolter contre le sort. Wei Liansheng (魏莲生) est une vedette de l'opéra de Pékin très populaire surtout au sein des classes supérieures. Yuchun (玉春) est une prostituée qui est achetée par le président prévaricateur de la cour de justice comme sa quatrième concubine. Les deux protagonistes tous deux d'origine modeste se rencontrent, compatissent l'un à l'autre et puis tombent amoureux. Cependant, Yuchun ne se contente pas de vivre aisément mais comme une prisonnière. Elle aspire toujours à la liberté de la vie et de l'amour, et sait clairement que Wei Liansheng et elle ne sont au bout du compte que des jouets de distraction aux yeux des riches et des puissants. L'héroïne réussit à convaincre son amant de partir ensemble pour une vie indépendante et libre, mais finalement leur fuite se termine par un échec.

Dans l'ensemble, de la dynastie Yuan au XX^e siècle, il est évident que l'attitude des personnages tragiques envers le destin a connu des changements. Par rapport aux

pièces classiques, le théâtre moderne chinois est doté d'un esprit tragique plus fort. Généralement, les héros situés dans un conflit ont davantage de volonté pour résister de manière directe au lieu de se soumettre. En fonction des sujets de tragédie, ils luttent le plus souvent d'une part contre les us et coutumes féodaux qui dépouillent les gens, notamment les femmes, de liberté et d'indépendance dans la vie sociale, d'autre part contre le régime féodal déjà corrompu et qui ne correspond plus aux besoins du développement de la société. La révolte n'est pas nécessairement acharnée, mais est certainement de plus en plus radicale, ce qui tient aux réalités sociales et se conforme aux exigences des temps.

4.2.4. La conclusion de cette partie

Comme l'ont montré les analyses précédentes, cette partie est consacrée à une brève étude de l'évolution de la conception du destin notamment dans la tragédie postérieure à l'Antiquité grecque et à l'Antiquité chinoise. Étant donné la dissemblance de leur développement, la tragédie occidentale fait toujours une place importante à la tragédie grecque. C'est-à-dire qu'à presque toutes les époques, il existe des pièces qui reprennent des sujets mythologiques et sont inspirées par les tragédies homonymes des trois grands dramaturges grecs. En revanche, la tragédie moderne chinoise dès sa naissance se sépare du théâtre traditionnel. Bien que pour le choix de la matière, certains dramaturges aient une prédilection pour des événements historiques ou des contes populaires, il y a peu de pièces tragiques qui sont adaptées de tragédies classiques telles que les dix grandes tragédies chinoises de notre corpus. Ainsi, en fonction de ces disparités, nous avons choisi pour la part occidentale des adaptations des pièces grecques afin d'observer l'évolution de manière directe, et pour la part chinoise des pièces modernes sans rapport avec les sujets classiques mais représentatives de l'époque dans le but de constater la mutation dramatique.

Cette partie a été menée à partir de trois points de vue distincts, à savoir le rationnel et l'irrationnel, la liberté et la fatalité, la révolte et la soumission. À travers ces trois aspects qui permettent de juger de l'expression du destin, nous pouvons découvrir quelques similitudes entre les deux homologues théâtraux ancrés dans différentes cultures.

D'abord, il est évident que les sujets de la tragédie occidentale et chinoise connaissent une évolution semblable. Les adaptations de la pièce d'Œdipe en font la preuve. De l'Antiquité à l'époque contemporaine, les thèmes passent de la croyance en la destinée à la méditation sur la condition humaine. Parallèlement, les pièces tragiques de la Chine moderne suivent la tendance du théâtre traditionnel, et intègrent des thèmes qui possèdent plus de diversité et inclinent à philosopher. En d'autres termes, non seulement la tragédie occidentale mais aussi la tragédie chinoise s'avancent sur le chemin de la rationalisation, avec un accroissement de l'attention accordée à l'être humain et au lien avec son environnement. Les héros sont par conséquent de moins en moins influencés par la divinité et agissent de façon plus active. Ainsi pouvons-nous voir l'effacement du concept de destin au sens archaïque.

En outre, dans la tragédie occidentale et chinoise moderne, les éléments témoignant de la puissance du destin se réduisent, tandis que la fatalité s'interprète sous d'autres formes. De Sénèque à Anouilh en passant par Corneille, la pièce de Médée à l'origine détachée de la destinée s'éloigne des pures actions, et se tourne vers la réflexion sur des problèmes sociaux et interpersonnels. De force surnaturelle, la fatalité devient progressivement contraintes sociales. Il en va de même pour la tragédie chinoise moderne, qui s'implante dès le début dans le contexte social et trace une démarcation nette avec les notions superstitieuses. Également, la fatalité, contrairement à la tragédie classique, est représentée par des questions réalistes. Pour les héros tragiques tant occidentaux que chinois, la liberté n'est jamais absolue. Toutefois, quoique la fatalité existe tout le temps sous des formes variées, les personnages ont tendance à avoir plus de liberté dans leur conduite et leur mentalité.

Enfin, l'attitude des protagonistes tragiques envers le destin subit des changements semblables. Dans la tragédie occidentale, l'esprit de résistance se renforce sans cesse au fil du temps. Dans la tragédie chinoise, au fur et à mesure de l'éveil de leur conscience, les héros en comparaison de ceux du théâtre classique s'avèrent également de plus en plus actifs devant la destinée. Effectivement, les personnages tragiques dans les deux cultures sont graduellement portés à prendre l'initiative pour lutter contre le destin, traduit d'abord par la puissance universelle mystérieuse et puis par des entraves sociales. Au surplus, cette révolte se manifeste davantage au niveau mental et psychologique, conformément aux courants intellectuels de l'époque où les

dramaturges se situent et à l'approfondissement de leur observation sur la réalité et l'être humain.

Tout comme nous avons déduit dans la partie précédente que la pensée humaniste dans l'Antiquité grecque et dans l'Antiquité chinoise se perpétuent dans la création tragique jusqu'au XX^e siècle, nous avons cité dans cette partie des pièces précises afin d'appuyer cette opinion : quel que soit le contexte social et culturel, la tragédie grecque et la tragédie chinoise ainsi que les drames qu'elles ont influencés postérieurement, tout au long de leur développement, montrent ces analogies dans l'expression de la conception du destin. Le thème devient plus rationnel, la fatalité au sens archaïque s'atténue et l'esprit de révolte des personnages s'intensifie. Cette découverte correspond précisément à l'évolution de la théorie tragique des deux côtés. Somme toute, c'est principalement grâce aux caractéristiques communes de la progression sociétale et idéologique dans le monde humain, et surtout aux influences de la tragédie occidentale sur le théâtre moderne chinois, que la conception de la destinée dans les deux homologues littéraires connaît une mutation comparable.

Conclusion

En tant que genres littéraires analogues qui se sont formés dans des contrées et à des époques très éloignées les unes des autres, la tragédie grecque et la tragédie chinoise présentent de nombreuses dissemblances relativement à divers aspects, tels que la matière de l'histoire, le déroulement de l'intrigue, la forme de la représentation, ainsi que la conception du destin. Étant donné les différences d'origine et de développement entre ces deux homologues, les expressions de la destinée dans chacun de ces genres sont dotées de particularités distinctes. Le but de cette thèse a consisté justement à interpréter les caractéristiques et les évolutions respectives des conceptions du destin dans les tragédies classiques grecques et chinoises, ainsi qu'à découvrir les causes majeures sur les plans sociétal, politique et idéologique qui ont amené leurs dissimilitudes et leurs similitudes éventuelles.

Par l'intermédiaire des analyses des pièces des trois grands poètes grecs, nous pouvons constater que l'importance du destin au sens archaïque dans la tragédie grecque s'est affaiblie graduellement. Les sept tragédies d'Eschyle qui nous restent sont imprégnées de la notion de destin. Sauf dans *Prométhée enchaîné* où la puissance du destin l'emporte sur celle de Zeus, la destinée, dans les autres pièces eschyléennes, s'unit avec la volonté du roi olympien. Sous le calame d'Eschyle, il n'est pas difficile de trouver des éloges affirmant la suprématie de cette force universelle et mystérieuse, qui se traduit par les oracles annoncés par des dieux ou des devins, et décide du sort des personnages.

Chez Sophocle, la destinée occupe toujours une place prédominante en s'intégrant à la volonté de Zeus. Pourtant, les dieux se trouvent plus éloignés de l'homme. Les oracles divins ne sont pas aussi clairs que ceux des pièces d'Eschyle, et s'avèrent ambigus, voire énigmatiques pour les héros, qui commencent à contester la rationalité de la prédestination et essaient de s'en délivrer mais en vain. Par ailleurs, la moitié des œuvres sophocléennes qui nous sont parvenues ne prennent pas la destinée comme le thème essentiel. Même lorsque les matières mythiques des pièces ont trait au destin, celui-ci n'y sert que d'un rôle secondaire comme toile de fond de l'histoire.

Chez Euripide, la place de la destinée s'est encore réduite. Avec la diversification des sujets tels que la guerre, le patriotisme et la passion, le destin est loin

d'être le thème principal de la tragédie. Bien qu'il s'associe tout le temps à la volonté de Zeus, il n'assume plus une fonction décisive au cours de l'action des héros et est souvent révélé par des dieux au terme de la pièce pour résoudre les conflits. Au contraire, l'homme est au centre de la scène. Il prend plus l'initiative d'affronter les malheurs qui pèsent sur sa vie, et dispose de possibilités plus grandes pour maîtriser son sort.

Parallèlement à l'abaissement de son influence dans la tragédie grecque, les connotations du destin ont aussi connu des changements. En héritant de la loi du talion et de la vendetta qui règne dans la mythologie et l'épopée, Eschyle a notamment joint l'idée de la justice à la conception archaïque du destin. Dans ses pièces telles que *Les Perses*, *Les Suppliantes* et *Agamemnon*, malgré l'oracle fatal ou la malédiction ancestrale, les héros subissent des infortunes apparaissant plutôt comme la punition de leur hybris. Nous pouvons aussi trouver des paroles du chœur qui indiquent l'union de la volonté de Zeus et du destin⁶⁴⁴, lesquels incarnent la sagesse et la justice. En outre, si *Prométhée enchaîné* raconte l'histoire du célèbre Titan avant l'établissement de la justice divine de Zeus, la fin des *Euménides* impliquera de façon plus manifeste la conciliation entre les règles antiques du destin et l'ordre de la cité, soit la confirmation de la justice divine.

Chez Sophocle, le destin n'est plus étroitement lié à la justice. En effet, sauf *Œdipe roi* et *Les Trachiniennes* dont les histoires se fondent sur la prédestination, plusieurs pièces sophocléennes portent sur des sujets moraux. Par exemple, *Ajax* montre l'histoire du fils de Télamon qui se donne la mort pour garder sa dignité. *Antigone* oppose la loi de l'État représentée par Créon et la loi humaine soutenue par Antigone. *Philoctète* confronte la droiture de Néoptolème à la ruse d'Ulysse. Ces héros solitaires n'hésitent pas à faire face aux adversités rencontrées et sont prêts à défendre les valeurs qu'ils maintiennent, même au péril de leur vie.

La connotation du destin s'est encore modifiée chez Euripide. Au lieu de se centrer sur la justice divine ou l'opposition des valeurs morales, Euripide a attaché beaucoup d'attention à la passion, qui devient la nouvelle entrave au destin de l'homme. Dans *Andromaque*, la jalousie excessive conduit Hermione à comploter pour tuer Andromaque et son fils Molossos. Dans *Médée*, sa furie démesurée incite l'héroïne à

⁶⁴⁴ Par exemple, aux vers 1048-1050 des *Suppliantes*, aux vers 306-308 des *Choéphores*.

assassiner ses propres enfants. Les dieux humanisés sont également dirigés par leurs émotions. Dans *Hippolyte*, Aphrodite se venge du héros parce que ce dernier refuse de l'honorer. Dans *Les Bacchantes*, Dionysos prend sa revanche sur le roi de Thèbes et les sœurs de sa mère à cause de leur impiété. Les personnages ne sont toujours pas libres, mais ils s'affranchissent déjà du sort maudit et se mettent à forger leur destin.

En un mot, d'Eschyle à Euripide en passant par Sophocle, le poids du destin qui pèse dans la tragédie a diminué petit à petit, et la compréhension du terme a évolué sans cesse. Mais quelles sont les raisons qui ont abouti à ces changements ?

