



Cours n°1 : contextes et enjeux
Deux pièces d'un peu plus d'une trentaine de pages mais qui demandent d'être remises en contexte (démarche très formatrice au sens des réalités).

I - CONTEXTES

1. L'AUTEUR EN SON TEMPS

a) VIE D'ESCHYLE

Eschyle est un poète tragique, né à Éleusis (ville proche d'Athènes) en -525, mort en Sicile en -456 (la légende veut qu'un aigle ait laissé tomber sur son crâne chauve qu'il avait pris pour une pierre une tortue – peut-être car les lyres étaient construites avec une carapace de tortue).

D'une vieille famille noble, peut-être initié aux rituels secrets du culte de Déméter à Éleusis, il combattit à Marathon, comme le proclame son épitaphe, et très certainement à la bataille de Salamine. Ayant ainsi participé aux **deux guerres médiques** (pour repousser l'attaque des Perses contre la Grèce), c'est donc en connaissance de cause qu'il écrit sur la guerre et l'effroi des maux qu'elle entraîne. Il remporta sa première **victoire** théâtrale à l'âge de 41 ans, écrivit environ 80 tragédies dont 7, toutes victorieuses, nous sont parvenues, sans doute par suite d'un tri pour un canon scolaire (*Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes* (-467), *Les Suppliantes* (-463, alors qu'on l'a longtemps crue plus ancienne), *Prométhée enchaîné*, et *L'Orestie : Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*).

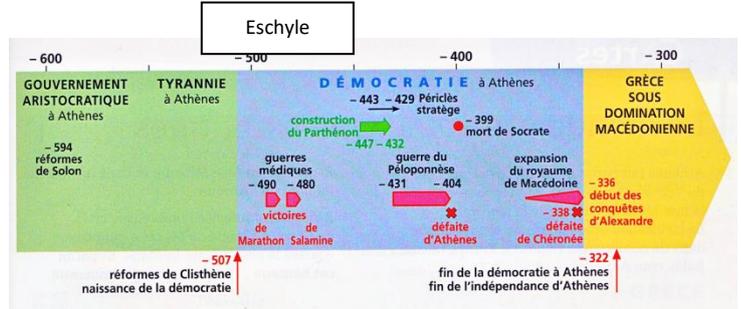
Les textes d'Eschyle tels qu'ils nous ont été transmis restent incertains et discutés en bien des points, notamment pour les deux pièces ici présentées : *Les Sept contre Thèbes*, dont la fin telle qu'elle nous a été transmise est généralement estimée inauthentique, et *Les Suppliantes*, dont l'échange entre le chœur et le héraut est irrémédiablement endommagé.

Il voyagea en Sicile, invité par le tyran Hiéron à sa cour et où il mourut. Son tombeau devint l'objet d'un culte et son fils et son neveu remportèrent à leur tour des victoires aux Dionysies.

Bien qu'il ne soit pas l'inventeur de la tragédie, Eschyle est le **premier dramaturge** dont l'œuvre nous soit parvenue. Pour cette raison il est considéré comme

l'individu père et fondateur du genre. Sa vie est peu connue, mais le contexte historique est très important pour analyser ses pièces, en particulier au prisme des notions d'individu et de communauté : il fut un témoin actif de **l'essor de la démocratie athénienne** et des **deux guerres médiques**.

b) CONTEXTE HISTORIQUE



➤ L'adolescence d'Eschyle coïncide avec **la mise en place de la démocratie athénienne**, lors de la chute des Pisistratides en -510. [Tyran jugé juste et avisé, Pisistrate avait conquis le pouvoir par la ruse en -561 et avait contribué à développer la puissance d'Athènes mais ses fils régnèrent par la force et les Athéniens appelèrent les Spartiates pour les aider à renverser ce régime devenu délétère. La démocratie athénienne fut alors restaurée notamment avec les réformes de Cléisthène en -508].

Dans *Les Suppliantes*, la cité d'Argos sert de miroir à la démocratie athénienne et met en lumière certaines de ses problématiques. Que la **première occurrence conservée du mot "démocratie"** (v. 604, quand bien même il se lit sous forme de *tmèse* : "*δήμου κρατούσα χείρ*" : la loi du scrutin populaire, p.72) y figure revêt à cet égard une forte valeur symbolique et historique. Il est généralement reconnu par la critique qu'Eschyle était favorable à la démocratie et que celle-ci suscitait chez lui un certain enthousiasme, même si sa réflexion politique est nuancée et ne doit pas être caricaturée.

➤ Eschyle a aussi connu les **guerres médiques**. Il a vu la montée des tensions entre l'Empire perse et les cités grecques d'Asie Mineure, soutenues par Athènes dans leur refus de la domination asiatique. Des hostilités engagèrent bientôt tout le monde grec. La première guerre médique fut remportée par les Grecs après la bataille de Marathon (490), où s'illustrèrent les **hoplites**, lourdement armés et organisés en **phalanges**. Un hoplite ne se conçoit que dans son appartenance à la ligne des fantassins et ne combat pas seul, c'est donc une expérience intense du collectif. Les Athéniens y ont fait preuve d'un

héroïsme qui marque durablement l'imaginaire grec et légitime leur hégémonie sur les autres cités. La deuxième guerre médique, lancée par le fils de Darius, Xerxès, fut remportée également par les Grecs à l'issue de la bataille de Salamine (480), qui fut cette fois une bataille navale dans un détroit proche d'Athènes. Ce ne sont plus des hoplites aisés (qui devaient financer leur équipement) mais des marins modestes qui combattent : ils avaient tout intérêt à voir un régime démocratique, plus égalitaire, triompher. Dans *Les Perses*, Eschyle évoque cette bataille et souligne l'opposition entre le joug du tyran (qui se prend pour un dieu et confond son domaine privé avec les biens publics) et la liberté démocratique.

C'est aussi à ce moment dans l'histoire des représentations **qu'émerge le concept du "barbare"**, qui était par exemple absent des épopées homériques. Le grec se définira par **opposition** à cet autre : au-delà même de la différence de langue, le barbare a des caractéristiques qui sont autant de repoussoirs pour les Grecs : efféminé, se prélassant dans le luxe et l'opulence, violent et impie...

