



HAL
open science

Les Perses d'Eschyle

Paulette Ghiron-Bistagne, Alain Moreau, Jean-Claude Turpin

► **To cite this version:**

Paulette Ghiron-Bistagne, Alain Moreau, Jean-Claude Turpin (Dir.). Les Perses d'Eschyle. Presses universitaires de la Méditerranée, 7, 262 p., 1993, Cahiers du GITA, 2-905848-09-X. <hal-03412551>

HAL Id: hal-03412551

<https://hal.science/hal-03412551v1>

Submitted on 3 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

CAHIERS DU GITA N° 7 — 1992/1993

LES *PERSES* D'ESCHYLE

Textes réunis par Paulette Ghiron-Bistagne,
Alain Moreau, Jean-Claude Turpin

Ouvrage publié avec le concours du
Centre d'Etude et de Recherche
sur les Civilisations Antiques de la Méditerranée

Une coédition du GITA et du SEMA

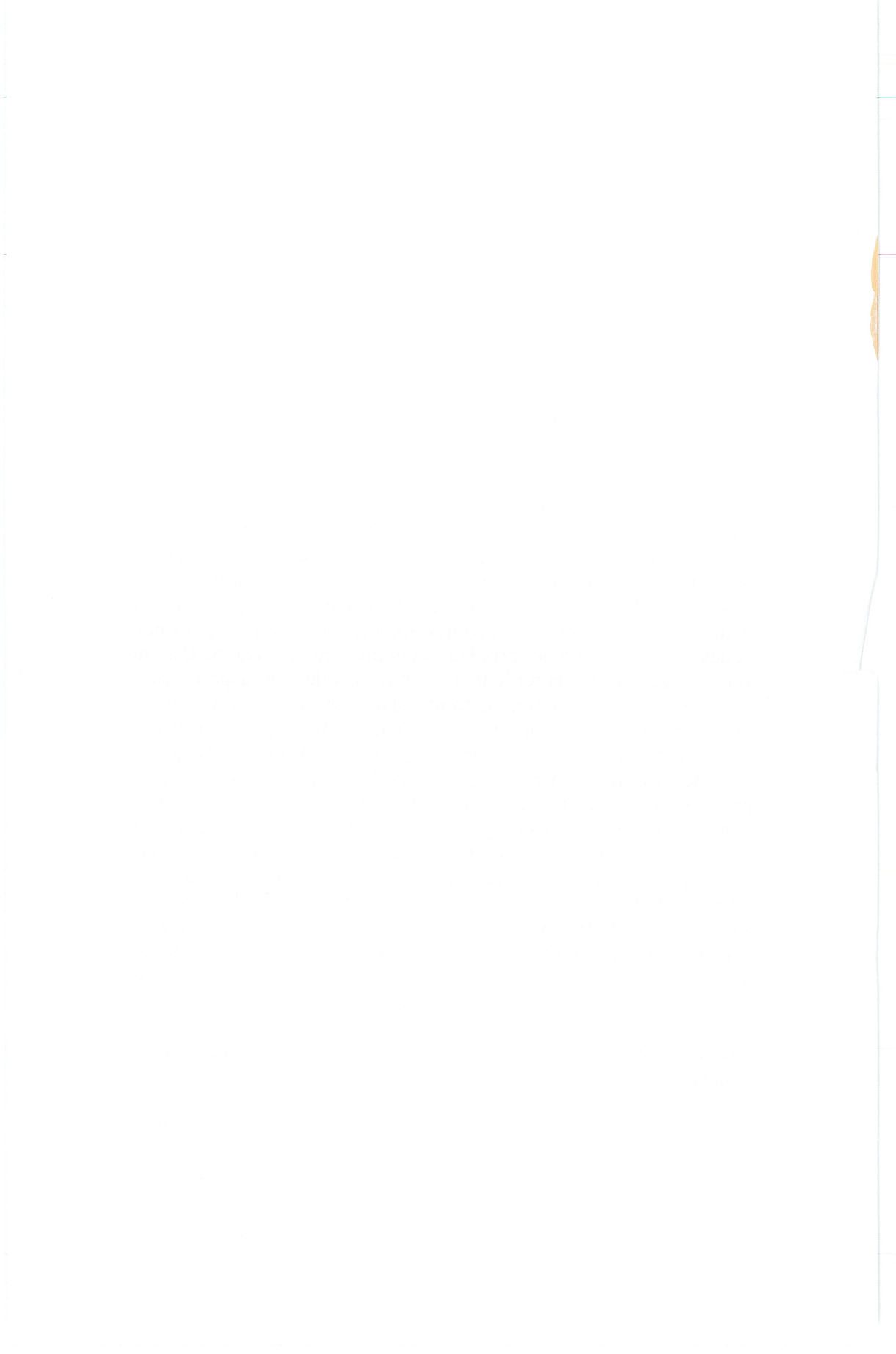
avec la collaboration de Georges Devallet (traductions anglaises)
et Léon Verschaeve (lecture des épreuves)

ISSN : 0295-9909 – Dépôt légal : 3^e trimestre 1993 – ISBN : 2-905848-09-X

AVANT-PROPOS

Ce numéro spécial des *Cahiers du GITA* consacré aux *Perses* d'Eschyle a pour ambition de s'adresser à un double public : les chercheurs et les étudiants. Certaines des communications présentées ici (dont une partie est issue de la journée d'agrégation organisée par François Jouan, Directeur du Centre de Tragédie grecque, à la Sorbonne en janvier 1993) s'efforcent d'apporter des interprétations nouvelles ou de résoudre des problèmes qui divisent les savants. D'autres veulent seulement éclairer le texte, mettre en valeur les aspects essentiels, fournir les matériaux du commentaire. Mais il n'y a pas antinomie entre ces deux ambitions : telle étude de métrique permettra de choisir entre deux leçons ou de souligner la perfection de l'équilibre entre les différentes parties d'un chœur. Tel examen des inscriptions perses sera important pour déterminer les parts respectives de l'invention et de l'exactitude historique dans la peinture du monde de Xerxès. La remise en cause de l'interprétation habituelle d'un vers à l'aide d'exemples empruntés à d'autres pièces mettra en valeur chez le poète l'ironie cinglante, les renversements de sens ou de tonalité. Inversement tel examen très précis de l'épisode de Psyttalie débouchera sur une proposition nouvelle concernant Eschyle historien des guerres médiques. C'est pourquoi nous espérons que les dix études présentées ici, en variant les angles d'attaque, apporteront une contribution utile à la compréhension de cette tragédie avec laquelle prend naissance la littérature théâtrale de l'Occident et qui, comme les épopées homériques, n'en constitue pas moins déjà un chef-d'œuvre accompli.

Alain MOREAU
*Université Paul Valéry
Montpellier*



CONSTRUCTION MÉTRIQUE ET JEUX DE SONORITÉS DANS LA *PARODOS* DES *PERSES*

par Jean IRIGOIN

Eschyle avait dépassé la cinquantaine lorsqu'il remporta la victoire, en 472, avec une tétralogie dont le chorège était le tout jeune Périclès. Les *Perses* occupaient la deuxième place dans cette tétralogie.

Les *Perses*, la plus ancienne tragédie attique qui nous soit parvenue dans son intégralité, s'ouvrent directement sur la *parodos* du chœur, qui n'est pas précédée d'un prologue parlé : des dimètres anapestiques, récités par le coryphée, scandent la marche des Fidèles, que Xerxès a choisis pour veiller sur son pays. Comme l'absence de prologue a paru un signe d'antiquité, les *Suppliantes*, qui en sont aussi dépourvues, ont été longtemps, et presque sans contestation, attribuées au début de la carrière d'Eschyle, avant Marathon; voilà seulement une quarantaine d'années que la publication du *P. Oxy.* 2256 (t. XX, 1952) nous a appris qu'Eschyle avait remporté la victoire devant Sophocle avec sa trilogie des Danaïdes, où les *Suppliantes* occupaient la première place. C'est donc à la fin des années soixante, peu avant l'*Orestie* (458) et une dizaine d'années après les *Perses*, qu'il faut situer les *Suppliantes*. Ce bref rappel vise à souligner la fragilité des critères de forme ou de style dans la datation relative — et *a fortiori* absolue — des tragédies grecques. C'est une chance pour nous que la tétralogie des *Perses* soit datée avec certitude de l'année de l'archonte Ménon (473/472).

La *parodos* des *Perses*, qui occupe les v. 1 à 154, se divise en trois parties :

- v. 1-64 : système anapestique;
- v. 65-139 : chant du chœur;
- v. 140-154 : système anapestique.

L'entrée de la Reine sur son char, annoncée à partir du v. 150, se situe entre les v. 154 et 155, quand le coryphée, passant des systèmes anapestiques aux tétramètres trochaïques catalectiques, utilise le vocatif pour s'adresser à la Reine, jusque là nommée à la 3^e personne (151 : ὄρμᾶται).

J'ai déjà eu l'occasion, voici une dizaine d'années, de publier une étude sur la *parodos* des *Perses* en montrant comment l'analyse métrique et l'établissement du texte se trouvent étroitement liés¹. Il me suffira donc de mentionner ici quelques observations et de citer telle ou telle conclusion.

D'abord sur les systèmes anapestiques, dont la présentation est si différente dans l'édition de Mazon, dans celle de Page (Oxford, 1972) et dans celle de Martin L. West (Stuttgart, 1990). Ces systèmes, faits de dimètres anapestiques assortis de rares monomètres, sont entrecoupés de quelques dimètres catalectiques suivis d'une ponctuation forte. Alors que chaque dimètre ou monomètre s'achève avec une fin de mot (de rares cas d'élision sont dus à une mauvaise répartition des dimètres et des monomètres), la synaphie prosodique est de règle tout au long des systèmes, sauf en cas de catalexe, où l'hiatus est admis (v. 15, 28, 40). Par la présence de ces dimètres catalectiques, le système anapestique se divise en périodes d'étendue inégale, dont la longueur peut être estimée en temps marqués, correspondant à des pas des choreutes. La première partie de la *parodos* (v. 1-64) se compose ainsi de neuf périodes dont la plus courte (v. 29-32) compte 16 temps marqués, et la plus longue (v. 49-58) 38 temps marqués. Au total 246 temps marqués répartis en deux groupes presque équivalents, 122 et 124, avec le passage de la liste des chefs perses, qui se termine au v. 32, à la liste de leurs alliés et vassaux, qui commence au v. 33. Quant au système anapestique qui achève la *parodos* (v. 140-154), il se divise en quatre périodes dont le total des temps marqués est de 54. Il s'ensuit que, pour la *parodos* entière, les deux systèmes anapestiques comptent au total 300 temps marqués (246 + 54).

¹ « La *parodos* des *Perses* d'Eschyle. Analyse métrique et établissement du texte », dans *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia, 1982, p. 173-181.

L'ensemble lyrique qu'encadrent les deux systèmes anapestiques se divise en deux parties d'après les types de vers qui y sont utilisés :

- v. 65-113 : strophes en ioniques mineurs;
- v. 114-139 : strophes iambiques.

C'est seulement au début du XIV^e siècle que le grammairien byzantin Démétrios Triclinios a reconnu une composition antistrophique dans un ensemble lyrique assez confus, en tête duquel les manuscrits portent seulement la mention χορός (“chœur”) ou χοροῦ (chants “du chœur”).

La composition, telle que l'a déterminée Triclinios², est la suivante :

— l'ensemble ionique se divise en trois couples de strophes, AA' BB' DD', entre les deux dernières desquelles s'insère une mésode C (v. 93-101), ἐπωδὸς ... διὰ μέσου τεθεῖσα pour reprendre l'analyse de Triclinios³;

— l'ensemble trochaïque se divise en deux couples de strophes, EE' FF'.

Le choix de l'ionique mineur, mètre que les Grecs considéraient comme languissant et efféminé (voir l'usage qu'Aristophane en fait dans la monodie d'Agathon, au début des *Thesmophories*, v. 101-129) avec ses deux longues, c'est-à-dire ses deux temps marqués, en contact, s'explique bien, car en raison de son caractère oriental, Eschyle emploie volontiers ce mètre pour des chœurs faits d'étrangers : les Perses ici, les Danaïdes venues d'Égypte dans les *Suppliantes*. Les strophes sont des combinaisons simples d'ioniques mineurs (⊖ ⊖ – –), d'ioniques catalectiques (⊖ ⊖ –) et de dimètres ioniques anaclostiques, avec échange de la longue finale du premier mètre et de la brève initiale du second, soit ⊖ ⊖ – ⊖ – ⊖ – –, dimètre connu aussi sous le nom d'anacréontique en raison de son emploi par Anacréon.

La première couple de strophes se divise en cinq vers groupant au total 17 ioniques dont trois catalectiques. A raison de deux temps par ionique et d'un par ionique catalectique⁴, le total

² Le détail de l'analyse de Triclinios se trouve dans l'édition des scholies des *Perses* due à L. Massa Positano (*Demetrii Triclinii in Aeschyli Persas scholia*, 2^e éd., Napoli, 1963), aux pages 31 à 35.

³ Page 32, l. 26, de l'édition citée à la note précédente.

⁴ En accord avec M.L. WEST (*Greek Metre*, Oxford, 1982, p. 125), j'estime que les ioniques catalectiques du type ⊖ ⊖ – n'ont pas leur longue redoublée. Tou-

des temps marqués est de 31, soit 62 pour la couple strophe-antistrophe.

La seconde couple de strophes comporte aussi cinq vers dont le dernier, plus ample, est fait d'un dimètre ionique suivi d'un anacréontique. Au total, 24 temps marqués, soit 48 pour la couple.

Passant provisoirement sur la mésode reconnue par Triclinios (v. 93-101), j'en viens à la dernière couple de strophes en ioniques mineurs. Elle se compose de quatre vers : deux trimètres ioniques avec, dans chacun, un ionique catalectique, un dimètre ionique pur et un long vers fait d'un trimètre ionique, avec un mètre catalectique, et d'un anacréontique lui aussi catalectique, soit un total de 23 temps marqués, 46 pour la couple.

La mésode mise au jour par Triclinios présente des particularités surprenantes. D'abord parce qu'une telle structure paraît étrangère aux chœurs tragiques dans la mesure où nous les connaissons; la composition du *commos* des *Choéphores* (v. 315-422) est en effet toute différente, parce qu'il s'agit d'un chant partagé entre le chœur et deux personnages, et que la construction est au surplus dissemblable : ABA' CB'C' DED' FE'F', les mésodes apparentes, réservées au chœur, se répondant d'une triade à la suivante (B ... B', E ... E'). En second lieu, parce que le principe même de la composition triadique, en cas de changement de mètre, est d'annoncer par l'épode, finale, ce changement⁵. Enfin parce que l'abondance des corrections proposées aux v. 93 à 101 est l'indice d'une corruption du texte; comme je l'ai écrit ailleurs, « c'est un peu comme la fièvre qui, dans le corps humain, signale la présence d'une infection »⁶.

En fait, l'éditeur d'aujourd'hui se trouve devant un choix limité : ou bien transposer les v. 93-101 après le v. 113 pour faire de la prétendue mésode l'épode finale d'une série de trois couples de strophes en ioniques; ou bien les garder en place en y découpant une strophe et une antistrophe. La première solution, proposée par C.O. Müller en 1837, a été adoptée par beaucoup d'éditeurs, de Wilamowitz à Murray, et de commentateurs, comme Rose et Broadhead; elle est acceptée aussi par M.L. West dans sa récente édition (1990). La seconde, due à Seidler

tefois il m'a paru utile de donner plus loin, sans y croire, le résultat de décomptes où ces formes sont assimilées aux ioniques (voir p. 7).

⁵ Dans la *parodos* de l'*Agamemnon*, l'épode marque la fin de la partie dactylique; les strophes qui suivent sont iambiques.

⁶ Article cité à la note 1, p. 178.

(1812)⁷, est celle de beaucoup d'éditeurs français, de Weil à Mazon et à Mme de Romilly. Le maintien du passage en place comme mésode, unité sans *responsio*, n'est pas une solution: il a cependant été admis par G. Hermann (2^e éd., 1859) et, dans ces dernières décennies, par Groeneboom et par Page⁸. Il semble d'ailleurs que, pour la plupart des éditeurs qui ont adopté la transposition de C.O. Müller, l'argument métrique exposé plus haut ait eu moins de poids que le souci de rétablir la suite logique des idées, alors que le balancement entre la confiance et la crainte manifeste bien les hésitations du chœur, et comment expliquer dans la tradition manuscrite une transposition qui rompt la suite des idées ?

Voyons donc quelle est la composition métrique du passage avant toute correction. Les quatre premières lignes (93-96) sont admises sans changement par tous les éditeurs récents, à l'exception d'une variation sur le participe du v. 96 (ἀνάσσων [conjecture de Brunck d'après ἀναίσσων ou ἀναΐσσων] au lieu de ἀνάσσων des manuscrits). La scansion de ces lignes est claire : dimètre ionique | dimètre ionique | dimètre ionique plus anacréontique. La présence de l'anacréontique dans la quatrième ligne, qui fait corps avec la troisième pour constituer un seul vers, aussi long que les deux premiers réunis, est une indication qu'on ne peut négliger. Comme à la fin des deuxièmes strophe et antistrophe (v. 85-86 = 91-92), l'ensemble a toutes chances de représenter l'élément terminal d'une strophe; l'effet de clausule ainsi obtenu est encore plus marqué à l'extrémité de la partie ionique de la *parodos*, où l'anacréontique final est catalectique (v. 107 = 113). C'est ce qui a conduit Seidler à corriger fortement le v. 97, considéré comme initial d'antistrophe, afin de l'égaliser métriquement avec le v. 93. Après discussion avec Erfurdt, l'éditeur de Sophocle, il a écrit — correction brutale, mais nécessaire, et que Mazon entre autres a adoptée — παρασαίνει au lieu de σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει des manuscrits (la scholie donne προσαίνει, à lire προσσαίνει), considéré comme une glose insérée. Pour égaliser de même le v. 98 avec le v. 94, la conjecture ingénieuse de Hermann, ἄρκυας ἄτα⁹, au lieu de ἀρκύστατα, a

⁷ Dans les addenda et corrigenda de son livre *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, Lipsiae, 1811-1812, p. 407.

⁸ Je ne mentionne que pour mémoire la transposition, insoutenable me semble-t-il, qui consiste à placer la mésode entre les vers 107 et 108, c'est-à-dire entre une strophe et son antistrophe (D. KORZENIEWSKI, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, p. 179-180).

⁹ La scholie *ad loc.* mentionne le nom d'Atè.

séduit la plupart des éditeurs; et il ne semble pas que la correction de M.L. West (devancé par L. Roussel), ἀρκύστ<ατ'> ἄτα, qui introduit une forme aberrante d'anacréontique (UU --- U - -) à l'intérieur d'une strophe (sans parler de l'euphonie de *tatata*), doive connaître le même succès. Restent les deux lignes finales, 100-101, qui constituent un seul vers, tout comme les deux lignes 95-96 qui leur correspondent en cas de *responsio* antistrophique. Avec ses deux ioniques, la ligne 100 est identique à la ligne 95. En revanche, l'anacréontique de 96, dont la valeur de clause a déjà été soulignée, trouve comme correspondant en 101 un ionique suivi d'un ionique catalectique. La construction très stricte de l'ensemble lyrique de la *parodos* exige une correction. Il n'est pas possible, avec Mazon et Mme de Romilly, d'accepter une correspondance aussi imparfaite. Il faut retoucher le texte, et la correction de Hermann, qui n'apparaît pas dans son édition posthume de 1859, est probablement la plus économique¹⁰ : il transpose ἀλύξαντα φυγεῖν après οὐκ ἔστιν et remplace ὑπὲρ par ὑπερθε :

τόθεν οὐκ ἔστιν ἀλύξαν-
τα φυγεῖν ὑπερθε θνατόν.

La couple ainsi reconstituée compte 32 temps marqués (2 fois 4 + 4 + 8); on en aurait 31 avec le texte de Mazon, à cause de l'ionique catalectique final de l'antistrophe, et 34 avec celui de M.L. West (4 + 4 + 8 + 7 + 4 + 7).

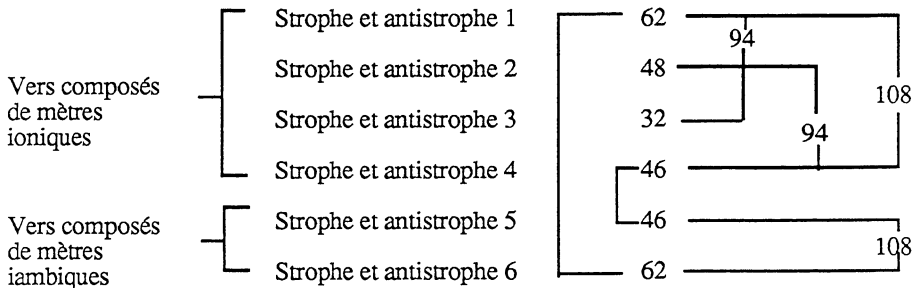
Les deux couples de strophes iambiques par lesquelles se termine cet ensemble tranchent fortement par leur rythme sur la partie ionique. Les formes syncopées — crétique, bacchée — s'associent aux mètres iambiques purs de façon à former souvent des vers ou des portions de vers à rétrogradation rythmique¹¹ (114-115 = 120-121; 117-118 = 123-124; 126 = 133; 127 = 134). Un problème mineur se pose dans la première couple (v. 116 et 121) : le cri ὄᾶ est-il ou non hors mètre ? Dans la seconde hypothèse, faut-il le redoubler pour obtenir un mètre iambique complet ? Le plus simple est de respecter ici la tradition unanime. Dans ces deux longs vers, le décompte des temps marqués, à raison de 2 par mètre iambique normal ou syncopé, est de 23 (8 + 15), soit 46 pour la couple. Dans la strophe et l'antistrophe finales, à

¹⁰ Cette correction est citée par Seidler (voir *supra*, note 7).

¹¹ Il y a rétrogradation rythmique lorsque le schéma métrique peut se lire, sans changement, de gauche à droite et de droite à gauche.

l'extrémité du vers pénultième, l'apparition d'une tripodie dactylique catalectique *in syllabam* au milieu d'éléments iambiques presque tous syncopés, annonce à la fois la fin de l'élément et celle du morceau lyrique entier¹². Le décompte des temps marqués aboutit au total de 31 (8 + 10 + 9 + 4), soit 62 pour la couple finale.

Le tableau ci-dessous rassemble ces données, qu'on peut ainsi embrasser d'un coup :



Ces données chiffrées, ces égalités en contact ou à distance, parlent par elles-mêmes : le maintien d'une mésode de 34 temps marqués à la place de la strophe et de l'antistrophe 3, ou sa transposition à la fin de la partie ionique, font disparaître ces équilibres. Or il ne faudrait pas voir là un simple jeu de chiffres : les temps marqués sont à la fois les guides des pas du chœur et les seules traces qui nous restent de la chorégraphie. Il est significatif que, dans un rythme différent, ionique d'abord, iambique ensuite, les mouvements du chœur soient de longueur égale, avec reprise inversée, en miroir, aux extrémités des deux parties lyriques de la *parodos* : str. 1 = str. 6, str. 4 = str. 5; on notera, au passage, que le total de ces éléments symétriques est de 108, c'est-à-dire un multiple de 9 et de 12.

Une telle construction, avec ses équilibres et ses correspondances à distance, ne tient plus si l'on fait de la prétendue mésode (de 34 temps marqués) une épode, car la partie ionique offrirait dans ce cas la séquence 62 48 46 34, sans égalité entre strophes impaires d'une part (62 + 46 = 108), strophe paire et épode d'autre part (48 + 34 = 82). Et si, pour satisfaire certains métriciens, on décomptait les ioniques cata-

¹² Dans la *parodos* de l'*Agamemnon*, après la triade dactylique, la première strophe iambique comporte aussi un vers dactylique (v. 165-166 = 173-174), qui fonctionne alors comme rappel de ce qui précède.

lectiques comme des mètres à 2 temps marqués, on aboutirait encore dans la première partie à un même total, 100 (au lieu de 94), pour les strophes impaires (68 + 32) et pour les strophes paires (48 + 52), mais la relation d'égalité avec les strophes de la partie iambique disparaîtrait.

Le vrai problème, pour l'éditeur, reste celui de la prétendue mésode, dont la transformation en une couple strophe-antistrophe ne peut se faire qu'au prix d'une opération assez brutale. A côté des arguments d'ordre métrique qui viennent d'être présentés, ne pourrait-on pas trouver des critères différents ?

Depuis quelques années, je m'intéresse à la manière dont le poète, en Grèce, constitue les ensembles lyriques. Paroles et mètres se trouvent étroitement liés dans la composition. Et j'ai constaté que le souvenir du texte adopté pour une strophe se traduit, dans l'antistrophe correspondante, par la reprise, avec des mots différents, d'un certain nombre de phonèmes, vocaliques ou consonantiques, déjà employés dans la strophe qui sert de référence au poète. Il s'agit donc là non pas de répétitions de mots, procédé stylistique aisément reconnaissable et dont Mme Assaël traitera aujourd'hui même, mais d'un phénomène subtil, inconscient, auquel j'ai donné le nom de rémanence, par un emprunt au vocabulaire de la physique.

On ne confondra pas des répétitions de sons voulues par le poète pour leur valeur expressive avec cette rémanence. La *parodos* elle-même, dans ses deux parties anapestiques, offre des exemples de ces répétitions expressives. J'en citerai deux, aux deux extrémités de la première partie :

— répétition de -ων en finale de mètre anapestique¹³ :

v. 1 ... Περσῶν τῶν οἰχομένων

v. 3 καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων, avec ἐδράνων en
rejet au v. 4

— répétition de οντ, intérieur ou réparti sur deux mots :

v. 63 ἡμερολεγδὸν
 τείνοντα χρόνον τρομέονται

Avec un anachronisme, on pourrait parler d'un double effet de glas, avec une variation de sonorité due à la voyelle longue au début, à la

¹³ Sont soulignés deux fois les groupes ων en fin de mètre (anapeste ou spondee), une fois ceux qui occupent une autre position. Le trait ondulé signale une reprise à une syllabe d'écart.

syllabe fermée à voyelle brève à la fin. La valeur expressive, certaine, à toutes chances d'être intentionnelle.

Tout différents sont les exemples de rémanence dans les parties lyriques, avec lesquels on ne confondra pas les répétitions de sons plus ou moins voulues, telles que πεπέρακεν ... περσέπτολις (65) ou πεζονόμοις ... πεποιθῶς στυφελοῖς ἐφέταις (75-78) ou encore παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις πολέμους πυργοδαίκτους διέπειν ἵππιοχάρμας (103-106), rappels plus ou moins lointains des personnages et du titre même de la tragédie, les *Perses*. Les cas de rémanence s'observent de strophe à antistrophe et j'en relèverai les plus nets en suivant l'ordre du texte :

— strophe et antistrophe 1 :

{	66/67	εἰς] <u>ἀντίπορον</u> <u>γείτον</u> [α
	74/75	ποι] <u>μανόριον</u> <u>θεῖ-ον</u>
{	67	<u>λινοδέσμῳ</u>
	75	<u>διχόθεν</u>
{	69	<u>ἀμείψας</u>
	76	<u>θαλάσσας</u>
{	71	<u>ζυγόν</u>
	79	<u>χρυσογόνου</u>

— strophe et antistrophe 2 (la syllabe μα joue un rôle important, en répétition interne et externe, à l'initiale du second ionique des v. 1, 2 et 4) :

81	<u>ὄμμασι</u>		
82	<u>δέργμα</u>	88	<u>ρέυματι</u>
84	<u>ἄρμα</u>	90	<u>κῦμα</u> (cf. <u>ἄμαχον</u> à l'initiale de ce vers)

mais aussi :

83	<u>πολύχειρ</u>	89	<u>ὄχυροῖς</u>
84	<u>Σύριον</u>	90	<u>ἄμαχον</u>

et enfin, en corrigeant le texte de Mazon à 90 (θαλάσσας, cf. 76) et 91 (Περσᾶν) :

{	85/86	<u>τοῖς ἀνδράσι</u> ... ἄρη
	91/92	<u>Περσᾶν</u> <u>στρατὸς</u> ... <u>λαός</u> .

— strophe et antistrophe 4 (en lisant, contre Mazon, μαχαναῖς à 113) :

- { 102 θεόθεν ... Μοῖρο' ἐκράτησεν
 { 109 ἔμαθον Ἰροιο θαλάσσης
 { 103 τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε
 { 110 πο-λαιινο-μένας
 105/106 διέπειν ἱππιοχάρμας
 111/112 πίσυνοι λεπτοδόμοις
 107/108 πόλεών τ' ἀναστάσεις
 112/113 λα Ἰοπόροις τε μαχάναϊς

Le même phénomène de rémanence apparaît aussi, peut-être avec moins de netteté, dans les vers iambiques des deux dernières couples de strophes. Moins étrangers aux habitudes d'Eschyle que des ioniques, ces vers réclament probablement une moindre attention du poète lorsqu'il les compose. Toutefois, des rencontres de sons vont dans le même sens; j'en citerai les plus nettes :

— strophe et antistrophe 5

- { 117 μὴ πόλις πύθη[ται
 { 123 ὄμιλος ἀπύων (avec, au début, décalage d'une syllabe)¹⁴
 { 118 κένανδρο]ον μέγ' ἄστου Σουσίδος
 { 124 ἐν πέπλοις πέση λακίς

— strophe et antistrophe 6 :

- { 129 μελισσῶν σὺν ὀρχάμῳ
 { 136 ἐκάστα πόθῳ

Si maintenant, en gardant à l'esprit ces divers exemples, on examine le texte de la prétendue mésode en mettant en parallèle les vers qui se correspondraient si on avait affaire à une strophe et à son antistrophe, que constate-t-on ? A δολόμητιν répond φιλόφρων (et sémantiquement -φρων à -μητιν), à ἀπάταν répond la correction de Seidler-Erfurdt, παρασαίνει; de même, au vers suivant θνατὸς ἄλύξει a pour correspondant ἄρκυας, conjecture partielle de Hermann. Quoiqu'on pense de ces corrections, il reste que le rapport initial entre δολόμητιν et φιλόφρων, concernant au surplus une syllabe accentuée, rentre bien dans la série des correspondances décelées tout au long des strophes ioniques. En sus de l'argument métrique fondé sur la présence

¹⁴ On a aussi une reprise avec décalage de deux syllabes dans 115 ἀμύσσειται et 121 ἔσσειται, ce qui favoriserait la conjecture de Burney ἕσειται (avec ἕ- correspondant à -αι de 115).

d'un anacréontique en synaphie avec un dimètre ionique aux lignes 95-96, la reprise phonique, considérée comme un phénomène de rémanence, apporte un élément de plus en faveur de la restitution d'une strophe et d'une antistrophe en lieu et place de la prétendue mésode.

La fin de la *parodos* présente une autre difficulté textuelle, dans le second système anapestique. Le composé *Δαρειογενής*, ou plutôt toute l'expression *Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενής* (v. 144-145), apparaît déjà au début du premier système anapestique (v. 5-6). Dans son premier emploi, l'adjectif composé est suivi de *Δαρείου υἱός*, glose explicative insérée dans le texte; tous les éditeurs, dès le XVI^e siècle¹⁵, ont corrigé en supprimant la glose. Chose singulière, dans le second emploi, le même adjectif est suivi de *τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον*, apposition qui fait difficulté pour le sens : Mazon traduit « [le roi] de notre sang qui nous a fourni le nom de ses aïeux », renvoyant évidemment à Persée, petit-fils de Danaé¹⁶ et éponyme des Perses. Mais le détail du mot à mot fait difficulté : Wilamowitz met une croix; Broadhead et Page suppriment les quatre mots qui suivent *Δαρειογενής* et forment exactement un dimètre anapestique, suivant ainsi l'exemple de Schütz et de Butler; quant à Martin L. West, il récrit le texte en remplaçant *Δαρειογενής* par *Δανάης τε γόνου* et *πατρωνύμιον* par *παρωνύμιον*, solution plus hardie que convaincante. Certes, le texte traditionnel est métriquement correct, mais *πατρωνύμιον* à côté de *Δαρειογενής* a des chances d'être une glose, comme *Δαρείου υἱός* l'était au v. 6, et la forme *ἡμέτερον*, au lieu de *ἡμέτερον* normal dans un système anapestique, peut être l'indice d'une réfection d'érudit. Quoi qu'il en soit, si l'on athétise le dimètre iambique entier, avec Schütz et Butler, le total des temps marqués des deux systèmes anapestiques diminue de 4 unités, soit 246 + 50 (au lieu de 54), ce qui fait disparaître le total rond de 300, mais crée en compensation, si je puis dire, une égalité entre les temps marqués de la partie déclamée, 296, et ceux de la partie chantée : 188 (pour les ioniques) + 108 (pour les iambes) = 296. Cependant, je ne prétends pas qu'on dispose là d'un argument en faveur de la suppression des quatre anapestes considérés, car on pourrait aussi bien les conserver, garder la mésode comme telle

¹⁵ Ils avaient été devancés par les copistes des manuscrits Q, K, G et F, tous de la première moitié du XIV^e siècle, et par Démétrios Triclinios.

¹⁶ Cf. la pluie d'or évoquée aux v. 79-80 : *χρυσογόνου γενεᾶς*, où l'adjectif composé est attesté seulement comme variante alors que les manuscrits s'accordent pour donner *χρυσονόμου*.

(34 temps marqués, au lieu de 32), répéter, aux v. 116 et 121, le cri *óã* (2 temps marqués supplémentaires), ce qui donnerait pour la partie lyrique un total de 300 temps marqués, égal à celui de la partie anapestique. Ce que nous savons des principes de composition de la tragédie relatifs aux mouvements et aux danses du chœur ne permet pas qu'on tranche en faveur de l'une ou l'autre des deux solutions, mais il reste que l'équilibre, parfait ou approché de très près, entre les deux parties déclamées de la *parodos* (marche du chœur) et la partie lyrique (chant et danse du chœur) est un fait remarquable.

Jean IRIGOIN

*Membre de l'Institut
Professeur au Collège de France*

LA RÉPÉTITION COMME PROCÉDÉ STYLISTIQUE DANS LES *PERSSES* D'ESCHYLE

par Jacqueline ASSAËL

La répétition apparaît, *a priori*, soit comme une maladresse stylistique, soit comme un procédé bien pauvre et un peu simpliste dont l'étude risque d'être ingrate et peu fructueuse. Lorsque les commentateurs analysent une pièce d'Eschyle, ils montrent souvent comment le texte est « rythmé », « scandé » par une « insistance verbale » ou des « rappels lancinants »¹ sans identifier clairement en cela l'effet d'une technique poétique fondée en partie sur le principe de la répétition. Certes Aristophane pourrait caricaturer l'emploi d'un tel moyen²; mais dans une tout autre perspective critique qui n'exclut pas l'admiration pour la méthode de composition eschyléenne, il est utile de distinguer la nature exacte de ce procédé qui n'a rien de honteux.

Eschyle l'emploie avec un art consommé, de manière à produire des effets puissants et variés. Paradoxalement, en effet, dans sa poésie, la répétition n'agit pas seulement comme figure de construction ou

¹ Cf. par exemple J. de Romilly, *Eschyle. Les Perses*, Paris, 1974, p. 22-23; l'expression d'« insistance verbale » apparaît par ailleurs dans son ouvrage, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 2^e éd. 1971 (1^{re} éd. 1958), p. 16; B. Deforge parle de « rappel lancinant » et emploie plusieurs fois le verbe « rythmer » dans son étude des *Perses* (*Eschyle poète cosmique*, Paris, 1986, p. 167-171). Même les critiques qui se donnent pour tâche de décrire le style d'Eschyle ne mentionnent pas le rôle de la répétition : cf. F.R. Earp, *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948; la lecture de la table des matières est éclairante.

² Dans les *Grenouilles*, le poète comique raille la lourdeur d'Eschyle et ses redondances.

d'élocution mais aussi comme trope³, c'est-à-dire que, par insistance, le poète modifie la signification d'un mot parfois aussi efficacement qu'en usant de la métaphore⁴. Dans les *Perses*, en particulier, la répétition n'est pas neutre; elle favorise une véritable transformation sémantique.

En fait, l'étude de ce procédé apparaît comme particulièrement justifiée, à propos de cette pièce, parce que, dès la *parodos*, son emploi est multiple et qu'il s'insère dans toute une recherche stylistique : il est souvent associé à d'autres figures comme l'anaphore par exemple; Eschyle se montre très inventif lorsqu'il s'agit de mettre en valeur une répétition et la charger de sens. Par ailleurs, les reprises lexicales reflètent, sur le plan du vocabulaire, l'application d'une même technique dans le domaine structurel : plusieurs fois, dans les *Perses*, le poète énumère les chefs perses partis au combat et les tirades ou les répliques se font écho de façon très caractéristique. C'est pourquoi ce procédé stylistique, à tous ses niveaux, peut être examiné de la manière la plus probante dans la limite de ces passages précis où Eschyle fait l'appel des guerriers barbares⁵. Les effets sont complexes : les termes se répètent à l'intérieur d'un même extrait; ils se font écho aussi, de manière subtile, d'un bout à l'autre des *Perses*.

L'ampleur du phénomène est telle que son étude peut suggérer à elle seule une interprétation de la pièce; elle suscite, en tout cas, une réflexion sur la nature d'une tragédie qui se présente comme une reprise des *Phéniciennes* de Phrynichos.



Les répétitions de termes sont très insistantes dans la *parodos*, mais elles sont aussi très sélectives. Elles ne s'appliquent en effet qu'à certaines catégories de vocabulaire. Il apparaît alors clairement que, grâce à ce procédé d'insistance, Eschyle veut mettre en valeur certains

³ Cf. la terminologie de P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, 1968, p. 224-225 en particulier.

⁴ Pour une théorie de la métaphore chez Eschyle, cf. A. Moreau, *Eschyle, la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 7-9.

⁵ Le procédé de la répétition sera donc étudié dans les passages suivants : *Pe.*, 1-64; 302-330; 922-1013. La répétition de formes appartenant à une même racine sera prise en compte, sans que soit précisée à chaque fois la morphologie particulière des mots relevés.

aspects d'une vision poétique. L'effet produit n'entretient aucun rapport avec l'exposition des données de l'action qui prend place généralement dans le prologue d'une tragédie. Pour que le texte remplisse cette fonction, le poète devrait en effet développer au moins trois champs sémantiques évoquant les Grecs, les Barbares, et la guerre à laquelle les uns et les autres vont se livrer. Paradoxalement, le mot Ἑλλάς n'est employé qu'une fois dans ce passage⁶, le terme πόλεμος, de même, n'est noté qu'à travers une unique occurrence⁷. La démarche créatrice d'Eschyle révèle ainsi ses méthodes : le poète fait appel à l'imagination des spectateurs, au-delà de leur conscience nationale et historique. L'enjeu de la représentation est complexe : le récit de la bataille de Salamine ne peut manquer, par son actualité, de susciter une interprétation politique. Mais Eschyle emploie des moyens puissants afin que cet intérêt conjoncturel soit dépassé : la répétition de certains termes impose aux spectateurs une vision; l'expédition guerrière des Perses est métamorphosée sinon en « voyage initiatique »⁸, du moins en grandiose aventure humaine face au destin. Le poète transporte les spectateurs en pays asiatique : dans la première évocation du défilé des chefs barbares, le nom de la Perse est cité trois fois; Eschyle évoque aussi à trois reprises l'Asie tout entière⁹. Il suggère l'image de peuples entiers engagés dans une marche hallucinante dont le but est à peine indiqué : le poète introduit à quatre reprises des mots de la famille de βαίνειν (« marcher »), et par trois fois des formes du verbe ὄχεσθαι (« s'en aller »).

La répétition entre ainsi dans une série de procédés qui conditionnent le public de manière à ce qu'il perde la conscience du réel et qu'il accepte de pénétrer dans l'univers étrange du théâtre. Le début de la représentation joue presque le rôle d'une séance d'hypnotisme : J. Duchemin a bien montré que le défilé de la foule des choreutes, autour de l'*orchestra*, tandis que s'égrène l'appel des chefs de guerre, figure la procession interminable de l'armée perse¹⁰. Les effets sonores, comme les effets visuels, visent à « impressionner » l'esprit

⁶ *Pe.*, 2.

⁷ *Pe.*, 20.

⁸ Selon l'expression de B. Deforge, *o.c.*, p. 198.

⁹ A propos de la Perse, cf. v. 1, 15 et 23; à propos de l'Asie, cf. v. 12, 57 et 61.

¹⁰ Cf. J. Duchemin, « Le déroulement du temps et son expression théâtrale dans quelques tragédies d'Eschyle », *Actes du II^e Congrès du Drame antique*, Rome-Syracuse, *Dioniso*, 41, 1967, p. 198-199.

des spectateurs, presque au sens photographique du terme. Eschyle martèle un certain nombre de mots et d'idées. Dans les soixante-quatre premiers vers, il répète par sept fois des formes de πολλοί, dont quatre composent l'adjectif πολύχρυσος¹¹. Le texte acquiert toutes les vertus efficientes d'une incantation¹². Trois occurrences de l'adjectif δεινοί (« terribles ») et deux emplois de toute une structure répétée, φοβεροί μὲν ἰδεῖν¹³, ajoutent leur pouvoir lancinant à l'effet global que produit la technique de répétition. Ces procédés d'insistance lexicale provoquent le rappel vague et puissant d'une bouffée de souvenirs et de frayeurs passées mais ils plongent les spectateurs dans l'état confus d'une réminiscence mal adaptée à leur situation actuelle. Le public est ainsi préparé à recevoir une vision que le poète rend mythique et qu'il lui impose.

L'effet de répétition ne souligne pas seulement l'importance de certains mots. L'insistance finit par rendre certains termes étranges et par laisser soupçonner une ambiguïté. Des notions qui reviennent en effet fréquemment trouvent tout leur sens dans le cadre d'une pensée tragique. L'évocation à laquelle se livre Eschyle, dans la *parodos*, est scandée par les notations d'abondance. Πολυ- devient un préfixe très employé et il n'y a là aucun hasard : dans un premier temps, le poète enregistre très concrètement l'immensité des richesses perses. Mais ce préfixe sert aussi une réflexion plus abstraite : pour le poète, il apparaît comme incompréhensible que cette surabondance d'être aboutisse à un anéantissement total¹⁴. Paradoxalement, en ne faisant rien d'autre qu'accumuler les emplois de πολυ-, Eschyle suggère au spectateur la perception d'un sens absolument antithétique¹⁵. Dans le contexte d'une

¹¹ Cf. v. 3, 9, 25, 33, 45, 46, 53. J. de Romilly insiste à juste titre sur l'importance de la répétition de πολύχρυσος (cf. *Eschyle, les Perses*, p. 15).

¹² Pour apprécier complètement l'effet produit, il faudrait examiner aussi la répétition des sonorités dans le texte. Cf. pour cela l'article de J. Irigoien, « Construction métrique et jeux de sonorités dans la *parodos* des *Perses* ».

¹³ δεινοί, cf. v. 27, 40 et 58; φοβεροί μὲν ἰδεῖν, cf. v. 26 et 48. – H.D. Broadhead identifie comme une anaphore le rapprochement de ces deux adjectifs : « anaphora with words of similar meaning » (cf. *The Persae of Aeschylus*, Cambridge, 1960, p. 41).

¹⁴ Cf. J.H. Finley : « The *Persians*, though marked by the flash of victory, is a threnody for defeat, full of the sufferings of nations, intensely aware of evanescence [...] » (*Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass., 1955, p. 219).

¹⁵ Un simple mot prend alors à lui tout seul la valeur d'une figure stylistique comme l'oxymore. La répétition d'un mot devient trope chez Eschyle.

tragédie, la reprise incessante de πολυ- peut brusquement révéler la vanité de l'être et signifier « rien »¹⁶. Dans le même ordre d'idées, la répétition de l'adjectif μέγας (« grand ») n'apparaît pas comme anodine¹⁷. Eschyle annonce, par ce simple procédé stylistique, la théorie développée parfois plus explicitement dans la pièce, selon laquelle la gloire des hommes provoque inévitablement la jalousie divine¹⁸. Pour le poète tragique, l'épithète μέγας transforme potentiellement un combattant valeureux en pitoyable vaincu. La réitération de cet adjectif dans le premier passage analysé est d'autant plus caractéristique qu'elle n'est pas renouvelée par la suite lors des autres évocations des guerriers perses. La répétition semble donc avoir pour effet de renforcer une idée mais, dans la tragédie, elle attire parfois l'attention sur une ambiguïté lexicale et suscite l'intuition d'un renversement de sens.

Eschyle exploite donc les effets proprement théâtraux et sonores de la répétition; il obtient aussi, par le même moyen, des effets purement tragiques en donnant de l'importance et une consistance ambiguë à des réalités imaginaires prêtes à se défaire et à s'annuler.



Mais de plus, Eschyle effectue tout un travail poétique, à partir de cette figure stylistique particulière. L'évolution de la répétition dans la pièce permet de suivre le mouvement dramatique; ainsi le sens de la tragédie se révèle-t-il peu à peu, et non plus seulement à travers l'éveil un peu magique de pressentiments confus.

Le même procédé d'insistance est appliqué dans plusieurs autres passages des *Perses*, mais la répétition s'exerce avec des variations. Lors de la deuxième énumération des chefs barbares, le traitement du nombre est différent. Certes, le vocabulaire souligne encore l'abondance des hommes et des équipements; l'emploi de mêmes termes est réitéré. Mais, dans la bouche du messenger, les estimations sont plus précises. Dans ce passage assez court¹⁹, le poète introduit trois fois

¹⁶ J.-P. Vernant analyse un phénomène comparable qui se produit dans le théâtre de Sophocle : cf. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 99 sqq.

¹⁷ On trouve trois occurrences de cet adjectif : *Pe.*, v. 24, 33 et 37. Il entre aussi dans la composition du nom d'un guerrier perse Μεγαβάτης (v. 22) qui, de manière significative, ne sera plus cité par la suite.

¹⁸ Cf. par exemple *Pe.*, v. 163 et sqq.

¹⁹ *Pe.*, 302-330.

l'adjectif μύριοι (« dix mille »); en trois autres occurrences reviennent τρίτος (« troisième »), à des places remarquables dans le vers, ou τρεῖς (« trois »)²⁰. Ces chiffres se combinent entre eux (cf. τρισμυρίας) et ils prennent une signification maléfique. Tout se passe comme si l'importance de la puissance perse, évaluée avec exactitude, révélait sa valeur néfaste. Les nombres se répètent aussi en des formules cabalistiques comme πεντήκοντα πεντάκις (« cinq fois cinquante ») dont le sens funeste apparaît mieux si l'expression, sombre écho, est mise en rapport avec πένθος, « le deuil », au vers précédent²¹. L'élaboration stylistique, les reprises des termes soulignent la malveillance du destin.

Par ailleurs, la fonction de l'énumération change. Dans le récit du messenger, les noms s'ajoutent les uns aux autres, mais le poète construit aussi sa liste comme une somme d'individualités. Il passe de l'emploi réitéré de πολλοί, indéterminé, à celui de εἷς, qui indique l'unité. Eschyle souligne ainsi tantôt le caractère décisif de la catastrophe²², tantôt l'aspect déchirant que prend la rencontre d'un être humain, d'un héros bien personnalisé, avec la mort²³.

Il est d'ailleurs frappant de constater que, dans les derniers vers de cette tirade prononcée par le messenger, le préfixe πολυ- qui s'imposait sans partage dans le premier texte étudié est remplacé par εὐ-. Eschyle l'introduit dans la composition de quatre mots rassemblés en cinq vers consécutifs; ces emplois rapprochés tissent un véritable réseau sémantique; ils résonnent comme une protestation ultime de la valeur humaine, face à la vague de malheurs qui s'abat brutalement à travers la simple et unique notation finale du mot κακά²⁴. En substituant un préfixe à l'autre, Eschyle montre successivement que ni le nombre, ni le courage individuel ne peuvent résister face à la puissance tragique du destin.

Le poète varie ainsi les points de vue. Il joue de l'opposition qui s'établit entre les divers registres de vocabulaire soumis à la répétition. La pensée tragique s'affine : le poète traduit avec intensité le sentiment de l'existence, tantôt en insistant sur l'abondance de l'être, tantôt en individualisant la vie humaine.

²⁰ μύριοι, v. 302, 314 et 315; τρίτος / τρεῖς, v. 308, 312, 315.

²¹ Cf. v. 322-323.

²² V. 313.

²³ V. 327.

²⁴ Cf. v. 324-330.

Le même procédé stylistique de réitération, associé à l'opposition des champs sémantiques, permet de suivre le mouvement de la tragédie. Dans le premier passage, en effet, Eschyle nourrit la vision des spectateurs en répétant de manière très insistante des termes comme βασιλεύς (« roi »), dont on trouve six occurrences, ou comme ἵπποι (« chevaux ») qui revient cinq fois²⁵. Le poète propose l'image d'une société hiérarchisée dont la riche et solide armée s'ébranle pesamment sur le sol stable du continent perse. Des verbes sont fréquemment repris : πέμπω (« escorter ») ou des mots apparentés, trois fois, ἔπεσθαι (« suivre ») trois fois aussi²⁶ : ils dessinent la file ininterrompue des contingents qui se suivent. Dans le second passage, le terme βασιλεύς a complètement disparu et l'intermittence des répétitions apparaît comme un phénomène significatif : Eschyle suggère l'effondrement d'une structure sociale, sa vanité aussi; les titres des guerriers sont remplacés par le mot ἀνὴρ, à deux reprises²⁷. Dans le troisième passage, aux verbes ἔπεσθαι et πέμπω se substituent des emplois du verbe λείπω qui indique l'abandon²⁸. Là encore, le poète souligne la solitude de l'individu face à la mort. A travers l'émergence insistante de nouvelles catégories lexicales, Eschyle révèle la véritable condition tragique des héros perses.

Par le même procédé, le poète crée d'autres champs sémantiques; chaque séquence au cours de laquelle se développe un registre de vocabulaire nouveau permet de repérer les diverses phases de l'aventure tragique. Le messenger répète le terme ναῦς et, de manière frappante, il rassemble, en trois vers, deux emplois de νῆσον²⁹. Le poète insiste ainsi sur un changement radical de décor. Les Perses subissent le choc de la mer (πληγῆ revient et apparaît notamment dans un *hapax* évocateur : θαλασσόπληκτον³⁰); ils subissent aussi le choc de la lance : le terme δόρυ (« lance ») est employé deux fois³¹. Eschyle

²⁵ βασιλεύς, v. 5, 8, 23 (2 fois), 44, 58; ἵπποι, v. 14, 18, 26, 29, 32.

²⁶ πέμπω, v. 34, 54, 58; ἔπεσθαι, v. 38, 41, 57.

²⁷ ἀνὴρ, v. 324 et 327. Compte tenu de la longueur respective des textes, on peut considérer comme notable, dans le premier, un triple emploi du même terme, sauf si une reprise simple est particulièrement mise en valeur, et dans le second passage, plus court, une unique répétition.

²⁸ Πε., 961, 962, 985 (2 fois).

²⁹ ναῦς, v. 305, 313, 323; νῆσον, v. 307-309.

³⁰ Πε., 304 et 307.

³¹ Πε., 304 et 320.

met en scène des Barbares transportés hors de leur élément et de leur continent, qui se trouvent en butte à la violence d'un phénomène naturel effrayant. Leurs adversaires ne sont toujours pas nommés, aucun ennemi humain ou divin n'est clairement identifié et, tout comme la marche des Perses était inexplicable, leur déroute apparaît comme incompréhensible; elle se déroule comme un envol, dans un monde où tout est fluctuant et volatil. L'île d'Ajax est en effet qualifiée de *πελειοθήρμωνα* (« qui nourrit les colombes »)³², ce qui lui dénie toute stabilité et qui interdit la lourde marche à laquelle les Perses sont habitués sur le sol natal. Dans ce contexte, le mot *ἵπποι* n'est répété, discrètement, qu'avec une valeur nostalgique comme si, par un glissement de sens, il représentait le rappel pathétique d'une force inadaptée.

Dans le dernier passage, un registre de vocabulaire centré autour de l'idée de malheur (*κακός*) remplace les notions d'abondance (*πολυ-*) et de noblesse (*εὐ-*) qui déterminaient le sens des passages précédents³³. Le procédé de répétition, dans ses variations, dans les oppositions qu'il ménage entre divers types de vocabulaire, agit comme un véritable moyen de création poétique. Il permet à Eschyle de construire une série d'images qui dessine l'évolution de la tragédie.

Mais l'élaboration stylistique se manifeste avec plus d'évidence encore : Eschyle parvient en effet à concilier la réitération des termes et leur renouvellement en pratiquant une technique d'hybridation des mots. Ainsi les transformations lexicales soulignent-elles l'évolution de la tragédie³⁴. Le glissement qui permet de passer de l'adjectif *πολυθήρμων* (« riche dispensateur de nourriture ») dans le premier passage où *πολυ-* indique le foisonnement de la vie et de la génération, à *πελειοθήρμωνα* (« qui nourrit des colombes ») dans la tirade du messager, est caractéristique de la méthode eschyléenne et de l'orientation de toute sa recherche poétique : la légèreté des colombes, dans le contexte, semble bien symboliser l'envol de l'âme des guerriers. Mais les glissements lexicaux sont plus nets lorsque le poète transforme

³² *Pe.*, 309. La répétition des termes marins met aussi en valeur les métaphores qui associent l'image du navire et celle de l'oiseau. Sur la fragilité de la colombe et le sens de son envol, cf. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935, p. 1-11.

³³ *κακός* apparaît à cinq reprises : v. 934, 936 (2 fois), 987 (2 fois).

³⁴ Le procédé de répétition et la métaphore ont la même fonction; cf. J.H. Finley : « Aeschylus' metaphors tend fiercely towards movement », *o.c.* (note 14), p. 218.

πολύχρυσος, « riche en or » (dont on trouve quatre emplois exceptionnels dans la *parodos*) en πολύπονον, « riche en douleurs », dans le deuxième passage et en πολύδακρυ, « riche de larmes », en dernier lieu³⁵. Les mots se métamorphosent : -χρυσος devient l'équivalent de -δακρυ et, à travers la répétition partielle des termes, Eschyle ébauche une métaphore qui suggère la valeur mortifère de l'or³⁶. Le phénomène se reproduit, comme l'application d'une véritable technique poétique : πᾶν, au début de la pièce, indique l'ampleur de la richesse perse³⁷. A la fin de la tragédie, le mot devient préfixe de l'adjectif πάνδυρτον : « tout à fait pitoyable »³⁸. Une autre particule est associée à l'image des larmes : le nom d'Ἀριόμαρδος est répété dans les trois listes de chefs perses; ἀρι- introduit une idée de supériorité; dans le dernier chant du chœur, Eschyle utilise cet élément lexical pour composer l'adjectif ἀρίδακρυ, « qui provoque force larmes »³⁹. Là encore, la valeur humaine devient source de pleurs. La transformation du vocabulaire traduit comme une métamorphose de la nature des choses; elle est le signe formel des renversements de fortune dont le tragique nourrit la pensée du poète. À travers ces glissements lexicaux, Eschyle révèle explicitement l'ambiguïté de tous les termes qui indiquent la grandeur.

Le sens de la tragédie se dévoile aussi grâce à d'autres phénomènes d'écho qui se développent tout au long de la pièce. Le poète construit son texte de telle manière que l'effet de certaines expressions demeure en suspens, puis les mots sont repris et les personnages semblent en découvrir toute la signification. Dans son récit, le messager introduit une image qui demeure furtive : il note le sort des Perses qui se fracassent contre le rivage de Salamine; l'expression est isolée dans le passage; elle est en revanche obsédante dans le chant final du chœur : sa répétition structure la deuxième antistrophe et résume la violence de la catastrophe essuyée par l'armée de Xerxès⁴⁰. Certaines formules répétées deviennent ainsi les clefs d'une interprétation symbolique.

³⁵ πολύπονον : *Pe.*, 320; πολύδακρυ : *Pe.*, 939.

³⁶ En quelque sorte la répétition partielle produit une métaphore selon laquelle l'or fond en larmes.

³⁷ *Pe.*, 11, 56 et 60.

³⁸ *Pe.*, 944.

³⁹ *Pe.*, 947.

⁴⁰ *Pe.*, 963-965.

De plus, lorsque les mots se répondent d'un bout à l'autre de la pièce, leur signification évolue; le vrai sens tragique apparaît. Eschyle élabore tout un système d'échos entre la *parodos* et l'*exodos*; dans le dernier chant du chœur, en effet, les verbes βαίνειν et οἴχεσθαι reviennent. Mais d'un chant à l'autre, ils passent d'un sens propre à un sens figuré, presque métaphorique. Le but de l'expédition est alors défini : les hommes marchaient vers la mort. Βαίνειν et οἴχεσθαι signifient « s'en aller chez Hadès ». Tous les procédés se combinent, d'ailleurs : par hybridation de mots, Eschyle renforce ce glissement sémantique : les combattants ne sont désignés, dans la *parodos*, que comme de modestes ἐλειοβάται « qui avancent à travers les marais »⁴¹; dans l'*exodos*, selon la conjecture d'Hermann et de nombreux éditeurs, ils deviennent des ἀδοβάται; ils descendent dans l'Hadès⁴².

Le procédé de répétition apparaît ainsi dans le texte d'Eschyle comme l'élément fondamental d'une technique poétique qui permet de jouer sur le sens des mots, de fabriquer un lexique approprié, d'imprimer un sens à la tragédie.



Eschyle fait un usage très souple et très inventif d'une figure stylistique qui semble en elle-même bien limitée puisqu'elle a plutôt pour fonction de bloquer le développement du langage. Le poète exploite néanmoins aussi cet aspect de la répétition. Dans cet emploi, le procédé trouve toute sa puissance et il définit peut-être la vraie nature de l'expression tragique.

La réitération des termes traduit visiblement une souffrance : lorsque le messager célèbre la valeur d'un combattant perse qui meurt, la répétition de εὖ- résonne comme l'expression d'une volonté désespérée de convaincre; l'affirmation est douloureuse. La reprise

⁴¹ *Pe.*, 39.

⁴² *Pe.*, 924. Pour la justification d'autres leçons, cf. l'édition de J. de Romilly, p. 97 ou celle de H.D. Broadhead, p. 225. L'étude des procédés de répétition tendrait quant à elle à confirmer le choix de la leçon ἀδοβάται, dans la mesure où au vers 923 Eschyle introduit déjà le mot Ἄιδου qui entrerait ainsi dans une formule d'insistance. Dans cette perspective, l'objection de H.D. Broadhead ne semble pas très pertinente : « it is weak and flat just been told that Hades is crammed with Persians, we do not expect almost in the same breath to be told that many men are gone to Hades » (*ibid.*).

d'images comme celle qui montre les guerriers brisés contre les rochers est aussi un indice de l'horreur qu'éprouvent et que proclament les choreutes⁴³. Mais dans l'*exodos*, le procédé de répétition sert à multiplier l'effet sonore du cri tragique. Les onomatopées sont systématiquement redoublées : Eschyle construit par paires αἰαῖ, ἰώ, ἐή⁴⁴ etc. Les mots qui expriment la douleur sont renforcés par une réitération immédiate. Le chœur s'écrie : αἰνῶς, αἰνῶς (« terriblement, terriblement ») ou bien il gémit ἔταφον, ἔταφον (« la stupeur m'a saisi, la stupeur m'a saisi ! »), etc.⁴⁵. Ce procédé intensif est quelquefois lui-même appuyé par l'adjonction d'un suffixe : κακὰ πρόκακα (« des maux pires que des maux »)⁴⁶. Parfois le poète dissocie les deux termes de l'exclamation, mais celle-ci éclate dans deux répliques qui se répondent à l'unisson : πεπλήγημεθα (« nous sommes frappés ») est ainsi repris dans une anaphore qui met en valeur cet écho; il en est de même pour οἰοῖ⁴⁷. Le langage tragique semble ne plus avoir d'autre syntaxe que la structure essentielle de la réitération. Par ce moyen est en effet traduit un état de souffrance paroxystique que la parole ne peut formuler autrement. La répétition devient cri. Eschyle indique que la conscience du tragique ne peut aboutir qu'à l'expression d'un hurlement éternellement répété⁴⁸.

Le poète montre comment, à travers leur propre cri, les personnages découvrent comme une vérité oraculaire l'identité de la puissance tragique qui les a vaincus. Les Perses reconnaissent le triomphe des Ioniens : Ἰάνων dont le nom est répété comme s'il prenait une

⁴³ H.D. Broadhead commente bien cette répétition de ἐπ' ἀκταῖς qui « has seemed suspicious to many edd. [...] Wil. does not find the repetition objectionable. [...] If ἐπ' ἀκταῖς is not a mere error caused by the scribe's eye travelling back to 964, we may find pathos in the repetition (we are reminded of the Messenger's description in 302 f.) » (cf. *o.c.*, p. 232).

⁴⁴ Cf. *Pe.*, 928, 972, 976, 985, etc.

⁴⁵ Cf. *Pe.*, 930, 1000, 981, 985, etc.

⁴⁶ *Pe.*, 987.

⁴⁷ πεπλήγημεθα : *Pe.*, 1008-1009; οἰοῖ : *Pe.*, 954 et 966.

⁴⁸ A propos de la valeur du cri dans le spectacle tragique, cf. M. Mesnage : « Le cri tragique [...] devait alors apparaître, non comme un effet de théâtre, mais comme, tout à coup, le schème sonorisé du Destin » (« Le cri tragique chez les Grecs », *Lettres d'humanité, B.A.G.B.*, 25, 1966, p. 421), ou bien : « Tous les cris tragiques renvoient, comme à leur foyer caché, aux milliers de Grecs groupés autour d'un théâtre, pour écouter le souffle rythmé du destin. Le silence ordonnait le cri » (*a.c.*, p. 438).

valeur absolue⁴⁹. A travers la combinaison des procédés poétiques qu'Eschyle associe à la répétition, ce mot étrange sous lequel les Grecs ont peine à se reconnaître est assimilé à la mer et à la mort⁵⁰ : le chœur met en effet en cause « la force navale destructrice, l'Arès des Ioniens », Ἴάνων ναύφρακτος / Ἄρης ..., « les Ioniens qui marchent sur la mer », Ἰαόνων ναυβατᾶν, et Ἰαόνων devient synonyme d'Arès et d'Hadès. Toute répétition, dans le texte, finit par représenter un hurlement à la mort.

Pour Eschyle, un cri répété représente l'essence même du langage tragique parce qu'il illustre le blocage de la parole et des mécanismes intellectuels. Selon le poète, la conscience humaine ne peut réagir autrement qu'en demeurant fascinée devant l'horreur d'un anéantissement. La structure répétitive de la pièce prend tout son sens dans cette perspective. Les listes de guerriers semblent présenter un caractère évolutif, en fonction du développement dramatique : la première énumération peut être assimilée à un procédé épique et comparée à un catalogue homérique. Ensuite, le messager dresse un appel des combattants, puis le chœur se livre à un appel des morts, dans le cadre d'un rituel funèbre⁵¹. Mais pour Eschyle, dans le grand ensemble de la composition poétique, ces trois passages se correspondent et ils constituent à chaque fois l'évocation désespérée des hommes disparus. Par la répétition des noms le poète rappelle le souvenir des individus, martèle l'idée qu'ils ont existé. Les énumérations répétées résonnent aussi comme un cri lancé afin de retenir la mémoire et la substance de la vie. Eschyle se lance dans une entreprise volontariste dont il connaît les limites : la dernière évocation des morts s'achève sur le constat Βεβᾶσι, οἳ, νόνημοι, « ils s'en sont allés, hélas, et sans renom ».

La mort plonge les humains dans un anonymat dont le poète tragique se donne mission de les tirer, dans un effort sans cesse renouvelé. Ainsi peut-on comprendre l'hommage qu'Eschyle rend à Phrynichos en reprenant le premier vers des *Phéniciennes* au début des *Perses*. De manière significative, la première pièce grecque qui soit conservée

⁴⁹ *Pe.*, 949, 950 (reprise anaphorique) et 1011.

⁵⁰ Le terme Ἰαόνων crée un effet d'exotisme verbal (cf. H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven, 1961) qui permet de transcender quelque peu la nature humaine de l'adversaire grec aux yeux mêmes des spectateurs.

⁵¹ A propos de cette caractérisation, cf. J. de Romilly, *Eschyle, les Perses*, p. 23 et B. Deforge, *o.c.*, p. 171.

se définit comme une reprise : le poète assigne ainsi comme fonction au texte poétique de relancer une plainte, à intervalles réguliers, afin que la conscience du tragique éprouvée devant l'anéantissement des forces humaines ne s'atténue pas⁵².



Dans les *Perses*, la répétition nourrit la recherche stylistique d'Eschyle : elle participe d'autres figures et ses mécanismes propres constituent un élément fondamental de la composition poétique. De plus, ce procédé est étroitement lié au sens de la démarche théâtrale et tragique.

Par sa virtuosité technique, le poète obtient des effets différents et tout à fait paradoxaux grâce à la simple réitération de certains éléments lexicaux, selon qu'elle est constante ou intermittente. Par l'élaboration du style, Eschyle réussit à faire percevoir la signification et le mouvement de la pièce en métamorphosant insensiblement les mots qui se répètent; il suggère aussi une espèce de fixation de la pensée devant l'horreur de la mort.

L'étude de la répétition, dans les *Perses*, permet donc de réfléchir sur la nature de ce que peut être, pour Eschyle, une expression purement tragique.

Jacqueline ASSAËL
Université de Nice

⁵² Le jugement de G. Murray à propos de la pièce paraît fort peu pertinent : « it was not original — in the ordinary sense at least — but modelled on a previous play of the same title and subject by another author; and lastly, it is a celebration of a national victory one of the very worst fields for good poetry. How can it be a great tragedy ? » (*Aeschylus, The Creator of Tragedy*, Oxford, 1^{re} éd. 1940, réimpr. 1962, p. 121).

LE SONGE D'ATOSSA. PERSES, 176-214.
ÉLÉMENTS POUR UNE EXPLICATION DE TEXTES¹

par Alain MOREAU

Situation

La reine Atossa est sortie du palais, en proie à la plus grande angoisse. Elle vient demander conseil aux Fidèles à propos d'un songe qu'elle vient de faire au cours de la nuit précédente.

BA.	Πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν ξύνειμι', ἀφ' οὐπερ παῖς ἔμδος στείλας στρατόν Ἰαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἔναργές εἰδόμην ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης, λέξω δέ σοι.	180
	'Εδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε, ἧ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἠσκημένῃ, ἧ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν, μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολὺ κάλλει τ' ἀμώμῳ, καὶ κασιγνήτα γένους	185

¹ Cet article n'a pas la prétention d'apporter du nouveau sur ce passage, mais d'aider les étudiants dans leur préparation : la traduction serre le texte au plus près, la première partie est résolument scolaire. Le texte adopté est celui de Mazon dans l'édition des Belles Lettres. Je signalerai dans le commentaire les passages pour lesquels je ne suis pas d'accord avec ses choix (et notamment la préférence qu'il donne parfois, tout à fait inutilement, à une conjecture ou à un manuscrit secondaire, au lieu de s'en tenir à la leçon du *Mediceus*, alors que celui-ci offre un sens très acceptable).

ταυτοῦ· πάτραν δ' ἔναιον ἦ μὲν Ἑλλάδα
 κλήρω λαχοῦσα γαῖαν, ἦ δὲ βάρβαρον.
 Τούτῳ στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ δόκουν ὄραν,
 τεύχειν ἐν ἀλλήλησι· παῖς δ' ἐμός μαθῶν
 κατεῖχε κάπρᾶνεν, ἄρμασιν δ' ὑπο 190
 ζεύγνυσιν αὐτῷ καὶ λέπαδν' ἐπ' αὐχένων
 τίθησι· χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργοῦτο στολῆ,
 ἐν ἠνίασι δ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα,
 ἦ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
 διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βία 195
 ἄνευ χαλινῶν καὶ ζυγῶν θραύει μέσον·
 πίπτει δ' ἐμός παῖς, καὶ πατήρ παρίσταται
 Δαρείος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρᾳ
 Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
 Καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω· 200
 ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρροοῦ
 ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θυηπόλῳ χερὶ
 βωμῶν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
 θέλουσα θῦσαι πελανὸν ὧν τέλη τάδε·
 ὄρῳ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν 205
 Φοῖβου· φόβῳ δ' ἄφθογγος ἐστάθην, φίλοι·
 μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ
 πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
 τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας
 παρεῖχε. Ταῦτ' ἔμοιγε δεῖματ' εἰσιδεῖν, 210
 ὑμῖν δ' ἀκούειν· εὐ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμός
 πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,
 κακῶς δὲ πράξας οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,
 σωθεῖς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.

Traduction

176. Sans cesse je vis en compagnie de nombreux songes nocturnes, depuis que mon fils, après avoir équipé une armée, est parti, avec le désir de ravager la terre des Ioniens; mais jamais encore je n'en avais vu d'aussi net que celui de la nuit dernière, et je vais te le dire.
181. Deux femmes ont semblé s'avancer à ma vue, richement vêtues, l'une parée de la robe perse, l'autre, au contraire, de la robe dorienne; plus remarquables que les femmes d'aujourd'hui, et de beaucoup, par leur stature et leur beauté irréprochable. Elles étaient sœurs, de la même race. Mais pour patrie l'une avait la terre grecque (c'était le lot qu'elle avait obtenu) et l'autre la terre barbare.

188. A ce qu'il me semblait voir, ces deux femmes menaient entre elles quelque querelle. Et mon fils, qui l'avait remarqué, cherchait à les contenir et à les calmer. Il les attelle à son char et place le joug sur leur nuque. Mais si l'une, dressée comme une tour, s'enorgueillissait de cet équipement et contenait sa bouche de telle sorte qu'elle était facile à commander au moyen des rênes, l'autre se débattait. De ses mains elle met en pièces les courroies du char, les saisit avec violence malgré le mors et brise le joug par le milieu.
197. Et voici qu'il tombe, mon petit. Et son père, Darios, paraît près de lui, plein de compassion; mais quand Xerxès le voit, il déchire les vêtements qui enveloppent son corps.
200. Voilà ce que j'ai vu cette nuit, je te le dis. Après m'être levée et, de mes mains, avoir touché l'onde au beau cours, je me suis approchée de l'autel avec ma main porteuse d'offrandes, car je voulais consacrer le gâteau rituel aux dieux préservateurs dont cette offrande est le salaire.
205. C'est alors que je vois un aigle fuyant vers le foyer de Phoibos. Sous l'effet de la frayeur je restai sans voix, figée sur place, mes amis. Mais ensuite je vois un faucon fondre à tire-d'aile et de ses serres plumer la tête de l'aigle. Et celui-ci ne faisait rien d'autre que de se blottir en offrant son corps.
210. Ce fut pour moi terrible à voir et ce l'est pour vous à entendre. Car, vous le savez bien, si mon fils réussit, il sera vraisemblablement un objet d'admiration, mais s'il échoue ... il n'a pas de comptes à rendre à la cité. Et s'il est sauf, c'est de la même façon qu'il demeurera le maître de ce pays.