Dans le domaine sociétal, la Grèce antique, surtout la cité d'Athènes, a passé de son plein essor à sa décadence. L'intégration de la justice à la loi du talion chez Eschyle n'était pas indépendante des circonstances du moment, telles que le passage politique de la tyrannie à la démocratie. En particulier, le succès prodige des armées d'Athènes durant les guerres médiques contre les Perses a rendu la démocratie athénienne plus divine. La justice démocratique est ainsi devenue l'essence de la conception du destin d'Eschyle. Après avoir atteint l'hégémonie sur la mer Égée, Athènes s'est beaucoup développée dans toutes ses dimensions. Mais entre la ligue de Délos et celle du Péloponnèse se sont produits des conflits continuels, d'où a résulté la guerre du Péloponnèse, qui avait pour objectif d'obtenir l'hégémonie. La justice divine n'était plus le thème de l'époque et ne constituait donc pas le noyau de la conception du destin de Sophocle. Plus tard, la peste d'Athènes en -430, l'expédition de Sicile en -415, les alternances politiques... Tous ces événements désastreux ont découragé les Athéniens et ont miné leur croyance religieuse. Les misères provoquées par les guerres ont amené bien des conséquences à propos de la situation sociale et de la mentalité du peuple. Il semblait que la foi en la destinée était détruite, et la passion l'a emporté sur la raison pour présider au sort de l'homme.

La réduction graduelle de l'influence du destin peut aussi être expliquée par les expériences personnelles des trois poètes, qui ont été des témoins oculaires des différentes périodes historiques de la Grèce antique. Eschyle a participé à la bataille de Marathon en -490 pendant les guerres médiques. En tant que soldat athénien, il a sûrement éprouvé des sentiments plus forts pour la victoire grecque sur l'empire perse et la justice divine qui était supposée avoir permis ce succès. Sophocle était non seulement un dramaturge, mais aussi un politicien. En raison de ses activités sociales

et de l'exigence croissante de l'engagement politique des citoyens, Sophocle a accordé beaucoup d'importance à l'homme et a donc doté ses héros tragiques d'un caractère intrépide et décidé. Quant à Euripide qui n'a pas vécu la gloire de l'âge d'or, il a assisté à la cruauté de la guerre du Péloponnèse. Témoin des calamités entre les pays belligérants et influencé par les présocratiques et les sophistes, Euripide s'intéressait davantage aux actions de l'homme dont le destin était rempli de vicissitudes, plutôt qu'à la puissance des dieux.

Au surplus, la découverte de la responsabilité humaine constitue la cause cruciale pour l'évolution de la conception du destin dans la tragédie, notamment pour l'augmentation de l'esprit de résistance des personnages devant la destinée. Au V^e siècle avant notre ère, grâce à la transformation du système politique du despotisme à la démocratie, les citoyens se sont de plus en plus engagés dans la vie politique. Outre le fonctionnement de l'Ecclésia qui a beaucoup favorisé la formation du sens civique des Athéniens, la victoire spectaculaire dans les guerres médiques leur a fait encore découvrir la responsabilité humaine. Plus tard, les réformes d'Éphialte et de Périclès ont encouragé plus de citoyens à participer à la vie publique. Toutefois, la défaite de la guerre du Péloponnèse, les désastres naturels et les mutations sociales ont progressivement affaibli le patriotisme du peuple et ont développé l'esprit individualiste. Cet accroissement de la responsabilité humaine s'est aussi reflété dans les pièces des trois grands poètes. C'est ainsi que le destin a joué un rôle de moins en moins important dans la tragédie grecque et que les héros tragiques ont eu de plus en plus tendance à compter sur eux-mêmes.

Passons à la conception du destin chinoise. De même que dans la tragédie grecque, le sujet du destin dans la tragédie classique chinoise ne se présentait pas toujours de manière identique. À travers des pièces chinoises, notamment celles de notre corpus, nous avons constaté la dégradation successive de l'importance du destin au cours des dynasties Yuan, Ming et Qing.

Sous les Yuan, le destin dans la tragédie représente généralement la volonté divine qui intériorise la justice divine. D'une part, il dispose des expériences des personnages selon les actions de ceux-ci dans leur vie antérieure ; d'autre part, il leur impose des récompenses ou des sanctions en fonction de leurs actions dans la vie actuelle. Dans l'ensemble, le destin ne se montre pas sous forme de divinité

personnifiée, mais il préside au sort des protagonistes en faisant révéler sa puissance notamment à la fin des pièces qui se terminent par l'accomplissement de la justice divine, empreinte particulièrement de la loi du karma du bouddhisme. En général, dans les conflits sociaux ou politiques, quelle que soit l'identité des personnages, qu'ils soient des plébéiens, des intellectuels ou des officiers, ils ne parviennent pas à éviter leur sort malheureux à cause de la grande inégalité des forces entre les bons et les méchants, mais ils croient toujours que la justice divine proclamera leur innocence ou les vengera.

Sous les Ming, le destin dans les pièces politiques est toujours associé à la justice. De plus, il se présente aussi dans des tragédies amoureuses ou familiales dont le conflit touche à l'éthique féodale. Par opposition à la tragédie des Yuan, un plus grand nombre de pièces tragiques des Ming comportent des scènes où apparaissent des divinités personnifiées, comme l'Empereur de Jade ou le Roi-père d'Orient, qui sont chargées d'arranger le destin des héros. Mais l'ajout de la présence des dieux dans la pièce n'implique pas l'accroissement de l'importance de la destinée. Avec la forme théâtrale populaire passant du *zaju* au *chuanqi*, davantage d'attention a été accordée à la description du caractère de l'homme. Le destin joue un rôle plutôt secondaire, et les protagonistes essaient plus de résister à leur sort, non seulement opprimé par l'injustice sociale ou politique, mais aussi entravé par l'éthique féodale.

Le destin dans la tragédie des Qing a hérité des caractéristiques de celui des époques précédentes. Il a toujours une relation intime avec la justice divine et incarne la volonté des divinités suprêmes. Également, nous pouvons constater dans des pièces des scènes où se déroule l'intervention des dieux, comprenant des éléments bouddhistes et taoïstes. Ces derniers assument toujours la fonction de punition des malfaiteurs ou de récompense des bienfaiteurs. Toutefois, en dépit de la présence du destin, avec des descriptions de personnages plus minutieuses et des intrigues plus complexes, les pièces tendent davantage à se consacrer à dépeindre les vicissitudes de la société et de la vie en reflétant les caprices du destin. En outre, l'esprit de résistance des personnages s'avère plus fort. Quoiqu'ils soient toujours obligés de recourir à un tiers pour avoir une « fin heureuse », les héros montrent plus de courage pour se lancer dans une confrontation directe avec leurs adversaires.

En un mot, avec une attention de plus en plus grande tournée vers l'homme,

l'influence du destin a diminué, les personnages tragiques ont pris plus l'initiative de s'opposer à l'infortune de leur sort. Mais la destinée dans la tragédie classique chinoise était loin d'incarner uniquement la puissance surnaturelle de l'univers. En réalité, il revêtait aussi une autre connotation importante au niveau socioculturel, à savoir les valeurs éthiques et morales féodales de l'Antiquité chinoise, qui se sont basées sur « les trois relations cardinales et les cinq vertus fondamentales » : les trois liens de subordination entre souverain et sujet, père et fils, époux et épouse ; les cinq vertus comprenant l'humanité, la justice, la bienséance, la sagesse et la sincérité.

Dans la tragédie des Yuan, les misères des personnages proviennent principalement de la morbidité de la société, comme de la déchéance morale et de la corruption politique. Mais situés dans une situation passive, les héros issus des classes tant inférieures que supérieures sont souvent enchaînés par les codes d'éthique. Ainsi, Dou E convainc Cai Popo de refuser la proposition de remariage de Zhang Lü'er et de Zhang Lao spécialement pour protéger leur réputation comme veuves. Et malgré sa répulsion, elle ne persiste pas à empêcher sa belle-mère d'héberger les deux canailles, d'où viennent les malheurs suivants conduisant à sa mort tragique. Les fonctionnaires droits se laissent mourir volontiers pour sauver l'orphelin de la famille Zhao, à la place duquel le médecin Cheng Ying n'hésite pas à sacrifier son propre nouveau-né. Wang Zhaojun est d'accord pour le mariage diplomatique avec le chef des Huns en faveur de l'intérêt de l'État, mais finalement se suicide aux frontières du territoire chinois et des terres barbares en montrant sa loyauté envers sa patrie. Avec la grande inégalité des forces entre les bons et les méchants, les règles idéologiques assimilées dans le sang des personnages réduisent encore leur possibilité d'échapper à la persécution.

Si la tragédie des Yuan a témoigné des tensions sociales et politiques sous le règne des Mongols, celle des Ming révélerait plutôt des conflits au sein des classes gouvernantes ainsi que des dissensions familiales. L'éthique féodale reste toujours une entrave importante aux malheurs des héros, dans les pièces politiques et notamment familiales ou amoureuses. De ce fait, contraint par le loyalisme, le Grand général Yue Fei choisit finalement de retirer ses troupes du champ de bataille sur le faux ordre de l'empereur, puis est condamné à mort à cause de la diffamation de Qin Hui. Embarrassée par les chaînes éthiques qui s'imposent aux femmes, Wang Jiaoniang n'a ni la volonté ni le courage d'avouer à ses parents son affection pour Shen Chun jusqu'à

sa mort. Cependant, en ce qui concerne la conscience individuelle, bien que les personnages soient gênés par l'éthique féodale, ils commencent à mettre en question sa rationalité et à essayer de s'en dégager. L'histoire de Cai Yong dévoile déjà la contradiction entre les exigences de la piété filiale et de la fidélité au souverain, lesquelles entraînent les misères de sa famille. Wang Jiaoniang met en cause le mariage arrangé et aspire à la liberté d'amour, dont le sujet apparaît également dans l'*Histoire d'une poétesse chaste* de Meng Chengshun et l'*Histoire de l'épingle et du bracelet* de Wang Yufeng.

Dans la tragédie des Qing, la prédominance de l'éthique féodale s'est encore affaiblie. Dans les conflits politiques, les héros s'avèrent plus rebelles aux forces négatives. Quelle que soit l'identité des personnages, ces derniers manifestent tous un fort esprit de résistance. Le fonctionnaire Zhou Shunchang réprimande publiquement l'eunuque infidèle Wei Zhongxian et ses partisans ; les cinq citoyens de Suzhou dirigés par Yan Peiwei protestent contre la condamnation injuste de Zhou Shunchang et appellent la population pour sauver celui-ci des autorités ; les artistes du théâtre traditionnel Liu Jingting et Su Kunsheng se consacrent à la lutte contre le parti déloyal et critiquent les actualités à travers leur spectacle. En matière de sujet d'amour, les héros sont encore moins emprisonnés par les valeurs éthiques et morales. Surtout par rapport aux héroïnes tragiques précédentes, celles des Qing sont plus indépendantes et plus courageuses à l'égard de l'amour. Elles ignorent non seulement les critères traditionnels qui tiennent compte de la richesse familiale et du statut social pour choisir leurs époux, mais sont aussi disposées à défendre leur amour même au risque de la vie. Telle Li Xiangjun qui préfère mourir plutôt que de céder à la puissance du parti félon qu'elle méprise ; telle Bai Niangzi qui n'hésite pas à affronter tous ceux qui menacent son mariage avec Xu Xuan. Jusqu'ici, l'éthique féodale semble ne plus être un joug qui contrôle et décide absolument le destin des rôles tragiques.

Ainsi, dans la tragédie classique des dynasties Yuan, Ming et Qing, la forme d'expression du destin s'est modifiée, et son influence au sens de force divine ou d'éthique féodale s'est amoindrie. Les raisons de ces changements résident en général dans trois aspects.

Sur le plan religieux, puisque la politique du « syncrétisme des trois enseignements » a été proposée depuis la dynastie Liang du Sud (502-557), nous

pouvons souvent apercevoir des éléments mélangés lors de la représentation du destin. Toutefois, chaque époque avait sa « prédilection » religieuse, laquelle s'est traduite peu ou prou dans la création tragique. Le bouddhisme était populaire dans les classes dominantes des Yuan, l'interprétation de la destinée a ainsi porté plus l'empreinte du bouddhisme. Bien des gouvernants des Ming croyaient au taoïsme, dont les éléments ont été beaucoup insérés dans la manifestation du destin. La croyance religieuse de la dynastie Qing était plus libre, il en résulte qu'une fusion du confucianisme, du bouddhisme et du taoïsme plus profonde a été constatée dans l'interprétation de la destinée.

Sur le plan sociétal, vu les différences des circonstances des trois dynasties, l'intérêt porté aux thèmes de la création tragique n'était pas identique. Sous le règne des Mongols, à cause de la corruption du système judiciaire et de la dégradation morale, la société a été en désordre durant une longue période. La tragédie s'est donc concentrée sur la recherche de la justice. Pendant la dynastie Ming, la gouvernance de l'État est revenue aux Hans, mais ensuite les conflits politiques se sont produits au sein des milieux dirigeants et ont apporté des malheurs à la vie du peuple. La tragédie s'est intéressée plutôt à l'antagonisme entre différents partis politiques. Quand les Mandchous sont arrivés au pouvoir, les lettrés des Hans se sont mis à mener des réflexions profondes sur l'écroulement de l'ancienne dynastie en montrant leur nostalgie et leur indignation contre l'oppression des gouvernants allogènes. La tragédie s'est préoccupée davantage des troubles sociaux et du changement de dynasties. En conséquence, l'importance de la justice divine en tant que noyau du destin s'est atténuée progressivement.