A partir de ces victoires, les cités grecques vont fonder la Ligue de Délos (union militaire des cités grecques), pour assurer leur défense commune face aux risques d'attaques étrangères. Athènes en assure la direction et gère le tribut versé par les cités. Plus la paix dure, et plus Athènes peut utiliser cette manne financière pour développer son aura politique et culturelle. C'est le début de l'hégémonie athénienne, que l'on surnomme "siècle de Périclès" ou "âge d'or athénien" qui s'achèvera par une **guerre fratricide** entre Sparte et Athènes (la guerre du Péloponnèse, -431-404).

La politique intérieure athénienne de l'époque est donc marquée par la chute de la tyrannie et la **célébration des vertus du collectif**. La politique extérieure renforce cela en montrant la nécessité d'un **panhellénisme** fort pour résister à l'impérialisme asiatique. Les épisodes épiques de Marathon, du défilé des Thermopyles, de Salamine exaltent le sens du **sacrifice de soi pour le bien commun**, qui permit de remporter les deux guerres malgré un impressionnant déséquilibre des forces. Ces guerres défensives justes, selon le sentiment des Grecs, ont obtenu le soutien des dieux. Quand Eschyle écrit *Les Perses*, ce n'est pas une exaltation fanfaronne de la victoire, mais il invite à méditer la débâcle perse pour conserver les valeurs de

mesure, de **respect de la communauté** et de sagesse qui ont attiré la bienveillance divine.

Les deux tragédies à notre programme vont évoquer aussi ce contexte. *Les Sept* propose une réflexion sur la légitimité de la guerre : défensive et juste, ou fratricide et injuste ? **Polémos (guerre contre l'étranger) ou stasis (guerre civile) ?** Le conflit qui oppose les deux frères est aussi hélas une préfiguration de ce que vivra le Péloponnèse dans l'affrontement entre Athènes et Sparte. *Les Suppliantes*, à resituer dans le contexte des tensions entre Athènes et les Asiates, évoque le **devoir de protection des communautés démunies par les cités les plus puissantes** et l'importance des valeurs grecques de **solidarité, d'entraide et de sacrifice**.

Ces deux pièces mettent en scène des individualités fortes (le roi Pélasgos, Étéocle) mais aussi des groupes nettement identifiables : chœur des Suppliantes dans la pièce éponyme, chœur des Thébaines dans *Les Sept contre Thèbes*. Eschyle mentionne en outre d'autres groupes non représentés mais dont la présence est à interpréter : les **ennemis** qui grondent aux portes d'Argos ou de Cadmos (Thèbes), les **dieux** qui président à la destinée des hommes, le **peuple** de chaque cité. Une autre unité donne son sens à la tragédie : le **public** qui assiste aux représentations et a conscience ainsi d'appartenir à une communauté.

2. LE THÉÂTRE ANTIQUE

a) Une fête civique et religieuse

☞ L'individualité n'occupe-t-elle aucune place dans ce théâtre où les émotions sont étroitement liées au sacré et au collectif ?

La particularité du théâtre athénien est qu'il est éminemment lié à la **communauté**, notamment au vu de ses rapports avec la sphère **politico-religieuse** (qui forme un tout dans l'Antiquité). Les pièces étaient en effet jouées lors de festivals en l'honneur des dieux, le plus connu étant celui des Grandes Dionysies, donné en l'honneur de Dionysos et en présence de son grand prêtre. L'organisation même des spectacles était un élément important de la **vie citoyenne**, puisque la **chorégie**, c'est-à-dire le financement et l'entretien d'un chœur pour le montage d'une pièce, était une **liturgie**, à savoir une des charges publiques que les citoyens les plus riches pouvaient assurer **à titre privé pour le bien commun**.

Assister à ces festivals n'était pas tant de l'ordre du loisir que du **devoir pour le citoyen**, à tel point qu'un fonds d'indemnités permettant aux citoyens les plus pauvres d'aller aux spectacles, le *théorikon*, est attesté à partir du IV^e siècle (il existait peut-être plus tôt). Les métèques (résidents n'ayant pas la citoyenneté athénienne) étaient également invités à se rendre aux spectacles. La présence des femmes parmi les spectateurs est plus discutée, mais elles pouvaient certainement y assister, même si elles n'étaient pas les destinataires privilégiées du spectacle. Célébrées dans toutes les villes d'importance, **les Dionysies ont pour fonction de souder la collectivité** : les activités de la ville s'arrêtent pour que les citoyens participent à l'événement. Le théâtre, qui se développe à Athènes au moment des grandes réformes démocratiques, est le **lieu où la cité affirme son identité démocratique** : c'est en somme un **lieu d'acculturation** où les citoyens sont invités à réfléchir aux **valeurs de la communauté**, à travers la mise en scène de mythes où elles sont généralement malmenées. Il faut garder à l'esprit que la citoyenneté grecque que l'on célèbre tant était extrêmement exclusive (environ 40000 personnes sur les 300000 que dut compter la population athénienne pendant le siècle de Périclès), constituées uniquement d'hommes athéniens, au détriment des esclaves, des femmes, des métèques.

Les Grandes Dionysies qui ont lieu à Athènes attirent un public nombreux venu parfois de loin pour ce grand événement culturel panhellénique. A l'époque d'Eschyle, elles sont précisément organisées en six journées. [1^e jour : procession (phallophorie), défilé des artistes et dramaturges vêtus de pourpre. 2^e et 3^e jour : concours de dithyrambes (hymnes en l'honneur du dieu, chantés par dix chœurs d'hommes adultes et dix chœurs de jeunes garçons, de 50 membres chacun, représentant les 10 tribus d'Athènes). 4^e au 6^e jour : concours (*agôn*) de tétralogies (3 tragédies suivies d'un drame satirique - pièce grivoise dont le chœur est toujours composé de satyres, connus pour leur appétit sexuel) entre les trois plus prestigieux auteurs du temps, clôturé le dernier après-midi par une comédie. Les représentations sont entrecoupées de cérémonies culturelles diverses. Elles ont lieu au tout début du printemps, après l'hiver où les combats, les cultures et la navigation avaient été mis en sommeil, dans une période qui est dans de nombreuses cultures dévolue aux carnivals, à une réflexion sur l'imaginaire civique, etc.].