Vocabulaire, difficultés, problèmes de texte

176. *νύκτερος* : « de nuit, nocturne ».
**ὄνειραρ* (*τό*) : seulement au gén. sg. *ὄνειρατος* et au pluriel, « rêve, songe ».
177. *σύνεμι* : « être avec, être habituellement avec » + dat.
στέλλω : « équiper, préparer ».
ἀφ' οὗπερ : « depuis que ».
178. *Ἰάων*, *Ἰάονος* : « Ionien, d'Ionie ». Ne désigne pas les Ioniens habitant le littoral de l'Asie Mineure et les îles, mais l'ensemble des Grecs. Même emploi aux vers 563, 949, 950, 1011, 1025. C'est un trait de couleur locale puisque le scholiaste d'Aristophane (*Ach.*, 104) déclare que tous les Grecs sont appelés « Ioniens » par les Perses, et que sur des tablettes de Persépolis ils sont désignés par le mot *Yanna*².

² Voir Edith Hall, *Inventing the Barbarians*, Oxford, Clarendon Press, 2^e éd. 1991 (1^{re} éd. 1989), p. 78.

179. *ἐναργής* : « qui se montre, qui se rend visible, visible, qui frappe les yeux, manifeste, clair, net ».
τοιόνδ' ... ὡς : mélange de deux constructions. Dans la prose attique on aurait *οὕτως ἐναργὲς ὥσπερ*.
180. *πάρουθε* : « auparavant, avant ». Ici entre *τῆς* et *εὐφρόνης* cet adverbe fait fonction d'adjectif : « la nuit dernière ».
εὐφρόνη, ἧς (ῆ) : « la bienveillante, la bienfaisante ». Désigne la nuit. C'est un exemple d'euphémisme, c'est-à-dire d'emploi d'un mot favorable au lieu d'un mot de mauvais augure. La nuit, c'est le temps de la peur, de la mort, de l'apparition des démons, des puissances infernales. De la même façon on appelle les Erinyes, sanglants démons de la vengeance, les Euménides, c'est-à-dire les « Bienveillantes ».
181. *εὐείμων* : « richement vêtu » (*εἶμα* : « vêtement »).
182. *πέπλος* : particul. vêtement de femme, par opposition à *χιτών*, tunique d'homme. Bailly : « grand, ample, plissé, d'une étoffe fine et légère, d'ord. richement brodé, qu'on mettait par-dessus les autres vêtements et qui enveloppait le corps entier ».
ἡσκημένη : nom. fém. sg. du part. pft passif d'*ἀσκέω-ῶ*, « parer, orner ».
183. *εἰς ὄψιν μολεῖν* dépend de *ἐδοξάτην* (181).
184. *ἐκπρεπεστάτα* est un duel. On pourrait comprendre : « parmi les femmes d'aujourd'hui les plus remarquables par la stature ». Mais ce ne serait pas satisfaisant, car il paraît difficile de ranger parmi les femmes du monde réel les femmes d'un songe. Les traducteurs ont donc tous préféré rendre ce superlatif par un comparatif : « plus remarquables que les femmes d'aujourd'hui ». En effet cette construction existe. La grammaire allemande Kühner-Gerth donne de nombreux exemples d'emplois du superlatif au lieu du comparatif³.
ἐκπρεπής : « remarquable, supérieur, distingué ».
185. *ἀμώμφ* choisi par Mazon est cité par lui comme venant de la première édition imprimée d'Eschyle, l'*Aldine* de 1518 (d'Asola père et fils). D'après Broadhead il s'agit de la leçon du *Mediceus*. Les autres éditeurs ne signalent pas *ἀμώμφ* et ne donnent que la leçon *ἀμώμω*, c'est-à-dire un duel. Au demeurant il n'y a pas de différence de sens. Texte Mazon : « par leur beauté irréprochable ». Texte des autres éditeurs : « irréprochables quant à leur beauté ». C'est la deuxième leçon qui est la plus satisfaisante car elle maintient un parallélisme entre *μεγέθει ἐκπρεπεστάτα* et *κάλλει ἀμώμω*. (*ἄμωμος*, « irréprochable »).
κασιγνήτα : duel, *κασιγνήτη, ἧς (ῆ)* : « sœur ».
186. Littéralement : « Elles habitaient comme patrie l'une la terre grecque, l'autre obtenue par le sort, l'autre la terre barbare ». On remarquera que c'est Atossa, une Barbare, qui parle elle-même de terre barbare. On peut l'expliquer en

³ R. Kühner – B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, I, Elementar- und Formenlehre*, 3^e éd. Hannover/Leipzig, 1898-1904, p. 23-24.

disant que le mot est à comprendre dans un sens géographique. Mais comme il y a dix emplois du mot « Barbare » dans la pièce et chaque fois dans la bouche d'un Perses (puisqu'il n'y a pas de personnage grec) et que tous ces emplois ne peuvent pas s'expliquer en leur donnant un sens géographique, ce ne doit pas être la bonne explication. Plus simplement, si Eschyle manifeste un certain souci, et même un souci certain, de la couleur locale (les noms perses, les vêtements, la prosternation, etc.), il n'a aucune raison de chercher à reconstituer avec une exactitude scientifique le monde perse. Il suffit qu'il se fasse comprendre des spectateurs grecs qui assistent à la représentation. Et il est probable qu'il ne pense même pas lui-même à l'incongruité qu'il y a pour la reine perse à parler de terre barbare alors que le mot *βάρβαρος* est fortement dépréciatif chez les Grecs. C'est celui qui parle une langue étrange et comme balbutiante (cf. sanskrit *barbara*, « qui bredouille », et latin *balbus*, « bègue »⁴).

188. *στάσις, εως* (ή) : « désaccord, différend, dispute, querelle » et même « guerre civile ».
- 188-189. *τεύχειν* : infinitif anormal qui ne peut s'expliquer que par le souvenir du verbe *έδοξάτην* (vers 181) dont dépendait normalement *μολεῖν* (183). Entre les deux il y a bien une phrase avec un verbe à l'indicatif, *έναιον*, mais au vers 188 *έδόκουν* a pu relancer le souvenir de *έδοξάτην*, comme si ce verbe commandait tout le récit du songe.
τεύχω : « faire ». Verbe de sens aussi général chez Homère et les Tragiques que le verbe *ποιεῖν*.
190. *κατεῖχε κάπράϊυνεν* : imparfaits d'effort (ou conatifs); « il cherchait à ... » (mais il n'y parvient pas).
κατέχω : « retenir, contenir, arrêter ».
πραῦνω : « adoucir, apaiser, calmer ».
άρμασιν : chez Homère et les Tragiques ce mot se rencontre au pluriel avec le sens du singulier.
άρμασιν ὑπο : *ὑφ' ἄρμασιν*. Il y a anastrophe de *ὑπό*, d'où la remontée de l'accent.
191. *λέπαδνον* : courroie qui retient le cou du cheval au joug ou au timon. Ce sens prouve que Mazon a choisi la mauvaise leçon, celle des manuscrits récents, pour la préposition. En effet si on choisit la leçon *ἐπ'*, on est contraint de traduire *λέπαδνον* par « joug », ce qui n'est pas le sens et qui ne peut s'expliquer que par une sorte de synecdoque de la partie pour le tout, dans la mesure où l'on peut considérer la courroie comme faisant partie du joug. On traduira alors : « il place le joug sur leur nuque », comme j'ai fait puisque j'ai adopté ici comme règle la fidélité au texte de Mazon. Mais il paraît beaucoup plus sage, comme l'ont fait tous les éditeurs sauf Wilamowitz, Sidgwick et Mazon, de garder la leçon du *Mediceus*, *ὑπ'*, et de traduire : « il place la courroie sous leur cou ».

⁴ Voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1983, I, p. 165.

- αὐχὴν, ἔνος (ὀ) : cou de l'homme et des animaux. Peut désigner le derrière du cou, aussi bien que le devant, gorge, gosier.
192. πυργώ-ω : « flanquer ou munir de tours », d'où « fortifier, protéger, élever comme une tour, vanter, faire grand cas de, exalter, exagérer ». Au moyen : « se redresser, se tenir droit, être hautain », d'où « s'enorgueillir ». L'image eschyléenne est difficile à rendre en français sans outrance. Je fais une tentative en traduisant : « L'une, dressée comme une tour, s'enorgueillissait de cet équipement ». Bardollet-Deforge : « L'une alors était la tour orgueilleuse qu'on l'équipât ». Belloni : « L'una si ergeva simile a torre ».
στολή : « équipement, ajustement, habillement, vêtement ».
193. ἡνία, ας (ῆ) : « bride, rêne ».
Remarquer les présents qui, entremêlés avec les imparfaits, donnent de la vivacité au récit. En racontant, Atossa revoit la scène et retrouve la frayeur éprouvée devant le songe.
εὐαρκτος : facile à gouverner. C'est un *hapax*. εὐαρκτον est un prédicatif, un attribut proleptique, c'est-à-dire l'équivalent d'une consécutive : « Elle contenait sa bouche de telle sorte qu'elle était facile à commander au moyen des rênes ».
Le verbe ἔχω doit être compris dans son sens de « retenir, tenir ferme, contenir, maintenir ». La préposition ἐν indique le moyen ou l'instrument comme souvent chez Eschyle.
194. σφαδάζω/άζω : « bondir, s'agiter impétueusement ou avec violence, se débattre ».
ἔντος, ους (τὸ) : tout ce qui sert à équiper, garnir, d'où « harnais »; ou « courtoie, sangle liant le joug au harnais », selon l'interprétation de Broadhead.
δίφρος, ου (ὀ) : partie du char qui portait le conducteur, d'où « char ».
195. διασπαράσσω : « mettre en pièces, déchirer ».
συναρπάζω : « se saisir de plusieurs personnes ou de plusieurs choses ensemble ». Ici peut désigner à la fois le harnais et les courtoies qui le lient au char.
196. ἄνευ χαλινῶν : littéralement « sans le mors », d'où « malgré le mors ». Cf. Plat., *Théag.*, 122a, ἄνευ ἐμοῦ, « sans mon assentiment, malgré moi ». Il n'est pas nécessaire de remplacer la leçon ἄνευ par la conjecture ἄνω que propose Broadhead (mais sans l'introduire dans son texte), ce qui se traduirait par : « arrache le frein en le tirant par-dessus sa tête ».
θραύω : « briser, broyer ».
197. παρίστημι : au moyen « s'avancer auprès, s'approcher de, se tenir auprès ». On trouve un emploi très proche chez Euripide pour marquer le surgissement d'une apparition :
καί μοι καθ' ὕπνον δόξα τις παρεστάθη
« Mon âme eut en rêve une apparition ». (Eur., *Rhésos*, 780).

198. οἰκτίρω : forme attique de οἰκτεῖρω, « avoir pitié ou compassion de » (+ accusatif). Les manuscrits ont οἰκτεῖρων que Broadhead est le seul à maintenir. Rien, métriquement, ne l'interdit.
σφε = αὐτόν. Forme épique reprise par les Tragiques.
ἔπως : quand (chez Homère et les Tragiques).
τὸν δέ : pronom épique. On remarque que dans ce récit, récit de catastrophe, la tonalité est très nettement épique. C'est le ton des récits de combats et de massacres chez Homère.
199. πέπλος ici n'indique pas un vêtement de femme, mais un long vêtement persan.
201. καλλίρροος-ους : « au beau cours, aux belles eaux ».
202. ψάω : « tâter, toucher » + génitif.
πηγή, ἧς (ῆ) : « eau courante, ondes ». Nous retrouvons ici le procédé eschyléen habituel : καλλιρρόου πηγῆ. Le deuxième élément de l'adjectif composé, ῥόος, courant d'un fleuve ou de la mer, a le même sens que πηγῆ; autres exemples, tirés de la *parodos* :
122-123 : γυναικοπληθῆς ὄμιλος, litt. « une foule d'une foule de femmes »;
141-142 : φροντίδα ... βαθύβουλον, « une réflexion d'une profonde réflexion »;
et à nouveau aux vers 147-148 : δορκράνου λόγχης (expression quelque peu hermétique que je rends par « la lance à la coiffe de fer »).
θυητόλος : « qui accomplit un sacrifice, qui apporte des offrandes » (θύος, « offrande pour un sacrifice », d'où « sacrifice »).
204. θύω : « offrir un sacrifice aux dieux ». Dans Homère ce verbe s'emploie toujours en parlant de farine, de fruits, d'offrandes brûlées sur l'autel, non de victimes égorgées. Et c'est bien le cas ici.
πελανός, οὔ (ὀ) : « gâteau rituel offert aux dieux ». Mélange à moitié liquide de farine, de miel et d'huile.
τέλος, ους (τὸ) : ici « acquittement, paiement ». Comprendre : « dont cette offrande est le salaire ». Il faut sous-entendre ἐστί. Il y a un marché : la reine offre le *pelanos* aux dieux qui, en échange, assurent leur rôle de préservateurs. La traduction de Mazon (« à qui est dû l'hommage ») ne rend pas cette idée de marché.
205. ἐσχάρα, ας (ῆ) : « foyer de l'autel », d'où « autel pour les sacrifices et offrandes ».
206. ἄφθογος : « sans voix, muet ».
La frayeur d'Atossa est marquée par les fricatives (cinq φ) des vers 205-206 :
... φεύγοντα ...
Φοίβου· φόβω δ' ἄφθογος ἐστάθην, φίλοι
Mazon n'a guère cherché à rendre cette allitération :
et j'aperçois alors un aigle, qui fuit vers l'autel bas de *Phoibos* !
Mueite d'effroi, je m'arrête, amis. Mais bientôt, sous mes yeux, un milan fond du ciel.
On peut faire mieux. Bardollet-Deforge :

Je vois un aigle qui fuit au foyer de *Phœbus*; de frayeur je restai sans voix sur place, amis. Peu après un oiseau tournoyeur attire mes regards.

Grosjean :

Mais je vois fuir un aigle au foyer de *Phébus* :

Mes amis, j'en reste interdite de frayeur.

Je vois alors un épervier fondre à tire-d'aile

Dans cette compétition, profitant de l'avantage que me vaut le fait de traduire après les autres, je propose :

C'est alors que je vois un aigle fuyant vers le foyer de *Phoibos*.

Sous l'effet de la frayeur je restai sans voix, figée sur place, mes amis. Mais ensuite je vois un faucon fondre à tire-d'aile.⁵

207. μεθύτερος, α, ον : « postérieur ». μεθύτερον, « plus tard, ensuite ».
 κίρκος, ου (ὀ) : sorte de faucon. La traduction de Mazon ne convient pas car si le milan appartient à la famille des falconidés, il n'a pas la rapidité de l'oiseau qui est décrit ici. Selon l'Encyclopédie Larousse, « Trop lent et paresseux, le milan ne peut être dressé en fauconnerie ». Grosjean traduit par « épervier », ce qui est meilleur, puisque selon Larousse ce rapace est « très estimé en fauconnerie pour son courage et sa hardiesse ». Mais c'est un « oiseau de bas vol ». Or ἐφορμαίνοντα semble indiquer que le rapace fond du ciel. Bardollet-Deforge traduisent « oiseau tournoyeur » car ils rapprochent κίρκος, l'oiseau, d'un autre κίρκος = κρίκος, cercle, anneau (cf. le latin *circus*). Mais je crois qu'il est plus approprié de traduire par « faucon » pour de multiples raisons :
1. Les faucons ont un vol puissant et particulièrement rapide, ce qui leur permet de capturer leurs proies au vol. Dans ses piqués le faucon pélerin atteint 280 kilomètres à l'heure.
 2. Les faucons sont des oiseaux de haut vol.
 3. κίρκος est utilisé comme épithète du nom ἱρηξ, forme épique de ἰεραξ, qui signifie « faucon ».
- 207-208. « dans sa course avec ses ailes », d'où « à tire-d'aile ».
208. ἐφορμαίνω : « s'élancer sur ».
 χηλή, ῆς (ῆ) : « serres ».
209. τῦλλω : « arracher poil à poil, plume à plume ».

⁵ Sur les fricatives utilisées pour exprimer la frayeur, comparez Racine :

Et lorsqu'avec frayeur je parais à vos yeux (Britannicus, II, 3)

De mon front effrayé je craignais la pâleur (Ibid., III, 8)

Un effroyable cri, sorti du fond des flots (Phèdre, V, 6)

... une gueule enflammée,

Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

La frayeur les emporte; et sourds à cette fois,

Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix. (Ibid., V, 6)

Il veut les rappeler, et sa voix les effraie (Ibid., V, 6)

209-210. Selon Broadhead οὐδὲν ἄλλο ἢ ... παρεῖχε est l'équivalent de οὐδὲν ἄλλο ἐποίει ἢ. C'est bien ainsi que l'entend Mazon, semble-t-il : « l'aigle, qui ne sait plus que se pelotonner sans défense ». Mais cette interprétation me paraît affadir le sens de παρέχω. L'expression οὐδὲν ἄλλο ἢ n'a pas besoin de verbe. L'absence de verbe est même la forme la plus courante de cette expression, le verbe ποιεῖν étant sous-entendu. Il faut rendre παρέχω (fournir, procurer, accorder). D'où ma traduction : « Et celui-ci ne faisait rien d'autre que de se blottir en offrant son corps » (lit. : « que se blottissant offrir son corps »). De même Bardollet-Deforge : « L'aigle ne faisait rien d'autre que de se blottir et tenir son corps offert ».

πτήσσω : « se blottir de crainte », notamment en parlant d'animaux.

δέμας (τὸ) : « corps ».

210. Ταῦτ' ἔμοιγε δέματ' εἰσιδεῖν : εἰσιδεῖν est une conjecture d'Hartung adoptée par Sidgwick, Mazon et Belloni : « Ce fut pour moi terrible à voir ». Mais il n'y a aucune raison de changer la leçon du *Mediceus* (ἔστ' ἰδεῖν) qui a exactement le même sens et qui convient pour le mètre. Le texte est maintenu par Wilamowitz, Broadhead, Page, J. de Romilly, Pompella, G. et M. Morani.

δεῖμα, ατος (τὸ) : « crainte, frayeur, ce qui effraie, objet d'effroi, objet d'horreur ».

212. θαυμαστός : « étonnant, admirable ».

213. ὑπεύθυνος : « soumis à une reddition de comptes ».

214. ὁμοίως : « semblablement, de la même façon ». Ce n'est pas un simple équivalent d'ὅμως. Cela ne signifie pas seulement, à mon avis, qu'il restera toujours maître de cette terre, comme traduit Mazon, mais qu'il continuera à régner de la même façon, c'est-à-dire sans concession, de manière despotique, exactement comme si l'expédition n'avait pas eu lieu ou comme s'il avait été vainqueur.

κοιρανέω-ω : « être maître, commander » + génitif (κοίρανος : « chef, souverain, roi »). On a affaire ici à un présent oraculaire⁶ et on est obligé de le rendre par un futur. Outre Kühner-Gerth, voir Humbert⁷ : « La notion de présent est très élastique ... le réduire, comme semblerait le supposer sa définition théorique, à un *point*, limite entre ce qui n'est plus et ce qui va être, lui ôterait toute réalité. Le présent concret comporte une large bande, non seulement de ce *futur* qui, en grec, "vient" à lui, mais aussi de *passé* réel. De plus, il est propre à exprimer le *permanent*, qui dépend plus encore de l'aspect duratif du thème que du temps proprement dit ». On peut dire qu'ici on trouve bien cette notion de permanence. La souveraineté du Grand Roi demeure, immuable, quels que soient les accidents historiques. Le présent κοιρανεῖ est particulièrement signifiant.

⁶ Voir Kühner-Gerth, I, p. 138.

⁷ J. Humbert, *Syntaxe grecque*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Klincksieck, 1954, p. 137.

Commentaire

Construction

1. Le songe : 176-200.
2. Le présage : 201-210.
3. Une conclusion inattendue : mon fils demeurera toujours le maître absolu de cette terre : 211-214.

Le discours de la reine commence sous le signe de l'angoisse. Angoisse qui s'exprime par le cauchemar, et le cauchemar répété : « Sans cesse je vis en compagnie de nombreux songes nocturnes ». On rapprochera :

— Clytemnestre s'adressant à Agamemnon :

Et dans mes songes, le vol léger et harcelant du moucheron m'éveillait, les yeux encore pleins des maux que j'avais vus t'assailir, plus nombreux que les minutes de mon rêve.
(Ag., 891-894)

— Dans ce passage où Clytemnestre dissimule sa vraie pensée à son époux Agamemnon, il ne s'agit pas en réalité de cauchemars mais de rêves heureux puisque Clytemnestre souhaite la mort du roi. C'est son inconscient qui parle. En revanche le songe de Clytemnestre devient cauchemar lorsqu'il annonce le retour du vengeur Oreste :

En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux, le prophète qui, dans cette demeure, parle par la voix des songes (ὄνειρόμαντις), soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine nuit, au cœur du palais, proclamant son oracle en un cri d'épouvante, lourdement vient de s'abattre sur les chambres des femmes.
(Ch., 32-37)

— Et plus loin :

Ce sont des songes, des terreurs (δειμάτων) inquiétant ses nuits, qui l'ont fait sauter de sa couche pour envoyer ces libations, la femme impie !

(Ch., 523-525)

On remarquera la ressemblance avec le passage des *Perses* : des cauchemars répétés, qui engendrent la peur (δειμάτων dans les *Chœphores*, δειματ', *Pe.*, 210). La réaction est la même : des libations pour apaiser le mort outragé ou pour obtenir la protection des dieux.

— On pourrait aussi rappeler les rêves d'Io tourmentée par Zeus qui la désire :

Sans répit, des visions nocturnes visitaient ma chambre virginale et, en mots pressants, me conseillaient ainsi.
(*Pr. ench.*, 645-647)

— Ou encore chez Euripide les cauchemars qui tourmentent Hécube et annoncent la mort de son fils Polydore et de sa fille Polyxène :

O clarté de Zeus, ô nuit ténébreuse, pourquoi suis-je ainsi affolée de terreurs nocturnes (δείμασι), de fantômes ? O Terre auguste, mère des songes à l'aile noire, loin de moi la vision nocturne que j'ai eue en rêve sur le fils qui m'est conservé en Thrace, et sur Polyxène, ma chère fille, — effroyable révélation !

(Eur., *Hécube*, 59-76)

Le songe est effroyable parce qu'il est cauchemar et cauchemar prémonitoire. Ce n'est pas un vain fantôme. On sait qu'il se réalisera. Il n'y a donc pas de solution de continuité entre l'angoisse montante du Chœur et l'angoisse affirmée d'Atossa. Il n'y a qu'une différence d'intensité, car deux éléments, le songe et le présage, s'ajoutent pour accroître l'angoisse. La continuité, on la retrouve dans l'emploi de deux mots involontairement prophétiques, déjà rencontrés dans la *parodos*. Au vers 178 : οἴχεται, le fils est parti, avec son armée. Il est parti ou il est mort (second sens d'οἴχομαι). En fait il reviendra, mais non son armée. πέρσαι, il est parti détruire, non la Grèce comme il le croit, mais la puissance perse. Le nom du peuple, Πέρσαι, prend son sens véritable (dans une étymologie qui, certes, n'a rien de scientifique), πέρσαι avec une minuscule. Il est le peuple destructeur, c'est-à-dire en réalité destructeur de lui-même.

Nous avons donc un songe prophétique, suivi lui-même d'un présage. Le récit tout entier est une prophétie. Avec le songe qu'il s'agit d'interpréter, nous avons l'une des formes les plus courantes de la pratique divinatoire : l'oniromancie, pratiquée à Épidaure par exemple. Il existait des traités d'interprétation des songes, des clés des songes, comme l'*Onirocriticon* d'Artémidore, que nous avons conservé. Quant à l'ornithomancie, divination par les oiseaux, c'est la plus pratiquée de toutes les divinations. L'aspect prophétique est d'ailleurs renforcé par le lieu du présage : l'autel de Phoibos Apollon qui est le dieu par excellence de la prophétie. Et pour faire bon poids, entre les deux, à la fin du récit du songe, apparaît Darios; « apparaît » au sens propre : c'est une apparition, un fantôme. Darios est mort, depuis six ans. Et cette apparition annonce la grande évocation du fantôme de Darios, suivie de son apparition et de son entretien avec Atossa et le Chœur (vers 633-842). Or l'évocation a pour but d'obtenir des renseignements, des prophéties. Cela est dit d'entrée :

Allons, saintes divinités des enfers, Terre, Hermès, et toi, souverain des morts, faites remonter cette âme à la lumière. Si, mieux que nous, il sait le

remède à nos maux, il peut, seul entre les hommes, nous révéler quand ils finiront.

(*Pe.*, 628-632)

Une prophétie ne se donne pas d'emblée. Elle peut même être fort obscure. Ce n'est pas sans raison qu'Apollon est appelé *Loxias*, l'Oblique. Même si elle n'est pas complètement obscure, elle est au moins symbolique. Il s'agit donc de déchiffrer le symbole.

Les deux femmes du songe sont de haute stature parce qu'elles n'appartiennent pas au monde réel. Elles ne peuvent avoir la taille des femmes humaines car elles appartiennent au monde suprahumain : les songes sont envoyés par les dieux et les dieux sont toujours représentés comme plus grands que les hommes. Leur stature, leur beauté, sont des signes de l'importance de ce qui est en jeu.

L'une est parée de la robe perse, l'autre de la robe dorienne. Trois interprétations sont possibles :

1. Les deux femmes, « sœurs de même race », seraient Europe et Asie, filles d'Océanos. C'est ce que dit le scholiaste s'inspirant d'Hésiode. En effet, dans la *Théogonie*, 337 sqq., parmi les filles de Téthys et d'Océanos on recense Europe et Asie. Mais cette interprétation n'est pas satisfaisante, parce que trop large, trop générale. Ce n'est ni de l'ensemble de l'Europe, ni de l'ensemble de l'Asie qu'il est question dans les *Perses*.
2. La femme qui accepte le joug représenterait les Grecs d'Asie et la femme qui le refuse les Grecs d'Europe. Mais cela ne convient pas non plus, d'abord parce que les Grecs d'Asie n'acceptent pas de bon cœur le joug. En témoigne la grande révolte de l'Ionie qui éclate en 499. Donc le mot *ἐπιυγοῦτο* au vers 192 ne peut caractériser leur comportement. Ensuite parce qu'Eschyle, si l'on admettait cette hypothèse, détruirait ainsi l'opposition Grec/Perse qui constitue l'un des leitmotifs de la pièce (lance grecque/arc perse, liberté grecque/despotisme perse, ordre grec/désordre perse, etc.), puisqu'il mettrait en pleine lumière des Grecs qui acceptent docilement l'esclavage, la sujétion.
3. Il est donc clair que l'interprétation la plus simple est la bonne : la femme qui porte la robe perse représente les Perses, la femme qui porte la robe dorienne représente les Grecs, le mot « dorien » étant l'équivalent de « grec », comme chez Homère « Danaens » ou « Achéens » signifient « Grecs ». Mais ce mot connote certainement l'idée de simplicité, d'austérité, en opposition avec la mollesse orientale. Qu'on pense au sens qu'a pris l'adjectif « spar-

tiate »; or Sparte est une cité dorieenne. D'un côté la robe longue avec un renflement et des plis bouffants à la ceinture ainsi que des ornements, de l'autre la robe droite, simple, courte, qu'on passait par la tête et les bras⁸. En quoi la nation grecque et la nation perse sont-elles sœurs ? Elles le sont mythiquement comme le prouvent plusieurs allusions à l'origine grecque du peuple perse. Les Grecs et les Perses sont deux peuples frères : ce n'est pas aux Perses que s'en prend Eschyle, mais au roi plein d'*hubris* qui a conduit ses sujets au désastre et à la mort⁹. On peut se demander si dans un mot comme *κασιγνήτα* il n'y a pas un appel. La pièce est représentée en 472. La bataille de Salamine a eu lieu en 480. En huit ans les belligérants ont pu prendre du recul. Les circonstances ont changé. Athènes a fondé la ligue de Délos, et voilà que déjà des cités manifestent des velléités de rébellion. Certains, sans doute, pensent qu'il serait temps de préparer une paix sûre, stable avec la Perse.

On peut même voir, comme Pompella¹⁰, dans le texte d'Eschyle, des éléments de discussion pour des négociations. Quand le dramaturge fait dire au Chœur chantant la sagesse de Darios :

Que de cités il a prises sans franchir le cours de l'Halys, sans même quitter sa demeure !

(*Pe.*, 865 sqq.)

on peut comprendre : aux Grecs ce qui est du côté ouest de l'Halys, à savoir la Grèce et l'Ionie (puisque l'Halys est un fleuve qui, avant l'effondrement du pouvoir de Crésus en 546 av. J.-C., faisait frontière entre l'empire perse et la Lydie); aux Perses ce qui est à l'est de l'Halys, c'est-à-dire ce qui était l'empire perse avant que Cyrus ne triomphe de Crésus. Cette thèse met peut-être trop de sous-entendus dans le simple mot *κασιγνήτα*. Mais ce qu'il faut retenir au moins, c'est qu'il n'y a ni haine ni mépris d'Eschyle pour ce peuple dont il célèbre pourtant la défaite.

⁸ Voir le commentaire de Belloni, p. 116, et celui de Dreyfus, p. 104-105, qui renvoie à Charles Picard, *La vie privée dans la Grèce classique*, Paris, Rieder, 1930. Voir aussi Robert Flacelière, *La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, 1959, p. 193. Il y a d'ailleurs des contradictions dans les descriptions, notamment sur l'utilisation ou non d'une ceinture. Le récit d'Hérodote (V, 87-88) ne paraît pas d'une fidélité absolue à la réalité historique.

⁹ Voir *infra*, A. Moreau, « La tétralogie ... ».

¹⁰ G. Pompella, *Eschilo ...*, p. 155.

Revenons à l'interprétation symbolique du songe. Elle est claire et elle l'était aussi pour les Grecs, comme en témoignent ces deux passages de la *Clé des songes* (*Onirocriticon*) d'Artémidore :

Être attelé à un char comme n'importe lequel des chevaux, lors même que celui qui a vu ce rêve serait brillant et accoutumé au luxe, cela signifie esclavage, ou fatigue, ou maladie. (III, 18)

Être véhiculé sur un char ou une voiture à quatre roues avec un attelage d'hommes signifie qu'on dominera sur beaucoup ... (III, 19)

Donc Xerxès est un roi puissant régnant sur beaucoup de peuples et les réduisant en esclavage. Mais si la Perse accepte cet esclavage, la Grèce, quant à elle, le refuse. Elle n'accepte pas le joug, le brise et retrouve sa liberté. La chute de Xerxès est très fortement soulignée par la place du verbe en tête de vers et en tête de phrase, ainsi que par le bruit sourd de la chute marqué par les deux π du verbe $\pi\acute{\iota}\pi\tau\epsilon\iota$, repris en écho par les trois autres π du vers 197 :

$\pi\acute{\iota}\pi\tau\epsilon\iota$ δ' ἔμδος παῖς, καὶ πατὴρ παρίσταται
Δαρεῖος οἰκτίρων σφε'

Et voici qu'il tombe, mon petit. Et son père Darios paraît près de lui, plein de compassion.

La symbolique garde une certaine ambiguïté. Trois sens sont possibles : la défaite, la perte du pouvoir, la mort. L'ambiguïté sera maintenue jusqu'à l'arrivée de Xerxès devant le Chœur. Mais même alors une menace continue de planer sur le destin futur de Xerxès.

Venons-en maintenant à l'apparition de Darios et à l'attitude de Xerxès. Là encore la symbolique est très claire. Darios est représenté comme le roi très sage (ce qu'il ne fut guère dans la réalité puisque c'est lui qui monta la première expédition achevée par la défaite de Marathon en 490 et qu'il fut, d'après Hérodote, l'initiateur de la seconde, dont il ne put entreprendre lui-même la réalisation à cause de la révolte de l'Égypte). L'attitude de Xerxès révèle son sentiment de culpabilité. Darios est le père sage qui juge le fils coupable. L'expédition contre la Grèce fut un acte de folie, dénoncé comme tel un peu plus loin dans l'entretien entre l'ombre de Darios et la reine Atossa. Xerxès n'a pas écouté les avis de son père :

Et moi-même, quand le sort m'eut donné ce que je souhaitais, j'entrepris bien des campagnes avec bien des armées : jamais pourtant je n'infligeai telle épreuve à mon pays. Mais mon fils Xerxès, jeune, pense en jeune homme et oublie mes avis. (Pe., 779-783)

Mais écoutons Hérodote :

Quand la nouvelle de la bataille livrée à Marathon fut parvenue au roi Darios fils d'Hystaspe, qui était auparavant déjà grandement irrité contre les Athéniens en raison de leur incursion dans le pays de Sardes, son courroux fut alors beaucoup plus vif, et il eut plus de hâte à marcher contre la Grèce. Sur-le-champ, par des messagers envoyés dans toutes les cités, il ordonna de préparer des troupes, — dont il fixa l'importance en chaque lieu bien au delà de ce qu'on fournissait précédemment, — des vaisseaux de guerre, des chevaux, du blé, des bateaux de transport. Les ordres publiés de toutes parts mirent l'Asie pendant trois années dans un état d'agitation; les hommes les plus vaillants étaient levés pour faire campagne contre la Grèce et s'y préparaient.

(Hdt., VII, 1)

La réalité historique est donc toute différente de ce que présente Eschyle : un père juge qui remonte des Enfers, semblable à Minos, Eaque et Rhadamante, et un fils coupable, qui manifeste sa contrition en déchirant ses vêtements. Ce thème va revenir à plusieurs reprises dans la pièce. Au moment où Xerxès, après avoir assisté au désastre de Salamine, contemple le massacre de Psyttalie :

Il avait pris place en un point d'où il découvrait toute l'armée, un tertre élevé près de la plaine marine : il déchire ses vêtements, lance un sanglot aigu, puis soudain donne un ordre à son armée de terre et se précipite dans une fuite éperdue.

(*Pe.*, 465-470)

Ensuite c'est l'ombre de Darios qui adresse des recommandations à Atossa :

Et toi, vieille mère chérie de Xerxès, rentre dans ton palais. Prends-y la plus brillante parure et va au-devant de ton fils : dans la douleur qu'il ressent de ses maux, ses vêtements aux teintes multiples ne sont plus sur son corps que lambeaux déchirés.

(*Pe.*, 832-836)

Et Atossa répond à sa demande :

Mais le malheur qui surtout me point, c'est l'ignominie des vêtements qui maintenant couvrent le corps de mon fils. Je vais aller chercher dans le palais une parure neuve.

(*Pe.*, 846-849)

Quand Xerxès se présente devant le Chœur au vers 809, c'est bien avec ses vêtements déchirés qu'il apparaît, comme le prouve le vers 1030 :

Et, à ce coup fatal, j'ai déchiré mes vêtements.

Un élément matériel symbolise ainsi le désastre perse qu'il concrétise en le présentant aux yeux des spectateurs¹¹.

¹¹ Sur l'importance de la symbolique des vêtements dans les *Perses*, voir Harry C. Avery, « Dramatic Devices in Aeschylus' *Persians* », *AJPh*, LXXXV, 2,

*Le présage des oiseaux :
une symbolique et des échos historiques*

Le même jeu d'échos est utilisé pour le mot πελανός (vers 204). Le songe est de mauvais augure. Aussi Atossa va-t-elle s'efforcer de détourner (ἀποτρέπειν, ici il est question des dieux qui détournent, ἀποτρόποισι δαίμοσι) le malheur qui arrive grâce au don d'une galette mi-liquide mi-solide. Mais le don apotropaïque n'aura pas le temps d'être effectué : le rituel est interrompu par le présage des oiseaux et quelques minutes plus tard arrive le messager annonçant le désastre de Salamine. Pourtant, après le départ du messager, la reine persiste dans son projet :

Puisque c'est en ce sens que votre avis s'est prononcé, je veux d'abord prier les dieux; ensuite à la terre et aux morts je viendrai apporter une offrande (πελανόν) choisie dans mon palais. Je sais qu'il s'agit du passé : mais l'avenir ne peut-il nous réserver un sort meilleur ?
(*Pe.*, 521-526)

Mais les dieux ne l'exauceront guère car ce que Darios prophétise un peu plus loin, c'est une libation du sang de l'égorgement (πελανός αίματοσφαγής, 816), c'est-à-dire la défaite de Platées avec ses « monceaux de morts ». Alliance de mots qui unit le rituel pacifique de l'offrande d'un gâteau au rituel sanglant de la bête sacrifiée. Sacrilège ? Non, car c'est le sage Darios qui parle. Douloureux oxymore plutôt. Le vieux roi souligne ainsi toute l'étendue du désastre causé par la démesure de son fils Xerxès. L'espoir manifesté plus haut par la reine n'a pas lieu d'être :

L'édifice des malheurs n'en est pas même à son soubassement et va grandir encore.
(*Pe.*, 814-815)¹²

La symbolique du présage des oiseaux est claire. L'aigle représente Xerxès, le Grand Roi. L'étendard du roi de Perse était un aigle d'or éployé, monté sur une longue pique¹³. L'aigle est le roi des

1964, p. 179-180; D.J. Conacher, « Aeschylus' *Persae*. A Literary Commentary », in *Serta Turyniana* (éd. Heller), Urbana, 1974, p. 175-176; H.C. Edinger, *Vocabulary and Imagery in Aeschylus' Persians*, Diss. Princeton, 1961, p. 57 sqq.; L.J.D. Richardson, « The Inner Conflict in the *Persae*. Athenian Dramatist and Persian Characters », in *Studies in Honour of G. Norwood, Phoenix*, Suppl. I, Toronto, 1952, p. 60.

¹² Sur cette métaphore paradoxale, voir A. Moreau, *Eschyle. La violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 86-87.

¹³ Xén., *An.*, I, 10, 12; *Cyr.*, VII, 1, 4; Philostrate, *Imag.*, II, 31. Pour d'autres exemples, voir le commentaire de Belloni, p. 115.

oiseaux, roi du ciel, identifié au soleil. On dit qu'il est capable de regarder le soleil en face, sans baisser les paupières, ni se brûler les yeux. Il suit la trajectoire du soleil, du lever au zénith. Les Grecs disent en effet qu'il s'envole de l'extrémité du monde pour monter dans le ciel et s'arrêter à la verticale de Delphes, au-dessus de l'*omphalos* qui est le centre du monde. C'est l'oiseau favori de Zeus, le roi des dieux :

le plus aimé des oiseaux. (Il., XXIV, 311)

C'est son messenger. On l'appelle encore « le chien de Zeus ». C'est lui qui se fait l'exécuteur du châtement imposé par Zeus quand il s'en va chaque jour dévorer le foie de Prométhée. Pour enlever Ganymède, Zeus se métamorphose en aigle. L'aigle porte les foudres de Zeus.

Très souvent il est représenté tenant dans ses serres un animal : un faon (Il., VIII, 248); un serpent (Il., XII, 202); une hase pleine (Esch., Ag., 119); un lièvre (Xén., *Cyropédie*, II, 4, 19).

Identifié au soleil, il est normal qu'il soit en rapport avec Phoibos qui fut très tôt identifié lui aussi au soleil. Et précisément la première attestation de cette identification se trouve chez Eschyle dans une pièce intitulée les *Bassarides*¹⁴, où Orphée déclare que le Soleil est aussi nommé Apollon. D'autre part le Soleil était honoré chez les Perses sous le nom de Mithra, grande divinité des Perses confondue avec le dieu solaire Shamash. Donc la symbolique de la puissance et de la souveraineté qui s'exprime à travers le présage est amplement justifiée.

Mais ce Roi-Soleil va connaître l'échec. Ici un rapprochement proposé par Georges Devereux¹⁵ est tout à fait séduisant car il met en relation les deux parties du discours d'Atossa. Phaéthon, fils d'Hélios, jeune présomptueux, voulut conduire le char de son père et s'avéra incapable de maîtriser les chevaux. Provoquant alternativement incendies et glaciations sur la terre selon que le char s'approchait ou s'éloignait trop de celle-ci, il fut foudroyé par Zeus, qui ne voulait pas que le monde fût bouleversé. De même, Xerxès, conducteur de char dans la réalité (Pe., 84) et dans le songe, ne sait pas conduire le char de son père, le Grand Roi Darios; de plus, ce roi de la race du Soleil ne sait pas rester à sa place en Asie et bouleverse le monde en envahissant les terres d'Occident. C'est pourquoi il subit lui aussi le châtement de la

¹⁴ Voir l'édition de Radt, p. 39.

¹⁵ G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford, 1975, p. 14-16.

démesure : parce qu'il ne maîtrise pas le char, il connaît lui aussi la chute¹⁶.

Quant au faucon, il représente évidemment les Grecs. C'est avec l'aigle le plus noble des oiseaux. Les Egyptiens en avaient fait l'oiseau d'Horus, le dieu maître du ciel, dont les yeux étaient le soleil et la lune¹⁷. Il est aussi attribut du dieu Rê, symbole du soleil levant. Il est emblème et symbole solaire chez les Incas du Pérou. Il est « solaire, ouranien, mâle, diurne ... symbole ascensionnel ». C'est aussi l'oiseau d'Apollon, comme l'atteste ce présage envoyé à Télémaque :

Comme il parlait encore, à sa droite un oiseau, un faucon s'envola : en ses serres, ce prompt messenger d'Apollon plumait (τίλλε) une colombe et les plumes tombaient entre les pieds de Télémaque et le vaisseau.

(*Od.*, XV, 525-528)

Il n'empêche que dans la hiérarchie des oiseaux l'aigle est au-dessus du faucon et qu'il est tout à fait anormal de voir l'aigle subir ce que d'habitude il fait subir aux autres animaux. C'est un prodige qui symbolise la victoire de la petite Grèce sur l'immense Perse. L'aigle fuit, l'aigle est plumé comme la colombe du présage adressé à Télémaque, l'aigle se blottit : πτήξας, 209. Or au vers 137 de l'*Agamemnon* c'est par le mot πτάξ, litt. « qui se blottit » qu'est désignée la hase enlevée par l'aigle. Un aigle qui se blottit, c'est un oxymore zoologique comme il y a des oxymores stylistiques. Ainsi est annoncé l'incroyable exploit de Salamine.

Mais le prodige doit aussi être mis en rapport avec les données historiques. Il y a tout lieu de penser qu'Eschyle symbolise ici non seulement la victoire des Grecs mais la revanche d'Apollon. En effet Xerxès, nous dit Hérodote (VIII, 35-39), avait osé s'attaquer au sanctuaire d'Apollon. Une partie de ses troupes avait envahi la Phocide en vue de piller le sanctuaire de Delphes, mais des phénomènes surnaturels les chassèrent. Ctésias (*Histoire des Perses*, 13,31) offre une autre version : Xerxès, après être repassé en Asie après Salamine, aurait envoyé l'eunuque Matakas insulter Apollon et piller le temple de Delphes; l'eunuque aurait accompli sa mission. Dans la version d'Hérodote le présage eschyléen apparaîtrait comme un châtement pour la tentative

¹⁶ Voir aussi A. Moreau, *Eschyle ...*, p. 149-150.

¹⁷ Voir J.P. Clébert, *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1973, p. 186; J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973 (1^{re} éd., Paris, Laffont/Jupiter, 1969), II, p. 301.

de sacrilège. Dans la version de Ctésias il serait un épisode du combat entre le Grand Roi et le dieu.

Une deuxième donnée historique nous est fournie par Hérodote (III, 76). Celui-ci rapporte comment sept Perses détrônèrent les mages usurpateurs. Ils avaient préparé un complot, mais n'étaient pas d'accord sur le moment opportun pour engager l'action. Les uns avec Otanès voulaient différer, les autres avec Darios voulaient qu'on agît vite. C'est alors que se manifeste un prodige :

Tandis qu'ils se disputaient, parurent sept couples de faucons (ἰρήκων) qui poursuivaient deux couples de vautours, leur arrachaient les plumes (τίλλοντα) et les déchiraient. A cette vue, les sept approuvèrent tous l'opinion de Darios et marchèrent ensuite sur le palais, encouragés par le présage des oiseaux.

Les conjurés triomphent des mages et Darios devient roi. Hérodote est postérieur à Eschyle, mais il n'a pas inventé cette histoire et le dramaturge devait certainement la connaître. Le prodige qu'il raconte paraît calqué sur le premier. Il en constitue l'inversion. Jadis le faucon perse Darios poursuit des oiseaux d'une taille plus grande, leur plume la tête (τίλλοντα) et en triompha. Maintenant le faucon grec poursuit l'aigle perse, lui plume la tête (τίλλοντα, vers 209) et en triomphe. Il y a un renversement. Au roi sage la victoire, au roi dépourvu de sens la défaite et l'humiliation.

Le commentaire du songe et du prodige par la reine

Le début du commentaire de la reine est conforme à ce qu'on attendait. Elle dit son effroi : δείματα (210). Mais la suite est surprenante. Si le vers 212 ne nous étonne pas, car l'apodose correspond à la protase :

πράξας μὲν εἴ θαυμαστός ἂν γένοιτ' ἀνήρ

Si mon fils réussit, il pourrait bien être un objet d'admiration.

il n'en est pas de même pour le vers 213 :

κακῶς δὲ πράξας οὐχ ὑπεύθυνος πόλει

mais s'il échoue, il n'a pas de comptes à rendre à la cité.

Ici l'apodose ne correspond pas à la protase. Il faut imaginer un silence à la coupe penthémimère. On pourrait mettre des points de suspension, comme si on était en présence d'une aposiopèse : « Mais s'il échoue ... ». Et la reine n'oserait pas en dire plus, tous les malheurs

susceptibles de s'abattre sur un chef vaincu pouvant être supposés. Mais le silence ne se prolonge pas, et la fin est inattendue : « il n'a pas de comptes à rendre à la cité ».

L'effet de surprise met en valeur cette expression : οὐκ ὑπεύθυνος, « non soumis à reddition de comptes », qui renvoie au vocabulaire politique athénien. En effet à leur sortie de charge les magistrats athéniens étaient soumis à une reddition de comptes (εὔθυνα). Il y avait dix juges (εὔθυνος) qui étaient chargés de cette vérification. Celle-ci pouvait être politique aussi bien que financière. Ce qui apparaît là, c'est que la Perse n'a rien à voir avec la démocratie athénienne, que le despote n'a pas de comptes à rendre, qu'il peut mener ses soldats au désastre sans avoir à payer ses fautes, ses crimes¹⁸. C'est précisément ce que dit Otanès (Hdt., III, 80) quand les ex-conjurés, devenus maîtres du pouvoir, discutent de la meilleure forme de gouvernement.

Mais Atossa est-elle tout à fait sûre qu'il n'y aura pas de comptes à rendre ? En le niant, c'est peut-être le sort qu'elle tente de conjurer. Mais on sent chez elle un doute, une appréhension. Au vers 214 σωθεῖς a la valeur d'une conditionnelle, d'une troisième protase : « s'il est sauf ». Mais ce salut n'est pas assuré. Et le présent à valeur de futur κοίρανεῖ, « il demeurera le maître », ressemble à une parole propitiatoire, à un vœu plus qu'à une certitude. Cette appréhension, nous la retrouvons plus tard dans la bouche du Chœur après l'annonce de la défaite :

Et de longtemps, sur la terre d'Asie, on n'obéira plus à la loi des Perses; on ne paiera plus le tribut sous la contrainte impériale; on ne tombera plus à genoux pour recevoir les commandements : la force du Grand Roi n'est plus !

Les langues mêmes ne sentiront plus de bâillon. Un peuple est délié et parle librement, sitôt qu'est détaché le joug de la force. (Pe., 584-594)

Xerxès reviendra, il ne perdra pas son pouvoir. Mais, comme nous l'apprend Ctésias (*Histoire des Perses*, 13, 33), en 465 il sera assassiné par l'un de ses favoris, Artapanos, aidé de l'eunuque Aspamistrès. Cela, Eschyle ne peut le savoir puisque sa pièce a été représentée en 472. Il n'empêche que, même si on ne tient pas compte de cet assassinat tardif et donc sans rapport direct avec la désastreuse expédition contre la Grèce, Atossa se trompe. Xerxès va avoir à rendre des comptes et à

¹⁸ Voir Marie Delcourt, « Orient et Occident chez Eschyle », in *Mélanges Bidez*, Bruxelles, 1934, tome II, p. 250; R. Lennig, *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Diss. Tübingen, 1969, p. 51.

un εὐθυνοῦς bien plus redoutable qu'un magistrat athénien. C'est Darios qui, tirant la leçon de Salamine, l'affirme avant de disparaître :

Ζεὺς τοι κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν
φρονημάτων ἔπεστιν, εὐθυνοῦς βαρὺς

Zeus est le vengeur désigné des pensées trop superbes et s'en fait rendre de terribles comptes. (Pe., 826-827)

Si le despote n'a pas de compte à rendre aux hommes, il doit en rendre aux dieux et les fautes se paient alors beaucoup plus lourdement. On n'échappe pas au regard des dieux. L'*hubris*, la démesure, est toujours châtiée. Telle est la leçon des *Perses*.

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

BIBLIOGRAPHIE

• Éditions commentées des *Perses* (avec éventuellement traduction)

- SIDGWICK A., *Aeschylus. Persae*, with Introduction and Notes, Oxford Clarendon Press, 1971, 8^e réimpression (1^{re} éd. 1903), XX & 74 p.
- GROENEBOOM P., *Aeschylus' Persae*, met inleiding, kritische noten en commentaar, uitgegeven door P. Groeneboom, Groningen, 1930 (rééd. 1966), 244 p.
Rééd. en allemand, *Aeschylus. Perser*, 2 t., Göttingen, 1960, 74 & 212 p.
- ROUSSEL Louis, *Eschyle. Les Perses*, texte, traduction, commentaire, Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines de l'Univ. de Montpellier, PUF, 1960, 441 p.
- BROADHEAD H.D., *The Persae of Aeschylus*, edited with Introduction, Critical Notes and a Commentary, Cambridge University Press, 1960, LXXIV & 350 p.
- ROMILLY Jacqueline de, *Eschyle. Les Perses*, éd., intr. et comm. par un groupe de Normaliens sous la dir. de J. de Romilly, Paris, PUF, coll. Erasme, 1974, 119 p.
- POMPELLA Giuseppe, *Eschilo. I Persiani*, Napoli, Luigi Loffredo, 1975, 177 p. (introduction, texte, traduction et commentaire).

BELLONI Luigi, *Eschilo. I Persiani*, Biblioteca di Aevum antiquum, Milano, Vita e Pensiero, 1988, LXXXVI & 279 p. (introduction, texte, traduction et commentaire).

• **Traduction**

DESSPORTES Marcel, *Eschyle. Les Perses*, Paris, Bordas, 1967, 128 p. (introd., trad. et notes).

• **Éditions de l'œuvre complète (avec éventuellement traduction)**

MAZON Paul, *Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, tome I, 1^{re} éd. 1920, 12^e tirage 1984, 199 p. (avec traduction en français).

WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich von, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin, 1958 (1^{re} éd. 1914), XXXVI & 384 p.

SMYTH Herbert Weir, *Aeschylus*, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press / London, William Heinemann, tome I, 1^{re} éd. 1922 (avec traduction en anglais).

PAGE Denys, *Aeschyli Tragoediae*, Oxford Classical Texts, 1^{re} éd. 1972, XII & 335 p.

MORANI Giulia e Moreno, *Eschilo. Tragedie e frammenti*, Torino, Unione Tipografico, Editrice Torinese, 1987, réimpr. 1991, 757 p. (avec traduction italienne).

WEST Martin L., *Aeschylus. Tragoediae; cum incerti poetae Prometheus*, Bibl. script. Graec. & Roman. Teubneriana, Stuttgart, Teubner, 1990, LXXXV & 508 p. (à utiliser avec précaution : le texte proposé est souvent du West, non de l'Eschyle).

• **Traductions françaises de l'œuvre complète**

PIERRON Alexis, *Théâtre d'Eschyle*, 10^e éd. revue et corrigée par le traducteur d'après les travaux d'Hermann, Dindorf, Weil, Heimsoeth, etc., Paris, 1884 (1^{re} éd. 1841), XC & 388 p.

CHAMBRY Émile, *Eschyle. Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 250 p.

GROSJEAN Jean – DREYFUS Raphaël, *Eschyle. Sophocle*, Paris, NRF, Gallimard, coll. La Pléiade, 1967, LXXIV & 1465 p.

BARDOLLET Louis – DEFORGE Bernard, *Eschyle. Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres/Denoël, coll. Médiations, 1974, tome I, 193 p.

L'édition Folio-Gallimard, Paris, 1982, reprend la traduction de Mazon, avec une préface nouvelle de P. VIDAL-NAQUET.

• Commentaires de l'œuvre complète

ROSE H.J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, tome I, 1957, 323 p.

HOGAN J.C., *A Commentary on the Complete Greek Tragedies*, Chicago Univ. Press, 1984, 332 p.

• Quelques études (voir aussi les notes)

AELION R., « Songes et prophéties d'Eschyle : une forme de mise en abyme », *Lalies*, Actes des Sessions de linguistique et de littérature d'Aussois, 1^{er}-6 sept. 1981, III, 1984, p. 133-146.

DEVEREUX G., *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-Psycho-Analytical Study*, Oxford, 1976, p. 1-24.

PERON Jacques, « Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle », *BAGB*, 1982, 1, p. 3-40 (notamment p. 6-9 et 24-26).

VICAIRE Paul, « Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », *REG*, LXXVI, 1963, p. 337-357.

POURQUOI PSYTTALIE
ou
Comment transformer un combat naval
en défaite terrestre

par Suzanne SAÏD

Pour Eschyle comme pour Hérodote, le sort de l'expédition de Xerxès s'est joué à Salamine. Hérodote le dit nettement en VII, 139, quand il prend la parole pour affirmer que les Athéniens, en choisissant de résister sur mer au Grand Roi, ont sauvé la Grèce. Il le répète au livre VIII, dans le discours qu'il met dans la bouche de Thémistocle comme dans les réflexions qu'il prête à l'amiral Spartiate Eurybiade¹. Il le montre enfin par l'organisation même des récits de bataille aux livres VII, VIII et IX et par une composition qui isole Salamine et lui donne une place centrale entre deux couples, les Thermopyles et l'Artémision d'un côté, Platée et Mycale de l'autre². Mais le discours qu'il prête à Artémise au livre VIII³ montre que l'échec subi par Xerxès, même s'il est suivi d'une défaite de Mardonios (que la reine envisage à mots couverts), ne constitue pas un grand malheur, « dès lors que [Xerxès] est sauf et que la situation de [sa] maison n'est pas affaiblie en Perse ». Au contraire, Eschyle transforme Salamine en un combat dont l'enjeu est capital non seulement pour les Grecs,

¹ 62, l. 4 et 63, l. 2-5.

² Immerwahr, 254-256.

³ 102, l. 10-12.

comme ceux-ci le proclament au vers 405 (νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών), mais aussi pour les Perses⁴. « D'un seul coup » (ἐν μιᾷ πληγῇ, 51), la prospérité immense des Perses a été détruite; « d'un seul battement de rame » (πάντες ἐνὶ πιτύλῳ, 975), leur foule a été anéantie. Si Salamine porte ainsi un coup décisif à une puissance qui est aussi bien maritime que terrestre⁵, c'est qu'Eschyle accomplit le tour de force de transformer cette bataille navale en une double défaite sur terre et sur mer par un artifice de présentation, mais aussi et surtout par la place qu'il donne à l'épisode de Psyttalie, comme je vais essayer de le montrer.

Il ressort en effet de la longue énumération des principales victimes que fait le messager aux vers 302-330 que cette bataille navale n'a fait qu'un seul marin pour victime, « Tharybis, le commandant de cinq fois cinquante galères » (323). Par contre, elle a causé la perte d'Artembarès et d'Artamès qui commandaient d'importants escadrons de cavaliers⁶ et d'un certain Amphistreus habile à manier la lance⁷. C'est pour le moins curieux et R.Lattimore⁸ a souligné avec raison l'inconséquence qu'il y a à faire périr noyés des commandants de cavalerie. Mais il ne suffit pas de constater une incohérence trop manifeste pour être involontaire, il faut aussi l'expliquer. Un rapprochement avec les *Cavaliers* d'Aristophane peut sans doute nous y aider. Dans cette comédie tout à la gloire des cavaliers, le poète magnifie en effet le rôle qu'ils ont joué dans l'expédition de Corinthe, où on les avait embarqués sur des transports spéciaux et réussit ainsi à leur attribuer une victoire maritime⁹. Inversement, on peut penser qu'Eschyle, en montrant des cavaliers ou des hoplites noyés, a voulu suggérer qu'à Salamine toutes les forces perses (y compris une cavalerie que les Grecs redoutaient particulièrement) avaient été anéanties.

Mais c'est surtout par la place qu'il fait au seul incident terrestre de la bataille, le combat qui s'était déroulé sur l'îlot de Psyttalie, qu'Eschyle réussit à transformer ce qui fut d'abord une victoire navale en un double triomphe sur terre et sur mer.

⁴ Avery, 174.

⁵ La tragédie souligne à plusieurs reprises (v. 83, 558, 720) ce double aspect de l'expédition de Xerxès.

⁶ V. 302, 315.

⁷ V. 320-321.

⁸ Lattimore, 86.

⁹ *Cav.*, v. 595-610. Voir aussi Thucydide, IV, 42-44.

La structure même de la scène donne un relief particulier à l'épisode de Psyttalie en l'isolant fortement¹⁰, au lieu de le présenter comme un simple épisode d'une bataille fertile en rebondissements. La description de cet engagement occupe en effet une tirade et vient équilibrer, à elle seule, la peinture de l'ensemble des opérations sur mer¹¹. Certes, ces deux récits sont de longueur très inégale. S'il faut près de quatre-vingts vers au messager pour raconter les péripéties du combat naval, il lui suffit de vingt-cinq vers pour évoquer le massacre des troupes terrestres. Mais la brièveté du second récit est compensée par une introduction particulièrement emphatique. Si l'on en croit le messager, la débâcle de la flotte ne représente même pas la moitié des maux (μηδέπω μεσοῦν κακόν, v. 435) qui se sont abattus sur les Perses. Le douloureux désastre qui les a ensuite frappés « pèse deux fois plus lourd » (ὡς τοῖσδε καὶ δις ἀντισηκῶσαι ῥοπή, v. 437). Et cette affirmation est justifiée par quatre vers (441-444) qui soulignent à la fois la qualité des victimes et l'ignominie de leur fin : « tous ceux qui, parmi les Perses, étaient à la fois en pleine vigueur, au premier rang pour leur courage, le plus en vue par leur naissance et, auprès du prince, des modèles constants de loyauté, ont succombé honteusement de la plus ignominieuse des morts ».

Le relief que prend l'épisode de Psyttalie est d'autant plus remarquable qu'il est le résultat d'un choix délibéré du poète, comme le montre la comparaison avec Hérodote, Diodore et Plutarque¹². Car la version qu'Eschyle donne de cet incident ne coïncide avec aucune autre. Mais la confrontation des récits des historiens entre eux révèle des variations tout aussi significatives. D'un auteur à l'autre ou même, chez un même auteur, d'une œuvre à l'autre, la situation de Psyttalie varie du tout au tout. On ne trouve aucune trace de cet épisode chez Diodore ou dans la *Vie de Thémistocle* de Plutarque. Les *Histoires* d'Hérodote ne lui font qu'une place relativement modeste. Plutarque au contraire, dans la *Vie d'Aristide* lui accorde une très grande importance.

Dans les *Histoires*, on ne trouve que deux références, d'ailleurs assez éloignées l'une de l'autre, à Psyttalie. En VIII, 76, Hérodote signale simplement, parmi les mesures prises par les Barbares après la

¹⁰ Michelini, 112.

¹¹ Voir Salanitro, 208, Immerwahr, 255, Lattimore, 88 et Ghezzeo, 445.

¹² Sur la comparaison des différents récits de la bataille de Salamine, voir Roux, *passim*.

réception du message de Thémistocle, le débarquement d'un « grand nombre de Perses » (Pausanias donnera plus tard le chiffre de quatre cents¹³) « dans la petite île de Psyttalie, située entre Salamine et le continent ». En VIII, 95, dans un appendice au récit de la bataille proprement dite, il raconte ce qu'il présente comme un exploit des hoplites athéniens sous la conduite d'Aristide : « Il [Aristide] prit bon nombre des hoplites qui avaient été disposés le long des rivages de Salamine, des Athéniens, et fit avec eux une descente à Psyttalie, où ils massacrèrent tous les Perses qui se trouvaient dans cette petite île ».

La place même que cet épisode occupe dans l'ensemble du récit d'Hérodote ne prouve pas nécessairement qu'il s'agit d'une « fiction historique », comme l'a cru C. Fornara¹⁴. Mais elle montre en tout cas que ce qui est pour Eschyle une grande bataille qui se déroula « dès que le Ciel eut donné la victoire à la flotte grecque » (v. 454-455), n'est pour Hérodote qu'une opération mineure. Cet incident n'est même pas situé précisément dans l'ensemble des événements qui se déroulèrent à Salamine : il n'est relié aux autres faits que par un vague « pendant l'action tumultueuse qui se déroulait alors à Salamine » (VIII, 95).

Apparemment ce massacre de beaucoup de Perses (qui ne sont nullement remarquables par leur naissance, leur valeur ou leur loyauté comme ils l'étaient chez Eschyle) par un nombre important d'Athéniens permet d'attribuer à Aristide et aux hoplites un certain rôle dans une victoire qui est d'abord due à la valeur des marins athéniens et à l'intelligence de Thémistocle.

Si tel est le sens de cet incident chez Hérodote, il n'est pas étonnant qu'il ait été mis en valeur par Plutarque dans la *Vie d'Aristide*, dans un récit où le biographe se préoccupe d'abord d'exalter la gloire de son héros jusque dans la bataille qui fit la gloire de son rival. Car Plutarque¹⁵ ne met pas seulement en relief, comme l'avait fait Hérodote, le nombre des ennemis (« l'île en était pleine ») et le caractère total de la victoire (« il les tua tous »), il signale aussi la présence sur l'île de plusieurs hauts personnages perses qui furent pris vivants. Il va même jusqu'à substituer à peu près complètement la peinture de cet incident à la description du combat naval, dans la brève évocation de Salamine

¹³ 1. 36, 2. Hignett, 238, n. 7, pense que ce chiffre est une invention d'Ephore qui aurait repris le chiffre des Spartiates capturés à Sphactérie.

¹⁴ Fornara, 51.

¹⁵ 9, 1.

qui occupe le début du chapitre 9 (1-4). Le récit des opérations s'ouvre en effet sur Psyttalie : l'action d'Aristide se déroule, semble-t-il, alors que les chefs de la flotte sont encore en train de délibérer. Ce qui est sûr, c'est qu'elle précède le sacrifice à Dionysos *Omestès* qui eut lieu « avant la bataille » (9, 2)¹⁶, puisque les victimes en furent les Perses faits prisonniers à Psyttalie. Cette petite île, où Aristide place ses troupes pour pouvoir agir pendant la bataille et même après, « de manière à ne laisser périr aucun ami et à ne laisser échapper aucun ennemi » (9, 3), devient même le centre d'un combat qui se déroule aussi bien sur terre que sur mer (9, 4). Et la mention finale d'un trophée dressé à Psyttalie (9, 4), sans que soit mentionné par ailleurs le trophée dressé à Salamine, achève de transformer le plus grand succès de la flotte athénienne et de son chef Thémistocle en une victoire hoplitique dont tout le mérite revient à Aristide.

Il existait donc une tradition qui attribuait tout le mérite de Psyttalie à Aristide et aux hoplites athéniens. Quand on met cet épisode en relation avec les deux autres interventions d'Aristide à Salamine que nous rapportent certaines de nos sources, on peut être tenté d'aller plus loin et de voir dans les anecdotes qui unissent Aristide à Salamine et le confrontent parfois directement à Thémistocle la conséquence d'un effort cohérent pour accréditer, à côté de la version démocratique de la bataille de Salamine, qui exaltait la flotte et mettait en relief le rôle joué par Thémistocle, une autre version, plus conservatrice, qui associait les hoplites à la gloire de Salamine et magnifiait la contribution d'Aristide.

Dans tous les cas où il est question d'une intervention d'Aristide, la comparaison montre en effet qu'il s'agit d'un choix délibéré puisqu'il existe toujours une autre version des faits où Aristide n'apparaît pas.

On l'a vu à propos de Psyttalie. Mais c'est tout aussi vrai de l'entretien d'Aristide et de Thémistocle. Chez Hérodote comme chez Plutarque¹⁷, c'est Aristide qui vient annoncer à Thémistocle la manœuvre d'encerclement des Perses et joindre ses efforts aux siens

¹⁶ De même, dans la *Vie de Thémistocle*, où ce sacrifice est mentionné sans être mis en relation avec une quelconque opération menée par Aristide, il se déroule avant la bataille (13, 2-5. *Idem*, *Vie de Pélopidas*, 21, 3).

¹⁷ *Histoires*, VIII, 79; Plutarque, *Vie de Thémistocle*, 12, 6-8, et *Vie d'Aristide*, 8, 2-6.

pour convaincre les autres généraux. Mais chez Diodore¹⁸ (et sans doute chez Ephore, qui semble bien être ici sa source), c'est un homme de Samos, envoyé par les Ioniens, qui fait connaître à Thémistocle les mesures prises par Xerxès. Fait plus curieux encore, dans le récit d'Hérodote comme dans la version que Plutarque donne de cet incident dans la *Vie de Thémistocle*, la démarche d'Aristide n'influence pas vraiment le cours des événements, si l'on y regarde d'un peu près¹⁹. Car Aristide ne réussit pas à convaincre les alliés de la réalité de l'encerclement et il faut l'arrivée d'une trière de Ténos (selon Hérodote) ou de Ténédos (selon Plutarque) pour que les Grecs ajoutent foi à cette affirmation.

Cela vaut enfin pour la discussion entre Aristide et Thémistocle qui précède immédiatement le message « par lequel Thémistocle ... tour à tour, suivant nos sources, favorise, détermine ou précipite le retour de Xerxès en Asie »²⁰. Car cet entretien ne figure pas dans les versions qui portent au crédit du seul Thémistocle un stratagème par lequel il aurait hâté²¹, voire provoqué²² la fuite du roi. Quand Thémistocle, ignorant ou feignant de l'être, se voit suggérer par un autre le danger qu'il y aurait à retenir les Perses en Europe, son interlocuteur n'est Aristide que chez Plutarque²³. Hérodote, lui, prête cet avis à Eurybiade²⁴. Et Thucydide, qui enlève lui aussi à Thémistocle le mérite de cette ruse, ne cite même pas le nom de son auteur²⁵.

Ce qui peut enfin contribuer à rendre suspect l'ensemble de ces récits, c'est leur étroite liaison chez Hérodote comme chez Plutarque.

¹⁸ XI, 17, 3-4.

¹⁹ Comme l'a fait Fornara, 51. Ce point est d'ailleurs l'argument majeur sur lequel s'appuie Hignett, 408-411, pour rejeter ce qu'il considère comme une fiction historique.

²⁰ Bodin, 140-141.

²¹ Cf. Justin, II, 13, 5, et Polyen, *Stratagèmes*, I, 30. Selon L. Bodin (141-142), cette version se retrouve, à quelques variantes près, dans la plupart des sources tardives.

²² Cf. Diodore XI, 19, 5-6, et Cornelius Nepos, *Thémistocle*, 5 et 9.

²³ Cf. *Vie de Thémistocle*, 16, 1-4, et *Vie d'Aristide*, 9, 5.

²⁴ Cf. *Histoires*, VIII, 108.

²⁵ Cf. I, 137 : γράψας τήν τε ἐκ Σαλαμῖνος προάγγελισιν τῆς ἀναχωρήσεως καὶ τήν τῶν γεφυρῶν, ἣν ψευδῶς προσεποιήσατο, τότε δι' αὐτὸν οὐ διάλυσιν. Si Thucydide soutient ici, comme le comprend L. Bodin (140, n. 1), que Thémistocle, dans la lettre qu'il écrivit ensuite à Artaxerxès pour lui demander asile, se serait attribué à tort le mérite d'avoir dissuadé les Grecs de couper les ponts, il faut bien admettre que cette suggestion a été le fait d'un autre.

Quand Hérodote parle de Psyttalie en VIII, 95, il renvoie explicitement à l'entretien de VIII, 79-82 en rappelant qu'il a fait mention « un peu plus haut » (1, 2) d'Aristide comme d'un homme de grande valeur. Et Louis Bodin²⁶ a bien mis en lumière le lien entre les trois anecdotes de Plutarque qui mettent en scène Aristide à Salamine.

En fait, il s'agit toujours, par de tels récits, d'illustrer la coopération des deux grands hommes d'Etat athéniens pendant la deuxième guerre médique et d'associer étroitement à la gloire de Salamine le chef du contingent athénien à Platée²⁷. Ainsi Ctésias unit-il dans un même éloge la βουλή et la τέχνη de Thémistocle et d'Aristide²⁸, et Plutarque qui, dans la *Vie de Thémistocle*²⁹, exalte dans une même phrase la φρόνησις des deux hommes, met l'accent, dans la *Vie d'Aristide*³⁰, sur leur collaboration et suggère même une sorte de répartition des tâches entre eux.

En rapprochant ces anecdotes de l'histoire de Cimon qui, à en croire Plutarque³¹, n'hésita pas à se transformer de cavalier en marin et fut le premier à appuyer Thémistocle quand celui-ci engagea le peuple à abandonner la ville et à s'embarquer sur les vaisseaux, on pourrait ainsi montrer, à l'intérieur même du récit de la bataille de Salamine, des traces très nettes d'un effort de propagande destiné à magnifier le rôle des hoplites et de leurs chefs, effort analogue à celui qui aboutit, à l'époque de Cimon, à l'exaltation de la victoire terrestre de Marathon aux dépens de la grande victoire navale de la deuxième guerre médique.

L'existence d'une propagande en faveur de Marathon dans le deuxième quart du cinquième siècle nous est en effet prouvée par toute une série de faits.

Il faut d'abord citer, avec P. Amandry³², « les épigrammes de Marathon » et la présence, sur un même monument, d'une inscription ancienne à la gloire des combattants de Salamine et de Platée, et d'une autre, plus récente, qui fait l'éloge des hoplites de Marathon, pour avoir affronté l'ennemi « devant les portes » et avoir ainsi épargné un

²⁶ Cf. Bodin, 118-123.

²⁷ Hérodote, IX, 28.

²⁸ Cf. *Persica*, frgt 13, 30.

²⁹ Cf. 16, 6.

³⁰ Cf. 8, 1. 3.

³¹ Cf. *Vie de Cimon*, 5, 2-3.

³² Cf. Amandry, 1960, *passim*.

incendie (allusion évidemment polémique à la destruction d'Athènes par les Perses au moment de Salamine).

Il faut joindre aux épigrammes « la base de Marathon » à Delphes, comme l'a montré P. Vidal-Naquet³³. Car ce monument, qui a été décrit par Pausanias, a sans doute été élevé lui aussi à l'époque de Cimon et sert doublement la gloire de Miltiade. Le vainqueur de Marathon y est en effet représenté entre Athéna et Apollon; et il est accompagné d'une série de dix héros athéniens, où Thésée, le héros de Marathon et l'ancêtre mythique de Miltiade, a remplacé le roi de Salamine, Ajax.