Sur le plan idéologique, il existait une récurrence de la préconisation de l'École Chen-Zhu, dont les principes convenaient excellemment à contrôler les pensées du peuple afin de consolider le pouvoir politique de la société féodale. Néanmoins, bien que l'École Chen-Zhu fût considérée comme la philosophie officielle dès la dynastie Yuan, son influence sociale s'est affaiblie peu à peu. D'une part, en raison de la tolérance du gouvernement à l'égard des croyances religieuses, le pluralisme culturel, les bouleversements sociaux et la dégradation du statut des lettrés ont diminué imperceptiblement l'importance du confucianisme. D'autre part, l'évolution vigoureuse de l'économie de marché a incité les classes citadines à se développer

rapidement, et a favorisé le dynamisme des pensées. De l'École de l'Esprit de Lu Jiuyuan et de Wang Yangming à l'École de Taizhou représentée par Li Zhi, l'importance de l'homme, de son initiative ainsi que de ses désirs naturels a été de plus en plus mise en relief. Ensuite, l'attention a été détournée de la liberté personnelle vers les droits de l'homme et l'opposition à la monarchie absolue. Au fur et à mesure que s'est développé l'esprit humaniste qui a réveillé graduellement la conscience individuelle, l'homme a eu de plus en plus la volonté et le courage de résister aux malheurs que lui inflige le destin en tant que puissance surnaturelle ou éthique féodale, et de maîtriser son propre sort. Tel est ce qui est apparu dans la tragédie classique chinoise.

Avec toutes ces analyses de la conception du destin dans la tragédie grecque et de celle dans la tragédie chinoise, il n'est pas difficile de résumer des dissemblances entre ces dernières. Tout d'abord, à propos du moyen de révélation, le destin dans la tragédie grecque se manifeste souvent par des oracles proclamés par des dieux ou des devins, au début ou au milieu de la pièce (surtout chez Eschyle ou Sophocle), tandis que celui qui apparaît dans la tragédie classique chinoise se présente généralement sous la forme des ordres du souverain divin prononcés par des messagers célestes à la fin de la pièce, après la mort des héros (notamment dans les *chuanqi*). En matière d'actions des personnages, dans la tragédie grecque, l'oracle du destin exerce souvent une influence sur la décision des héros. Au contraire, pour la tragédie chinoise, sauf dans les pièces des Yuan qui prennent le destin comme le sujet principal, les héros ne sont d'ordinaire pas au courant de leur destin avant la fin de l'intrigue. La force divine n'intervient pas dans la décision des personnages et manifeste souvent leur puissance à l'issue de l'histoire. En ce qui concerne la connotation du destin dans la tragédie, la notion grecque se rapporte successivement à la justice, à la morale et à la passion. De la société matriarcale marquée par la loi du talion à la société patriarcale distinguée par la justice, de la tyrannie à la démocratie, du collectivisme à l'individualisme, les significations du destin se rattachent étroitement aux réalités sociales. De son côté, la notion de destin chinoise est liée en permanence aux valeurs éthiques et morales qui s'intègrent aux croyances religieuses. Conformément au « syncrétisme des trois enseignements », les conceptions du destin des trois doctrines se sont interpénétrées depuis l'Antiquité. La loi du karma et de la transmigration existe à la fois dans le bouddhisme et le taoïsme, et correspond aux principes éthiques et moraux du

confucianisme. De fait, la « religionisation » morale et la moralisation religieuse qui ont beaucoup contribué à consolider la féodalité de l'Antiquité chinoise⁶⁴⁵, ont constitué une caractéristique majeure de la conception du destin chinoise qui s'est exprimée dans la tragédie classique.

En même temps, malgré les différences susmentionnées, il y a plusieurs points communs de la conception du destin dans des tragédies grecques et chinoises. Premièrement, aucune des deux conceptions n'a été figée. Elles ont évolué au fur et à mesure des changements sociaux, politiques et idéologiques des époques différentes. Deuxièmement, la tendance évolutive des conceptions du destin grecque et chinoise est identique : l'importance de la destinée au sens archaïque s'est réduite graduellement, et les connotations du destin se sont de plus en plus accrochées aux réalités. Troisièmement, l'esprit de résistance des héros tragiques s'est renforcé. De l'obéissance absolue à la confrontation directe en passant par la contestation et la tentative d'y échapper, les personnages adoptent une attitude de plus en plus ferme envers le destin, et n'arrêtent pas d'essayer de maîtriser leur sort. En fin de compte, tous ces changements de la conception du destin dans les tragédies grecque et chinoise sont attribués au progrès de l'esprit de l'humanisme, lequel a eu lieu au cours du développement culturel de la Grèce antique et de celui de la Chine antique : davantage d'attention a été attachée à l'homme, ce qui a favorisé la découverte de la responsabilité personnelle pour les anciens Grecs, et le réveil de la conscience individuelle pour les anciens Chinois. En outre, de même que cette évolution de la conception du destin dans la tragédie grecque a eu un impact sur la création tragique occidentale postérieure, celle de la tragédie classique chinoise a semblé se perpétuer pareillement dans la production de la tragédie moderne chinoise.

Puisque cette thèse a visé à mener des recherches comparatives de manière intégrée, nous n'avons pas approfondi les analyses de l'esprit humaniste dans la tragédie classique. D'ailleurs, bien qu'il n'y ait pas d'interférences directes entre la tragédie grecque et la tragédie classique chinoise, celle-là a eu plus ou moins de répercussions sur la création de la tragédie moderne chinoise, ce qui a été mentionné dans le quatrième chapitre et mérite d'être exploré plus loin.

⁶⁴⁵ Cf. Lü Daji, « Lien historique entre la religion et la morale traditionnelles chinoises », *Recherches Philosophiques*, 2002, n° 5, p. 90.

Effectivement, le genre tragique a un rapport intime avec les conditions où se trouvent les êtres humains, il est donc naturel qu'il ne cesse d'évoluer avec le développement sociétal. De même, la conception du destin dans la tragédie classique représente un miroir de la culture traditionnelle, ainsi que de la relation entre l'homme et la nature ou la société. Son évolution peut mettre en lumière que, quelle que soit la culture ou l'époque, l'homme n'est jamais libre. Son sort a été influencé par divers éléments tant extérieurs qu'intérieurs. Mais en dépit de ce manque de liberté, l'esprit tragique de l'homme est hautement exalté, qui, avec la bravoure et la détermination, n'hésite pas à se diriger vers l'avenir en tentant de forger son propre destin. Telle est également l'une des forces motrices les plus importantes pour la progression de la civilisation humaine.

Références bibliographiques

Corpus

ESCHYLE, *Eschyle – Tome I (Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné)*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1966, 199 p.

ESCHYLE, *Eschyle – Tome II (Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides)*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 171 p.

SOPHOCLE, *Sophocle – Tome I (Les Trachiniennes, Antigone)*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 122 p.

SOPHOCLE, *Sophocle – Tome II (Ajax, Œdipe roi, Électre)*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1968, 194 p.

SOPHOCLE, *Sophocle – Tome III (Philoctète, Œdipe à Colone)*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 152 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome I (Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides)*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1965, 235 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome II (Hippolyte, Andromaque, Hécube)*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 230 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome III (Héraclès, Les Suppliantes, Ion)*, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1965, 247 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome IV (Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre)*, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968, 244 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome V (Hélène, Les Phéniciennes)*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 226 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome VI¹ (Oreste)*, texte établi et annoté par Fernand Chapouthier et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 101 p.

EURIPIDE, *Euripide – Tome VI² (Les Bacchantes)*, texte établi et traduit par Henri Grégoire, Paris, Les Belles Lettres, 1968, 301 p.

中国十大古典悲剧集, 王季思主编, 上海, 上海文艺出版社, 1982, 1050 页.

(*Recueil des dix grandes tragédies classiques chinoises*, sous la direction de WANG Jisi, Shanghai, Éditions de la Littérature et de l'Art de Shanghai, 1982, 1050 p.)

Ouvrages

Ouvrages classiques

ARISTOTE, *Œuvres : éthiques, politique, rhétorique, poétique, métaphysique*, sous la direction de Richard Bodéüs, Paris, Gallimard, 2014, 1619 p.

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par Janet Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1995, 99 p.

班固, *汉书*, 西安, 太白文艺出版社, 2006, 884 页.

(BAN Gu, *Le Livre des Han*, Xi'an, Éditions de la Littérature et de l'Art Taibai, 2006, 884 p.)

菩萨璎珞经, 台北, 中华电子佛典协会, 2002, 214 页.

(*Bodhisattva keyūra mūla karma sūtra*, Taipei, Association du Texte Électronique Bouddhiste Chinois, 2002, 214 p.)

« 琵琶记 » 资料汇编, 侯百朋编, 北京, 书目文献出版社, 1989, 472 页.

(*Collection de documents sur l'Histoire du luth*, compilé par Hou Baipeng, Beijing, Éditions de la Bibliographie et de la Documentation, 1989, p. 472 p.)

Trois pièces du théâtre des Yuan, édition bilingue chinois-français, texte présenté, traduit et annoté par Isabella Falaschi, Paris, Les Belles Lettres, 2015, 226 p.

干宝, *搜神记*, 王利锁注说, 郑州, 河南大学出版社, 2017, 358 页.

(GAN Bao, *À la recherche des esprits*, annoté et interprété par Wang Lisuo, Zhengzhou, Presse de l'Université du Henan, 2017, 358 p.)

HÉRODOTE, *Histoire d'Hérodote*, traduit par Pierre-Henri Larcher, Paris, HACH.LIVRE-BNF, 2012, 700 p.

HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 158 p.

HOMÈRE, *Hymnes – Hymnes à Déméter*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1936, 255 p.

HOMÈRE, *Illiade – Tome III et Tome IV*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 195 p et 215 p.

HOMÈRE, *Odyssée – Tome II*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1995, 225 p.

HORACE, *Œuvres*, traduit et annoté par François Richard, Paris, Garnier Frères, 1967, 374 p.

LAËRCE Diogène, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduit sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 1398 p.

老子, « 道德经 » 全鉴, 东篱子解译, 北京, 中国纺织出版社, 2010, 324 页.

(Laozi, *Livre de la voie et de la vertu*, traduit et annoté par Dong Lizi, Beijing, Presse du Textile et de l'Habillement de Chine, 2010, 324 p.)

« 尚书 » 全鉴, 道纪居士解译, 北京, 中国纺织出版社, 2017, 313 页.

(*Le Classique des documents*, traduit et annoté par Daoji Jushi, Beijing, Presse du Textile et de l'Habillement de Chine, 2017, 313 p.)

周易, 汉法对照, Paul-Louis-Félix Philastre 译, 长沙, 岳麓书社, 2009, 434 页.

(*Le Livre des changements*, édition bilingue chinois-français, traduit du chinois par Paul-Louis-Félix Philastre, Changsha, Éditions Yuelu, 2009, 434 p.)

Le Livre des odes, traduit du chinois par Séraphin Couvreur, Taipei, Presse Kuangchi, 1966, 280 p.

礼记译注, 杨天宇译注, 上海, 上海古籍出版社, 2004, 908 页.

(*Le Livre des rites*, traduit et annoté par Yang Tianyu, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2004, 908 p.)

论语, 汉法对照, 董强译, 北京, 外语教学与研究出版社, 2010, 325 页.

(*Les Entretiens de Confucius*, édition bilingue chinois-français, traduit du chinois par Dong Qiang, Beijing, Éditions de l'Enseignement et de la Recherche des Langues Étrangères, 2010, 325 p.)

李复言, 续玄怪录, 北京, 中华书局, 1982, 206 页.

(LI Fuyan, *Suite au Recueil des anomalies mystérieuses*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1982, 206 p.)

李渔, « 笠翁传奇十种 » 之 « 怜香伴 », 杜书瀛校注, 北京, 中国社会科学出版社, 2011, 199 页.

(LI Yu, *La Compagne parfumée*, dans le *Recueil de dix chuanqi de Liweng*, révisé et annoté par Du Shuying, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2011, 199 p.)

凌濛初, 拍案惊奇, 西安, 三秦出版社, 2012, 370 页.

(LING Mengchu, *Frapper sur la table de surprise émerveillée*, Xi'an, Éditions Sanqin, 2012, 370 p.)

Lyriques grecs, traduit par Ernest Falconnet, etc., Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, 604 p.

孟子, 汉法对照, André Lévy 译, 长沙, 岳麓书社, 2009, 449 页.

(*Mencius*, édition bilingue chinois-français, traduit du chinois par André Lévy, Changsha, Éditions Yuelu, 2009, 449 p.)