Il nous faut donc lire aussi ces pièces dans le cadre des traditions religieuses où elles ont été présentées au public. "La représentation s'insérait [...] dans un ensemble éminemment religieux ; elle s'accompagnait de processions et de sacrifices" (Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque* [PUF, 1970]). Le terme "tragédie" renvoie lui-même à la dimension rituelle de la tragédie, puisqu'en grec le mot signifie "cri" ou "chant du bouc", sans doute en référence à l'immolation d'animaux, accompagnée d'un chant lyrique en l'honneur de la divinité. Beaucoup d'hypothèses ont été formulées sur la naissance de la tragédie, sans qu'aucune ne l'emporte.

b. La dualité fondamentale entre chœur et personnage, marquée dans l'espace et le temps

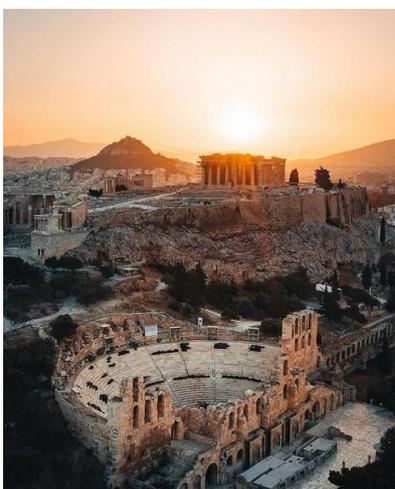
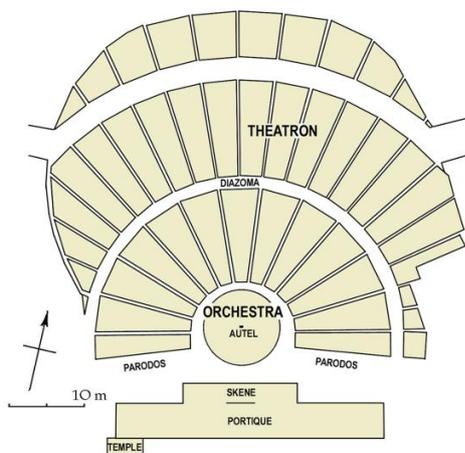
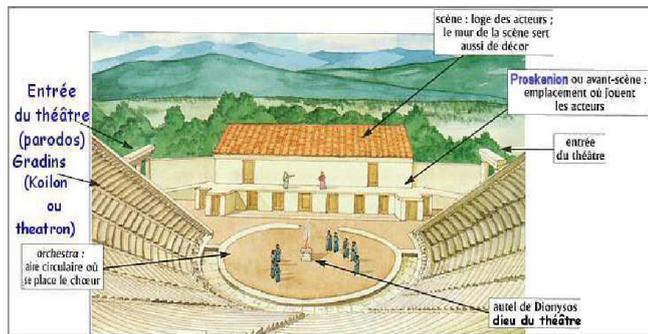
☞ Que nous dit la binarité chœur/acteurs des rapports entre communauté et individus ?

► Les pièces se jouent dans un espace ouvert, devant un vaste auditoire, ce qui limite les nuances, murmures ou subtilités psychologiques. Pour identifier plus facilement les **acteurs**, ceux-ci portent des masques et des cothurnes (sandales surélevées) ; de larges robes flottantes accentuent le caractère solennel de ce théâtre grandiose et cérémoniel. Les rôles féminins sont tenus par des hommes, y compris dans le chœur. Les Thébaines et les Suppliantes sont donc interprétées par des acteurs maquillés ou grimés. Il est désormais admis que le chœur des Suppliantes aurait été composé de douze choreutes, selon la convention, même si on lit "Entre le chœur : cinquante princesses au masque hâlé" (p. 51).

La tragédie met dès l'origine en scène une **communauté** (le chœur) et un (des) **individu(s)** (le(s) personnage(s)), qui n'occupent pas le même espace. Le nombre d'acteurs est encore réduit à l'époque d'Eschyle. Les premières tragédies n'ont sans doute comporté qu'un seul personnage ; Eschyle en introduit un deuxième (messager, héraut...). L'acteur le plus important est appelé protagoniste (Étéocle/Pélasgos), les personnages secondaires (le messager, Danaos), sont interprétés par un second acteur, qui peut jouer plusieurs rôles.

Lors des représentations antiques, à la **dualité fondamentale entre collectivité du chœur et singularité des personnages** correspondait une **dualité architecturale** dans l'espace théâtral : réservée aux évolutions du chœur, l'*orchestra*, aire parfaitement circulaire en terre battue (d'environ 20 mètres de diamètre) avec en son centre l'autel rond de Dionysos ;

pour les acteurs, une longue estrade, haute d'un ou deux mètres, assez étroite, le *proskenion* ; entre les deux, sans doute, quelques marches, permettant aux acteurs et au chœur de communiquer et d'échanger entre eux au cours de la représentation.



Généralement adossés au flanc d'une colline, comme l'Acropole à Athènes, les gradins pour les spectateurs constituent le *théatron* proprement dit (l'espace où « on regarde », du verbe *theaomai*) qui dessine autour de l'*orchestra* un peu plus d'un hémicycle. Face au *théatron*, dont il est séparé par des passages à ciel ouvert (un *parodos*, des *parodoi*) s'élève un bâtiment dont l'intérieur sert de coulisses et de loge et le mur frontal de support au décor, la *skéné* (décor représentant le plus souvent la façade

extérieure, percée de portes, du palais devant lequel l'action est censée se passer dans la plupart des tragédies). Dans l'univers de la pièce, ces *parodoi* représentaient deux directions opposées (par exemple un extérieur lointain, la mer d'où viennent les Danaïdes, et un intérieur plus proche, la cité d'Argos). Dans nos deux pièces le bâtiment de scène n'est pas utilisé pour la représentation. [Au V^e siècle, à l'époque où furent représentées les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, ces constructions étaient **en bois**, édifiées temporairement à l'occasion des fêtes au cours desquelles avaient lieu les représentations théâtrales. Les plus anciens des théâtres grecs construits en pierre, que nous avons conservés aujourd'hui, datent, au plutôt, comme celui d'Épidaure (le mieux conservé) de la seconde moitié du IV^e siècle (encore la plupart d'entre eux ont-ils subi d'importants remaniements à l'époque romaine). Au temps d'Euripide, des grues (*mèkhanè*) pourront faire planer et déposer sur scène des personnages mythiques (des héros, des dieux)].