On pourrait encore mentionner la fameuse peinture de la Stoa Poikilè où Polygnote avait représenté le combat de Marathon, avec Miltiade et Callimaque, mais aussi avec Thésée³⁴. On sait d'autre part, toujours d'après Pausanias³⁵, que l'Athéna Promachos de Phidias fut, elle aussi, élevée sur l'Acropole à l'époque de Cimon « à partir des dépouilles des Mèdes débarqués à Marathon ». On date enfin de 476-475 la « découverte » par Cimon des reliques de Thésée³⁶ et l'on sait qu'à partir de là le culte de Thésée connut un développement considérable, justifié, si l'on en croit Plutarque³⁷, par le rôle que ce héros aurait joué à Marathon.

Tout le problème est de savoir si le récit de la bataille de Salamine dans les *Perses* s'inscrit déjà dans le cadre d'une telle controverse et si l'importance accordée à Psytalie témoigne d'un engagement politique d'Eschyle aux côtés des conservateurs et de leur chef, Aristide, engagement explicable par le passé militaire du poète tragique. Car les his-

³³ Cf. Vidal-Naquet, *passim*.

³⁴ Cf. Pausanias, I, 15. Plutarque (*Vie de Cimon*, 4, 6-7) attribue ce portique à Polygnote. Mais selon Pline (*N.H.*, 35, 57) une partie au moins de l'œuvre serait de Panianos.

³⁵ Cf. I, 28, 2. Sur la date probable de l'œuvre, voir les références rassemblées par Vidal-Naquet, 296, n. 3.

³⁶ Plutarque (*Vie de Cimon*, 8, 5-7) lie la découverte des restes de Thésée à la colonisation de Scyros. Dans la *Vie de Thésée* (36, 1), il date de l'archontat de Phaidon l'ordre de la Pythie qui enjoignait aux Athéniens de recueillir les ossements de Thésée; il rappelle aussi, en 32, 6, comment Cimon réussit à conquérir l'île de Scyros et à ramener les ossements du héros à Athènes. Voir aussi Pausanias, 1, 17, 2, et la scholie d'Eschine, *Contre Ctésiphon*, 13.

³⁷ Cf. *Vie de Thésée*, 35, 7.

toriens modernes, et non des moindres³⁸, ne se sont pas toujours privés de rêver sur la part qu'Eschyle aurait prise à ce glorieux fait d'armes. A la manière des biographes de l'Antiquité, ils ont souvent déduit la vie de l'œuvre, pour pouvoir ensuite expliquer l'œuvre par la vie. Et ceux qui ont refusé de transformer le combattant de Marathon en hoplite de Psyttalie n'ont pas toujours assez tenu compte des lacunes et des incertitudes de l'histoire des huit ans qui séparent Salamine de la première représentation des *Perses*³⁹.

Comme le montre G. Salanito⁴⁰, la liste de ceux qui ont vu dans le récit de Psyttalie dans les *Perses* un hommage rendu à Aristide et aux hoplites athéniens est longue et impressionnante. Mais la diversité des conclusions qu'on a pu en tirer laisse rêveur. En effet selon l'image que l'on se fait de l'évolution des relations personnelles entre Aristide et Thémistocle pendant la période qui s'étend de l'ostracisme du premier (sans doute en 483/482⁴¹) à celui du second (peut-être en 471/470, mais certains remontent cette date jusqu'en 475⁴²), on a pu proposer des représentations radicalement divergentes, ce qui semble établir d'abord la vanité d'une démarche qui, dans le but louable d'inscrire la tragédie dans l'histoire, n'aboutit souvent qu'à déformer la tragédie ou à inventer l'histoire.

De la tradition sur Aristide et Thémistocle, on ne peut retenir à coup sûr que l'opposition des deux hommes avant la deuxième guerre médique et leur collaboration de fait après la victoire sur Xerxès.

³⁸ Voir par exemple Hignett, 238, n. 3, qui se demande si Eschyle, alors âgé de quarante-cinq ans, était un des hoplites d'Aristide, et Burn, 467, qui suggère qu'Eschyle a pu personnellement prendre part à cet engagement.

³⁹ Sur « Athènes au lendemain des guerres médiques », voir Amandry, 1961, *passim*.

⁴⁰ Cf. Salanito, 193-207. On pourrait citer aussi des historiens comme Burn, 467, Hignett, 237-238, et Bodin, 120.

⁴¹ Voir Plutarque, *Vie d'Aristide*, 7, 2, et surtout Aristote, *Constitution d'Athènes*, 22, 7, qui en donne la date « sous l'archontat de Nicodèmos ». Voir Carcopino, 150-157, et Labarbe, 88-103.

⁴² Ces hésitations tiennent largement, comme l'a bien souligné Will, 1964, 84, n. 3 « aux invraisemblances géographiques et aux contradictions chronologiques internes du texte de Thucydide, I, 137, aux contradictions qui l'opposent à Plutarque, *Vie de Thémistocle*, 25 sq. et au problème de la tradition manuscrite de celui-ci », sans compter les problèmes posés par Diodore, XI, 54 sq. « qui rassemble sous le seul archontat de Praxiergos (470/471) toute la fin de la carrière de Thémistocle de l'ostracisme au passage en Asie, si bien qu'on ne sait pas si cette date est celle du début ou de la fin d'une période qui dut couvrir plusieurs années ».

Hérodote⁴³ souligne en effet au moment de Salamine la profondeur de l'hostilité qui séparait les deux hommes. Aristote⁴⁴ suggère une relation entre celle-ci et la politique navale de Thémistocle. Et Plutarque⁴⁵ va jusqu'à rendre Thémistocle directement responsable de l'ostracisme de son rival.

Le rappel d'Aristide (sur l'initiative de Thémistocle, si l'on en croit Plutarque⁴⁶) semble ouvrir entre les deux hommes une période de coopération⁴⁷. Il est très difficile, comme on l'a vu, de faire le départ entre la réalité et la propagande à propos de Salamine. Mais on se trouve en terrain plus ferme pour affirmer qu'Aristide s'associa à la reconstruction des remparts d'Athènes, fit partie, avec Thémistocle, de l'ambassade envoyée par Athènes à Sparte⁴⁸ et joua un rôle majeur dans la fondation et l'organisation de la ligue de Délos⁴⁹, dont il fixa le premier tribut. Mais quel crédit faut-il faire à Plutarque⁵⁰ quand il

⁴³ Cf. *Histoires*, VIII, 79, 1. 6-7.

⁴⁴ Cf. *Constitution d'Athènes*, 22, 7.

⁴⁵ Cf. *Vie d'Aristide*, 7, 1, et surtout *Vie de Thémistocle*, 5, 7, 11, 1 et 12, 6.

⁴⁶ Cf. *Vie de Thémistocle*, 11, 1. Cette tradition est aussi attestée par une inscription de Trézène (Jameson, 1960) qui se présente comme la copie d'un décret voté par le peuple athénien sur proposition de Thémistocle. Toute la question est de savoir si cette inscription, datée aujourd'hui du troisième siècle, reflète un authentique décret du cinquième siècle ou un faux du quatrième siècle, comme le fameux serment de Platée. La question reste discutée (voir Burn, 364-377, Hignett, 458-468, Den Boer, *passim*). A mes yeux, les arguments des sceptiques, qui sont la majorité, emportent la conviction.

⁴⁷ Selon Hérodote, Aristide seconde les projets de Thémistocle avant Salamine (VIII, 79) et contribue à la victoire de Psyttalie (VIII, 95). Pour Ctésias (*Persica*, frgt 13, 30), les deux hommes agissent de concert pour faire venir des archers de Crète et mettre en fuite Xerxès. Leur collaboration est aussi soulignée par Plutarque (*Vie de Thémistocle*, 13, 6-8, 16, 2-6, et *Vie d'Aristide*, 8, 2-6, 9). Il faut aussi ajouter deux textes cités par Bodin, 120-121, un passage d'Aristodèmos, qui montre Aristide demandant à Thémistocle les troupes avec lesquelles il compte intervenir à Psyttalie, et une scholie au *Panathénaïque* d'Aelius Aristide (182) où Aristide est présenté comme le « collègue » de Thémistocle.

⁴⁸ Cf. Thucydide, I, 91, 3, qui fait d'Aristide l'un des collègues de Thémistocle, Diodore, XI, 41, 3, et Aristote (*Constitution d'Athènes*, 23, 4) qui affirme qu'Aristide et Thémistocle dirigèrent en commun la reconstruction des murailles et suggère même une répartition des tâches, l'un agissant au titre de « stratège » et l'autre au titre de « conseiller ».

⁴⁹ Cf. Aristote, *Constitution d'Athènes*, 23, 4-24, 1, Plutarque, *Vie d'Aristide*, 23, 24, 1-6, 25, 1, et *Vie de Cimon*, 6, 3.

⁵⁰ Cf. *Vie d'Aristide*, 25, 10.

vante la générosité d'un homme qui refusa d'appliquer la loi du talion et ne prit aucune part aux manœuvres qui aboutirent à l'ostracisme de Thémistocle ? Comment faut-il interpréter les affirmations d'Aristote qui, dans la *Constitution d'Athènes*, donne à Aristide le titre de « chef du peuple » (23, 3) avec Thémistocle et fait de lui l'homme qui ouvrit la voie aux réformes d'Ephialte ?

Si l'on en tire, comme l'a fait A.J. Podlecki⁵¹, la conclusion que « les deux hommes ne se trouvaient en désaccord que sur la question de savoir si Athènes devait devenir ou non une puissance maritime dans les années 490-480 et [...] leur rivalité fut enterrée une fois pour toutes avec le retour d'Aristide [...] lors de l'amnistie politique de 481/480 », on n'a évidemment aucune raison d'interpréter, dans une tragédie datée de 472, un récit qui exalterait Aristide comme une attaque indirecte à l'égard de Thémistocle. On peut même, en réduisant sans l'ombre d'une preuve Aristide à un rôle de simple exécutant, attribuer finalement au génie de Thémistocle tout le mérite d'une brillante manœuvre stratégique et faire servir l'épisode, avec le reste de la tragédie, à la plus grande gloire du vainqueur de Salamine.

Mais toute une série de témoignages, sans remettre en cause la coopération de fait entre les deux hommes, plaide contre une vision aussi idyllique de leurs relations et donne à penser qu'une rivalité durable subsista entre les deux hommes. On ne peut en effet nier l'existence d'une tradition attestée par Plutarque qui associe étroitement Aristide à Cimon. Aristide aurait favorisé plus qu'aucun autre la carrière politique de Cimon en associant le fils de Miltiade à l'ambassade qu'il aurait proposée dans le décret de Platée et en menant de concert avec lui la politique qui aboutit à la fondation de la confédération de Délos⁵². Or Cimon est d'abord « l'homme des hoplites » et le principal adversaire de Thémistocle, « l'homme de la flotte », non qu'il soit hostile à l'essor maritime et à l'hégémonie, mais parce qu'il entend s'opposer (Plutarque⁵³ ajoute « avec Aristide ») à une évolution des institutions dans un sens plus démocratique.

Il ne faut pas non plus oublier que certains des textes qui affirment le plus nettement la coopération d'Aristide et de Thémistocle sou-

⁵¹ Voir Podlecki, 24-25.

⁵² Cf. *Vie de Cimon*, 5, 6; 6, 3; *Vie d'Aristide*, 23, 1-2.

⁵³ Cf. *Vie de Cimon*, 10, 8.

lignent aussi la permanence d'une hostilité entre les deux hommes⁵⁴. Les termes mêmes qu'emploient Hérodote et Plutarque pour décrire la collaboration qui s'établit entre les deux hommes suggèrent également qu'elle n'est qu'une transposition de leur affrontement. Si Aristide, chez Hérodote⁵⁵, propose à Thémistocle de poursuivre une lutte (στασιάζειν) qui n'avait toujours eu pour but que l'intérêt commun, il ne rompt, chez Plutarque⁵⁶, avec un passé de stériles querelles (στάσις) que pour « rivaliser » à qui saura le mieux assurer le salut de la Grèce.

On aboutit ainsi à une vision agonistique des rapports de Thémistocle et d'Aristide, ce qui explique l'existence d'une tradition qui souligne l'hostilité profonde des deux hommes et finit même, avec Plutarque, par la transformer en opposition de nature, ce qui se concilie aussi avec la *Constitution d'Athènes*⁵⁷ qui met l'accent sur la convergence objective de la politique menée par les deux hommes.

Dans cette perspective, l'exaltation de l'un ne peut se faire qu'aux dépens de l'autre : si l'épisode de Psyttalie est porté au crédit d'Aristide, il diminue d'autant la gloire de Thémistocle. On trouve d'ailleurs la preuve de ce jeu de bascule dans les *Vies* de Plutarque. Psyttalie occupe à peu près toute la place dans la biographie d'Aristide, qui tente de détourner au profit de son héros la gloire de Salamine, mais cet épisode ne figure pas dans la biographie de Thémistocle, sans doute pour laisser à celui-ci tout le mérite de la victoire. Grâce à une citation de Timocréon d'Ilysos, la *Vie de Thémistocle*⁵⁸ permet même d'établir que, pour les contemporains⁵⁹, le blâme de Thémistocle allait de

⁵⁴ Cf. Aristote, *Constitution d'Athènes*, 23, 4; Diodore, XI, 42. Même si elles sont apocryphes, les histoires qui montrent le peuple utilisant Aristide pour contrôler Thémistocle, qu'il s'agisse de l'incendie de la flotte grecque à Pagases (Plutarque, *Vie d'Aristide*, 22, 2-4, et *Vie de Thémistocle*, 20, 1-2) ou de la flotte lacédémonienne à Gythion (Cicéron, *De officiis*, 3, 11, 49) ou du projet d'aménagement du Pirée (Diodore, XI, 42) suggèrent elles aussi que la rivalité des deux hommes était de notoriété publique.

⁵⁵ Cf. VIII, 79, 1, 12-14.

⁵⁶ Cf. *Vie d'Aristide*, 8, 3-5.

⁵⁷ Cf. 41, 2.

⁵⁸ Cf. 21, 4.

⁵⁹ Comme l'a bien montré Meiggs, 414-415, ces vers, qui font l'éloge de Pausanias et de Léotychidas, ne peuvent être postérieurs à la disgrâce de Pausanias et à la condamnation de Léotychidas, après son échec en Thessalie (477/476). Ils peuvent

pair avec un éloge d'Aristide. Au moment même où il insulte Thémistocle, « traître, injuste et menteur », le poète vante Aristide « le meilleur de beaucoup qui d'Athènes la sainte soit venu ».

Si donc on admet qu'Eschyle, par le récit qu'il a fait de l'épisode de Psyttalie, a voulu exalter le mérite d'Aristide, on ne peut échapper à la conclusion qu'il a voulu diminuer d'autant la gloire de Thémistocle. De là à transformer les Perses en machine de guerre contre Thémistocle, il n'y a qu'un pas, qui a été allègrement franchi par G. Salanitro⁶⁰.

Si on laisse de côté, au moins pour le moment, les arguments directement liés à Psyttalie, la démonstration de Salanitro ne résiste pas à l'examen. Elle repose en effet sur des interprétations dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont contestables. Ainsi l'évocation de la ruse de Thémistocle qui ouvre le récit de la bataille navale devient-elle une démonstration de sa fourberie diabolique. Le vers 349 qui affirme qu'« une cité qui garde ses hommes possède le plus sûr rempart » ne justifie plus *a posteriori* l'interprétation que Thémistocle avait proposée de l'oracle sur le mur de bois⁶¹, mais devient très curieusement une attaque contre la politique qui avait abouti à la reconstruction des murailles d'Athènes (attaque qui surprend fort dans une tragédie censée exalter Aristide, qui fut étroitement associé à cette mesure !).

Elle s'appuie aussi sur l'existence d'allusions si voilées qu'il faut beaucoup de perspicacité (ou d'imagination) pour les identifier. Ainsi les mises en garde de Darios aux Perses et sa condamnation de *l'hubris* de Xerxès viseraient-elles en fait l'impérialisme athénien naissant. Elle écarte trop aisément un certain nombre d'évidences gênantes, comme le constant rappel de Salamine, sous prétexte qu'Eschyle ne pouvait pas faire autrement. Par contre, elle gonfle exagérément l'importance de Platée et déforme le sens qu'elle prend dans la pièce : la victoire de la « lance dorienne » devient, grâce à un raisonnement controuvé, un hommage à Aristide.

Elle accorde enfin un grand poids à des arguments *a silentio* : l'absence de toute allusion à Mycale qui était, semble-t-il, évoquée dans

par contre se situer assez bien au début de l'été 478, à un moment où Aristide et Thémistocle joignaient leurs efforts pour construire l'empire d'Athènes.

⁶⁰ Cf. Salanitro, *passim*.

⁶¹ Cf. Hérodote, VIII, 61.

les *Phéniennes* de Phrynichos⁶² devient la preuve de la partialité d'Eschyle en faveur des hoplites et de son hostilité à la flotte⁶³.

Malgré les efforts de G. Salanitro, il est donc impossible de transformer la « symphonie de Salamine »⁶⁴ en une attaque dirigée contre Thémistocle. Faut-il donc y voir, avec plusieurs critiques et non des moindres⁶⁵, la marque d'un esprit de conciliation et un effort pour démontrer que tous les Athéniens, aussi bien hoplites que marins, avaient contribué à la victoire ? Mais cet appel à l'union, à la veille (ou au lendemain) de l'ostracisme de Thémistocle, à un moment où les tensions à Athènes étaient sans doute particulièrement vives, paraît quelque peu déplacé dans une œuvre qui est d'abord une défense et illustration d'un homme en butte aux attaques des hoplites, comme on l'a souvent⁶⁶, et à mon sens avec raison, soutenu.

Faut-il donc se résigner à mettre l'épisode de Psyttalie entre parenthèses ou se contenter de justifier sa présence par des raisons purement rhétoriques comme le souci d'introduire une progression dans le récit ? Ne faut-il pas plutôt regarder de plus près un récit qui ne met peut-être pas autant en lumière qu'on l'a dit le rôle des hoplites, comme le montre la comparaison avec la version la plus incontestablement hoplitique de l'épisode, celle de la *Vie d'Aristide* de Plutarque ?

Comme l'avait déjà fort bien vu L. Bodin⁶⁷, le texte de Plutarque ne s'inscrit pas dans le prolongement de celui d'Eschyle, mais au

⁶² Un fragment du commentaire d'Ammonios à l'*Illiade* cite deux vers des *Phéniennes* de Phrynichos (frgt 10a Snell) qui font allusion à une bataille navale livrée dans l'après-midi, qui ne peut être que Mycale. Sur ces vers, voir Marx, 356, Stoessl, 1945, 159, et Salanitro, 223-225.

⁶³ L'interprétation proposée par Stoessl (1952, 120) paraît bien préférable. Eschyle aurait choisi de mentionner Salamine et Platée, et non, comme Phrynichos, Salamine et Mycale, parce que ces deux batailles ont eu lieu en Grèce, illustrant ainsi la nécessité pour les barbares, mais aussi pour les Grecs de rester dans le domaine géographique qui est leur lot. Cette interprétation s'accorde bien avec le rêve d'Atossa (*Pers.*, 186-187) qui montre une femme qui a pour lot la Grèce et l'autre qui a pour lot l'Asie, comme avec les paroles de Darios (*Pers.*, 762-764) qui affirme que Zeus a donné à un homme la souveraineté de l'Asie tout entière.

⁶⁴ C'est le titre d'un article de S.M. Adams paru dans les *Studies in Honour of G. Norwood*, Toronto, 1952, 46-54.

⁶⁵ Cf. Kitto, 28, Immerwahr, 255, Hignett, 238.

⁶⁶ L'argumentation la plus développée se trouve dans Podlecki, 8-26, à quoi l'on peut ajouter la bibliographie citée par Salanitro, 190-204.

⁶⁷ Cf. Bodin, 121-122.

contraire le retourne complètement, au moins dans un premier temps. L'accent qu'Eschyle avait mis sur la qualité des troupes aux vers 441-444 se déplace des Perses aux hoplites athéniens qui étaient « les plus résolus et les plus aguerris des citoyens » (9, 1). Et les Athéniens qui occupent l'île « de façon à ce que nul parmi leurs alliés ne se perde ni parmi les ennemis n'échappe » (9, 3) succèdent dans cet emploi aux Perses qui, chez Eschyle, avaient été postés là « afin que, si les naufragés ennemis étaient portés vers l'île, ils eussent à massacrer les Grecs, ici aisés à vaincre, en sauvant les leurs au contraire des courants de la mer » (450-453).

Surtout on peut voir que le combat qui suit n'est un affrontement d'hoplites que chez Plutarque (il parle des hoplites qui garnissaient les rivages de l'île et mentionne même l'érection d'un trophée⁶⁸) et, avant lui, chez Hérodote (il fait allusion en VII, 95 aux « hoplites » qu'Aristide avait emmenés avec lui). Chez Eschyle au contraire, malgré le terme ὄπλοις qui apparaît au vers 457, les combattants de Psyttalie ne sont autres que les marins vainqueurs du combat naval qui, « le même jour, ayant cuirassé leur poitrine d'airain, sautent des vaisseaux » (456-457). Il s'agit donc d'épibates ou, pour reprendre une expression de C. Fornara⁶⁹, de « marines ». De fait, le combat qu'ils livrent est aussi éloigné que possible d'un engagement d'hoplites. Car il n'y a pas bataille rangée, mais encerclement. La manœuvre des troupes de terre répète ainsi l'encerclement par les trières grecques (κύκλω περίξ ἔθεινον, 418) des navires perses qui avaient eux-mêmes tenté d'abord d'encercler l'île d'Ajax (κύκλω νῆσον Αἴαντος περίξ, 368). En outre, les armes ne sont pas la lance et le bouclier, mais la fronde et l'arc : « Et d'abord des milliers de pierres parties de leurs mains accablent [le Perse], tandis que, jaillis de la corde de l'arc, des traits portent la mort dans ses rangs » (459-461). Cette unique apparition dans les mains des Grecs de l'arc, qui est, dans les *Perses*, l'arme barbare par excellence, ne sert pas seulement à rejeter le mérite de la victoire sur les troupes légères; elle permet surtout de symboliser le retournement complet de situation dont sont victimes « les maîtres de l'arc ».

Ainsi compris, l'épisode de Psyttalie n'a plus rien à voir avec l'exploit des hoplites athéniens que célébreront ensuite Hérodote et Plutarque. On peut alors, avec C. Fornara⁷⁰, privilégier le témoi-

⁶⁸ Cf. *Vie d'Aristide*, 9, 3, 4.

⁶⁹ Cf. Fornara, 51.

⁷⁰ Cf. Fornara, 51.

gnage d'Eschyle et affirmer que les choses se sont passées comme il le raconte, car « on peut s'attendre à ce qu'un poète accentue la férocité d'un combat; mais il n'en changera pas la nature ».

On peut aussi penser qu'Eschyle, à propos d'un épisode qui avait sans doute associé des hoplites et des épibates, a choisi de mettre l'accent sur le rôle joué alors par ces derniers pour accréditer une version de la bataille qui attribuait à la flotte et à son chef Thémistocle tout le mérite de la victoire, alors qu'Hérodote et Plutarque se faisaient l'écho d'une tradition qui grandissait la contribution des hoplites à Psyttalie.

Mais il faut surtout interpréter Psyttalie par rapport à la tragédie et à son sujet central, les Perses. On explique alors cet épisode, qui fut le seul engagement sur terre, par une volonté de traduire directement l'importance de la défaite pour une puissance qui était d'abord une puissance terrestre. On justifie la forme même que prend cette défaite infligée par ces armes peu glorieuses que sont les pierres et les flèches, par le souci de souligner le caractère ignominieux de la défaite subie alors par l'élite des Perses et de marquer fortement le renversement ironique d'un destin qui fait périr par des flèches ceux qui avaient mis toute leur confiance dans leurs arcs.

Suzanne SAÏD

Columbia University, New York

BIBLIOGRAPHIE

- AMANDRY 1960 : P. AMANDRY, « Sur les épigrammes de Marathon », dans *Theoria*, Festschrift für W.H. SCHUCHHARDT, Baden-Baden, 1960, 1-8.
- AMANDRY 1961 : P. AMANDRY, « Athènes au lendemain des guerres médiques », *RUB*, avril-mai 1961, 1-26.
- AVERY : H.C. AVERY, « Dramatic Devices in Aeschylus' *Persians* », *AJPh*, 85, 1964, 173-184.
- BODIN : L. BODIN, « Histoire et biographie. Phaniás d'Erèse », *REG*, 30, 1917, 117-157.

- BOER : W. den BOER, «Themistocles in Fifth Century Historiography », *Mnemosyne*, 15, 1962, 225-237.
- BURN : A.R. BURN, *Persia and the Greeks. The Defence of the West 546-478 B.C.*, London, 1962.
- CARCOPINO : J. CARCOPINO, *L'ostracisme athénien*, 2^e éd., Paris, 1935.
- FORNARA : C. FORNARA, « The Hoplite Achievement at Psyttaleia », *JHS*, 86, 1966, 51-54.
- GHEZZO : M.V. GHEZZO, « I Persiani di Eschilo », *AIV* 98, 1938-1939, 427-448.
- HIGNETT : G. HIGNETT, *Xerxes' Invasion of Greece*, Oxford, 1963.
- IMMERWAHR : H. IMMERWAHR, *Form and Thought in Herodotus*, American Philological Association Monograph Series, 23, 1966 (repr.1986, Scholars Press).
- JAMESON : M.H. JAMESON, « A Decree of Themistocles from Troezen », *Hesperia*, 29, 1960, 198-223.
- KITTO : H.D.F. KITTO, *Greek Tragedy. A Library Study*, 3^e éd., London, 1961.
- LABARBE : J. LABARBE, *La loi navale de Thémistocle*, Paris, 1957.
- LATTIMORE : R. LATTIMORE, « Aeschylus on the Defeat of Xerxes », *Classical Studies in the Honour of W.A. OLDFATHER*, Urbana, 1943, 82-93.
- MARX : F. MARX, « Der Tragiker Phrynichos », *RhM*, 77, 1928, 355-360.
- MEIGGS : R. MEIGGS, *The Athenian Empire*, Oxford, 1972.
- MICHELINI : A. N. MICHELINI, *Tradition and Dramatic Art in the Persians of Aeschylus*, Cincinnati Classical Studies, 4, Leiden, 1982.
- PODLECKI : A.J. PODLECKI, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, 1966.
- ROUX : G. ROUX, « Eschyle, Hérodote, Diodore, Plutarque racontent la bataille de Salamine », *BCH*, 98, 1974, 51-94.
- SALANITRO : G. SALANITRO, « Il pensiero politico di Eschilo nei Persiani », *GIF*, 18, 1965, 193-235.
- STOESSL : F. STOESSL, «Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos », *MH*, 2, 1945, 148-165.
- VIDAL-NAQUET : P. VIDAL-NAQUET, « Une énigme à Delphes. A propos de la base de Marathon (Pausanias X.10.1-2) », *RH*, 91, 1967, 281-302.
- WILL : E. WILL, « Deux livres sur les guerres médiques et leur temps », *RPh*, 90, 1964, 70-88.

LECTURE DU PREMIER STASIMON DES *PERSES*,
v. 532-597

par Lucien BORDAUX

Le premier stasimon des *Perses* et son prélude anapestique se trouvent au cœur de la tragédie. Après les pressentiments du chœur et de la reine, après les récits du messager qui impliquent un δαίμων (v. 345, 354, 472, 515), un ἀλάστωρ (v. 354) ou des dieux (v. 362, 373, 454, 495, 502, 514) et avant l'exégèse des événements par la bouche de vérité de Darios, le premier stasimon orchestre en les reprenant, en les préparant et en les anticipant les thèmes essentiels de la tragédie.



L'association prélude anapestique – strophes lyriques, trait quelquefois considéré comme archaïque qu'on rencontre du troisième stasimon des *Sept contre Thèbes* au premier des *Euménides* en passant par le deuxième des *Suppliantes* et le premier d'*Agamemnon*, Eschyle l'a employée trois fois dans les *Perses*, ce qui a pour résultat d'insérer le premier stasimon entre le prologue – parodos avec le déploiement de la puissance conquérante de Xerxès, menacé par une peur prémonitoire, et l'incantation qui, au début du deuxième épisode, fait surgir le fantôme divin du Roi parfait Darios.

Le messager avait conclu son rapport au terme du premier épisode en constatant que « le pays des Perses pouvait gémir en regrettant la jeunesse bien-aimée de sa terre » (ὡς στένειν πόλιν Περσῶν, ποθοῦσαν φιλάτην ἦβην χθονός, v. 511-512).

Le stasimon répond exactement à cette invitation. Le chœur se fait ici le narrateur du deuil de son peuple (πένθει δνοφέρω, v. 536; πενθοῦσι, v. 545) regrettant ses guerriers ἀνδρῶν ποθέουσαι ... (v. 541-542) et il est en même temps l'interprète qui porte¹ ce destin déplorable (κάγῳ δὲ μόρον ... αἴρω ... πολυπενθῆ, v. 546-547). Le pressentiment d'une ville réduite à une troupe innombrable de femmes criant et mettant leurs robes en lambeaux² se réalise maintenant (πολλὰ ... καλύπτρας κατερευκόμεναι, v. 537-538; αἱ ... Περσίδες, v. 541). Leur rassemblement exceptionnel hors de leurs demeures (ἀφεῖσαι, v. 544) donne à l'événement une intensité dramatique particulière. L'irruption affolée des Thébaines dans la parodos des *Sept* est en germe dans ce passage. Les gémissements qui accompagnaient « le départ de la fleur de la terre perse » (τοῖονδ' ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ..., v. 59-60) dont le messager annonçait la perte avec les mêmes mots (τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν, v. 252), plaignent ici le destin déplorable des morts (μόρον τῶν οἴχομένων³ ..., v. 546). Le stasimon prolonge ainsi le kommos des vers 249 et suivants.

La plainte qui s'étend de Suse, la capitale perse de l'empire, et d'Ecbatane, sa capitale mède, à l'Asie tout entière (πρόπασα στένει γαῖ' Ἀσίς, v. 548-549), avant d'atteindre séparément chaque maison (πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος, v. 579), provoque soudain dans le premier couple de strophes la mise en cause de Xerxès et de sa tentation de la mer qui fondait les appréhensions de la parodos (v. 103-105). Ses initiatives fatales (ἄγαγεν, ἀπώλεσεν) font aussitôt naître en contrepoint la mémoire du Roi bien-aimé Darios. La deuxième strophe, minimisant l'importance de l'infanterie perse, mentionnée d'un seul mot (πέζους, v. 558), pour associer presque exclusivement le Roi à la flotte par l'anaphore symétrique de Ξέρξης et de νᾶες, s'achève sur l'humiliante retraite du monarque, seul, sur des routes terrestres

¹ Ou qui le chante, si l'on suit la correction ἄδω proposée par Blomfield et souvent adoptée par les éditeurs.

² Vers 119-124 :
 μὴ ... τὸ Κισσίων πόλις ἀντίδουπον ἔσεται
 ὅᾱ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς.

³ On sait combien toute la tragédie opère de variations dès le premier vers sur *oikhomai* et sur tout le lexique du départ. L'image de la fleur tombée l'assombriera encore davantage aux vers 924-925 par l'opposition à ἀδοβάται « descendus dans l'Hadès ».

(πεδιήρεις ... κελεύθους, v. 566-567). Les deux représentations anti-thétiques qui concluent la strophe et l'antistrophe préparent le recours à la figure idéalisée du Roi défunt du deuxième épisode et le retour solitaire de Xerxès dans l'exodos, qui y reconnaîtra sa responsabilité. Deux hommes, deux images dont l'opposition, suscitée par la douleur avant que d'être vue sur la scène, oriente la leçon de la tragédie. De même que le deuxième stasimon (v. 852-907) va de la puissance passée à la douleur de la défaite présente avant l'entrée de Xerxès, le premier stasimon suit le mouvement inverse de la douleur présente au passé sans épreuves, avant l'apparition de Darios.

Passant du responsable aux victimes, le chœur revoit dans le deuxième couple les images les plus cruelles de la liste des morts énoncée par le messenger. Mais le sort des chefs au nom connu et répété s'étend ici à tous les corps des guerriers anonymes restés à Salamine <ἔρρανται>⁴, γναπτόμενοι, σκύλλονται, font écho à θείνεται, πολεῖ, κύρισον (v. 303, 307, 310). Le mouvement du texte rend encore plus sensible le caractère douloureux et obsédant de leur évocation : le chœur s'interrompt, brusquement encore, au rythme des choriambes, bacchées et dochmiaques, dans une explosion de désespoir qui le pousse à crier, avant de revenir dans l'antistrophe à cette situation et d'en aggraver la représentation avec une réminiscence de la fin terrible de Lycaon et d'Astéropée dans *Illiade*, dont les cadavres sont livrés aux poissons (XXI, 122-127; 203-204). Et la plainte des vieux parents qui « entendent la souffrance totale »⁵ termine symétriquement l'antistrophe comme un écho amplifié de ses gémissements. Le mélange dans le chant choral des faits et des réactions qu'ils suscitent y introduit pour ainsi dire la division d'un kommos épirrhématique.

Après les innombrables morts de Salamine (τοὶ δ' ἄρα ...), l'ébranlement de l'Asie (τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν) et les changements irréversibles consécutifs au désastre (οὐκέτι ... οὐκέτι ... οὐδ' ... οὐδ' ἔτι). Les « nécessités » de la soumission (δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις, v. 587) ont été brisées à Salamine par la « nécessité » qui a frappé les Perses les premiers (πρωτομόροιο ... πρὸς ἀνάγκας, v. 568-569). Mais qui parle dans ce troisième couple ? Est-ce encore le chœur des Fidèles, s'affligeant sur l'empire désormais menacé, le chœur κακό-

⁴ Conjecture de Hermann. Mazon : δινοῦνται. Wecklein : στέμβονται.

⁵ Une semblable synesthésie pour traduire un état extrême se trouve dans la célèbre expression des *Sept* : κτύπον δέδορκα, v. 102.

μαντις (v. 10), θυμόμαντις (v. 224), que ses pressentiments trop vrais et sa douleur conduisent encore à prophétiser ? Le lexique de la lamentation a disparu ici et on croit plutôt entendre, comme quelquefois dans le récit du *Messenger*, une voix grecque célébrer au rythme des dactyles la fin d'une sujétion (v. 587, cf. v. 242-243) symbolisée par le tribut et la *proskynesis*, et l'avènement de la liberté universelle (βροτοῖσιν, v. 591). Comme si une voix d'Athènes, après l'entrée des îles d'Ionie dans la Ligue de Délos et les victoires de Cimon en Thrace, à Eion, rompt la fiction dramatique avec cette prophétie *post eventum* et concluait l'ensemble du stasimon sur la concision d'une épitaphe triomphante à la gloire d'un petit Etat fossoyeur d'un grand empire : « L'île d'Ajax garde la force perse ». Le stasimon n'est-il avec ce finale qu'un morceau d'une symphonie « Salamine »⁶ où le malheur des vaincus tournerait à la gloire du vainqueur ?

Le relief donné au désastre naval par les diverses dénominations de Salamine (ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, v. 570; ἀλὶ δεινᾶ, v. 576; Αἴαντος περικλύστα νᾶσος, v. 596-597) ne pouvait que flatter la fierté d'un auditoire athénien qui devait compter un grand nombre de témoins et d'acteurs de l'événement, heureux de voir incontestée leur maîtrise de la mer. Le retournement de la puissance impressionnante en terrible catastrophe va dans le même sens : l'armée conquérante au départ de Suse et d'Ecbatane (v. 16) plonge dans le deuil Suse et Ecbatane (v. 534-535). Le leitmotiv du nombre et de l'opulence dans le prologue-parodos (par ex. πολυχρύσου στρατίας, v. 9; πολυάνδρου Ἀσίας, v. 73) s'applique ici à l'armée décimée (Περσῶν τῶν μεγαλαύχων καὶ πολυάνδρων στρατίαν ὀλέσας, v. 532-534) et au deuil général, πολυπενθῆ (v. 547), qui en résulte. Le départ, οἰχομένων, aboutit à la mort : βασιλεία γὰρ διόλωλεν ἰσχὺς (v. 589-590) répond au πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς ὄχῳκε (v. 11-12). Ceux qui avaient laissé l'Asie (προλιπόντες ἔβαν, v. 18; ἐκτέλοιπεν, v. 127) sont laissés à Salamine (ληφθέντες, v. 569). Les navires κυανώπιδες (v. 559), qui ont perdu fantassins et marins, rappellent le regard bleu sombre et terrifiant du Roi (κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσων, v. 81-82). Le brouhaha de l'armée autour de son jeune maître (βαύζει, v. 17) se termine par le cri δυσβάυκτον

⁶ L'expression est de S.M. Adams, « Salamis Symphony : The *Persae* of Aeschylus », in *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983.

des Fidèles (v. 574) et le destin funeste qu'il réservait aux Grecs (εἰ μὲν φευξοίαθ' Ἑλληνες κακόν, v. 369) est celui dont les siens sont frappés les premiers : πρωτομόροιο ... πρὸς ἀνάγκας (v. 568). La présomption d'invincibilité de l'immense flot d'hommes (δόκιμος δ' οὔτις ὑποστάς ..., v. 87) aboutit ici à un grand malheur avéré (δοκίμως πολυπενθῆ, v. 547) : l'adjectif et l'adverbe qui se rattachent au thème δοκ- de δοκέω jouent de l'ambiguïté de l'idée d'estimation d'où dérivent également l'opinion (δόξα) et sa vérification (δοκιμασία).

Mais le stasimon communique aussi une émotion née de la souffrance d'un peuple accablé. C'est le spectacle de la douleur qui s'inscrit entre l'aoriste ponctuel de la défaite subie (ὀλέσας, v. 534) et le présent duratif du deuil (ἔχει, v. 597). L'accumulation de phrases narratives coordonnées (δέ ... δέ ... δέ ...), les particules (μέν, *solitarium*, v. 548, 554; ἄρα, v. 568), les répétitions (νῦν <δή>, v. 538; νῦν <γὰρ> δή, v. 568), les anaphores (v. 550-552 = 560-562; 585-586), traduisent la découverte et la prise de conscience de l'impensable. S'y ajoutent les asyndètes, substituant l'exclamation (v. 554) ou l'impératif (v. 571) au discours et surtout l'abondance d'interjections intégrées aux iambes (ποποῖ, τοτοῖ, v. 550-551 = 560-561) ou de cris *extra metrum* (φεῦ, ἦε, ὄᾶ) qui ponctuent les vers en soulignant les mots les plus douloureux de l'énoncé (v. 568-570 = 576-578; 573 = 580), les épithètes hyperboliques (οὐράνι' ... δαιμόνι' ἄχη, v. 573; 581) et le lexique du cri (ἀμβόασον ... τεῖνε ... δυσβάυκτον βοᾶτιν, v. 572-575), dont l'aspect aoriste et présent des verbes dit la soudaineté et la durée, le tout soutenu par la métrique.

La douleur est d'autant plus poignante qu'elle retrouve des mots qui dans la parodos exprimaient les pires pressentiments. L'Asie ἐκκενομένη (v. 549), que plaindront Atossa et Darios (v. 718; 730; 761), répond à la peur d'une cité κένανδρον (v. 118). Les οᾶ des vieillards sont précisément ceux qu'ils avaient redouté d'entendre (v. 116-121) et les voiles déchirés des femmes (v. 537) ce qu'ils craignaient de voir, premier degré dans cet Orient du luxe et de l'apparat d'une déchéance appelée à se poursuivre avec le retour sans faste de la Reine et à culminer avec l'entrée de Xerxès, vêtements déchirés (v. 1030) et appelant le chœur lui-même à déchirer les siens.

La tendresse douloureuse des femmes, qui contrastait au début avec la puissance de l'armée, réapparaît, plus pathétique, dans le stasimon : les mêmes mots qui disaient la séparation et la peine des épouses servent pour la lamentation des veuves : le désir et l'attente (πόθος, v. 61; 132; 136) de l'épouse laissée μονόζυξ (v. 139), se muent en regret du jeune couple brisé (ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν, v. 542). Les femmes abandonnent maintenant (ἀφείσαι, v. 544) les lits que, dans l'attente, elles remplissaient de larmes (v. 133-134). Leurs pleurs ont changé d'objet. L'accumulation du vocabulaire de la douceur de la féminité (ἀπαλαῖς χερσί, v. 537), de la mollesse⁷ (ἄβρογοοι, v. 541; ἄβροχίτωνας, v. 543; χλιδανῆς, v. 544) et de la sensualité (εὐνάς λέκτρων, τέρψιν, v. 543-544), rend encore plus émouvante l'image du bonheur disparu.

Le spectacle de la douleur a un sens. Même vu par son ennemi, comme l'était encore Athènes en 472, le drame du vaincu peut être aussi un miroir pour le vainqueur. D'autant que le stasimon oriente la tragédie vers l'interrogation et l'explication, en développant une distinction entre la Perse et son chef, en identifiant et en précisant le rôle de chacun des acteurs de l'événement.

Le premier mot du texte est *Zeus*, que la tragédie n'avait encore pas cité et qui donne pour la première fois un nom et une identité au δαίμων, ἀλάστωρ ou θεός encore dissimulé. Même si le vocatif ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, que l'on retrouve à l'identique dans le premier stasimon d'*Agamemnon* (v. 355), est une expression proverbiale athénienne liée à son usage dans la prière⁸, dans ce contexte, avec le participe

⁷ Même si cette mollesse est une convention grecque pour désigner l'Orient barbare, comme le note justement P. Mazon, elle est aussi un trait spécifiquement féminin : *Μῆ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ ἄβρυνε*, dit Agamemnon à Clytemnestre dans la « scène du tapis » (*Agam.*, 918-19). La poésie lyrique emploie l'adjectif pour les jeunes filles au moment où elles vont entrer dans le mariage : Thétis (Alcée, Fgt 82, 8 Puech), Andromaque (Sapho, Fgt 56, 7 Puech). Sapho associe l'adjectif à Adonis (Fgt 152, 1), aux Charites (Fgt 157) et aux roses (Fgt 140, 5). L'adjectif désigne encore chez elle le moelleux des couvertures de laine (102) et l'adverbe ἄβρωξ le nectar délicieusement mélangé que verse Cypris (5, 2). Solon (14, 4) qualifie de ἄβρα les plaisirs de la boisson. Je remercie de ses remarques M. Menu qui a bien voulu lire ce travail et attirer mon attention sur l'emploi du mot dans la poésie lyrique.

⁸ Cf. V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologne, 1962, p. 66-69.

ὀλέσας, placé entre la conclusion du messager (ἐγκατέσκηψεν θεός, v. 514) et la révélation de Darios (Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτήν θεοφάτων, v. 740), il désigne le premier agent de la ruine des Perses; et les termes de μόρον (v. 546) et ἀνάγκας (v. 568) en reçoivent un éclairage nouveau ainsi que les souffrances des Perses οὐράνια ... δαιμόνια : elles n'atteignent pas seulement le ciel, elles en viennent. Un cri de douleur peut être aussi un cri de vérité. Et face à la βασιλεία ... ἰσχύς, (v. 589-590), le nom de Zeus βασιλεύς prend un relief singulier.

Xerxès vient en second lieu et le même verbe — ἀπόλεσεν (v. 550) reprend ὀλέσας (v. 534) — dit déjà la collaboration dont Darios énoncera plus loin la loi (ὅταν σπεύδη τις αὐτὸς χῶ θεὸς συνάπτεται, v. 742), qui révèle toute l'ironique ambiguïté de son titre d'ἰσόθεος φῶς (v. 80) qui est aussi celui, mérité, de Darios (v. 856). Trois fois nommé par l'anaphore, Xerxès porte humainement la responsabilité totale de l'échec : le πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως (v. 552) précise le ὑπ' εὐθύμου φρενός (v. 372) du messager et anticipe la condamnation par Darios de la conduite insensée de son fils : μὴ φρονεῖν καλῶς, νόσος φρενῶν, νέα φρονεῖν, ἀθέων φρονημάτων, οὐκ ὑπερφεῦ ... χρῆ φρονεῖν, ὑπερκόμπων ἄγαν φρονημάτων (v. 725, 750, 782, 808, 820, 827-828).

La même anaphore du sujet νᾶες — les navires appelés plus loin avec anaphore ἄναες (v. 680) — impute au seul Xerxès l'option de la mer. L'implication dans la défaite des βάριδες πόντιαι (v. 553), que Xerxès lui-même reconnaîtra à l'avant-dernier vers de la tragédie, fait le lien entre les appréhensions de la parodos et la conclusion du dernier stasimon : les Perses défiaient les dieux en aspirant au domaine sacré de la mer (πόντιον ἄλσος, v. 111); ils sont domptés πλαγαῖσι ποντιάισιν (v. 906).

Enfin viennent les Grecs. Après Zeus, après Xerxès dont la responsabilité a été lourdement soulignée. Ils apportent la collaboration ultime à la ruine que le dieu et le Roi avaient préparée. A moins de considérer que les navires sont suffisamment indéterminés pour être désignés comme grecs par le πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς (v. 562), par référence aux ἐμβολαί grecques des vers 279 et 409, leur contribution n'est ici mentionnée que par le vers 563 : αἱ δ' Ἰαόνων χέρες. C'est dans l'exodos, après que Xerxès aura reconnu le triomphe d'Athènes et de l'Arès d'Ionie (v. 949-51) que le chœur privilégiera la vaillance des

marins et du peuple d'Ionie (v. 1012; 1025). Mais ici l'importance que donnait à leurs exploits le messager se trouve momentanément estompée. Et l'image du joug brisé (v. 594)⁹ attire plus l'attention sur le rôle de Xerxès que sur le mérite des Grecs : avant d'être déclaré sacrilège par Darios (v. 722-723, 750), le joug, que Xerxès avait « jeté sur le cou de la mer » (v. 71-72) pour faire peser sur la Grèce celui de l'esclavage (v. 50), était un présage menaçant depuis le songe d'Atossa, que le dieu qui avait rompu le passage de glace du Strymon sacré avait confirmé.

Sans doute Eschyle et son public connaissaient-ils la révolte de Babylone contre Xerxès en 479 et pouvaient-ils y voir, comme dans la sécession des îles et des villes du littoral d'Asie Mineure, les prémices de la dislocation de l'empire, consécutive à Salamine. Sans doute même l'espéraient-ils. Mais ce n'était pas suspendre la fiction dramatique et s'écarter de l'unité de ton du stasimon que d'en faire exprimer la crainte avec trois présents « prophétiques »¹⁰ par des Fidèles, angoissés et peu préparés à comprendre une culture de la démocratie et de la liberté, où le verbe « délier » signifie aussi « délivrer » (ἐλύθη, λέλυται, v. 592-594). Pour le chœur des φύλακες (v. 5), la fin de la surveillance des langues (ἐν φυλακαῖς, v. 592) fait partie de leur malheur. Les Fidèles, pleins de révérence et de peur devant Darios (cf. v. 694-696) et qui appelleront *Περσονόμου τιμῆς μεγάλης* (v. 919) l'empire dans l'extension thrace et insulaire qu'il avait sous le vieux Roi (cf. le deuxième stasimon), devaient déplorer et redouter que l'imprudance de Xerxès mette un terme au respect (ἄζονται) et à l'ordre perse (περσονομοῦνται), dont la levée du tribut dans le cadre de chaque satrapie était la visible illustration. Dans ces conditions, il n'est peut-être pas nécessaire de chercher dans l'ἐλεύθερα βάζειν le point de vue d'un Grec, soit démocrate exaltant la liberté ou, inversement, conservateur redoutant la *parrhesia*. L'empire conquérant qui voulait porter la servitude à l'extérieur est désormais menacé à l'intérieur parce qu'il a perdu le lien de sa puissance. Le dernier vers, qu'un Grec pouvait lire comme une inscription victorieuse, est une expression pathétique de la souffrance du chœur. Dans cette formule culmine le double regard sur l'événement.

⁹ Sur l'image du joug, cf. A. Moreau, *Eschyle, la violence et le Chaos*, Paris, 1985, p. 63-64.

¹⁰ La correction de Halm, ἄζονται pour ἄρξονται, est largement acceptée par les éditeurs.

Pour permettre un peu plus cette double lecture, en même temps qu'il accentue les responsabilités de Xerxès — qui ne correspond pas dans l'histoire à ce qu'en dit la tragédie — Eschyle fait remodeler par le chœur une image de Darios qui n'est pas plus exacte¹¹. C'est dans ce premier stasimon que l'opposition Xerxès – Darios apparaît pour la première fois. Celui qui n'était jusque-là nommé que « le descendant de Darios », Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενής (v. 5-6 = 144-145), et qui fut bien dans la réalité le continuateur de sa politique, est présenté ici comme son antithèse : φίλος ἄκτωρ (v. 557) s'oppose à ἄγαγεν (v. 550), et ἐπῆν (v. 555) à ἐπέσπε (v. 552), avec deux aoristes ponctuels face à un imparfait et à un suffixe d'agent permanent. Contrairement au Roi qui menait l'empire « sans franchir le cours de l'Halys ni se précipiter loin de sa demeure » (v. 864-866), Xerxès a lui-même emmené ses guerriers, comme il les a mis sur des navires. Contrairement à lui, le vieux Roi est appelé τόξαρχος (v. 556), c'est-à-dire fidèle à la tradition perse et au destin qui le vouait aux « mêlées de chevauchées » (v. 105, cf. 858-860). Et l'idéalisation va jusqu'à lui donner au lieu de sujets des concitoyens (πολιήταις, v. 556, sera encore précisé v. 852-853 par μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολιισσονόμου βιοτᾶς). En même temps, le privatif ἀβλαβῆς (v. 555) est, plus qu'un qualificatif positif — le chœur appellera encore le Roi défunt ἄκακε, ἀκάκας (v. 663; 855), mais aussi ἄμαχος (v. 855) qui ramenait de guerre des armées ἀπόνους, ἀπαθεῖς (v. 861) — une manière de rappeler le tort fait par Xerxès à son peuple. Tout est désormais prêt pour que Darios puisse être accepté par le public en juge de son fils et que ce dernier s'accuse, à la fin, du drame de son peuple.



Poétiquement, le premier stasimon avec ses variations sur des mots et des thèmes s'insère parfaitement dans la composition de la symphonie « Salamine ». Ce moment de douleur saisit déjà, à la lumière du pressentiment, le sens de l'événement.

Dramatiquement, le chant est le lien qui prépare aux deux grandes scènes qui suivront et, en ce sens, il est aussi action.

¹¹ Cf. P. Briant, *Darios, les Perses et l'empire*, Paris, 1992, pp. 105 sqq.

En vivant comme un drame interne perse ce que le public savait être une victoire grecque, le stasimon provoque une distance du regard et fait entendre que l'histoire récente est aussi une fable et qu'à ce titre-là aussi elle concerne Athènes.

Lucien BORDAUX

Université de Toulouse-Le Mirail

LA MAIN DU DIEU QUI TOUCHE.

Remarques sur l'emploi d'une maxime et sur le sens
de **συνάπτεσθαι** dans la tragédie grecque :
Eschyle, *Perses*, v. 742 et 724; Euripide, *Hélène*, v. 1444;
Sophocle, Frag. 874 (Radt)

par Jacques JOUANNA

Le point de départ de l'étude sera le vers le plus célèbre, le vers 742 des *Perses*, où Darius apparut au sommet de son tombeau découvre, après avoir été informé par la reine de la défaite totale des Perses et de leurs alliés, que la réalisation des oracles a été beaucoup plus rapide qu'il ne pensait. « Je me flattais, dit Darius, qu'il faudrait aux dieux de longs jours pour les accomplir jusqu'au bout ». Puis il poursuit (v. 742) :

ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὼ θεὸς συνάπτεται

Mazon traduit dans la *C.U.F.* : « mais quand un mortel s'emploie à sa perte, les dieux viennent l'y aider ». D'après cette traduction, la maxime serait une condamnation directe de l'*hybris* d'un homme. Quand un homme court à sa perte, le dieu vient apporter son aide pour le perdre complètement. C'est aussi l'interprétation de l'édition commentée des *Perses* qui est devenue un classique, l'édition de Broadhead qui commente en disant simplement : « Human folly may accelerate the fulfilment of God's plans »¹. Que la phrase prenne ce sens particulier dans ce contexte des *Perses* est incontestable. Mais est-ce le sens premier de la maxime prise en elle-même ?

¹ H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge, 1960, p. 187.

D'abord, on constatera que le terme de « perte » dans la traduction de Mazon ne correspond à aucun mot grec de la maxime : le verbe σπεύδειν, employé intransitivement, signifie « faire des efforts » sans avoir en lui-même une connotation péjorative². Ensuite, on notera que le pronom αὐτός n'est pas traduit par Mazon. Il signifie que l'homme fait des efforts par lui-même et de lui-même, c'est-à-dire qu'il commence à agir seul sans attendre l'aide de la divinité. On traduira donc en laissant de côté pour l'instant le sens précis de συνάπτεται :

mais quand un homme fait des efforts de son côté, alors le dieu aussi l'aide.

La maxime prise en elle-même apparaît donc avoir un sens à la fois plus général (elle n'implique pas une condamnation des efforts de l'homme) et plus précis (l'aide du dieu n'intervient que lorsque l'homme prend l'initiative de faire des efforts).

La maxime, qui apparaît pour la première fois dans les *Perses* d'Eschyle, se retrouve dans plusieurs passages de la tragédie grecque. De façon assez surprenante, les commentaires classiques de Broadhead et de Rose sont avarés de rapprochements. Rose, en réalité, ne commente rien dans ce vers pourtant si célèbre, et Broadhead fait un rapprochement intéressant mais unique³. Il cite le fragment d'Eschyle 673 Mette (= 395 Nauck² Radt) :

φιλεῖ δὲ τῷ κάμνοντι συσπεύδειν θεός

Une fois encore il s'agit d'une maxime; mais comme elle est citée sans contexte par Stobée, on pourra toujours prétendre que son sens n'est

² La scholie à ce vers d'Eschyle relève l'ambiguïté d'emploi : ὅταν, φησί, σπουδάζη τις εἰς κακὰ ἢ εἰς καλὰ, ὁ θεὸς συνεπιλαμβάνεται, « lorsque, dit-il, quelqu'un fait des efforts vers le mal ou vers le bien, le dieu vient en plus à l'aide ».

³ Dans l'édition de Groeneboom (*Aeschylus' Persae*, Groningen, 1930, cité dans la traduction en allemand *Aeschylos' Perser*, Göttingen, 1960, p. 156 sq.), les rapprochements sont plus nombreux, mais le commentateur hollandais met sur le même plan des textes qui n'ont pas du tout la même valeur et ne mentionne pas le passage important de l'*Hélène* d'Euripide, v. 1444. On peut faire une remarque analogue sur l'édition de L. Roussel (*Eschyle, Les Perses*, Montpellier, 1960, p. 306) : de très nombreux exemples sont accumulés, mais tout est mêlé; le passage de l'*Hélène* d'Euripide n'y apparaît pas non plus. Le commentaire plus récent de J.C. Hogan (*A Commentary on the Complete Greek Tragedies, Aeschylus*, Chicago and London, 1984, p. 236) est rapide et ne cite pas de versions parallèles de la maxime en dehors d'Eschyle.

pas clair. Toutefois, si on la rapproche du passage des *Perses*, on constate que la maxime prise en elle-même parle des efforts de l'homme en général (τῷ κάμνοντι) et non pas des efforts de l'homme vers sa perte. Le participe τῷ κάμνοντι du fragment correspond à la temporelle ὅταν σπεύδῃ τις du v. 742 des *Perses*. Et l'action du dieu qui aide, exprimée dans le fragment par le verbe συσπεύδειν, correspond à συνάπτεται du v. 745 des *Perses* : les deux verbes expriment l'aide grâce au préverbe συν-. Pour terminer cette comparaison des deux passages, observons que le verbe σπεύδειν, qui était employé pour les efforts de l'homme dans les *Perses*, est employé dans le fragment d'Eschyle pour les efforts du dieu qui aide. Le vers d'Eschyle conservé en dehors de tout contexte peut se traduire :

D'ordinaire, c'est à l'homme qui prend de la peine qu'un dieu vient en aide par ses efforts.

Le sens le plus naturel de cette maxime qui ressemble à un proverbe est que le dieu apporte son aide à l'homme qui fait déjà lui-même des efforts. L'homme méritant reçoit l'aide du dieu⁴.

Ce sens favorable de la maxime est confirmé de la façon la plus claire par le théâtre d'Euripide. C'est d'abord un fragment que nous citerons, car il est très proche de la maxime donnée par le fragment d'Eschyle que nous venons d'analyser; mais, cette fois, le fragment d'Euripide possède un contexte qui éclaire son emploi. Ce fragment (432 Nauck²), probablement tiré du premier *Hippolyte*, se présente comme suit :

αὐτός τι νῦν δρῶν εἶτα δαίμονας κάλει
τῷ γὰρ πονοῦντι καὶ θεὸς συλλαμβάνει

Ces deux vers, qui devaient être fort célèbres, sont attestés par plusieurs sources, mais la seule source qui donne les deux vers à la fois est une scholie (T) à *Illiade* IV, 249. Dans ce passage de *Illiade*, Aga-

⁴ On ajoutera un autre fragment d'Eschyle qui va dans le même sens (frag. 315 Radt) : τῷ πονοῦντι δ'ἔκ θεῶν / ὀφείλεται τέκνωμα τοῦ πόνου κλέος, « A celui qui prend de la peine les dieux doivent, comme intérêt de sa peine, la gloire ». L'*hapax* τέκνωμα est interprété ici comme un équivalent poétique de τόκος au sens d'« intérêt »; cf. le sens financier de ὀφείλεται. La peine prise par l'homme est l'équivalent d'un prêt avec intérêts fait aux dieux. Cet intérêt dû par les dieux est la gloire. Une telle relation affairiste entre l'homme qui fait des efforts et les dieux apparaît sous une autre forme dans un fragment d'Epicharme (tiré de Xénophon, *Mémoires*, II, 1, 20) : Τῶν πόνων πωλοῦσιν ἡμῖν πάντα τὰγάθ'οἱ θεοί, « C'est en échange de nos peines que les dieux nous vendent tous les biens ».

memnon harangue durement ceux qui renâclent à combattre et termine son intervention sur un ton ironique en disant : « attendez-vous que les Troyens atteignent la rive où sont halés nos navires *pour voir si le fils de Cronos étendra sa main au-dessus de vous ?* (ὄφρα ἴδῃτ' αἴ κ' ὕμμιν ὑπέροχη χεῖρα Κρονίων;) ». Agamemnon reproche aux indécis de ne pas combattre et d'attendre pour voir si la main du dieu leur apportera son aide. Ce passage de *Illiade* est assez joliment commenté par le scholiaste : « il (sc. Agamemnon) [leur] conseille d'ajouter [à l'aide du dieu] leur propre peine (συμβουλεύει τὸν οἰκεῖον πόνον προσεπεισφέρειν) ». C'est dire qu'il ne faut pas compter sur la seule aide du dieu, mais qu'il faut aussi faire soi-même des efforts. Pour illustrer son commentaire, le scholiaste a l'heureuse idée de rapprocher les deux vers tragiques donnés ci-dessus, que l'on peut traduire de la façon suivante :

Toi-même commence par faire maintenant quelque chose, puis appelle les dieux; car c'est à celui qui se donne de la peine que le dieu apporte son aide.

Remarquons d'abord que le deuxième vers rappelle de très près le fragment d'Eschyle. Dans ces deux passages, le dieu (sujet) vient en aide (verbe avec le préverbe συν-) à l'homme qui fait des efforts (participe substantivé au datif). Mais, par rapport à l'unique vers du fragment d'Eschyle, le premier vers du fragment d'Euripide apporte une confirmation du sens favorable de la maxime. Pour obtenir l'aide des dieux, il faut prendre l'initiative d'agir. On retrouve dans ce premier vers le terme αὐτός que l'on a déjà rencontré dans la version de la maxime donnée par les *Perses*, v. 742. L'homme doit faire effort de lui-même et par lui-même (αὐτός), et c'est alors que le dieu vient habituellement à son aide. Cela correspond, *mutatis mutandis*, à notre proverbe « Aide-toi, le Ciel t'aidera ».

Par rapport aux deux exemples de la maxime conservés dans le théâtre d'Eschyle, le fragment d'Euripide ajoute une donnée supplémentaire : la maxime est mise en relation étroite avec le rite de la prière. Avant de prier les dieux (cf. δαίμονας κάλει), il faut agir, puisque c'est à l'homme qui agit que la divinité accorde normalement son aide. Or c'est justement dans un contexte de prière que se trouve exprimée une nouvelle fois l'idée dans le théâtre d'Euripide, à savoir dans son *Hélène* aux v. 1443-1444. Ménélas adresse une prière à Zeus au moment décisif où il entrevoit le salut : le roi d'Égypte Théoclymène, qui prend Ménélas pour un étranger, vient d'accorder à Hélène

l'autorisation de s'embarquer avec cet étranger pour qu'elle effectue dans la mer les offrandes à son mari réputé mort, avant la cérémonie de son mariage avec Théoclymène. Voici le début de cette prière (v. 1441-1445) :

Ἦ Ζεῦ, πατήρ γὰρ καὶ σοφὸς κλήζῃ θεός,
βλέψον πρὸς ἡμᾶς καὶ μετᾴστησον κακῶν·
ἔλκουσιν δ' ἡμῖν πρὸς λέπας⁵ τὰς συμφορὰς
σπουδῇ σύναψαι· κἂν ἄκρα θίγῃς χερί,
ἤξομεν ἴν' ἔλθεῖν βουλόμεσθα τῆς τύχης.

La prière à Zeus consiste à lui demander son aide. Trois impératifs se succèdent : le troisième, *σύναψαι* (impératif aoriste de *συνάπτομαι*), rappelle l'emploi de *συνάπτεται* dans les *Perses*, v. 742, comme l'a bien noté R. Kannicht dans son riche commentaire de *l'Hélène*⁶. Cette demande d'aide de l'homme à la divinité, qui est évidemment positive, est implicitement justifiée par l'idée que l'homme mérite cette aide, car il n'est pas resté inactif : lui-même et Héléne agissent. Cette activité humaine est présentée dans le passage de *l'Hélène* sous une forme métaphorique (v. 1443 sq.) : « A nous qui tirons dans une montée [le char de] nos malheurs, avec ardeur, viens en aide [c'est ainsi que nous traduisons provisoirement *σύναψαι*] ». C'est donc l'image d'un char que Ménélas et Héléne s'efforcent de tirer dans une côte. L'argumentation implicite de la prière de Ménélas est que leur effort mérite l'aide de la divinité. La maxime est en filigrane dans le texte. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il y ait des correspondances dans la formulation même avec les passages où cette maxime est attestée : non seulement on retrouve l'emploi du même verbe que dans la maxime des *Perses*, v. 742, pour désigner l'aide du dieu, mais aussi le substantif *σπουδῇ* du vers 1443 de *l'Hélène* rappelle soit l'emploi du verbe *σπεύδῃ* à propos de l'activité humaine dans la version des *Perses*, soit l'emploi du verbe *συσπεύδειν* à propos de l'intervention du dieu dans la version du fragment d'Eschyle⁷.

⁵ Le terme *λέπας* est une conjecture de Musgrave pour *λύπας* donné par les manuscrits; cette conjecture est adoptée par tous les éditeurs.

⁶ R. Kannicht, *Euripides. Helena*, Heidelberg, 1969, t. II, p. 372.

⁷ Cette double comparaison soulève une discussion sur la construction de *σπουδῇ* : s'il paraît naturel de rattacher *σπουδῇ* à *σύναψαι* comme on le fait traditionnellement et d'y voir l'activité de la divinité, il n'est pas impossible (et peut-être préférable) de considérer que *σπουδῇ* est en rejet et insiste sur l'énergie avec laquelle l'attelage formé par Ménélas et Héléne tire le char.

Ce passage de l'*Hélène* est donc bien un nouveau témoignage sur le sens de la maxime. L'aide divine est une aide bénéfique, et elle est attendue quand l'homme lui-même ne reste pas inactif. Ce sens serait confirmé par un dernier exemple chez Euripide. Dans *Iphigénie en Tauride*, au moment où Pylade engage Oreste à agir pour leur salut après les effusions bien normales de la reconnaissance entre un frère et une sœur, Oreste approuve (909 sq.) :

Tu dis vrai. Mais je crois que la fortune se souciera de cela, avec nous; si l'homme est actif, le divin a normalement plus de vigueur. (v. 910 sq. : ἦν δέ τις πρόθυμος ἦ, σθένειν τὸ θεῖον μᾶλλον εἰκότως ἔχει)⁸.

Cette maxime continuera à être utilisée dans un sens positif chez Ménandre (frag. 494 Koerte-Thierfelder) : « à une audace juste le dieu aussi vient en aide » (τόλμη δίκαιά καὶ θεὸς συλλαμβάνει). On commence à voir poindre la maxime latine : *Audaces fortuna juvat*.

Ce bref réexamen des différentes versions de la maxime dans le théâtre⁹ fait ressortir clairement le décalage qui existe entre les *Perses* les autres passages. La maxime est régulièrement employée dans un sens positif : l'homme peut raisonnablement attendre l'aide de la divinité s'il commence à agir par lui-même. Ce n'est pas une maxime de consolation comme le dit Groeneboom (p. 156 : « Trostwort »); c'est une maxime d'encouragement à l'action, action de l'homme, bien entendu (cf. Euripide, Frag. 432 et *Iphigénie en Tauride*), mais aussi action du dieu demandée par l'homme dans la prière (cf. Euripide, *Hélène*). Que faut-il conclure de ce décalage, sinon que la maxime *en son entier* est détournée par Eschyle dans les *Perses* de son sens attendu et qu'elle est prononcée par Darius avec une terrible ironie amère ? Une maxime optimiste d'encouragement à l'action et de collaboration de la divinité avec l'homme devient, uniquement par son

⁸ On comparera aussi Sophocle, Frag. 927 Radt (maxime tirée de Stobée) : « Ce n'est pas aux découragés que la fortune apporte son aide » (οὐ τοῖς ἀθύμοις ἡ τύχη συλλαμβάνει).

⁹ En dehors du théâtre, on comparera dans le traité hippocratique *Du régime*, c. 87 (Littre VI, 642, 10 = Joly 218, 21 sq.) καὶ τὸ μὲν εὐχεσθαι ἀγαθόν· δεῖ δὲ καὶ αὐτὸν συλλαμβάνοντα τοὺς θεοὺς ἐπικαλεῖσθαι, « Prier est sans doute une bonne chose; mais, tout en invoquant les dieux il faut aussi de son côté prendre sa part ». Sur le sens de cette maxime, avec la critique de l'interprétation traditionnelle (Littre : « Prier est sans doute une bonne chose; mais, tout en invoquant les dieux, il faut s'aider soi-même »), voir J. Jouanna, « Hippocrate de Cos et le sacré », *Journal des savants*, 1989, p. 16.

insertion dans un contexte inattendu, sans qu'aucun mot soit changé, une maxime pessimiste de la condamnation de l'action ou du moins d'une certaine forme d'action; et l'intervention de la divinité, de bénéfique qu'elle était, devient inattendue et implacable. Comme cette nouvelle utilisation de la maxime vient uniquement du contexte et non de sa formulation, on conçoit désormais plus clairement que la traduction de Mazon, en ajoutant le mot « perte », efface toute l'ambiguïté ironique voulue par le poète dans la totalité du vers.

Le fait que la maxime apparaisse pour la première fois dans les *Perses* a amené les érudits à en déduire que les versions de cette maxime rencontrées dans le reste du théâtre grec étaient une imitation des *Perses*, v. 742. Ainsi, dans l'érudition de la fin du XIX^e siècle, on a émis l'hypothèse que le fragment d'Euripide étudié ci-dessus (Frag. 432 Nauck²) était une imitation; voici précisément le commentaire de Nauck (p. 493) : « Euripides imitatus videtur Aeschylus Pers. 742 : ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὼ θεὸς ξυνάπτεται ». Cette façon de voir existe aussi chez les érudits modernes, car R. Kannicht déclare à propos du passage de l'*Hélène*, v. 1444 : « d'après la maxime courante ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὼ θεὸς συνάπτεται (*Pers.* 742) »¹⁰. En réalité, la perte d'une grande partie de la littérature théâtrale ne permet pas de tenir un raisonnement aussi simple. Si la maxime est fréquente dans la production théâtrale, c'est probablement parce qu'elle était familière aux Grecs. Il me semble important de rappeler, comme nous l'avons vu grâce au rapprochement judicieux d'un scholiaste, que l'idée exprimée par cette maxime est déjà présente chez Homère (*Iliade*, IV, 249), justement dans un passage où Agamemnon encourage les lâches à l'action. Pour agir, il ne faut pas attendre de voir si le dieu viendra à l'aide.



Dans ce passage d'Homère, l'aide du dieu est vue de façon concrète : la main du dieu est tendue au-dessus des hommes. Cette vision concrète de la main du dieu servira de transition pour essayer de préciser le sens concret du verbe συνάπτεσθαι dans les deux versions de la maxime où il apparaît pour exprimer l'aide du dieu, c'est-à-dire dans les *Perses*, v. 742 et dans l'*Hélène*, v. 1444.

¹⁰ R. Kannicht, *Euripides. Helena ...*, II, p. 372, « nach der gelaüfigen Maxime ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὼ θεὸς συνάπτεται (*Pers.*, 742) ».

L'étude comparative des diverses variantes de la maxime dans la tragédie grecque a déjà permis de constater que plusieurs verbes composés avec le préverbe *συν-* sont employés en commutation pour désigner l'aide que le dieu apporte (que ce soit de façon positive ou exceptionnellement de façon ironique). Alors que le verbe *συνάπτεσθαι* est employé dans les *Perses*, v. 742 et dans l'*Hélène*, v. 1444, c'est le verbe *συσπεύδειν* qui apparaît dans le fragment d'Eschyle (395 Radt), et le verbe plus usuel *συλλαμβάνειν* dans le fragment d'Euripide (432 Nauck²) et chez Ménandre. La richesse du vocabulaire grec est souvent difficile à rendre dans une langue moderne. Une traduction approximative pourrait se contenter de traduire tous ces verbes par « aider ». Mais « commutation » ne signifie pas synonymie. C'est en réalité le préverbe *συν-* (régissant le datif de la personne; cf. Eschyle, frag. 395 Radt; Euripide, *Hélène*, v. 1444; frag. 432 Nauck²; Ménandre) qui donne, à lui seul, le sens d'« aider »; quant au verbe, il précise la manière dont le dieu aide. Quelle est la modalité de l'aide du dieu quand est employé le verbe *συνάπτεσθαι* ? Autrement dit, quel est le sens de l'élément verbal dans *συν-άπτεσθαι* ? Le verbe au moyen *ἄπτεσθαι*, comme le dit avec justesse et concision P. Chantraine (*D.E.L.G.*, s.v. ἄπτω), signifie : « s'attacher à » avec le génitif, « toucher, se mettre à » (Hom. ion.-att.). De manière un peu plus imagée, on pourrait dire « toucher de la main » ou « mettre la main à ». La main d'un dieu peut toucher comme celle d'un homme. Si le verbe *ἄπτεσθαι* est employé dès Homère à propos du suppliant qui touche les genoux du supplié (par exemple *Illiade*, I, 512), le nom d'agent de la même famille *ἐφάπτωρ* désigne, chez Eschyle, Zeus qui touche Io pour permettre la naissance d'Epaphos (*Suppliantes*, v. 310). La main du dieu touche pour aider. C'est à partir d'une représentation concrète analogue que se comprend l'aide du dieu dans l'*Hélène* d'Euripide, v. 1444, où l'impératif *σύναψαι* que nous avons traduit provisoirement par « viens [nous] aider » se situe, comme nous l'avons vu, dans le contexte métaphorique d'un char que l'attelage humain, formé de Ménélas et Hélène, tire dans une côte. Je propose de traduire l'ensemble des vers 1443-1445 de la façon suivante :

A nous qui tirons dans une côte [le char de] nos malheurs
avec ardeur, donne un coup de main. Et même si tu touches du bout des doigts,
nous parviendrons à l'endroit de notre destinée où nous désirons arriver.