墨子, 李小龙译注, 北京, 中华书局, 2007, 274 页.

(*Mozi*, traduit et annoté par Li Xiaolong, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2007, 274 p.)

全唐诗 – 第 1 卷, 彭定求辑, 延吉, 延边人民出版社, 2004, 303 页.

(*Poésie complète des Tang – Volume I*, compilé par Peng Dingqiu, Yanji, Éditions du Peuple de Yanbian, 2004, 303 p.)

- 全宋文, 严可均辑, 北京, 商务印书馆, 1999, 652 页.
(*Prose complète des Song*, compilé par Yan Kejun, Beijing, Presse Commerciale, 1999, 652 p.)
- 乐府诗集, 郭茂倩编, 北京, 中华书局, 1979, 1405 页.
(*Recueil de poèmes yuefu*, compilé par GUO Maoqian, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1979, 1405 p.)
- 中国古典戏曲论著集成, 中国戏曲研究院编, 北京, 中国戏剧出版社, 1959, 3238 页.
(*Recueil d'ouvrages sur l'opéra classique chinois*, compilé par l'Institut de Recherche sur l'Opéra Chinois, Beijing, Éditions du Théâtre de Chine, 1959, 3238 p.)
- 汤显祖, *牡丹亭*, 王思任批评, 南京, 凤凰出版社, 2011, 217 页.
(TANG Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines*, annoté et commenté par Wang Siren, Nanjing, Éditions Phénix, 2011, 217 p.)
- THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse – Livre II*, texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 106 p.
- 王国维, « *红楼梦* » 评论, 杭州, 浙江古籍出版社, 2012, 83 页.
(WANG Guowei, *Commentaires critiques sur Le Rêve dans le pavillon rouge*, Hangzhou, Éditions des Classiques du Zhejiang, 2012, 83 p.)
- 王国维, *宋元戏曲考*, 上海, 上海古籍出版社, 1998, 167 页.
(WANG Guowei, *Histoire de l'opéra chinois des Song et des Yuan*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 1998, 167 p.)
- 王实甫, *西厢记*, 金圣叹评点, 上海, 上海古籍出版社, 2008, 166 页.
(WANG Shifu, *Histoire du Pavillon d'Occident*, commenté par Jin Shengtian, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2008, 166 p.)
- 吴梅, *吴梅全集 – 理论卷*, 石家庄, 河北教育出版社, 2002, 985 页.
(WU Mei, *Œuvres complètes de Wu Mei – Volume théorique*, Shijiazhuang, Éditions de l'Éducation du Hebei, 2002, 985 p.)
- 荀子, 安小兰译注, 北京, 中华书局, 2007, 286 页.

(*Xunzi*, traduit et annoté par An Xiaolan, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2007, 286 p.)

庄子, 汉法对照, Liou Kia-hway 译, 北京, 中华书局, 2009, 507 页.

(*Zhuangzi*, édition bilingue chinois-français, traduit du chinois par Liou Kia-hway, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2009, 507 p.)

卓人月, *古今词统*, 沈阳, 辽宁教育出版社, 2000, 664 页.

(ZHUO Renyue, *Collection de poèmes chantés anciens et modernes*, Shenyang, Presse de l'Éducation du Liaoning, 2000, 664 p.)

左丘明, «*左传*»全鉴, 蔡践解译, 北京, 中国纺织出版社, 2016, 309 页.

(ZUO Qiuming, *Commentaire de Zuo*, traduit et annoté par Cai Jian, Beijing, Presse du Textile et de l'Habillement de Chine, 2016, 309 p.)

Ouvrages sur la tragédie grecque et occidentale

AÉLION Rachel, *Euripide, héritier d'Eschyle – Tome I et Tome II*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 328 p et 439 p.

ASSAËL Jacqueline, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Bruxelles, Société des Études Classiques, 2001, 266 p.

BALDRY Harold Caparne, *Le théâtre tragique des Grecs*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Darmon, Paris, François Maspero, 1975, 182 p.

程孟辉, *西方悲剧学说史*, 北京, 人民出版社, 2016, 517 页.

(CHENG Menghui, *Histoire de la théorie tragique occidentale*, Beijing, Éditions du Peuple, 2016, 517 p.)

CORNEILLE Pierre, *Médée : suivi d'une anthologie sur le mythe de Médée*, Paris, Hatier, 2013, 200 p.

DEFORGE Bernard, *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, 345 p.

DELEBECQUE Édouard, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Paris, C. Klincksieck, 1951, 489 p.

DEMONT Paul & LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2014, 253 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *La modernité d'Euripide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 237 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, 192 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, 148 p.

DE ROMILLY Jacqueline, *Précis de littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 284 p.

DUARTE Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne, Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982, 247 p.

DUPONT Florence, *Eschyle*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015, 125 p.

HOFFMANN Georges, *Sophocle : « Œdipe roi »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 128 p.

JOUANNA Jacques, *Sophocle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2007, 906 p.

MALLINGER Léon, *Médée : étude de littérature comparée*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, 418 p.

MASQUERAY Paul, *Euripide et ses idées*, Paris, Hachette, 1908, 406 p.

MORIN Bernadette, *Lectures tragiques – Volume I*, Paris, Les Cent Chemins, 2018, 497 p.

MOSSÉ Claude, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Paris, Points, 2018, 186 p.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, dans *Œuvres - Tome I*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 2000, 1158 p.

SAÏD Suzanne, *La faute tragique*, Paris, Librairie François Maspero, 1978, 536 p.

SAÏD Suzanne, TRÉDÉ Monique, LE BOULLUEC Alain, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 720 p.

SÉCHAN Louis, *Le mythe de Prométhée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, 132 p.

THIERCY Pascal, *Les tragédies grecques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 127 p.

TROUSSON Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz S.A., 2001, 688 p.

VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – Tome I et Tome II*, Paris, La Découverte, 2001, 183 p et 298 p.

朱光潜, *悲剧心理学*, 汉英对照, 北京, 中华书局, 2012, 647 页.

(ZHU Guangqian, *La psychologie de la tragédie*, édition bilingue chinois-anglais, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 2012, 647 p.)

Ouvrages sur la tragédie chinoise classique et moderne

阿英, *雷峰塔传奇叙录*, 北京, 中华书局, 1960, 206 页.

(AYING, *Aperçu de la légende de La Pagode du Pic du Tonnerre*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1960, 206 p.)

胡明伟, *悲剧意识与传统文化*, 北京, 中国文史出版社, 2013, 308 页.

(HU Mingwei, *La conscience tragique et la tradition culturelle*, Beijing, Éditions de la Littérature et de l'Histoire de Chine, 2013, 308 p.)

刘丽文, *轴心时代史官文化与中国古典悲剧*, 北京, 中国传媒大学出版社, 2014, 260 页.

(LIU Liwen, *La culture des historiographes et la tragédie classique chinoise pendant la période axiale*, Beijing, Presse de l'Université de Communication de Chine, 2014, 260 p.)

马晖, *民族悲剧意识与个体艺术表现*, 北京, 民族出版社, 2006, 256 页.

(MA Hui, *La conscience tragique nationale et l'expression artistique individuelle*, Beijing, Éditions Ethnique, 2006, 256 p.)

马小朝, *历史与人伦的痛苦纠缠——比较研究中西悲剧精神的审美意蕴*, 北京, 中国社会科学出版社, 2008, 349 页.

(MA Xiaochao, *Obsession douloureuse entre l'histoire et l'humanité – recherches comparatives sur les éléments esthétiques des esprits tragiques chinois et occidental*, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2008, 349 p.)

邱紫华, *悲剧精神与民族意识*, 武汉, 华中师范大学出版社, 2000, 398 页.

(QIU Zihua, *L'esprit tragique et la conscience nationale*, Wuhan, Presse de l'Université Normale de Huazhong, 2000, 398 p.)

饶芈子, *中西戏剧比较教程*, 广州, 广东高等教育出版社, 1989, 387 页.

(RAO Pengzi, *Manuel de théâtres chinois et occidental comparés*, Guangzhou, Éditions de l'Enseignement Supérieur du Guangdong, 1989, 387 p.)

中国古典悲剧喜剧论集, 上海, 上海文艺出版社, 1983, 233 页.

(*Recueil d'études sur la tragédie et la comédie classiques chinoises*, Shanghai, Éditions de la Littérature et de l'Art de Shanghai, 1983, 233 p.)

宋宝珍, *中国话剧史*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2013, 567 页.

(SONG Baozhen, *Histoire du théâtre moderne chinois*, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 2013, 567 p.)

谭帆, 陆炜, *中国古典戏剧理论史*, 上海, 华东师范大学出版社, 2005, 397 页.

(TAN Fan, LU Wei, *Histoire de la théorie du théâtre classique chinois*, Shanghai, Presse de l'Université Normale de la Chine de l'Est, 2005, 397 p.)

田本相, *中国话剧艺术通史—第1卷, 第2卷*, 太原, 山西教育出版社, 2008, 372 页, 323 页.

(TIAN Benxiang, *Histoire générale de l'art du théâtre moderne chinois – Tome I et Tome II*, Taiyuan, Éditions de l'Éducation du Shanxi, 2008, 372 p et 323 p.)

田广, *中国悲剧观念的现代转型*, 北京, 中国社会科学出版社, 2014, 355 页.

(TIAN Guang, *La transition moderne de la conception tragique chinoise*, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2014, 355 p.)

王光文, *中国古典文学的悲剧精神*, 南京, 江苏教育出版社, 2006, 333 页.

(WANG Guangwen, *L'esprit tragique de la littérature classique chinois*, Nanjing, Éditions de l'Éducation du Jiangsu, 2006, 333 p.)

王宏维, *命定与抗争—中国古典悲剧及悲剧精神*, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 1996, 276 页.

(WANG Hongwei, *Prédestination et résistance - la tragédie classique et l'esprit tragique chinois*, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 1996, 276 p.)

谢柏梁, *中国悲剧史纲*, 上海, 学林出版社, 1993, 330 页.

(XIE Bailiang, *Histoire de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions de Xuelin, 1993, 330 p.)

谢柏梁, *世界古典悲剧史*, 北京, 中国戏剧出版社, 2004, 388 页.

(XIE Bailiang, *Histoire de la tragédie du monde*, Beijing, Éditions du Théâtre de Chine, 2004, 388 p.)

谢柏梁, *中国悲剧美学史*, 上海, 上海古籍出版社, 2014, 366 页.

(XIE Bailiang, *Histoire esthétique de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2014, 366 p.)

谢柏梁, *中国悲剧文学史*, 上海, 上海古籍出版社, 2014, 280 页.

(XIE Bailiang, *Histoire littéraire de la tragédie chinoise*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2014, 280 p.)

杨建文, *中国古典悲剧史*, 武汉, 武汉出版社, 1998, 384 页.

(YANG Jianwen, *Histoire de la tragédie classique chinoise*, Wuhan, Éditions de Wuhan, 1998, 384 p.)

- 姚文振, 魏军梅, *中西方悲剧文学比较*, 兰州, 甘肃民族出版社, 2010, 362 页.
(YAO Wenzhen, WEI Junmei, *Recherches comparatives sur les tragédies chinoise et occidentale*, Lanzhou, Éditions Ethnique du Gansu, 2010, 362 p.)
- 余秋雨, *中国戏剧史*, 上海, 上海教育出版社, 2006, 293 页.
(YU Qiuyu, *Histoire du théâtre chinois*, Shanghai, Éditions de l'Éducation de Shanghai, 2006, 293 p.)
- 袁行霈, *中国文学史 – 第一卷, 第二卷, 第三卷, 第四卷*, 北京, 高等教育出版社, 2003, 331 页, 551 页, 442 页, 606 页.
(YUAN Xingpei, *Histoire de la littérature chinoise – Volume I, Volume II, Volume III, Volume IV*, Beijing, Éditions de l'Enseignement Supérieur, 2003, 331 p, 551 p, 442 p, 606 p.)
- 张法, *中国文化与悲剧意识*, 北京, 中国人民大学出版社, 1997, 266 页.
(ZHANG Fa, *La culture chinoise et la conscience tragique*, Beijing, Presse de l'Université du Peuple de Chine, 1997, 266 p.)
- 张庚, 郭汉城, *中国戏曲通史*, 北京, 中国戏剧出版社, 2006, 1009 页.
(ZHANG Geng, GUO Hancheng, *Histoire générale du théâtre chinois*, Beijing, Presse du Théâtre de Chine, 2006, 1009 p.)
- 张哲俊, *中日古典悲剧的形式: 三个母题与嬗变的研究*, 上海, 上海古籍出版社, 2002, 247 页.
(ZHANG Zhejun, *Les formes des tragédies classiques chinoise et japonaise : recherches sur trois motifs et leur évolution*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 2002, 247 p.)
- 张之薇, *献祭——中国古典戏剧悲剧精神论*, 北京, 学苑出版社, 2011, 290 页.
(ZHANG Zhiwei, *Sacrifice volontaire - recherches sur l'esprit tragique du théâtre classique chinois*, Beijing, Presse de Xueyuan, 2011, 290 p.)
- 赵凯, *悲剧与人类意识*, 上海, 学林出版社, 2009, 243 页.
(ZHAO Kai, *La tragédie et la conscience humaine*, Shanghai, Presses Académiques, 2009, 243 p.)