Quand on lit "Entre Étéocle" (7, p.143), il n'entre donc pas comme le chœur dans l'orchestre mais dans un espace bien distinct. C'est plus compliqué pour *Les Suppliants* dont certains critiques disent que la particularité de cette pièce est qu'elle se déroule toute entière dans l'*orchestra*.

[On peut élargir ces analyses en cherchant à situer le **public**. L'architecture souligne le statut du **héros** tragique, en équilibre entre les hommes et les dieux, tenté de s'élever avec *hybris*, tandis que le **chœur**, depuis l'*orchestra*, le rappelle à ses devoirs humains et sa responsabilité civique. Les gradins où siègent les spectateurs présentent face à cela une même verticalité, mais sans rupture : le spectateur se perçoit comme distinct du protagoniste (potentiellement présomptueux, le plus loin de lui), jauge ce qui le rapproche du chœur (entité collective proche de ses valeurs ou minorité spécifique ?) et se sent partie prenante du peuple des gradins. A noter que la première rangée était réservée aux prêtres et aux magistrats, ce collectif est donc organisé lui aussi. Une transition était ménagée entre le chœur qui chante et les gradins quand étaient présents de simples figurants, comme les vieillards ou les jeunes gens du peuple auxquels Étéocle s'adresse et qui prolongent le public dans l'orchestre. Le public est enfin le seul à exposer son visage ordinaire, alors que les acteurs sont transformés par les masques et les choreutes par le maquillage].

► De même, le déroulement temporel de la pièce marque nettement la binarité entre chœur et personnage(s). Il n'y a pas d'actes et de scènes mais la structure de la tragédie grecque fait **alterner des parties parlées par les acteurs et des parties chantées par le chœur**. Elle s'ouvre sur un **prologue**,

très libre dans sa forme (il n'y en a pas dans *Les Suppliantes*, qui débute par l'arrivée du chœur). Ensuite elle s'organise en plusieurs **épisodes**, confrontant des **acteurs**, des héros qui dialoguent, s'affrontent ou agissent en utilisant une langue classique, parlée.

Entre ces épisodes dans lesquels se noue l'action, s'insèrent des **intermèdes**, des *stasima* (un *stasimon*, des *stasima*) interprétés par le chœur dans une langue versifiée et poétique, raffinée et souvent archaïque - paradoxe de pure convention puisque la plupart du temps les personnages du chœur sont des figures humbles, esclaves, servantes, vieilles femmes, etc. Il danse et **chante** ou psalmodie à l'unisson, accompagné par moments de la musique d'un flûtiste, alors que les acteurs **parlent**. Sa danse peut aller jusqu'à une forme de transe, ses chants expriment une vive émotion, du *pathos*. Ainsi les chœurs sont plus **mobiles** que les acteurs, qui restent quant à eux plus **statiques**. Le final (*exodos*) est la dernière partie : dans nos deux pièces il s'agit d'un chant du chœur (contrairement aux définitions d'Aristote).

Les acteurs **font avancer l'action** alors que les chœurs **expliquent, interprètent** et sollicitent des précisions.

N.B. C'est du moins la pratique courante, mais on remarque que le chœur des femmes en exil dans *Les Suppliantes* ne se contente pas de commenter les paroles des acteurs, elles **participent pleinement à l'action et dialoguent avec le roi Pélasgos**.

Dans les pièces d'Eschyle on a toujours noté **l'importance du chœur**, préféré aux individus isolés. 555 vers sont prononcés par les femmes du chœur dans *Les Sept*, contre 253 par Étéocle et 196 par le messager (si on ne tient pas compte de la fin de la pièce, considérée comme apocryphe). Ces chants complexes rendent les pièces plus difficiles d'accès. Le chœur prononce quantitativement le plus grand nombre de vers, c'est lui qui donne son **titre** aux *Suppliantes*. L'évolution ultérieure de la tragédie donnera la prépondérance au singulier, chez Sophocle puis chez Euripide (augmentation des scènes de conflit entre individus singuliers, recul du chœur, montée frappante de l'individualisme au détriment du collectif, moindre insistance sur l'étude du destin du groupe sur la durée avec l'abandon des trilogies proprement dites¹). Le

¹. Les poètes devaient présenter pour concourir trois tragédies et un drame satyrique, mais Eschyle seul constitua de véritables trilogies formant un tout, là où Sophocle et Euripide proposèrent des spectacles indépendants. On souligne souvent qu'il ne s'agit pas chez Eschyle d'une simple unité thématique mais d'un projet plus profond, la

respect de l'ordre est présenté comme un devoir absolu: l'organisation sociale idéale est le reflet du *cosmos* (le monde harmonieux), tel qu'il est voulu par les dieux. Si un individu a des aspirations excessives qui remettent en cause cet ordre établi et le bien de la communauté, il fait preuve de présomption, d'orgueil (en grec **hybris** ou **hubris**, aussi traduit par démesure ou ambition personnelle) et sera châtié.

[On notera que tous les acteurs ne sont pas singularisés au même degré. Dans la plupart des tragédies, le messager ou le héraut ne sont pas dotés d'une véritable identité et leur intervention sur scène se résume à la fonction qui est la leur : annoncer un message, ou plus généralement rapporter une action qui a lieu dans le hors-scène. On parle de "personnages fonctions". Dans *Les Sept*, le messager, interlocuteur principal d'Étéocle, sert à rendre compte des actions du camp argien. Dans *Les Suppliantes*, le héraut qui intervient dans la deuxième partie de l'œuvre est davantage caractérisé, car il représente les Egyptiades et la violence dont ils menacent les Danaïdes. Cependant on est encore loin de l'étoffe donnée par Wharton à ses personnages secondaires.]