Pour bien comprendre le sens concret de *σύναψαι* et pour découvrir que ce sens concret est à mettre en relation avec ce qui suit (*κἄν ἄκρα*

θείης χειρί), il convient d'effectuer un léger détour par l'emploi du verbe simple dans un passage très concret de l'*Iphigénie à Aulis*. Achille promet solennellement à Clytemnestre qu'Agamemnon ne pourra toucher à sa fille Iphigénie, lui qui a l'intention de la sacrifier (v. 950 sq.) :

οὐχ ἄψεται σῆς θυγατρὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ
οὐδ' εἰς ἄκραν χεῖρ' ὥστε προσβαλεῖν πέπλοις

Le prince Agamemnon *ne mettra pas la main* sur ta fille,
pas même du bout des doigts de manière à atteindre sa robe.

La relation évidente dans ce passage de l'*Iphigénie à Aulis* entre ἄψεται et εἰς ἄκραν χεῖρ' montre que, dans l'*Hélène*, v. 1444, il convient de mettre en relation σύναψαι avec κἄν ἄκρα θείης χειρί. Ce que Ménélas demande à Zeus, c'est d'aider (σύν-) en mettant la main (-αψαι). Et même si le dieu ne met pas la main mais touche simplement du bout des doigts, l'aide sera encore suffisante et ils parviendront à accomplir le voyage désiré. Dans cette prière de Ménélas à Zeus, l'aide demandée au dieu est double : d'abord une aide par le regard (v. 1442 βλέψον), puis une aide par le geste (v. 1444 σύναψαι· κἄν ἄκρα θείης χειρί). Ce geste de la main de Zeus qui sauve est à distinguer du geste protecteur du même Zeus dans l'*Iliade* qui étend sa main au-dessus des hommes sans qu'il y ait contact (*Iliade*, IV, v. 249 ὑμῖν ὑπέρσχη χεῖρα Κρονίων); il est à rapprocher, en revanche, du geste du Zeus des *Suppliantes* d'Eschyle qui touche Io pour la soulager. Mais ce que le dieu touche ici dans son intervention, ce ne sont pas les personnes qu'il vient aider puisqu'elles sont exprimées au datif (ἡμῖν complément de συν-), et non au génitif. C'est à l'entreprise de l'homme que le dieu doit mettre la main pour aider. Or comme l'entreprise de l'homme est exprimée ici par la métaphore du char que l'attelage humain tire dans une côte, le dieu est invité à donner un coup de main en poussant le char que les hommes tirent¹¹. Dans ces conditions, il ne paraît pas opportun de traduire κἄν ἄκρα θείης χειρί, comme on le fait traditionnellement, par « et même si tu *nous* touches du bout des doigts ». Il ne faut pas ajouter le complément « nous » qui n'est pas dans le texte. L'action du dieu se comprend par référence à σύναψαι. Le dieu est invité à intervenir soit en mettant la main, soit même du bout des doigts.

¹¹ Sur une métaphore comparable du char chez Euripide, voir J. Jouanna, « Remarques sur le texte et la mise en scène de deux passages des *Phéniciennes* d'Euripide (v. 103-126 et 834-851) », *R.E.G.*, LXXXIX, 1976, p. 46-56 (II. L'entrée de Tirésias [v. 834-851], ou l'énigme du char).

A la lumière de cette explication du sens concret de *συνάπτεσθαι* dans l'*Hélène* d'Euripide, on peut mieux comprendre ce que le verbe *συνάπτεται* dans la maxime des *Perses*, v. 742, a de concret, bien qu'aucun complément ne soit exprimé. On proposera de traduire, en définitive, cette maxime des *Perses* de la façon suivante, en se gardant d'exprimer dans la traduction les compléments sous-entendus en grec :

Mais quand un homme s'active de son côté, la divinité aussi donne un coup de main.

La référence à une maxime familière renforce l'ironie cinglante de Darius qui la détourne, en son entier, du sens habituel. Ce détournement n'est possible que parce que le geste de la divinité « qui touche » est ambigu en lui-même : en touchant, elle peut aider ou égarer.



Cette ambiguïté de la signification du geste de la divinité « qui touche » éclaire la discussion des érudits sur l'autre passage des *Perses* où le verbe *συνάπτεσθαι* est employé. Ce passage se situe dans la même scène, mais quelques instants auparavant. Dans la stichomythie d'information où Atossa apprend à Darius le désastre des Perses, Darius vient d'apprendre la façon dont Xerxès a mis un joug sur le détroit entre l'Europe et l'Asie pour faire passer l'armée de terre :

ΔΑ. : καὶ τόδ' ἐξέπραξεν, ὥστε Βόσπορον κλῆσαι μέγαν;

ΒΑΣ. : ᾧδ' ἔχει γνῶμης δέ ποῦ τις δαιμόνων ξυνήψατο.

ΔΑ. : φεῦ μέγας τις ἦλθε δαίμων, ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς.

L'interprétation traditionnelle est la suivante :

DARIUS : Et même cela il l'a fait, de sorte qu'il a fermé le grand Bosphore ?

LA REINE : Il en est ainsi. Une divinité l'a sans doute aidé dans son projet.

DARIUS : Hélas, puissante est cette divinité pour lui faire perdre la raison !

Toute la question est de savoir quel est le sens de *γνῶμης δέ ποῦ τις δαιμόνων ξυνήψατο*. L'interprétation traditionnelle, donnée par tous les dictionnaires (LSJ, Bailly et index d'Eschyle), est ancienne puisqu'elle est déjà attestée dans la scholie qui paraphrase ainsi le passage : ἴσως καὶ συνήργησεν αὐτῷ δαίμων τις, « peut-être aussi une divinité l'a aidé ». Du point de vue de la syntaxe, une telle interprétation est parfaitement admissible. Il faut sous-entendre le datif de la personne complément de *ξυν-*, tandis que l'élément verbal *-ήψατο*

régit le génitif partitif γνώμης¹². Et si l'on voulait donner à -ήψατο le sens concret que nous avons dégagé précédemment, on pourrait traduire : « Un dieu, sans doute, a mis la main à son projet pour l'aider ». On aurait un emploi ironique analogue à celui de la maxime qui suit au v. 742.

Toutefois Paul Mazon, dans son édition de la C.U.F., présente une autre interprétation. Il traduit ainsi le v. 724 (en omettant par erreur de traduire ᾧδ' ἔχει) :

Un dieu sans doute avait touché ses esprits.

Sa traduction est donnée sans justification aucune. Une telle interprétation ne semble pas avoir eu beaucoup d'adeptes. Elle a été reprise par le traducteur d'Eschyle dans la Bibliothèque de la Pléiade, J. Grosjean, qui écrit : « Oui. Quelque dieu sans doute lui visita l'esprit »¹³. Mais quand les commentaires ou éditions commentées font référence à cette interprétation, c'est pour la critiquer. La critique la plus vive est celle de P. Groeneboom (*ad loc.*, p. 153) : « Les interprètes qui pensent à un dieu qui "avait touché ses esprits" sont sur un chemin qui égare »¹⁴. Cette critique ne signifie pas que le commentateur hollandais avait du mépris pour le philologue français visé ici sans être nommé, à savoir Mazon; car Groeneboom cite et approuve la traduction donnée par Mazon pour le vers qui précède (v. 723). Mais il faut croire qu'un dieu a touché l'esprit de Mazon quand il a traduit ce vers 724 ! Le commentaire de Rose (*ad loc.*, p. 142) est moins tranchant. Après avoir cité l'interprétation du scholiaste, il déclare : « Cette interprétation, à la différence de l'interprétation rivale à savoir que la puissance en question "a touché" l'esprit, c'est-à-dire l'a conduit à la folie, donne du sens à ξυν- ... Que la puissance était une puissance rendant fou est le commentaire de Darius au vers suivant, et non la déclaration d'Atossa »¹⁵.

¹² Comparer, pour la construction (mais avec le complément au datif exprimé), Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, VI, 25 : συνήπτοντο δὲ αὐτοῖς τοῦ κινδύνου ... Ἑρνικες καὶ Σαβῖνοι, « Prirent part avec eux [sc. les Volsques] aux dangers ... les Herniques et les Sabins ».

¹³ *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, trad. par J. Grosjean, Paris, 1967, p. 41.

¹⁴ « Die Interpreten, die an einen Gott denken, der "avait touché ses esprits", sind auf einem Irrweg ».

¹⁵ « This, unlike the rival interpretation, that the power in question "touched" his mind, *i.e.*, drove him mad, makes sense of the ξυν- ... That the power was a maddening one is Dareios' comment, see next line, not Atossa's statement ».

On voudrait montrer ici que l'interprétation de Mazon mérite beaucoup plus d'attention de la part des critiques, bien qu'elle ne soit pas en accord avec l'interprétation du scholiaste. D'abord, le parallélisme que les tenants de l'interprétation traditionnelle voient entre l'emploi de l'aoriste *ξυνήψατο* au v. 724 et du présent *συνάπτεται* au v. 742 n'est pas un argument en soi, bien que le sujet de ces deux verbes soit dans les deux passages une divinité. Le contexte n'est pas le même et la syntaxe n'est pas la même. Le verbe au présent au v. 742 appartient à une maxime générale, facilement identifiable, comme on l'a vu, par la présence de maximes parallèles dans le reste du théâtre grec; et cette maxime jouit d'une autonomie de sens par rapport à un environnement contextuel où elle est volontairement décalée et s'insère ironiquement. En revanche, l'aoriste appartient à une phrase qui s'applique à un individu particulier et s'insère dans le contexte particulier d'une stichomythie où les interventions s'enchaînent. Autrement dit, l'emploi ironique de *συνάπτεται* au v. 742, parfaitement perceptible par un auditeur qui connaît le sens usuel de la maxime, n'est pas possible au v. 724, où il n'y a aucun modèle de référence. Par ailleurs, la syntaxe n'est pas totalement identique. Le génitif partitif (*γνώμης*) exprimé au v. 724 n'apparaît ni dans la maxime du v. 742, ni dans aucune des maximes étudiées qui lui sont parallèles. Tout cela montre, au moins de façon négative, que l'interprétation de *ξυνήψατο* au v. 724 des *Perses* n'est pas obligatoirement liée à celle de *συνάπτεται* au v. 742.

De façon plus positive, on observera que l'interprétation de Mazon s'insère beaucoup plus naturellement dans le contexte que l'interprétation traditionnelle. Nous sommes dans une stichomythie d'information où le meneur de jeu est celui qui s'informe par des questions (ici Darius) et où celui qui informe (en l'occurrence, la reine) est guidé par les questions et se contente en général de répondre. Mais le v. 724, qui est une réponse de la reine à une question indignée de Darius, a la particularité d'ajouter à la réponse attendue (*ᾧδ' ἔχει*, « il en est ainsi ») une hypothèse personnelle (cf. *που*) pour expliquer, face à l'indignation de Darius, le comportement scandaleux de son fils qui a mis le joug sur l'Hellespont. Or Darius, au lieu de continuer à poser des questions — ce qu'il fera à nouveau au v. 727 —, réagit à cette explication de la reine pour l'approuver et même pour renchérir. L'approbation est marquée par la reprise de *τις δαίμωνων* (prononcé par Atossa) par *τις δαίμων* dans la réponse de Darius; quant au renché-

rissement, il vient de l'adjonction de μέγας dans la bouche de Darius pour qualifier la divinité. Non seulement c'est une divinité qui est intervenue, mais cette divinité est puissante. Or quelle est l'action de cette puissante divinité selon Darius ? Elle a fait que Xerxès a perdu la raison. C'est le sens de la litote ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς. Tous les critiques sont d'accord sur ce sens fort. Dans ces conditions, si l'exclamation de Darius au v. 725 est bien une approbation et un renchérissement de l'hypothèse avancée par Atossa dans le vers précédent, il est normal que ὥστε μὴ φρονεῖν καλῶς soit en rapport étroit avec γνώμης ... ξυνήψατο et constitue un renchérissement. Or si l'on interprète l'hypothèse explicative d'Atossa par « une divinité sans doute a touché son esprit », la continuité et la progression entre l'explication d'Atossa et l'exclamation de Darius sont tout à fait satisfaisantes. Une divinité a bien atteint l'esprit de Xerxès, mais il ne peut s'agir que d'une divinité puissante pour que Xerxès soit parvenu à un tel degré de folie.

Il ne suffit pas toutefois de dire que l'interprétation de Mazon convient bien au contexte. Il faut aussi, pour l'appuyer, trouver des exemples parallèles ou approchants. La prose ionienne des médecins grecs du V^e siècle ou du début du IV^e siècle offre justement ces exemples qui, à ma connaissance, n'ont jamais été rapprochés du v. 724 des *Perses*. Cinq passages dans des traités différents donnent l'expression γνώμης ἄπτεσθαι. Un exemple concerne le vin qui atteint l'intelligence. C'est dans le *Régime dans les maladies aiguës*, c. 17 (= c. 63), Littré II, 360, 9 sqq. (= Joly, 64, 11 sqq.), au cours du développement sur les boissons :

Toutefois, si l'on s'attend dans ces maladies à une douleur de tête forte ou à une atteinte de l'esprit (φρενῶν ἄψιν)¹⁶, il faut s'abstenir absolument de vin. Il faut user d'eau dans un tel cas; ou il faut donner du vin coupé d'eau, vin qui sera tout à fait paillet et absolument sans odeur; et après avoir bu ce vin, le malade boira un peu d'eau. Car, de cette façon, la force du vin atteindra moins sa tête et son esprit (ἦσσον γὰρ ἂν οὕτω τὸ ἀπὸ τοῦ οἴνου μένος ἄπτοιτο κεφαλῆς καὶ γνώμης).

¹⁶ L'expression φρενῶν ἄψις, employée deux fois dans ce traité (cf. c. 14 [c. 52], Littré II, 336, 1 = Joly, 58, 24), se trouve aussi dans un autre traité hippocratique, *Maladies des femmes I*, c. 63, Littré VIII, 128, 22 (en commutation avec παρανοεῖ de la ligne 2). Il s'agit bien d'un dérangement de l'esprit. L'expression réapparaît deux fois chez Arétée de Cappadoce (V, 9 et VI, I, 3, éd. Hude, p. 93, 24 et 128, 20) qui écrit en ionien comme Hippocrate et se souvient de l'emploi dans *Régime dans les maladies aiguës*, c. 14.

Les quatre autres passages concernés peuvent se regrouper, car ils s'appliquent tous à l'action d'une fièvre aiguë qui « touche l'esprit », c'est-à-dire trouble la raison. Ces passages se situent soit dans les traités chirurgicaux (*Fractures*, c. 11 Littré III, 456, 3 sq. : πυρετοὶ ὑπεροξέες ... γνώμης ἀπτόμενοι; *Articulations*, c. 86 Littré IV, 324, 11 sq. : πυρετοὶ ὀξέες ... γνώμης ἀπτόμενοι; *Mochlique*, c. 30 Littré IV, 372, 12 sq. : πυρετοὶ ὑπεροξέες ... γνώμης ἀπτόμενοι)¹⁷, soit dans les traités gynécologiques (*Maladies des femmes II*, c. 169, Littré VIII, 348, 7 : πυρετὸς ὀξὺς καὶ γνώμης ἀπτόμενος, à propos d'une inflammation de la matrice). Tous ces passages attestent que l'expression γνώμης ἄπτεσθαι, « toucher, troubler l'intelligence » existe bien en grec. Il faut ajouter que cette expression entre en concurrence dans la prose des médecins grecs avec φρενῶν ἄπτεσθαι qui a exactement le même sens. La commutation entre γνώμης et φρενῶν y est d'autant plus remarquable qu'elle se rencontre dans un même traité et dans le même emploi : l'auteur du *Régime dans les maladies aiguës* dit au c. 14 (c.), Littré II, 332, 6 : « le vin doux donne moins mal à la tête que le vin vineux et il atteint moins l'esprit (ἥσσον φρενῶν ἀπτόμενος) », alors qu'il emploie, comme nous l'avons vu, au c. 17, toujours à propos du vin, l'expression ἥσσον γὰρ ἂν ... ἄπτοιτο ... γνώμης. Bien que ces expressions soient attestées dans la prose des médecins, il ne s'agit pas pour autant d'un emploi technique particulier à la prose médicale, car l'expression φρενῶν ἄπτεσθαι se rencontre dans un passage paratragique des *Cavaliers* d'Aristophane (v. 1237) : « Que dis-tu ? (*A part*) Comme cet oracle m'atteint l'esprit ! »¹⁸.

Si l'on revient, après ce détour nécessaire par la littérature médicale, au texte des *Perses*, v. 724-725, on comprend mieux encore le lien qui unit les deux vers. La reprise de γνώμης ... ξυνήψατο par μὴ φρονεῖν καλῶς devient plus évidente si l'on a présente à l'esprit la commutation possible de γνώμης et de φρενῶν dans la prose hippocratique. Il reste (*last but not least* diront certains) qu'il demeure un écart entre les exemples hippocratiques et le vers 724 des *Perses* où le

¹⁷ En réalité, il s'agit de trois versions d'un même exposé sur la lésion du calcaéum avec danger de fièvres aiguës dans le cas de sphacèle.

¹⁸ C'est-à-dire « comme cet oracle me rend fou ! ». Les traductions de Van Daele (« Tu dis ? [*A part*] Comme l'oracle atteint mon pauvre cœur ! ») ou de Debidour (« Tu dis ? [*A part*] Je me sens percé jusques au fond du cœur par l'oracle ») ne rendent pas le véritable sens de l'expression qui désigne un trouble de l'esprit, un égarement de la raison.

génitif γνώμης est complément, non du simple ἄπτεσθαι, mais du composé ξυνάπτεσθαι. Est-ce à dire que dans l'interprétation de Mazon du vers 724 des *Perses* le préverbe ξυν- se comprend moins bien que dans l'interprétation traditionnelle, comme l'affirme le commentateur néerlandais H.-J. Rose ? Pour écarter cette objection, on peut partir d'une commutation que nous avons constatée précédemment lors de la comparaison des versions parallèles de la maxime des *Perses*, v. 742. Dans plusieurs versions de cette maxime, à la place du relativement rare συνάπτεσθαι, on rencontre συλλαμβάνειν. Ces deux verbes composés sont comparables non seulement parce qu'ils ont un préverbe συν-, mais aussi parce que les verbes simples ont un sens voisin « toucher », « prendre ». La seule différence est que le simple ἄπτομαι se construit avec le génitif partitif, alors que λαμβάνω gouverne l'accusatif. Mise à part cette différence syntaxique, il n'y a pas de raison pour que le fonctionnement sémantique de ces deux verbes composés ne soit pas comparable. Or, ce n'est pas parce que συν- dans συλλαμβάνω peut avoir le sens de « avec » (gouvernant le datif de la personne) et entraîner le sens d'« aider » qu'il a toujours ce sens. Il est bien des emplois de συλλαμβάνω où le préverbe συν- ne fait que renforcer l'idée de « prendre » (+ acc. de la chose prise) et donne le sens de « saisir »¹⁹. Lorsque, par exemple, Ajax saisit ses cheveux de désespoir (Sophocle, *Ajax*, v. 310 : κόμην ... συλλαβῶν χερί), il n'y a pas une grande différence entre le composé συλλαβῶν et le simple λαβῶν, sinon que le geste est plus vif et plus violent. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour συνάπτομαι + génitif ? Ce sens de « saisir » est, du reste, répertorié dans les dictionnaires (LSJ) pour un passage de Polybe (XV, 28, 8), où συνάπτεσθαι τοῦ καιροῦ signifie « saisir l'occasion (d'agir) ». Le fonds ionien qui transparait dans les parties parlées de la tragédie grecque et qui réapparaît dans la *koinè* peut expliquer cette correspondance d'emploi. On proposera donc en définitive de traduire le v. 724 des *Perses* de la façon suivante :

LA REINE : Il en est ainsi. Son esprit, j'imagine, c'est une divinité qui l'a saisi.

Ce vers des *Perses*, ainsi entendu, rentre dans le réseau des termes qui, dans cette scène où Darius est apparu, dénoncent progressivement la

¹⁹ Sur la valeur augmentative et expressive de συν- en composition, voir quelques remarques (trop rapides) dans E. Schwyzer, *G.G.* II, p. 488 et dans J. Humbert, *Syntaxe grecque*, § 607.

folie de Xerxès. Le premier terme est ἐμώρανευ au v. 719. Viennent ensuite les vers 724 (γνώμης ... ξυνήψατο) et 725 (μὴ φρονεῖν καλῶς). Ce réseau, auquel on peut rattacher οὐκ εὐβουλίᾳ au v. 749, culmine avec l'expression νόσος φρενῶν du v. 750. Xerxès a une « maladie de l'esprit », parce qu'« une divinité a saisi son esprit ». Le terme médical employé par Darius établit clairement le diagnostic d'une maladie dont Atossa avait déjà suggéré le symptôme et la cause²⁰. Le rapprochement entre νόσος φρενῶν et γνώμης ... ξυνήψατο montre, par ailleurs, que la commutation entre γνώμης et φρενῶν, constatée chez les médecins hippocratiques, existe aussi dans le texte eschyléen et qu'il n'y a pas grande distance entre la νόσος φρενῶν d'Eschyle et la φρενῶν ἄψις des médecins hippocratiques. Sans doute, malgré la parenté du vocabulaire tragique et du vocabulaire médical, la différence reste grande entre l'explication religieuse de la maladie dans le théâtre et l'explication rationnelle des médecins de la *Collection hippocratique*. Ce n'est pas un dieu qui peut atteindre l'esprit chez les médecins hippocratiques, mais c'est le vin ou une forte fièvre. Il n'en reste pas moins vrai que le texte tragique et les textes médicaux s'éclairent mutuellement. D'un côté, les expressions de la prose médicale servent à conforter le sens du texte tragique, au v. 724 des *Perses*, et à saisir la relation qu'il faut établir non seulement entre les v. 724 et 725, mais aussi entre ces deux vers et la « maladie de l'esprit » du v. 750. Mais, d'un autre côté, la conception ancienne d'une divinité qui saisit l'esprit d'un homme pour le rendre fou, clairement exprimée dans la tragédie, aide à comprendre que les expressions médicales telles que φρενῶν ἄψις, γνώμης vel φρενῶν ἄπτεισθαι conservent la trace fossilisée d'une conception prérationnelle de la maladie où l'homme subit les assauts d'une divinité maligne venue de l'extérieur. Entre la divinité qui « a saisi l'esprit » de Xerxès dans les *Perses* (γνώμης ... ξυνάπτεισθαι) et le *menos* du vin qui « atteint l'esprit » du patient dans le *Régime dans les maladies aiguës* (γνώμης ... ἄπτεισθαι), la distance est moins grande qu'il n'y paraît au premier abord.

Il resterait à examiner le sens de συνάπτομαι dans un fragment de Sophocle (frag. 874 Radt). Ce fragment est une citation conservée dans

²⁰ Sur la métaphore médicale dans cette scène, voir J. Jouanna, « Les causes de la défaite des Barbares chez Eschyle, Hérodote et Hippocrate », *Ktéma*, VI, 1991, p. 5.

la *Vie de Timoléon* (c. 36, 253, b-c) de Plutarque qui compare les actes de Timoléon aux actions d'autres grands hommes de son époque, parmi lesquels il cite Epaminondas. Aux actions de ces grands hommes qui mêlaient la violence et l'effort à l'éclat, Plutarque oppose les actes de Timoléon :

Parmi les actes de Timoléon, si on laisse de côté la nécessité où il fut réduit à l'égard de son frère, il n'en est aucun auquel il ne convenait d'appliquer, comme le dit Timée, ces mots de Sophocle :

Ἦ θεοί, τίς ἄρα Κύπρις ἢ τίς Ἴμερος
τοῦδε ξυνήψατο;

En l'absence du contexte de la tragédie dans lequel se situait cette interrogation admirative, il est impossible de déterminer le sens en toute certitude. Ce qui est sûr, c'est que le contexte dans lequel est faite la citation de Plutarque engage à considérer que τοῦδε est un neutre désignant une action pleine de grâce et d'aisance. On ne peut donc pas traduire comme R. Flacelière et E. Chambry : « O dieux, quelle Cypris ou quel charme l'a donc assisté ? ». Il faudrait un datif τῷδε (cf. la conjecture de Reiske τῷδ' οὐ), pour pouvoir traduire ainsi. La traduction que Groeneboom donne de ce passage est sans doute plus correcte : « What spirit of beauty or charm hath taken part in this » (p. 153, n. 401) est sans doute plus correcte du point de vue de la syntaxe, même si elle affadit le texte grec en faisant disparaître la divinité qui intervient et en ne donnant pas une valeur concrète à ξυνήψατο. Ce n'est pas, en tout cas, un argument pour mettre en cause, comme le fait Groeneboom, l'interprétation proposée par Mazon du vers 724 des *Perses*. Lorsque Mazon a traduit, en ce vers, γνώμης ... ξυνήψατο par « avait touché ses esprits », a-t-il eu vraiment lui-même l'esprit atteint par quelque divinité ? Je préférerais, pour ma part, dire en pastichant Sophocle : « Dieux, quelle Cypris a touché de sa grâce cette traduction ? »

Jacques JOUANNA
Université Paris IV-Sorbonne

LES PERSSES, LA GÉOPOLITIQUE ET L'HISTOIRE

par Alexandre TOURRAIX

Les *Perses* sont une tragédie historique de trois points de vue :

La pièce contient le premier récit conservé de la Seconde Guerre Médique; ce récit ne se limite pas à celui de la bataille de Salamine¹, mais comporte aussi une interrogation sur les causes et les conséquences de la guerre², une évocation de la campagne menée par Xerxès, du franchissement de l'Hellespont à la veille de la bataille navale, une autre évocation de la retraite de l'armée perse³, et une allusion à la défaite perse de Platées; la Première Guerre Médique est évoquée sous la forme de deux allusions à la bataille de Marathon (v. 244 et 475);

Les *Perses* sont aussi des *Persika*, en ce sens que la tragédie offrait au spectateur athénien de 472 un tableau de la puissance perse en 480 et véhiculait une image de la monarchie achéménide et de ses

¹ A. Moreau rappelle fort opportunément que « la description de Salamine ... n'est guère qu'une esquisse » dans *Eschyle, la violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 107.

² H.J. Mette, « Aischylos und das Problem des Krieges », *Aischylos und Pindar*, dir. E. Schmidt, Berlin, 1981, p. 154-160.

³ J. Dumortier, « La retraite de Xerxès après Salamine (Eschyle, *Perses*, 480-514) », *REG*, 76, 1963, p. 358-360; N.H. Horsfall, « Aeschylus and the Strymon », *Hermes*, 102, 1974, p. 503-505.

détenteurs⁴ : cette image était encore actuelle, puisque Xerxès régnait toujours en 472;

Les *Perses* constituaient surtout une réflexion sur la politique et l'Histoire⁵, et procédaient, avant Hérodote, de la volonté de préserver de l'oubli des événements passés et de les comprendre : par cette démarche, le poète se faisait déjà historien et la tragédie prenait place entre la narration épique et le récit historique.

La réflexion historique d'Eschyle est fondée sur une géopolitique⁶ et la place tenue par l'Empire perse y est considérable⁷. Il recouvrait la plus grande partie du monde connu du poète, qui en sous-estimait probablement pourtant l'extension. De toute façon, la géopolitique d'Eschyle n'est pas fondée sur la simple appréciation de rapports de force, quelle qu'en soit la mesure, entre puissances politiques. Des rapports de pouvoir régissent l'Univers et déterminent son partage, entre les dieux, entre dieux et hommes, et parmi les hommes. Ces rapports de puissance sont surdéterminés par les interventions divines, et procèdent d'un partage préalable du monde. Les dieux ont accordé aux Perses la domination de l'Asie, plus ou moins élargie au monde barbare tout entier. La faute commise par Xerxès a consisté à ne pas respecter ce partage et à vouloir s'approprier la part qui ne lui revenait pas⁸.

⁴ Cette image a été en particulier étudiée par S. Saïd dans « Darius et Xerxès dans les *Perses* d'Eschyle », *Ktéma*, 6, 1981, 17-38, et par nous-même dans « L'image de la monarchie achéménide dans les *Perses* », *REA*, 86, 1984, p. 123-134.

⁵ On mentionnera, dans l'abondante bibliographie consacrée à la politique dans la tragédie grecque, *Greek Tragedy and Political Theory*, dir. J.P. Euben, University of California Press, Berkeley-Londres, 1986, p. 76-100, et Ch. Meier, *De la Tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 85-104 sur Eschyle et les *Perses*. S. Goldhill semble découvrir dans « Battle Narrative and Politics in Aeschylus' *Persae* », *JHS*, 108, 1988, p. 189-193, ce qu'écrivait déjà Maris Delcourt dans son *Eschyle*, Paris, Rieder, 1934, p. 47-55.

⁶ B. Deforge s'est attaché à la reconstitution de l'univers d'Eschyle dans *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 167-171 sur les *Perses*.

⁷ J. de Romilly remarque : « Seuls remplissent la tragédie les Perses — ou plutôt les Perses et les dieux — », *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 3^e éd. 1990 (1^{re} éd. 1970), p. 56.

⁸ S. Saïd, *La Faute tragique*, Paris, Maspero-La Découverte, 1978, p. 108-110 et 324-327.

Le poète présente avec insistance le franchissement des Détroits comme une transgression majeure de l'ordre du monde. Au-delà de ce partage apparemment fondé sur la géographie physique on voit se dessiner une autre forme de démarcation, d'ordre à la fois ethnique et politique, entre Grecs et Barbares. Les *Perses* témoignent à ce sujet de l'effet de maturation provoqué par les Guerres Médiques dans l'élaboration de l'antithèse posée entre les uns et les autres⁹.

I. L'EMPIRE PERSE

Eschyle n'emploie pas d'expression analogue à « empire perse », dans son acception territoriale. Il semble établir une relation d'équivalence entre l'Asie et l'aire de la domination perse et paraît l'accepter. Il connaît les principales composantes de l'Empire, et en distingue nettement la Perse, étendue à l'Elam et à la Médie. Dans sa grande inscription de Bisotûn/Béhîstun, Darius commence l'énumération des pays « qui sont venus à lui » par la Perse et l'Elam (*DB*, I 6, 12-17)¹⁰.

Pour désigner l'empire perse, le poète emploie soit le nom de l'Asie¹¹, soit un certain nombre d'équivalences, dont les plus fréquentes sont empruntées au champ lexical de la terre en grec¹². Il s'agit plus précisément de la « terre barbare », que l'allégorie représentant la Perse dans le rêve fait par la Reine a reçue en partage (v. 187). Malgré une occurrence du nom de l'Europe (v. 799), Eschyle n'oppose pas celle-ci à l'Asie, mais tend à lui substituer la Grèce, représentée d'ailleurs par l'autre allégorie dans le même rêve.

Les inscriptions des Achéménides ne comportent pas non plus d'expression littéralement équivalente à « empire perse ». Pour désigner l'empire, Darius parle du « royaume », *xšaça*, même quand il entreprend d'énumérer les pays qu'il domine, « des Sakas d'au-delà de la Sogdiane jusqu'au pays de Kuš, depuis l'Indus jusqu'à Sardes » (*DPh*, l. 4-6).

⁹ G. Pugliese-Caratelli, « Le guerre mediche ed il sorgere della solidarietà ellenica », *La Persia e il mondo greco-romano*, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1966, p. 147-155.

¹⁰ L'édition la plus complète des inscriptions achéménides demeure R.G. Kent, *Old Persian, Grammar, Texts, Lexicon*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1953. Les sigles *DB*, *DNa*, *DP* et *DS* en proviennent, et désignent les inscriptions de Darius à Bisotûn, Naqš-i Rostam, Persépolis et Suse.

¹¹ Neuf occurrences : v. 12, 57, 73, 249, 270, 549, 584, 763, 929.

¹² Dix occurrences : v. 7, 42, 173, 187, 214, 718, 736, 737, 881, 929.

Le Roi emploie toutefois aussi une périphrase qui s'en approche : « la lance de l'homme perse est parvenue au loin » (*DNa*, l. 43-44)¹³. Cette définition d'un empire « construit à la pointe de la lance » rend artificielle, ou anachronique, l'opposition établie par Eschyle entre la « lance grecque » et « l'arc perse » (v. 146-148, 239-240). Cette opposition n'était d'ailleurs conforme ni à la présence d'archers « du côté des Grecs »¹⁴, ni à l'emploi courant de lances, et de javelots, dans l'armée perse¹⁵. Mais les Perses conservaient une image d'eux-mêmes comme cavaliers et comme archers qui ne correspondait pas tout à fait non plus à leur pratique militaire concrète¹⁶.

Il n'y a pas non plus, dans les sources iraniennes, de vocable désignant l'Asie, ni probablement de notion géographique correspondante. Comme Eschyle, Darius emploie le terme désignant la terre, v.p. *bûmi*, quand il se désigne comme « roi de cette grande terre qui s'étend au loin » (*DNa*, l. 11-12). Cl. Herrenschmidt voit dans cette expression l'équivalent « de ce que nous appelons l'empire », et l'interprète comme la traduction lexicale de la prétention achéménide à la domination universelle¹⁷. Cette prétention paraît toutefois plus latente qu'explicite.

L'Asie « riche en hommes » (v. 73) appartient « aux Barbares » (v. 844) : l'immensité de l'Asie, par rapport à la Grèce, posée en substitut de l'Europe, est rendue chez Eschyle par la fréquence de $\pi\alpha\varsigma$, « tout », employé comme épithète du nom de l'Asie, ou de ses dérivés ou composés¹⁸. Zeus *Anax*, en tant que protecteur de la souveraineté et souverain de l'Univers, y a décidé de la forme monarchique des institutions (v. 762-764). Le poète fait jouer à Zeus le rôle dévolu à Ahuramazda dans les inscriptions achéménides. Il est ainsi le premier auteur grec conservé à faire de Zeus l'*Interpretatio Graeca*

¹³ P. Briant cite cette inscription de Darius dans *Darius, les Perses et l'Empire*, Paris, Gallimard, collection « Découvertes », 1992, p. 49.

¹⁴ A. Plassart se fondait sur les vers 459-461 et sur Hérodote VIII, 95 pour « placer à ce moment la constitution d'un corps d'archers athéniens », dans « Les archers d'Athènes », *REG*, 26, 1913, p. 196.

¹⁵ W.W. How, « Arms, Tactics and Strategy in the Persian Wars », *JHS*, 43, 1923, p. 123.

¹⁶ Darius se targue d'être « bon cavalier » et « bon archer » en *DNb* 40-45.

¹⁷ Cl. Herrenschmidt, « Désignation de l'Empire et concepts politiques de Darius I^{er} d'après ses inscriptions en vieux-perse », *S.I.*, 5, 1976, p. 45.

¹⁸ H.C. Avery, « Dramatic Devices in Aeschylus' *Persians* », *AJPh*, 85, 1964, p. 173-184.

d'Ahuramazda¹⁹ : *Anax* entendu comme « Seigneur », dans l'acception princière du mot, était d'ailleurs l'équivalent exact d'*Ahura* dans *Ahuramazdâ*, le « Seigneur Sagesse »²⁰.

Il traduit donc en termes religieux grecs la relation privilégiée que les Achéménides prétendaient entretenir avec Ahuramazda, à commencer par Darius (*DB*, I, 5, l. 11-12) : il est impossible de décider à quel point cette démarche est consciente ou volontaire, d'autant qu'elle participe d'une propension grecque contemporaine à opérer des rapprochements syncrétiques.

De toute façon, les Perses d'Eschyle pratiquent pour l'essentiel la religion grecque, jusque dans ses rituels funéraires : J. Bidez notait cependant une coïncidence partielle entre les libations de la Reine et certains usages mazdéens²¹. L'anthropologie religieuse de la pièce ne procède guère de « l'inventaire des différences », mais plutôt de leur négation, à l'inverse de son anthropologie politique, dans laquelle le poète tend au contraire à surestimer ces différences : les *Perses* contiennent de ce point de vue la première variante conservée du modèle idéologique du « despotisme oriental »²².

Eschyle tend aussi à sous-estimer la diversité humaine de l'Empire perse, en prêtant au monde barbare une homogénéité ethnique qu'il n'a jamais connue : la Reine ne distingue que les Perses de « la race des Barbares tout entière » (v. 434). Le poète semble même attribuer aux sujets de l'Empire perse une langue commune, quand le chœur prétend s'exprimer « en clair barbare » (v. 634), expression encore plus paradoxale si l'on admet que le mot « barbare » désignait à l'origine les non-Grecs parlant mal le Grec²³ !

¹⁹ L. Robert, « Une nouvelle inscription grecque de Sardes : règlement de l'autorité perse relatif à un culte de Zeus », *CRAI*, 1975, p. 314. G. Widengren, *Les religions de l'Iran*, Paris, 1968, p. 141.

²⁰ E. Benveniste, « Les religions de l'Iran ancien », *La Civilisation iranienne*, Paris, Payot, 1952, p. 59; J. Duchesne-Guillemin, *La religion de l'Iran ancien*, Paris, PUF, 1962, p. 145.

²¹ S. Eitrem, « The Necromancy in the *Persai* of Aeschylus », *S.O.*, 6, 1928, p. 1-16; J. Bidez, « À propos des *Perses* d'Eschyle », *BAB*, 1937, p. 220-222; F. Jouan, « L'évocation des morts dans la tragédie grecque », *RHR*, 198, 1981, p. 403-421.

²² A. Tourraix, *L'Univers politique d'Eschyle dans les Perses*, thèse de doctorat de troisième cycle dactylographiée, Université de Franche-Comté, Besançon, 1983.

²³ Ed. Lévy, « Naissance du concept de barbare », *Ktéma*, 9, 1984, p. 5-14.

Cette prétention à la clarté s'oppose au « bourdonnement en langue perse » (v. 406) qui a répondu à « l'immense clameur » grecque qui a donné le signal du combat à Salamine. Eschyle ne fait aucune allusion aux autres langues parlées dans l'empire perse, sauf, très indirectement, par le biais de l'onomastique des chefs de l'armée royale²⁴.

Pour désigner l'Asie, Eschyle procède aussi par métonymie et emploie le nom d'une des capitales royales, Sardes (v. 45), ou Babylone (v. 52). Rattachant manifestement dans les *Perses* l'Égypte à l'Asie, il emploie dans le même esprit le nom du Nil (v. 34). Parmi les chefs qui en proviennent, il ne distingue pas les Égyptiens des Perses et ne semble pas remettre en question la domination perse sur l'Égypte.

Dans l'ensemble de l'armée levée par Xerxès, le poète opère une sorte de sélection et mentionne, outre les Perses, les Égyptiens (v. 39-40), les Lydiens (v. 41-42), les Mysiens (v. 52), les Babyloniens (v. 52-55), les Ciliciens (v. 327), les Mardes (v. 994)²⁵, et les Bactriens (v. 732-33). Il présente à juste titre ces derniers comme des « alliés » (v. 733) des Perses, et non point de simples tributaires²⁶. Or la domination perse en Iran oriental ne se traduisait pas par une soumission directe, comme en Babylonie ou en Égypte, mais passait par le relais d'une alliance avec les Bactriens²⁷.

Il ne mentionne pas les Scythes ou *Sakas*, pourtant nombreux dans l'armée perse, et dont il connaît les cousins européens²⁸. Hérodote (VII, 64) les place, en compagnie des Bactriens, sous le commandement d'Hystaspès, l'un des frères de Xerxès, et Eschyle les sous-entend probablement en mentionnant les Bactriens, ce qui paraît d'ailleurs conforme à l'existence de « solidarités saco-bactriennes »²⁹. On peut enfin remarquer qu'il ne distingue pas les Mèdes des Perses, alors qu'il le fait des Mardes.

²⁴ R. Schmitt distingue les noms de modèle iranien des autres dans *Die Iraniernamen bei Aischylos*, SAWW, Vienne, 1978.

²⁵ Hérodote (I, 125) cite les Mardes parmi les tribus perses. P. Briant, *États et pasteurs au Moyen-Orient ancien*, Cambridge-Paris, 1982, p. 88-92, montre qu'ils devaient fournir au Grand Roi des soldats, en guise de contre-don.

²⁶ Les Égyptiens sont, à l'inverse, des tributaires des Perses, et l'on ne saurait parler à leur sujet « d'alliance », comme le fait A. Bernand, *La carte du Tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, 1985, p. 74.

²⁷ P. Briant, *États et pasteurs ...*, p. 204-206.

²⁸ G. Italie, *Index Aeschyleus*, s.v. Σκύθης.

²⁹ P. Briant, *États et pasteurs ...*, p. 198-203 et 206-218.

Dans le monde égéen et pontique, la Thrace, le littoral de la Mer Noire, les îles de la Mer Egée et les cités grecques d'Ionie figurent parmi les conquêtes attribuées à Darius par le Chœur (v. 864-899). Eschyle, deux ans avant la victoire athénienne de l'Eurymédon, aurait-il admis la domination perse sur ces régions, conformément au schéma de répartition du monde transgressé selon lui par Xerxès ? L'Asie, et ses prolongements physiques, les îles, ou humains, les Barbares européens, appartiendraient-ils de droit aux Perses ?

Il convient de ne pas oublier que l'auteur tend à s'effacer derrière ses personnages : un rappel de leurs prétentions territoriales ne revenait pas nécessairement à une approbation, mais pouvait aussi bien constituer une mise en garde à l'intention du public athénien. La victoire de l'Eurymédon n'était guère prévisible en 473-472, et le Chœur décrit la situation avant 480, telle qu'elle résultait des campagnes menées par Darius et par ses généraux.

Le Xerxès d'Eschyle est revenu « par les plaines de la Thrace » (v. 566), qu'Eschyle localise nettement en Europe : il insiste sur le fait que le Bosphore, c'est-à-dire ici l'ensemble des Détroits, sépare l'Europe de l'Asie³⁰. Le principal acquis de l'expédition de Scythie semble avoir été l'incorporation de la Thrace à l'Épire (Hérodote, VI, 1-42). Cette incorporation ne s'est toutefois apparemment pas traduite par une annexion complète à la région appelée *Skudra*, la dernière à être représentée sur la « frise des porteurs du trône », à Naqš-i Rústam³¹. Le Chœur semble l'inclure, avec les Détroits et les rivages occidentaux du Pont, parmi les conquêtes réalisées « à distance » par Darius (v. 864-865).

Les villes conquises sont organisées en *poleis* (v. 864), caractérisées par leur grand nombre, et situées entre le Strymon et l'intérieur de la Thrace, « telles les villes fluviales du lac strymonien, qui sont voisines des villages thraces » (v. 867-870). Dans ce passage, Eschyle n'oppose probablement pas les villages aux villes selon un critère de type géographique, mais des agglomérations barbares à des cités grecques. Il emploie en effet pour nommer les premières le mot *ἐπαύλος*, qui désigne un habitat de type nettement rural, hutte ou cabane, voire gîte des animaux sauvages³². Son emploi ne fait pas seulement des Thraces des ruraux, mais des « sauvages ».

³⁰ *Pe.*, 65-72, 125-132, 736-737, 798-799.

³¹ G. Walser, *Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis*, Berlin, 1966, f. 1.

³² P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique ...*, Liddell-Scott, s.v. *ἐπαύλος*.

Or les années 470 ont connu les premières interventions athéniennes d'envergure en Thrace et en direction de la Mer Noire : on peut y voir une allusion, voire une prise de position d'Eschyle. L'évocation des « villages thraces » et de la sauvagerie supposée de leurs habitants (v. 870) peut toutefois aussi bien constituer une mise en garde qu'une forme de justification des entreprises athéniennes. Il s'agit précisément de « villes que Cimon venait d'arracher aux Perses dans sa campagne de Thrace en 476-475 »³³, et Thucydide (I, 100) révèle qu'une nouvelle intervention aboutira aux massacres des clérouques athéniens à Drabeskos en 464.

La domination perse s'étend aussi à l'intérieur de la Thrace et au littoral de la Mer Noire (v. 871-877). En désignant successivement le Strymon comme « mer », πέλαγος (v. 867) et « lac », λίμνη (v. 871), le poète fait allusion à la partie de son cours où le fleuve s'élargit en lac, à l'amont de la future Amphipolis, et fait preuve d'une connaissance précise de la région. Le caractère redondant de cette indication fait apparaître la Thrace comme une sorte d'île, ou de presque île, intermédiaire entre l'Europe et l'Asie. Une telle situation expliquerait son peuplement barbare, et justifierait son rattachement à l'Empire perse, du moins aux yeux du Chœur.

Quant aux villes fortifiées de l'intérieur de la Thrace, elles « ont fait soumission » à Darius (v. 873). Quelle qu'ait été son opinion personnelle, Eschyle décrit-il dans ce *stasimon* l'extension exacte de la domination perse en Thrace et dans les régions limitrophes à la veille de la Seconde Guerre Médique, ou reflète-t-il sur ce point aussi les prétentions achéménides ? N.G.L. Hammond a trouvé dans le ré-examen d'Hérodote, IV, 143, des raisons de placer le centre de gravité de *Skudra*, considérée comme une satrapie, dans la plaine centrale de Marica³⁴. J.M. Balcer le critique en insistant sur la précarité de la domination achéménide dans cette région, restée d'après lui dans le ressort du satrape de Sardes³⁵.

Il est impossible de décider si Eschyle décrit l'extension exacte de la domination perse, ou s'il se fait l'écho des prétentions achéménides dans la région. On penchera toutefois pour la seconde solution, par

³³ P. Mazon, *Eschyle*, T. I, CUF, 1921, p. 92, note 3.

³⁴ N.G.L. Hammond, « The Extent of Persian Occupation in Thrace », *Chiron*, 10, 1980, p. 53-61.

³⁵ J.M. Balcer, « Persian Occupied Thrace (Skudra) », *Historia*, 97, 1988, 1-21.

comparaison avec la place tenue par le monde égéen et ionien dans les conquêtes prêtées à Darius par le Chœur.

Dans l'énumération de ces conquêtes, le Chœur évoque ensuite les « îles baignées de tout côté » (v. 878-880), et en nomme un certain nombre (v. 885-892), de Lesbos à Chypre en passant par les Cyclades. Le poète ne semble pas plus que précédemment remettre en question la domination perse sur la mer Egée, même quand il fait une allusion à la légende de fondation de Salamine de Chypre et opère un rapprochement avec sa « métropole » (v. 895-896). Il en va de même des cités grecques d'Asie Mineure, globalement désignées comme « l'Ionie tout entière » (v. 771). Même si Eschyle s'efface derrière ses personnages perses, il demeure étonnant qu'il n'en nomme aucune, pas même Milet. Sur ce point précis, Eschyle paraît en rupture avec Phrynichos, si toutefois il ne se conforme simplement pas au point de vue de l'adversaire.

Les cités en question sont situées « en *klèros* ionien » (v. 897-898), de même que, dans le songe de la Reine, la Perse « a reçu du sort », *κλήρος* (v. 187), la domination des Barbares. L'emploi de *κλήρος* a des connotations de tirage au sort présidant à la répartition des parties du monde, sur le modèle du tirage au sort des magistratures athéniennes³⁶ ou des clérouquies³⁷.

Le contraste entre la relative précision dont fait preuve le poète dans l'évocation de la Thrace et la mention globale de l'Ionie « tout entière » est frappant. Ce contraste paraît être la solution d'une contradiction : comment restituer tout à la fois les prétentions achéménides à la souveraineté sur le monde égéen et thraco-pontique avant l'annonce de la défaite de Salamine, tout en tenant compte de l'enjeu que représentait la région des Détroits pour l'Athènes de 472 ?

En adoptant le point de vue perse en 480, Eschyle ne s'est pas contenté d'imaginer les réactions de l'ennemi à l'annonce de sa défaite, mais il s'est efforcé de restituer sa vision du monde. Ce choix dramatique offrait aux spectateurs de 472 un tableau assez précis de la domination perse en 480, mais impliquait aussi une vision simplificatrice de l'Asie occidentale et des régions voisines : la perception « occidentale » de « l'Orient » en est restée marquée.

³⁶ Aristote, *A.Π.*, 43, 1, 2; 50-55.

³⁷ Hérodote, V, 77; VI, 100.

II. LA PERSE ET LES PERSES

Eschyle distingue la Perse du reste de l'Empire. Il perçoit la position dominante des Perses, tend à les confondre avec les Mèdes et mentionne peu d'autres peuples iraniens, sauf les Bactriens (v. 732-733) et les Mardes (v. 994).

Comme les autres auteurs grecs dont nous avons conservé les œuvres, il semble ignorer le nom de l'Iran et l'ethnique correspondant. E. Benveniste n'a recensé aucun dérivé du v.p. **Ariya* parmi les emprunts grecs aux langues iraniennes³⁸. Or Darius met quelque insistance à rappeler, dans certaines inscriptions, qu'il est « aryen, de souche aryenne » (*DNa*, 14-15, *DSe*, 13). Il est probable que les Grecs n'en ont jamais rien su, et n'auraient de toute façon pas compris les raisons de l'insistance du Roi. Ce dernier emploie aussi *ariya* pour désigner la langue dans laquelle il a fait rédiger l'inscription de Bisotûn (*DB*, IV, 89) : P. Lecoq y voit une « langue mixte médo-perse, une sorte de *koinè* » élaborée pour la circonstance³⁹.

La Perse apparaît à Eschyle, non sans raison, comme l'organisation politique du peuple perse, organisation sur laquelle il projette le vocabulaire poliade. Conformément à l'usage grec, il la désigne tantôt du nom du pays, et tantôt de l'ethnique : il emploie en fait plus souvent le second, Πέρσαι⁴⁰, que le premier, Περσίς⁴¹. Les deux variantes résultaient de la transcription en grec de v.p. *Pârsa*, qui désigne avant tout le peuple perse et secondairement le pays où il s'est établi⁴².

De même que l'Asie tout entière, la Perse est désignée comme terre⁴³. En tant qu'entité politique, Eschyle la désigne comme *polis* à six reprises⁴⁴; il traduit aussi la « conscience ethnique » perse en employant γένος ou γέννα⁴⁵ au sujet du peuple perse. Il distingue ce dernier, en tant que corps politique, de l'armée et le désigne alors en

³⁸ E. Benveniste, « Relations lexicales entre la Perse et la Grèce ancienne », *La Persia e il mondo greco-romano*, p. 479-487.

³⁹ P. Lecoq, « La langue des inscriptions achéménides », *Acta Iranica*, II, 1974, p. 55-62.

⁴⁰ Neuf occurrences : v. 15, 91, 282, 434, 473, 655, 693, 710, 714.

⁴¹ Quatre occurrences : v. 59, 250, 656, 1074.

⁴² P. Lecoq, en séminaire, Ecole Pratique des Hautes-Etudes, IV^e section, 1986-1987.

⁴³ Huit occurrences : v. 59, 173, 250, 646, 922, 925, 932, 1074.

⁴⁴ *Pe.*, 117, 219, 682, 715, 781, 946.

⁴⁵ *Pe.*, 185, 516, 912, 932, 946, 1013.

employant le vocable homérique de *laos* (v. 92, 789), bon équivalent de v.p. *kâra*⁴⁶.

Le poète, se représentant la Perse comme une *polis*, lui attribue les mêmes problèmes politiques et sociaux qu'aux cités grecques et la croit affectée aussi par la hantise de la *stasis*. Apprenant de la reine l'anéantissement de la puissance perse, Darius demande : « De quelle façon ? Est-ce la peste le fléau qui s'est abattu sur la Cité ? ou la révolte ? » (*Pe.*, 715). La réplique de la Reine a permis à G. Dumézil d'opérer un rapprochement avec une inscription du « vrai » Darius⁴⁷ : « Nullement; mais près d'Athènes notre armée a été entièrement détruite » (*Pe.*, 716). Darius déclare à Persépolis : « Puisse Ahuramazda garder ce pays de l'armée ennemie, de la mauvaise récolte, du mensonge ! » (*DPd*, 15-18)⁴⁸.

Or *drauga-*, le « mensonge », désigne en réalité la révolte et l'usurpation dans les inscriptions achéménides⁴⁹, et menace la souveraineté; la mauvaise récolte entraîne la famine et facilite la propagation de l'épidémie au détriment de la troisième fonction; quant à la seconde, elle est menacée par « l'armée ennemie » dans l'inscription de Darius et atteinte par la défaite dans les *Perses*. Z. Petre en conclut que les *Perses* « offrent un témoignage de la persistance en Grèce d'un système de représentations traditionnelles d'inspiration indo-européenne »⁵⁰.

La Perse, en tant que puissance politique, est incarnée par une femme dans le songe de la Reine (v. 181-199), et symbolisée par un aigle en fuite dans la vision consécutive (v. 205). La Reine distingue les deux allégories à leurs vêtements (v. 182-183), mais les identifie comme « sœurs de même origine » (v. 185-186). Cette « sororité » est fondée sur le mythe grec de l'origine des Perses : Eschyle fait allusion à la légende de Persée en appelant Xerxès « le rejeton né de l'or » (v. 79-80), et substitue le mythique Médos, fils de Médée, à l'hypo-

⁴⁶ R. Descat a montré que *λαός* et son doublet *λεώς* désignent chez Homère le peuple par opposition aux chefs dans « L'idéologie homérique du pouvoir », *REA*, 81, 1979, p. 229-240.

⁴⁷ G. Dumézil, *Mythe et épopée*, I, Paris, Gallimard, 1968, p. 620-621.

⁴⁸ Cette inscription avait déjà été traduite et commentée par E. Benveniste, « Traditions indo-iraniennes sur les classes sociales », *JA*, 1938, p. 543.

⁴⁹ G. Dumézil, *Mythe et épopée*, I, p. 617.

⁵⁰ Z. Petre, « Sur un schéma trifonctionnel dans les *Perses* d'Eschyle », *RRH*, 18, 1979, p. 358.

thétique Achéménès⁵¹ comme fondateur de la puissance perse (v. 765).

La logique de cette démarche aurait voulu qu'il fit de la Perse la fille de la Grèce : en faire des sœurs revenait à leur reconnaître un droit égal à la souveraineté. Le conflit n'était d'ailleurs pas inéluctable entre les deux « puissances-sœurs », en sorte qu'Eschyle peut aussi employer le vocabulaire des tensions au sein de la *polis* pour le désigner. Selon la Reine, « quelque discorde — *stasis* — éclata entre elles deux » (v. 188-189).

La tragédie représentée en 472 est l'une des premières œuvres conservées à mentionner les Perses, et à les distinguer des Mèdes, dont l'ethnique était d'abord apparu en grec, « vers la première moitié du VI^e siècle, dans les fragments attribués aux premiers penseurs ioniens »⁵². Cette distinction n'est toutefois pas toujours très nette, puisque le poète emploie l'ethnique des Mèdes pour désigner les Perses en tant que puissance impériale lors de sa première allusion à la défaite de Marathon (v. 236).

Pârsa désigne précisément dans les inscriptions achéménides la Perside, l'actuel *Fars*, et parfois aussi l'Elam⁵³. Eschyle entend aussi par Περσίς tout l'Iran du Sud-Ouest, Elam compris, puisqu'il fait de Suse, ancienne capitale de l'Elam, et capitale administrative de l'Empire perse depuis Darius, « la ville des Perses », ἄστὴ τὸ Περσῶν⁵⁴. Eschyle englobe aussi dans la Perse la Médie, dont le nom n'apparaît pas en tant que tel dans les *Perses*, contrairement à l'ethnique : il distingue apparemment donc mieux les deux peuples que leurs deux pays, mais cette apparente confusion n'est peut-être pas dépourvue de signification politique.

La confusion entre l'Elam et la Perse n'est pas non plus dénuée de fondement, puisque l'ethnogénèse des Perses, au début du I^{er} millénaire, semble consécutive à l'établissement d'Iraniens dans ce qui était jusqu'alors la moitié Nord de l'Elam, et à leur fusion plus ou moins

⁵¹ L'existence historique d'Achéménès/v.p. *Haxâmaniš* n'est pas vraiment attestée dans les annales assyriennes, publiées et commentées par D.D. Luckenbill, *The Annals of Sennacherib*, Chicago, OIP II, 1924.

⁵² E. Benveniste, *La Persia ...*, p. 482.

⁵³ R.G. Kent, *Old Persian ... Lexicon*, s.v. *Pârsa*.

⁵⁴ A.T. Olmstead y voyait contre toute vraisemblance une autre façon de désigner Persépolis, dans *History of the Persian Empire*, Chicago, 3^e éd. 1960 (1^{re} éd. 1948), p. 173.

complète avec les habitants antérieurs⁵⁵ : ce point précis explique peut-être d'ailleurs l'insistance du « vrai » Darius sur son origine « aryenne », c'est-à-dire indo-iranienne.

Eschyle associe à Suse et à Ecbatane « le vieux rempart kissien » (v. 17) : les Kissiens étaient le nom donné par les auteurs grecs aux anciens Elamites⁵⁶. La Kissie étant la Susiane, le poète aurait pu imaginer, s'il en connaissait la topographie, ce qui paraît peu probable, le cercle de montagnes qui l'entoure comme une sorte de rempart. De même qu'il semble distinguer nettement le rempart kissien de la ville même de Suse au vers 17, il prête au Chœur, une centaine de vers plus loin, l'évocation de « la grande ville de Suse vidée de ses hommes, et [de] la citadelle des Kissiens » (v. 118-119). Familier de l'urbanisme poliade, et en particulier de sa version athénienne, Eschyle semble donc imaginer Suse formée, comme Athènes et d'autres villes grecques, par la réunion d'une ville basse et d'une citadelle.

On peut même se demander s'il n'opère pas par projection tout à fait consciente, de façon à suggérer que Suse est « l'Athènes de l'Asie », avant de reconnaître aux Grecs, parmi lesquels il ne mentionne guère que les Athéniens, et aux Perses un droit égal à la souveraineté dans le rêve de la Reine. Darius avait fait restaurer la citadelle élamite de Suse, sur le tell de l'Acropole, tout en y faisant construire un nouveau palais royal⁵⁷ : la topographie de Suse était donc encore plus compliquée qu'Eschyle ne semble l'imaginer⁵⁸.

Le poète tend à en exagérer l'importance politique : il mentionne aussi Ecbatane (v. 16), Babylone (v. 52), Memphis (v. 36), et Sardes (v. 45), mais ne semble pas leur accorder la même importance. Or, si les archives royales étaient conservées à Suse et à Persépolis⁵⁹, la capitale, au sens du centre où se prenaient les décisions de gouvernement, correspondait à la résidence royale du moment : pendant les deux années qui ont suivi la bataille de Salamine, Xerxès, loin d'avoir fui jusqu'à Suse, a résidé à Sardes, d'où il a supervisé les opérations dans le monde grec, et sans doute surtout la répression d'une révolte en Baby-

⁵⁵ P. de Miroschedji, « La fin du royaume d'Anšan et de Suse et la naissance de l'Empire perse », *ZAVA*, 75, 1985, p. 296.

⁵⁶ Weissbach, *R.E.*, s.v. *Kissia*.

⁵⁷ R. Ghirshman, « Les tribus perses et leur formation tripartite », *CRAI*, 1973, p. 212.

⁵⁸ L. Van den Berghe, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leiden, Brill, 1959, p. 80.

⁵⁹ R.N. Frye, *The History of Ancient Iran*, Munich, Beck, 1983, p. 109-110.

Ionie. Ce dernier souci expliquerait d'ailleurs, beaucoup plus qu'une fuite éperdue, son désintérêt apparent pour les affaires grecques après Salamine⁶⁰.

Eschyle ne mentionne pas Pasargades, où les successeurs de Cyrus se faisaient couronner, mais où ils ne résidaient habituellement pas⁶¹. Quant à Persépolis, elle n'apparaît pas en tant que capitale; en concentrant l'action de la tragédie à Suse, le poète tendait à exagérer, ou à transformer, la concentration géographique du pouvoir dans l'Empire perse. Cette concentration était réelle, mais s'accommodait de la mobilité saisonnière du Roi et de son entourage.

Une opinion répandue voit dans l'épithète *περσέπολις*, « rava-geuse de ville » (v. 65), attribuée à l'armée, « un jeu de mots ... évident »⁶², et une sorte de travestissement assez transparent du nom de Persépolis. La seule évidence concerne ici l'ethnique des Perses, l'une des formes dérivées du verbe *πέρω*, et bien entendu le mot *πόλις*. En 472, et *a fortiori* en 480, la construction de Persépolis n'était pas achevée⁶³, mais il est vrai que le Roi y résidait une partie de l'année.

En admettant qu'Eschyle en ait entendu parler, ce que rien ne prouve, « Persépolis » est le nom que les Grecs ont donné à un palais que Darius appelle simplement « ce palais » (*DPa*, 6), ou « la maison du Roi Darius » (*DPc*). Parmi les Achéménides, Xerxès est le seul dans une inscription duquel le palais semble désigné par *Pârsa* (*XPa*, 14), sans autre précision. Le nom même de Persépolis apparaît en grec très postérieurement à Eschyle : ni Hérodote, ni Xénophon, ni Ctésias (du moins dans son œuvre conservée) n'en font mention. Les premières occurrences s'en trouvent chez Strabon (729) et Arrien (*An.*, III, 18, 11-12; VII, 1, 1). Chez Plutarque, le récit de la prise de Persépolis a malheureusement disparu, mais l'auteur n'emploie pas plus le toponyme sous cette forme dans le récit de l'incendie du palais (*Alexandre*, 38).

Si Eschyle en connaissait l'existence, on peut comprendre qu'il l'ait passée sous silence, conformément à l'intention de présenter Suse

⁶⁰ P. Briant, « La date des révoltes babyloniennes contre Xerxès », *S.I.*, 21, 1992, p. 7-20.

⁶¹ R. Ghirshman, *Perse. Proto-Iraniens. Mèdes. Achéménides*, Paris, Gallimard, 1963, p. 136-138.

⁶² B. Deforge, *Eschyle, poète cosmique*, note 32, p. 168.

⁶³ R. Ghirshman, *Perse ...*, 1963, p. 147 et 222.

comme la capitale de l'empire, mais on voit mal pourquoi il y aurait fait allusion par ailleurs. On en conclura donc qu'il l'ignorait probablement, tout comme celle de Pasargades, et que les évidences les mieux partagées sont parfois trompeuses.

III. ESCHYLE, HISTORIEN DE L'EMPIRE PERSE

La puissance perse était « grande » (v. 1016), tant qu'elle résultait de la collaboration des Achéménides et des dieux, c'est-à-dire jusqu'au règne de Xerxès exclu. Ce contraste ressort en particulier de l'historique fait par l'Ombre de Darius (v. 765-786), dont le modèle déclarait à Bisotûn :

Tout cela je l'ai fait ... par la faveur d'Ahuramazda, je l'ai fait; Ahuramazda m'a prêté son aide, ainsi que les autres dieux qui existent. (*DB*, IV, 59-61)

A une lignée de souverains avisés, bienfaisants et victorieux, à l'anomalie près du règne de Mardis, succèdent Xerxès et son règne catastrophique.

Médos fut « le premier guide du peuple en armes » (v. 765), et apparaît comme le fondateur de la puissance perse : sa primauté, et l'investiture divine dont il est le premier à bénéficier, lui confèrent, aux yeux des Grecs, le rôle et le prestige du héros archégète ou de l'oikiste : or, la légende de Persée, à laquelle Eschyle fait allusion ailleurs (v. 79-80), revenait à faire de la Perse une sorte de fondation coloniale grecque. La substitution de Médos à Achéménès n'en surprend pas moins, de même que l'absence de toute mention du nom dynastique « Achéménide ».

Le nom d'Achéménès, dont Darius se réclame dans ses inscriptions (*DB*, I, 3, 6-7), était encore porté en 480 par un frère de Xerxès, satrape résidant à Memphis (*HDT*, VII, 7). La façon même dont Eschyle lui a substitué un autre Achéménide, Arsamès (v. 37)⁶⁴, confirme qu'il a probablement volontairement occulté le nom de la dynastie, qu'il pouvait difficilement ignorer. Faut-il voir dans Médos un symbole de l'empire mède ? R. Drews en doutait déjà⁶⁵, et l'exis-

⁶⁴ Arsamès est chez Hérodote un demi-frère de Xerxès, fils de Darius et d'Artystoné (VII, 69). Son nom apparaît sous la forme *Iršama* dans les tablettes de Persépolis, selon E. Benveniste, *Titres et noms propres en iranien ancien*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 85.

⁶⁵ R. Drews, *The Greek Accounts of Eastern History*, Cambridge, 1973, p. 33.

tence même d'un « empire mède » est aujourd'hui remise en question⁶⁶. Manifestement le rôle fondateur attribué à Médos tenait au souci d'Eschyle d'ancrer dans la parenté mythique entre Grecs et Perses l'équilibre géopolitique violé selon lui par Xerxès.

Le fils de Médos n'est pas nommé et se contente de lui succéder avec la sagesse que l'on serait tenté de comprendre comme complémentaire de l'énergie politico-militaire de son père, et que Cyrus réunit ensuite en son règne, ce qui lui vaut l'approbation divine (v. 768-772). Dans une inscription de Naqš-i Rostam (*DNb*, 4-5), Darius prétend être qualifié pour régner parce qu'il a reçu d'Ahuramazda la « Sagesse » [politique] et « l'Énergie » [guerrière]⁶⁷.

Eschyle ne connaissait probablement pas ce couple de valeurs complémentaires, mais semble ici tributaire d'un schème historiographique iranien dans sa reconstruction de l'histoire perse :

le roi modèle iranien est souvent un initiateur, un souverain qui introduit une nouvelle époque dans l'Histoire ... Son action est double : il est le vainqueur qui a mis fin à un mauvais règne, et il est l'organisateur d'un nouveau temps ...⁶⁸

Comment ne pas reconnaître dans cette description l'autoportrait de Darius dans les *Perses* et, tout à la fois, Déiocès, Cyrus et Darius chez Hérodote, voire Darius à Bisotûn ?

Eschyle précise que Cyrus « a pris le pouvoir » (v. 769), au lieu d'en hériter comme son prédécesseur : il mentionne inversement la filiation chaque fois que la succession a été héréditaire et pacifique. Il ajoute qu'il « établit la paix entre tous les peuples amis ». Comme il mentionne ensuite les conquêtes de Cyrus, les peuples « amis » ici mentionnés ne peuvent guère être que Mèdes et Perses, entre lesquels Eschyle décèle une relation de *philia*, beaucoup plus complexe, et surtout beaucoup plus socialement contraignante, que ce que nous entendons par « amitié »⁶⁹. Le poète a donc quelque idée du caractère con-

⁶⁶ H. Sancisi-Weerdenburg, « Was there ever a Median Empire ? », *Achaemenid History*, III, Leiden, 1988, p. 197-212.

⁶⁷ Cl. Herrenschildt, « Les créations d'Ahuramazda. Essai sur la royauté perse impériale », *S.I.*, 6, 1977, p. 30-31.

⁶⁸ A.C. Christensen, *Les gestes des rois dans les traditions de l'Iran antique*, Paris, P. Geuthner, 1936, p. 75.

⁶⁹ E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 335.

flictuel de la fondation de l'Empire perse par Cyrus⁷⁰, fondation dont les modalités précises demeurent très obscures⁷¹.

Pacificateur à l'intérieur de l'empire qu'il fonde, Cyrus l'accroît ensuite par la conquête des Lydiens, des Phrygiens (déjà dominés par les précédents au moment de la conquête perse) et de « l'Ionie tout entière » (v. 770-771). Cette conjonction en un seul souverain de la « sagesse » et de « l'héroïsme », les deux qualités du roi iranien modèle selon A.C. Christensen⁷², ne laisse d'autre rôle à son fils, comme à celui de Médos, que celui du pur successeur : c'est peut-être pourquoi Eschyle ne nomme pas Cambyse, dont on imagine mal aussi qu'il ait pu ignorer le nom, probablement connu des Grecs depuis son règne.

Cette harmonieuse succession du père au fils et cette conjonction d'une génération à l'autre de la sagesse politique et de l'énergie guerrière et héroïque auraient pu se poursuivre sans l'usurpation de Mardis, le Smerdis d'Hérodote et le Gaumata de Bisotûn. La désignation précédente de Cambyse comme « fils de Cyrus » implique peut-être qu'Eschyle reflète la même version de sa succession que plus tard Hérodote, c'est-à-dire qu'il considère Mardis comme un étranger à la dynastie achéménide, puisqu'il ne le qualifie pas aussi de « fils de Cyrus ». Il tait aussi sa qualité de « mage », mentionnée tant par Darius à Bisotûn (*DB*, I, l. 44, 46) que par Hérodote (III, 61), alors qu'il connaît le mot puisqu'il l'accrole au nom d'un des chefs de l'armée perse, Arabos le Mage (v. 318).

A.T. Olmstead se fondait au contraire sur ce passage pour affirmer que Mardis/Smerdis était bien Bardiya, le frère de Cambyse, et Darius le véritable usurpateur⁷³. On voit mal, si telle est la conviction d'Eschyle, pourquoi il fait dire à l'ombre de Darius que Mardis « prit le pouvoir, honte pour la patrie et pour ce trône antique » (v. 774-775), sans toutefois préciser les raisons de cette honte.

Il est tentant d'y voir l'usurpation que dénonce Darius à Bisotûn (*DB*, I, 12, 44-48) et que raconte Hérodote (III, 61-62), mais aussi la manière même de gouverner de Smerdis/Mardis : Darius raconte

⁷⁰ Hérodote, I, 107-120.

⁷¹ M.A. Dandamayev, *A Political History of the Achaemenid Empire*, E.J. Brill, Leyde, 1989, p. 14-18.

⁷² A.C. Christensen, *Les gestes des rois ...*, p. 141.

⁷³ A.T. Olmstead, *History ...*, p. 109; J.M. Balcer a soutenu à son tour cette thèse dans *Herodotus and Bisitun*, F. Steiner, Wiesbaden-Stuttgart, 1987.

comment il a restauré des sanctuaires détruits par le Mage et restitué les propriétés qu'il avait confisquées (*DB*, I, 65-67). Dans le schéma historiographique que nous avons cru déceler, la « honte » de Mardis tiendrait aussi à l'exercice d'un pouvoir arbitraire, c'est-à-dire, du point de vue des Grecs, de type tyrannique. Selon la tradition iranienne, il a mis fin au désordre auquel « présidait », si l'on peut dire, Mardis.