周先慎, *中国四大古典悲剧*, 北京, 中国书籍出版社, 2015, 187 页.

(ZHOU Xianshen, *Les quatre grandes tragédies classiques chinoises*, Beijing, Éditions des Livres de Chine, 2015, 187 p.)

周贻白, *中国戏剧史长编*, 北京, 人民文学出版社, 1960, 662 页.

(ZHOU Yibai, *Documentation sur l'histoire du théâtre chinois*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1960, 662 p.)

朱恒夫, *中国戏曲剧种研究*, 北京, 人民文学出版社, 2018, 838 页.

(ZHU Hengfu, *Recherches sur les genres de l'opéra chinois*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 2018, 838 p.)

Ouvrages sur la société, la culture et la pensée grecques

ADELINÉ Yves-Marie, *La pensée antique : mythes, sagesses orientales et philosophie grecque*, Paris, Ellipses, 2015, 256 p.

ALMALIS Andreas, *Les Divinités de la mythologie grecque*, Saint-Denis, Publibook, 2012, 905 p.

AMOURETTI Marie-Claire, RUZÉ, JOCKEY Philippe, *Le monde grec antique*, Paris, Hachette Supérieur, 2011, 351 p.

BASLEZ Marie-Françoise, *Histoire politique du monde grec antique*, Paris, Armand Colin, 2015, 318 p.

BRUNEAU Michel, *L'Eurasie : continent, empire, idéologie ou projet*, Paris, CNRS Éditions, 2018, 352 p.

CABANES Pierre, *Le monde grec*, Paris, Armand Colin, 2015, 128 p.

DUMONT Jean-Paul, *Éléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, Nathan, 1993, 773 p.

EISSEN Ariane, *Les mythes grecs*, Paris, Éditions Belin, 1993, 319 p.

FERRY Luc, *Mythologie et philosophie : le sens des grands mythes grecs*, Paris, Plon, 2016, 580 p.

FRAZER James George, *Le rameau d'or – Tome I (Tabou et les périls de l'âme)*, traduit de l'anglais par Henri Peyre, Paris, Robert Laffont, 1981, 1004 p.

MORETTI Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Librairie Générale Française, 2011, 318 p.

RUSSELL Bertrand, *Histoire de la philosophie occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, 1006 p.

SALLES Catherine, *La mythologie grecque et romaine*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 537 p.

SCHELD-TISSINIER Évelyne, *Les origines de la cité grecque : Homère et son temps*, Paris, Armand Colin, 2017, 220 p.

VERNANT Jean-Pierre, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 145 p.

WILL Édouard, *Le monde grec et l'Orient – Tome I et Tome II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 732 p et 702 p.

Ouvrages sur la société, la culture et la pensée chinoises

宝贵贞, *中国少数民族宗教*, 北京, 五洲传播出版社, 2007, 135 页.

(BAO Guizhen, *Les religions minoritaires de la Chine*, Beijing, Presse Intercontinentale de Chine, 2007, 135 p.)

陈宁, *中国古代命运观的现代诠释*, 沈阳, 辽宁教育出版社, 1999, 345 页.

(CHEN Ning, *Interprétations modernes de la conception du destin de la Chine antique*, Shenyang, Éditions de l'Éducation du Liaoning, 1999, 345 p.)

德昆, *藏传佛教极简史*, 北京, 宗教文化出版社, 2018, 252 页.

(DE Kun, *Histoire concise du bouddhisme tibétain*, Beijing, Éditions de la Culture Religieuse, 2018, 252 p.)

胡经之, *中国古典文学学丛编*, 北京, 北京大学出版社, 2001, 1200 页.

(HU Jingzhi, *Collection des études sur l'art et la littérature classiques chinois – Volume I*, Beijing, Presse de l'Université de Pékin, 2001, 1200 p.)

刘海峰, *科举制的终结与科举学的兴起*, 武汉, 华中师范大学出版社, 2006, 537 页.

(LIU Haifeng, *La fin du système des examens impériaux et la montée de la science des examens impériaux*, Wuhan, Presse de l'Université Normale de Huazhong, 2006, 537 p.)

刘红星, *先秦与古希腊——中西文化之源*, 上海, 上海古籍出版社, 1999, 355 页.

(LIU Hongxing, *La période pré-Qin et la Grèce antique – Origines des cultures chinoise et occidentale*, Shanghai, Éditions des Classiques de Shanghai, 1999, 355 p.)

缪灵珠, *美学译文集*, 北京, 中国人民大学出版社, 1998, 458 页.

(MIAO Lingzhu, *Recueil de traductions des œuvres esthétiques*, Beijing, Presse de l'Université du Peuple de Chine, 1998, 458 p.)

牟钟鉴, 张践, *中国宗教通史*, 北京, 社会科学文献出版社, 2000, 1254 页.

(MOU Zhongjian, ZHANG Jian, *Histoire générale de la religion chinoise*, Beijing, Presse Académique des Sciences Sociales de Chine, 2000, 1254 p.)

宋镇豪, *夏商社会生活史*, 北京, 中国社会科学出版社, 1994, 942 页.

(SONG Zhenhao, *Histoire de la vie sociale des Xia et des Shang*, Beijing, Presse des Sciences Sociales de Chine, 1994, 942 p.)

唐君毅, *中国哲学原论*, 北京, 中国社会科学出版社, 2005, 409 页.

(TANG Junyi, *Discussions originales sur la philosophie chinoise*, Beijing, Presses des Sciences Sociales de Chine, 2005, 409 p.)

Autres ouvrages

别林斯基, *别林斯基文学论文选*, 上海, 上海译文出版社, 2000, 780 页.

(BELINSKI Vissarion, *Anthologie d'essais littéraires de Belinski*, Shanghai, Éditions de la Traduction de Shanghai, 2000, 780 p.)

BÉNARD Charles, *Hegel, philosophie de l'art : essai analytique et critique*, Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 2017, 314 p.

CHASSANG Arsène, SENNINGER Charles, *Recueil de textes littéraires français, XVIII^e siècle – Volume I*, Paris, Hachette, 1966, 319 p.

CORNEILLE Pierre, *Théâtre complet – Volume I*, Paris, Gallimard, 1950, 2610 p.

DRYDEN John, *The works of John Dryden – Volume XIII*, Berkeley, University of California Press, 1984, 672 p.

弗洛伊德, *弗洛伊德论美文选*, 上海, 知识出版社, 1987, 172 页.

(FREUD Sigmund, *Anthologie d'essais esthétiques de Freud*, Shanghai, Éditions des Connaissances, 1987, 172 p.)

GADAMER Hans-Georg, *Truth and method*, translated and revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London and New York, Continuum, 2004, 601 p.

GIDE André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, 1392 p.

郭沫若, *郭沫若全集 – 第十七卷*, 北京, 人民文学出版社, 1989, 392 页.

(GUO Moruo, *Œuvres Complètes de Guo Moruo – Volume XVII*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1989, 392 p.)

胡适, *胡适学术文集 – 新文学运动*, 北京, 中华书局, 1993, 522 页.

(HU Shi, *Recueil des œuvres académiques de Hu Shi – Volume I*, Beijing, Compagnie des Livres Zhonghua, 1993, 522 p.)

LANGER Susanne K., *Feeling and form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, 431 p.

LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, traduit par Édouard de Suckau, Paris, Librairie Académique Didier et Cie, 2016, p. 117.

鲁迅, *鲁迅全集 – 第一卷*, 北京, 人民文学出版社, 1973, 538 页.

(LU Xun, *Œuvres complètes de Lu Xun – Volume I*, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1973, 538 p.)

马克思, 恩格斯, *马克思恩格斯选集 – 第四卷*, 中央著作编译局译, 北京, 人民出版社, 1972, 656 页.

(MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Anthologie d'œuvres de Marx et d'Engels – Volume IV*, traduit par le Bureau Central de Compilation et de Traduction, Beijing, Éditions du Peuple, 1972, 656 p.)

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes – Tome VIII*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, 596 p.

普列汉诺夫, *普列汉诺夫哲学著作选集 – 第五卷*, 曹葆华译, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 1984, 1051 页.

(PLEKHANOV Gueorgui, *Anthologie d'œuvres philosophiques de Plekhanov – Volume V*, traduit en chinois par Cao Baohua, Beijing, Éditions Conjointe SDX, 1984, 1051 p.)

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962, 630 p.

席勒, *审美教育书简*, 张玉能译, 南京, 译林出版社, 2009, 328 页.

(SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit en chinois par Zhang Yuneng, Nanjing, Presse Yilin, 2009, 328 p.)

SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation – Tome I*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1912, 1634 p.

SWITZER Richard, *Pensée et littérature françaises : anthologie, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, New York, Éditions McGraw-Hill, 1971, 702 p.

TAINÉ Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Genève, Éditions Slatkine, 1980, 652 p.

车尔尼雪夫斯基, *艺术与现实的审美关系*, 周扬译, 北京, 人民文学出版社, 1957, 134 页.

(TCHERNYCHEVSKI Nikolai, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, traduit en chinois par Zhou Yang, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple, 1957, 134 p.)

田本相, *曹禺传*, 北京, 北京十月文艺出版社, 1988, 496 页.

(TIAN Benxiang, *Biographie de Cao Yu*, Beijing, Éditions de Littérature et d'Art Octobre de Beijing, 1988, 496 p.)

徐志摩, *徐志摩全集 – 第一卷*, 天津, 天津人民出版社, 2005, 495 页.

(XU Zhimo, *Œuvres complètes de Xu Zhimo – Volume I*, Tianjin, Presse du Peuple de Tianjin, 2005, 495 p.)

赵树理, *赵树理文集 – 第四卷*, 太原, 北岳文艺出版社, 1990, 660 页.

(ZHAO Shuli, *Recueil des œuvres de Zhao Shuli – Tome IV*, Taiyuan, Éditions de Littérature et d'Art de Beiyue, 1990, 660 p.)

Articles

Articles sur la tragédie grecque et occidentale

ALBERTI Carine, « Fatalité et liberté dans l'univers tragique de Sénèque – Réinterprétation des mythes antiques : vers une tragédie plus humaine », *Le Philosophoire*, janvier 2002, n° 16, p. 179-194.

AUTRAND Michel, « Le théâtre du XX^e siècle et l'Antiquité », dans *Tradition classique et modernité*, Actes du 12^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer (19-20 octobre 2001), Paris, *Cahiers de la Villa Kérylos*, 2002, n° 13, p. 193-204.

BACALEXI Dina, « Médée héroïque : persistance ou perversion du code ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, octobre 1999, n° 3, p. 274-299.

BOLLACK Jean, « Destin d'Œdipe, destin d'une famille », *Mètis, Anthropologie des mondes grecs anciens*, 1988, vol. 3, n° 1-2, p. 159-177.

CARRIÈRE Jean, « Ambiguïté et vraisemblance dans *Œdipe roi* », *Pallas*, 1956, n° 4, p. 5-14.

- CITTI Vittorio, « Médée et le problème du tragique », *Pallas*, 1996, n° 45, p. 47-55.
- FARTZOFF Michel, « Pouvoir, destin et légitimité chez Sophocle : d'*Œdipe Roi* à *Œdipe à Colone* », *Le théâtre grec antique : la tragédie*, Actes du 8^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer (3-4 octobre 1997), *Cahiers de la Villa Kérylos*, 1998, n° 8, p. 85-99.
- GERMAIN Gabriel, « Interprétations modernes de la tragédie grecque », *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1976, tom. 89, fasc. 424-425, p. 90-94.
- HAKIM Adel, « La statufication du personnage dans la tragédie grecque », *Pallas*, 1992, n° 38, p. 33-45.
- JOOS Jean-Ernest, « La 'catharsis' et le moment historique de la tragédie », *Études Françaises*, octobre 1979, vol. 15, n° 3-4, p. 21-44.
- JOUAN François, « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1952, n° 2, p. 62-79.
- LE MEUR Nadine, « Quelques aspects du sauvage dans la *Prométhée enchaîné* d'Eschyle », dans *Les espaces du sauvage dans le monde antique : approches et définitions*, Actes du colloque de Besançon (4-5 mai 2000), Besançon, *Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité*, 2004, n° 925, p. 167-178.
- LECLERC Marie-Christine, « La résistible ascension du progrès humain chez Eschyle et Sophocle », *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1994, tom. 107, fasc. 509-510, p. 68-84.
- LÉVY Edmond, « La fatalité dans le théâtre d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, décembre 1969, n° 28, p. 409-416.
- MARTIN Thomas-Henri, « La Prométhéide – Études sur la pensée et la structure de cette trilogie d'Eschyle », *Mémoire de l'Institut National de France*, 1876, tom. 28, p. 1-74.
- MÉAUTIS Georges, « La date du Prométhée enchaîné d'Eschyle », *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1960, n° 104, p. 151-161.