Le **chœur** est-il vraiment le **miroir de la communauté du public** ? Il est difficile de savoir exactement comment était recruté le chœur. L'une des théories avancées envisage qu'il ait pu s'agir d'éphèbes, jeunes garçons athéniens, qui interprétaient au cours des Dionysies le **contraire exact des citoyens** qu'ils étaient appelés à devenir. Sous les yeux d'hommes libres et grecs, les éphèbes auraient incarné ainsi des vieillards, esclaves, femmes jeunes ou vieilles, avant d'être reconnus citoyens à la fin du rituel. Cela aurait constitué un **rite de passage**, un cérémonial dans lequel on revêt d'abord toutes les marques de la faiblesse pour mieux s'en dépouiller et accéder à la vigueur phallique. Cette piste anthropologique proposée par P. Vidal-Naquet est particulièrement intéressante pour *Les Sept contre Thèbes*, où le chœur est constitué de femmes suppliantes terrorisées par la

volonté d'exposer la cohérence et la légitimité du projet des dieux pour les hommes, ce qui ne peut se comprendre qu'à grande échelle. Comme malheureusement les trilogies complètes ne nous sont pas parvenues pour *Les Sept* et *Les Suppliantes*, nous ne pouvons que supposer ce que les autres pièces développaient. *Les Sept contre Thèbes* formait le dernier volet d'une pièce consacrée aux Labdacides et *Les Suppliantes* le premier volet d'une trilogie qui devait exposer le crime que ces femmes allaient accomplir contre leurs cousins égyptiens dans la seconde pièce, puis leur châtement dans la troisième.

guerre, qui tentent de modérer les ardeurs épiques d'Étéocle, ou pour *Les Suppliantes*, où le chœur est à nouveau constitué de femmes, mais étrangères cette fois, fugitives et menacées. Néanmoins au fil des âges, ces chœurs furent sans doute joués par des citoyens divers, volontaires avant que la fin du -Ve s., plus sombre, rende nécessaire des mesures incitatives pour permettre le recrutement de **choreutes** dans une Grèce marquée par la guerre, la disette et la peste.

La pratique chorale est très importante dans la vie quotidienne des Grecs. On pense souvent que le chœur tragique imite le corps politique athénien ; mais il est probable que le schéma inverse ait été plus juste. La vie politique a sans doute eu besoin du paradigme du chœur emprunté à la vie théâtrale pour se construire : la **métaphore théâtrale du chœur** est récurrente chez les Anciens pour **nourrir l'imaginaire civique**, tout comme celle de la navigation et du tissage. Le représentant politique serait comme un **coryphée** (cf. Vincent Azoulay et Paulin Ismard, *Athènes 403, une histoire chorale*). C'est d'autant plus probant que la pratique chorale, au fondement de l'éducation grecque, était omniprésente. Les concours de dithyrambes, par exemple aux 2^e et 3^e jour des Grandes Dionysies, étaient peut-être un rite de passage, et substituaient une compétition saine au risque de guerre civile impie, comme pour **dépasser les divisions de la société en les ritualisant et en unissant dans la production d'un son commun, en harmonisant les émotions**. Il y avait aussi des formations féminines avec leurs rituels liés aux fêtes religieuses célébrées par les femmes, comme les Thesmophories. Le chœur réalise visuellement le principe d'égalité (en cercle pour le dithyrambe, en cercle ou en carré pour la tragédie) : dans la forme circulaire tous les participants peuvent se voir, à équidistance d'un centre vide, inappropriable. Le chœur bien que composé de différentes personnes emploie le *je*, c'est **un singulier collectif** (ex: "je fournirai à ce pays des indices de ma naissance", *S* p. 52). On pourra repérer ainsi les didascalies soulignant que le chant du chœur est par ex "un peu retenu", "vif et mordant" (*S*, p. 56), "agité", "grave et religieux" (p. 65) pour souligner l'unité des voix.

Notons cependant qu'Athènes se méfie de l'image d'un chœur unique et trop puissant qui incarnerait la cité tout entière, et parle plus volontiers de **pluralité de chœurs**, mis en concurrence. La pratique chorale s'appuie en fait dans la tragédie sur une série de tensions : rôles isolés du coryphée et de l'aulède, parfois des moments de divisions du chœur,

entrées, déplacements et sorties par sous-groupes de trois ou cinq...: le collectif ne dissout pas toute perception des individus ou de sous-ensembles.

On sera sensible aux distinctions dans les chœurs eux-mêmes ("les suivantes" qui se distinguent des Danaïdes p.86-87, les deux "demi-chœur[s]" dans la fin apocryphe des *Sept*, p. 176).

☛ On pourra interroger la place de la musique chez Wharton, notamment l'Opéra, rite qui rassemble l'aristocratie new-yorkaise. Le paradoxe de réfléchir sur les grandes questions juridiques, politiques, religieuses, les rapports entre les sexes, etc. au moyen d'un genre poétique, musical, théâtral et dionysiaque a maintes fois été souligné, mais la musique c'est bien mettre de l'ordre dans des sons, fixer une mesure commune.

II. ENJEUX DE LA TRAGÉDIE ESCHYLÉENNE

1. Rappels sur la tragédie grecque

a. définition

La **fin malheureuse n'est pas une nécessité** dans la tragédie grecque : près d'un tiers ne finissent pas mal (comme *Les Suppliantes*).

Certes, il y a souvent **meurtre ou le suicide**, éléments importants de la tragédie (qui ne sont qu'exceptionnellement montrés sur scène, mais rapportés par la parole. On peut présenter les cadavres (comme ceux d'Étéocle et Polynice, dans *Les Sept contre Thèbes*, p. 76: "on apporte les corps des deux frères") mais le moment de la mort violente lui-même est rarement montré).