Le Darius d'Eschyle attribue à « Artaphrénès » (v. 776)⁷⁴ le meurtre de Mardis, alors que le « vrai » Darius s'en attribue le mérite à deux reprises (*DB*, I, 48-61). Le personnage tragique se fait ensuite très discret sur son propre avènement : « j'obtiens du sort ce que je voulais » (v. 779). Faut-il voir dans la mention du sort, *πάλος*, une allusion à l'hippomancie que raconte Hérodote (III, 84-88) et dont Darius ne dit rien à Bisotûn ? Le mot est aussi bien employé par l'historien pour désigner le tirage au sort des magistratures, retenu comme l'un des critères essentiels de la démocratie (III, 80), et l'on ne peut donc rien conclure de son emploi.

Darius se dépeint ensuite lui-même dans les *Perses* en « conquérant avisé », auquel il aurait été conforme, dans le schéma précédemment évoqué, que succède un héritier pacifique, ou tout simplement effacé : en passant sous silence le fait que Xerxès avait aussi hérité de Darius le projet d'invasion de la Grèce, Eschyle récrivait déjà l'Histoire et plaçait son règne tout entier sous le signe de la Guerre. Il le créditait en même temps des « fautes du Guerrier »⁷⁵, et trouvait dans cette forme d'*hybris* à l'état pur une explication crédible à l'ampleur de la défaite perse de 480, jusqu'à surestimer quelque peu cette ampleur : l'historiographie des Guerres Médiques en est restée marquée.

Première tragédie conservée, les *Perses* inaugurent pour nous le genre sous les auspices de l'Histoire. Ce lien organique ne tient pas seulement au référent historique de la pièce, la Seconde Guerre Médique, ni même au récit de la bataille de Salamine et à « l'effet d'annonce » de la défaite, qui est l'un des principaux ressorts dramatiques de l'œuvre. De façon plus globale et plus profonde, le poète s'est fait his-

⁷⁴ M. Delcourt voyait dans le nom d'Artaphrénès, le *Vidafarna* de Bisotûn (*DB*, IV, l. 83), le produit d'une sorte de jeu de mots, dans « Orient et Occident chez Eschyle », *Mélanges J. Bidez*, Bruxelles, 1934, p. 245-246.

⁷⁵ G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, Flammarion, 2^e éd. 1985 (1^{re} éd. 1969), p. 71-72.

torien, avant la lettre hérodotéenne. Il suit en cela la tradition de la poésie épique et didactique, mais s'en démarque aussi par un souci, si ce n'est d'exactitude historique, du moins de véracité.

Bien avant Hérodote, Eschyle se fait déjà dans les *Perses* l'historien de la puissance impériale iranienne, et attribue sa fondation à un mythique Médos. Il fait énoncer au fantôme de Darius un historique de cette puissance, probablement emprunté à la tradition iranienne, mais adapté par l'auteur à son propos : les déformations mêmes qu'il fait subir à l'Histoire relèvent du souci de lui donner un sens.

La tragédie des *Perses* est donc fondée en permanence sur une réflexion sur l'Histoire. En offrant le premier récit conservé de la bataille de Salamine, Eschyle dépassait déjà « l'histoire-bataille », mais en dotant aussi sa réflexion historique d'une étiologie, il élaborait une vision globale, mais simplificatrice, du conflit entre Grecs et Perses.

Il est devenu banal de répéter que l'*Histoire* d'Hérodote est écrite comme une tragédie : en inversant le propos, on peut aussi légitimement affirmer que la première tragédie conservée d'Eschyle est pensée comme de l'Histoire, c'est-à-dire comme l'Histoire l'est rarement !

Alexandre TOURRAIX

Université du Maine

LA TÉTRALOGIE DES *PERSES* A-T-ELLE UNE UNITÉ ?

par Alain MOREAU

Dans son édition des fragments d'Eschyle, Stefan Radt recense vingt trilogies ou tétralogies¹. Sur la composition de quatre d'entre elles un accord unanime s'est fait : la tétralogie des *Perses*, la tétralogie des Labdacides, l'*Orestie*, la *Lycurgie*. Pour les seize autres il existe des divergences sur l'ordre des pièces. Parfois même, plus rarement, les diverses reconstitutions ne proposent pas le même ensemble². Mais du moins, chacun des ensembles, sauf un, est consacré à un seul mythe dont trois épisodes sont mis en scène de façon chronologique dans les trois tragédies, tandis que le drame satyrique, à en juger d'après les fragments conservés, traite de façon comique un épisode déjà présenté, au moins de façon allusive, dans la trilogie tragique. Il suffira de donner trois exemples :

- La tétralogie des Labdacides : *Laïos*, *Œdipe*, les *Sept contre Thèbes*, la *Sphinx*. La Sphinx mangeuse de chair crue est mentionnée au vers 541 des *Sept*.
- L'*Orestie* : *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, *Protée*. Tous les critiques sont d'accord pour admettre qu'Eschyle a pris le sujet du drame satyrique dans Homère, *Odyssée* IV, 351 sq. Ménélas y raconte un épisode de son séjour en Egypte, après le départ de Troie, sa rencontre avec Protée, le

¹ Radt, p. 111-119. Sur les tétralogies d'Eschyle, voir les trois articles de T. Gantz signalés dans la bibliographie.

² La tétralogie qui a suscité le plus de discussions est celle de Dionysos/Penthée. Radt rassemble onze reconstitutions différentes.

Vieux de la mer. Les vers 617 sqq. de l'*Agamemnon* font allusion à l'absence de Ménélas, qui se prolonge et dont le coryphée s'inquiète.

- La *Lycurgie* : les *Edoniens*, les *Bassarai* ou *Bassarides*, les *Jeunes Gens*, *Lycurgue*. La trilogie met en scène la lutte entre Lycurgue, roi des Edoniens, et le dieu Dionysos, nouveau venu dans son royaume, et le drame satyrique porte précisément le nom de Lycurgue.

Si l'on accepte l'information de la *Souda* selon laquelle Eschyle aurait composé quatre-vingt-dix pièces³, on se rend compte que l'immense majorité de l'œuvre était composée de trilogies ou même de tétralogies liées. Eschyle n'est peut-être pas l'inventeur de cette structure puisque l'hypothèse d'une trilogie des Danaïdes écrite par Phrynichos n'est pas exclue⁴, mais c'est, à coup sûr, lui qui a donné la plus grande extension à cette forme de groupement des pièces.

Or, dans ce bel ensemble se singularise un mouton noir, la tétralogie des *Perses*, représentée en 472 av. J.-C. L'argument des *Perses* en donne la composition : *Phinée*, les *Perses*, *Glaucos de Potnies* et *Prométhée allumeur de feu*⁵. Cette composition est tout à

³ Radt, p. 37. Le catalogue de la *Vie* recense soixante-treize titres mais est certainement incomplet. Les critiques retiennent l'hypothèse de Dieterich selon lequel une cinquième colonne de dix-huit titres aurait été perdue. Quatre colonnes de dix-huit noms et une colonne de dix-neuf noms, soit quatre-vingt-onze titres mais avec un titre non authentique (les Αἰτναῖται νόθοι) : on retrouve le nombre de la *Souda*, quatre-vingt-dix. Voir aussi Gantz 1979, p. 297-298 et Gantz 1980b.

⁴ Parmi les neuf titres de Phrynichos conservés par la *Souda* on relève des Αἰγύπτιοι et des Δαναίδες. Comme la majorité des titres commence par les quatre premières lettres de l'alphabet, on a lieu de supposer qu'une bonne partie de la production de Phrynichos n'est pas recensée par la *Souda*. Comment d'ailleurs expliquer la renommée de ce dramaturge si celle-ci était assise sur seulement neuf pièces ? Rien ne nous interdit donc de supposer une trilogie de Phrynichos composée des *Egyptiens*, des *Danaïdes* et des *Suppliantes* (Ἰκετίδες), comme chez Eschyle. Voir Croiset, p. 49-50; Gantz 1979, p. 299.

⁵ Didascalie MPVQKR des *Perses*, Radt T 55a, p. 48; Wilamowitz, *Aeschyli Tragoedia*, Berlin, 2^e éd. 1958 (1^{re} éd. 1914), p. 131; Belloni, p. 3-4. L'épithète du *Prométhée* Πυρκαεύς (« Allumeur de feu ») est restituée d'après le témoignage de Pollux, 9, 156 (Radt, p. 321 = 454b M) et 10, 64 (Radt, p. 327 correspondant à 205R = 457M). (R = Radt et M = Mette). L'épithète Πορνιαεύς ne se trouve pas dans tous les manuscrits de la didascalie, mais seulement dans PVR, d'après Page (éd. d'Eschyle, Oxford, 1972, p. 2).

fait surprenante. D'abord il ne s'agit aucunement d'une tétralogie liée : *Phinée*, *Glaucos de Potnies* et *Prométhée allumeur de feu* sont tirés de trois mythes différents. Quant à la tragédie des *Perses*, elle appartient à l'histoire contemporaine puisqu'elle est centrée sur la bataille de Salamine, qui s'est déroulée en 480 av. J.-C., huit ans avant la représentation. Elle n'a rien à voir avec le mythe, alors que toutes les pièces de tous les autres ensembles sont empruntés au corpus des mythes fournis au dramaturge par Homère, Hésiode, les poèmes du cycle et Stésichore. Ce constat suscite plusieurs questions. Que vient faire dans un ensemble mythique une tragédie qui montre une réalité toute récente ? Est-ce une innovation d'Eschyle ? La pièce est-elle en relation avec les autres tragédies ? Pourquoi est-elle placée au centre de la trilogie ? Enfin, le drame satyrique a-t-il un rapport quelconque avec la trilogie ?



Un premier élément de réponse peut être donné très facilement. Non, Eschyle n'est pas le premier à avoir eu l'audace de représenter dans le théâtre de Dionysos une réalité contemporaine. Phrynichos l'avait osé avant lui, par deux fois. En 499 l'Ionie se révolte contre les Perses. En 494, après la défaite navale de Ladè, Milet est prise et rasée. La majeure partie des hommes est massacrée. Les femmes et les enfants sont réduits en esclavage. Les Milésiens survivants sont déportés près de l'embouchure du Tigre, sur la mer Erythrée⁶. Deux ans après, Phrynichos fait représenter une *Prise de Milet* qui lui vaut d'ailleurs des ennuis : devant ce rappel d'un désastre dont ils devaient se sentir partiellement responsables puisqu'ils s'étaient engagés aux côtés des Ioniens et avaient provoqué le Grand Roi en allant incendier Sardes, les Athéniens fondirent en larmes, punirent le poète d'une amende de mille drachmes et interdirent toute représentation ultérieure de ce drame⁷. Six ans après, en 476, Phrynichos récidive. Mais cette fois, τῷ πάθει μάθος, il choisit de mettre en scène une victoire, celle de Salamine, qui s'était déroulée quatre ans auparavant. La pièce s'appelle les *Phéniciennes*. Le chorège en est Thémistocle, l'artisan du succès. Phrynichos remporte le premier prix⁸.

⁶ Hdt., V, 97-126; VI, 1-20.

⁷ Hdt., VI, 21. Voir aussi Strabon, XIV, 1, 7; Plut., *Moralia*, p. 814B; Elien, *Hist. variée*, XIII, 17; schol. Aristoph., *Guêpes*, 1490; Ammien Marcellin, XXVIII, 1, 4.

⁸ Plut., *Vie de Thémistocle*, 5.

Eschyle n'est donc pas le premier à transformer un événement récent en représentation dramatique. Comme le dit Deichgräber, l'exemple de Phrynichos légitime l'entreprise d'Eschyle. L'utilisation de l'histoire ne constitue pas une surprise pour les spectateurs⁹. D'ailleurs le poète prend bien soin de se placer sous le patronage de son devancier. Phrynichos commençait sa tragédie par le vers suivant :

Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων
(Phrynichos, 8 Nauck = *TrGF*, I, 3, 8 = Argument des *Perses*)

Le premier vers des *Perses* est :

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων

Mais cette constatation ne résout aucunement nos problèmes. Que vient faire une tragédie qui restitue un événement tout récent, un épisode d'une guerre qui est loin d'être terminée (la paix de Callias sera signée seulement en 449/448), au milieu d'un ensemble mythique ? Depuis longtemps on a tenté de donner une réponse en montrant l'unité de la trilogie¹⁰. Passons sur le délire de R.H. Beck qui imagine pour la troisième tragédie, *Glaucos de Potnies*, un jugement de Xerxès par les conseillers royaux, avec intervention dans la pièce des dieux Poséidon et Apollon¹¹. Welcker a le tort de substituer le *Glaucos Pontios* au *Glaucos de Potnies* dont la présence est assurée dans la trilogie par l'argument des *Perses*, ce qui affaiblit considérablement sa démonstration¹². La reconstitution de Stoessl n'est pas plus convaincante. Ce qui est certain, c'est que toute tentative pour considérer la tétralogie des *Perses* comme une tétralogie liée est vouée à l'échec. En revanche on a peut-être rejeté trop rapidement l'hypothèse d'une unité thématique formulée par Schöll dès 1859¹³. Elle me paraît beaucoup moins hasardeuse, en tout cas, que les interprétations qui proposent une unité dans le schéma narratif. C'est une hypothèse de cette nature que je voudrais reprendre et développer à partir de fragments rares, brefs et corrompus, mais qui permettent néanmoins d'avoir une idée approximative du contenu des pièces.

⁹ Deichgräber, p. 34.

¹⁰ Je laisse ici de côté l'interprétation de Wilamowitz qui pense qu'en 472 Eschyle n'a pas encore inventé la trilogie liée et que les *Perses*, avec trois actes en réalité indépendants les uns des autres, constituent l'embryon de cette invention. Voir son article de 1897, brièvement rappelé dans *Aeschylus Interpretationen*, p. 48 et 51.

¹¹ Beck, p. 174-175.

¹² Welcker 1824, p. 470, et Welcker 1837. Le même reproche peut être fait à Ahrens.

¹³ Schöll, p. 40-42.



Phinée était un roi de Thrace et un devin. Il était aveugle et persécuté par les Harpyes. Celles-ci lui arrachaient les aliments qu'il portait à sa bouche ou les souillaient de leurs excréments. Il fut délivré par les Boréades Calais et Zétès qui poursuivirent les Harpyes tout autour de la terre et les mirent à mort ou leur accordèrent la grâce contre l'engagement qu'elles arrêteraient leur persécution. Selon une version ancienne elles se réfugièrent dans une grotte du Mont Arginous en Crète. En échange Phinée donna aux Argonautes des renseignements sur la route à suivre et leur indiqua notamment le moyen d'échapper au danger représenté par les Symplégades.

L'épisode de la délivrance de Phinée, déjà présent chez Hésiode, est-il lié originellement à l'expédition des Argonautes ? Rien ne permet de l'affirmer, déclarent F. Vian et B. Deforge. Phinée est un parent par alliance des Boréades et cela suffirait à expliquer l'intervention de ceux-ci¹⁴. Rien ne permet non plus d'infirmier la liaison dans la mesure où l'on trouve dans les fragments d'Hésiode les noms de Jason, Médée, Aïétès, Argos, Argo, Aeson, Phrixos, Pélias qui tous sont en relation avec le mythe des Argonautes. Quoi qu'il en soit, c'est au IV^e siècle, dans les *Tragodoumena* d'Asclépiade de Tragilos¹⁵, que nous découvrons le premier témoignage assuré de l'association entre cet épisode et l'expédition des Argonautes. Jason et ses compagnons, lors de leur passage dans son royaume, demandent à Phinée de leur indiquer le moyen de passer entre les Planctes (il s'agit d'une confusion avec les Symplégades). Phinée accepte à condition que les Argonautes le délivrent des Harpyes. Une fois le pacte conclu, Phinée leur apprend le moyen de faire passer le navire Argo entre les deux rochers grâce au stratagème de la colombe envoyée en éclaireur; les Boréades chassent les Harpyes et le navire reprend sa route vers la Colchide.

Le récit d'Asclépiade nous intéresse d'autant plus que ce mythographe résume des tragédies du V^e siècle. On a pensé au *Phinée* de Sophocle mais B. Deforge est convaincu qu'il s'agit bien plutôt du *Phinée* d'Eschyle¹⁶. Ce n'est pas absolument sûr car dans la tragédie

¹⁴ Vian, p. 144; Deforge 1983, p. 30-31. Calais et Zétès sont les frères de Cléopatra, première épouse de Phinée.

¹⁵ Asclépiade de Tragilos, 12 F 31 Jacoby.

¹⁶ Deforge 1986, p. 63, note 7.

d'Eschyle les Harpyes ne sont pas seulement pourchassées mais tuées par les Boréades¹⁷. Il n'en reste pas moins que Sophocle a pu s'inspirer de son devancier¹⁸ et qu'il n'est donc pas exclu qu'au moins au second degré Asclépiade garde les traces de l'œuvre d'Eschyle. Ceux qui ont tenté des reconstitutions du *Phinée* d'Eschyle à partir des maigres fragments (qui font tous allusion aux tourments infligés à Phinée par les Harpyes)¹⁹ admettent le lien entre le mythe de Phinée et le mythe des Argonautes²⁰. La chose est d'importance car c'est l'un des points de rencontre possibles avec les autres pièces.

En effet si le lien est admis, on reconnaîtra dans *Phinée* le premier temps de l'affrontement entre les Grecs et les Barbares. L'expédition des Argonautes est une expédition des Grecs (Thessaliens, mais aussi héros venus de toute la Grèce) en pays barbare. La Barbarie commence avec l'entrée dans l'Hellespont et se continue jusqu'en Colchide, royaume du cruel Aïétés. Dans ces conditions les *Perses* pourraient apparaître comme la réponse à cette invasion : l'expédition de Xerxès est une invasion barbare en pays grec. Un thème unissait les deux pièces : la lutte entre les Grecs et les Barbares. On aurait donc une succession d'offenses et de vengeance proche de celle que décrit Hérodote au livre I des *Histoires* lorsqu'il rapporte les origines lointaines des guerres médiques : des Phéniciens enlèvent l'argienne Io; plus tard des Grecs enlèvent Europe, fille du roi de Tyr, puis récidivent en enlevant Médée, fille du roi de Colchide. A la génération suivante, c'est Alexandre/Pâris, fils du roi troyen Priam, qui enlève la grecque Hélène. Les

¹⁷ F 260R = 436 M. Ce n'est pas un véritable fragment, mais un témoignage de Philodémos (*De pietate*, p. 18 Gomperz). Eschyle est mentionné aux côtés d'Ibycos et Téléstès. Le fragment de Philodémos est très lacunaire, mais la conjecture de Gomperz est généralement acceptée.

¹⁸ La tragédie d'Eschyle est nécessairement antérieure à celle de Sophocle. Quand Eschyle fait représenter la tétralogie des *Perses* en 472, Sophocle est âgé de quatorze ans.

¹⁹ F 258, 258a, 259, 259a R = 432, 433, 434, 435 M. Le fragment 259 R est écarté par Deichgräber (p. 14) qui, à la suite de Bekker, le rattache aux *Phrygiens*.

²⁰ Derniers en date : Mette 1963, p. 4; Deichgräber, p. 15. Voir l'iconographie du mythe : Trendall-Webster, p. 58-61. Sur un cratère à volutes du peintre d'Amycos (fin du V^e s. av.J.-C., trouvé en Lucanie, Ruvo, Jatta coll. 1095, numérotation Trendall-Webster III, 1, 26) apparaissent à la fois Phinée, les Harpyes, les Boréades, quelques Argonautes et la proue du navire Argo; voir aussi Kossatz-Deissmann, p. 118-127; Rolf Blatter, « Argonautai », *LIMC*, 1984, II, 1, p. 594-595, n° 11 du Catalogue (reproduction dans II, 2).

Grecs dépassent la mesure en ne répondant pas par un enlèvement mais en portant la guerre en Asie et en renversant la puissance de Priam. « Voilà comment, à ce que disent les Perses, déclare Hérodote, les choses se sont passées : c'est dans la prise d'Ilion qu'ils trouvent l'origine de leur inimitié pour les Grecs »²¹.

Dans ce contexte le royaume de Phinée, qui est aussi le lieu de naissance des Boréades²², la Thrace, terre frontière, est un lieu de passage obligé pour toute expédition allant d'Europe en Asie ou d'Asie en Europe. Or la Thrace est fréquemment nommée dans les *Perses* :

Les autres, échappés à la mort, après une lente, pénible traversée de la Thrace, ont atteint la terre de leurs foyers, poignée de survivants, qui invitent les Perses à gémir, à pleurer sur la jeunesse aimée sortie de son sol. (Pe., 508-512)

C'est à peine si mon roi a pu s'enfuir, à ce que j'entends, par les plaines de Thrace et par de cruels chemins. (Pe., 564-567)

Plus loin le Chœur chante les exploits de Darios :

Que de cités il a prises sans franchir le cours de l'Halys, sans même quitter sa demeure : telles les villes fluviales du lac strymonien, qui confinent aux bourgades thraces. (Pe., 864-870)

En 476/475 Cimon, nommé stratège, effectue une campagne victorieuse en Thrace et s'empare précisément des « villes fluviales du lac strymonien ». Il prend notamment la ville d'Eion d'où les Perses inquiétaient les Grecs de la région²³. Les Athéniens qui entendaient les paroles du Chœur en 472 ne pouvaient manquer de faire le rapprochement : le jeu des attaques et des contre-attaques entre Grecs et Barbares se continue dans les *Perses* et au delà des *Perses*, dans le temps qui sépare les événements relatés de la représentation.

Le second point de rencontre entre *Phinée* et les *Perses* est la divination. Phinée est un devin. Grâce à ses prophéties les Argonautes pourront franchir sans encombre les Symplégades. Or la divination est un thème récurrent dans les *Perses* puisqu'on en recense quatre exemples :

— Le songe de la reine Atossa est prophétique : l'attelage qui se brise et la chute de Xerxès annoncent la défaite perse.

²¹ Hdt., I, 5. L'hypothèse des *Perses* comme invasion perse répondant à l'invasion grecque montrée dans *Phinée* avait déjà été formulée en 1837 par Welcker.

²² Acousilaos, 2F30 Jacoby; Simonide, 534 Page; Phérécyde, 3F145 Jacoby.

²³ Hdt., VII, 106-107; Thuc., I, 98; Plut., *Vie de Cimon*, 7.

- Le songe est redoublé par la présage : le faucon grec plume la tête de l'aigle perse²⁴.
- En apprenant le désastre Darios se lamente sur la réalisation trop rapide des oracles funestes :

Ah ! elle est vite venue, la réalisation des oracles, et c'est par mon propre fils que Zeus a laissé tomber l'achèvement des prophéties.²⁵

(Pe., 739-740)

- L'ombre de Darios prophétise les malheurs à venir : destruction par la famine des multitudes perses, désastre de Platées²⁶.

Ce rôle des pressentiments, présages et prophéties est d'ailleurs l'une des constantes du théâtre d'Eschyle²⁷ et notamment celui des devins qui partent du passé et se projettent dans l'avenir, comme Amphiaraos dans les *Sept contre Thèbes* et Cassandre dans *Agamemnon*²⁸.

La divination fournit un second thème typiquement eschyléen, celui de la transgression suivie du châtement. Pourquoi Phinée est-il aveugle et persécuté par les Harpyes ? Parce qu'il a commis une faute et qu'il doit la payer. Les causes du châtement proposées par les poètes et les mythographes sont fort nombreuses²⁹. Mais plusieurs s'accor-

²⁴ Pe., 176-200, 205-210.

²⁵ Ces oracles ne sont pas une invention d'Eschyle mais semblent bien correspondre à une réalité historique, puisque des prédictions attribuées à Bakis et Musée sur les défaites perses à Salamine et Platées sont mentionnées par Hérodote (VIII, 77, 96; IX, 43). Ainsi peut s'expliquer le caractère fugitif de l'allusion. Mais il existe une autre explication, proposée par Welcker 1837 : les oracles auraient été révélés par Phinée dans la première pièce de la trilogie.

²⁶ Pe., 794, 800-820.

²⁷ Voir Vicaire, p. 337-357.

²⁸ Voir Moreau 1976, p. 163-164.

²⁹ Sur les sources, voir Vian, p. 142 sqq.; Bouvier-Moreau, p. 5 sqq.; éd. Frazer d'Apollodore, II, p. 106-107; et bien sûr les articles de Jessen, « Phineus », *Lexikon Roscher*, III, 2, col. 2354-2375; Konrad Ziegler, « Phineus », *Paulys-Wissowa*, XX, 1, col. 215-248. Les principales sources concernant le châtement de Phinée sont les suivantes. Elles sont souvent incohérentes, incomplètes (ou trop complètes, quand elles tentent de concilier deux versions divergentes). Sans avoir la moindre prétention à l'exhaustivité, j'indiquerai :

Premier groupe : le choix funeste

Dans cette version Phinée choisit lui-même l'aveuglement.

— Il a préféré une vie longue à la vue (Hésiode, Fr. 157 MW, et schol. Apoll. Rh., II, 178).

deraient bien avec la pensée eschyléenne concernant le châtement de l'*hubris*. La première est la version hésiodique selon laquelle Phinée avait préféré une vie longue à la vue : c'est une offense au dieu de la lumière, Hélios; c'est une offense à Zeus, gardien du Cosmos, car, en agissant ainsi, Phinée n'accepte pas sa *moira*, sa part de destin. La deuxième version est proposée par Apollonios : Phinée a révélé aux hommes les desseins de Zeus. La troisième version, très proche, a été

— Il avait le choix entre avoir le don de prophétie et être aveugle ou bien vivre peu de temps et ne pas avoir le don de prophétie mais garder son intégrité physique. Il choisit la divination. Indigné, Apollon l'aveugle (*Etym. gen. s.v. ὀπίστεσθαι*). Version rattachée par Merkelbach-West au Fr. 157. L'incohérence est manifeste : le châtement coïncide avec le choix.

Deuxième groupe : la révélation interdite

— Il a révélé sa route à Phrixos (Hésiode, Fr. 254 MW), version qui n'a aucun sens mais qui en prend un si on substitue « fils de Phrixos » à « Phrixos » comme dans la version d'Istros (324F67 Jacoby) : Hélios l'aveugle sur la demande de son fils Aietàs parce qu'il a sauvé les fils de Phrixos par ses prophéties. Variante chez Apollodore, I, 9, 21 : c'est Poséidon qui l'aveugle. Les dieux lui envoient aussi les Harpyes.

— Apollon lui a enseigné l'art divinatoire et par pitié pour les hommes il a révélé les desseins de Zeus. C'est pourquoi Zeus lui a envoyé un triple châtement : la cécité, une vieillesse interminable, la persécution des Harpyes (Apoll. Rh., II, 178-316).

— Il a révélé le futur aux hommes et c'est pourquoi les dieux lui envoient les Harpyes (Apollod., I, 9, 21).

Troisième groupe : le châtement injuste infligé aux enfants

— Sur dénonciation calomnieuse de sa seconde épouse, Idaïa ou Eidothée, il a aveuglé les enfants de la première épouse, Cléopatra. C'est pourquoi il est aveuglé et persécuté par les Harpyes : Soph., *Phinée* A et B, 704-717 Radt; Apollod., I, 9, 21 et III, 15, 4 (dans ce passage il est châtié par les Argonautes); schol. LMR Soph., *Ant.*, 981; schol. Apoll. Rh., I, 211c; II, 178, etc. C'est pour cette version que les sources sont les plus nombreuses.

— Variante : les enfants sont aveuglés par la marâtre : Soph., *Ant.*, 970-980; schol. LMR Soph., *Ant.*, 981. Sans doute faut-il rattacher à cette variante les fragments des *Tympanistai* de Sophocle (F 636-645 Radt).

Une tentative de conciliation des groupes 1 et 3 :

— Phinée a tué les enfants de sa première épouse Cléopatra sur dénonciation de sa seconde épouse Eurýtia. Zeus en colère l'invite à choisir entre mourir ou devenir aveugle. Il choisit de ne plus voir Hélios. Indigné, Hélios lui envoie les Harpyes (Asclépiade de Tragilos, 12F31).

Une version isolée :

— Le Titan Phaëthon est en colère contre Phinée (devin et à ce titre serviteur d'Apollon) à cause de la victoire du prophète Phoibos. Il le rend aveugle et lui envoie les Harpyes. Les taupes, aveugles, se vantent d'être nées du sang de Phinée (Oppien, *Cynégétiques*, II, 612 sqq.).

conservée par Apollodore : Phinée révélait l'avenir aux hommes. Dans les deux derniers cas la faute ressemble à celle d'Asclépios ressuscitant les morts :

Celui même qui avait appris à ramener les morts du royaume des ombres
ne se vit-il pas arrêté par Zeus — pour notre bien ? (Ag., 1022-24)

C'est un interdit majeur, une transgression qui bouleverse l'ordre du monde.



Ainsi se tisse peu à peu un réseau entre *Phinée* et l'ensemble du théâtre eschyléen, et plus particulièrement entre *Phinée* et les *Perses*, réseau ténu, fragile, mais qui ne me semble pas arbitraire. En sera-t-il de même avec la troisième pièce de la trilogie, *Glaucos de Potnies* ? Grâce à la découverte de papyrus, nous avons un peu plus d'éléments pour reconstituer la pièce³⁰.

Elle se déroule à Corinthe. Glaucos, fils de Sisyphe et roi de Corinthe, quitte sa cité pour se rendre à Iolcos aux Jeux Funèbres en l'honneur de Pélias et participer à la course de quadriges. On assiste au départ. Le Chœur souhaite au roi une bonne route et le met en garde contre le danger d'une collision avec un véhicule sur un chemin étroit (ἐν κελεύθῳ συμβολο)³¹. Après le départ du roi le Chœur exprime sans doute son appréhension. Le coryphée dialogue ensuite avec un personnage féminin qu'il apostrophe (γύνα). C'est une habitante du palais (μελάθρων), donc, vraisemblablement, la reine, épouse de Glaucos, Eurymédé ou Eurynomé, fille de Nisos. A son tour elle dit son inquiétude et raconte les visions (φάσματα) qui l'ont tourmentée durant la nuit. Il lui a semblé (ἔδοξε) assister à une course de char se terminant mal. Il est question de virage, morsure, frein et coups (καμπαιῖς, ὀδάξ, χαλινο, πλήξας). A la fin les chevaux (ἵππους) de Glaucos s'emballent et entraînent (ἔλκες) leur maître avec eux. La reine se sent elle-même emportée et frappée (κάγῳ ... παιεῖν)³². Le coryphée tente de la rassurer et parle de victoire et de gloire pour son époux

³⁰ Voir Siegmann, p. 62-71; Mette 1963, p. 7-10; Deichgräber, p. 18-32; Deforge 1983, p. 25-28; Deforge 1985, p. 303.

³¹ F 36 R = 441 M. La lecture de Mette, συμβολῆ, me paraît la meilleure lecture ou conjecture; συμβολο est la lecture de Radt.

³² F 36, 36a, 36b 1, 2, 3 R = 443 M. Vysoky est sans doute le premier à avoir reconnu dans ce passage un songe prophétique.

(νίκης, κῦδος, ἀνδρός)³³. Puis c'est l'annonce de la catastrophe. Un messenger apparaît et raconte comment, sur le chemin du retour, près de Potnies, se produisit un accident entre le char de Glaucos et un autre char et comment les juments, devenues furieuses, dévorèrent leur propre maître :

Car char sur char, cadavre sur cadavre, attelage sur attelage, tout était confondu. (F 38R = 446 M)³⁴

Elles le tiraient (εἴλκον, écho d' ἔλκες) vers le haut, à la manière des loups, comme deux loups emportent un faon en le tenant chacun par les aisselles. (F 39R = 445 M)³⁵

Le Chœur, affligé, invoque Hermès et les autres dieux³⁶. On peut imaginer l'apparition d'Hermès sur le toit du palais, exauçant le souhait du Chœur et annonçant la métamorphose de Glaucos en dieu marin. Eschyle opérerait ici la contamination entre deux mythes, ceux de Glaucos roi de Corinthe et de Glaucos pêcheur d'Anthédon, devenu divinité marine, auquel Eschyle avait consacré une tragédie, *Glaucos Pontios*. Un fragment, où l'on reconnaît plusieurs mots désignant la mer (ἐν θαλάσση, ποντίας ἄλος), garde la trace de ce dénouement heureux³⁷.

Cette fois il n'est plus question d'affrontement entre Grecs et Barbares et d'expéditions alternées en Europe et en Asie. La scène est à Corinthe, dont Glaucos est le roi. Il se rend à Iolcos, en Thessalie. L'accident se produit à Potnies en Béotie, c'est-à-dire en terre grecque. Glaucos est un Grec, même s'il présente des analogies avec un Barbare,

³³ F 36b 2, col. II, 9-15 R = 443 M, 48-54. Selon Hygin (*Fab.*, 273) Glaucos fut vaincu par Iolaos, neveu d'Héraclès.

³⁴ On notera au passage les trois superbes polyptotes :

ἐφ' ἄρματος γὰρ ἄρμα, καὶ νεκρῶ νεκρός,
ἵπποι τ' ἐφ' ἵπποις ἦσαν ἐμπεφυρμένοι.

M. Griffith voit dans la présence de nombreux polyptotes dans le *Prométhée enchaîné* un argument contre l'authenticité de la pièce ... (« Aeschylus, Sicily and Prometheus », in *Dionysiaca*, Cambridge, 1978, p. 121-122; *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge, 1973, p. 203-208; *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge University Press, 1983, p. 34).

³⁵ D'après Hartung un fragment classé dans les pièces incertaines (F 372 R = 725 M) pourrait bien appartenir au récit du messenger : « une écume de chair humaine s'écoulait le long de leur bouche ».

³⁶ F 36b 8-9 R = 448-449 M. Restitution du nom d'Hermès proposée par Lobel, reprise par Siegmann, Cantarella (2^e éd.), Mette, Deichgräber, Deforge.

³⁷ F 36b 7 R = 447 M.

Diomède le Thrace (encore la Thrace), dans son comportement, comme nous le verrons, et dans sa mort : Diomède est, lui aussi, dévoré par ses juments. Il n'est pas exclu toutefois que le nom de « Potnies » résonne aux oreilles grecques comme un écho de la victoire de Platées. Potnies, sur la route de Thèbes, est à moins de dix kilomètres de Platées. L'armée perse, qui bivouaquait de l'autre côté de l'Asopos, était plus près de Potnies que de Platées³⁸. Or si Eschyle célèbre surtout la bataille de Salamine dans les *Perses*, il n'oublie pas pour autant la victoire remportée à Platées par les Grecs et surtout par les Spartiates, sous les ordres de Pausanias :

Aussi, criminels, ils subissent des peines égales à leurs crimes — et d'autres les attendent : l'édifice de leurs malheurs n'en est même pas à son soubassement et va grandir encore; tant doit être abondante la libation de sang que fera couler sur le sol de Platées la lance dorieenne ! et des monceaux de cadavres, en un muet langage, jusqu'à la troisième génération, diront aux regards des hommes que nul mortel ne doit nourrir de pensées au-dessus de sa condition mortelle. (Pe., 813-820)

Mais il existe, entre *Glaucos de Potnies* et les autres pièces de la trilogie, des relations beaucoup plus frappantes, et tout d'abord les visions nocturnes de la reine corinthienne qui rappellent étrangement les visions nocturnes de la reine perse, jusque dans le vocabulaire : ἔδοξα τὴν μοι dit Atossa au commencement de son récit³⁹, ἔδοξε dit Eury-médé. Le songe est le point de rencontre de deux thèmes : la divination et l'accident de char. Nous avons vu l'importance des présages et prophéties dans les *Perses*. Dans *Glaucos de Potnies* nous retrouvons le songe prophétique et, si la reconstitution du dénouement est correcte, nous retrouvons aussi un devin à la fin de la pièce. Car Glaucos, devenu dieu marin, s'identifie alors dans la version eschyléenne, contamination entre deux mythes, avec le pêcheur d'Anthédon, nommé lui aussi Glaucos et qui devient dieu de la mer après avoir goûté d'une plante merveilleuse donnant l'immortalité⁴⁰. Ce dieu de la mer ou Vieux de

³⁸ Voir Hdt., IX, 15. Selon Murray (p. 113), c'est peut-être à Potnies qu'au cours d'une cérémonie préliminaire le général de cavalerie perse Masistios fut tué à cause de son cheval. Celui-ci, frappé par une flèche, s'abattit sur lui et Masistios fut massacré par les Grecs (Hdt., IX, 20, 24).

³⁹ Pe., 181.

⁴⁰ Voir Deforge 1983, p. 22-25. La contamination entre les deux mythes est opérée aussi par le scholiaste de Platon, *Rép.*, X, 611c-d : « On dit que Glaucos était fils de Sisyphe et de Méropé et qu'il devint un dieu marin. En effet, ayant trouvé par hasard une source d'immortalité et étant descendu en elle, il obtint l'immortalité;

la mer, est un devin, qui apparaît à Ménélas près du cap Malée et l'informe sur le sort de son frère⁴¹. Il surgit sous les yeux des Argonautes en Propontide et leur prophétise l'avenir d'Héraclès, Polyphemos et Hylas⁴². Virgile va même jusqu'à en faire le père de la Sibylle de Cumes⁴³.

Quant à l'accident de char, longuement développé dans les *Perses*, il est présent trois fois dans *Glaucos de Potnies* : dans les mises en garde du coryphée au roi de Corinthe au début de la pièce, dans le songe de la reine et enfin dans la réalité. Comme dans les *Perses* c'est l'attelage qui, par sa violence, provoque la catastrophe⁴⁴.

Une autre relation paraît se confirmer, celle de la trilogie avec l'expédition des Argonautes. Dans la première pièce, vraisemblablement, Phinée est délivré par les Argonautes. Et Glaucos se rend aux Jeux Funèbres en l'honneur de Pélias. A ces mêmes Jeux participent les

mais n'ayant pu le prouver, il se précipita dans la mer. Depuis, il fait le tour de tous les rivages et de toutes les îles, une fois par an, en compagnie de monstres marins et il prédit tous les malheurs » (traduction Deforge 1986, p. 303).

⁴¹ Euripide, *Oreste*, 362-365.

⁴² Apoll. Rh., I, 1310-1328; Diod. Sic., IV, 48, 6; Philostrate, *Imagines*, 2, 15.

⁴³ Virgile, *Énéide*, VI, 36.

⁴⁴ On ne peut pas s'empêcher de rapprocher cet accident de char qui se produit à Potnies d'un autre drame qui a lieu également à Potnies et où un char joue un rôle :

ἐπῆμεν τῆς ὁδοῦ τροχῆλατον
 σχιστῆς κελεύθου τρίοδον ἔνθα συμβολὰς
 τριῶν κελεύθων Ποτνιαδάς ἡμεῖβομεν (Ποτνιαδάς R, Ποτνιαδῶν M)
 (Fr. 387a R = 172 M)

Nous arrivions dans notre voyage à la route aux trois voies, sillonnée par les roues des chars, au chemin qui fait une fourche, à l'endroit où nous franchissions la jonction des trois routes à Potnies

Ce drame, c'est le meurtre de Laïos par Œdipe, rendu furieux pour avoir été frappé alors que, piéton, il ne s'écartait pas assez vite pour laisser le passage au char du roi. On remarquera qu'on retrouve le même vocabulaire qu'au début de *Glaucos de Potnies* quand le coryphée met Glaucos en garde contre un éventuel accident de char. La tétralogie thébaine est de 467, cinq ans après la tétralogie des *Perses*. Il serait intéressant de savoir si la localisation du meurtre de Laïos à Potnies est une invention d'Eschyle, écho tragique de la catastrophe dont Glaucos avait été la victime ou si cette localisation était antérieure à la tétralogie des *Perses*, auquel cas c'est la localisation de la mort de Glaucos à Potnies qui aurait été inventée par le poète et c'est la pièce de 472 qui serait un écho. Toutes ces analogies m'empêchent, évidemment, d'accepter le classement de Radt qui range ce fragment dans les pièces incertaines.

Argonautes après leur retour de Colchide⁴⁵. Quant à Glaucos marin, il est, lui aussi, tout à fait lié à l'expédition des Argonautes puisque, selon les versions, il passe pour avoir construit le navire Argo, combattu avec les Argonautes, ou, comme nous l'avons vu, leur avoir fait des prophéties⁴⁶. Si nous admettons la liaison de la trilogie avec l'expédition des Argonautes, nous sommes conduits à nous poser une question : la pièce centrale, les *Perses*, ne serait-elle pas, elle aussi, associée aux Argonautes ? Selon Darios c'est Médos qui fut le premier souverain de « l'Asie nourricière de brebis »⁴⁷. Héros inventé pour servir d'éponyme, disent les commentateurs. Mais n'y aurait-il pas lieu de rapprocher ce Médos de Médéios, fils de Jason et Médée dans la version hésiodique⁴⁸, et plus encore de Médos, fils d'Egée et de Médée, qui avec sa mère quitte Athènes et va se tailler en Orient un empire auquel il donne son nom ? Les sources sont tardives⁴⁹, mais il n'est pas interdit de penser que l'épisode est né au V^e siècle, si l'on veut bien se reporter à une fable d'Hygin qui pourrait garder le souvenir d'une tragédie attique⁵⁰, et surtout à ce passage d'Hérodote :

Quand Médée la Colchidienne fut venue d'Athènes chez ces Ariens, ils changèrent de nom eux aussi; c'est ce que les Mèdes disent d'eux-mêmes.

(Hdt., VII, 62)

Quel intérêt peut avoir cette intrusion du héros mythique Médos dans la tragédie historique des *Perses* ? Le même à n'en pas douter que le

⁴⁵ Sources : Stésichore, Fr. 178-180 Page; Simonide, Fr. 564 Page; Pausanias, V, 17, 9-11; iconographie : voir *LIMC*, I, 1, p. 693, n° 1 et 2, reproduit in *LIMC*, II, 1, p. 555, article « Amphiaraos », d'Ingrid Krauskopf. Voir A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, « Le mythe dans son déroulement », à paraître à Paris, aux Belles Lettres, en principe fin 1993.

⁴⁶ Glaucos constructeur d'Argo et combattant avec les Argonautes contre les Tyrhéniens (Etrusques) : Possis de Magnésie, *Amazonide*, livre III, 480 F2 Jacoby = Athénée, VII, 296D. Ces épisodes se situent avant la métamorphose en dieu marin (selon la volonté de Zeus).

⁴⁷ *Pe.*, 775.

⁴⁸ Hés., *Théog.*, 992-1002.

⁴⁹ Dionysios Skytobrachion, 32 F14 Jacoby = Diod. Sic., IV, 55, 6-7 et IV, 56, 1; Strabon, XI, 13, 10; Apollod., I, 9, 28; Valérius Flaccus, V, 686-690; Pacuvius, vol. II, *Medus*, Fr. 231-265 éd. Warmington; Paus., II, 3, 8; Hygin, *Fab.*, 275; Justin, XLII, 3; Isidore de Séville, *Etym.*, IX, Ch. 2 et XV, Ch. 1; Probus à Virgile, *Géorg.*, II, 126, citant Varron Atacinus; Tzetzes, *Chiliades*, VI, 72; Eustathe, comment. à Dionysios Perieg., 1017.

⁵⁰ Hygin, *Fab.*, 27. Voir A. Moreau, *o.c.* (note 45).

héros Persès auquel il est fait allusion aux vers 79-80. Xerxès est fils de la pluie d'or : χρυσογόνου γενεᾶς. Il descend en effet de Danaé fécondée par Zeus qui, sous la forme d'une pluie d'or, s'était introduit dans la chambre souterraine où était enfermée la jeune fille. De cette union naquit Persée et de l'union de Persée et d'Andromède naquit Persès, éponyme des *Perses*, comme le rappelle à deux reprises Hérodote :

Quand Persée, fils de Danaé et de Zeus, fut venu chez Céphée, fils de Bélios, et eut épousé sa fille Andromède, il eut un fils à qui il donna le nom de Persès, et il laissa ce fils dans le pays; car Céphée se trouvait être sans descendance masculine; c'est de ce Persès que les Perses, dès lors, prirent leur nom. (Hdt., VII, 61)

Argiens, voici ce que vous dit le Roi Xerxès. Nous pensons que notre ancêtre est Persès, fils de Persée, fils de Danaé, et de la fille de Céphée, Andromède. Ainsi, nous serions vos descendants. (Hdt., VII, 150)

Donc les Perses ont un ancêtre grec, Persès, fils de l'Argien Persée et de la Barbare Andromède. Et les Mèdes ont un ancêtre grec, Médos, fils de l'Athénien Egée et de la Barbare Médée. Eschyle désigne généralement le peuple de Xerxès sous le nom de « Perses », mais, par deux fois, il choisit le nom de « Mèdes » : Μήδους (*Pe.*, 236) et Μηδικόν (*Pe.*, 791). Pour lui, comme pour tous les Grecs, c'est le même peuple; la distinction originelle n'existe plus. Dans les veines des Perses coule donc du sang grec. Les unions entre un Grec et une Barbare donnèrent naissance aux héros éponymes Médos et Persès. Les Perses sont les frères des Grecs comme sont sœurs les deux femmes attelées au char de Xerxès. L'une est parée de la robe perse, l'autre vêtue en Dorienne. L'une habite la Grèce, l'autre la terre barbare. Mais elles sont sœurs du même sang, κασιγνήτα γένους ταύτου, mis en valeur par un rejet et une coupe inhabituelle⁵¹. Il y a là une leçon pour les spectateurs athéniens. Eschyle n'a pas de haine pour le peuple perse. Il n'y a pas de sarcasmes, pas d'insultes dirigées contre les morts perses. Le peuple perse est un peuple qui souffre et le poète montre à son égard de la sympathie au sens étymologique du terme. Il souffre

⁵¹ *Pe.*, 185-186. Voir le commentaire de Pompella sur ce passage. Voir aussi l'article d'Alexandre Tourraix. Il souligne que l'affrontement entre Grecs et Perses est appelé à deux reprises *stasis* (188, 715) comme s'il s'agissait d'une guerre civile, entre concitoyens, entre frères. Au vers 145, corrompu, il y a peut-être une allusion à Persès, ancêtre des Perses. Je comprends : « race du père qui a donné son nom à notre race ».

avec. A partir du vers 532 le pathétique prend la place du dramatique. Le peuple perse n'est pas un coupable, mais une victime. Le seul coupable, c'est Xerxès qui a fait preuve de démesure. Eschyle invite les spectateurs athéniens à compatir à la souffrance de leurs frères et peut-être aussi à réfléchir aux dangers de la démesure, de la transgression.

La transgression, nous la trouvons aussi dans le personnage de Glaucos. Comme chez Xerxès, comme chez Phinée. Car si le roi de Corinthe a connu le désastre, il l'a bien cherché. Ce n'est pas sans raison que les juments, furieuses, ont brisé le char et dévoré leur maître. Cette raison, elle est rapportée de façon diverse par les poètes et mythographes⁵². Mais la version la plus intéressante est celle de Virgile et de son commentateur Servius :

Le fait est bien connu : c'est chez les cavales que la folie amoureuse est la plus sensible; et cette fureur, c'est Vénus elle-même qui la leur a donnée, quand les cavales de Potnies déchirèrent de leurs mâchoires les membres de Glaucos.
(Virgile, *Géorg.*, III, 266-268)

Potnies était une cité d'où était originaire Glaucos, qui méprisait le culte de Vénus. Celle-ci, irritée, rendit furieuses les juments qu'il utilisait pour son attelage, et elles le déchirèrent de leurs morsures.

(Servius, comm. au vers 268)

Et plus loin Servius précise la faute de Glaucos :

Vénus mit en elles la fureur et Glaucos fut déchiré parce que les juments étaient déchaînées par un désir excessif. Il empêchait leur accouplement pour les rendre plus véloces.

Cette version s'inscrit parfaitement dans la pensée eschyléenne. En empêchant ses juments de s'accoupler, Glaucos offense personnellement Aphrodite. Il commet une transgression grave à l'égard de l'ordre naturel. Il mérite donc le châtement et, selon la démarche eschyléenne, le châtement est en liaison étroite avec le crime. L'énergie que voulait donner Glaucos à ses cavales grâce à l'abstinence sexuelle

⁵² Selon Strabon, IX, 409, les juments seraient devenues furieuses après avoir bu l'eau d'une source; selon le scholiaste d'Euripide à *Oreste*, v. 318, leur fureur aurait été provoquée par la consommation d'une plante poussant près de Potnies. Selon Asclépiade de Tragilos (12 F1 Jacoby) Glaucos nourrissait ses juments de chair humaine pour les rendre plus ardentes à se précipiter contre l'ennemi et plus funestes. Il y a là une contamination possible avec le mythe de Diomède. Inversement le mythe de Diomède est contaminé par celui de Glaucos : selon Eustathe (269, 35) les juments de Diomède seraient devenues furieuses après avoir bu l'eau d'une source à Potnies.

s'exaspère au point de se transformer en violence meurtrière dont il est la première victime. Aphrodite se venge. De même Xerxès a profané la mer, « arrêté dans son cours, par des chaînes d'esclave, l'Hellespont sacré »⁵³. C'est pourquoi il connaîtra la défaite sur la mer, à Salamine. C'est pourquoi le couronnement du désastre aura lieu sur « le Strymon sacré »⁵⁴, lorsque la surface glacée du fleuve se met à fondre, craque sous le poids des Perses fugitifs et que ceux-ci s'enfoncent lentement, épouvantablement, dans l'eau profonde :

Heureux qui le plus tôt perd le souffle et la vie ! (Pe., 507)

Xerxès a voulu encercler les Grecs autour de l'île d'Ajax :

κύκλω νῆσον Αἴαντος πέριξ. (Pe., 368)

C'est pourquoi ses navires seront encerclés à Salamine : πέριξ (Pe., 418). C'est pourquoi ses guerriers d'élite seront encerclés à Psyttalie :

κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον (Pe., 458)⁵⁵

La version du crime de Glaucos donnée par Virgile et Servius a donc de bonnes chances d'être celle du dramaturge. De plus elle paraît confirmée par le début du songe d'Eurymédée⁵⁶. On peut y lire ἵππους κη⁵⁷. On reconnaît le verbe κτεῖν (ou κύειν), « féconder » pour un mâle, « devenir grosse, porter dans son sein » pour une femelle, c'est-à-dire ce qu'interdit Glaucos à ses cavales, transgressant ainsi la loi universelle proclamée par Aphrodite dans les *Danaïdes* :

Le Ciel sacré éprouve le désir de pénétrer la glèbe, un désir prend la Terre de jouir de l'hymen, la pluie, descendant du Ciel dont elle partage le lit, a fécondé (ἔκυσε) la Terre, et celle-ci enfante pour les mortels la pâture des troupeaux et les vivres de Déméter, tandis que la saison qui plaît aux arbres trouve son achèvement dans l'hymen humide. Et moi, à la naissance de ces événements je participe. (F 44R = 125 M)



Ainsi donc est-il permis d'apporter des éléments de réponses à la question posée dans l'introduction. La trilogie des *Perses* a-t-elle son unité ? La réponse me paraît affirmative. Certes il ne s'agit pas d'une unité mythique qui permettrait de suivre dans son déroulement chro-

⁵³ Pe., 745-746.

⁵⁴ Pe., 497.

⁵⁵ Voir Moreau 1985, p. 254-255.

⁵⁶ 36b, 1, vers 3 R = 443, col. 2, vers 3 M.

⁵⁷ Voir Deichgräber, p. 22.

nologique le cheminement du héros vers son destin tragique. Mais les trois pièces sont parcourues par un réseau de thèmes identiques et la même pensée les sous-tend : les affrontements Grecs-Barbares, la Thrace, le mythe des Argonautes, la divination, l'accident de char sont présents dans deux des trois tragédies et parfois dans les trois. La grande loi eschyléenne du *drasanti pathein*, « la souffrance pour qui a agi »⁵⁸, y est appliquée. Le crime d'*hubris*, démesure, transgression, reçoit toujours le châtement envoyé par les dieux⁵⁹.

Bien sûr on peut apporter de nombreuses objections à cette tentative de recherche d'une unité dans la trilogie. On dira à juste titre, par exemple, que puisque la loi du *drasanti pathein* et la divination sont deux constantes du théâtre d'Eschyle, leur présence dans les trois tragédies n'a rien de particulièrement significatif. On dira que l'allusion au mythe de Jason et Médée dans les *Perses* se réduit au seul nom de Médos. Tout cela est vrai. Il n'empêche que le dénombrement de huit points de rencontre paraît déjà une performance quand on voit les misérables débris qui nous restent de *Phinée* et de *Glaucos de Potnies*. Ces liens thématiques ne me semblent pas être le fait du hasard

⁵⁸ *Ch.*, 313. Voir Moreau 1985, p. 252 sqq.

⁵⁹ On pourrait dresser le tableau suivant pour représenter clairement le réseau thématique :

	<i>PHINÉE</i>	LES <i>PERSES</i>	<i>GLAUCOS DE POTNIES</i>
La transgression	+	+	+
Le châtement	+	+	+
La divination	+	+	+
Le mythe des Argonautes, Jason, Médée	+	+	+
L'affrontement Grecs-Barbares	+	+	? (Potnies = Platées ?)
La Thrace	+	+	
L'accident de char		+	+
Le songe prophétique de la reine		+	+

On remarquera que les *Perses*, pièce centrale, contient *tous* les points de rencontre.

et, à mon avis, se multiplieraient si nous possédions la totalité des tragédies.

Il existe cependant une différence apparente entre les *Perses* et les deux tragédies mythiques. Dans celles-ci le dénouement est heureux : Phinée est délivré par les Boréades et Glaucos gagne l'immortalité, comme si Eschyle refusait en 472 le final désespéré qu'il offre en 467 dans la trilogie des *Sept contre Thèbes*. En revanche les *Perses* ne se terminent pas heureusement pour les personnages mis en scène. Les derniers mots de la pièce sont *δυσθρόοις γόοις*, « sanglots lugubres ». Pourtant le désastre n'est pas absolu. L'armée est anéantie, Xerxès est vaincu, mais il est vivant et garde le pouvoir. La déclaration d'Atossa à la fin du discours sur les signes funestes s'avère juste :

Car, vous le savez bien, si mon fils réussit, il pourrait bien être un objet d'admiration, mais s'il échoue, il n'a pas de comptes à rendre à la cité. Et s'il est sauf, c'est de la même façon qu'il demeurera le maître de ce pays.

(*Pe.*, 211-214)⁶⁰

De plus intervient le statut spécifique des *Perses*, tragédie du temps présent exécutée devant des spectateurs qui sont les ennemis des personnages représentés et les ennemis vainqueurs. L'impression qu'ils éprouvent est nécessairement mitigée. Ils participent à la souffrance des Perses et comprennent que la leçon donnée par Eschyle vaut aussi pour eux, qu'ils sont les frères humains de ces Barbares. Mais les gémissements qu'ils entendent sont le témoignage de leur triomphe. Comment, en dépit des avertissements du poète, ne ressentiraient-ils pas, à côté de la compassion, un peu de joie, un peu d'orgueil ? De sorte que l'atmosphère du dénouement dans les trois pièces est la même : en demi-teinte. Phinée a subi un châtement effroyable, il reste aveugle, mais il est débarrassé des Harpyes. La mort de Glaucos dévoré par ses cavales est horrible et il paraît clair que le messager, dans son récit, n'avait pas lésiné sur les détails sanglants, mais le héros connaît l'apothéose (une apothéose descendante et non une apothéose montante, si je peux m'exprimer ainsi). Quant aux *Perses*, ils s'achèvent dans le désastre, la douleur et le gémissement sous le regard de spectateurs émus, songeurs ... et fiers.

Reste à répondre, plus rapidement, aux questions annexes posées à la fin de l'introduction : que vient faire dans un ensemble mythique une tragédie qui montre une réalité toute récente ? Pourquoi est-elle

⁶⁰ Je remercie Albert Machin d'avoir attiré mon attention sur ce point.

placée au centre de la trilogie ? Le drame satyrique a-t-il un rapport quelconque avec la trilogie ? Un premier élément de réponse a déjà été donné : en tissant un réseau thématique à travers la trilogie, en la sous-tendant par la grande loi du *drasanti pathein*, Eschyle a contribué à atténuer les différences entre la pièce historique et les pièces mythiques. De plus, il a fait glisser la figure de Xerxès vers le mythique en lui donnant des traits qui rappellent Typhée, le plus redoutable des adversaires de Zeus⁶¹. Xerxès est doté de mille bras, *πολύχειρ*⁶². « En ses yeux luit le regard bleu sombre du dragon sanglant »⁶³. Comme Typhée il est impétueux (*thouros* ou *thourios*). Comme Typhée, c'est un lieur qui cherche à asservir les peuples et les éléments dans les chaînes et sous les jougs. Avec Typhée enfin il a en commun une démesure qui s'élève à l'échelle du Cosmos. Entre les mains d'Eschyle l'histoire se transforme en mythe. La situation des *Perses* au centre de la trilogie permet à la fois la mise en valeur et l'intégration. La tragédie bénéficie de l'aura mythico-philosophico-religieuse des deux autres tragédies. Elle prend du recul, elle se dépouille du concret, de l'anecdotique. Les spectateurs, qui furent aussi les soldats de Marathon, Salamine et Platées, oublient les passavants étroits où ils couchaient sur la dure, la rosée du matin emplissant de vermine le poil des manteaux, la chaleur et le froid des campements face à l'ennemi⁶⁴. Ils ne voient plus que le drame humain en train de se dérouler sous leurs yeux. Ils ne retiennent plus que la grande leçon de l'*hubris* et de la *nemesis*.



Et le *Prométhée allumeur de feu* ? Si la leçon métaphysique est exclue dans une pièce dont le but est de provoquer le rire, de supprimer la tension dramatique des tragédies qui la précèdent, ne peut-on pas, du moins, découvrir un lien avec la trilogie, comme la *Sphinx* est liée à la trilogie thébaine et *Protée* à l'*Orestie* ? La pauvreté des fragments interdit toute certitude. Je retiendrai seulement que le mot *γένειον* apparaît trois fois dans l'œuvre conservée d'Eschyle : au vers 666 des *Sept*, au vers 1056 des *Perses* :

Καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα
Ravage aussi le poil blanc de ton menton

⁶¹ Voir Moreau 1985, p. 147-150.

⁶² *Pe.*, 83.

⁶³ *Pe.*, 81-82.

⁶⁴ Voir le récit du héraut d'Agamemnon (*Ag.*, 551 sqq.).

dit Xerxès et le Chœur répond :

A pleines mains, à pleines mains, lamentablement.

La troisième occurrence appartient au *Prométhée allumeur de feu* :

Τράγος γένειον ἄρα πενήσεις σύ γε

Bouc, as-tu donc par hasard l'intention de porter le deuil de ton menton ?

(F 207R = 455 M)

L'interpellation s'adresse à un satyre qui s'approche un peu trop du beau feu étincelant et magique que Prométhée a volé aux dieux pour le donner aux hommes. Le satyre ne tient pas compte de l'interdiction, se brûle et doit ensuite se faire soigner avec de la poix et des bandes de lin, l'équivalent antique du tulle gras Lumière et des bandes Velpeau⁶⁵. Y a-t-il dans ce passage du drame satyrique un écho humoristique de la fin des *Perses*, quand les conseillers du Roi s'arrachaient à pleines mains les poils du menton ? Ce n'est pas impossible.

Ces débris du *Prométhée allumeur de feu* nous permettent peut-être, aussi, de suggérer un lien thématique plus sérieux avec la trilogie : le feu⁶⁶. Murray a émis l'hypothèse d'une relation avec les guerres médiques. Après la défaite des Perses les Grecs devaient purifier les lieux sacrés pollués par l'ennemi en éteignant les feux et en les rallumant au foyer sacré de Delphes. Selon lui la pièce aurait pour sujet la grande cérémonie où le feu était rallumé⁶⁷. Ce qui est certain, c'est que le thème du feu est présent dans les *Perses*. Il est dans l'incendie des temples grecs par l'armée de Xerxès, comme le rappelle Darios⁶⁸.

Plus frappant sans aucun doute est le lien qu'on peut établir entre Phinée et Prométhée⁶⁹. Si la cause du châtement de Phinée dans la tragédie d'Eschyle est celle que rapporte Apollonios (Phinée aurait révélé aux hommes les desseins de Zeus) ou celle que propose Apollodore (Phinée aurait révélé l'avenir aux hommes), le devin entre dans la catégorie des bienfaiteurs des hommes châtiés par les dieux. J'ai esquissé plus haut un rapprochement avec Asclépios, mais il convient d'ajouter

⁶⁵ F 205 R = 457 M.

⁶⁶ Voir Murray, p. 113.

⁶⁷ Plut., *Vie d'Aristide*, 20; *Vie de Numa*, 9, 10-12.

⁶⁸ *Pe.*, 810.

⁶⁹ Je remercie François Jouan d'avoir attiré mon attention sur cette similitude entre Phinée et Prométhée. Les ressemblances entre le Phinée d'Apollonios de Rhodes et le Prométhée eschyléen ont été très bien montrées par F. Vian, p. 146-147. Je voudrais compléter son recensement des analogies dont les notes qui suivent montrent qu'elles sont très antérieures à l'œuvre d'Apollonios.

le plus célèbre des philanthropes, Prométhée. Les analogies sont manifestes :

PHINÉE	PROMÉTHÉE
humain mais à la vie très longue ⁷⁰	immortel
voleur de secrets	voleur de feu
double châtiment : aveuglement et persécution par les Harpyes	double châtiment : enchaînement et persécution par l'aigle de Zeus
persécution par le vol de la nourriture	persécution par le vol de la nourriture (que constitue le foie de Prométhée)
les Harpyes descendent de Pontos et Gaïa à la troisième génération ⁷¹	l'aigle de Zeus descend de Pontos et Gaïa à la cinquième génération ⁷²
Phinée est délivré par les Boréades	Prométhée est délivré par Héraclès meurtrier des Boréades ⁷³
les Boréades sont fils d'un dieu (Borée) et d'une mortelle (Orithye) ⁷⁴	Héraclès est fils d'un dieu (Zeus) et d'une mortelle (Alcmène)
Devin. Indique la route aux Argonautes	Devin. Indique la route à Io et à Héraclès ⁷⁵

Ajoutons que selon Apollonios⁷⁶, qui semble avoir utilisé Acousilaos (VI^e siècle) pour cet épisode, les Boréades trouvent la mort au retour

⁷⁰ Hés., Fr. 157 MW. Voir note 29.

⁷¹ Hés., *Théog.*, 265 sqq.

⁷² Acousilaos, 2 F13 Jacoby; Phérécyde, 3 F7 Jacoby; Apollod., II, 5, 11. Acousilaos est antérieur à Eschyle et Phérécyde est son contemporain. Voir A. Moreau, « La race de Méduse : forces de vie contre forces de mort (Hésiode, *Théogonie*, v. 270-336) », in *Mort et fécondité dans les mythologies* (éd. F. Jouan), Paris, Les Belles Lettres, 1986, p. 5, note 19.

⁷³ Acousilaos, 2 F 31 Jacoby; version reprise par Apollonios de Rhodes (I, 1296-1308). Voir F. Vian, éd. des *Argonautiques*, I, p. 111-112. Le meurtre des Boréades par Héraclès est attesté aussi par Stésimbrote de Thasos (107 F19 Jacoby), un contemporain d'Eschyle.

⁷⁴ Voir les références de la note 22 : Acousilaos, Simonide et Phérécyde.

⁷⁵ Esch., *Pr. ench.*, 700-741, 786-850; *Pr. dél.*, 195-199 R = 326-330 M.

⁷⁶ Apollonios, I, 1304.

des Jeux Funèbres en l'honneur de Pélias, comme Glaucos qui, selon Deichgräber⁷⁷, devient, en tant que dieu marin, un ἀγαθὸς δαίμων, un être sage et secourable comme Prométhée ... Ainsi que le dit Lévi-Strauss, lorsqu'on tire un fil c'est toute la pelote des mythes qui se dévide. Mais s'aventurer plus loin serait tomber dans l'*hubris* comme Phinée, Xerxès et Glaucos de Potnies⁷⁸.

Alain MOREAU
Université Paul Valéry
Montpellier

BIBLIOGRAPHIE

• Les fragments

- AHRENS E.A.J., *Aeschyli et Sophoclis tragoediae et fragmenta*, Paris, Firmin Didot, 1846, p. 193-197, 206-208 (avec traduction latine).
- CANTARELLA R., *I nuovi frammenti eschylei di Ossirinco*, Napoli, Libreria Scientifica editrice, 1948 (p. 21-35).
- FERRARI Luigi, *I drammi perduti di Eschilo*, Palermo, Luxograph, 1968 (2^e éd. 1982).
- HARTUNG J.A., *Aeschylus. Werke. Vol. 8 : Fragmente*, Leipzig, Engelmann, 1855.
- LLOYD-JONES Hugh, CR de Greifenhagen, *Ein Satyrspiel des Aischylos ?*, Berlin, de Gruyter, 1963, in *Gnomon*, 36, 1964, p. 520-521.
 — *Fragments*, in *Aeschylus*, éd. Smyth, Cambridge, Mass., Harvard University Press/London, Heinemann, 1971 (Loeb Classical Library).
- METTE Hans Joachim, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akademie Verlag, 1959.
 — *Der verlorene Aischylos*, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

⁷⁷ Deichgräber, p. 32.

⁷⁸ Sur le *Prométhée allumeur de feu*, voir Séchan 1951, p. 46-47; Duchemin, p. 87; Deforge 1986, p. 66, 68-80. Sur l'iconographie, voir Trendall-Webster, p. 31, fig. II, 4; Brommer, p. 83, catalogue n° 187 à 199a (le thème du *Prométhée allumeur de feu* apparaît sur quatorze vases dont les dates vont de 430 à 410 av. J.-C.); Lloyd-Jones 1964, p. 520-521; Ussher, p. 17-18; Sutton 1980, p. 25-26.

- MORANI Giulia e Moreno, *Tragedi e frammenti*, Torino, Classici UTET, 1987, réimpr. 1991.
- NAUCK Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Suppl. adj. B. SNELL, Hildesheim, Olms, 1964 (1re éd. 1856).
- RADT Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. 3, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

• *Les Perses*

- BELLONI Luigi, *Eschilo. I Persiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.
- BROADHEAD H.D., *The Persae of Aeschylus*, edited with introduction, critical notes and a commentary by, Cambridge University Press, 1960.
- MAZON Paul, *Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, Tome I (1^{re} éd. 1920).
- POMPELLA Giuseppe, *Eschilo. I Persiani*, Napoli, Luigi Loffredo, 1975.
- ROMILLY Jacqueline de, *Eschyle. Les Perses*, Paris, PUF, coll. Erasme, 1974.

• *Études critiques*

- BECK Robert Holmes, *Aeschylus : Playwright, Educator*, The Hague, Nijhoff, 1975.
- BOUVIER David et MOREAU Philippe, « Phinée ou le père aveugle et la marâtre aveuglante », *RBP*, LXI, 1, 1983, p. 5-19.
- BROMMER Frank, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin, de Gruyter, 1959 (p. 83).
- CROISSET Maurice, *Période attique. Tragédie, comédie, genres secondaires*, in Alfred et Maurice CROISSET, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, De Boccard, 3^e éd. revue et augmentée, 1935.
- DEFORGE Bernard, « Le destin de Glaucos ou l'immortalité par les plantes », in *Visages du destin dans les mythologies. Mélanges Jacqueline Duchemin*, Actes du Colloque de Chantilly, 1^{er}-2 mai 1980, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 21-39.
- *Eschyle, poète cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- DEICHGRÄBER Karl, *Die Persentetralogie des Aischylos*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1974.
- DIETERICH A., « Die Zahl der Dramen des Aischylos », *RhM*, 48, 1893, p. 141-146.
- DUCHEMIN Jacqueline, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- GANTZ Timothy, « The Aeschylean Tetralogy : Prolegomena », *CJ*, 74, 1979, p. 289-304.

- « The Aischylean Tetralogy : Attested and Conjectured Groups », *AJPh*, 101, 2, 1980, p. 133-164.
- « Aischylos' Lost Plays : The Fifth Column », *RhM*, 123, 3-4, 1980, p. 210-222.
- GÖRSCHEN Fr.C., « Ergänzungsvorschläge zu den neuen Aeschylus-Papiri », *Dioniso*, 13, 1950, p. 42-47 (*Glaucos de Potnies*).
- KOSSATZ-DEISSMANN Anne-Liese, *Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1978.
- MOREAU Alain, « Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les *Sept contre Thèbes* : le "blason en abyme" », *BAGB*, 1976, 2, p. 158-181.
- *Eschyle : violence et Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- MURRAY Gilbert, *Aeschylus*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- SAID Suzanne, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.
- SCHÖLL A., *Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters und die Compositionsweise des Sophokles*, Leipzig, 1859.
- SECHAN Louis, *Le mythe de Prométhée*, Paris, PUF, 1951.
- *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1967 (1^{re} éd. 1926).
- SIEGMANN Ernst, « Die neue Aischylos-Bruchstücke », *Philologus*, 97, 1948, p. 59-124.
- SIMON Erika, « Satyr-Plays on Vases in the Time of Aeschylus », in *The Eyes of Greece. Studies in the Art of Athens* (ed. by D. Kurtz and B. Parkes), Cambridge and New York, 1982, p. 123-148.
- STOESSL F., « Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos », *MH*, 2, 1945, p. 148-165.
- *Die Trilogie des Aischylos. Formengesetze und Wege der Rekonstruktion*, Baden bei Wien, Rohrer, 1937.
- SUTTON Dana Ferrin, « A Handlist of Satyr Plays », *HSPH*, 78, 1974, p. 107-143.
- *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1980.
- TRENDALL A.D.—WEBSTER T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, London, Phaidon, 1972.
- USSHER Robert G., « The Other Aeschylus », *Maia*, 29-30, 1-3, 1977-1978, p. 13-25.
- VIAN Francis, Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1974, notice du Chant II, « L'escale chez Phinée », p. 142-149.
- VICAIRE Paul, « Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », *REG*, LXXVI, 1963, p. 337-357.
- VYZOKY Zd K., « Zu den neuentdeckten Bruchstücken der Tragödie *Glaucos Potnieus* von Aischylos (Pap. Oxy. 2160, fr. 2160, fr. 1-9) », in *Charisteria F. Novotny octogenario oblata*, Prague, 1962, p. 13-28.

WELCKER Friedrich Gottlieb, *Die Aeschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt, Leske, 1824.

— « Über die *Perser* des Aeschylus », *RhM*, 5, 1837, p. 204-249. Étude rééditée dans *Kleine Schriften*, t. IV, 1861, p. 145-179.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF Ulrich von, « Die *Perser* des Aischylos », *Hermes*, 32, 1897, p. 290-310, 382-398.

— *Aischylos Interpretationen*, Dublin/Zürich, Weidmann, 1966 (1^{re} éd. Berlin, 1914).

A PROPOS DU « VASE DES PERSES »
AU MUSÉE DE NAPLES.
UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION ?

par Paulette GHIRON-BISTAGNE

Le Musée National de Naples possède une magnifique collection de vases peints. Les amphores apuliennes monumentales, notamment le « vase des Perses » de Canosa, en constituent l'un des plus beaux ornements. Ce vase est connu depuis longtemps. Dans la *Revue des Etudes Grecques* de 1967 (p. 311 sq.) Henri Metzger a dressé un état de la bibliographie et des interprétations les plus récentes.