MÉRON Evelyne, « Grandeur et misère de Clytemnestre », *Revue des Études Anciennes*, 1985, tom. 87, n° 3-4, p. 245-255.

MORDRELLE Hélène, « De l'*Œdipe Roi* de Sophocle à l'*Œdipe* de Voltaire : l'histoire et les enjeux d'une réécriture », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2010, n° 1, p. 210-232.

MOREAU Alain, « Médée bouc émissaire ? », *Pallas*, 1996, n° 45, pp. 99-110.

MOREAU Alain, « Œdipe ou la prolifération explicative », *L'Antiquité Classique*, 2002, tom. 71, p. 27-50.

MOREAU Joseph, « La tragédie antique et ses parodies », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, décembre 1973, n° 32, p. 529-542.

PECO Montserrat Morales, « L'individu et la religion dans *Œdipe* d'André Gide », *Thélème*, 1999, n° 14, p. 97-114.

RANGER Jean-Claude, « Violence, nature et divin chez Médée », *Pallas*, 1996, n° 45, p. 229-249.

RONNET Gilberte, « Le sentiment du tragique chez les Grecs », *Revue des Études Grecques*, juillet-décembre 1963, tom. 76, fasc. 361-363, p. 327-336.

SZTULMAN Henri, « Le mythique, le tragique, le psychique : Médée, de la déception à la dépression et au passage à l'acte, Infanticide chez un sujet état-limite », *Pallas*, 1996, n° 45, p. 127-136.

TROUSSON Raymond, « L'élément dramatique dans le *Prométhée enchaîné* », *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1961, tom. 74, fasc. 340-350, p. 20-24.

VIAN Francis, « Le conflit entre Zeus et la Destinée dans Eschyle », *Revue des Études Grecques*, juillet-décembre 1942, tom. 55, fasc. 261-263, p. 190-216.

WARTELLE Abbé André, « La pensée théologique d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, décembre 1971, n° 30, p. 535-580.

WASSERSTEIN Abraham, « Réflexions sur deux tragédies sophocléennes : *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, décembre 1969, n° 2, p. 189-200.

ZAGDOUN Mary-Anne, « Aristote et Euripide », *Revue des Études Grecques*, juillet-décembre 2006, tom. 119, p. 765-775.

Articles sur la tragédie chinoise classique et moderne

陈云发, « 蛇妖, 蛇精, 蛇仙 – 试论白蛇形象从邪魅到人格美的升华 », *当代戏剧*, 1994年10月, 第5期, 第50-53页.

(CHEN Yunfa, « Démon serpent, génie serpent, immortel serpent – discussion sur la sublimation de l'image du Serpent blanc, d'un monstre méchant à une beauté bienveillante », *Théâtre contemporain*, octobre 1994, n° 5, p. 50-53.)

丁烨, « <娇红记>研究二题 », *明清小说研究*, 2005年, 第3期, 第158-167页.

(DING Ye, « Recherche sur deux questions dans *La Maîtresse et la Servante* », *La Recherche sur les Romans des Dynasties Ming et Qing*, 2005, n° 3, p. 158-167.)

金登才, « <雷峰塔> : 市民英雄悲剧 », *戏剧艺术*, 1996年, 第4期, 第63-69页.

(JIN Dengcai, « *La Pagode du Pic du Tonnerre* : une tragédie des héros citadins », *Arts du Théâtre*, 1996, n° 4, p. 63-69.)

李朝阳, « 论<窦娥冤>悲剧的成因 », *四川戏剧*, 2013年, 第7期, 第57-59页.

(LI Chaoyang, « Étude sur la cause de la tragédie dans *Le Ressentiment de Dou E* », *Théâtre du Sichuan*, 2013, n° 7, p. 57-59.)

李文斌, 张晓燕, « 试论<娇红记>爱情描写的独特价值 », *三峡大学学报*, 2010年9月, 第5期, 第65-69页.

(LI Wenbin, ZHANG Xiaoyan, « Discussion sur la valeur spéciale de la description de l'amour dans *La Maîtresse et la Servante* », *Journal de l'Université de Sanxia*, septembre 2010, n° 5, p. 65-69.)

莫惠, 廖礼慧, « 从宗教与古典戏曲关系角度重新解读方成培<雷峰塔>传奇 », *剑南文学*, 2012年9月, 第2期, 第38-39页.

(MO Hui, LIAO Lihui, « Nouvelle analyse du chuanqi *La Pagode du Pic du Tonnerre* de Fang Chengpei du point de vue de la relation entre la religion et l'opéra classique chinois », *Littérature de Jiannan*, septembre 2012, n° 2, p. 38-39.)

穆廷云, « 中国古典悲剧结局的再分析 », *四川戏剧*, 2008年, 第3期, 第51-52页.

(MU Tingyun, « Réanalyse sur le dénouement de la tragédie classique chinoise », *Théâtre du Sichuan*, 2008, n° 3, p. 51-52.)

佘荣本, « 悲剧美学论纲 », *扬州大学学报*, 1992年, 第3期, 第34-39页.

(NAI Rongben, « Thèse sur l'esthétique tragique », *Journal de l'Université de Yangzhou*, 1992, n° 3, p. 34-39.)

邱翔, « <娇红记>: 从小说到传奇 », *中国戏曲学院学报*, 2010年5月, 第31卷, 第2期, 第81-84页.

(QIU Xiang, « *La Maîtresse et la Servante* : du roman au chuanqi », *Journal de l'Académie Nationale des Arts du Théâtre Chinois*, mai 2010, vol. 31, n° 2, p. 81-84.)

苏国荣, « 中国古典悲剧的民族特征 », *文艺研究*, 1981年, 第4期, 第93-101页.

(SU Guorong, « Les caractéristiques nationales de la tragédie classique chinoise », *Études de Littérature et d'Art*, 1981, n° 4, p. 93-101.)

王文革, 刘同军, « 中国传统悲剧中的命运观 », *北方工业大学学报*, 2010年, 第2期, 第33-38页.

(WANG Wenge, LIU Tongjun, « La conception du destin dans les œuvres tragiques traditionnelles chinoises », *Journal de l'Université de Technologie de Chine du Nord*, 2010, n° 2, p. 33-38.)

王颖, « <娇红记>的美学特征及文化探源 », *沈阳师范大学学报*, 2006年, 第2期, 第67-70页.

(WANG Ying, « Les caractéristiques esthétiques de *La Maîtresse et la Servante* ainsi que leurs origines culturelles », *Journal de l'Université Normale de Shenyang*, 2006, n° 2, p. 67-70.)

吴涤非, « 悲剧接受论纲 », *中央戏剧学院学报*, 1997年, 第1期, 第64-69页.
(WU Difei, « Thèse sur la réception de la tragédie », *Journal de l'Académie Centrale d'Art Dramatique*, 1997, n° 1, p. 64-69.)

吴国钦, « 论中国古典悲剧 », *学术研究*, 1984年, 第2期, 第92-97页.
(WU Guoqin, « Étude sur la tragédie classique chinoise », *Recherche Académique*, 1984, n° 2, p. 92-97.)

杨婧, « 孟称舜<娇红记>的三重悲剧 », *文化学刊*, 2016年1月, 第1期, 第195-198页.
(YANG Jing, « La triple tragédie dans *La Maîtresse et la Servante* de Meng Chengshun », *Journal Culturel*, janvier 2016, n° 1, p. 195-198.)

杨亦军, « 关于悲剧、人道精神与存在主义文学的思考 », *四川师范大学学报*, 1998年, 第1期, 第60-70页.
(YANG Yijun, « Réflexions sur la tragédie, l'humanisme et la littérature existentialiste », *Journal de l'Université Normale du Sichuan*, 1998, n° 1, p. 60-70.)

张静静, « 白蛇形象的嬗变及其文化内涵 », *西安石油大学学报*, 2008年, 第2期, 第84-90页.
(ZHANG Jingjing, « La transformation de l'image du Serpent blanc et ses connotations culturelles », *Journal de l'Université Shiyou de Xi'an*, 2008, n° 2, p. 84-90.)

Articles sur la comparaison entre la tragédie chinoise et la tragédie occidentale

宝斗, « 透过悲剧看中西方女性与命运的抗争——<美狄亚>与<窦娥冤>比较赏析 », *昌吉学院学报*, 2002年, 第4期, 第34-36页.
(BAO Dou, « Découvrir à travers la tragédie la résistance des femmes chinoises et occidentales à la destinée – l'analyse comparative de *Médée* et du *Ressentiment de Dou E* », *Journal de l'Université de Changji*, 2002, n° 4, p. 34-36.)

冰心, « 中西戏剧之比较 », *晨报副镌*, 1926年, 第62期, 第42-43页.
BING Xin, « Comparaison entre le théâtre chinois et le théâtre occidental », *Supplément du Journal du Matin*, 1926, n° 62, p. 42-43.

高建为, « 中西悲剧表现手法的差异——<安提戈涅>与<窦娥冤>之比较 », *清华大学学报*, 2018年, 第33卷, 第1期, 第51-57页.

(GAO Jianwei, « Différences des techniques d'expression de la tragédie chinoise et occidentale – Comparaison entre *Antigone* et *Le Ressentiment de Dou E* », *Journal de l'Université Tsinghua*, 2018, vol. 33, n° 1, p. 51-57.)

胡琼华, « 古希腊命运悲剧与中国古典命运悲剧之比较 », *湖南省社会主义学院学报*, 2005年, 第5期, 第33-35页.

(HU Qionghua, « Comparaison entre la tragédie de destin de la Grèce antique et celle de la Chine antique », *Journal de l'Institut de Socialisme du Hunan*, 2005, n° 5, p. 33-35.)

路文彬, « 论窦娥与安提戈涅悲剧命运的本质性差异 », *玉溪师范学院学报*, 2016年, 第2期, 第1-5页.

(LU Wenbin, « Étude sur les différences essentielles entre le destin tragique de Dou E et celui d'Antigone », *Journal de l'Université Normale de Yuxi*, 2016, n° 2, p. 1-5.)

马小朝, « 中西悲剧精神之比较 », *文艺研究*, 1992年, 第2期, 第89-98页.

(MA Xiaochao, « Comparaison des esprits tragiques chinois et occidental », *Études de Littérature et d'Art*, 1992, n° 2, p. 89-98.)

乔德文, « 中西悲剧观探异 », *戏剧艺术*, 1982年, 第1期, 第77-85页.

(QIAO Dewen, « Recherche sur les différences entre les conceptions tragiques chinoise et occidentale », *Arts du Théâtre*, 1982, n° 1, p. 77-85.)

Autres articles

晁中辰, « 明朝皇帝的崇道之风 », *文史哲*, 2004年, 第5期, 第35-41页.

(CHAO Zhongchen, « La vogue du culte taoïste des empereurs de la dynastie Ming », *Journal de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, 2004, n° 5, p. 35-41.)

崔建军, « 宗教文化与悲剧意识 », *江苏社会科学*, 1995年, 第2期, p. 125-128.

(CUI Jianjun, « La culture religieuse et la conscience tragique », *Sciences Sociales du Jiangsu*, 1995, n° 2, p. 125-128.)

高建立, « 论晚明启蒙思潮与晚明人的觉醒 », *河南大学学报*, 2007 年, 第 5 期, 第 107-111 页.

(GAO Jianli, « Étude sur la vogue des Lumières et l'éveil du peuple de la fin de la dynastie Ming », *Journal de l'Université du Henan*, 2007, n° 5, p. 107-111.)

廖奔, « 中国古代剧场形制沿革 », *文物*, 1996 年, 第 2 期, 第 63-72 页.

(LIAO Ben, « Historique de la forme du théâtre dans l'Antiquité chinoise », *Vestiges Culturels*, 1996, n° 2, p. 63-72.)

米娟婷, « 浅论清代民族宗教政策 », *西北民族大学学报*, 2007 年, 第 1 期, 第 19-23 页.

(MI Juanting, « Brève analyse sur la politique des religions ethniques sous la dynastie Qing », *Journal de l'Université des Minorités du Nord-Ouest*, 2007, n° 1, p. 19-23.)

ROUSSELLE Aline, « Suggestions pour l'étude du paganisme de 191 à 325 », *Pallas*, 1997, HS, p. 11-19.

位雪艳, « 元代妇女贞节问题再探 », *河北师范大学学报*, 2007 年 5 月, 第 30 卷, 第 3 期, 第 109-112 页.