Une tragédie grecque se définit donc comme ... **un spectacle présenté lors d'un concours de tragédies**. Elle met en scène des **personnages nobles, dans un langage élevé**, le plus souvent autour d'un sujet emprunté à la mythologie, mais il y avait également des sujets historiques.

b. fonction de *catharsis*

Le spectacle tragique a plusieurs fonctions, parmi lesquelles celle qui consiste à produire la *catharsis*, concept qui a fait couler beaucoup d'encre. En résumé, la *catharsis* désigne un processus par lequel un spectateur (ou plutôt la communauté des spectateurs) peut se purger, se purifier de ses passions. Aristote, au siècle suivant (donc quand le rituel tragique n'existe plus!), l'évoque en ces termes dans sa *Poétique* : "en suscitant pitié et peur, [la tragédie] offre

un exutoire [*catharsis*] pour l'expression de telles émotions" (trad. P. Destrée). L'effet de la tragédie est un effet de choc, limité par la distance induite par la représentation théâtrale (rien à voir avec l'hyperréalisme de nos écrans), qui libère le spectateur d'émotions douloureuses ou pénibles et facilite ainsi les relations entre les citoyens. On sera ainsi sensible à la crainte de la guerre, la pitié pour *Les Suppliantes*, etc. que le public ressent collectivement ce qui lui permet de ressortir plus uni.

2. Caractéristiques des tragédies d'Eschyle

a. Un monde proche de celui des dieux

"Entre Eschyle et les autres [dramaturges grecques], on dirait qu'il y a une sorte d'affaissement, que le niveau n'est plus le même. Non pas qu'Eschyle soit nécessairement supérieur aux autres (est-on supérieur à Sophocle ?), mais il vit dans un monde plus élevé, il vit en présence des dieux. Tout, chez lui, revêt une valeur symbolique et sacrée. Et ce grandissement intérieur, joint à la concentration altière qui caractérise l'archaïsme, confère à tous les thèmes qu'il aborde une force exceptionnelle" (Jacqueline de Romilly, *Encyclopédie Universalis*, art. "Eschyle")

b. La guerre, menace pour la cité mais aussi preuve de la valeur du héros et de l'ardeur civique

"Le théâtre d'Eschyle traite, en général, des événements humains les plus graves : dans les familles, le meurtre ; dans les cités, la guerre. **Un des premiers traits originaux de ce théâtre est, en effet, de ne point se situer au niveau des individus.** Et tout commence avec la guerre et le **destin de la cité.** [...] Un peu partout dans son théâtre, la brutalité de la guerre est évoquée en formules saisissantes. [...] Il a décrit ailleurs, dans *Les Sept contre Thèbes*, l'épouvante qui règne dans les villes mises à sac, avec les femmes « traînées, veuves de défenseurs, hélas ! jeunes et vieilles à la fois – par les cheveux, ainsi que des cavales » (p. 153). (...) De telles évocations donnent à ses tragédies un arrière-plan que l'on oublie difficilement.

Mais il faut ajouter que l'élan intérieur des pièces apporte une contrepartie. La guerre qu'avait connue Eschyle n'était point une guerre fratricide ni dépourvue de sens, comme celle que devaient connaître, cinquante ans plus tard, les contemporains d'Euripide. Aussi ses tragédies reflètent-elles un idéal de vaillance. Elles ont encore la confiance des époques fières. Elles parlent de souffrance, mais aussi de liberté et d'ordre. (...) La même fierté résonne dans les mots

d'Étéocle, quand il demande aux dieux d'épargner Thèbes, cette ville « qui parle le vrai parler de la Grèce » (p. 145). Et lui-même se dresse, au milieu du désarroi des femmes, comme un chef digne de ce nom : impérieux, patriote, pieux, il incarne l'esprit guerrier au service de la cité. Car il y a, dans le théâtre d'Eschyle, une vivante ardeur civique. Plus encore que dans *Étéocle*, elle rayonne chez Pélasgos, le roi qui assume, dans *Les Suppliantes*, la protection des jeunes filles poursuivies par leurs ravisseurs. Il a le respect des dieux et souhaite remplir son devoir envers les suppliantes ; mais il a aussi le souci de sa cité. Il ne veut pas la mettre en péril et, malgré les objurgations dont il est l'objet, il exige de la consulter. Aussi représente-t-il la sagesse et le courage, dans un monde régi par la peur. (Jacqueline de Romilly, *Encyclopédie Universalis*, art. "Eschyle")

c. Un sens aigu de la justice et du châtement divin

Chez Eschyle, les dieux forment une communauté, régie par Zeus, qui exerce seul un pouvoir tout-puissant. Ce qui rend toutefois ce pouvoir légitime et supportable pour les hommes, c'est qu'il est fondé sur la justice.

"Eschyle évoque une justice qui ne va pas sans cruauté, et dont le principe, pour nous modernes, est parfois assez déroutant. [...] On a donc raison d'avoir peur, de guetter le sens des actes. Et l'on doit d'autant plus trembler que ces mêmes dieux d'Eschyle, une fois la faute commise, ne limitent pas leur colère à l'auteur de cette faute. Par un nouveau trait de cruauté, qui nous gêne beaucoup plus qu'il ne gênait Eschyle, la culpabilité d'un individu s'étend à tous ceux de son sang et se poursuit sur plusieurs générations après lui. Si bien qu'à chaque nouveau malheur les hommes se tournent, inquiets, vers ce passé dont ils ont hérité et qu'ils n'ont jamais fini de payer.