Sur sa face principale les représentations figurées se succèdent de haut en bas de la façon suivante : sur le col se déroule une scène de bataille entre Perses et Grecs. La panse du vase est partagée en trois niveaux. Au registre supérieur sont figurées des divinités et des allégories. On reconnaît, de gauche à droite, Artémis, Lédà et le cygne, une petite figure féminine ailée, qui montre du doigt le personnage dénommé Hellas par une inscription. Entre ces deux figures un personnage masculin est assis de trois-quarts. Il adresse un geste d'accueil à Hellas qui le regarde. Ce personnage barbu, drapé majestueusement d'un manteau qui dévoile le torse, est figuré sous les traits habituels du héros d'âge mûr. Mais l'accessoire qui est à ses pieds semble bien être la foudre et nous aurions donc ici une version très anthropomorphique de Zeus. L'allégorie de la Grèce est figurée sous les traits d'une jeune femme soigneusement drapée, coiffée d'une couronne. De sa main gauche elle accepte l'hommage de Zeus. Sur sa gauche se tient Athéna

qui lui touche l'épaule en signe de protection. Contrastant avec ce groupe où Hellas très entourée est l'objet de tant de sollicitude, la figure inquiète d'Asia, identifiée par une inscription, apparaît à l'extrémité droite. Elle est assise sur un autel où est dressée une *protomè* féminine, figure cultuelle. Elle tient un sceptre de sa main gauche et tient son voile de la main droite, peut-être pour se voiler le visage en signe de deuil car elle est menacée par une Erinye, divinité de la vengeance qu'une inscription désigne sous le nom d'Apa(tè) dont il est question au vers 93 des *Perses* d'Eschyle :

Oui, mais au piège qu'a tendu le dessein perfide d'un dieu, quel mortel pourrait échapper ? (Δολόμετιν δ' ἀπάταν θεοῦ).

Le registre central est sans doute capital pour l'interprétation. On y voit au centre Darius sur son trône, assis en majesté (voir la couverture). Son nom est inscrit au-dessus de la tête. Il est harangué de façon hautaine par un personnage barbu, coiffé du *pilos*, le chapeau pointu des voyageurs. Ce dernier est drapé dans un manteau court et de sa main gauche il s'appuie sur une canne à la crosse recourbée. Le personnage est chaussé des *embades*, les bottes ouvragées qui caractérisent les héros sur la scène des théâtres grecs comme sur les peintures de vases. L'homme est juché sur une petite estrade circulaire qui porte sur son bandeau le nom des Perses : ΠΕΡΣΑΙ. Ce personnage à la mine sévère s'adresse au Roi des Rois en effectuant un geste mystérieux de la main droite : bras levé, main fermée, index et majeur dressés, effectuant le geste que l'on interpréterait aujourd'hui comme celui de la victoire. Mais toute l'expression du personnage s'oppose à cette interprétation. Ce geste est en fait celui de l'opposition, du refus, du « veto ». Nous avons pu l'établir dès nos premières recherches en 1955¹. Depuis, cette interprétation a été confirmée, notamment par les travaux de G. Neumann². Darius figuré de trois quarts le regarde attentivement. Tout dans cette magnifique figure centrale souligne le pouvoir absolu et la magnificence du *Basileus*, du « Grand Roi » : il est assis sur un trône ouvragé les pieds reposant sur un petit tabouret. De sa main droite il tient le même sceptre royal qu'Asia au registre supérieur. Il est coiffé de la tiare pourpre et sa robe longue ouvragée

¹ Mémoire de DES, *L'art dramatique grec d'après les peintures des vases italiotes*, Université de Paris-Sorbonne, 1955.

² Gerhard Neumann, *Gesten und Gebarden in der Griechischen Kunst*, Berlin, 1965. Voir aussi Carl Sittl, *Die Gebarden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890.

confirme son statut³. On sait que, depuis Eschyle qui l'utilisa le premier, cette robe somptueuse des monarques orientaux, la *poikilè*, identifie sur la scène des théâtres les héros de rang royal.

Le groupe Darius-vieillard se retrouve sur la gauche, mais cette fois c'est l'homme au *pilos* qui est assis sur un trône. Celui-ci est plus modeste que celui de Darius : il n'est pas ouvragé et ne comporte pas d'accoudoir. Mais l'attitude du personnage, dont les pieds reposent sur un escabeau, lui confère une grande majesté. Son bras gauche repose sur le dossier et sa main droite tient un long bâton à la crosse recourbée. L'homme a la barbe blanche et il semble plus âgé que l'interlocuteur de Darius au centre. Néanmoins il lui ressemble beaucoup. Il est drapé dans un long manteau qui dévoile le torse, signe distinctif du statut héroïque. Ici son *pilos* est pourpre, symbole du pouvoir politique absolu. Darius malgré son costume princier se contente d'un élégante chaise recouverte d'une peau de panthère. Il est assis dans une pose familière, légèrement penché en avant, jambes croisées. Il adresse au vieillard un geste énigmatique : avant-bras droit dressé, main fermée, index et majeur tendus et joints, dans un geste qui s'apparente à celui de la bénédiction du rite catholique. Ce geste est celui de l'accord, de l'assentiment, c'est le pendant positif du geste négatif que nous avons vu précédemment.

A droite on retrouve le groupe Darius-vieillard mais dans un contexte tout différent : le vieillard drapé dans un long manteau ne porte pas le *pilos*. Il s'appuie sur son long bâton dans une pose qui souligne son âge avancé et il interpelle le prince de son bras droit tendu, main ouverte, paume tournée vers le haut. Darius est assis sur un élégant tabouret mais il n'écoute pas son interlocuteur et, la tête tournée en arrière, semble adresser un geste d'adieu, avant-bras droit redressé, paume tournée vers le haut. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore, en Grèce du moins, on salue ceux qui partent (en Europe occidentale le même geste s'effectue avec la main tournée vers le bas).

Assis en lui tournant le dos un autre personnage semble écouter attentivement l'orateur qui harangue Darius au centre. La plupart des chercheurs y reconnaissent un représentant du conseil des notables

³ P. Devambez, « A propos d'un lécythe à fond blanc : l'idée royale à Athènes », AA, 88, 1973, p. 711 sq.

perses, bien qu'il soit vêtu à la grecque. Suivant l'ancienne interprétation de E. Curtius⁴, il pourrait s'agir de l'Athénien Hippias assistant au discours d'Artaphernès. Sans donner autant de précisions, la plupart s'accordent à reconnaître dans les trois tableaux de la zone centrale trois épisodes de l'entretien de Darius avec le conseil des anciens. On identifie l'interlocuteur central comme le représentant de ce conseil qui s'opposerait dans les trois scènes aux ambitions de Darius, opposition particulièrement véhémement chez l'orateur central. Le fait que le personnage soit juché sur une estrade où est inscrit le nom des Perses semble confirmer cette interprétation. Mais il y a un obstacle majeur : l'homme au *pilos* et le vieillard de l'extrême droite ne sont pas vêtus à la mode perse mais à la mode grecque.

Au registre inférieur on assiste à la remise de présents apportés par des Perses sur la gauche, tandis qu'à droite ces Perses effectuent la salutation orientale, la prosternation, signe de respect et de soumission. Le trésorier qui dresse le registre des comptes au centre ne porte pas le costume perse et c'est dans la langue grecque qu'il semble faire ses comptes. S'agit-il des tributs apportés à Darius ou d'un butin de guerre destiné au vainqueur des Perses ?

Les tableaux de ce vase ont tellement impressionné les critiques que l'on a donné à l'artiste qui les a peints le nom de « peintre de Darius ». Cette œuvre a longtemps été datée du début du quatrième siècle. Mais comme l'indique la publication citée de H. Metzger on adopte aujourd'hui une datation plus basse : 330-320. Cette datation basse pourrait conforter dans leur interprétation ceux qui, comme Heydemann et Pfuhl⁵, voyaient dans ces tableaux une glorification de la victoire d'Alexandre sur Darius Codoman. Le délai dans lequel se serait effectué tout un travail d'élaboration apologétique semble court, bien que, après tout, les vases aient pu jouer un rôle médiatique analogue à celui de notre presse moderne. Néanmoins, comme H. Metzger et la plupart des autres critiques⁶, nous préférons voir ici des tableaux inspirés par la victoire des Grecs sur les Perses durant les

⁴ E. Curtius, *Arch. Zeit*, XV, 1857, p. 109 sq.

⁵ Heydemann, *VIII^e Hall. Winck. Progr.* 1883 et E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923, § 828, 833, 836.

⁶ On trouvera des indications assez complètes sur les arguments de chacun dans l'ouvrage de Louis Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, 2^e tirage 1967 p. 526, n. 8.

guerres médiques, victoire dont s'est nourrie la propagande anti-perses en Grèce depuis le début du V^e siècle jusqu'à la conquête d'Alexandre. Les *Perses* d'Eschyle ont cristallisé de façon durable la peur et la haine du Perses qui a contribué à élaborer la prise de conscience de la communauté panhellénique. Le vase des Perses reflète certainement non seulement le souvenir inoubliable de la tragédie d'Eschyle, mais aussi des éléments historiques ou littéraires dont s'est nourri l'imaginaire grec durant presque deux siècles. On a évoqué les *Perses* de Phrynichos, tragédie antérieure à celle d'Eschyle. Mais c'est le répertoire d'Eschyle qui bénéficia le premier de la loi autorisant les reprises de pièces anciennes, reprises qui se généralisent au IV^e siècle⁷. Le succès des *Perses* d'Eschyle fut tel que la tragédie de Phrynichos tomba vite dans l'oubli, ce qui explique que nous n'ayons rien conservé de cette œuvre. C'est la création d'Eschyle qui a nourri la propagande anti-perses en Grèce.

Mais cette hantise du Perses est mêlée aussi d'une certaine fascination pour un empire dont on ignorait les limites, pour des richesses fabuleuses. L'or perse, connu d'abord par les fameuses « dariques » frappées à l'effigie du Grand Roi, n'a cessé de jouer son rôle en Grèce. C'est grâce à lui que les Spartiates remportèrent la victoire sur les Athéniens lors de la guerre du Péloponèse. Alcibiade l'Athénien s'efforça un temps de capter cet or perse au profit d'Athènes. Cette fascination pour l'or perse est sensible dans le vase des Perses où l'on assiste, dans le registre inférieur, à la collecte des trésors du Grand Roi. Le prologue de la tragédie d'Eschyle comporte de nombreuses occurrences sur le thème de l'or : « le palais d'opulence et d'or » (vers 3, πολυχρύσων); « Sardes, la cité de l'or » (vers 44, πολύχρυσοι Σάρδεις); « Babylone, autre cité de l'or » (vers 52, Βαβυλῶν δ' ἡ πολύχρυσος, en rejet au vers 53). Cette fascination pour l'or perse explique certains faits historiques comme cette incroyable expédition des dix mille mercenaires grecs recrutés par Cyrus pour combattre contre son frère Artaxerxès, héritier du trône perse. L'*Anabase* de Xénophon en dit long sur cette fascination de la Perse. Les *Helléniques* du même auteur qui relate notamment « la guerre persique » décrivent les rapports ambigus qui opposèrent durant le quatrième siècle Perses et Grecs. « Le honteux traité d'Antal-

⁷ P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 127-128.

cidas » négocié par les Spartiates pour rétablir la paix entre la Perse et les Grecs, en 387, contribua en fait à relancer la propagande anti-perses notamment à Athènes qui ne se résigna jamais à l'abandon des Grecs d'Asie au joug du Grand Roi et de ses satrapes. Dans le *Panegyrique*, discours prononcé aux Jeux Olympiques de 380, l'orateur Isocrate érige en véritable programme politique l'union sacrée de tous les Grecs contre les Barbares perses. On sait que Philippe, roi de Macédoine, sut profiter de la situation. Après Chéronée, en 338, il organise le congrès panhellénique de Corinthe où il se fait désigner comme chef des armées grecques pour envahir la Perse. C'est son fils Alexandre qui réalisera le vieux rêve des Grecs dans sa campagne d'Asie. Lorsqu'Alexandre meurt à Babylone, en 323, toute l'Asie jusqu'à l'Indus est hellénisée.

On conçoit que durant la première moitié du IV^e siècle les *Perses* d'Eschyle aient connu un succès constant auprès du public grec, qu'il s'agisse de la Grèce elle-même ou de la Grande Grèce d'Italie méridionale⁸. Car nous pensons, comme la plupart des critiques, que le vase des Perses est essentiellement inspiré par la tragédie d'Eschyle, même si d'autres éléments entrent en jeu. Par exemple il ne faut pas négliger la vocation funéraire de ces amphores monumentales⁹. Le « vase des enfers » peint par le même artiste dégage plus nettement la symbolique funéraire de tels documents. Dans le vase des Perses cette symbolique est assez énigmatique. Le combat des Grecs illustré sur le col figure-t-il la lutte dans l'au-delà sur les puissances infernales ? Quoi qu'il en soit, ce qui nous intéresse aujourd'hui est un point de détail, car il n'est guère possible dans le cadre de ce modeste article de reprendre toute l'interprétation du monument, travail qui cependant mériterait d'être mené à bien.

Qu'on nous permette cependant quelques remarques sur la méthode à suivre. Les exégèses auxquelles nous avons fait allusion présentent toutes le même défaut : elles utilisent une vision cartésienne des scènes représentées. Tantôt on s'attache à plaquer un texte précis

⁸ G. Xanrhakis-Laramanos, *Studies in Fourth-Century Tragedy*, Athènes, 1980, p. 1, n. 4, 97. L'auteur souligne le rôle important de la tragédie d'Eschyle dans l'élaboration du panhellénisme.

⁹ H.R. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase Painting*, Univ. California, 1972; Marina Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Rome, 1977.

sur ces images, tantôt on cherche un ordre et une logique rigoureuse dans l'enchaînement des scènes figurées. A l'opposé l'école de Paris dont H. Metzger fut l'un des initiateurs, refuse systématiquement d'établir un rapport étroit entre les textes littéraires et les monuments figurés¹⁰. Certains vont même jusqu'à nier toute signification d'ordre rationnel aux peintures des vases qu'il faudrait analyser comme de l'art abstrait. Nous pensons qu'il faut adopter un point de vue intermédiaire laissant à l'artiste son indépendance et sa liberté créatrice, mais conservant aux scènes représentées leur valeur signifiante.

Cependant les règles du décodage nous échappent parfois. T.B.L. Webster avait déjà fait remarquer que certains tableaux procèdent un peu comme des affiches de cinéma qui nous présentent le portrait des protagonistes et quelques éléments du film annoncé, juxtaposés sans lien logique. En ce qui concerne le vase des Perses, deux points, nous semble-t-il, ont été négligés par la critique. L'analyse interne des détails a fait défaut, notamment l'étude des gestes qui jouent un peu le rôle des « bulles » de nos bandes dessinées. Mais les scènes représentées ne s'enchaînent pas obligatoirement de gauche à droite suivant un ordre chronologique. Par ailleurs la vision doit rester globale, les différentes parties du vase ayant entre elles des correspondances. Pour avoir négligé ces deux points les critiques n'ont pu donner de solution satisfaisante.

Par exemple, suivant la plupart des interprétations, le vieillard barbu, interlocuteur de Darius dans le registre central, représenterait le peuple perse, « le conseil des anciens ». Mais ce personnage est habillé à la grecque et non à la mode perse. Il effectue un geste de négation dans le tableau central et tout dans le personnage montre qu'il s'oppose à Darius. Personnellement nous pensons qu'il représente non le conseil des notables perses, mais le peuple grec. Ce peuple grec prend la figure du simple citoyen d'âge mûr tel qu'il apparaît par exemple dans les comédies d'Aristophane. Il est la figure emblématique du « Démos » opposé au tyran oriental. Le couple Darius-Démos du registre médian est le pendant personnalisé du couple allégorique Asia-Hellas figuré dans le registre supérieur. La notion même

¹⁰ Voir par exemple les déclarations d'ordre méthodologique publiées dans l'ouvrage de Jean-Marc Moret, *Ilioupersis dans la céramique italote*, Genève, 1975. L'auteur néanmoins revient chaque fois en note sur de possibles interférences entre le théâtre et la peinture de vases.

de « Démos » est antithétique de celle de « Perse » ... Dans la tragédie d'Eschyle on ne trouve qu'une seule occurrence de ce mot, au vers 732 à propos du « peuple des Bactriens » (Βακτρίων ... δῆμος). On peut se demander si cette notation exceptionnelle fait allusion à des institutions propres à la Bactriane. On peut aussi s'interroger sur la validité du manuscrit à cet endroit. Partout ailleurs en effet, lorsque les Perses ne sont pas cités sous le nom de leur chef ou de leur région, ils sont désignés par le terme générique de πλῆθος (vers 40), de λαός (vers 92), de ἔθνος (vers 56), ou de ὄχλος (vers 53). Henri Metzger, s'opposant à la thèse de Heydemann, refuse de voir dans l'allégorie Asia, l'Asie des Grecs opposée à la Grèce propre.

Cette Asie est celle de Darius qui s'apprête à affronter la Grèce, mais c'est une Asie troublée reprochant à Apatè de l'avoir séduite, dénonçant à l'avance les dangers des avis que donne à Darius le personnage monté, selon la coutume perse, sur la petite estrade qui accueillait les orateurs parlant au Roi.¹¹

Certes l'estrade porte bien le nom des Perses inscrit sur son bandeau, mais le nom des personnages est normalement inscrit au-dessus de leur tête. En fait le personnage barbu au *pilos* est doublement symbolique. Il représente la Grèce, du moins celle qui est vue d'Athènes, laquelle ne peut être que démocratique et opposée au régime des tyrans orientaux. Ce peuple grec foule aux pieds les Perses qu'il a vaincus à Marathon et à Salamine. La présence d'Athènes à travers cette figure nous semble évidente, tant par la symbolique du pouvoir royal opposé à la démocratie que par les détails du personnage qui ne craint pas de se présenter comme l'adversaire de Darius. Il apparaît ici sous les traits du Marathonomaque tel qu'on le voit dans le chœur des *Acharniens* d'Aristophane : « des vieillards, vieux racornis, en cœur de chêne, des durs à cuire, des Marathonomaques, durs comme l'éérable » (vers 180 sq.).

La scène figurée à gauche nous montre de façon symbolique la victoire du peuple grec (dont le pouvoir ne saurait revêtir les excès du despotisme oriental) et la soumission du Grand Roi. La scène figurée à droite est plus énigmatique, mais on peut y reconnaître peut-être une allusion au début de la guerre, qu'il s'agisse de la première ou de la deuxième des guerres médiques. Certes la présence de Darius au

¹¹ Metzger, *a.c.*, p. 313.

lieu de Xerxès explique que certains, qui avaient une vision trop littéraire et trop littérale, aient refusé de reconnaître ici l'influence de la tragédie d'Eschyle. Mais Darius est constamment présent dans la tragédie d'Eschyle, du moins son ombre obsédante, jusqu'à ce qu'il apparaisse lui-même, sortant de sa tombe au vers 681. « Sire Xerxès, roi né de Darius » (vers 3) reste étroitement associé à son illustre père. Le salut du prince représenté à droite sur le registre médian du vase des Perses peut très bien se commenter avec les vers d'Eschyle :

ainsi s'en est allée la fleur des guerriers du pays de Perse et sur eux la terre d'Asie qui fut leur nourrice, gémit toute d'un regret ardent.

(Pe., 59-62)

A la figure tourmentée d'Asia, sur le registre supérieur, fait exactement pendant la figure non moins inquiète de Darius saluant le départ de ses guerriers.

Le vase des Perses est un témoin remarquable sur le « syndrome perse » qui a hanté les Grecs durant presque deux siècles. Cette obsession s'est cristallisée à travers le succès durable remporté par les *Perses* d'Eschyle. Le vase des Perses nous semble plus proche qu'on ne l'a dit de la tragédie d'Eschyle : les allégories d'Asia et d'Hellas éclairent le sens du registre médian où l'on voit le Grec et le Perse affrontés en termes non plus militaires, mais sous l'allégorie politique de la démocratie grecque opposée à la tyrannie du barbare perse. Naturellement d'autres influences ont pu inspirer le peintre. Néanmoins le tableau central offre un caractère théâtral évident avec la présence d'accessoires habituels dans les mises en scène : le trône royal, le costume de Darius, l'exotisme de l'habit perse opposé à la simplicité de la tenue grecque. L'éloquence de la mimique figurée sur le vase évoque l'art de la chironomie pratiqué par les acteurs. Certes on peut penser comme T.B.L. Webster¹² que cette peinture renvoie également à un remaniement ou à une tragédie nouvelle du IV^e siècle :

We may suppose that the play included a description of the royal council [...] and of the collection of funds, and that the old Aeschylean moral was pointed.

Le vase de Naples a été peint en Apulie, mais la présence d'Athènes y est sensible. N'est-ce pas Athéna elle-même qui protège Hellas, Athéna

¹² T.B.L. Webster, *Art and Literature in Fourth-Century Athens*, Londres, 1956, p. 65. Voir aussi 101.

déesse de la guerre certes, mais aussi patronne de la cité démocratique qui sauva la Grèce du joug perse à Marathon et Salamine. Le peintre de Darius qui semble formé aux meilleurs ateliers du Céramique d'Athènes était peut-être d'origine athénienne. Ce monument funéraire dont tout le symbolisme reste à élucider est un exemple précieux des rapports complexes du théâtre et des arts figurés qui ont nourri l'imaginaire grec.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

*Université Paul Valéry
Montpellier*



Figure 1 : « Le vase des Perses », Musée National de Naples.
Fotografia della Sprintenza Archeologica della Provincia di Napoli e Caserta.



Figure 2d : Détail du vase des Perses, registre inférieur : collecte des trésors perses.
D'après Furtwängler und Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*.

ESCHILO, I PERSIANI, a cura di Luigi BELLONI,
Biblioteca di Aevum Antiquum, 1, Milano, Vita e Pensiero,
1988, LXXXVI-279 p.

L'ouvrage de L. Belloni comprend un avant-propos (IX-X); une longue introduction (XI-LV); une abondante bibliographie (XLVII-LXXXIV) scindée en neuf parties : 1. Éditions et commentaires. 2. Études sur le texte d'Eschyle : manuscrits, scholies, conjectures. 3. Études sur la tragédie grecque, Eschyle, les *Perses*. 4. Articles sur des passages précis des *Perses*. 5. Études sur la bataille de Salamine. 6. Études sur l'Empire des Achéménides. 7. Études sur la langue grecque en général et la langue d'Eschyle en particulier. 8. Études sur la métrique grecque en général et la métrique d'Eschyle en particulier. 9. Deux *indices* d'Eschyle (Edinger et Italie); le texte et la traduction (1-69); le commentaire (71-252); l'examen de la métrique (253-262); l'*index locorum* (263-279).

Le seul énoncé détaillé de la bibliographie montre l'immensité du travail accompli. Il ne manque aucun des ouvrages essentiels. Il faut vraiment scruter le recensement de l'A. avec une vétilleuse *acribeia* pour discerner des manques. Mais puisque telle est la règle du jeu je relèverai H.C. EDINGER, *Vocabulary and Imagery in Aeschylus' Persians*, Diss. Princeton Univ., 1961, 174 p. (résumé in *DA* 22, 1961, 1983-1984); A.J. PODLECKI, *Aeschylus. The Persians. A translation with commentary by, with a series introd. by E.A. HAVELOCK*, London Prentice-Hall, Greek-Drama Ser., 1970, XXX & 122 p. (mais Podlecki est cité quatre fois dans la bibliographie pour d'autres

études). L'ouvrage de Bernard DEFORGE, *Eschyle poète cosmique*, Études Mythologiques, Paris, Les Belles Lettres, 1986, 345 p., n'est pas recensé, mais il est vrai que B. Deforge consacre peu de place aux *Perses* (essentiellement les pages 167-171 et 235-237). Il est normal que l'étude d'Alexandre TOURRAIX (*L'univers poétique d'Eschyle dans les Perses*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Besançon, 1983, 2 vol. de 496 & 295 p., offset) n'apparaisse pas dans la bibliographie, étant donné sa diffusion restreinte, mais A. Belloni n'a pas omis l'article du même auteur, « L'image de la monarchie achéménide dans les *Perses* », *REA*, LXXXVI, 1984, p. 123-134. On voit donc que l'ouvrage de l'A. est quasi exhaustif puisque presque rien de ce qui a été publié sur les *Perses* jusqu'en 1986 ne lui a échappé. Cette documentation a été très abondamment utilisée dans le commentaire. Par là l'ouvrage constitue l'état de la question le plus complet à ce jour.

L'édition s'appuie sur le texte de Page (Oxford Classical Texts, 1972) sans lui être totalement inféodée. Parfois le disciple a raison, à mon avis, de ne pas suivre le maître : ainsi, au vers 80, χρυσογόνου, « le fils de la pluie d'or », leçon de certains manuscrits et des scholies, apporte un sens probablement plus satisfaisant que χρυσονόμου, « le fils de celui qui distribue l'or », leçon du *Mediceus*, encore que ce texte ne soit pas absurde. Plus discutable est le choix fait au vers 210. Page maintient la leçon du *Mediceus*, ἐστ' ἰδεῖν; l'A. adopte la conjecture d'Hartung, εἰσιδεῖν, qui ne s'impose ni pour le sens ni pour la métrique. En revanche, au vers 191 l'A., à juste titre, garde, comme Page, la leçon du *Mediceus*, ὑπ' αὐχένων, au lieu d'adopter avec Wilamowitz, Sidgwick et Mazon ἐπ' αὐχένων, leçon des manuscrits récents, qui oblige à forcer le sens de λέπαδνον (voir mon commentaire dans l'explication du songe d'Atossa).

La traduction, autant qu'il me soit possible d'en juger, est d'une grande qualité. Je suis très sensible, personnellement, au soin avec lequel l'A. s'efforce de conserver le sens propre, la vigueur concrète des images. Ainsi, aux vers 114-115, μελαγχίτων φρήν est rendu par « il mio animo nero chitone » et au vers 192 χῆ μὲν τῇ δ' ἐπυροῦτο στολῇ par « L'una si ergeva simile a torre, superba di questa veste ». Ici l'ὄγκος eschyléen est à la frontière entre la majesté et l'emphase. La fidélité est moins grande dans la transposition des allitérations : les quatre pesantes labiales du vers 197, chargées d'exprimer la lourdeur de la chute de Xerxès, sont réduites à une seule dans la traduction, ce qui est partiellement compensé, il est vrai, par l'introduction de deux

labiales au vers suivant. Les cinq fricatives de la frayeur aux vers 205-206 sont réduites à trois.

Le commentaire est d'une grande richesse. On ne peut reprocher à l'A sa dépendance partielle à l'égard de Broadhead qui, en 1960, avait offert une somme toujours indispensable. Mais sur un point l'A. apporte vraiment du nouveau, par l'attention toute particulière qu'il porte au monde oriental (et cela est sensible dès l'introduction). S'appuyant sur une connaissance très précise de la civilisation perse (soixante-dix-sept titres dans la section 6 de la bibliographie), l'A. montre que la peinture des Perses dans la tragédie d'Eschyle n'est pas faite de lieux communs simplificateurs. La représentation eschyléenne — et les inscriptions perses conservées en sont la preuve —, est aussi exacte que l'autorisent les contraintes dramaturgiques (l'opposition Xerxès/Darius, jeune/vieux, fou/sage est, bien évidemment, historiquement discutable). Les traits caractéristiques de l'empire édifié par les Perses et de la monarchie achéménide témoignent d'une connaissance et d'une compréhension étonnantes chez un Athénien si loin géographiquement et mentalement du monde oriental : l'A. en donne maints exemples dans son commentaire.

Sur certains points cependant on émettra quelques réserves. L'A. est un savant, un philologue, un historien. Il manque peut-être un peu de sensibilité à l'aspect proprement théâtral des *Perses*, au caractère spectaculaire de certaines scènes. Et cela est particulièrement net dans les pages que l'A. consacre à la grande scène d'évocation de Darios aux vers 623-680. L'A. ne met pas suffisamment en relief la puissance du rituel magique, l'effroi que provoque chez les Fidèles l'apparition du vieux roi, moment inoubliable pour tout téléspectateur français qui a eu la chance de voir la mise en scène de Jean Prat. La richesse de la documentation et du commentaire a sa contrepartie. Comme les navires perses trop nombreux qui à Salamine « s'abordent les uns les autres en choquant leurs faces de bronze », il arrive que l'abondance des références critiques nuise à la clarté de l'explication. On aimerait parfois un peu moins d'érudition et un peu plus de commentaire personnel. Souvent, en effet, l'A. procède par accumulation de références aux autres commentateurs et ne conclut pas. Le lecteur, privé du secours d'un guide qui se dérobe, se perd un peu dans l'amoncellement d'une documentation surabondante. L'objectivité est une qualité, mais ce qu'on attend au terme de la démarche est un engagement du critique qui doit faire connaître son interprétation personnelle.

Ces reproches sont légers et le bilan général est plus que positif. L'ouvrage est un monument de travail et témoigne de la plus absolue probité intellectuelle. Il fait désormais partie des outils indispensables pour tout chercheur qui s'intéresse aux *Perses* et même, plus généralement, à l'ensemble de l'œuvre d'Eschyle.

Alain MOREAU
*Université Paul Valéry
Montpellier*

APPENDICES

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

- GREENGARD Carola, *Theater in Crisis*, Amsterdam, 1987.

Cet ouvrage traitant du *Philoctète* de Sophocle, et que l'auteur destine aux non-spécialistes autant qu'aux spécialistes (intr.), se propose de rendre compte, à propos de cette pièce, d'une véritable crise du genre tragique à la fin du V^e siècle athénien.

Pour Carola Greengard, on ne peut comprendre le *Philoctète*, sa structure, ses personnages, si l'on n'accorde une importance particulière au contexte politique et religieux du temps. De plus, l'auteur croit déceler dans cette pièce un mélange de comédie, de romanesque (« romance ») et de tragédie.

Ces vues stimulantes l'amènent toutefois à des conclusions déconcertantes. Ainsi, elle évoque justement, parlant de Philoctète, le refus de s'engager dans la vie politique qui apparaît chez les jeunes aristocrates du temps, et cite à ce sujet, par exemple, la *Lettre VII* de Platon (p. 73). Nous croyons comprendre qu'elle voit là un rapport avec l'attitude négative du héros devant les propositions de Néoptolème et d'Ulysse. Mais alors pourquoi reprocher à Philoctète de ne pas vouloir se mêler à une société dont elle montre, à la fois aux temps héroïques et dans l'époque contemporaine, toutes les noirceurs (p. 79) ? De même, son intérêt louable pour les cultes populaires et en particulier celui de Cybèle, traditionnellement associé à l'île de Lemnos et aux conflits entre hommes et femmes attachés à ce nom, l'amène à relever des rapports entre ce culte et le danger que court Philoctète, lesquels ne semblent pas évidents. D'autre part, le thème de la re-naissance (« re-

birth », p. 55), appliqué au retour à la conscience de Philoctète après l'accès de son mal, paraît ne rien avoir de commun avec cette scène, importante à bien d'autres égards. Enfin, sommes-nous bien sûrs que la grotte où s'abrite le héros ait une quelconque relation avec le passage mythique vers les Enfers (p. 41) ?

De la même façon, l'auteur fait une bonne étude des éléments comiques qu'on peut relever dans le *Philoctète*; mais faut-il parler à ce propos du genre tragique ? D'autant que, lorsqu'elle croit voir dans notre pièce, avec d'autres traits de la vie de tous les jours qui y sont bien présents, ce « sexual love » si fortement ancré dans la comédie et le drame satyrique, elle ne manque pas de nous surprendre. De même, le romanesque paraît ici à C.G. essentiel, et elle a raison. Mais peut-on dire, là encore, que le paysage, la grotte, les oiseaux, etc. font sortir la pièce du cadre traditionnel de la tragédie ? Cela n'est rien moins que certain.

Nous percevrons mieux certains excès si nous relevons la peinture que fait l'auteur des deux personnages principaux de la tragédie, Philoctète et Néoptolème.

Pour C.G., Philoctète est un bon exemple du personnage sophocléen à l'« heroic temper » cher à Bernard Knox. Il est un anachronisme (p. 78), un être archaïque (p. 81) qui serait totalement coupé de la société de son temps sans la médiation d'Héraklès. L'auteur cependant pousse l'analyse un peu plus loin. Philoctète, comme on sait, refuse tout ce qu'on lui propose, mais ces refus l'amènent jusqu'à la folie (« madness », p. 19). Rien d'étonnant à cela, puisque dix ans de solitude l'ont non seulement rendu sauvage (p. 19, 37), mais encore bestial (p. 18), furieux (p. 20), impitoyable (p. 83). Il se déconsidère en songeant à avoir recours à la force, et va par là jusqu'au crime (« criminal », p. 80); et, tout bien considéré, il ne vaut pas mieux qu'Ulysse (p. 81). Mais, auparavant, C.G. l'avait doté à la fois d'« heroic pride » et d'« heroic purity » (p. 30).

Qu'en est-il de Néoptolème ? Bien sûr, nous connaissons ses perpétuelles hésitations, son incapacité à choisir, son désir de concilier l'inconciliable. Mais au moins sentons-nous ce personnage exister : dire qu'il n'est rien de plus, dans la première partie de la pièce, que les paroles qu'il prononce, « his own power of speech », c'est lui accorder bien peu. Ailleurs, l'auteur le compare aux satyres des *Ichneutai* (p. 57) : c'est peut-être là trop le rabaisser. Mais plus loin, C.G.

affirme qu'il abandonne peu à peu son « *urge for power* » pour entrer dans les chemins dorés de la civilisation (p. 86). Il est vrai qu'il a de l'honnêteté (p. 27) et de la noblesse (p. 30). Bref, nous voyons mal, une fois le livre fermé, ce qu'il faut penser du jeune fils d'Achille.

Cette étude donc, pleine de développements originaux, de remarques fines, donne des aperçus nouveaux sur *Philoctète* et aide à en voir la complexité. Mais l'auteur, semble-t-il, aurait dû user d'une plus grande prudence en traitant d'un sujet si controversé. Ce livre ne nous paraît décidément pas destiné aux non-spécialistes : seuls des spécialistes, ou tout au moins de bons connaisseurs de la tragédie grecque, pourront, pensons-nous, y démêler idées neuves et conclusions discutables, tissées les unes aux autres d'inextricable façon.

Albert MACHIN

• LUSCHNIG C.A.E., *Tragic Aporia. A Study on Euripides' Iphigenia at Aulis*, Aureal Publications, Berwick, Victoria, Australia, 1988, in-8°, 130 p.

Ce petit ouvrage est une étude monographique d'*Iphigénie à Aulis* : quelques pages cependant sont consacrées à des comparaisons structurales avec d'autres pièces d'Euripide : *Médée*, *Hécube*, *Héraclès*, *les Héraclides* (p. 93-105).

C.A.E. Luschnig décèle à travers la notion d'*aporia* le thème unificateur de la pièce. Dans une première partie, elle analyse, à travers un commentaire linéaire, les hésitations d'Agamemnon répugnant à sacrifier sa fille. La situation lui semble correspondre à une *aporia*. Les chapitres suivants relèvent d'une méthode plus synthétique. Ils entretiennent quelquefois des rapports trop secrets avec la thématique principale, mais ils offrent des aperçus intéressants et originaux : l'auteur rapproche par exemple la fonction réservée à Iphigénie et celle qui est attribuée à Hélène dans le déclenchement de la guerre, ou bien suit à travers la pièce les étapes de la formation que subit un Achille encore tout jeune guerrier. En fait, les divers éléments de la démonstration finissent par converger. C.A.E. Luschnig prouve qu'Euripide distingue, dans chaque situation, médiocrité réelle et grandeur mythique et, dans chaque personnage, le souci du bonheur personnel et celui

du bien public. Ces deux aspects sont, selon elle, inconciliables. L'art théâtral rend cependant les héros conscients du rôle que leur assigne la tradition mythologique. De plus, l'intervention d'Iphigénie est déterminante. Par une décision qu'elle déclare libre, la jeune fille autorise le déroulement de la guerre de Troie. Elle satisfait son goût de l'esthétique; elle rétablit chacun dans un rôle convenu et l'histoire dans son évolution conventionnelle. Mais l'aporie n'est levée que par un artifice artistique.

L'auteur utilise de manière astucieuse une grille d'interprétation et une méthode modernes : elle souligne l'opposition qui se dessine dans l'œuvre entre le domaine social et le domaine privé. Mais elle vérifie, en réalité, la vieille assertion selon laquelle « Euripide dépeint les hommes tels qu'ils sont réellement ». Elle montre des personnages peu glorieux. Pour juger de leur comportement, C.A.E. Luschnig choisit comme critères la grandeur mythique et la tradition épique; une réflexion plus élaborée sur la nature du genre tragique permettrait sans doute de mieux comprendre la signification d'une représentation du monde plus amère. La rigidité du schéma analytique ne laisse discerner que des contradictions et des apories là où il serait peut-être plus fécond de percevoir une complexité psychologique ou une dialectique de la pensée. Le commentaire du texte est toujours très précis. Mais quelques définitions théoriques manquent cependant, au moins en introduction : il aurait été utile de développer une réflexion sur le statut du personnage. Il est étrange de lire que « le personnage est conscient du rôle que la tradition mythologique lui attribue » (p. 123 et *passim*). Le héros ne peut guère se situer à la fois dans l'histoire et hors de l'histoire. La contrainte qui pèse sur le personnage peut s'appeler nécessité, plutôt que tradition mythologique. Et le terme d'aporie, qui n'est pas justifié autrement que par des références à diverses répliques, et dont l'emploi semble d'ailleurs impropre, désigne en fait le déchirement propre aux héros tragiques.

Ces réserves de vocabulaire mises à part, il faut conseiller la lecture de cet ouvrage. L'auteur dégage en effet puissamment la cohérence de l'œuvre et produit une interprétation globale intéressante.

Jacqueline ASSAËL

• *Le goût du Théâtre à Rome et en Gaule romaine*, Catalogue de l'exposition organisée au Musée Henri Prades de Lattes en mars-avril 1989. Un volume 21 x 30 cm, thermorelié, couverture illustrée en couleurs, 249 p., nombreuses illustrations. Publié par IMAGO, Musée H. Prades, BP 52, 34972 Lattes Cedex.

La belle et riche exposition organisée par le conservateur du Musée Archéologique de Lattes, Christian Landes, et son équipe, a donné l'occasion de publier une véritable rétrospective sur le sujet : tous les musées français ont exploité leurs collections et ont prêté des objets peu connus. Le catalogue comporte trois rubriques : 1) les édifices de théâtre en Gaule romaine, avec de nombreux plans; 2) le spectacle et ses représentations, avec notamment un riche répertoire de masques; 3) catalogue proprement dit des 121 objets exposés, terres cuites, bronzes, marbres, mosaïques, etc. Avec ses dix planches en couleur et ses photographies en noir et blanc, qui illustrent parfaitement les précieuses notices d'objets souvent inédits, ce catalogue rendra les plus grands services non seulement dans le domaine des études théâtrales mais aussi en archéologie gallo-romaine.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*. Actes du colloque tenu au Musée Henri Prades de Lattes, du 27 au 30 avril 1989. Un volume 23 x 31 cm, thermorelié, couverture illustrée en couleurs, 272 p., publié par IMAGO, Musée H. Prades, BP 52, 34972 Lattes Cedex.

Avec ce livre qui fait suite à *Spectacula I. Gladiateurs et amphithéâtres*, le Musée Archéologique Henri Prades poursuit son programme sur le thème des spectacles dans le monde antique. Le dernier volet du triptyque annoncé concerne *Le cirque antique et ses spectacles* : ce dernier colloque et l'exposition qui l'accompagnait ont eu lieu en 1990. Les communications publiées sont classées autour de trois thèmes : 1) Théâtres en Gaule, architecture et décoration; 2) Exemples de l'évolution architecturale des théâtres italiens et grecs à l'époque romaine; 3) L'univers culturel du théâtre. Les deux premières parties ont un caractère technique parfois pointilliste pour un non-spécialiste.

Mais cet état de la question, notamment pour la Gaule, était attendu depuis longtemps. Parmi les problèmes de fond abordés on retiendra la fonction religieuse des théâtres-sanctuaires gaulois ou l'exaltation du pouvoir politique dans les théâtres romains. C'est dans la troisième partie que les études théâtrales proprement dites sont illustrées avec sept contributions essentielles : naissance de la tragédie grecque (Pierre Lévêque), origines étrusques du théâtre romain (Jean-Paul Thuillier), épigraphie et théâtres (Marcel Le Glay), les concours grecs en Occident (Paulette Ghiron-Bistagne), utilisation politico-religieuse des théâtres romains (Manuel Martin-Bueno), la mosaïque et le théâtre (Henri Lavagne), les masques gallo-romains en terre cuite (Armand Desbat). L'introduction du grand spécialiste Edmond Frezouls, la conclusion de Pierre Lévêque, les index et les illustrations, font de cet ouvrage l'étude la plus complète et la plus attractive sur le sujet. Son mérite est de souligner la continuité d'une vie théâtrale depuis les origines grecques du VI^e siècle av. J.-C. jusqu'à la Gaule profonde de la fin de l'Empire romain. Les « Barbares » gaulois ont participé plus qu'on ne le pense généralement au grand mouvement culturel de l'Antiquité dont la manifestation la plus « médiatique » s'est exprimée dans les théâtres.

P. G.-B.

• *Teoria e storia della messa in scena nel teatro antico*, Atti del convegno internazionale, Torino, 17-19 Aprile 1989. Un volume 13 x 22 cm, thermorelié, couverture illustrée en couleurs, 126 p., Gênes, Costa & Nola, 1990.

Le Centre Régional Universitaire de Turin vient d'organiser pour la quatrième fois une rencontre sur le théâtre. C'est le théâtre antique qui est cette fois-ci au programme sur un thème de plus en plus abordé dans nos études : la mise en scène du répertoire antique à travers les âges. Les Actes qui viennent d'être édités à Gênes dans une modeste publication ont le mérite de présenter clairement les contributions les plus importantes. De nombreuses universités italiennes étaient représentées : Aristote théoricien du spectacle (Mario De Marinis); la question du *deus ex machina* (Benedetto Marzullo); Aristophane et le jeu

des accessoires (Diego Lanza); l'espace dans les comédies de Ménandre (Dario del Corno); Lucien et le théâtre (Umberto Albini); la fin du théâtre antique et le Moyen Âge (Luigi Allegri). L'ouvrage se termine par la présentation des dernières recherches menées à l'Istituto Nazionale del Dramma Antico de Syracuse (Giusto Monaco). Au total, ce petit ouvrage s'avère plus utile que ne le laisserait supposer la modestie de sa publication.

P. G.-B.

• ARISTOPHANE, *Lysistrata*, traduction nouvelle adaptée au théâtre, sous la direction de Nathalie Duplain, publiée par Anne-Sidonie Aubert et Nathalie Duplain, Groupe de Théâtre Antique de l'Université de Neuchâtel, 1990, 15 x 21 cm, 69 p.

Cette nouvelle traduction de *Lysistrata*, adaptée au théâtre, est publiée en l'honneur du professeur André Kurz. Elle est précédée d'un *curriculum vitae* d'André Kurz, d'appréciations sur son œuvre et son enseignement, d'une notice de Jean-Jacques Clemençon et d'un avant-propos de Rémy Scheurer, Recteur de l'Université de Neuchâtel.

Les auteurs de cette traduction appartiennent au Groupe de Théâtre Antique de l'Université de Neuchâtel, qui s'est créé en 1989. Les auteurs expliquent justement dans l'introduction que la traduction est née du plaisir de monter cette pièce avec les étudiants. Les traductions existantes ont été jugées « pas assez audacieuses » et l'entreprise a été lancée à partir du texte grec (J. Henderson, Oxford, 1987). Notons néanmoins qu'en français existent déjà quelques bonnes traductions de *Lysistrata* et toute l'œuvre d'Aristophane. Bien sûr, la traduction classique de H. van Daele (Belles Lettres, 1927), est aujourd'hui vieillie. Ce n'est pas le cas de la traduction intégrale des comédies d'Aristophane publiée par H. Debidour en 1966. Mais il est vrai aussi que son humour fait trop référence à la France de l'après-guerre et son argot paraît quelquefois un peu dépassé. La traduction de H. Deblüe et de J. Messmer, publiée en 1951 aux Éditions Rencontres, est jugée par les auteurs comme pleine de charme, mais pas assez audacieuse pour les jeunes esprits¹. Anne-Sidonie Aubert et Nathalie Duplain ont voulu

¹ En revanche, la contribution de M.-J. Alfonsi à la traduction d'Aristophane (Garnier-Flammarion, 1966) n'est pas mentionnée.

faire une traduction ouverte à un large public. Elles ont conscience de la difficulté de l'entreprise. Comment traduire Aristophane ? Les auteurs ont pris les libertés que l'adaptation de la pièce leur permettait. Des libertés aux niveaux linguistique, historique, esthétique. Elles n'ont pas hésité à supprimer une allusion, quand ce n'était pas dommageable pour l'intrigue, à en transposer une autre à notre époque, à ajouter quelques jeux de mots, à remplacer certaines expressions proverbiales, locutions ou calembours. La difficulté que les noms propres posaient est vite résolue par les auteurs : Lysistrata devient Lysie, Kalonice devient Vickie, Cinésias se voit affublé du nom de Pinot. Myrrhine est Clito, Lampito devient Brunhilde et enfin la Conciliation est baptisée Miss Grèce. C'est astucieux. Le problème épineux et délicat de la traduction du langage obscène, indécent et scabreux de la pièce est résolu par l'adaptation d'une traduction expressive et parlante sans être vulgaire. Les auteurs ont conservé une langue pleine de saveur, qui ne choque pourtant pas nos oreilles. Il est certain que cette adaptation pour le théâtre moderne de *Lysistrata* aurait plu à Aristophane.

Théodoros PAPPAS

• DABDAB TRABULSI José Antonio, *Dionysisme : Pouvoir et Société*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 412, Paris 1990, 16 x 24 cm, 284 p.

L'ouvrage de J.A. Dabdab Trabulsi est extrait de sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Besançon en avril 1988. L'auteur étudie l'histoire du dionysisme du II^e millénaire à l'époque classique.

La première partie, « Du second millénaire à l'archaïsme », commence par quelques réflexions sur l'histoire de Dionysos au II^e millénaire et fait allusion aux tablettes de Pylos Xa 102 et Xb 1419. L'origine de Dionysos est étudiée ensuite, ainsi que sa place dans l'épopée.

La seconde partie, « De l'archaïsme au classicisme », étudie la diffusion du dionysisme à l'époque des tyrannies : sens et enjeux. À l'époque archaïque, l'exemple le plus remarquable des modalités de la diffusion du dionysisme est la réforme de Clisthène, dont Hérodote (V, 67) nous présente le récit. Les manifestations dionysiaques, d'origine agraire, sont étudiées à Corinthe, puis à Athènes et à Naxos. Le nouveau culte est intégré à la cité sous le régime des tyrans. Comme le fait

remarquer l'auteur, « cela ne peut être dû qu'aux nécessités religieuses qu'impose le caractère anti-aristocratique et, à des degrés divers, prodémocratiques, des tyrannies. Solvant de la religion traditionnelle par sa violence, le dionysisme est promu en même temps que limité, canalisé politiquement » (p. 88). Le dernier chapitre passe en revue les représentations dionysiaques, les images du dieu sur les vases. L'auteur essaie de dégager certains contextes, motifs ou scènes, ainsi que d'opérer le rapprochement avec l'histoire sociologique et littéraire.

La troisième partie, « Le dionysisme classique », illustre les représentations et les réalités dionysiaques jusqu'à Euripide et au delà.

La dernière partie traite encore du dionysisme classique et s'attache à proposer une approche historique du « vécu » dionysiaque. On y étudie les mythes de résistance qui nous offrent un terrain riche pour saisir les rapports entre Dionysos et le pouvoir. Les *Bacchantes* en constituent un bel exemple. L'auteur examine les fêtes dionysiaques et il évoque aussi les sentiments vécus et les réalités socio-politiques autour du ménadisme. L'ouvrage s'achève par une bibliographie, mais on regrettera l'absence d'un index.

Tout au long de l'ouvrage de José Antonio Dabdab Trabulsi, nous admirons son style vif et la franchise de ses affirmations. Mais nous ne pouvons pas omettre de constater une certaine incertitude quant à l'utilisation de ses sources. Bien que sa bibliographie reste vaste et importante, on s'aperçoit qu'il n'a pas pu utiliser les résultats de la recherche récente. Il n'a pas pu consulter, par exemple, les travaux importants de F.R. Adrados, *Fiesta, tragedia y comedia*, Madrid, 1972; de H.C. Baldry, *The Greek Tragic Theatre*, London, 1971; de H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt, 1978; d'A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1972; de G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), 1965, et de bien d'autres encore. Ces remarques n'annulent pas la valeur de l'ouvrage de J.A. Dabdab Trabulsi, qui s'est donné comme but de proposer « une lecture résolument historique » de son sujet, comme il l'affirme au début.

• LORAUX Nicole, *Les mères en deuil*, Librairie du XX^e siècle, Paris, Seuil, 1990. Un volume 11 x 19 cm, thermocollé, 152 p. Prix : 65 F.

La Librairie du XX^e siècle des éditions du Seuil nous offre un autre ouvrage captivant de Nicole Loraux. D'Eschyle à Shakespeare, l'auteur étudie l'expression de la douleur chez les mères tragiques frappées dans leur chair par la mort de leur enfant : « la représentation du deuil, de sa grandeur comme de ses apories, habite la tragédie, parce que le genre tragique dramatise, à l'usage des citoyens, l'essentiel des exclusions auxquelles procède la cité » (p. 21). Le deuil des mères, en Grèce ou à Rome, concerne la cité entière et les rites sont là pour satisfaire les mères mais aussi pour évacuer tout ferment de violence à laquelle peut conduire le désespoir d'une mère en deuil, désespoir éminemment féminin, et parfois éminemment subversif. L'auteur consacre un chapitre au mythe de Proknè qui tua son propre fils et fut métamorphosée en rossignol pour chanter éternellement sa douleur. La dimension politico-religieuse du sujet est soulignée tout au long de l'ouvrage et surtout dans le dernier chapitre, « La mère sur l'agora ». Au total un petit livre passionnant pour tout public mais qui, par ses constantes références aux textes, s'avère bien précieux pour les spécialistes.

P. G.-B.

• POLACCO Luigi, *Le théâtre antique de Syracuse*, 2^e partie. Un volume, 19,5 x 28,5 cm, 197 p. + 269 photographies. Padoue, Editoriale Programma, 1990. Prix : L. 120.000.

Avec ce magnifique ouvrage s'achève la publication de toute une vie consacrée aux fouilles du théâtre de Syracuse. En fait, comme l'indique l'avertissement, de nouvelles trouvailles, qui n'ont pu être présentées ici, laissent ouvert un dossier d'une richesse inépuisable. Gioacchino Lena consacre le premier chapitre à la géomorphologie. Luigi Polacco, qui est responsable de la fouille et de la publication, présente les monuments de la terrasse supérieure. Santi Luigi Agnello et Giusi Marchese exposent les découvertes de la nécropole d'époque romaine. C'est à Luigi Polacco que reviennent l'honneur et la respon-

sabilité d'exposer les problèmes les plus délicats posés par les dernières découvertes : la *thymélè*, le *temenos* des sanctuaires archaïques. L'apport le plus nouveau de ce travail concerne la présence d'un culte de Déméter et son association au théâtre. Grâce au financement du Conseil de la recherche, l'éditeur n'a pas lésiné sur l'iconographie que bien des archéologues envieront.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• POLACCO Luigi, *Il Teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene*, Monografie della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente, vol. IV, L'Erma di Bretschneider, Rome, 1990. Un volume, 23 x 32 cm, relié, 185 p.

Comme le précise l'auteur dans l'avertissement il ne s'agit pas ici d'un rapport de fouilles mais de la mise au point d'une enquête menée par de nombreux prédécesseurs. Comme un juge qui reprend un dossier disparate et contradictoire, L. Polacco reprend toutes les pièces d'un véritable puzzle afin d'avoir une vue d'ensemble aussi claire que possible sur l'évolution du prototype des théâtres grecs. C'est un peu une dette de jeunesse dont il s'acquitte car, comme tous les archéologues qui sont confrontés à l'architecture du théâtre grec, celui de Dionysos Eleuthéros à Athènes reste exemplaire et il est l'objet privilégié des archéologues au début de leur carrière. Le problème que ne cesse de poser cet édifice vient d'abord paradoxalement de l'intérêt qu'il suscite : les fouilles de Dörpferld, puis les travaux de Bulle et surtout de Fiechter, les trois sources d'information essentiellement utilisées, se superposent, se confondent ou se contredisent. Il n'est pas possible, semble-t-il, de reprendre une fouille moderne dans ce secteur déjà si bouleversé. Néanmoins nous avons constaté que certains sondages pouvaient être réalisés en des points restés vierges. Quoi qu'il en soit, l'auteur reprend tous les éléments secteur par secteur afin d'en établir clairement la configuration et la chronologie. Mais il reste prudent sur les points controversés : la date de la première *orchestra* et des premières fondations est rejetée après le V^e siècle, sans autre précision. Le débat sur la forme primitive de l'*orchestra* (quadrangulaire ou circulaire ?) n'est pas abordé. En fait, l'auteur préfère s'en tenir à la présentation objective d'un dossier remis en ordre et sa grande

expérience des théâtres grecs, comme celui de Syracuse, lui a été très utile. Ce bel ouvrage, sur papier glacé, richement illustré de photographies et de plans, rendra les plus grands services.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• POWELL Anton, *Euripides, Women and Sexuality*, Londres et New York, Routledge, 1990, 200 p.

Ce volume regroupe sept articles réunis par Anton Powell. Le titre définit deux thèmes : Euripide et les femmes, Euripide et la sexualité; dans certaines contributions, les auteurs traitent directement de l'un ou de l'autre, ou bien ils lient étroitement les deux. D'autres études ne se rattachent aux sujets proposés que d'assez loin.

Les articles sont très divers : certains relèvent de la philologie, d'autres de l'anthropologie; certains s'intéressent au mythe, d'autres à l'histoire et à la société.

Chaque auteur expose avec soin une méthodologie qui doit garantir l'originalité de la démarche. Malgré cela, certains développements ne paraissent pas très nouveaux (cf. « Euripides the Misogynist ? » de Jennifer March). D'autres auteurs s'engagent dans une analyse trop systématique : dans l'article de E. Craik, « Sexual Imagery and Innuendo in *Troades* », une étude précise du vocabulaire fait ressortir de manière indiscutable l'aspect sexuel, d'ailleurs évident, de la tragédie des *Troyennes*; mais ce symbolisme exclusif, perçu par exemple dans l'évocation des navires grecs, réduit la signification de la pièce. De l'aveu même de l'auteur, l'étude de W. Poole, « Male Homosexuality in Euripides », demeure inaboutie; malgré l'examen minutieux de nombreux passages, le critique ne parvient pas à discerner clairement le sentiment d'Euripide face à l'homosexualité; quelques analyses cependant paraissent particulièrement éclairantes, comme le commentaire de la scène d'*Alceste* dans laquelle Héraclès serait attiré par la grâce du jeune serviteur qui lui sert à boire, ou bien l'étude de la rencontre entre Xouthos et son prétendu fils, dans *Ion*. Grâce à une analyse structurale, M. Williamson démontre que Médée occupe sur la scène une place réservée aux hommes, qu'elle utilise un langage masculin; elle en conclut assez hâtivement que la voix féminine demeure

nécessairement « off-stage » (« A Woman's Place in Euripides' *Medea* »). Les critères de définition restent vagues. Une réflexion plus approfondie demeure nécessaire pour déterminer la place qu'Euripide attribue aux femmes, peut-être de manière révolutionnaire, en leur faisant partager et non pas emprunter ce qui est le lot des hommes.

Les deux derniers articles présentés dans cet ouvrage, ceux de R. Seaford, « The Structural Problems of Marriage in Euripides » et de John Wilkins, « The State and the Individual : Euripides' Plays of Voluntary Self-Sacrifice » étudient les aspects socio-politiques que prend la représentation de la femme dans le théâtre d'Euripide, à travers le traitement que le poète fait subir aux mythes.

L'étude la plus élaborée est sans doute celle de Christopher Gill, « The Articulation of the Self in Euripides' *Hippolytus* ». L'auteur examine les divers sens que prend le mot *σωφροσύνη* dans *Hippolyte*. Il expose les implications philosophiques et tragiques de ces ambiguïtés. L'analyse psychologique est à la fois très fine et très solide. Elle décrit un état de la pensée grecque, une forme de maturité acquise dans la connaissance de soi.

Jacqueline ASSAËL

• RACOL Juliette, *ANABAΣIΣ : à la rencontre de Maurice Racol*, Paul Tacussel, Marseille, 1990, 96 p.

Publié par son épouse, ce livre est destiné à faire connaître l'œuvre de Maurice Racol, helléniste et musicien, qui, tout en poursuivant une carrière de juriste, s'est consacré à l'étude de la musique grecque antique. Soucieux de fonder ses compositions musicales sur une recherche d'authenticité, en tenant compte des découvertes archéologiques les plus récentes, Maurice Racol a entretenu une correspondance importante avec des érudits comme Henri-Irénée Marrou et Denise Jourdan-Hemmerdinger. Sa production musicale en relation avec la Grèce antique peut être classée en trois types :

— œuvres pour un ou deux instruments : *Persephassa* (violoncelle), *Eurydice* (hautbois et trompette), *Atalante* (basson), *Les plaintes d'Ariadne* (hautbois)

- une œuvre pour chant, avec accompagnement instrumental : la mise en musique de poèmes de Sappho, traduits par l'artiste lui-même
- œuvres pour orchestre à cordes : *Bucoliques au temps des Amazones* et *Les danses grecques*; pour cette dernière composition, Maurice Racol a utilisé une forme métrique et rythmique des danses populaires grecques antiques; il a ainsi proposé sa reconstitution musicale de chorégraphies antiques comme l'*hormos*, l'*emmeleia* ou la *sikinnis*.

L'ouvrage présente de nombreux extraits de la correspondance de Maurice Racol, ainsi que des témoignages d'artistes et d'érudits qui l'ont connu. On y trouve aussi des extraits de partitions, notamment un de la danse *sikinnis*.

Nous souhaitons que cet ouvrage contribue à la connaissance de ce musicien disparu (1988), dont l'œuvre entre bien dans la lignée de Maurice Emmanuel (1862-1938)¹, qui lui aussi possédait cette double qualité d'helléniste et de musicien.

Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX

• *Actes du XXIVe Congrès international de l'APLAES : le Théâtre dans l'Antiquité classique*, Tours, 24-26 mai 1991. Un volume 16 x 24,5 cm, 135 p.

Une élégante publication de l'Université de Tours présente, avec les actes de la réunion annuelle de l'Association des Professeurs de Langues Anciennes de l'Enseignement Supérieur, le texte des communications scientifiques présentées au nom du « théâtre dans l'Antiquité classique ». Cela nous vaut plusieurs articles très intéressants et en premier lieu l'étude de Michel Constantini, « Être metteur en scène au temps de Polygnote ». L'auteur présente un véritable état de la question sur les rapports ambigus de la littérature et de l'art. Sans renier le travail de ses devanciers, comme Louis Séchan, il renouvelle l'approche des textes et des documents figurés si étroitement liés dans le

¹ Voir les comptes rendus sur les travaux de Maurice Emmanuel dans *Cahiers du GITA*, n° 5, décembre 1989, pp. 181-183 et 187-189.

domaine du théâtre antique. La communication de André Hurst « Ménéandre incompris » est également du plus grand intérêt. Plutarque dans sa comparaison entre Aristophane et Ménéandre exposait le point de vue du grand public de son époque sur les deux poètes comiques. Le point de vue des modernes, tel que nous le laissent apparaître les programmes des théâtres d'aujourd'hui, est bien différent de celui de Plutarque. A. Hurst analyse l'approche moderne des deux auteurs en soulignant ses ambiguïtés : il sera plus difficile désormais de se leurrer sur nos motivations. Ce sont des impératifs dramaturgiques qui expliquent avant tout la « modernité » d'Aristophane plus facilement adaptable à la scène d'aujourd'hui. Il nous semble aussi que la nature même du comique aristophanesque a son rôle. Il n'aurait pas été inutile d'en faire une analyse sociologique. La comédie latine était bien représentée dans ce congrès avec deux études, l'une sur *Les Captifs* de Jean-Christian Dumont, « théâtre et initiation », l'autre de Charles Guitard sur « Formes et fonctions de la prière dans les comédies de Plaute et de Térence ». Enfin la contribution de Léon Nadjo, « Théâtre et roman à Rome au II^e siècle av. J.-C. », s'avère essentielle sur les deux sujets : le deuxième siècle av. J.-C. reste une période confuse tant pour les études romaines que pour les études grecques. Nous avons ici dans deux domaines complexes une mise à jour fort éclairante. On l'aura compris : la modestie de cette publication ne doit pas dissimuler son utilité et son intérêt.

P. G.-B.

• ALBINI Umberto, *Nel nome di Dioniso*, Gênes, Garzanti, 1991. Un volume thermorelié, 14 x 21 cm, 402 p. Prix : L 30.000.

C'est un véritable manuel des études théâtrales grecques que Umberto Albin, de l'Université de Gênes, vient de nous offrir. Il a su trouver le juste équilibre entre l'ouvrage de vulgarisation, accessible aux non-spécialistes, et la mise à jour scientifique de nos connaissances sur la « vie théâtrale dans l'Athènes classique » comme l'indique le sous-titre. En couverture figurent les principaux thèmes abordés : le texte, l'acteur, l'appareil scénique, la récitation, le public. L'originalité de l'entreprise tient d'une part à sa vision globale, d'autre part à

l'approche moderne de ce théâtre que l'auteur présente comme un théâtre vivant. L'attention avec laquelle Umberto Albini suit les mises en scène modernes du répertoire antique, la collaboration qu'il apporte lui-même à certaines réalisations, témoignent de sa véritable passion qui enlève au discours tout académisme. L'ouvrage est divisé en deux parties. La première concerne l'appareil scénique, si nécessaire, quoi qu'en dise Aristote. La deuxième partie est consacrée aux textes et aux auteurs. Un guide bibliographique et un index des noms propres complètent utilement l'ouvrage. Il faut souligner l'intérêt de l'iconographie abondante et souvent originale tant pour les documents figurés anciens que pour les mises en scène modernes.

P. G.-B.

• BETTINI Maurizio (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Actes du congrès organisé par l'Association « Anthropologie et monde antique » de l'Université de Sienne. Édité dans la Bibliothèque de Culture moderne, chez Laterza, Rome-Bari 1991. Un volume thermorelié, 14 x 21,5 cm, 177 p. Prix : L. 32.000.

Ce petit volume réunit les principales communications présentées au Congrès inaugural de la jeune association de l'Université de Sienne. Le sous-titre, « Stratégie de l'identité », éclaire la perspective anthropologique des recherches dirigées par Maurizio Bettini. Le problème posé est celui de « l'image », « double » qui dévore ou « masque » qui dissimule. La représentation de la face humaine est objet d'études anthropologiques par excellence. La première contribution, celle de Jean-Pierre Vernant, est consacrée à « Psychè, simulacre du corps ou image du divin ? ». La figure de Narcisse et le problème des images doubles sont étudiés par Ezio Pellizer et par Maurizio Bettini. Giovanni Battista Bronzini aborde la question des *imagines*, les portraits en cire des défunts conservés dans les familles romaines. D'une façon inattendue, néanmoins fort intéressante, Clara Gallini analyse l'usage des albums et vidéocassettes dans les cérémonies modernes de mariage. Le portrait romain fait l'objet d'une étude richement illustrée de Giuseppe Pucci. Françoise Frontisi-Ducroux rappelle quelques-unes de ses conclusions présentées dans d'autres études sur « l'homme grec et son double ». Le dernier article dû à Claude Calame est peut-être le plus

nouveau et le plus intéressant : sous le titre « Démasquer avec le masque », l'auteur étudie la question du masque dans la comédie grecque. Tous les textes sont en italien et complétés par des notes abondantes. Au total ce petit livre présente de façon claire le point de vue souvent complexe des principales écoles de l'anthropologie de l'Antiquité.

P. G.-B.

• BIERL Anton F. Harald, *Dionysos und die griechische Tragödie : politische und « metatheatralische » Aspekte im Text*, éd. Gunter Narr, Tübingen, 1991, 15 x 22 cm, 298 p.

Anton F. Harald Bierl nous offre un travail richement documenté sur la relation entre Dionysos et la tragédie grecque. À l'encontre de la méthode intuitive de Nietzsche, l'auteur essaie de suivre la présence de Dionysos et des métaphores bacchiques et propose une nouvelle interprétation. À travers la connaissance minutieuse de la recherche contemporaine et à l'aide de l'analyse des pièces dramatiques, il propose une exégèse nouvelle de Dionysos, dieu de la *polis* et dieu du théâtre. Textes cités à l'appui : surtout ceux d'*Antigone* de Sophocle, d'*Héraclès*, d'*Hélène*, des *Phéniciennes* et des *Bacchantes* d'Euripide; sont également invoqués les fragments des *Tragiques*, ainsi que les *Grenouilles* d'Aristophane. L'auteur prouve que Dionysos est devenu le point de cristallisation des réflexions sur les conditions de la cohabitation dans la cité et sur les conditions de la création dramatique.

Le livre se compose de cinq chapitres et d'un appendice. Après le premier chapitre qui sert d'introduction, l'auteur étudie dans le second le rôle de Dionysos dans les *Grenouilles* d'Aristophane. Vient ensuite une troisième partie sur Dionysos et sa dimension politique dans la tragédie. Le quatrième chapitre traite de Dionysos comme dieu du théâtre et de sa dimension métathéâtrale. Dans le dernier chapitre, l'auteur étudie le rôle du dieu du théâtre dans les *Bacchantes* d'Euripide.

Anton F. Harald Bierl constate que pendant les dernières décennies on a assisté à la renaissance de Dionysos. Cette mode est due au fait qu'on peut montrer sur ce dieu les contradictions du monde d'aujourd'hui et que, par conséquent, Dionysos fonctionne comme « trop-plein » pour les conceptions archaïques, les pressions et les envies refoulées par le sur-moi. Dionysos dépasse toutes les catégories exégé-

tiques, toute définition précise; il finit par être l'inconnu X qui reçoit toutes les explications contradictoires. On l'a souvent identifié, surtout en France, à l'*Autre*; il réussit à soulever l'enthousiasme avec son autre logique. Tout lui est permis. Il symbolise l'esprit anticartésien. D'autres sont attirés par sa violence qui menace l'ordre de la civilisation. D'autres encore sont fascinés par son pouvoir mystique. Dionysos *Lysios* offre la solution de la tristesse et de la frustration.

L'auteur insiste tout au long de son étude sur le côté politique de Dionysos. Il étudie sa dimension politique dans l'*Œdipe Roi*, l'*Antigone*, l'*Héraclès* et les *Bacchantes*, les *Sept contre Thèbes*, etc. Il examine ensuite le rôle politique de Dionysos à Athènes, à Thèbes et à Argos. L'étude devient passionnante lorsque l'auteur porte l'accent sur la dimension « métathéâtrale » de Dionysos (p. 111-176). Ce rôle du dieu est étudié chez Eschyle (*Orestie*); chez Sophocle (*Antigone*, *Œdipe Roi*, *Trachiniennes*); chez Euripide (*Héraclès*, *Phéniciennes*, *Hélène*); chez Aristophane (dans la parodie d'*Hélène*, dans les *Thesmophories*). Après une étude approfondie sur les *Bacchantes* d'Euripide (177-218), ce travail scientifique montre que la tragédie n'a pas perdu toutes les relations avec la divinité qui lui a donné naissance. La théorie qui voulait la tragédie littéraire éloignée de Dionysos (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον) ne tient plus, selon l'auteur. En revanche, il porte l'accent sur l'ambivalence du dieu et montre que les tendances modernes accentuent trop le côté violent de Dionysos parce qu'elles se fondent surtout sur le mythe des Bacchantes. Mais, comme le souligne l'auteur, Dionysos n'est pas seulement une divinité extatique qui abolit la civilisation, il dispose aussi de qualités positives. Il est le dieu du vin, de la joie et de l'espérance, mais il est aussi un dieu poliade qui œuvre pour l'unité et la concordance des citoyens. Il garantit l'ordre de la *polis*. Si l'on cherche des cérémonies orgiaques et des rites violents d'homophagie et de *diasparagmos* dans les pièces conservées, nous pouvons prétendre que la tragédie n'a rien à voir avec Dionysos. Aristophane a mis en scène et a ridiculisé le dieu du théâtre justement parce qu'il était un dieu poliade et qui pouvait se porter au secours de la cité. L'auteur détermine ensuite la dimension politique de la tragédie, continuant ainsi les travaux de l'école parisienne de J.-P. Vernant, mais aussi de S. Goldhill et de Ch. Meier. La démocratie athénienne pouvait, à travers la tragédie, porter sur la scène des problèmes (qui, ne pouvant se résoudre par ses organes constitutionnels, menaçaient l'unité de la *polis*) et ainsi trouver une solution par la simple représentation théâtrale. La tragédie ne porte pas sur la scène directement la

réalité quotidienne d'Athènes mais tout se passe dans un passé lointain et à travers le mythe. Dans ces mythes, le dieu se présentait dans toute son ambivalence, et surtout sous son côté négatif. Dans la tragédie, Thèbes fonctionnait comme une anti-Athènes, un lieu « autre », où les Athéniens présentaient tous les excès par rapport aux normes. Thèbes était aussi la patrie de Dionysos. Mais la représentation négative de Thèbes peut s'expliquer par l'opposition et l'hostilité entre Athènes et Thèbes, pendant le V^e siècle av. J.-C. La plupart des références à Dionysos se trouvent dans les tragédies qui puisent leurs sujets dans le cycle thébain. Dans ces tragédies, nous rencontrons souvent le problème de l'exercice du pouvoir. Dionysos peut se trouver des deux côtés; il peut contribuer à l'unité et à l'ordre dans la cité, aux côtés des citoyens, et contre la volonté d'un tyran. Dionysos représente donc un côté sauvage, menaçant pour la civilisation mais il peut aussi se porter au secours de la cité. Dans les quatrième et cinquième chapitres, l'auteur soutient que Dionysos était pris de plus en plus comme un point de référence « métatragique », grâce auquel la tragédie renvoie à elle-même. Les trois auteurs tragiques prennent conscience que Dionysos est l'incarnation de la dramaturgie et l'utilisent en conséquence hors de l'aspect cérémoniel. Dionysos reste un dieu ambivalent et les tensions entre les contradictions peuvent se porter d'un extrême à l'autre. Déjà, chez Eschyle, nous pouvons trouver une présentation « métathéâtrale » de Dionysos. Chez Sophocle, le rôle de Dionysos est toujours positif, dans son aspect rituel, surtout dans les chants choraux. Avec Euripide, nous constatons un intérêt encore plus grand pour le dieu du théâtre. Euripide montre surtout la tension intérieure du dieu, alors que Sophocle souligne l'aspect rituel. Euripide met en relief la coexistence des deux positions contradictoires, et c'est surtout grâce à ce poète que Dionysos passa pour un dieu de l'ambivalence. Dans les *Phéniciennes*, *Héraclès* et *Ion*, Dionysos devient le principe auquel s'adresse souvent le chœur, dans une explication métatragique, pour les spectateurs. Dans les *Bacchantes* Dionysos est partout présent. Après cette démonstration, il est difficile de prétendre que les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide n'ont rien à voir avec Dionysos. L'auteur pense qu'aujourd'hui Oliver Taplin, qui se demandait si la tragédie athénienne et la comédie avaient un lien avec Dionysos, est persuadé de ce lien profond du drame antique avec le dieu.

