

## Reprise orale collective des lectures de « vacances » (reading week)

**A/ En quoi assister à ces tragédies est-il pour le public grec un élément d'acculturation ? Autrement dit, comment l'individu spectateur devient-il davantage membre de la communauté athénienne par le simple fait d'assister à ces pièces ?**

**B) Rappelez les différences entre choreutes et acteurs.**

C. Quelle lecture ultérieure d'Eschyle (une communauté atemporelle du public) vous a le plus intéressé(e) ?

**A/ En quoi assister à ces tragédies est-il pour le public grec un élément d'acculturation ? Autrement dit, comment l'individu spectateur devient-il davantage membre de la communauté athénienne par le simple fait d'assister à ces pièces ?**

**1) C'est un élément culturel mais aussi un rituel religieux.**

Les concours dramatiques sont organisés lors de fêtes religieuses. Les tragédies sont en l'honneur des dieux. Aux VI et Ve siècle, au moment où naît la démocratie, le théâtre est l'un des moyens d'honorer les dieux dans le cadre de concours organisés par la *polis* lors de fêtes en l'honneur d'un dieu. L'un des festivals religieux les plus connus est les Grandes Dionysies, célébrées en l'honneur de Dionysos à Athènes. Les Grandes Dionysies duraient plusieurs jours. Elles commençaient par une procession : la statue du dieu, sortie du temple de Dionysos, était portée en grande pompe jusqu'au théâtre à ciel ouvert. Au centre de l'orchestre, où évoluait le chœur, il y avait un autel consacré à Dionysos. Et le théâtre s'appelait « théâtre de Dionysos », il était profondément lié au dieu.

La tragédie se déroulait donc autour de l'autel sur lequel avaient lieu les sacrifices et apparaît elle-même comme une offrande aux dieux. En grec, le mot « tragédie » signifie « cri » ou « chant du bouc », en référence à l'immolation d'animaux accompagnée d'un chant lyrique, en l'honneur de la divinité.

Les tragédies exaltent en outre le respect de l'ordre des dieux, du *cosmos* et condamnent tout individu qui chercherait à sortir de la place assignée par le cosmos. Cette attitude, qui consiste à sortir des bornes de sa place, à se rebeller contre le cosmos, est nommée *hybris* et aboutit toujours à une punition divine et au malheur de la cité. Les personnages héroïques des tragédies sont souvent menacés d'*hybris*.

À l'époque d'Eschyle, Les Grandes Dionysies sont précisément organisées en six journées. [1<sup>er</sup> jour : procession (phallophorie), défilé des artistes et dramaturges vêtus de pourpre. 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> jour : concours (*agôn*) de tétralogies (3 tragédies suivies d'un drame satyrique - 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 cultuelles diverses.

Chez Eschyle, les dieux forment une communauté, régie par Zeus, qui exerce seul un pouvoir tout-puissant. Un sens aigu de la justice et du châtement divin

**2) La communauté politique est mise à l'honneur**

C'est l'archonte, le plus haut magistrat de la cité qui désignait parmi les candidats ceux qui présenteraient une trilogie et un drame satyrique, et ceux qui représenteraient des comédies (pas les mêmes poètes). Il choisissait aussi, parmi les citoyens les plus riches, les chorèges devant organiser et financer les chœurs. Cela coûtait très cher mais était un grand honneur car le chorège avait son nom inscrit sur le marbre à côté du poète vainqueur, comme Périclès en -472 avec Eschyle. Un jury de cinq à dix citoyens décernait trois prix : celui du meilleur chorège, du meilleur acteur et du meilleur auteur.