C'est là un aspect caractéristique dans *Les Sept contre Thèbes*. La pièce était la dernière d'une trilogie : elle était précédée d'une première tragédie, intitulée *Laïos*, puis d'une deuxième, intitulée *Œdipe*. La tragédie des *Sept contre Thèbes* relate la guerre qui opposa entre eux Étéocle et Polynice, les deux fils d'Œdipe, maudits par leur père. Or tous les drames de la vie d'Œdipe venaient de ce qu'il avait tué son père Laïos. Et le responsable des maux de toute cette race était précisément Laïos, qui avait engendré un fils malgré l'ordre formel des dieux. On a donc, à la suite, trois générations. Et toutes trois expient la même faute initiale. Quand commence la pièce, on sait qu'Œdipe a maudit ses fils, et qu'ils doivent se tuer l'un l'autre, entraînant Thèbes à la ruine. Est-ce possible ? Étéocle

est pourtant si pieux, si ferme, si fort, si décidé à sauver la ville !... Une longue description des sept chefs assiégeants, avec leurs emblèmes, tout frémissants d'orgueil, et la description parallèle des héros plus sages que leur oppose Étéocle ne fait que reculer et préparer ce moment décisif où, en face du septième assiégeant, qui est Polynice, se range enfin, cédant à la malédiction, le propre frère de Polynice, cet Étéocle qui, désormais, est entraîné vers le désastre. À l'issue de cette scène, voici que le sort en est jeté : Étéocle combattra son frère. Et il n'ignore pas pourquoi ; il reconnaît l'effet des crimes anciens : « Ah ! race furieuse, si durement haïe des dieux ! Ah ! race d'Édipe – ma race ! – digne de toutes les larmes ! Hélas ! voici accomplies aujourd'hui les malédictions d'un père ! » (p. 163). C'est la race, en effet, qui paie ; et elle paie ce que le chœur appelle, presque aussitôt après, « la faute ancienne, [...] la faute de Laïos (p. 166) ».

Cette continuité dans le châtement est d'autant plus terrifiante qu'elle suppose, à son tour, comme une cascade de fautes. Car le châtement est bien d'origine divine ; mais il ne se réalise que par l'intermédiaire de quelque action humaine, elle-même criminelle. Alors, où s'arrêter ? comment finir ? comment échapper à cette suite de meurtres et de souffrances ? Ce grand problème est celui qui domine la seule trilogie conservée dans son ensemble, *L'Orestie*. (Jacqueline de Romilly, *Encyclopédie Universalis*, art. "Eschyle")

L'homme singulier n'est donc pas toujours à même de percevoir à son humble échelle le sens de ce châtement : le théâtre se propose alors, grâce à la trilogie, d'éclairer les citoyens sur ce projet divin, sa morale, sa logique [au point que certains rapprochent Eschyle de l'exigence éthique et politique élevée des jansénistes ou de Kant]. Les Pères de l'Église chrétienne ont d'ailleurs vu chez Eschyle une préfiguration de la théologie.

Conclusion : jouer Eschyle aujourd'hui

☞ jouer ou lire Eschyle, aujourd'hui, n'est-ce pas rejoindre l'atemporelle communauté de son public ?

Postérité : les **romantiques** vont s'intéresser à Eschyle, "l'aïeul du théâtre" selon Victor Hugo (1864). Puis dans *La Naissance de la tragédie*, **Nietzsche** (1872) insiste sur l'origine musicale de la tragédie et le **pouvoir harmonisant du chœur**.

Peut-on apprécier Eschyle encore aujourd'hui ?

➤ La grande helléniste **Jacqueline de Romilly** (1913-2010) analyse ainsi l'intérêt qu'il suscite : "La majesté, chez Eschyle, est conquise sur l'épouvante. Et,

si la structure de ses pièces ou de ses chants implique un sens puissant de l'ordre, son style est, en revanche, gonflé d'une vie violente et d'évocations saisissantes. Riche en mots rares, crépitant d'images multiples, difficile, plein de raccourcis et d'allusions, n'hésitant ni à se donner parfois le ton prophétique, ni à se parer au passage de riches noms étrangers, ni à se resserrer soudain en contrastes brutaux, le style d'Eschyle est à la fois **majestueux, étrange et éclatant**. Et pourtant, malgré tous ces traits, son caractère direct est unique, et la force des mots semble conférer aux sentiments comme une **intensité** accrue.(...) Sophocle et Euripide étaient plus modernes, plus facilement assimilables. Ce sont eux qui ont inspiré tout notre théâtre classique. Eschyle paraissait alors trop étrange, trop difficile. Mais il semble qu'au xx^e siècle la préférence se soit inversée ; et peut-être ce qui nuisait naguère au rayonnement d'Eschyle est-il, en fait, ce qui peut nous toucher le plus. Dans des époques où tout est remis en question, où des guerres se déchaînent, où le monde se renouvelle, on redevient plus sensible **aux grandes questions humaines soulevées par Eschyle, à la guerre, au mal, au mystère**. En même temps, on cesse d'être choqué par les libertés et les bizarreries : au contraire, on les aime ; on recherche le dépaysement. Et, sentant que quelque chose craque dans l'univers ordonné d'hier, on aspire à un renouveau intérieur plus ou moins complet : Eschyle est peut-être de tous les tragiques grecs celui qui touche le plus un public moderne, pour la raison même qu'il est le plus ancien (Jacqueline de Romilly, *Encyclopédie Universalis*, art. "Eschyle").

➤ Plusieurs auteurs ou metteurs en scène s'y sont de fait intéressés très récemment, avec des réceptions diverses.

On peut mentionner : a) **Olivier Py** qui l'a retraduit et monté en 2015 ([Les Suppliantes](#)) et 2016 ([Les Sept contre Thèbes](#)), présentées pour le Festival d'Avignon respectivement ainsi : "A partir d'un groupe de femmes persécutées venues demander asile au roi d'Argos, la pièce parvient à évoquer les questions essentielles relatives à l'exil qui résonnent encore aujourd'hui" et "Comment faire entendre raison quand l'épouvante gagne ? Face au déferlement des images faites pour terrifier, la parole conserve-t-elle encore quelque autorité ? Ces questions, d'une brûlante actualité, forment le cœur des "Sept contre Thèbes", tragédie écrite par Eschyle il y a vingt-cinq siècles. Étéocle nous apprend à vivre devant le déferlement spectaculaire de la violence du monde, en nous montrant que jusque dans la catastrophe, la capacité à comprendre et à formuler ce que nous voyons est une

dernière liberté que nous laissent les dieux. Jouable pour tous, partout, ce condensé de tragédie au déroulement simple et linéaire parle de lutte fratricide, des vertiges du pouvoir et de la peur, mais aussi de la capacité qu'ont certains hommes de soutenir la terreur du regard ». "*Les Sept contre Thèbes* parle des rapports entre la politique et les images [...] Les images dont il est question ne sont bien entendu pas télévisuelles ; il s'agit de celles reproduites sur les boucliers, susceptibles de fausser la réalité. *Les Suppliantes* aborde les fondements de la démocratie à travers deux questions : l'accueil de l'étranger et le droit des femmes ; des sujets particulièrement puissants lorsque nous jouions, par exemple, pour des associations de femmes immigrées. Les spectatrices d'alors n'imaginaient pas que leur histoire avait été racontée 2500 ans plus tôt" (programme du spectacle).