L'étude s'achève sur un appendice (p. 227-255) où sont passés en revue les fragments les plus importants des trois poètes tragiques. Au

début de cet appendice, l'auteur nous propose un tableau très intéressant sur l'ambivalence de Dionysos (p. 227). Une bibliographie, très au fait des publications allemandes, anglo-saxonnes et françaises (mise à jour fin 1990), et des index complètent cet ouvrage scientifique richement documenté.

Th. PAPPAS

• *Pallas, Revue d'Études Antiques*, tome XXXVIII, 1992, *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, Actes du Colloque international de Toulouse, 17-19 octobre 1991, 419 p.

La revue *Pallas* publie un volume qui regroupe 36 articles. L'ouvrage est préfacé par J.-P. Vernant; il est divisé en trois grandes parties intitulées : « Généralités », « Le théâtre grec », « Le théâtre romain ». Les sujets abordés sont très divers : ils traitent de la musique, de l'architecture du théâtre, d'aspects littéraires, de perspectives historiques, de céramologie. Les auteurs viennent du monde du spectacle et de l'université. Tel s'intéresse au théâtre antique à travers une belle analyse de l'œuvre de Pasolini, telle autre à travers l'étude de la pensée freudienne. Les perspectives sont donc variées, les styles aussi : il arrive quelquefois que la pratique théâtrale ne permette d'aboutir qu'à la mise en valeur de faux concepts (par exemple celui de la « statufication des héros »). Mais le choix a été fait de montrer aussi par quels processus s'effectue une mise en scène appliquée au théâtre antique et, de ce point de vue, les réflexions qui sont menées sont intéressantes. Par ailleurs, on peut regretter la brièveté de quelques contributions. Elles sont en effet à peine plus développées que le résumé (en français et en anglais) qui conclut chaque sujet et elles demeurent ainsi quelque peu superficielles. Elles ne font pas oublier cependant d'autres communications très documentées et précises qui font le point des connaissances actuelles (cf. par exemple le travail de J.-C. Moretti sur l'architecture théâtrale).

Il faut souligner le sentiment d'ensemble qui se dégage de la lecture de cette collection d'articles très bien composée : la variété des sujets, étonnamment, ne donne aucune impression d'hétérogénéité,

mais bien plutôt celle d'une grande richesse. Quiconque s'intéresse au théâtre antique y trouvera de quoi apprendre.

Jacqueline ASSAËL

• SOPHOCLE, *Antigone*, traduction de Paul Mazon revue par Jean Irigoin. Introduction, notes et commentaires par Paul Demont, Le Livre de Poche, Paris, 1991, XXXIV-156 p.

Heureuse initiative que celle de publier dans le Livre de Poche la plus célèbre des tragédies grecques, l'*Antigone* de Sophocle. Cette pièce n'a jamais cessé d'intéresser les dramaturges de toutes les époques. Il suffit de rappeler que le succès de la pièce fut tel qu'elle reste toujours actuelle et vivante. On est allé jusqu'à identifier Antigone avec la Résistance à Hitler ! Parmi les adaptations d'*Antigone*, on retient les noms de Robert Garnier (1580), de Jean Rotrou (1637), de Vittorio Alfieri (1776), de Jean Cocteau (1922), de Jean Anouilh (1944), de Bertold Brecht (1948). Antigone incarne le personnage qui refuse d'obéir au tyran. Aux décrets du roi elle oppose les lois non écrites. Son tempérament héroïque représente le tragique de la condition humaine de la façon la plus saisissante. La traduction, revue par J. Irigoin, est celle de Paul Mazon, publiée aux Belles Lettres en 1955. Elle est précédée d'une introduction, utile et méthodique, de 34 pages : on y trouve des remarques sur la nature de la tragédie grecque ancienne, des considérations concernant les trois poètes tragiques et la place d'*Antigone* dans le théâtre de Sophocle. Le commentaire est précieux avant tout pour l'étude de la construction de la pièce, de l'organisation dramatique, des affrontements et des contrastes. Sont également bien étudiés le rôle du chœur et les rites de sépulture. Paul Demont présente ensuite les différentes lectures de l'*Antigone* de Sophocle depuis l'Antiquité jusqu'au dernier commentaire de la pièce, celui de Th.C.W. Oudemans et A.P.M.H. Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden, Brill, 1987. Suit la présentation des quelques *Antigones* qui se sont succédé sur les théâtres du monde entier. Le commentaire de Paul Demont est très soigné et bien informé. Il rendra les meilleurs services.

L'ouvrage est complété par un aperçu chronologique, des indications bibliographiques et divers documents ayant trait à Sophocle.

Th. PAPPAS

• VELLACOTT Philip, *An English Reader's Guide to Aeschylus Oresteia*, Cambridge, 1991. Un volume thermocollé, 14 x 21 cm.

Ce petit livre édité par l'auteur expose ses opinions sur divers points contestés par les érudits. L'étude est donc partielle, et peut paraître — diront certains — partielle. Mais l'approche personnelle d'un texte difficile est toujours enrichissante et utile.

P. G.-B.

• WILES David, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Comedy*, Cambridge University Press, 1991. Un volume 15,5 x 23 cm, relié sous jaquette illustrée, 271 p.

David Wiles, professeur à l'Université de Londres, département d'études théâtrales (Royal Holloway College), s'est fait connaître par ses études interdisciplinaires dans le domaine du théâtre grec et latin. Il confirme ici avec cette étude magistrale sa maîtrise de la philologie classique et des techniques les plus modernes de l'analyse structurale ou sémiotique. Cet ouvrage sur les masques de Ménandre dépasse de loin ce que le titre seul pouvait laisser supposer; le sous-titre, il est vrai, précise l'objet et les perspectives du travail : « signe » et « signification ». L'auteur opère une véritable plongée dans les profondeurs de la comédie comme système de signes et de significations. Le masque est l'instrument essentiel du décodage. Mais c'est tout le fonctionnement de la comédie de Ménandre qui est en question et avec elle la comédie latine et d'autres formes de théâtre comme le Nô japonais ou la *Commedia dell'arte*. L'auteur commence par dégager la spécificité de l'écriture théâtrale : le texte n'est pas seulement donné à lire (ce à quoi se limitent tant de nos philologues), mais il est donné à voir et à enten-

dre. Quant à l'acteur, il le reçoit comme un système complexe à mettre en action, tâche difficile lorsque les indications de mise en scène manquent, comme c'est le cas dans les textes antiques. Il faut alors décrypter les indications didascaliques inscrites dans le discours poétique. Une comédie de Ménandre n'est pas une œuvre abstraite, elle se situe dans un espace théâtral précis. C'est le deuxième chapitre de l'étude où l'auteur démontre très clairement les contraintes auxquelles étaient soumis les auteurs dramatiques, par l'architecture des théâtres et notamment du théâtre hellénistique dans lequel se développe la comédie de Ménandre. L'espace théâtral comporte déjà tout un système de signes — qui a évolué de l'Athènes classique à la Rome impériale. Ce système conditionne l'écriture, l'interprétation et la réception de la comédie. C'est alors que le masque intervient comme instrument essentiel du code théâtral. Quatre chapitres lui sont consacrés : le système des masques; le masque en Orient et en Occident, contrastes et comparaisons; le masque romain; les quatre genres de masques (vieillard, jeune homme, esclave, femme). Le masque fait partie d'une structure d'ensemble complexe où s'expriment les éléments fondamentaux de la vie et de la vie en société. Le catalogue des masques de Pollux ne doit pas faire illusion : les éléments structuraux du masque se réduisent à quelques traits et couleurs de base que l'on retrouve dans les différents exemplaires. L'archéologie confirme les textes. Les masques de la Comédie Nouvelle sont les mieux attestés, notamment à Lipari. La magnifique publication de Bernabo Brea, qui mérite d'être mieux connue, est largement exploitée par David Wiles. Dans son étude comparative sur les théâtres d'Orient et d'Occident, l'auteur exploite intelligemment la spécificité des masques les plus caractéristiques, et surtout leur utilisation qui éclaire le jeu du masque antique : comme dans le Nô japonais, une simple inclinaison de la tête peut changer totalement l'expression et la signification du masque. Est reléguée ainsi au rang des contre-vérités l'affirmation trop souvent exprimée par les Modernes sur l'inexpressivité du masque et son inconvénient. Dans le chapitre sur les quatre genres fondamentaux des masques on retrouve des échos de l'analyse structurale de Claude Lévi-Strauss, chaque genre étant classé suivant les catégories fondamentales du chaud, du froid, de l'humide et du sec. Certains pourront s'en irriter, mais l'analyse démontre son bien-fondé, car le masque n'est que le signe le plus apparent et le plus significatif de tout un système de vie. Les deux derniers chapitres sont consacrés l'un au costume et à la gestuelle, l'autre au langage et à la voix. On trouvera ici quantité d'informations et d'anecdotes sur l'art

de l'acteur dans l'Antiquité. L'un des grands mérites de l'ouvrage est son langage clair et précis, éloigné du jargon sémiotico-structuraliste qui rend tant d'ouvrages illisibles pour le simple mortel. Grâce à ses illustrations, photographies en noir et blanc ou dessins, l'expressivité du masque ne pourra plus être contestée. Il est vrai également qu'on ne pourra plus lire une pièce de Ménandre, ni même une pièce de théâtre comme avant.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• HUBERT Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1992, 14 x 21 cm, 152 p.

Marie-Claude Hubert, spécialiste du théâtre contemporain à l'Université d'Aix-en-Provence, vient de publier une étude très intéressante sur l'histoire de la scène du théâtre occidental. Le livre de Mme Hubert apporte de nombreuses informations sur le sujet et sa démarche est personnelle et originale. Il s'agit d'une recherche approfondie qui apporte une contribution importante à notre connaissance de la scène théâtrale. L'ouvrage se divise en quatre parties : 1) « La sphère antique »; 2) « Le théâtre de tréteaux »; 3) « Le cube à l'italienne »; 4) « Les solutions multiples au XX^e siècle ».

En introduction l'auteur précise que le phénomène théâtral est complexe et met en œuvre trois catégories d'artistes, un écrivain, un architecte, des acteurs qui, de concert, s'adressent à un public. La transformation des conditions de la représentation, qu'il s'agisse de l'innovation architecturale ou de l'apparition d'un mode de jeu, a toujours infléchi la dramaturgie vers des voies nouvelles. « La matérialité de la scène contraint l'écriture dramatique d'une époque ... La circularité du champ dramatique antique, son amplification et son unification au Moyen Âge puis à l'époque élisabéthaine, son enfermement dans le cube à l'italienne, ont produit des écritures spécifiques. La scène moderne, éclatée, fait feu de tout bois. Elle emprunte ses solutions aux modèles antérieurs, tout en associant les traits pertinents de chacun d'eux dans des combinaisons jusqu'alors incompatibles, comme l'écriture pulvérise la notion même de forme canonique » (p. 6).

On sait l'influence déterminante qu'a exercée le théâtre antique sur toute la civilisation occidentale. D'ailleurs ce sont la tragédie et la comédie antiques qui ont provoqué l'épanouissement du théâtre classique, entre la Renaissance et le XVIII^e siècle en France, mais aussi en Angleterre et en Italie. Les origines du théâtre grec plongent dans un lointain passé, de cérémonies rituelles et de vieux cultes agraires, en l'honneur de Dionysos. Il nous est malheureusement difficile de suivre la transformation du rituel en œuvre d'art. En tout cas il semble que du premier dithyrambe, à un moment donné, se détacha l'un des choreutes qui commença à improviser et à dialoguer avec le chœur. Une fois le dialogue inventé, il ne nous manque plus que le mythe pour avoir du vrai théâtre. Le premier qui se mit à écrire son texte est Thespis, vers le milieu du VI^e siècle av. J.-C. Il donne en 534 sa première représentation à Athènes, sous le régime de Pisistrate, et il obtient le premier prix. Après ces brèves réflexions sur les origines du théâtre grec, l'auteur examine l'architecture et les conditions de la représentation. Auparavant Mme Hubert souligne le pouvoir de la parole à Athènes. Le théâtre se développe dans l'Athènes du V^e siècle, au moment où l'art du dialogue, la dialectique, circule partout, dans l'Assemblée du peuple, dans les tribunaux, dans le théâtre. « Il paraît logique que ce peuple qui privilégia la parole hautement proférée à la lecture solitaire, découvrit le théâtre, genre où la parole est en acte. Il en inventa la forme quand il passa de la culture orale, celle de l'épopée, à une culture écrite. A ce moment charnière de son histoire, il éprouva le besoin de représenter les événements narrés antérieurement, afin de sauvegarder au discours la dimension spéculaire que l'écriture lui ôtait » (pp. 12-13). L'homme grec commence peu à peu à prendre conscience du fictif. Auparavant la fiction n'était appréhendée qu'à travers le récit indirect, l'épopée, tandis que maintenant elle est mise en scène, si bien que l'on peut croire momentanément à la réalité des événements joués.

Le lieu du spectacle, le *théatron* (le lieu d'où l'on regarde), et son architecture ont fortement conditionné l'écriture dramatique. Tout d'abord le champ dramatique, qui est double chez les Grecs, *orchestra* et *skènè*, sépare l'acteur et les chanteurs-danseurs. Et puis le décor est presque absent dans le théâtre antique. Au début de l'histoire du théâtre aucun arrière-plan ne fermait l'horizon derrière les personnages. Par la suite le décor de fond représentait un temple, un palais, la tente d'un chef d'armée ou un paysage. Le décor de la comédie figurait le plus

souvent des habitations privées. Ces décors étaient obtenus à l'aide de panneaux qu'on plaçait devant la *skènè*, ou même, plus tard, à l'aide de prismes triangulaires de bois, les *périaktoi*, qui présentaient chaque fois une face, puisqu'ils pivotaient sur leur axe. Le théâtre grec ne connaissait pas encore le rideau. L'*aulea* sera utilisée pour la première fois par le théâtre romain. Le spectateur moderne est habitué à une mise en scène réaliste, tandis que le spectateur athénien était guidé surtout par le texte et par son imagination. Parmi les machines et les praticables qu'utilise le théâtre antique, signalons l'*eccyclème* (plate-forme roulante qui surgit par l'ouverture de la porte centrale) destiné à rendre visible au public un événement qui avait lieu à l'intérieur. La scène antique utilise aussi la *mèchanè* (machine à apparitions) : cette machine à voler permet de faire évoluer dans le ciel un héros ou un dieu. Vient ensuite un chapitre sur les conditions de la représentation. L'auteur souligne la règle des trois acteurs, qui jouent successivement la totalité des rôles parlés. L'acteur et le chœur, leurs attributs et leurs fonctions sont ensuite présentés. Dès le début du IV^e siècle, le rôle du chœur décroît peu à peu. Le chœur n'est plus un élément interne à la construction de la pièce et ne peut que disparaître. Il perd son rôle de personnage collectif et devient un simple élément du décor sonore. C'est le cas dans *l'Assemblée des femmes* et *Ploutos* d'Aristophane. Au cours du IV^e siècle la scène théâtrale commence à se compliquer. Sont construits les *paraskènia*, deux avant-corps rectangulaires, ornés de colonnes à chaque extrémité latérale de la scène. Les *paraskènia* tendent à isoler les acteurs et à créer une opposition entre l'action et les chants du chœur. Une autre étape dans l'évolution de la scène fut le surélévement du *proskènon* jusqu'à trois mètres. Désormais les acteurs jouent sur la terrasse du *proskènon* tandis que les membres du chœur agissent dans l'*orchestra*. Cette séparation aura ses conséquences sur le texte dramatique. Le protagoniste apparaît maintenant plus imposant et, s'éloignant du spectateur, semble appartenir à un autre monde.

La partie consacrée à la « *sphère antique* » s'achève avec un chapitre sur le théâtre latin qui sert de transition entre le théâtre grec et le théâtre à l'italienne. Les Romains ont eu, comme les Grecs, le théâtre comme moyen d'expression privilégié. Mais les Romains ont profondément remanié le théâtre grec, tant au niveau littéraire qu'architectural. À la Renaissance les architectes s'inspirèrent de cette nouvelle scène romaine. De même, les tragédies grecques inspireront les nou-

veaux dramaturges, comme Corneille, Sénèque, mais aussi Shakespeare et bien d'autres. Plaute et Térence sont inspirés directement par les comédies de Ménandre. Le théâtre romain a apporté certaines transformations architecturales importantes : l'*orchestra* est devenue semi-circulaire, la scène s'agrandit, le théâtre devient presque fermé. Le théâtre commence désormais à perdre sa fonction originelle de célébration. Le chœur perd sa fonction de témoin du drame et il devient un simple ornement. Le théâtre romain devient un *auditorium*. « Le théâtre latin apparaît comme un moment nécessaire, pour que l'on passe d'une conception sacrée de la scène, qui était celle des Grecs, à un théâtre profane. Le théâtre médiéval et le théâtre renaissant, nous allons le voir, réitéreront le même parcours que le théâtre antique. À la suite du drame médiéval, religieux, le travail de la Renaissance, analogue à celui du théâtre latin, sera de désacraliser la scène » (p. 39).

Dans la deuxième partie, l'auteur étudie le théâtre de tréteaux et la scène médiévale. Mme Hubert constate que la chute de l'Empire romain a créé, en Occident, une cassure politique, linguistique et culturelle. De surcroît l'Église catholique a fait fermer dès le V^e siècle les quelques théâtres qui existaient encore, les considérant comme nuisibles à la foi chrétienne. De plus, les textes anciens ne sont plus accessibles. Le théâtre qui semble mort au Moyen Âge va renaître du culte. Malheureusement cette époque ne nous laissera aucune pièce construite.

L'espace théâtral médiéval est le plus souvent la place du marché. Les fêtes populaires, les jeux liturgiques, le carnaval, les jeux de tréteaux ont lieu sur la place centrale de la ville. Pendant toutes ces fêtes tout le monde participe à l'action et se sent concerné par ce qui se passe sur la « scène ». Il n'y a pas de « spectateurs » au sens moderne du terme. « La rupture acteurs/spectateurs n'apparaîtra qu'au XV^e siècle, lorsque les acteurs de mystères, devenus professionnels, groupés en « confréries », ne seront plus les délégués des spectateurs sur l'aire de jeu » (p. 144). La création de troupes d'acteurs professionnels entraînera également l'apparition des premières salles et des théâtres permanents, au XVI^e siècle.

Du Moyen Âge à la Renaissance, et l'on passe au théâtre élisabéthain. C'est l'époque la plus brillante du théâtre anglais. Le théâtre élisabéthain est né dans des cours d'auberge où se produisaient des troupes ambulantes. Il y avait des théâtres fermés, mais aussi des

théâtres ouverts, privés et publics. L'auteur étudie l'architecture de la scène élisabéthaine, le langage dramatique, le rythme et l'action, la parole et le spectacle. Suit la *commedia dell'arte* (pp. 66-72) qui a tant influencé le théâtre comique français, aux XVII^e et XVIII^e siècles.

La troisième partie, « Le cube à l'italienne », ajoute à cette étude un intérêt particulier pour l'histoire du « théâtre à l'italienne ». L'auteur montrera que le théâtre à l'italienne substitue au modèle sphérique antique une conception cubique de la scène, qui coupe le spectateur de la représentation. Ce qui caractérise ce théâtre est la scène, l'illusion en perspective, et la salle avec plusieurs étages de loges ou en galeries disposées en U autour du parterre. Cette architecture s'instaura peu à peu en France, à partir du XVIII^e siècle. L'auteur examine d'abord les solutions architecturales italiennes et les conditions de la représentation en France. Elle montre ensuite qu'avec la construction de la première scène à l'italienne en France, en 1641, le théâtre s'oriente dans deux voies très différentes. Le décor unique met en valeur le personnage, mais les grands dramaturges classiques n'ont pas dédaigné les possibilités qu'offre le décor successif et la féerie des machines (pp. 88-103). Les bouleversements socio-politiques des XVIII^e et XIX^e siècles accélèrent les transformations scéniques. Les auteurs et le public préfèrent désormais une conception illusionniste de la représentation. La grande création de la scène à l'italienne est le décor d'intérieur, qui est apparu avec le classicisme. A partir du XVIII^e siècle, les acteurs ne jouent plus devant le décor, mais à l'intérieur du décor. A partir du drame bourgeois, l'espace théâtral s'est précisé et il est évoqué avec netteté. Ce progrès de la scénographie a incité, à partir du XVIII^e siècle, les écrivains dramatiques à exploiter toutes les possibilités de l'espace scénique. Aussi l'écriture dramatique s'est-elle radicalement transformée.

La dernière partie, « Solutions multiples au XX^e siècle », traite brièvement de la désaffection du modèle à l'italienne. La scénographie s'oriente maintenant vers une conception emblématique. La salle à l'italienne est abandonnée; on adapte l'amphithéâtre qui offre une bonne vision. On abandonne aussi le décor construit. On constate un retour aux formes du théâtre populaire, on fait renaître les rituels et les cultes qui s'associent aux origines du théâtre. Nous pouvons parler d'un « retour aux origines », d'une re-ritualisation du théâtre. Dans la conclusion, l'auteur constate que l'évolution du lieu théâtral, à travers les siècles, se caractérise par le passage de l'absence de l'architecture

permanente à des formes architecturées. Cette évolution s'accompagne du passage de la scène ouverte à la scène fermée. L'enfermement de la scène a suscité la naissance du décor et par la suite l'intériorisation du personnage. La position relative salle/scène conditionne la forme du texte dramatique d'une époque. L'ouvrage de Marie-Claude Hubert s'achève par une bibliographie sommaire, un glossaire, un index et une table des planches.

Cette étude originale est à conseiller à toute personne qui s'intéresse au théâtre et à l'histoire de la civilisation. Un livre qui sera fort utile aux historiens du théâtre comme aux littéraires, aux spécialistes des textes dramatiques comme aux metteurs en scène.

Théodoros PAPPAS

• *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, articles réunis par Michel Corvin, Paris, Bordas, 1992. Un volume 19 x 25 cm, relié, 940 p.

Le théâtre antique est bien représenté dans cette encyclopédie avec notamment les articles de Florence Dupont, de Suzanne Saïd, de Paulette Ghiron-Bistagne. Il est dommage que les corrélats ne soient pas toujours explicites (« concours » s.v. « Dionysies », etc.) et que l'iconographie ait été négligée. Mais sur bien des points techniques et précis (décors, costumes, art gestuel, concours, etc.) on trouvera une mise au point claire et actualisée.

COMPTES RENDUS DE SPECTACLES

• *La Paix* d'Aristophane; mise en scène de Marcel Maréchal. Théâtre national de Marseille; La Criée, 30 quai de Rive Neuve, 13007 Marseille; 12 mars – 20 avril 1991.

Marcel Maréchal a décidé de monter une adaptation de la pièce d'Aristophane au moment où la crise du Golfe a éclaté. Une telle initiative rappelle la fonction éminemment politique des représentations antiques. Le metteur en scène demeure fidèle aussi à l'esprit du comique athénien dans tout le travail d'adaptation qu'il fait subir au texte. Les allusions à la vie politique sont réactualisées. M. Maréchal brocarde tout le monde, les adhérents de tous les partis, y compris ceux qui sont *rose tonton*; le spectateur qui a souci d'érudition ne peut que prendre à nouveau conscience, avec désespoir, de tout ce qui pour lui est définitivement perdu dans la pièce d'Aristophane. D'une simple inflexion de la voix, en effet, les acteurs imitent un personnage, rappellent des événements proches. Ils savent par ailleurs recréer l'atmosphère de complicité dans laquelle les Athéniens vivaient au théâtre. Aristophane s'adresse aux habitants de l'Attique, Maréchal ravive le sentiment communautaire qui unit les Phocéens du Rove, de l'Estaque ou d'ailleurs. Même le bousier, devenu un énorme crustacé aux yeux bleus, semble sortir tout droit du Vieux Port.

Toutefois, la représentation n'est pas vraiment réussie. En montant cette pièce dans une intention militante, la troupe n'a pas évité les écueils propres à ce type de spectacle. Les acteurs ne s'abandonnent

jamais à un lyrisme profond ou à la truculence, à une allégresse vraiment débridée. La représentation est faite de demi-mesures. L'acteur principal, qui joue le rôle de Trygée, alias Lavendange, déclame, immobile, des tirades pleines de bons sentiments pacifistes. Le statisme de la mise en scène accentue alors l'impression de didactisme. Marcel Maréchal anime parfois le spectacle par des ruptures de ton, de style, presque de genre. Mais lorsque le chœur, par exemple, danse aux rythmes d'une comédie musicale moderne, le procédé n'est perçu que comme un truc de métier qui ne s'inscrit pas dans un mouvement général d'enthousiasme théâtral. A la fin de la pièce, un cortège nuptial traverse les rangs des spectateurs, avec, en fond sonore, la musique du film *Zorba le Grec*. Mais cet effet très puissant paraît encore artificiel.

On peut conserver tout de même l'image du décor, à la fois simple et somptueux. L'espace théâtral devient un lieu magique. Au lever du rideau, des effets sonores et lumineux suggèrent le fracas de la guerre. Le ciel auquel parvient ensuite Lavendange est une surface d'un azur glacé, et sur le plateau glisse, en patins à roulettes, un Hermès chauve, enveloppé de voiles légers, personnage angélique et inquiétant.

Jacqueline ASSAËL

• *Le mauvais chieur*, spectacle de Commedia dell'Arte, d'après le *Dyscolos* de Ménandre. Théâtre universitaire de Nice, Faculté des Lettres de Nice, directeur Jean Lamiral; 1991.

La fidélité au texte grec se manifeste à travers le choix du titre. La traduction habituelle, l'*Atrabilaire*, n'est qu'une adaptation très approximative.

Pour le reste, la troupe et le metteur en scène, Louis Ribérac, précisent : « La réalisation ne garde que peu de choses de la pièce antique; malgré la valeur de celle-ci nous n'avons pas osé tenter une reconstitution d'un spectacle sur la forme duquel nous ignorons, en fait, pratiquement tout. Le choix a donc été fait de n'en conserver que le canevas et de broder autour une mise en scène dans le style de la Commedia dell'Arte qui nous a semblé le plus apte à rendre les aspects de comique très populaire que laisse deviner le texte de Ménandre ».

Il faut donc juger la représentation sur ces bases-là. Le spectacle est réussi dans la mesure où les jeux de physionomie propres à ce genre de théâtre, le travail sur les divers timbres de la voix, sur les accents, sont bien maîtrisés. Ces éléments sont importants dans cette sorte de spectacle. Chaque acteur incarne son rôle avec conviction; jeune premier naïf, vieillard acariâtre, cuisinière joviale, tous les personnages sont campés avec brio.

Le rythme s'emballa quelquefois, au cours de quelques scènes acrobatiques; peut-être aurait-il fallu communiquer cette vivacité à toute la représentation par une mise en scène plus enlevée. Les quelques chansons de variétés introduites ici et là surprennent dans ce cadre théâtral, mais un soutien musical plus judicieux aurait pu favoriser des accélérations plus nombreuses.

Au total, un bon travail collectif et un spectacle divertissant, ce qui est l'essentiel.

Jacqueline ASSAËL

• *Le Fantôme* et *le Marchand* de Plaute; mise en scène d'Alain Michel. Compagnie Théâtre à dire, Paris, Théâtre Déjazet; 12 novembre – 21 décembre 1990.

Pour la troisième année consécutive, le Théâtre à dire a présenté au Théâtre Déjazet un spectacle consacré à Plaute et destiné au public scolaire et universitaire. Cette compagnie avait déjà joué en 1988 *la Marmite* et *les Ménechmes*, en 1989 *le Soldat fanfaron*. En 1990, ce furent donc *le Fantôme (Mostellaria)* et *le Marchand (Mercator)*.

On peut à la fois s'étonner et se réjouir de la longueur de ce spectacle (plus de deux heures), composé de deux pièces de Plaute. En tout cas, les jeunes spectateurs ont dans l'ensemble bien répondu à l'effort d'attention qui leur était demandé. Par contre, on peut se demander dans quelle mesure nous assistions bien à des pièces de Plaute. Alain Michel (responsable de l'adaptation et de la mise en scène) est formel à ce sujet : le texte qu'il propose n'est pas une traduction littérale de l'original, mais la structure de la pièce et des dialogues est respectée. Par exemple :

Mercator, v. 111-112 :

*Ex summis opibus viribusque usque experire, nitere
 Erus ut minor opera tua servetur. Agedum, Acanthio,
 Abige abs te lassitudinem, cave pigritiae praevertaris.*

Traduction Budé :

Vas-y de toutes tes forces, fais des pieds et des mains pour sauver ton jeune maître, Acanthion ! Allons, vite à l'œuvre ! Chasse-moi la fatigue, ne te laisse pas gagner par la paresse.

Adaptation d'Alain Michel :

Dépêche-toi, Acanthion, le sort de ton jeune maître est entre tes mains. Allons ! Tu souffleras quand tu seras arrivé !

Il faut reconnaître que cette adaptation très libre a le mérite d'un accès facile et direct. Certains trouveront peut-être qu'elle perd en saveur ce qu'elle gagne en concision : de nombreux jeux de mots sont supprimés alors que l'adaptateur introduit des anachronismes, comme « minet » et « psychiatre », qui peuvent faire sursauter. Mais le public les apprécie nettement pour ce qu'ils sont et c'est l'essentiel. Apparemment celui-ci approuve vivement aussi le « final » ajouté à la fin de chacune de ces deux pièces pour réunir tous les personnages. Ces audaces désoleront peut-être quelques esprits chagrins mais le public se régale et cette adaptation ne détournera certainement pas de l'œuvre originale.

La mise en scène, très fonctionnelle, a le mérite de se faire oublier. Elle n'est destinée qu'à faire valoir le texte au moyen des jeux de scène qu'il implique et elle le fait très bien. Sans doute certains éléments des décors et des costumes ont-ils été utilisés pour de précédents spectacles du Théâtre à dire, mais d'astucieux ajouts ou modifications donnent au spectateur le plus difficile une impression de nouveauté et de délicieuse fantaisie.

L'unanimité s'est faite en tout cas sur le jeu des acteurs, qui ont su donner à ces deux pièces tout le dynamisme souhaité et, tout en nous amusant, nous faire prendre conscience des rapports sociaux qui sont à la base de la dramaturgie de Plaute. Une seule réserve : certains des jeunes éléments de la troupe auraient intérêt à travailler davantage leur articulation. Par contre, tous ont montré des dons de composition remarquables : n'oublions pas qu'ils ne sont que huit pour interpréter vingt-et-un personnages dans les deux pièces ! Chacun a su, en restant crédible, incarner des personnages de conditions sociales ou de carac-

tères diamétralement opposés. Citons-les tous, avec leurs emplois successifs : Roland Guéridon (esclave rustique, patricien bon vivant et père de famille sévère), Sylvie Rolland (courtisane amoureuse et matrone offensée), Paola Jullian (courtisane rusée, petit esclave et ingénue éplorée), Gérald Cesbron (joyeux fêtard, usurier rapace et amoureux passionné), Marcelle Barreau (entremetteuse hypocrite et esclave fidèle presque centenaire), Michel Burstin (jeune libertin, esclave brutal et confident dévoué), Jean-Luc Bernard, quant à lui, réussit l'exploit d'interpréter deux esclaves (Tranion et Acanthion) qui se trouvent dans des situations pratiquement identiques en donnant à chacun une personnalité différente et il nous offre de plus un cuisinier du *Mercator* mémorable. On peut regretter en revanche que les deux personnages de « père noble » (Theuropide et Lysimaque) incarnés par Marc Monjou ne soient pas plus nettement caractérisés. Le premier aurait dû à mon sens être plus sympathique et le deuxième d'apparence plus aristocratique.

J'aurais aimé en tout cas que la relation de complicité qui s'instaure entre Tranion et Theuropide et qui forme la matière même de la *Mostellaria* soit mieux marquée par les comédiens. N'oublions pas que Theuropide est ravi de se laisser duper et de croire à cette histoire de fantôme. Mais peut-être faut-il, pour jouer ces personnages, le talent de Jacques Fabbri et d'André Gilles, tel qu'il se manifestait, aux environs des années 50, dans l'adaptation que Claude Santelli avait faite de cette œuvre.

Au contraire, je n'ai que des éloges à faire sur le *Mercator*, pièce des plus mal connues, et dont l'efficacité m'a surpris. Il faut en remercier Gérald Cesbron qui a su faire du rôle ingrat de Charinus (personnage excessif, paranoïaque et cependant sympathique) un rôle en or dont la modernité m'a frappé (sans doute parce qu'il fait penser parfois à l'univers d'Ionesco). Cette performance devrait logiquement amener d'autres troupes à monter cette pièce et d'autres comédiens à jouer ce rôle.

Le succès remporté par ces représentations a incité le Théâtre à dire à produire son spectacle dans de grandes villes universitaires (Lyon, Lille, Strasbourg, Nantes, Reims, Orléans, Amiens). Souhaitons qu'il poursuive et étende ses activités, en conservant ce mélange de rigueur et de fantaisie qui fait son charme.

Jean GUILLERMOU

• *Amphitryon* et la *Comédie des ânes* de Plaute; mise en scène d'Alain Michel. Compagnie Théâtre à dire; 21 novembre – 3 décembre 1991.

On peut dire de Plaute qu'il est à la fois célèbre et inconnu. Qui ne connaît, au moins de nom, le « maître » de notre Molière ? Mais qui peut se vanter d'avoir assisté à la représentation d'une *palliata* de Titus Maccus Plautus ?

Peu de monde en vérité, car il est très peu souvent mis à l'affiche. Infiniment moins en tout cas que les auteurs grecs, ses prédécesseurs. Ainsi, feu le célèbre Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne a jadis monté, en trente-huit ans d'existence, seulement deux « Plaute » (*Amphitryon* en 1938 et le *Soldat Fanfaron* en 1957) pour une dizaine de pièces grecques.

Et, hors du théâtre universitaire, à part quelques matinées classiques à l'Odéon dans les années trente (toujours consacrées à l'*Aulu-laire* ou à *Amphitryon*), on ne peut guère relever que deux réalisations : le *Carthaginois* par le Grenier de Toulouse (en 1949) et le *Fantôme* par la Compagnie Jacques Fabbri (en 1954).

C'est dire l'intérêt que présente, pour les amateurs de théâtre, lycéens ou étudiants, le travail de la Compagnie Théâtre à dire qui semble avoir fait de Plaute son auteur favori. De plus, son animateur, Alain Michel, également l'adaptateur des pièces qu'il met en scène, entend présenter Plaute le plus fidèlement possible. Son texte comporte de savoureuses « équivalences » en ce qui concerne les interjections et les expressions familières. Mais il ne s'écarte jamais du dialogue original. Par contre, l'adaptateur du *Fantôme* de 1954, Claude Santelli, faisait du Fils de Famille un jeune « existentialiste », usant du jargon « germanopratin » de l'époque !

Fidélité sans anachronisme également pour la décoration : certes, on sait peu de choses sur les décors de la *palliata* romaine; ce dont on est sûr, c'est que Plaute n'a jamais connu les théâtres en pierre, mais seulement les tréteaux démontables en bois, avec spectateurs debout. Cela rend tout à fait crédibles les éléments scéniques d'Alvaro Provei qui évoquent les entrées des différentes maisons de la place publique. Quant aux costumes d'Eliane Ozanne, ils sont joliment stylisés tout en restant romains.

Jean Giraudoux prétendait avoir décompté trente-sept *Amphitryon* (y compris celui de Plaute) avant le sien qu'il intitulerait *Amphitryon 38*. Le thème est des plus connus. Au contraire, celui de l'*Asinaria* a la particularité de montrer, non pas, comme toujours, un fils essayant de gruger son père avec l'aide d'un coquin d'esclave, mais le père et le fils complices dans le dévergondage.

Le choix (la création en France ?) d'une telle œuvre honore donc Théâtre à dire, dont il faudrait citer tous les comédiens qui, grâce à l'authenticité de leur jeu, arrivent à imposer Plaute devant de jeunes auditoires pas toujours faciles.

André DEGAINE

- Rencontres nationales du théâtre antique, Toulouse 8-10 novembre 1990. Colloque international « Dramaturgie et actualité du théâtre antique », Toulouse, 17-19 octobre 1991.

On lira ci-dessous le compte rendu des *Bacchantes* d'Euripide, réalisation avec laquelle le jeune Centre d'Études Appliquées au Théâtre Antique (CRATA) a inauguré ses activités à l'Université de Toulouse-le-Mirail. Lors de ces premières « Dionysies nationales », le programme a été axé sur le théâtre vivant avec des projections de films (*Phèdre* de Jules Dassin), des représentations théâtrales (la *Marmite* de Plaute, par le Théâtre du Matin, *Œdipe Roi* de Sophocle par la Compagnie Avant Quart), des lectures (*Agamemnon* d'Eschyle présenté par Jean Gillibert) et des débats. Cette manifestation avait aussi pour but de préparer le grand colloque international « Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique », qui s'est tenu à Toulouse du 17 au 19 octobre 1991. La participation de nombreux universitaires étrangers, la présence de professionnels du théâtre aux côtés de chercheurs, historiens ou philologues, fit de cette rencontre un réel succès. Le débat animé par Ariane Mnouchkine et Jean-Pierre Vernant restera dans toutes les mémoires comme un grand moment de l'histoire du théâtre antique en France.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Les Bacchantes* d'Euripide; mise en scène R. Gouzenne. Université de Toulouse-le-Mirail; juin 1990, octobre 1991.

Les cinq représentations des *Bacchantes* d'Euripide, du 13 au 17 juin 1990, ont sans aucun doute constitué pour l'Université de Toulouse-le-Mirail, qui produisait le spectacle, l'événement culturel marquant de l'année. La magnifique cour intérieure des bâtiments XVIII^e de l'École des Beaux-arts a permis d'accueillir chaque soir les trois cents spectateurs qu'autorisaient les gradins.

Quelques mois après, à la faveur des bilans, naissent les interrogations : la reprise du spectacle est-elle opportune ? Sous sa forme originelle ? Avec des correctifs qui tiennent compte de critiques diverses ? Toute création qui suscite des remarques a le mérite d'avoir mobilisé l'intérêt, car rien n'est pire que le silence.

Or, à propos des *Bacchantes*, je n'ai pas entendu le silence. J'ai entendu des réserves, mais surtout beaucoup d'éloges et d'échanges passionnés. Un « pré-prologue », appendice moderne introduit par le metteur en scène, susceptible d'induire en erreur le spectateur sur l'enchaînement ultérieur, était-il nécessaire ? On a été réfractaire à la musique ou on a au contraire goûté son charme mystérieux, son pouvoir d'incantation parfois lente et lancinante à l'excès. On a été sensible à la beauté plastique des choreutes plus qu'à leur performance chorégraphique ou on a douté de l'adéquation entre leur appareil et la véritable fonction du chœur dans la tragédie. On a été dispersé par la prestation parfois simultanée des musiciens, des danseuses et des acteurs, en fonction de l'espace scénique exploité dans sa largeur plus que dans sa profondeur. La relation entre chorégraphie et musique avait-elle été suffisamment approfondie ? La voix de Dionysos demeure, plus que l'interprétation de la fonction du dieu. Certains n'ont pas senti le symbole du rôle de Penthée et d'Agavé tenu par le même acteur. Quoi qu'il en soit, la gageure avait été prise de respecter la répartition des rôles, conforme à celle de l'Antiquité, entre trois acteurs. En bref, on a reproché un amalgame d'éléments composites — chacun d'entre eux retenant, à sa manière, l'intérêt —, alors que le schéma organisateur ou « l'épine dorsale » de l'ensemble eût gagné à une fermeté mieux affirmée.

Et pourtant la poésie, le tragique et la pédagogie des *Bacchantes* l'ont emporté.

La poésie, grâce à la magistrale traduction de Lucien Borda, qui allie fluidité, pertinence et sensibilité. Combien de spectateurs étaient capables d'identifier derrière chaque nom propre la réalité mythologique ou géographique ? Tous ont été fascinés par la magie de l'étrangeté, de l'éloignement, du rêve. Cette prestigieuse version des *Bacchantes* pour la scène mérite à elle seule la reprise du spectacle.

Le tragique du mystère religieux, de l'initiation dionysiaque, du pouvoir tyrannique, de la violence et de la mort a été perçu pour la représentation scénique avec justesse et rendu sans outrance, sans déformation grandiloquente.

La pédagogie des *Bacchantes*, pertinemment distillée par les commentaires du traducteur, a fait son œuvre; chacun a retenu les problèmes que rencontre d'aventure une cité, dans une civilisation en crise, parfois si proches de l'actualité : rapports antithétiques d'influence entre mondes du rationnel et de l'irrationnel, du masculin et du féminin, de l'autochtone et de l'étranger; rapports également entre pouvoirs spirituel et temporel; difficultés de communication entre générations.

Le pari, si cher à L. Borda de longue date, a été gagné : la collaboration entre universitaires (musique originale et direction des chœurs de J.M. Court; coordination des moyens de production par J.P. Mazières) et professionnels du théâtre (mise en scène de R. Gouzenne; chorégraphie de M. Raji; scénographie de J. Juillac; acteurs : G. Pawloff, F. Azema, R. Gouzenne) s'est instaurée, constructive et efficace. Nous nous réjouissons de voir, grâce à une telle initiative, l'antique se pérenniser, se diffuser et atteindre des non-initiés.

Pour un rayonnement accru des langues anciennes, pour les projets du jeune Centre de Recherches Appliquées au Théâtre Antique de Toulouse-le-Mirail, pour la nouvelle politique culturelle de l'Université, la création des *Bacchantes* a tenu lieu d'acte fondateur.

Michel MENU

• *Andromaque* d'après Euripide et Racine; mise en scène de Junji Fuseya. Paris, Théâtre du Temps; saison 1990-1991.

L'adaptation a délibérément pris de grandes libertés avec le modèle grec ou racinien. Citons le metteur en scène : « Hantée par ce

curieux mélange de fantômes, cette nouvelle adaptation tragi-comique d'*Andromaque* doit surtout son originalité à la création d'un personnage absent des adaptations antérieures : Hadée. C'est par elle que les destins des protagonistes vont se nouer car, servante d'Andromaque, elle devient la confidente de tous ... La notion mythique de « destin » disparaît au profit de ce personnage concret qui, simple servante, va diriger l'avenir de ses maîtres. Ceux-ci ne sont plus les héros qu'on connaît, guidés par la fatalité, mais d'absurdes pantins manipulés par un être inférieur ». Cette dérision de la « fatalité » n'est pas étrangère à l'esprit d'Euripide dont l'ironie est parfois si ambiguë. C'est pourquoi cette mise en scène si dérangement captive le spectateur. Comme à l'accoutumée l'interprétation doit son originalité à une grande stylisation empruntée à l'art théâtral japonais, plus finement maîtrisé encore que dans les spectacles antérieurs. Six acteurs masculins interprètent tous les rôles. Citons encore le metteur en scène : « un acteur qui maîtrise la précision de ses gestes, de son élocution, peut facilement atteindre cette pureté théâtrale ». La stylisation extrême du jeu contribue à créer la distanciation que d'autres, comme Ariane Mnouchkine, ont puisée dans divers théâtres d'Orient. Ici, cependant, le style japonais a un caractère d'authenticité dû sans doute aux origines du metteur en scène qui maîtrise parfaitement les diverses techniques des théâtres du Japon. Cela ne va pas sans difficulté parfois pour le profane : à la fin de la tragédie, un assistant, voilé comme l'assistant du marionnettiste de Bunraku, apporte sur scène un mystérieux éventail qu'il déplie et qui représente Molossos, le fils d'Andromaque et de Pyrrhus par lequel le destin suivra son cours.

Au total, un spectacle très intéressant et remarquablement interprété avec une économie de moyens et d'effets empreints d'un certain esprit zen.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Alceste* d'après Euripide; mise en scène de Junji Fuseya. Paris, Théâtre du Temps; automne 1991.

La troupe du Théâtre du Temps a présenté une version originale d'*Alceste*, la pièce d'Euripide. Philippe Franchini, qui a établi le

texte, préserve la trame narrative initiale, excepté l'issue. En effet, si dans la tragédie d'Euripide, Admète retrouvait l'amour d'Alceste, revenue des Enfers, ici le mari, troublé par les charmes d'une belle inconnue ramenée par Héraclès, ne reconnaît pas son épouse qui, courroucée, choisit de regagner le royaume d'Hadès. Grâce à ce revirement, Junji Fuseya, le metteur en scène, transforme la tragédie en une comédie qui utilise tous les procédés farcesques du kyôgen.

Le jeu des acteurs donne d'emblée le ton. Les personnages évoluent avec une pureté de gestes proche du mime. La stylisation de l'arrivée de Charon sur une barque imaginaire, par exemple, produit tout son effet esthétique. Le débit mécanique et ralenti du texte se calibre sur les techniques théâtrales du nô et du kyôgen et vise à produire une tension comique, dans une atmosphère irréaliste. La réussite du spectacle tient principalement enfin à la métamorphose des visages en masques de chair. Chaque personnage se fige, dès le début, dans une grimace grotesque qui rappelle le masque grec. Le lien est ainsi fait entre la tradition théâtrale japonaise et la comédie de l'Antiquité.

L'habileté de Junji Fuseya est d'avoir puisé dans la tragédie d'Euripide des couples de personnages aux relations universellement comiques : maître-valet, époux-épouse, stéréotypes du kyôgen. Apollon, le serviteur zélé d'Admète, dans un costume clownesque, est, en réalité, le seul sage de la pièce. Alceste, l'épouse du roi, quant à elle, apparaît comme une femme dominatrice qui réussit jusqu'à la fin à mettre son mari dans l'embarras. La jalousie d'une simple femme réduit à néant l'entreprise des dieux : ultime ironie de cette interprétation pour le moins inattendue.

Christine THIBERT

• *Orestie 1991*. Neuchâtel; septembre-octobre 1991.

La fondation de la fête neuchâteloise du 700^e anniversaire de la Confédération Helvétique a choisi de se mettre sous le sceau de la tragédie grecque. L'*Orestie* d'Eschyle était donc au programme, complétée par deux œuvres contemporaines inspirées de l'œuvre d'Eschyle : *Visitations*, cantate dramatique de Norbert Moret, et *Les Crapauds*, drame satyrique de Gilbert Pingeon. L'adaptation fran-

çaise de l'*Orestie* était due à Michel Viala. L'originalité de cette création tient au fait qu'elle est une coproduction internationale dans laquelle se sont associés Den Nationale Scene de Bergen (Norvège), l'Opéra décentralisé de Neuchâtel, le Centre International de Théâtre « Le Monde Entier » de Moscou et l'International Exchange Foundation de Los Angeles. La mise en scène était due à François Rochaix, de l'université de Neuchâtel, qui invita le GITA à participer à cette manifestation.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Les Atrides*; mise en scène d'Ariane Mnouchkine. Théâtre du Soleil, Paris, Cartoucherie de Vincennes; 1990-1992.

Cette tétralogie est certainement l'événement le plus considérable de ces dernières années dans l'histoire du théâtre antique en France. Les représentations données à l'étranger, en Europe et aux États-Unis, ont connu le même succès. Le mot est d'ailleurs faible pour traduire l'effet produit sur le public qui, même pour les non francophones, fut véritablement subjugué par le spectacle.

Ariane Mnouchkine a donné depuis longtemps des preuves de son talent. On se souvient de ses créations au Festival d'Avignon où elle avait déjà révélé sa fascination de l'Orient. C'est à la Chine qu'elle avait emprunté ses éléments de distanciation théâtrale dans *La Nuit des Rois* de Shakespeare. C'est au Japon qu'elle puisa son inspiration pour *Richard II*, du même auteur. Ici c'est le Kathakali, théâtre sacré de l'Inde, remontant au XVII^e siècle, qui lui a servi de modèle pour les grimaces, véritables masques peints sur les visages, pour les costumes, pour l'art gestuel, la musique et les danses, bref pour tous les éléments de la mise en scène. Le procédé n'a pas toujours été bien accepté : « Faut-il passer par l'Inde pour aller en Grèce ? » proteste Jacques Nerson dans le *Figaro Magazine* du 5 janvier 1991. Il reproche essentiellement à la réalisatrice la désinvolture avec laquelle elle s'inspire d'un théâtre sacré pour un jeu profane, car, dit-il, « Ariane Mnouchkine a beau déguiser ses acteurs en tragédiens, elle ne ressuscite pas la tragédie ». Mais, justement, Ariane Mnouchkine pense que l'on peut encore efficacement jouer la tragédie grecque. Et

ce qui a fait son succès, c'est sans doute la grande authenticité et la grande humilité avec laquelle elle a abordé le répertoire grec. Son premier souci fut d'abord de « savoir ce que cela veut dire ». C'est pourquoi elle fit effectuer en premier lieu un mot à mot des textes grecs par son amie Claudine Bensaïd. Elle n'hésita pas ensuite à consulter les plus rigoureux des philologues, Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe. La traduction d'*Iphigénie à Aulis* est due à Jean et Mayotte Bollack. Mais c'est Ariane Mnouchkine elle-même qui mit au point le texte français de la trilogie d'Eschyle. L'entreprise est donc loin d'être un simple divertissement folklorique. La mise en scène des chœurs a retenu tout particulièrement l'attention. C'est d'autant plus méritoire que généralement les metteurs en scène considèrent le chœur de la tragédie grecque comme un ornement inutile, en tout cas fort gênant. Mais Ariane Mnouchkine a compris que le chœur était l'élément fondamental de la tragédie grecque au moment de son élaboration. Du point de vue institutionnel d'abord : les concours dramatiques en Grèce ancienne furent en premier lieu des concours entre formations chorales. Du point de vue littéraire et du point de vue de la mise en scène, les chœurs, durant la période classique du moins, furent essentiels dans l'économie de la représentation tragique. Certes, Ariane Mnouchkine a renoncé au chant choral lui-même si difficile : c'est un récitant qui prononce le texte, car il doit être clairement audible. En revanche la musique et la chorégraphie s'épanouissent sans entraves. Les chœurs des *Atrides* sont sans doute les meilleures adaptations du chœur dramatique grec que nous ayons vues. On comprend enfin pourquoi le chœur fut si longtemps, pour les anciens Grecs, le moment le plus attractif du spectacle. Ariane Mnouchkine a poussé le désir d'authenticité jusqu'à restaurer le même nombre de choreutes que celui des spectacles d'Eschyle : douze interprètes masculins qui sont chargés d'interpréter également les rôles féminins comme dans *Iphigénie à Aulis*.

La tragédie d'Euripide ouvre le cycle tragique. Certains esprits chagrins diront que c'est une hérésie puisque *Iphigénie à Aulis* fut composée bien après l'*Orestie*. Mais comment faire comprendre le déchaînement des passions et la marche du destin sans rétablir clairement pour les spectateurs d'aujourd'hui l'intégralité du mythe ? C'est la mort d'Iphigénie, sa fille chérie, sacrifiée à Aulis pour obtenir des dieux un vent favorable au départ vers Troie, qui va susciter la haine irréductible de Clytemnestre, mère et épouse bafouée. En nous

faisant revivre, même à travers Euripide, le crime d'Agamemnon, on nous fait mieux comprendre la logique de la fatalité. D'ailleurs la mise en scène n'a pas négligé le particularisme d'Euripide, grand maître en ironie. Le personnage d'Achille nous semble tout particulièrement euripidéen.

Agamemnon retrace donc le retour du roi et la vengeance de Clytemnestre. Dans son compte rendu (*Le Monde* du 8 décembre 1990), Colette Godard souligne un certain alanguissement du rythme dans cette tragédie. Mais cette première pièce de la trilogie d'Eschyle n'est en fait que le prélude au déchaînement de la violence meurtrière qui culmine dans les *Choéphores*. C'est en effet dans cette tragédie que l'on assiste au meurtre le plus horrible : celui d'Oreste, qui tue sa mère pour venger son père. La mort de Clytemnestre est assurément le point culminant du spectacle. Le nouveau titre, *Les Atrides*, prend tout son sens. Alors se déchaîne la fureur fatale des descendants d'Atrée, qui avait commis le crime primordial en faisant manger à Thyeste son propre enfant. Cette fureur devient démence chez Oreste, une fois le crime commis. Avec les *Euménides*, on revient à un rythme plus calme. Les « bonnes déesses » vont supplanter les antiques Erinyes, divinités ancestrales de la vendetta sanglante. Le premier tribunal humain va instaurer une nouvelle justice qui pourra interrompre le cycle sans cesse renouvelé de la fatalité.

L'ensemble du spectacle est superbe et captivant. Ceux qui ont pu assister à la représentation intégrale (dix heures d'affilée environ, ce qui était le lot habituel des spectateurs athéniens lors des grandes Dionysies) en témoignent. Nous avons insisté sur le rythme qui enchaîne l'une à l'autre ces différentes étapes d'une seule et même fatalité. Le décor, à l'image d'une arène tauromachique, les couleurs dominantes, noir et rouge, la musique de Georges Lemètre et les danses, font de cette réalisation un spectacle à la fois somptueux et dépouillé de tout ornement superflu, propice à l'émotion tragique. Les principaux acteurs, Georges Bigot, Simon Abkarian, Juliana Carneiro da Cunha et tous les autres ont contribué largement à cette réussite.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Visages d'Électre*, par une troupe d'étudiants de l'Université de Nice, sous la direction de M. R. Guelfucci; 1991.

Ce spectacle présente en alternance des scènes de *l'Électre ou la chute des masques*, de Marguerite Yourcenar et de *l'Électre* d'Euripide. Du texte antique, M. R. Guelfucci a retenu le prologue, la rencontre d'Oreste et d'Électre, la reconnaissance d'Oreste par le vieillard, les exhortations d'Électre incitant son frère à tuer Clytemnestre, l'âpre discussion opposant Électre à sa mère. Et lorsque le meurtre est accompli, les deux jeunes gens réapparaissent sur scène, accablés, et ils s'immobilisent dans une posture douloureuse, sous la lumière du projecteur tout d'abord, puis très longtemps dans l'ombre.

Par ailleurs, M. Yourcenar figure sur scène, en plein processus de création. Elle orchestre les mouvements des acteurs qui jouent la tragédie grecque et de ceux qui interprètent sa propre pièce. L'œuvre d'Euripide apparaît ainsi, pour elle, comme un souvenir, une source d'inspiration, et pour les spectateurs peut-être comme l'objet d'un regret nostalgique. En effet, si Euripide était censé représenter les hommes « tels qu'ils sont réellement », M. Yourcenar les dépeint cyniquement comme ils ne voudraient pas être. Électre est un peu perverse, Oreste ridicule.

Cette mise en scène originale qui présente donc deux pièces en regard permet aux acteurs d'expérimenter tous les genres théâtraux, du tragique à un comique de dérision. Il faut remarquer notamment la performance des deux actrices qui jouent Électre et qui réussissent à en montrer simultanément deux visages très différents.

Jacqueline ASSAËL

• *Électre* de Sophocle; mise en scène de Deborah Warner. Royal Shakespeare Company, Riverside Studios, Londres.

• *Œdipe à Colone, Antigone* de Sophocle; mise en scène de Adrian Noble. Royal Shakespeare Company, The Swan Theatre, Stratford-upon-Avon; automne 1991.

Students often ask me whether I feel that a particular production of a Greek play was "authentic". If one looks at photographs of late nineteenth-century productions of Greek tragedy which claimed to be

true to ancient conventions of performance, one is immediately struck by the fact that these are pieces of late-nineteenth century theatre. The authenticity of these productions, a century later, seems now entirely spurious. Barthes' commentary on Barrault's *Oresteia* put the problem very clearly :

C'est qu'en fait, conscients ou non, nous n'arrivons jamais à nous dépêtrer d'un dilemme : faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du nôtre ? faut-il reconstituer ou transposer ? faire ressentir des ressemblances ou des différences ? Nous allons toujours d'un parti à l'autre sans jamais choisir nettement, bien intentionnés et brouillons, soucieux tantôt de revigorer le spectacle par une fidélité intempestive à telle exigence que nous jugeons archéologique, tantôt de le sublimer par des effets esthétiques modernes, propres, pensons-nous, à montrer la qualité éternelle de ce théâtre. Le résultat de ces compromis est toujours décevant : de ce théâtre antique reconstitué, nous ne savons jamais que penser. Cela nous concerne-t-il ? Comment ? En quoi ? La représentation ne nous aide jamais à répondre nettement à ces questions. (« Comment représenter l'antique », *Essais critiques* [1956, *Théâtre populaire*], Paris, Le Seuil, 1964).

The Swan Theatre is a new Elizabethan-style playhouse, with a thrust stage, and an intimate auditorium. The audience sit on three sides, on three levels. Adrian Noble's production was an exercise in style, his objective clearly being to explore how this space would work for a Greek tragedy. He adopted various "archaeological" aspects of the ancient theatre with an appropriate aesthetic gloss. He elected to construct a trilogy out of Sophocles three "Theban" plays : The *OT* was presented on the first night, *OC* and *Antigone* on the second. I only saw the second night. The portentous finality of *OC* had no meaning when offered as a prelude to the *Antigone*, and it established the character of Creon as that of a villain. This obliterated the moral ambiguity of Creon in the second play. Many of the visual elements were eastern, perhaps because there is currently a Japanese festival in London. Some of the actors wore heavy make-up to simulate a mask, others did not, while the chorus wore full masks. The attempt was to create a ritual dimension, but the ritual was devoid of meaning, merely an aesthetic effect. The auditorium for *Antigone* was festooned with purple balloons simulating Dionysiac grapes, but Dionysus was not given any meaning for the audience. The actors made a point of pronouncing names "authentically" : Zeus became "Stayoos", Œdipus became "Oidipous" and so forth. This appeared to be an affectation, because it added nothing to the meaning of the production as a whole. The

actors sometimes adopted overtly classical gestures, sometimes (more rewardingly) created cameo performances in a more modern idiom. The *OC* was less unsuccessful than the second play because the costume design of the chorus was inherently exciting, and because there was an intelligent use of space. The seat of unhewn rock was placed in the position of the *thymele* at the centre of the acting area, and *Œdipus* final exit into the grove was made as an exit through the central door of the *skene*. This simple solution to the staging problems of the play worked admirably.

Noble's depressing exercise in style is a symptom of the economic conditions of British theatre. Money is too often spent on spectacular effects rather than on the rehearsal time needed to produce intellectual coherence. I am happy that it is possible to contrast this event with the *Electra*, unquestionably the best production of a Greek tragedy which I have seen in the English theatre. The production was originally put on in the Pit, a low-status basement theatre beneath the RSC's main London auditorium. It has now been revived in a converted television studio.

The audience are seated on two sides, leaving a large square acting area paved with grey flagstones. The brick walls of the television studio remain, partially whitewashed. The heavy metal sliding door of the old studio becomes the doorway to the palace. A gulley filled with water runs from the door and is progressively polluted. Fiona Shaw in the role of *Electra* gives an extraordinary performance. She enters on a high level of intensity and sustains throughout the production a sense of psychotic breakdown. There were many memorable moments. The servant, in his account of the ten competitions in the chariot race, made a dull list theatrical by making it clear how he was striving to invent details. The chorus, dressed in black, veiled their faces like women in *purdah* when unknown males arrived: this device turned them into elemental beings far more successfully than Noble's masks. When *Clytaemnestra* brought on fruit as offerings to be placed in the hollow altar (an "archaeological" detail which made theatrical sense), *Electra* smashed two pomegranates on the floor to symbolise the murder of her father. When the urn arrived, pathetically small, *Electra* smeared herself in the ashes, then polluted the water by washing her eyes clear. When the body of *Clytaemnestra* was dragged on through the water, and the corpse was uncovered, the ugly wound was a wound on her exposed breast.

The focus on one performer was perhaps not “authentic”. In the Greek theatre, the chorus would have danced the *parodos*, externalizing Electra's emotions; here, the chorus were immobile and the burden of movement fell exclusively on Fiona Shaw. Her movements, however, were too horrific to invite an excess of pity. The production did not fall into the trap of psychologizing the play, making it a study of human emotions independent of any moral context. Rather, Electra was a problem which all the other characters had to deal with in their own way. One did not dismiss Clytaemnestra as a villainess, but understood exactly why she acted as she did. It was clear from Orestes' reaction that the matricide was a traumatic experience for him, and that the play did not have the happy ending which some critics have imagined. Aegisthus was played by a large Caribbean actor in white priestly robes : he managed to be both evil and dignified as he walked unarmed to his death. Pylades departed silently rather than participate in this second murder. After the murder of Clytaemnestra — three blows as of a body being thrown against the metal doors — the silence with which the play ends was eloquent. The closing image was of Electra picking up pieces of pomegranate. The evil was purged for her, but for her only.

Superficially, this production was much less “authentic” than Noble's. But at a deeper level, in its use of space, its visual economy, its commitment to meaning (the meaning of Clytaemnestra's corpse, for example), the production had much to teach a classicist such as myself. The Athenians located the action of their plays in a liminal time midway between the historical/mythic past and the contemporary democratic present. A production which is to have theatrical life must likewise be a transaction between the (classical) past and the present. To copy archaeological trappings is to condemn the play to death.

David WILES

• Fifth International Conference on Folk Dance Research :
“Dance and Ancient Greece”; Athènes, 4-8 septembre 1991.

Organisé par la section grecque de l'Organisation Internationale d'Art Populaire, en collaboration avec le théâtre Dora Stratou, ce congrès a réuni des universitaires et des professionnels du monde de la

danse et de la musique. Le programme de cette manifestation s'avérait vaste puisqu'il comprenait des communications scientifiques, des conférences avec démonstration, des spectacles, des projections de vidéos, des expositions et des visites de musées. Les communications scientifiques furent consacrées à deux thèmes. D'une part, les aspects de la danse en Grèce antique : Germaine Prudhommeau, Thérèse Reydier, Marie-Hélène Delavaud-Roux, Bernard Sergent (France), Stella Mandalaki-Spanou, George Maniatis, Georgios Lykessas (Grèce), Agatha Ulanowska (Pologne). A noter l'émouvante communication de Renée Jacquin (France), évoquant la première reconstitution de danses grecques antiques aux fêtes de Delphes de 1926. D'autre part furent abordées les influences de la danse grecque antique sur d'autres formes de danse : Jacqueline Rosemain (France), Schott-Billmann (France), Charles Kyriacou, Barbara Sparti (USA), Magdalene Zografou (Grèce), Gabriel Negry (Roumanie), Emma Petrossian (Arménie), Mohamed Ghouse Masurudin (Malaisie) et, dans le domaine musical, Nicolas Zagouras (Grèce). De notre point de vue de danseuse, les conférences-démonstrations se révélèrent très convaincantes : explication de la symbolique de la gestuelle baroque en relation avec la Grèce antique par Régine Astier (USA), évocation par Rona Hart (Grande-Bretagne) de la méthode Ruby Ginner, conçue vers 1930, dans le but de reconstituer l'orchestrique grecque antique. Cette dernière conférence était illustrée par une magnifique interprète de vingt-cinq ans, Andrianna Papanicolaou. Les spectacles présentés dans le cadre de ce congrès étaient très intéressants par leur diversité et leur qualité : danses grecques folkloriques avec la merveilleuse compagnie du théâtre Dora Stratou, émouvant récital de danses à la manière d'Isadora Duncan par Hortense Kooluris, l'une des élèves des filles adoptives d'Isadora, interprétation de la danse « Chaconne » par Régine Astier dans une chorégraphie de Guillaume Louis Pécour en 1690, création sur le mythe de Thésée, avec utilisation de la technique du Bharata Natyam par Léda Shantala, chorégraphie de danse contemporaine sur la trilogie « Narcisse-Pygmalion-Orphée » par Elefthéria Kouroupi et Mario Grigouri. Enfin, il fut aussi possible d'entendre des reconstitutions de musique grecque antique par Stelios Psaroudakis et le groupe culturel des étudiants de l'Université d'Athènes. Les projections de vidéos et les expositions complétaient bien ce panorama de spectacles, déjà très large.

Une telle manifestation, par son ampleur, par la quantité et la diversité des participants, a le mérite d'être source de dialogue et de montrer l'intérêt qu'éprouvent, de nos jours, les chercheurs, les chorégraphes et les musiciens du monde entier pour une discipline comme la danse grecque antique.

Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX

• *Les Sept contre Thèbes* de Michel Deux d'après Aristophane et Eschyle; mise en scène de Philippe Vincent. Egéogore Théâtre, Moulin de la Galère (Festival off d'Avignon); 10 juillet – 2 août 1991.

Réunir en un spectacle deux auteurs aussi différents qu'Aristophane et Eschyle était un parti pris hasardeux. Le texte hermétique (et quelque peu provocateur) qui accompagnait le programme du Festival off n'était pas non plus particulièrement engageant. Il fallait enfin, pour se rendre au « Moulin de la Galère », prendre garde à ne pas s'égarer dans les chemins tortueux d'un quartier *extra muros*. Pourtant, nous n'avons pas regretté d'avoir cédé à la curiosité qui nous a malgré tout menés à ce spectacle.

Le metteur en scène utilise remarquablement le cadre ingrat dont il disposait. Le spectacle se déroule dans l'enceinte d'une propriété occupée auparavant, semble-t-il, par une entreprise sanitaire. Deux lieux sont successivement utilisés : dans le prologue, qui reproduit le début de *Lysistrata* d'Aristophane, les spectateurs sont réunis au bord d'un ruisseau boueux qu'éclairent des faisceaux de projecteurs rouges et orangés. Lysistrata se balance au-dessus de celui-ci au moyen d'un trapèze accroché à un arbre. Ses compagnes la rejoignent peu à peu en pataugeant dans le ruisseau; réunies sur la rive, elles vont planter des roses dans le sol devant des sortes d'enseignes dérisoires en fer-blanc, ce qui peut être interprété comme un rite d'appel à la paix. Ce début nous permet déjà d'apprécier la véhémence et la force de conviction des six comédiennes (Sandrine Bestel, Sabine d'Halluin, Gina Fontaine, Meriem Khanfar, Samira Sedira, Cornélie Stadius Muller), sur lesquelles va reposer l'essentiel du spectacle. Fidèle indéniablement à l'esprit ludique d'Aristophane, ce prologue se déroule cependant dans un cadre surréaliste qui laisse transparaître une cer-

taine angoisse et nous prépare à la tragédie qui va suivre. Au delà de la présence du thème commun de la guerre, on n'aurait pu trouver procédé plus frappant pour rapprocher deux œuvres que tout, dans la forme, opposait.

Puis la voix d'Étéocle (Stéphane Bernard) rassemble le public et les six comédiennes devant un vaste espace en terre battue, dominé par un escalier menant à une large terrasse. Les héroïnes de *Lysistrata*, devenues les choreutes des *Sept contre Thèbes*, continuent à s'affirmer comme les représentantes de la paix, face à un Étéocle exclusivement guerrier. Les personnages épisodiques (Antigone, Ismène, le Héraut) étant supprimés¹, la pièce se ramène à un affrontement entre le chœur et le protagoniste, rejoignant l'essence même de la dramaturgie d'Eschyle. Évidemment, le caractère du chœur est interprété de façon assez libre : il n'est plus plaintif, mais révolté. Ce parti pris, qui gomme les aspects patriotiques de l'œuvre d'Eschyle, a par contre le mérite d'apporter au spectacle un dynamisme du plus grand intérêt. Car le rapprochement d'Eschyle et d'Aristophane devient alors passionnant : le combat entre les partisans de la guerre et de la paix se prolonge par une guerre des sexes qui lui donne une profondeur inaccoutumée. L'impact est d'autant plus fort que le cadre est volontairement dépouillé. La musique est réalisée avec des moyens primitifs : un synthétiseur ne fait entendre que des sons monocordes, les percussions sont effectuées sur une barrique en métal. Les seuls décors construits sont de grands échafaudages roulants qui permettent aux choreutes aussi bien de se protéger contre l'ennemi masculin intérieur que de guetter l'ennemi extérieur. Les costumes n'évoquent que sommairement l'Antiquité. Les éclairages sont également rudimentaires et sobres. La force du spectacle repose donc essentiellement sur le groupe homogène que forment les six comédiennes. On ne saurait trop admirer le remarquable travail que leur a fait effectuer le metteur en scène (lui-même et la plupart d'entre elles sont issues de l'école de la comédie de Saint-Étienne). Chacune d'elles a su exploiter au maximum ses possibilités vocales et physiques, et conserver sa personnalité tout en se fondant dans le groupe. Nous avons donc devant nous des femmes énergiques, revendicatrices, et qui pourtant restent féminines. Face à elles, Étéocle parvient à « faire le poids » et à

¹ Paul Mazon avait d'ailleurs montré dans l'édition Budé que leur présence dans les manuscrits était d'une authenticité plus que douteuse.

imposer une autorité masculine qui, bien qu'arbitraire, n'est jamais ridicule. Petit à petit, le parti de la paix l'emporte : les six femmes bercent et endorment Etéocle, et lorsque le messager (le même acteur qu'Etéocle, conformément à la tradition grecque) vient, si l'on peut dire, annoncer sa propre mort, un mannequin articulé représentant une sorte de mariée surgit d'un coffre, montrant vraisemblablement l'inanité de cette victoire. Pour terminer, le chœur ensevelit sous la terre le dernier projecteur qui diffusait encore de la lumière.

Le travail de Michel Deux, l'auteur du texte, est d'un grand intérêt. Suivant d'assez près le texte d'Aristophane et d'Eschyle (autant que nous ayons pu en juger), il a su toutefois l'adapter à nos oreilles contemporaines, lui donner le maximum de théâtralité et d'efficacité, le transformer sans le trahir. Le fait qu'il ne puisse lire l'original (à en croire le programme) ne fait qu'ajouter à son mérite. Par contre, il pouvait se dispenser de « meubler » le même programme avec des textes en écriture automatique, vaguement érotiques, et en tout cas incompréhensibles. La fin du spectacle est également discutable : une fois les rappels terminés, les comédiennes (pendant que le messager reste figé dans son armure) reviennent se livrer à une sorte d'improvisation où elles invectivent le public au moyen de fragments du texte. Mais ces quelques erreurs n'enlèvent rien au grand intérêt de l'ensemble de la réalisation. Évidemment, certains s'étonneront de voir Aristophane devenir un auteur grinçant et de ne pas retrouver le côté hiératique et religieux de l'œuvre d'Eschyle. Mais on ne saurait reprocher au metteur en scène ses choix, lorsqu'il sait communiquer au public des images aussi fortes.

L'Eglogue Théâtre avait abordé le théâtre antique avec *Œdipe à Colone* en 89. Ses autres spectacles étaient consacrés à des auteurs contemporains (Heiner Müller, Blaise Cendrars, Dragan Selimovic). Nous souhaitons qu'il poursuive dans cette double voie, et qu'il continue à nous révéler la dimension contemporaine des mythes antiques au moyen d'un travail de mise en scène et de direction d'acteurs aussi efficace.

Alain BERNARD

• *Ajax et Philoctète* de Sophocle; textes établis par François Rey, mise en scène de Christian Schiaretti. Spectacle de la Comédie de Reims; Théâtre National de l'Odéon, Paris, 31 janvier – 23 février 1992.