Assister à ces festivals n'était pas tant de l'ordre du loisir que du devoir pour le citoyen : les activités de la ville s'arrêtent pour que les citoyens participent à l'événement. Un fonds d'indemnités permettant aux citoyens les plus pauvres d'aller aux spectacles, le *théorikon*, est attesté à partir du IV<sup>e</sup> siècle (il existait peut-être plus tôt). Les métèques (résidents n'ayant pas la citoyenneté athénienne) étaient également invités à se rendre aux spectacles. Les esclaves aussi pouvaient accompagner leur maître. 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. Ainsi alors que seuls un petit nombre d'Athéniens avaient la qualité de citoyens (30000 personnes sur 400000 personnes vivant à Athènes : seuls les hommes excluant les femmes, les métèques et les esclaves), le théâtre s'adressait à un plus grand nombre, à l'ensemble du peuple.

Les Dionysies ont pour fonction de souder la collectivité. 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.

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" (demos : le peuple, kratos : le pouvoir, le commandement) (v. 604, quand bien même il se lit sous forme de tmèse [disjonction en deux éléments d'un mot composé] : "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.

Les tragédies d'Eschyle reposent en effet souvent sur une atteinte ou un risque pesant sur la communauté et exaltent l'esprit de résistance, de vaillance et de sagesse face à ces difficultés. Jacqueline de Romilly : « 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. » (article « Eschyle », encyclopedia universalis

Les deux tragédies au programme mettent en effet en scène le destin d'une cité menacée par une invasion extérieure : argos, thèbes. Les spectateurs sont ainsi incités à craindre pour la cité et à prendre en pitié ses habitants menacés. Les émotions tragiques que sont la peur et la pitié sont ici au service d'un attachement, d'une empathie pour le sort de la cité.

En évoquant ces malheurs et ces craintes sous une forme distancée et poétique, la tragédie produit cependant une « catharsis » (terme emprunté à la médecine employé par aristote dans la poétique), c'est-à-dire un processus par lequel le public peut se purger, se purifier de ses passions négatives. Aristote, au siècle suivant (donc quand le rituel tragique n'existe plus!), l'évoque en ces termes dans sa *Poétique* : la tragédie "par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des passions de ce genre ». (trad. Aquien).

L'effet de la tragédie est un effet de choc, limité par la distance induite par la représentation théâtrale et par la beauté de la forme poétique de la pièce, ce qui libère le spectateur d'émotions douloureuses ou pénibles et permet ainsi à une communauté de s'apaiser, de dépasser ses blessures et de se fortifier face aux malheurs.

#### - la figure de l'autre, du barbare

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...

#### - la question de la guerre et du devoir de protection des cités démunies

Les tragédies d'Eschyle sont ainsi à la fois marquées par la souffrance et l'horreur de la guerre, et par l'exaltation de la vaillance au combat pour défendre sa cité. Eschyle a célébré la victoire des grecs à Salamine dans sa tragédie *Les Perses*.

Ces guerres défensives apparaissaient justes aux Grecs et leur victoire, malgré le déséquilibre des forces, était pour eux le signe qu'ils avaient été soutenus par les dieux. Quand Eschyle écrit *Les Perses*, ce n'est ainsi 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 relations entre Athènes et les autres cités grecques influent aussi la réflexion de la tragédie *Les Suppliantes* : *Les Suppliantes* évoque en effet 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.

**3) Le public forme une communauté** même si elle n'est pas indistincte. Il ne faudrait pas trop vite l'assimiler au chœur auquel il ne saurait s'identifier purement et simplement.

A noter que la première rangée était réservée aux prêtres et aux magistrats, ce collectif est donc organisé lui aussi.

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.

Faire partie du chœur : une pratique d'acculturation (cf. *infra*)

**B) Rappelez les différences entre choreutes et acteurs.** En quoi le chœur est-il particulièrement important dans nos pièces ?

- dans l'espace

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. 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.

- dans le temps – et la langue, les gestes

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 dites)

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 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 joué 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 Isnard, *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<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> 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'aulète, 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). 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.

C. Quelle lecture ultérieure d'Eschyle (une communauté atemporelle du public) vous a le plus intéressé(e) ?

Montrer le diapo sur *prepabellevue* avec des adaptations grecques et le visuel des boucliers.