Il a souhaité créer un dispositif scénique minimal qui puisse voyager aisément, sans besoins techniques importants, pour toucher les spectateurs, même les plus pauvres, n'importe où. Un acteur, le coryphée, prend en charge tout le texte du chœur. Les deux moitiés du public se font face et les comédiens jouent au milieu, ravivant la participation immersive du public.



Les Suppliantes, mise en scène Olivier Py 2015



Les Sept contre Thèbes,
mise en scène Olivier Py
2016

b) **Ismi Vlavianou** a monté ces mêmes pièces à la maison de la culture de Seine Saint-Denis avec des lycéens en 2018 et 2019 (conseillée par notre Samir Siad !) Voir [son article](#) où elle insiste notamment sur l'intégration des jeunes par la mémoire collective des auteurs grecs antiques.



Elle écrit aussi : "Cette opposition entre la violente et barbare brutalité d'une part, et la bienfaitante équité argienne de l'autre, rend très actuelle la tragédie des *Suppliantes*. Dans le 3ème *Épisode*, en condamnant la brutalité sacrilège des Égyptiens, le Chœur des Danaïdes semble jeter l'anathème sur l'État Islamique et ses membres, terroristes qui « Remplis d'orgueil et dévorés d'audace impie / Tels des chiens impudents, à la voix des dieux / Restent sourds » (v. 757-759). Lorsque j'ai demandé à mes élèves pourquoi le mythe des Danaïdes faisait écho à leur vécu personnel, combien de filles originaires de l'Afrique subsaharienne ou de la Turquie n'ont-elles pas narré les exactions commises sur des femmes de leur entourage au nom de la tradition !... La diachronie du mythe se confirmant à leurs yeux dans leur triste histoire familiale, les prières des *Suppliantes* sur scène prenaient les accents d'une supplication en action pour une société à la mesure de l'homme. Telles les Danaïdes brûlées par le soleil du Nil, le Chœur des *Suppliantes* sur scène avait la peau mate ou noire. Enfants d'immigrés elles aussi, luttant pendant toute leur scolarité pour un avenir juste et équitable, à la mesure de leurs capacités et de leurs efforts, les Danaïdes balbyniennes [de Bobigny] actualisaient le verbe d'Eschyle, donnant à la supplication antique l'intensité d'une promesse d'intégration pérenne sur le sol français".



c) L'auteure autrichienne **Elfriede Jelinek**, prix Nobel de littérature, a réagi à la crise migratoire par une pièce de théâtre *Der Schutzbefohlenen* en 2013 (*Les Suppliants*), monologue-fleuve (parfois jugé verbeux !) qui fait entendre de multiples voix. Elle y met en scène un groupe de réfugiés chassés par les Viennois de l'église où ils avaient trouvé refuge, réactivant l'idéal grec d'écoute et d'accueil. La pièce a été créée en France en 2018. Le titre est évidemment une référence à Eschyle.

d) En 2019, dans le cadre du festival Les Dionysies qu'il organisait depuis quelques années à Paris et dont le programme est consacré à la tragédie grecque, sa passion, **Philippe Brunet** devait présenter *Les Suppliantes* d'Eschyle à la Sorbonne à Paris. Cette représentation a été empêchée par des militants (de la Brigade anti-nérophobie, de la ligue de défense noire africaine, du conseil représentatif des associations noires) qui protestaient contre l'usage de masques et maquillages noirs par des acteurs blancs, ce qu'ils appartaient au « *blackface* ». Brunet lui se référait au texte - "nos teints brunis des traits du soleil" (p.56), fustige une méprise totale car il voulait montrer l'influence de l'Afrique sur la Grèce antique. Dans son ouvrage *Itinéraire d'un masque*, publié en 2022, le dernier chapitre revient justement sur le drame – mythologique et vécu par la troupe de Démodocos – des *Suppliantes*. Il se prolonge par un épilogue qui pose, plus généralement, la question de la *cancel culture* dans notre société. Philippe Brunet peut affirmer haut et fort ce qui fait l'essence même du théâtre : « la comédienne, ou le comédien, se maquille et joue pour prendre la figure de l'Autre ; le maquillage participe de tout ce qui fait son travail d'interprétation » (p. 128-129). Plus encore, « l'acte de maquillage rappelle le premier masque dionysiaque : celui qui consistait à écraser des fruits noirs sur le visage du *xoanon* de Dionysos, pendant les vendanges. Dionysos était dit *morychos* ou noir » (p. 135). Emmurés dans leur « folie militante » (p. 145) – bien éloignée de la *mania* dionysiaque –, les « anti-racistes » n'ont en fait rien compris à ce qui se jouait

là ! Ils ont « choisi d'obéir à une stratégie du singulier : un enfermement dans un dogme auquel il[s] voudrai[en]t réduire les autres » (p. 154), alors que le théâtre prôné par Philippe Brunet vise, au contraire, à la rencontre des Autres !

e) En 2016, le metteur en scène Jean-Luc Bantsart (au Théâtre du Tiroir à Laval) a choisi des réfugiés pour interpréter le rôle des Danaïdes. Son choix, radical, a consisté à mélanger différentes langues pour dire le texte du chœur : français, arabe, berbère, dari ainsi que des langues d'Afrique de l'Ouest se faisaient écho. Les résonances politiques et sociales de ce parti-pris sont évidentes, quand à la crise des migrants. Quelle responsabilité incombe à un Etat face à des individus menacés qui appartiennent à la communauté humaine ? La question soulevée par Eschyle n'est pas traitée par des particuliers mais bien par le dirigeant, le roi.

Ainsi le bouclier-miroir que nous tend Eschyle ne cesse-t-il de bouleverser les lecteurs à travers le temps.