(WEI Xueyan, « Nouvelle recherche sur la chasteté des femmes de la dynastie Yuan », *Journal de l'Université Normale du Hebei*, mai 2007, vol. 30, n° 3, p. 109-112)

吾敬东, « 中国人‘命’即命运观念的形成 », *学术界*, 2009 年七月, 第 4 期, 第 118-130 页.

(WU Jingdong, « La formation de la conception de la “vie”, soit du destin des Chinois », *Universitaires en Chine*, juillet 2009, n° 4, p. 118-130.)

Mémoires de master et thèses de doctorat

陈岩, *从命运观看东西方悲剧的差异——以古希腊悲剧和中国古典悲剧为例*, 硕士研究生学位论文, 贵州大学, 贵阳, 2017 年, 75 页.

(CHEN Yan, *Recherches sur les différences entre les tragédies orientale et occidentale du point de vue de la conception du destin – à l'exemple des tragédies classiques grecque et chinoise*, Mémoire de master, Université du Guizhou, Guiyang, 2017, 75 p.)

胡婧华, *古希腊悲剧命运观的历史演变*, 硕士研究生学位论文, 安徽大学, 合肥, 2011年, 45页.

(HU Jinghua, *Évolution historique de la conception du destin dans la tragédie grecque*, Mémoire de master, Université du Anhui, Hefei, 2011, 45 p.)

胡孝根, *问向灵魂的深处——古希腊悲剧的命运观念及其演变的美学思考*, 硕士研究生学位论文, 安徽大学, 合肥, 2004年, 45页.

(HU Xiaogen, *Interrogation sur le fond de l'âme – la conception du destin dans la tragédie grecque et des réflexions esthétiques sur son évolution*, Mémoire de master, Université du Anhui, Hefei, 2004, 45 p.)

黄平平, *元代“身份法”研究*, 硕士研究生学位论文, 中央民族大学, 北京, 2012年, 49页.

(HUANG Pingping, *Recherche sur « la loi de l'identité » de la dynastie Yuan*, Mémoire de master, Université Centrale des Minorités, Beijing, 2012, 49 p.)

KOUA Viviane, *Médée figure contemporaine de l'interculturalité*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, Université de Cocody, Limoges, Cocody, 2006, 372 p.

李建, *论古希腊悲剧中的命运观*, 硕士研究生学位论文, 山东大学, 济南, 2008年, 61页.

(LI Jian, *Étude sur la conception du destin dans la tragédie grecque*, Mémoire de master, Université du Shandong, Jinan, 2008, 61 p.)

李可臻, *中国戏剧小说的命运观念探析*, 硕士研究生学位论文, 中国戏曲学院, 北京, 2015年, 38页.

(LI Kezhen, *Analyse de la conception du destin dans le théâtre et le roman chinois*, Mémoire de master, Académie Nationale des Arts du Théâtre Chinois, Beijing, 2015, 38 p.)

李向菲, *唐宋小说天命观研究*, 硕士研究生学位论文, 陕西师范大学, 西安, 2006 年, 42 页.

(LI Xiangfei, *Recherche sur la conception de la Providence dans les romans des Tang et des Song*, Mémoire de master, Université Normale du Shaanxi, Xi'an, 2006, 42 p.)

刘文纪, *近现代中国悲剧观探微*, 硕士研究生学位论文, 中南大学, 长沙, 2005 年, 50 页.

(LIU Wenji, *Exploration de la conception de la tragédie moderne et contemporaine chinoise*, Mémoire de master, Université du Centre-Sud, Changsha, 2005, 50 p.)

熊元义, *中国悲剧引论*, 博士研究生学位论文, 华中师范大学, 武汉, 2005 年, 184 页.

(XIONG Yuanyi, *Introduction à la tragédie chinoise*, Thèse de doctorat, Université Normale de Chine Centrale, Wuhan, 2005, 184 p.)

徐芳芳, *窦娥悲剧成因的深层探讨*, 硕士研究生学位论文, 河南大学, 郑州, 2011 年, 51 页.

(XU Fangfang, *Approfondissement des causes de la tragédie de Dou E*, Mémoire de master, Université du Henan, Zhengzhou, 2011, 51 p.)

杨婷, *命运与悲剧: 从古希腊到人文主义时代*, 硕士研究生学位论文, 上海师范大学, 上海, 2011 年, 49 页.

(YANG Ting, *Destin et tragédie : de la Grèce antique à l'époque de l'humanisme*, Mémoire de master, Université Normale de Shanghai, Shanghai, 2011, 49 p.)

袁益梅, *方成培《雷峰塔》传奇研究*, 硕士研究生学位论文, 郑州大学, 郑州, 2003 年, 54 页.

(YUAN Yimei, *Recherche sur le chuanqi La Pagode du Pic du Tonnerre de Fang Chengpei*, Mémoire de master, Université de Zhengzhou, Zhengzhou, 2003, 54 p.)

章池, *中国现代悲剧观念的生成流变*, 博士研究生学位论文, 苏州大学, 苏州, 2005 年, 157 页.

(ZHANG Chi, *La formation et le développement de la vision moderne chinoise de la tragédie*, Thèse de doctorat, Université de Suzhou, Suzhou, 2005, 157 p.)

Dictionnaires

BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000, 2230 p.

古代汉语字典 (第2版), 北京, 商务印书馆, 2014, 1990 页.

(*Dictionnaire du chinois ancien (La 2^e édition)*), Beijing, Presse Commerciale, 2014, 1990 p.)

现代汉语词典 (第7版), 北京, 商务印书馆, 2016, 1799 页.

(*Dictionnaire du chinois contemporain (La 7^e édition)*), Beijing, Presse Commerciale, 2016, 1799 p.)

Encyclopédie de la littérature, Paris, Librairie Générale Française, coll. La Poche, 2003, 1823 p.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, 1702 p.

姜椿芳, *中国大百科全书——戏曲·曲艺*, 北京, 中国大百科全书出版社, 1992, 696 页.

(JIANG Chunfang, *Encyclopédie de Chine – Xiqu et Quyi*, Beijing, Éditions de l'Encyclopédie de Chine, 1992, 696 p.)

LACARRIÈRE Jacques, *Dictionnaire de la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 2000, 1428 p.

REY-DEBOVE Josette, REY Alain, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2015, 2837 p.

STCHOUPAK Nadine, NITTI Luigia, RENOUE Louis, *Dictionnaire sanskrit-français*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1959, 897 p.

夏征农, 陈至立, *辞海 (第六版)*, 上海, 上海辞书出版社, 2009, 3477 页.

(XIA Zhengnong, CHEN Zhili, *Ci Hai (La 6^e édition)*, Shanghai, Éditions de la Lexicographie de Shanghai, 2009, 3477 p.)

Webographie

Larousse : Dictionnaire français en ligne [en ligne], disponible sur <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dharma/25095?q=dharma#24979>> (consulté le 13 décembre 2019).

PARKER Dewitt Henry, *The Principles of Aesthetics*, *Project Gutenberg* [en ligne], 2004, disponible sur <<http://www.gutenberg.org/ebooks/6366>> (consulté le 10 mars 2020).

Annexes

Annexe 1. La chronologie de la Grèce antique avant l'époque hellénistique	423
Annexe 2. La chronologie de la Chine antique	425
Annexe 3. Le théâtre dans la Grèce antique.....	427
Annexe 4. Le lieu de représentation théâtrale sous la dynastie Song	428
Annexe 5. Les Moires dans la mythologie grecque	429
Annexe 6. L'Empereur de Jade dans la mythologie chinoise	430
Annexe 7. Le Bouddha dans la mythologie chinoise	431

Annexe 1. La chronologie de la Grèce antique avant l'époque hellénistique

Vers 1650-1100 avant J.-C.	Époque mycénienne
Vers 1200-800 avant J.-C.	Siècle obscurs
Vers 743-724 avant J.-C.	Première guerre de Messénie
Vers 650-620 avant J.-C.	Seconde guerre de Messénie
Vers 620 avant J.-C.	Lois de Dracon
600-590 avant J.-C.	Première guerre sacrée à Delphes
Vers 594 avant J.-C.	Lois de Solon
560-510 avant J.-C.	Tyrannie de la famille des Pisistratides à Athènes
510 avant J.-C.	Renversement de la tyrannie à Athènes
508 avant J.-C.	Réformes de Clisthène
499-493 avant J.-C.	Révolte de l'Ionie
490-479 avant J.-C.	Première guerre médique
490 avant J.-C.	Bataille de Marathon
480-478 avant J.-C.	Seconde guerre médique
480 avant J.-C.	Bataille des Thermopyles, Bataille de Salamine
478-477 avant J.-C.	Fondation de la ligue de Délos
461 avant J.-C.	Réformes d'Éphialte

451 avant J.-C.	Loi de Périclès
449 avant J.-C.	Paix de Callias entre Athènes et la Perse
449-447 avant J.-C.	Deuxième guerre sacrée à Delphes
446 avant J.-C.	Paix de trente ans entre Athènes et Sparte
431-404 avant J.-C.	Guerre du Péloponnèse
431-421 avant J.-C.	Guerre d'Archidamos
430-426 avant J.-C.	Peste d'Athènes
421 avant J.-C.	Paix de Nicias
415-413 avant J.-C.	Expédition de Sicile
413-404 avant J.-C.	Guerre de Décélie et d'Ionie
338 avant J.-C.	Défaite des Grecs à Chéronée
336-323 avant J.-C.	Domination d'Alexandre le Grand sur la Grèce
323 avant J.-C.	Mort d'Alexandre le Grand

Annexe 2. La chronologie de la Chine antique

Vers 2070-1600 avant J.-C.	Dynastie Xia	xiàcháo 夏朝
Vers 1600-1046 avant J.-C.	Dynastie Shang	shāngcháo 商朝
1046-771 avant J.-C.	Dynastie des Zhou Occidentaux	xī zhōu 西周
770-476 avant J.-C.	Période des Printemps et Automnes	chūnqiū 春秋
475-221 avant J.-C.	Période des Royaumes Combattants	zhànguó 战国
221-207 avant J.-C.	Dynastie Qin	qíncháo 秦朝
202 avant J.-C. - 8	Dynastie des Han Occidentaux	xī hàn 西汉
8-23	Dynastie Xin	xīncháo 新朝
23-25	Dynastie Xuan Han	xuánhàn 玄汉
25-220	Dynastie des Han Orientaux	dōnghàn 东汉
220-280	Trois Royaumes	sānguó 三国
266-316	Dynastie des Jin Occidentaux	xī jìn 西晋
317-420	Dynastie des Jin Orientaux	dōngjìn 东晋
420-581	Dynasties du Sud et du Nord	nánběicháo 南北朝
581-618	Dynastie Sui	suícháo 隋朝
618-907	Dynastie Tang	tángcháo 唐朝
907-979	Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes	wǔdàishíguó 五代十国
960-1127	Dynastie des Song du Nord	běisòng 北宋

1127-1279	Dynastie des Song du Sud	nánsòng 南宋
907-1125	Dynastie Liao	liáocháo 辽朝
1038-1227	Dynastie des Xia Occidentaux	xī xià 西夏
1115-1234	Dynastie Jin	jīncháo 金朝
1271-1368	Dynastie Yuan	yuáncháo 元朝
1368-1644	Dynastie Ming	míngcháo 明朝
1644-1912	Dynastie Qing	qīngcháo 清朝
1912-1949	République de Chine	zhōnghuámínguó 中华民国

Annexe 3. Le théâtre dans la Grèce antique



Figure 1 : Le Théâtre d'Épidaure

Source : Photo prise par l'auteur à Épidaure, le 16 février 2016

Annexe 4. Le lieu de représentation théâtrale sous la dynastie Song



Figure 2 : Les « esplanades à balustrades et enclos aux tuilettes » (瓦舍勾栏)

Source : Domaine public

Annexe 5. Les Moires dans la mythologie grecque



Figure 3 : Les Moires

Source : J. M. Strudwick (1885), A Golden Thread, Tate Gallery, Londres

Annexe 6. L'Empereur de Jade dans la mythologie chinoise



Figure 4 : L'Empereur de Jade (玉帝)

Source : Fresque du Temple Pilu, Shijiazhuang (石家庄毗卢寺)

Annexe 7. Le Bouddha dans la mythologie chinoise

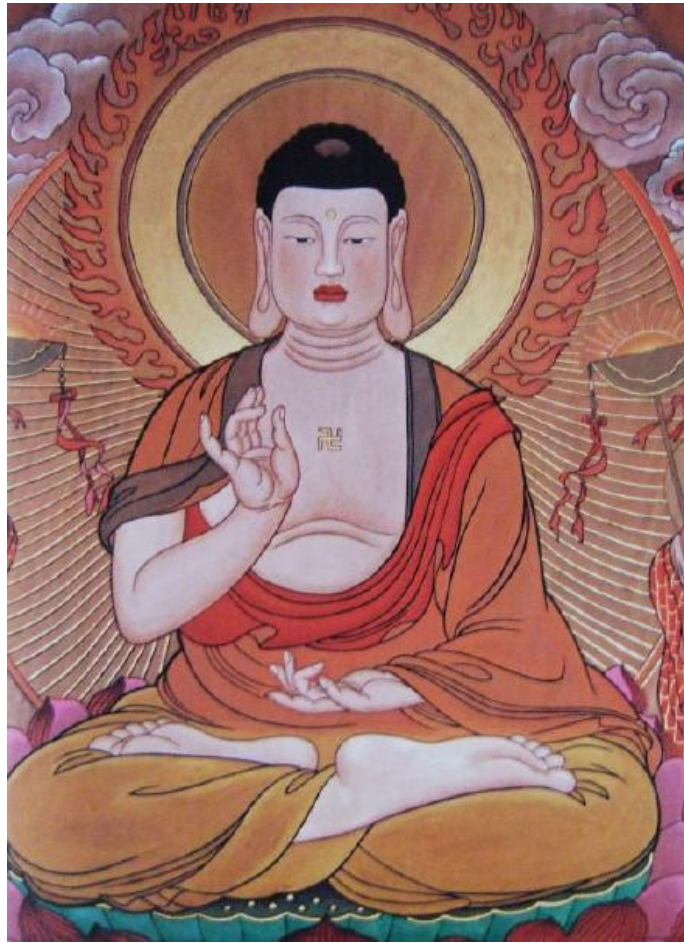


Figure 5 : Le Bouddha Shakyamuni

Source : Fresque du Temple Hongfa, Shenzhen (深圳弘法寺)

Table des matières

Remerciements.....	3
Droits d’auteurs.....	4
Sommaire	5
Table des tableaux.....	6
Introduction.....	7
Chapitre I. Les définitions de base.....	17
1.1. La tragédie.....	17
1.1.1. La conception de la tragédie grecque	18
1.1.2. La conception de la tragédie classique chinoise.....	21
1.2. Le destin	27
1.2.1. La conception du destin dans la Grèce antique	28
1.2.1.1. Les termes relatifs au destin en grec ancien.....	28
1.2.1.2. L’origine et le développement de la conception du destin dans la Grèce antique.....	34
1.2.2. La conception du destin dans la Chine antique	41
1.2.2.1. Les termes relatifs au destin en chinois ancien.....	41
1.2.2.2. L’origine et le développement de la conception du destin dans la Chine antique.....	48
1.2.3. La représentation du destin dans les littératures grecque et chinoise antique	55
1.2.3.1. La représentation du destin dans la littérature grecque avant l’époque hellénistique	55
1.2.3.2. La représentation du destin dans la littérature chinoise ancienne et classique.....	63
1.3. Le sujet du destin dans la tragédie classique grecque et chinoise.....	70
1.3.1. La conception du destin dans la tragédie grecque antique	71
1.3.1.1. Chez Eschyle.....	74
1.3.1.2. Chez Sophocle	77
1.3.1.3. Chez Euripide.....	81
1.3.2. La conception du destin dans la tragédie classique chinoise.....	86
1.3.2.1. Des tragédies de la dynastie Yuan	88



1.3.2.2. Des tragédies de la dynastie Ming	95
1.3.2.3. Des tragédies de la dynastie Qing	99
Chapitre II. Des éléments relatifs à la représentation du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises	108
2.1. Le corpus : la mythologie versus les sources variées.....	108
2.1.1. La tragédie grecque	108
2.1.1.1. Le cycle thébain	111
2.1.1.2. Le cycle d'Héraclès.....	111
2.1.1.3. Le cycle mycénien	112
2.1.1.4. Le cycle troyen.....	112
2.1.1.5. Les tragédies hors cycle	113
2.1.2. La tragédie chinoise.....	114
2.1.2.1. Les contes populaires	117
2.1.2.2. Les événements historiques	120
2.1.2.3. Les légendes folkloriques	126
2.2. Le conflit principal : l'oracle versus la société	128
2.2.1. La tragédie grecque	128
2.2.1.1. Le conflit du destin	128
2.2.1.2. Le conflit éthique	129
2.2.1.3. Le conflit politique.....	132
2.2.2. La tragédie chinoise.....	134
2.2.2.1. Le conflit social.....	134
2.2.2.2. Le conflit familial	136
2.2.2.3. Le conflit politique.....	137
2.3. Les protagonistes : les dieux (ou demi-dieux) versus les êtres humains.....	139
2.3.1. La tragédie grecque	140
2.3.1.1. Les personnages des classes supérieures ?.....	140
2.3.1.2. Le caractère « imparfait »	141
2.3.1.3. Le caractère héroïque	143
2.3.2. La tragédie chinoise.....	146
2.3.2.1. Les personnages des classes inférieures ?.....	146
2.3.2.2. Le caractère « parfait »	148
2.3.2.3. Le caractère stéréotypé	150
2.4. La fin : malheureuse versus heureuse	152



2.4.1. La tragédie grecque	153
2.4.1.1. Une fin malheureuse ?	153
2.4.1.2. Une issue réaliste	154
2.4.2. La tragédie chinoise.....	158
2.4.2.1. Une fin heureuse ?	158
2.4.2.2. Une issue compensatrice.....	161
Chapitre III. Le développement de la conception du destin dans des tragédies	
classiques et ses raisons	165
3.1. L'évolution de la conception du destin	165
3.1.1. L'évolution du destin dans la tragédie grecque	165
3.1.1.1. <i>Prométhée enchaîné</i> d'Eschyle.....	166
3.1.1.1.1. Zeus et Destin.....	167
3.1.1.1.1.1. La tyrannie de Zeus	167
3.1.1.1.1.2. L'affrontement entre Zeus et le destin.....	171
3.1.1.1.2. Prométhée et Destin	174
3.1.1.1.2.1. Le conflit entre Prométhée et Zeus.....	174
3.1.1.1.2.2. La conviction de Prométhée sur le destin.....	179
3.1.1.2. <i>Œdipe roi</i> de Sophocle.....	182
3.1.1.2.1. La prédestination ancestrale	183
3.1.1.2.2. La tentative d'échapper au destin.....	186
3.1.1.2.3. La révélation du destin	188
3.1.1.2.4. La mutilation : la lutte contre le destin ?.....	191
3.1.1.3. <i>Médée</i> d'Euripide.....	194
3.1.1.3.1. La prédestination de la tragédie ?.....	195
3.1.1.3.2. Le développement d'une vengeance délibérée.....	199
3.1.1.3.3. L'absence de punition	205
3.1.1.4. La conclusion de cette partie.....	209
3.1.2. L'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique chinoise	
.....	218
3.1.2.1. <i>Le Ressentiment de Dou E</i> de Guan Hanqing	218
3.1.2.1.1. Une calamité « céleste » ?	219
3.1.2.1.2. Une catastrophe humaine ?	223
3.1.2.1.3. Une lutte contre le destin ?.....	229
3.1.2.2. <i>La Maîtresse et la Servante</i> de Meng Chengshun	235



3.1.2.2.1. Des obstacles intérieurs du destin ?.....	236
3.1.2.2.2. Des obstacles extérieurs du destin ?	242
3.1.2.2.3. La prédestination dans la vie antérieure ?	248
3.1.2.3. <i>La Pagode du Pic du Tonnerre</i> de Fang Chengpei.....	252
3.1.2.3.1. La prédestination	254
3.1.2.3.2. La tentative de maîtrise du destin.....	261
3.1.2.3.3. La soumission au destin ?.....	267
3.1.2.4. La conclusion de cette partie.....	272
3.2. Les éléments influant sur l'évolution de la conception du destin dans la tragédie classique	284
3.2.1. La tragédie grecque	284
3.2.1.1. Eschyle	286
3.2.1.2. Sophocle.....	290
3.2.1.3. Euripide.....	294
3.2.1.4. La conclusion de cette partie.....	298
3.2.2. La tragédie classique chinoise	300
3.2.2.1. La dynastie Yuan	303
3.2.2.2. La dynastie Ming	310
3.2.2.3. La dynastie Qing	319
3.2.2.4. La conclusion de cette partie.....	326
Chapitre IV. L'héritage de la conception du destin dans la tragédie	330
4.1. La transmission de l'esprit de l'humanisme dans des tragédies ultérieures....	330
4.1.1. L'humanisme dans la théorie tragique occidentale	331
4.1.2. L'humanisme dans la théorie tragique chinoise de l'époque moderne	340
4.2. Des réflexions sur la relation entre l'être humain et le destin dans la tragédie	354
4.2.1. L'irrationnel et le rationnel.....	355
4.2.1.1. La tragédie occidentale	355
4.2.1.2. La tragédie chinoise	359
4.2.2. La fatalité et la liberté.....	363
4.2.2.1. La tragédie occidentale	363
4.2.2.2. La tragédie chinoise	367
4.2.3. La soumission et la révolte	372
4.2.3.1. La tragédie occidentale	372



4.2.3.2. La tragédie chinoise	376
4.2.4. La conclusion de cette partie	380
Conclusion	383
Références bibliographiques	394
Corpus	394
Ouvrages.....	395
Ouvrages classiques.....	395
Ouvrages sur la tragédie grecque et occidentale	399
Ouvrages sur la tragédie chinoise classique et moderne	401
Ouvrages sur la société, la culture et la pensée grecques	405
Ouvrages sur la société, la culture et la pensée chinoises	406
Autres ouvrages	407
Articles	410
Articles sur la tragédie grecque et occidentale	410
Articles sur la tragédie chinoise classique et moderne	413
Articles sur la comparaison entre la tragédie chinoise et la tragédie occidentale	415
Autres articles.....	416
Mémoires de master et thèses de doctorat.....	417
Dictionnaires	420
Webographie	421
Annexes.....	422
Annexe 1. La chronologie de la Grèce antique avant l'époque hellénistique	423
Annexe 2. La chronologie de la Chine antique	425
Annexe 3. Le théâtre dans la Grèce antique.....	427
Annexe 4. Le lieu de représentation théâtrale sous la dynastie Song	428
Annexe 5. Les Moires dans la mythologie grecque	429
Annexe 6. L'Empereur de Jade dans la mythologie chinoise	430
Annexe 7. Le Bouddha dans la mythologie chinoise	431
Table des matières.....	432



Recherches comparatives sur la conception du destin dans des tragédies classiques grecques et chinoises

Le destin est une notion incontournable non seulement dans la tragédie grecque, mais également dans la tragédie classique chinoise. Néanmoins, étant donné les différences sociales, politiques et culturelles entre la Grèce et la Chine dans l'Antiquité, les expressions de la destinée dans la tragédie classique de chacun de ces deux pays ne sont certes pas identiques. L'objectif de cette thèse consiste à comparer la conception du destin tant dans la tragédie grecque que dans la tragédie classique chinoise. Après avoir présenté brièvement les définitions de la tragédie et du destin, nous résumons des éléments relatifs à la représentation du destin dans des tragédies grecques et chinoises, sur les plans du corpus, du conflit principal, du protagoniste et de l'issue de la pièce. Ensuite, en analysant respectivement trois pièces grecques et trois pièces chinoises représentatives, nous découvrons les particularités de l'évolution de leurs conceptions du destin, à savoir l'affaiblissement de l'importance de la destinée et le progrès de l'esprit de résistance des personnages contre le destin. Finalement, à travers l'analyse de perspectives telles que les mutations sociétales, les changements idéologiques et les expériences personnelles des dramaturges, nous pouvons déduire que c'est le développement de l'esprit humaniste qui contribue principalement à une évolution semblable de la conception du destin dans la tragédie grecque et dans la tragédie chinoise.

Mots-clés : tragédie grecque, tragédie classique chinoise, conception du destin, culture traditionnelle, développement sociétal, esprit de l'humanisme

Comparative research on the conception of destiny in Greek and Chinese classical tragedies

Destiny is an inescapable theme not only in Greek tragedy, but also in Chinese classical tragedy. However, due to the social, political and cultural differences between Greece and China in ancient times, the expressions of destiny in the classical tragedy of the two countries are definitely not identical. The objective of this thesis is to compare the conception of destiny in Greek tragedy with that in Chinese classical tragedy. After a brief introduction of the definitions of tragedy and destiny, we summarize the characteristics of several related aspects about the representation of destiny in the two tragedies, in terms of the corpus, the main conflict, the protagonist and the ending of the play. Then, by investigating three Greek plays and three Chinese plays respectively, we discover the evolution peculiarities of the conception of destiny in each play, namely the decline of the importance of destiny and the growth of rebellious spirit of the protagonists against destiny. Finally, through the analysis from various perspectives such as societal mutations, ideological changes and personal experiences of playwrights, it can be deduced that it is the development of the spirit of humanism which mainly contributes to the similar evolution of the conception of destiny in Greek and Chinese tragedies.

Keywords : Greek tragedy, Chinese classical tragedy, conception of destiny, traditional culture, societal development, spirit of humanism