Ajax et Philoctète sont des tragédies de Sophocle rarement représentées. Sans doute le *νάθος* de ces « héros bafoués » (comme le metteur en scène les définit lui-même) est-il d'un impact plus incertain sur le public que celui de personnages comme Œdipe, Antigone ou Électre. Christian Schiaretti a donc eu un mérite particulier à monter ces deux œuvres difficiles. L'adaptation de François Rey, apparemment très proche de l'original, ne laisse de côté aucun élément important des textes (seuls les chœurs semblent abrégés). Les deux pièces ainsi condensées occupent donc ensemble une durée de trois heures environ et, présentées en un seul spectacle, s'éclairent mutuellement. Le parti pris de la mise en scène est celui de la sobriété. Le décor est pratiquement réduit à un seul élément : un carré de planches sur le devant de la scène délimite le lieu des souffrances des deux protagonistes; le reste de la scène est plongé dans une obscurité où des projecteurs isolent alternativement les différentes zones qu'occupent les autres personnages. Les costumes, essentiellement militaires, sont plutôt contemporains. La direction d'acteurs, en accord avec ce cadre, nous introduit dans un univers très « brechtien » : les conflits entre les personnages sont présentés comme autant de luttes pour la conservation d'un certain « pouvoir ». Ce n'est pas que l'émotion soit absente : nous avons apprécié la présence et l'unité du chœur. Les six acteurs qui le composent ont su nous communiquer la mélancolie de ces militaires qui voient leur existence s'écouler loin de leur patrie dans une guerre absurde. Particulièrement impressionnante était par ailleurs l'interprétation habitée du rôle d'Ajax par Jacques Bonnaffé. Michel Cassagne, dans celui de Philoctète, nous a moins convaincu (mais le rôle est tellement ingrat ! et cette blessure au pied qui constitue le centre de sa problématique est tellement éloignée de notre conception de l'univers tragique !). Par contre, l'interprétation des rôles féminins suscite des réserves plus importantes. Ils sont tenus par des comédiens, conformément à la tradition antique. Toutefois, il est probable que l'acteur grec donnait de ces personnages une image stylisée. Il était aidé en cela par un masque et un costume qui estompaient sa propre personnalité, une gestuelle vraisemblablement hiératique, et

une déclamation à caractère lyrique qui devenait même souvent du chant pur¹. Or, Christian Cloarec, crédible dans le rôle de Néoptolème dans *Philoctète*, interprète également celui de Tecmesse dans *Ajax*. Cette héroïne se présente donc à nous dans une tunique assez peu féminine et exhibe une coupe de cheveux courts. Si le jeu de l'acteur parvient à éviter toute ambiguïté et tout ridicule, les relations avec les autres personnages en sont quelque peu faussés. D'autre part, Jacques Zabor ajoute aux rôles du coryphée et d'Héraclès celui d'Athéna dans le prologue d'*Ajax*. La vision est impressionnante : Athéna, masquée, plane dans les airs dans la pénombre, au moyen d'un artifice scénique conforme à la tradition de la *μηχανή*. Toutefois, la voix de l'acteur, bien identifiable, détruit l'illusion ainsi créée.

Et puisque nous parlons d'images, on peut enfin regretter que le spectacle n'ait pas été plus « coloré », au sens large. Sophocle ne communiquait pas seulement un message; il apportait aussi à son public le plaisir de voir revivre de belles légendes. Attentif à varier les formes du spectacle, il invente, dit-on, les *περίακτοι*, ces panneaux pivotants qui permettaient les changements de décors et qui étaient sûrement utilisés dans *Ajax*. Bien sûr, Christian Schiaretti, dans le programme, nous dit qu'il faut « sourire, toujours sourire, rester léger ». Et de fait, Ulysse (Bernard Freyd) est présenté comme un personnage familier et quelque peu ironique. Dans l'adaptation de François Rey, c'est lui qui, au début d'*Ajax*, explique la situation au public avec un certain humour et qui, à la fin de *Philoctète*, se réjouit d'avoir tiré son épingle du jeu. Mais l'ensemble de la réalisation baigne dans un climat plutôt froid et explicatif. Où est le climat de la fête qu'était pour les Grecs toute représentation théâtrale, même tragique ? Un élément important de l'esprit de Sophocle ne s'est-il pas perdu ?

Alain BERNARD

• *Trinummus* de Plaute; mise en scène de Fausto Costantini. Marinella di Sarzana; septembre 1992.

Comédie en deux parties réécrite par Piergiorgio Grasso Peroni. Personnages et interprètes : Carmide Fausto Costantini, Lesbonico

¹ Dans un tout autre répertoire, Sophie Loucachevsky s'était inspirée des traditions du nô japonais pour présenter *Madame de Sade* de Mishima avec une distribution masculine au Théâtre National de Chaillot en 1986.

Francisco Carandini, Lisitele Luigi Mezzanotte, Stasimo Lorenzo Alessandri, Soteride Roberta Cremonini, Fronesia Gianna Coletti, Callicle Carlo Caloro, Filtone Gaetano Mosca. Mise en scène Fausto Costantini. Décors M. Marchini. Musiques G. Zumpano. Décorations B. Natali – R. Benini. Organisation E. Baldini.

Les ruines d'une vieille demeure et des colonnes brisées et renversées ont servi de décor à la plus « térentienne » des comédies de Plaute (si l'on veut citer Michaut) : *Trinummus*.

À l'origine de cette version de *Trinummus*, qui se veut novatrice et extrêmement actualisée, et qui fut présentée à Marinella di Sarzana les 12 et 13 septembre 1992, on trouve l'idée continue et obsessionnelle de la décadence des mœurs anciennes, ayant pour conséquence la déchéance morale.

Ce spectacle s'insère dans le cadre de l'initiative culturelle patronnée par la Région Ligurie et par l'Union des Libraires Pontrémolais en collaboration avec l'Université de Gênes, une initiative qui, conformément à son titre « Sous le signe de Luni », a pour but d'englober différents thèmes liés au monde classique et aux mythes modernes.

Le spectacle prend forme à partir du texte de Plaute revu par Piergiorgio Grasso Peroni, qui est intervenu plutôt « lourdement » (selon ses propres dires) sous forme de coupures et d'ajouts par rapport au texte original.

La première coupure importante a lieu aux dépens du prologue de Plaute qui indique le thème (et les intentions) de la comédie. La Luxure qui a causé la perte d'un jeune homme doit le laisser maintenant en compagnie d'une divinité bien plus sage : la Misère. Mais l'ouverture est omise, comme s'il s'agissait non pas de l'indication d'un mécanisme fatal, mais d'un préavis conventionnel de l'histoire.

Comme pour compenser cette coupure, l'auteur introduit les personnages féminins de Soteride (fille de Carmide) et Fronesia (servante de Soteride), inventées de toutes pièces dans l'arrangement de Grasso Peroni; celles-ci représentent la coquetterie, la ruse et le bon sens populaire qui caractérisent certains personnages féminins des comédies de Plaute, riches en participants.

On se retrouve ainsi dans une atmosphère purement féminine, et le point de départ de l'action est donné par la demande en mariage de

Lesitele à Soteride. Fronesia, la sage et vieille servante, prépare la jolie et ingénue Soteride à la découverte de sa propre beauté juvénile, destinée à servir un mariage d'intérêt. L'ajout voulu par Grasso Peroni, tout en occupant une part importante dans la durée du spectacle, ne nuit pas trop à son équilibre et s'insère, avec prudence, dans le cadre de la comédie.

La scène finale présente elle aussi des différences par rapport au texte original : l'auteur utilise, avec quelques modifications, un élément typique de la revue : le défilé. En effet, une cérémonie musicale fastueuse réunit sur la scène tous les personnages de la comédie : Carmide et Filtrone (les anciens) prennent un relief emphatique : placés des deux côtés de la scène, ils tiennent les extrémités opposées d'une corde qui séparent tous les personnages des jeunes époux Soteride et Lisitele, qui s'avancent lentement.

Comme chacun sait, *Trinummus* se range parmi les comédies de Plaute traversées d'exigences morales. On y trouve le leitmotiv du conflit des générations, parce que les anciens détiennent l'équilibre et la sagesse, alors que les jeunes sont intempérants et irrationnels; mais on y trouve aussi l'espoir dans le changement, la certitude que la reconquête de certaines valeurs se fera grâce à la naissance d'une nouvelle famille. Dans le *Trinummus* de Plaute, c'est l'honnêteté pauvre qui triomphe, aucun destin ironique ne protège les scélérats : des urgences éthiques que Grasso Peroni tient à souligner fortement transparaissent dans la gaîté de l'ensemble. Il tend à offrir un cadre de vie expressif de la classe, pour ainsi dire, moyenne; les tempêtes se déchaînent dans un verre d'eau, les conflits se terminent bien, la vertu triomphe sur la malhonnêteté et l'erreur est toujours pardonnée.

La mise en scène de Fausto Costantini a misé avec intelligence sur le jeu du blanc et du noir, opposant avec décision « les bons », comme Lisitele, aux « méchants » comme Lesbonico. Mais il ne néglige pas les possibilités d'approfondissement d'un personnage : Lisitele prend une certaine importance dans le monologue au cours duquel il se trouve au carrefour qui sépare l'Amour du *negotium*, ou, pour m'en tenir au texte de Peroni, de la passion des « choses matérielles », comme l'entend Verga. On constate un intéressant changement du ton dans cette introspection qui est à l'origine de la création d'une conscience de soi non dénuée d'une certaine vérité émouvante et rude.

Le réalisateur met également et justement en valeur le lien d'amitié qui unit les deux jeunes Lisetele et Lesbonico : le farouche sens de l'honneur du premier portera le second à renier la légèreté de son mode de vie, à accepter l'effort et l'honnêteté comme points de référence essentiels. Les « bons » constituent donc un exemple et une aide pour les « méchants » et la sagesse est la matière première avec laquelle le temps travaille.

Mais dans le filigrane du passé Grasso Peroni laisse entrevoir un présent triste et corrompu : la corruption de la Rome antique peut être vue comme la corruption d'une époque qui n'a rien de révolu. L'invective est à plusieurs reprises âcre et elle n'épargne pas le monde des pédants, des nouveaux riches, des chefs de bande, des exploiters. Cela n'empêche pas le spectacle d'être entrecoupé de moments comiques, de passages au cours desquels explosent l'agressivité et le caractère bruyant des valets : les ingrédients du comique dynamique et moqueur ne sont pas oubliés.

Tout compte fait, un bon mélange de sérieux et de moquerie qui a plu au public, une belle fable, mélancolique et gaie. Avec un seul « mais » : quel aurait été le spectacle si Plaute avait été respecté, lui qui, dans le fond, connaissait bien son métier ?

Maria Carmen VIGGIANI

• *Protagoras*, dialogue de Platon; adapté à la scène par Marie-Ange Mathieu. Compagnie des Amis de Platon; Montpellier, Béziers, Paris, 1992.

La Compagnie des Amis de Platon a mis cette année à son programme *Protagoras*. On sait l'enthousiasme de Mme Mathieu, professeur de philosophie à Béziers et point de départ d'une entreprise qui dure depuis près de dix ans : porter à la scène les *Dialogues de Platon*.

Protagoras appartient, croit-on, à la première partie de la vie de Platon : on y note en effet le caractère « socratique » de la discussion, sans que le « platonisme » intervienne.

Socrate a été d'un naturel parfait : la mise en scène l'y a aidé. En particulier au début, où le jeune Hippocrate arrive en trombe pour

tirer Socrate de son lit — il fait encore nuit — et l'entraîner dans la maison de Callias où se trouvent plusieurs sophistes, dont l'illustre Protagoras. Socrate prend le temps de boire son lait tout en croquant un morceau de pain (il a aussi servi Hippocrate, bien sûr) et là, tout à loisir, il interroge le jeune homme. Qui est, à son avis, Protagoras ? Qu'attend-il de lui ? N'est-ce pas une démarche lourde de conséquences que va entreprendre Hippocrate ? Car la science, « ce n'est pas dans un vase qu'on l'emporte », comme les aliments, il faut « la recevoir en soi-même, la mettre dans son âme ».

Voilà donc Socrate et le jeune Hippocrate chez Callias. Avec Protagoras il y a aussi Hippias d'Elis et Prodicos de Céos. Un trio de sophistes qui est encore couché, « enveloppé de fourrures et de couvertures ». De nombreux auditeurs de marque se pressent chez Callias, qui possède une des riches maisons athéniennes où l'on reçoit des hôtes de premier plan.

La discussion s'engage sur la vertu. Protagoras soutient qu'elle peut s'enseigner. Socrate démontre la relativité des diverses méthodes, celles des sophistes et la sienne propre. Le mythe d'Epiméthée et de Prométhée cité par Protagoras renforce l'impression que le sophiste cherche un récit poétique remplaçant ce que la science ne peut prouver. Socrate à son tour montre combien l'interprétation d'un poème (celui de Simonide) varie d'un lecteur à l'autre.

Démontrer l'avantage de la vertu relève, d'après Socrate, de la raison pure. Mais Protagoras pense que la raison pure est rare chez les hommes. C'est bien pour cela que la méthode d'éducation prônée par Socrate ne s'adresse qu'à un petit nombre.

Au cours du dialogue, les divers sophistes présents sont portraituretés avec une douce ironie. Prodicos répète sans cesse « distinguons », tandis qu'Hippias est toujours prêt à se lancer dans des discours grandiloquents. La séparation de Socrate et de Protagoras a lieu avec des compliments de part et d'autre. Les deux adversaires sont des hommes qui s'apprécient.

Quel plaisir d'entendre une discussion sur un problème philosophique menée devant nous par des acteurs convaincus, qui nous restituent avec tant de fraîcheur et de simplicité le texte traduit !

Un seul petit reproche : l'épisode Epiméthée-Prométhée, accompagné de marionnettes un peu ridicules. Il eût mieux valu mimer der-

rière un rideau — théâtre d'ombres —, comme nous l'avait déjà montré la Compagnie des Amis de Platon. Mais il faut aussi se renouveler, et ce n'est pas facile !

Beaucoup de compliments à tous.

Renée JACQUIN
(avec l'aimable autorisation de
« Connaissance Hellénique »)

• *Le Cyclope* d'Euripide; mise en scène de Tonino Conte. Compagnie Teatro della Tosse; Gênes, novembre-décembre 1992.

Personnages et interprètes : Silène : Enrico Campanati; Ulysse : Aldo Amoroso; Cyclope : Vanni Valenza; les Satyres : Fabio Balasso, Matteo Chioatto, Pietro Fabbri, Francesco Laruffa, John Pedeferrì. Traduction : Camillo Sbarbaro. Adaptation et mise en scène : Tonino Conte. Décors : Emanuele Luzzati. Costumes : Bruno Cereseto. Musique : Ivano Fossati. Teatro della Tosse – du lundi 16 novembre au samedi 5 décembre 1992 au Teatro Sant'Agostino.

Ceux qui ont assisté à la représentation du *Cyclope* d'Euripide, mis en scène au Teatro della Tosse par Tonino Conte, s'en vont avec la conviction que les comédiens, décidément, se sont bien amusés. « Amusé et amusant » : c'est comme une formule magique ouvrant toutes les portes, capable de créer des suggestions d'images et de mots, arrosées éventuellement de bon vin rouge servi par un groupe de satyres déchaînés. On ne réserve pas aux spectateurs le confortable fauteuil de velours rouge, privilège du public de la première représentation (celle de 21 h) : à leur table les attendent du vin et des victuailles et, dans l'agora (sorte de scène de tout autre ordre située dans un vaste sous-sol, *underground* dans le vrai sens du terme), ils se retrouvent plongés après 22 h 30 dans une atmosphère malicieusement dionysiaque.

Le Cyclope, le seul drame satyrique qui nous soit parvenu dans son intégrité, difficile à dater, nous est donné par Euripide, cela est sûr, qui a puisé son inspiration dans le IX^e livre de l'*Odyssee*. Ulysse arrive en Sicile, dans l'ancre de Polyphème, qui a des esclaves, les Satyres (le Chœur), avec Silène à leur tête. Après quelques amusantes

négociations, Ulysse, rusé, obtient des Satyres provisions et victuailles pour ses hommes en échange de « la liqueur de Bacchus », absente sur ce rocher où la vigne n'est pas cultivée. Polyphème, revenu soudain, repousse les éloquentes prières du héros et dévore deux Grecs. Ulysse alors l'enivre avec le vin, lui crève son œil unique en y enfonçant un pieu acéré et s'enfuit avec ses compagnons et les Satyres, tandis que le Cyclope, tout à sa fureur de victime ridiculisée, prédit des catastrophes.

Dans la mise en scène de Tonino Conte, qui monta la pièce déjà en 1976, au début de l'activité du Teatro della Tosse, le vrai protagoniste de l'entière performance n'est finalement pas Ulysse, avec son bagage d'expériences et d'incomparables astuces, ni même le Cyclope bâti en force brute, pulsions et flatulences intestinales; pas plus que Silène, désinvolte et amusant, vieux renard ou poule mouillée selon les circonstances. C'est l'*oinos*, le « fils de Bacchus », qui a le premier rôle sur scène et dans le public et, semble-t-il, coule à flots (on ne fait que l'imaginer, pourtant : pouvoir évocatif du verbe d'Euripide, certes, mais le mérite ici va entièrement aux acteurs). Le vin, élevé au rang de symbole d'une certaine société, se charge de significations et de valeurs qui dépassent le plaisir, pourtant si fort, que Silène ou les Satyres éprouvent au palais et au cœur lorsqu'ils dégustent la boisson tant convoitée. Il faut aller au delà en effet, du moins selon l'interprétation de Conte, et l'obscur objet du désir que possède Ulysse devient un intermédiaire (ou un point de rencontre) entre le voyageur « grec, qui une fois arrivé sur l'île veut exploiter les ressources du territoire, mines et cultures, et le Cyclope habitué à une économie de type pastoral, bouleversé par la perspective d'un avenir commercial au nom du progrès ». Il ne fait aucun doute que le drame satyrique se prête à une telle interprétation, à une analyse d'ordre socio-historique : mais ce n'est pas là que réside l'originalité de la mise en scène, la raison pour laquelle on se passionne pour cette pièce et on souhaite la revoir. Ce qui frappe, c'est l'intelligence avec laquelle le *Cyclope* est construit, la méticuleuse structure de base sur laquelle repose le spectacle tout entier. Le décor est simple, décharné; il a horreur des oripeaux et des artifices décoratifs. Il est réalisé au moyen de planches, d'échelles en bois et de bidons en laiton; les costumes sont en jute, on utilise des « matériaux naturels et grossiers qui suggèrent la présence d'une réalité agreste ainsi que le projet d'ordre au nom duquel elle commence à se transformer ».

La fantaisie d'Emanuele Luzzati (décors) et de Bruno Cereseto (costumes) n'a vraiment pas de limites : les cinq Satyres s'agitent sur scène et parmi le public, rapides et malins, le visage outrageusement maquillé (en guise de masque) avec des traits de nature tribale, primitive, plus indiens d'Amazonie peut-être que projections d'un Ariel ou d'un Puck shakespeariens. Ils sont fils de Silène (on ne le dirait pas toujours) : ils partagent avec lui la passion pour le vin, pour les femmes (même si dans la version de Conte la sphère sexuelle n'est guère touchée, si l'on exclut le bref épisode où le Cyclope, ivre, prend Silène pour son Ganymède — et le rire est assuré), pour le divertissement, fin en soi; mais ils trahissent parfois leur volonté de se racheter, une volonté d'élévation morale, de cohérence avec un monde auquel ils appartiennent et qu'ils voudraient retrouver.

Le jugement moral de Conte, pas plus que celui du public, ne porte sur ce groupe de primitifs : toute une heure durant, les six personnages enchevêtrent répliques, regards, sourires, bousculades, lazzi, sautent d'un bidon à l'autre, grimpent aux échelles, se lancent dans des danses désordonnées, donnent un concert, armés de casseroles et de cuillères, hissent une poutre sur leurs épaules, qui devient bateau et, fendant les flots, sauvent Ulysse et les siens. Ce sont eux qui créent et soutiennent le spectacle, respectent les rythmes pressants du récitatif, servant en quelque sorte d'intermédiaire entre les deux monstres, l'un d'intelligence et d'astuce, l'autre de force physique et de vulgarité.

Polyphème entre en scène en traversant le parterre, au milieu du public. Son entrée est spectaculaire : Vanni Valenza accentue le physique du rôle qu'il possède déjà par un déguisement de grand effet qui veut impressionner la vue et l'ouïe, en se déplaçant sur de bruyants bidons de lait collés à ses pieds, avec son œil unique grand ouvert, bien plus ogre que demi-dieu.

Ulysse, vêtu de blanc, n'est nullement impressionné et saute sur le énième bidon pour rétablir l'équilibre (avant tout psychologique), le regard effronté planté sur l'autre. Qui est décidément « autre », à la vérité, si différent, si unique, en si net contraste avec lui-même (il boit du lait mais se nourrit de chair humaine), et tellement dépourvu d'épaisseur psychologique. Polyphème semble ne pas se connaître mais vivre chaque instant à la recherche inconsciente de soi, dans un mépris ostentatoire pour les dieux et les règles de vie civilisée : c'est un esprit libre qui se croit omnipotent parce qu'il a asservi six satyres grossiers et impertinents (qui se moquent de lui dans son dos). Cette cohabitation

est pratique, elle ne lui crée de problèmes d'aucune sorte. On ne peut en dire autant de l'inconnu venu d'Ithaque, de ce « Personne » qui au fond l'embarrasse. Pas d'intégration linguistique entre ces deux-là, pas d'échange ou de dialogue : Ulysse reste exprès à l'écart (et c'est l'un des éléments les plus heureux de la pièce), étranger à ce monde et à ses habitants, comme le sont aussi d'ailleurs Silène et les Satyres : mais eux savent se contenter. Ils ne peuvent pas boire de vin ? Il leur est impossible de faire l'amour ? Au fond, peu importe : il leur suffit de manger, dormir et qu'on les laisse en paix. On ne rit pas tous les jours avec un Polyphème sur l'île.

Le regard d'Ulysse par contre est froid, détaché et supérieur à la réalité qui l'entoure : il s'en sort vainqueur, non seulement parce qu'il se trouve sur un autre plan, mais parce qu'il arbore cette grimace qui va devenir un sourire, le sourire de ceux qui ne prennent les autres pas plus qu'eux-mêmes au sérieux. Il est habitué à bien d'autres expériences, avec ses dix années de guerre (il le répète souvent); et après les terribles épreuves qu'il a surmontées, rien ne peut entamer sa sensibilité, son courage. « Je viens de Troie », dit-il à Silène, « des tourments d'Ilion » : et c'est le seul élément qui fixe dans le temps une histoire hors de tout contexte, que l'on peut placer dans un quelconque paysage pourvu qu'il soit primitif. On est dans une atmosphère de fable accentuée à ce point qu'on se demande si la morale à la fin de la pièce est authentique, si le message est bien « l'intelligent triomphe sur le rustre ». Mais, si l'on raisonne avec les Satyres, l'important, sans doute, est de s'amuser. Et avec ce *Cyclope*, on s'amuse.

Annalaura BURLANDO

• II^e International Symposion Art Carnuntum, Petronell-Carnuntum (Autriche), septembre 1991. Festival juin 1992.

L'infatigable Piero Bordin a réuni dans le magnifique château Abensperg-Traun les représentants de diverses institutions universitaires ou théâtrales. Étaient représentées l'Italie (Umberto Albini, Giusto Monaco), la Grèce (Dionysos Fotopoulos, Theodoros Terzopoulos), Chypre (Nikos Charalambous), l'Allemagne (Hellmut Flashar), la Grande-Bretagne (Tony Harrison, Adrian Noble, Joanne

Pearce, Oliver Taplin), la Russie (Anatoly M. Smelyansky), l'ex-Yougoslavie (Dusan Rnjak) et la France (Paulette Ghiron-Bistagne). Les exposés ont été centrés sur la présence du théâtre antique dans les divers pays et notamment sur les projets de la saison 1992. En effet l'objectif de cette rencontre, comme en 1989, était de préparer notamment le festival de Carnuntum organisé en juin dans le cadre prestigieux des ruines de la ville-garnison de Carnuntum, ultime bastion des légions romaines sur la route des invasions barbares. Le magnifique château des Abensperg-Traun, acquis par la charmante municipalité de Petronell, offre un cadre prestigieux pour des représentations de théâtre antique, déjà expérimenté avec succès lors du festival de 1990. Cette rencontre a permis de vérifier une fois de plus la vitalité foisonnante du théâtre antique. Parmi les réalisations présentées, celles des Grecs a retenu particulièrement l'attention avec les *Bacchantes* mises en scène par Nikos Charalambous, assisté de Dionysos Fotopoulos pour les costumes. Ce spectacle donné au festival d'Épidaure en 1991 a connu un large succès (voir ci-dessous les photographies de T. Diamantopoulos). Théodoros Terzopoulos nous fit également connaître sa version des *Perses* appelée à une riche carrière au cours de la saison de 1992.

Cette rencontre a eu comme résultat tangible de favoriser les projets de programmation de plusieurs spectacles dans divers pays et notamment à Petronell-Carnuntum où, en juin 1992, a eu lieu le festival bisannuel de théâtre antique organisé par Piero Bordin. Au programme figuraient les pièces suivantes : *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, par la compagnie La Mamma de New York; les *Perses* d'Eschyle par la compagnie Attis, d'Athènes, sous la direction de Theodoros Terzopoulos; *Dionysos*, par le Théâtre Scot de Tokyo, sous la direction de Tadashi Suzuki. Nous avons contribué, lors de notre mission au Japon, à établir les bases d'un contrat pour la programmation de ce spectacle à Carnuntum. Inspirée des *Bacchantes* d'Euripide, cette pièce, jouée en anglais et en japonais, résume en quelque sorte la philosophie et la pratique de Tadashi Suzuki sur la tragédie grecque. Ses précédentes créations, *Médée*, les *Troyennes*, *Clytemnestre*, trouvent ici une conclusion logique. C'était assurément l'événement le plus marquant de ce festival qui a obtenu un brillant succès.

- Rencontre internationale, organisée par le Théâtre Scot, Compagnie Suzuki, Toga (Japon), novembre 1991.

Tadashi Suzuki s'est fait connaître en Europe depuis plusieurs années, grâce notamment à ses adaptations du théâtre grec antique. L'entreprise de Suzuki a ceci d'original qu'elle fait partie d'un projet global. Formation de l'acteur d'abord fondée sur des exercices gestuels très contraignants. D'ailleurs « l'école de Suzuki » est devenue une véritable institution avec organisation d'ateliers où peuvent se former des acteurs venus de divers pays. Alliance de l'Orient et de l'Occident. Dans ses spectacles, Suzuki recourt généralement à des acteurs japonais mais aussi à des acteurs anglais ou américains, chacun jouant dans sa langue. Enfin Suzuki sait parfaitement allier l'art traditionnel du théâtre japonais et celui des théâtres d'Occident. Pour compléter son projet, Suzuki s'est trouvé un lieu idéal : dans un village montagnard du nord du Japon, à Toga, province de Toyama. Suzuki y a édifié un véritable sanctuaire du théâtre. Nous avons eu le privilège de le visiter avec une petite délégation d'hôtes étrangers. Les constructions typiques de l'endroit ont été réhabilitées et sont devenues salles de répétition, centre d'hébergement, lieu de rencontres. Le tout a été complété par la construction d'un petit théâtre à la grecque, cadre d'un festival annuel. C'est là que la compagnie se retrouve lors de la préparation des spectacles : artistes et techniciens vivent alors en véritable communauté, loin des bruits et de l'agitation de la ville, dans une atmosphère de grande concentration. La réussite de Suzuki doit beaucoup à cette conception d'un théâtre total, très proche certainement des conditions dans lesquelles travaillaient les troupes en Grèce ancienne.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

- *Odysseus* d'après Homère. Laterna Magika; Palais de la Culture, Prague, décembre 1991.

Le théâtre Laterna Magica de Prague est une vénérable institution (1958) qui remonte à l'époque où l'éducation populaire était l'un des objectifs de l'ancien régime communiste. Le peuple, pensait-on, doit être captivé par un discours facile et un spectacle attractif. Son éducation doit être facilitée par l'utilisation de moyens audio-visuels

sophistiqués : les acteurs en nombre réduit jouent devant un écran géant où sont projetés des éléments de décors et de scènes dignes des films d'Hollywood en cinémascope. Ce théâtre a résisté au changement de régime car, il faut le reconnaître honnêtement, il jouit d'une grande popularité auprès des habitants de Prague. Malgré les dissensions internes dont les échos parviennent même aux étrangers, le théâtre a continué de donner ses représentations. On perçoit combien le choix du sujet a pu paraître révolutionnaire (les humanités classiques ont pratiquement été interdites sous l'ancien régime). Le spectacle ne manque pas de beauté. La scène où Ulysse, seul sur son radeau, est horriblement ballotté sur la mer déchaînée est particulièrement réussie. En revanche, l'interprétation des acteurs paraît bien démodée et conventionnelle. Ils sont d'ailleurs dépouillés d'une part essentielle de leur art, puisque toutes les voix sont préenregistrées, comme la musique et les bruitages. C'est sur ce point qu'un grand travail reste à faire, si l'on veut sauver un théâtre qui, malgré son passé engagé, mérite peut-être de l'être.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

• *Le Printemps des Comédiens*, Montpellier, 9 juin – 10 juillet 1992. Rencontre de l'Institut International du Théâtre de la Méditerranée, 9 juin 1992.

Sous la direction de l'infatigable Daniel Bedos, ce festival de 1992 a couronné cinq années d'une expérience sans cesse en progrès : 90 soirées de théâtre, 12 créations, 19 spectacles ont été organisés à Montpellier et dans les communes du département de l'Hérault. Le théâtre antique a été privilégié avec *Hercule 13* d'après Sophocle, les *Perses* d'Eschyle par le Théâtre Attis d'Athènes, dans une mise en scène de Théodoros Terzopoulos, *Les Atrides* d'Ariane Mnouchkine et même *Oreste* d'Alfieri, inspiré de l'*Orestie* d'Eschyle. Le metteur en scène Jean Gillibert et l'actrice Maria Casarès sont d'ailleurs restés pénétrés par l'atmosphère de la tragédie grecque qu'ils ont si brillamment restituée dans *Hécube* donnée lors de la saison précédente. La pluie a malheureusement perturbé la fin des *Atrides*. Mais le public a pu apprécier la majeure partie du programme (voir ci-dessus).

Au cours de cette manifestation a eu lieu, le 9 juin, une rencontre de l'Institut International du Théâtre Méditerranéen. Sur l'initiative de José Monléon, directeur du festival de Mérida, cette organisation, soutenue par le Conseil de l'Europe, a pris forme. Son objectif est de promouvoir des coproductions dans le domaine du théâtre méditerranéen, dont l'un des thèmes est le théâtre antique. C'est ainsi que déjà le festival de Syracuse, celui de Mérida et celui de Patras ont pu collaborer. Actuellement un projet de coproduction française et italienne est à l'étude pour la représentation du *Curculio* de Plaute.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

- *Les Troyennes, Médée, Electre*; mise en scène d'André Serban. Théâtre National de Bucarest; Paris, Grande Halle de la Villette, juillet 1991. Compte rendu de Colette Godard, *Le Monde* du 11 juillet 1991, sous le titre « La tragédie du doute ».

- *Ajax et Philoctète*; mise en scène de Christian Schiaretti. Paris, Théâtre de l'Odéon, février 1992. Compte rendu de Michel Cournot dans *Le Monde* du 8 février 1992 sous le titre « La conscience grecque ».

- *Electra* de Sophocle; mise en scène de Deborah Warner. Royal Shakespeare Company (1987); pièce remontée par la Maison de la Culture de Bobigny et Thelma Holt. Rôle d'Electre interprété par Fiona Shaw. Paris, Bobigny, janvier 1992. Compte rendu d'Oliver Schmitt dans *Le Monde* du 14 janvier 1992.

- XXXII^e Festival de Syracuse. *Œdipe Roi* de Sophocle, *Alceste* d'Euripide.

Le théâtre grec de Syracuse a reçu en juin 1992 le XXXII^e cycle de spectacles classiques.

Œdipe Roi de Sophocle est l'une des pièces les plus demandées par les *aficionados* de Syracuse qui ne manquent jamais les spectacles

donnés les années paires. Cette année la mise en scène a été confiée à Giancarlo Sepe. La traduction a été établie sous la direction de Giusto Monaco lui-même, qui a privilégié la simplicité et la clarté. Le rôle d'Œdipe était magnifiquement interprété par Giancarlo Sbragia. L'École du Drame Antique, maintenant bien intégrée à la structure de l'INDA, a fourni l'ensemble des choreutes. La musique, les costumes ont retenu tous les soins des producteurs, comme il est d'usage dans les créations à grand spectacle de Syracuse. L'affluence a battu des records. Les gradins reçoivent normalement six mille personnes, mais certains soirs toute la *cavea* a été remplie de dix mille spectateurs.

Alceste d'Euripide est une nouveauté à Syracuse, où elle était représentée pour la première fois. La traduction a été établie sous la direction d'Antonio Garzya, avec beaucoup de finesse et de recherche. La mise en scène, confiée à Sandro Sequi, est revenue à une scénographie verticale qui contrastait avec le décor horizontal d'*Œdipe Roi*. Les spectateurs qui assistent généralement aux deux spectacles donnés en alternance avaient le plaisir de comparer les deux conceptions. La scénographie verticale, avec le mur du palais remplissant tout le champ visuel, se prête à des effets plus sophistiqués. Les costumes du chœur, collants blancs, visage voilé, mettaient en valeur la chorégraphie. Ce chœur soulignait l'impression d'étrangeté ésotérique dégagée par l'ensemble du spectacle.

Paulette GHIRON-BISTAGNE

VII^e Rencontre Internationale du Théâtre Antique, Centre Culturel Européen de Delphes, 26-30 août 1992.

La VII^e Rencontre de la tragédie antique a eu lieu cette année après un an d'interruption. Le thème du congrès était « *la catharsis* : depuis Aristote jusqu'aux théories contemporaines de communication et de réception ». La deuxième partie du congrès portait sur le dialogue des créateurs : « Où se trouve aujourd'hui, à la fin du XX^e siècle, l'interprétation scénique du drame antique ? » Des représentants de plusieurs pays ont pris la parole pour nous parler de la *catharsis*. Des universitaires, mais aussi des hommes de théâtre, des critiques et des journalistes ont proposé des interventions.

Les communications se sont partagées en deux groupes, selon les deux sujets annoncés : Charles Segal (USA) a parlé de « *Catharsis, Audience and Closure in Greek Tragedy* »; Helmut Flashar (Allemagne) nous a présenté « La crainte et la pitié dans la *Poétique* d'Aristote »; Michel Guérin (France) a médité sur « Le comédien ou le tiers inclus »; Théodoros Pappas (Grèce) a traité « *La catharsis par le rire dans le théâtre d'Aristophane* ». Dans la deuxième session de cette première journée, Aliko Bakopoulou-Halls (Grèce) a parlé de « *La catharsis des bourgeois* » et Leandros Polenakis (Grèce) d'« Une reconstitution du premier sens de *catharsis* ».

La deuxième journée a été marquée par l'impressionnante communication de James Diggle (Grande-Bretagne) sur « Audience et émotion »; ont suivi les interventions d'Alkistis Souloyanni (Grèce), de Page du Bois (USA), d'Olivier Taplin (Grande-Bretagne), de François Jouan (France), d'Andréas Panagopoulos (Grèce), de Benedetto Marzullo (Italie), de S. Magnusson (Islande), de M.H. de Rocha Pereira (Portugal), de Ioannis Papapopoulos (Grèce), de F. dos Santos (Brésil), de P. Bordin (Autriche), de Luo Jin Lin (Chine). Le groupe des artistes a pris la relève avec « Le dialogue des créateurs ». Nous ne pouvons pas noter ici les noms de tous les participants. Signalons la contribution de Dusan Rnjak (ex-Yougoslavie), Andrezej Wajda (Pologne), Carl Mueller (USA), Lambros Liavas (Grèce), Denis Douglas (Angleterre) ...

Les soirées de ces rencontres si fructueuses ont été consacrées aux représentations théâtrales. Au stade antique de Delphes, nous avons vu l'*Andromaque* d'Euripide, par la compagnie théâtrale de Chypre (metteur en scène Nikos Charalambous). L'interprétation de cette tragédie était remarquable. L'*Antigone* de Sophocle était présentée par la Theatriki Leschi Volou (metteur en scène Spyros Vrahoritis). La mise en scène de cette pièce, son interprétation ainsi que la diction n'ont pas réussi à maintenir l'attention du spectateur jusqu'au bout. *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, par La Mama Experimental Theatre de New York (Yannis Houvardas) était d'une qualité remarquable, très intéressante; elle a soulevé l'enthousiasme des spectateurs. *Les Perses* d'Eschyle, par l'Attis Theatre Group (Th. Terzopoulos), ont déçu par leur mise en scène et surtout par la réduction du chœur à cinq personnes seulement, y compris les acteurs. Pour conclure sur ces représentations antiques, signalons que toutes les pièces étaient suivies attentivement par un stade aux gradins complets

Nous attendons avec impatience la publication des *Actes* du congrès. Nous tenons à féliciter Mme Litsa Florentis, l'organisatrice, grâce à laquelle le forum s'est très bien déroulé.

Théodoros PAPPAS

• La *Marmite* et les *Ménechmes* de Plaute; mise en scène d'Alain Michel. Compagnie Théâtre à dire; siège social : 12 rue Meynadier, 75019 Paris.

Le Théâtre à dire a représenté le 1^{er} février 1993 à Marseille, sous le patronage du GITA, ces deux pièces de Plaute qui, dans le spectacle, apparaissent comme très complémentaires. Dans la première partie de la *Marmite*, les acteurs demeurent assez statiques, au long de tirades de quelque étendue ou d'apartés assez artificiels. Mais dans la deuxième partie de la pièce, avec l'entrée des jeunes gens Lyconide et Strobile, la mise en scène devient plus inventive avec des jeux de scène intéressants et amusants. L'interprétation de l'esclave Strobile par Henri-Alain Vierne est à remarquer : l'acteur joue son rôle avec vivacité et conviction et il sait mettre en valeur le propos social tenu par Plaute à travers la revendication d'affranchissement que ses personnages serviles expriment systématiquement. On retiendra aussi la qualité du jeu d'A. Michel en cuisinier truculent et d'André Lasmézas qui, dans le rôle de Mégadore, incarne très bien toute la *dignitas* bienveillante des Romains.

Le décor des *Ménechmes* est aussi sobre, mais plus élégant, que celui de la *Marmite*; quelques tentures peintes définissent des espaces comme maisons privées, temple des dieux; dans chacune des pièces, un autel, au centre de la scène, joue le rôle important de cachette.

La mise en scène est plus enlevée dans les *Ménechmes* que dans la première pièce : A. Michel, dans le double rôle des jumeaux qui s'ignorent, affublé d'une affreuse perruque bouclée, lui donne un rythme assez vif. Il est intéressant de voir les acteurs passer d'un rôle à l'autre, d'une pièce à l'autre : A. Lasmézas montre ainsi la variété de son jeu en interprétant cette fois un vieillard bien décrépît, et R. Guéridon paraît plus convaincant comme docte médecin que comme vieillard avare souvent plus pitoyable que comique dans la *Marmite*.

L'adaptation produite par A. Michel rend le texte très actuel.

Au total, une bonne après-midi de théâtre qui a fait découvrir à de très nombreux élèves marseillais le théâtre latin et les sources des pièces de Molière.

Jacqueline ASSAËL



Fig. 3

Andromaque d'après Euripide. Théâtre du Temps, Paris, 1991-1992.
Mise en scène de Junji Fuseya.

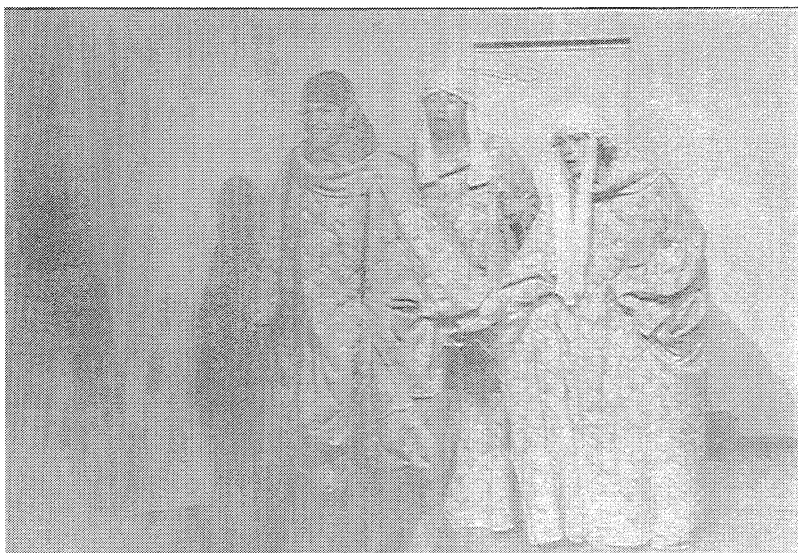


Fig. 4

Alceste d'après Euripide. Théâtre du Temps, Paris, 1990-1991.
Mise en scène de Junji Fuseya.



Fig. 5

La Paix d'Aristophane. Théâtre de la Criée, Marseille, 1992.
Mise en scène de Marcel Maréchal. Cliché Yves Gallois.



Fig. 6

Le personnage de Trygée dans *La Paix* d'Aristophane.
Théâtre de la Criée, Marseille, 1992.



Fig. 7

Les Atrides. I. Iphigénie à Aulis d'Euripide. Théâtre du Soleil, Paris, 1990-1993.
 Mise en scène d'Ariane Mnouchkine. Cliché Martine Franck, Magnum.



Fig. 8

Les Atrides. II. Agamemnon d'Eschyle. Théâtre du Soleil, Paris, 1990-1993.
 Mise en scène Ariane Mnouchkine. Cliché Martine Franck, Magnum.



Fig. 9
Iphigénie et Clytemnestre dans *Iphigénie à Aulis*. Théâtre du Soleil, Paris.
Cliché Martine Franck, Magnum.



Fig. 10

Les Bacchantes d'Euripide. Festival d'Épidaure, 1991.
Mise en scène de N. Charalambous. Cliché Diamantopoulos.



Fig. 11

Les Bacchantes d'Euripide. Festival d'Épidaure, 1991.
Mise en scène de N. Charalambous. Cliché Diamantopoulos.

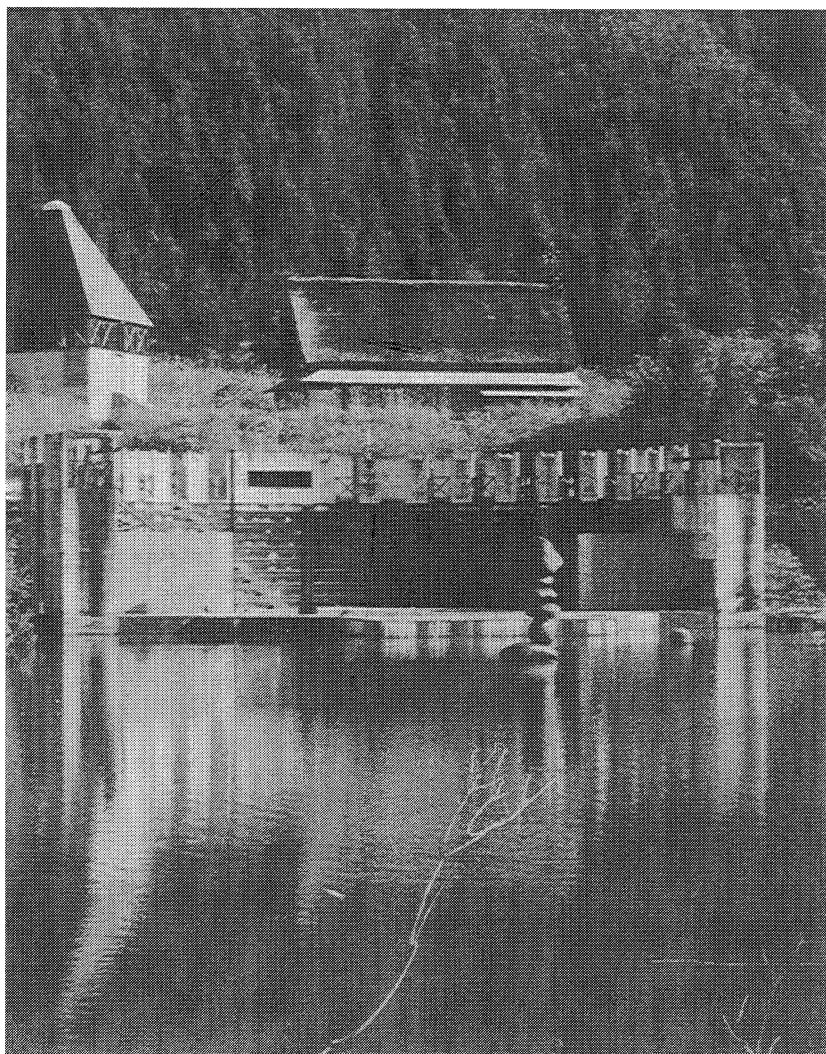


Fig. 12

« Le théâtre grec » de Toga, province de Toyama, Japon.
Conception de Tadashi Suzuki, Théâtre Scot. Cliché P. Ghiron-Bistagne.

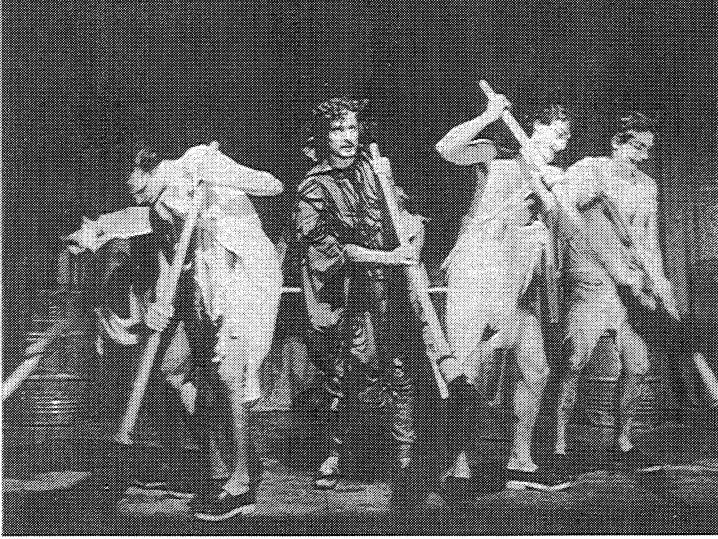


Fig. 13

Ulysse et les Satyres dans *Le Cyclope* d'Euripide.
Teatro della Tosse, Gênes, 1992. Mise en scène Tonino Conte. Cliché Publifoto.



Fig. 14

Ulysse et les Satyres dans *Le Cyclope* d'Euripide.
Teatro della Tosse, Gênes, 1992. Mise en scène Tonino Conte. Cliché Publifoto.

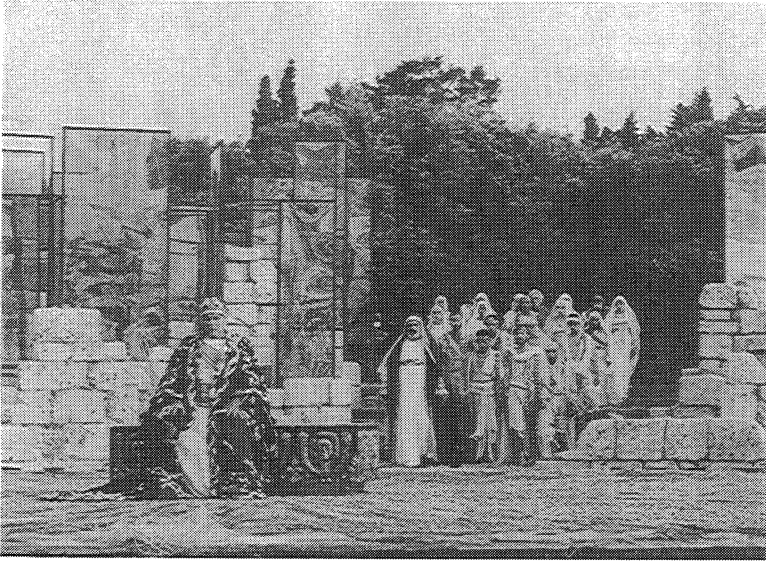


Fig. 15

Œdipe Roi de Sophocle. Festival de Syracuse, juin 1992. Cliché Daniele Amfa.

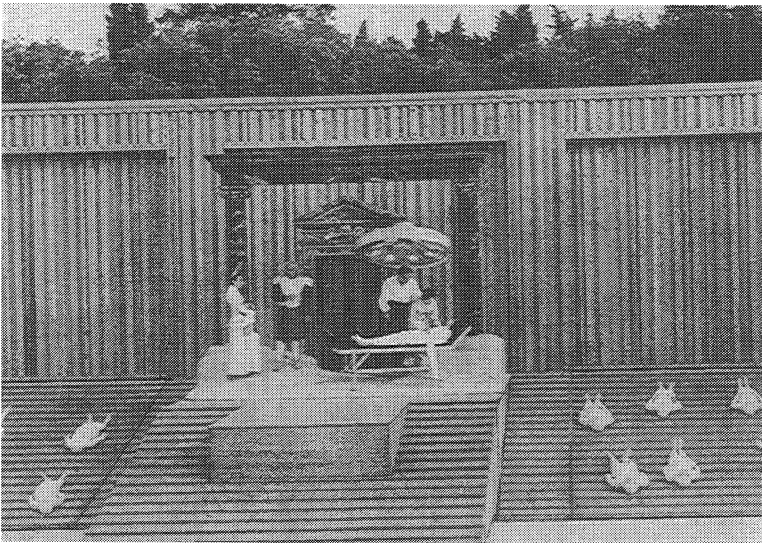


Fig. 16

Alceste d'Euripide. Festival de Syracuse, juin 1992.
Cliché Daniele Amfa.

OUVRAGES REÇUS

- *AION*, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico, sezione filologico-letteraria, IX-X, 1987-1988.
- *AION*, XI, 1989, *Atti del convegno tra Sicilia e Magna Grecia, Aspetti di interazione culturale nel IV sec. A.C.*
- ALBINI Umberto, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Garzanti ed., 1991.
- *Ancient Greek Drama, A World Heritage*, International Symposium on Ancient Greek Drama, Nicosie, 26-28 November 1990. Publié par le service culturel du Ministère de l'Éducation de Chypre.
- *Archipel Égéen*. Publication de l'Université de Tours, Département des Études Helléniques, Revue dirigée par Michel Constantin, 1990, fasc. I.
- *Aristophane. Lysistrata*, traduction nouvelle adaptée au théâtre, par Anne-Sidonie Aubert et Nathalie Duplain. Groupe du théâtre antique de Neuchâtel, 1990.
- *Classica*. Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Classicos, São Paulo, Anno 2, V, 2, 1989, 168 p., suppl. I, Annales de la réunion annuelle de la SBEC, 1991.
- *ΕΙΚΑΣΜΟΣ*. Quaderni Bolognesi di Filologia Classica, I, 1990; II, 1991.
- *Ensaio de Literatura e Filologia*. Publicações do departamento de letras classicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1978-1987, vol. 1-8.

- *Flavius Josephus. Defesa dos Judeus contra Apion e outros caluniatores*, éd. Rubens dos Santos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986.
- GREENGARD Carola, *Theater in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in Philoctetes*, Amsterdam, Hakkert, 1987, 1 vol. 15,5 x 22,5 cm, 106 p.
- LEXIS. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica, 5-6, 1990, Adolf Hakkert editore.
- MAFFRE Jean-Jacques, *Le siècle de Périclès*, Que sais-je ? Paris, PUF, 1990.
- METIS. Revue d'anthropologie du monde grec ancien, vol. IV, 1, 1989.
- *Museum Criticum*. Rivista diretta da Benedetto Marzullo, XXIII-XXIV, 1988-1989, éd. Giardini, Pisa.
- PAN. Rivista di studi dell'Istituto di Filologia Latina, Università di Palermo, vol. 1-10, 1973-1990.
- PAN, vol. 11-12, 1992 : *Scritti minori di Giusto Monaco*.
- FLORITIS Marios, *MIMOS KAI MIMOI*, 1 vol., 21 x 14 cm, thermorelié, jaquette illustrée en couleurs, 122 p., Athènes, Kastanioti, 1990.
- POLACCO Luigi (a cura di), *Il Teatro antico di Siracusa. Pars altera*, Editoriale Programma, 1990.
- POLACCO Luigi, *Il teatro di Dioniso Eleutero ad Atene*, Monografie della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiani in Oriente, vol. IV, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1990.
- *Quaderni Ticinesi*. Numismatica e antichità classica, XIX, 1990; XX, 1991.
- *Quaderni Ticinesi*, XX, 1992.
- *Sophocle. Antigone*, traduction P. Mazon, revue par J. Irigoin. Introduction, notes et commentaire par P. Demont, Le Livre de Poche Classique, n° 6909, Paris, 1991.
- *Spectacula II. Le Théâtre antique et ses spectacles*. Actes du colloque tenu au Musée Henri Prades de Lattes, 27-30 avril 1989. Un volume, 23 x 30 cm, thermorelié, couverture illustrée en couleurs, 272 p., nombreuses illustrations. Publié par IMAGO, Musée Prades, BP 52, 34972 Lattes, Cedex, 1992.
- *Le goût du Théâtre à Rome et en Gaule romaine*. Catalogue de l'exposition organisée dans le cadre du colloque de 1989 au Musée H. Prades de Lattes. Un volume, 21 x 30 cm, thermorelié, couverture illustrée en couleurs, 247 p., nombreuses illustrations.

- Publié par IMAGO, Musée H. Prades, BP 52, 34972, Lattes, Cedex.
- *Teoria e storia della messa in scena nel Teatro Antico*. Atti del convegno internazionale, Torino, 17-19 Aprile 1989. Un vol., 13 x 21,5 cm, thermorelié, 126 p., Gênes, éd. Costa-Nolan, 1991.
 - *Terpander*, éd. Antonia Gostoli, Collana di testi critici diretta da Bruno Gentili, edizioni dell'Ateneo, Roma, 1990.
 - VACCHINA Maria Grazia (a cura di), *L'Héritage classique*, Aosta, 1991. Atti del Congresso Nazionale A.I.C.C. (Associazione italiana di cultura classica), St Vincent, 7-8 Aprile 1990.
 - *Attualità dell'Antico*, a cura di Maria Grazia Vacchina, A.I.C.C., Aosta, 1990.
 - *Attualità dell'Antico*, n° 3, A.I.C.C., Aosta, 1992.
 - VELARDO Roberto, *Enthousiasmos*. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone. Filologia e critica, collana diretta da Bruno Gentili. Edizioni dell'Ateneo, 1989.
 - VELLACOTT Philip, *An English Reader's Guide to Aeschylus Oresteia*, un vol. 14 x 21 cm, 89 p., Cambridge, 1991.

RÉSUMÉS

- **Jean IRIGOIN**, « Construction métrique et jeux de sonorités dans la *parodos* des *Perses* ».

La mise au jour de la construction métrique (le jeu des temps marqués avec ses équilibres et ses remarquables correspondances à distance, seules traces qui nous restent de la chorégraphie) et des jeux de sonorités (reprises de phonèmes, les « rémanences ») a des incidences importantes sur le texte : confirmation de la conjecture d'Hermann au vers 98 (qui s'appuie aussi sur la scholie) et surtout maintien des vers 93-101 à leur place comme strophe-antistrophe. Il convient d'écarter aussi bien le maintien du passage en place comme mésode sans *responsio* que la solution brutale d'une transposition après le vers 113.

- **J. IRIGOIN**, « Metrical Constructions and Sound-Plays in the *Parodos* of Aeschylus' *Persae* ».

Bringing to light the metrical construction (with its system of marked beats, its balance and remarkable distant correspondences, the only remaining marks of the original choreography), and sound-plays (repetitive phonemes, "remanences"), has an important impact on the text itself : it withholds Hermann's conjecture (l. 98), who also takes argument from the scholia), and proves that l. 93-101 must be kept in their place as strophe and antistrophe : those lines may neither be kept in place as mesode without *responsio*, nor forcefully be shifted after l. 113.

- **Jacqueline ASSAËL**, « La répétition comme procédé stylistique dans les *Perses* d'Eschyle ».

Eschyle utilise la répétition avec un art consommé qui se révèle dès la *parodos* et se poursuit tout au long de la pièce. Elle nourrit la recherche stylistique du poète à la fois par ses mécanismes propres et sa participation à d'autres figures (oxymore par exemple). Mais ce procédé n'est pas gratuit : le jeu des variations, métamorphoses et oppositions dessine l'évolution de la tragédie et apparaît comme étroitement lié à la démarche théâtrale et tragique qui conduit de l'évocation initiale de la puissance et de la richesse perses à la catastrophe et aux cris douloureux du rituel funèbre.

- **J. ASSAËL**, « Repetition as a Stylistic Device in Aeschylus' *Persae* ».

Aeschylus shows extreme skill in the use of repetition, which appears as soon as the *parodos*, and continues throughout the play. It is the matrix of the poet's stylistic concern, both in having its own mechanisms and by participating in other figures (v.g. *oxymoron*). But this device is not formal : the interaction of variations, metamorphoses and oppositions sets the pattern of the tragedy and has very close links with the tragic and dramatic plot, leading from the initial evocation of the power and wealth of the Persians to the catastrophic denouement and mournful wailing of the funerary rites.

- **Alain MOREAU**, « Le songe d'Atossa. *Perses*, 176-214. Éléments pour une explication de texte ».

Traduction. Examen du vocabulaire, des difficultés, des problèmes de texte. Commentaire.

- **A. MOREAU**, « Atossa's Dream (*Persae*, l. 173-214) : Some Hints for a Commentary ».

Translation; study of vocabulary; difficulties; textual problems; commentary.

- **Suzanne SAÏD**, « Pourquoi Psyttalie ou comment transformer un combat naval en défaite terrestre ».

En accordant une place importante au seul incident terrestre de la bataille, le combat qui s'était déroulé sur l'îlot de Psyttalie, Eschyle réussit à transformer ce qui fut d'abord une victoire navale en un double triomphe sur terre et sur mer. Il montre ainsi l'importance de la défaite pour une puissance qui était d'abord une puissance terrestre. Une défaite ignominieuse infligée par des pierres et des flèches, ce qui, de plus, marque fortement le renversement ironique d'un destin qui fait périr par des flèches ceux qui avaient mis toute leur confiance dans leurs arcs.

- **Suzanne SAÏD**, « Why Psyttaleia or How to Turn a Battle at Sea into a Defeat on Land ».

By stressing the only fight on land, the fight on the small island of Psyttaleia, Aeschylus succeeds in turning a naval victory into a double triumph both on land and at sea. He thus shows the importance of the defeat for a power which was above all a power on land. An ignominious defeat inflicted with stones and arrows, which also emphasizes the ironical overturn of a destiny which kills by arrows those who had placed too much confidence in their bows.

- **Lucien BORDAUX**, « Lecture du premier *stasimon* des *Perses*, v. 532-597 ».

Le premier *stasimon* avec ses variations sur les mots et les thèmes s'insère parfaitement dans la composition de la symphonie « Salamine ». Lien dramatique préparant aux deux grandes scènes qui suivront, il est aussi l'objet d'une double lecture car le spectacle de la douleur a un sens : le drame du vaincu peut être aussi un miroir pour le vainqueur.

- **L. BORDAUX**, « A Reading of the First *Stasimon* of the *Persae*, v. 532-597 ».

The first *stasimon* with its variations on the words and the themes fits perfectly into the composition of the symphony « Salamis ». A dramatic link paving the way for the two major following scenes, it also receives two interpretations, for the picture of pain is meaningful : the drama of the defeated may also be a mirror for the vanquisher.

- **Jacques JOUANNA**, « La main du dieu qui touche. Remarques sur l'emploi d'une maxime et sur le sens de *συνάπτεσθαι* dans la tragédie grecque : Eschyle, *Perses*, v. 742 et 724. Euripide, *Hélène*, v. 1444; Sophocle, Frag. 874 (Radt) ».

L'examen du contexte et la comparaison avec d'autres passages prouvent que le vers 742 doit se traduire : « Mais quand un homme s'active de son côté, la divinité aussi donne un coup de main ». Il s'agit d'une maxime régulièrement employée dans un sens positif que Darios, par une ironie cinglante, détourne du sens habituel. Il faut donc corriger la traduction de Mazon qui, en ajoutant le mot « perte », supprime l'ambiguïté. En revanche, cette ambiguïté du geste de la divinité « qui touche » justifie pleinement l'interprétation par Mazon du vers 724 où apparaît aussi le verbe *συνάπτεσθαι*. Malgré le désaccord d'une grande partie des critiques il faut bien traduire : « Un dieu sans doute avait touché ses esprits ».

- **J. JOUANNA**, « The Hand of the Touching God : Some Remarks on the Use of a Maxim and the Meaning of *συνάπτεσθαι* in Greek Tragedy (Aeschylus' *Persae*, l. 742 & 724; Euripides' *Helena*, l. 1444; Sophocles' Frag. 874 Radt) ».

A study of the context and a confrontation with other passages prove that line 742 must be translated thus : « But when a man gets busy on his own, the god also gives a hand ». This is a maxim, in frequent use in a positive way, which Darius, with slashing irony,

distorts from its customary meaning. It is therefore necessary to correct Mazon's translation, who, by adding the word « perte » (= loss), removes the ambiguity. But, on the other hand, this ambiguity of the god's gesture who « touches », fully justifies Mazon's interpretation of line 724, where *συνάπτεσθαι* also appears. Although most scholars disagree, the translation must be : « A god had certainly touched his spirits ».

• **Alexandre TOURRAIX**, « *Les Perses*, la géopolitique et l'histoire ».

Les Perses sont une tragédie historique de trois points de vue :
 1. La pièce offre un récit de la seconde guerre médique (avec ses causes et ses conséquences, la campagne de Xerxès, la bataille de Salamine, la retraite, une allusion à Platées, et même deux allusions à la bataille de Marathon).
 2. Elle présente un tableau de la puissance perse et véhicule une certaine image de la monarchie achéménide et de ses détenteurs.
 3. Elle constitue surtout une réflexion sur la politique et l'Histoire. Avant Hérodote, Eschyle, inaugurant le nouveau genre de la tragédie, le place résolument sous les auspices de l'Histoire. C'était déjà la tradition de la poésie épique et didactique, mais le dramaturge s'en démarque par la recherche de la véracité, sinon de l'exactitude historique (dont la comparaison avec les inscriptions perses et Hérodote permet d'évaluer le degré).

• **A. TOURRAIX**, « Geopolitics and History in the *Persae* ».

Persae is a historical tragedy from three points of view :
 1. the play offers a narrative of the second Medic War; its causes and consequences, Xerxes' campaign, the battle at Salamis, the retreat, a hint at the battle of Plataea, even two hints at the battle of Marathon.
 2. It gives a picture of the Persian power, and conveys a representation of the Achemenidan monarchy and of its holders.
 3. It is mostly a consideration upon politics and history. Before Herodotus, Aeschylus, initiating the new trend in tragedy, resolutely puts tragedy under the patronage of History. This already was the tradition in the epic and didactic poetry, but the dramatist differs from it by searching veracity,

if not historical accuracy, the extent of which can be appreciated by comparison with the Persian inscriptions and with Herodotus.

- Alain MOREAU, « La tétralogie des *Perses* a-t-elle une unité ? ».

La tétralogie des *Perses* est la seule tétralogie non liée d'Eschyle. Mais bien des indices permettent de penser qu'elle n'en a pas moins son unité. Les trois tragédies sont parcourues par un réseau de thèmes identiques et la même pensée les sous-tend : les affrontements Grecs-Barbares, la Thrace, le mythe des Argonautes, la divination, l'accident de char sont présents dans deux des trois pièces et parfois dans les trois. La grande loi eschyléenne du *drasanti pathein*, « la souffrance pour qui a agi », y est appliquée. Le crime d'*hubris* reçoit toujours le châtimeur envoyé par les dieux. Enfin dans les trois pièces l'atmosphère du dénouement est la même, en demi-teinte. Quant au drame satyrique, *Prométhée allumeur de feu*, il n'est connu que par des fragments trop pauvres pour qu'on puisse en tirer des conclusions probantes. On ne peut s'empêcher toutefois de constater les étonnantes analogies entre Phinée et Prométhée.

- A. MOREAU, « Is there a Unity in the Tetralogy of the *Persae* ? ».

The tetralogy of the *Persae* is the only non-linked tetralogy of Aeschylus. But many indications lead to think that it nevertheless has its unity. The three tragedies are a network of identical themes, and the same thought underlies them : the opposition between Greeks and Barbarians, Thracia, the myth of the Argonauts, divination, the chariot-accidents, all those are present in two of the three plays, even in the three of them. The great Aeschylean rule of *drasanti pathein* « suffering for the one who acted », applies here. The crime of *hubris* always receives a godsent punishment. Lastly, in the three plays, there is a same subdued atmosphere in the denouement. As to the satyric drama, *Prometheus the fire-kindler*, the extant fragments are too scarce to lead to any convincing conclusions. But one cannot help noticing the stunning analogies between Phineus and Prometheus.

- Paulette GHIRON-BISTAGNE, « À propos du “vase des Perses” au Musée de Naples. Une nouvelle interprétation ? ».

Le “vase des Perses” du Musée National de Naples a été inspiré par les guerres médiques. L'influence des *Perses* d'Eschyle y est manifeste notamment dans la correspondance entre le couple allégorique Hellas-Asia de la zone supérieure et le groupe central où Darius sur son trône écoute la harangue de son adversaire, représenté sous les traits emblématiques du Marathonomaque athénien. La victoire du *Demos* sur le Barbare perse s'exprime ici en termes politiques et non militaires. Ce monument funéraire dont tout le symbolisme reste à élucider est un témoin remarquable sur les rapports complexes du théâtre et des arts figurés qui ont nourri l'imaginaire grec.

- P. GHIRON-BISTAGNE, « About the “Vase of the Persians” in the Museum of Naples : A New Interpretation ».

The “Vase of the Persians” in the National Museum of Naples got its inspiration from the Medic Wars. The influence of Aeschylus' *Persae* is obvious, especially in the correspondence between the allegorical pair Hellas/Asia in the upper part of the vase and the central group where Darius on his throne listens to the speech of his adversary, portrayed in the emblematic features of the Athenian Marathonomachos. The victory of the *Demos* on the Persian Barbarian takes on here a political, not a military expression. This funerary monument, the symbolism of which still has to be elucidated, is a remarkable token of the complex relations between the theater and the figurative arts which fostered the fantasy of the Greeks.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1	« Le vase des Perses », Musée National de Naples. Fotografia della Soprintendenza Archeologica della Provincia di Napoli e Caserta	155
Fig. 2a	Détail du vase des Perses, registre supérieur : allégories d'Asia, d'Apatè et de Hellas. D'après Furtwängler und Reichhold, <i>Griechische Vasenmalerei</i>	156
Fig. 2b	Détail du vase des Perses, registre médian, à gauche : Darius se soumet à la domination du peuple grec. D'après Furtwängler und Reichhold, <i>Griechische Vasenmalerei</i>	157
Fig. 2c	Détail du vase des Perses, registre médian, à droite : Darius, sourd aux exhortations du vieillard, salue le départ de l'expédition. D'après Furtwängler und Reichhold, <i>Griechische Vasenmalerei</i>	157
Fig. 2d	Détail du vase des Perses, registre inférieur : collecte des trésors perses. D'après Furtwängler und Reichhold, <i>Griechische Vasenmalerei</i>	158
Fig. 3	<i>Andromaque</i> d'après Euripide. Théâtre du Temps, Paris, 1991-1992. Mise en scène de Junji Fuseya	235
Fig. 4	<i>Alceste</i> d'après Euripide. Théâtre du Temps, Paris, 1990-1991. Mise en scène de Junji Fuseya	235
Fig. 5	<i>La Paix</i> d'Aristophane. Théâtre de la Criée, Marseille, 1992. Mise en scène de Marcel Maréchal. Cliché Yves Gallois	236
Fig. 6	Le personnage de Trygée dans <i>La Paix</i> d'Aristophane. Théâtre de la Criée, Marseille, 1992.	236
Fig. 7	<i>Les Atrides. I. Iphigénie à Aulis</i> d'Euripide. Théâtre du Soleil, Paris, 1990-1993. Mise en scène d'Ariane Mnouchkine. Cliché Martine Franck, Magnum	237
Fig. 8	<i>Les Atrides. II. Agamemnon</i> d'Eschyle. Théâtre du Soleil, Paris, 1990-1993. Mise en scène Ariane Mnouchkine. Cliché Martine Franck, Magnum	237

- Fig. 9** Iphigénie et Clytemnestre dans *Iphigénie à Aulis*. Théâtre du Soleil, Paris. Cliché Martine Franck, Magnum 238
- Fig. 10 et 11** *Les Bacchantes* d'Euripide. Festival d'Épidaure, 1991. Mise en scène de N. Charalambous. Cliché Diamantopoulos 239
- Fig. 12** « Le théâtre grec » de Toga, province de Toyama, Japon. Conception de Tadashi Suzuki, Théâtre Scot. Cliché P. Ghiron-Bistagne 240
- Fig. 13 et 14** Ulysse et les Satyres dans *Le Cyclope* d'Euripide. Teatro della Tosse, Gênes, 1992. Mise en scène Tonino Conte. Cliché Publifoto 241
- Fig. 15** *Œdipe Roi* de Sophocle. Festival de Syracuse, juin 1992. Cliché Daniele Amfa 242
- Fig. 16** *Alceste* d'Euripide. Festival de Syracuse, juin 1992. Cliché Daniele Amfa 242

TABLE DES MATIÈRES
(GITA N° 7 – Les *Perses* d'Eschyle)

– Avant-propos	1
– Jean Irigoïn : Construction métrique et jeux de sonorités dans la <i>parodos</i> des <i>Perses</i>	3
– Jacqueline Assaël : La répétition comme procédé stylistique dans les <i>Perses</i> d'Eschyle	15
– Alain Moreau : Le songe d'Atossa. <i>Perses</i> , 176-214. Éléments pour une explication de textes	29
– Suzanne Saïd : Pourquoi Psyttalie ou Comment transformer un combat naval en défaite terrestre	53
– Lucien Bordaïx : Lecture du premier <i>stasimon</i> des <i>Perses</i> , v. 532-597	71
– Jacques Jouanna : La main du dieu qui touche. Remarques sur l'emploi d'une maxime et sur le sens de <i>συνάρπασθαι</i> dans la tragédie grecque : Eschyle, <i>Perses</i> , v. 742 et 724; Euripide, <i>Hélène</i> , v. 1444; Sophocle, Frag. 874 (Radt)	81
– Alexandre Tourraïx : Les <i>Perses</i> , la géopolitique et l'histoire	99
– Alain Moreau : La tétralogie des <i>Perses</i> a-t-elle une unité ?	119
– Paulette Ghiron-Bistagne : A propos du “vase des Perses” au Musée de Naples. Une nouvelle interprétation ?	145
– Alain Moreau : Compte rendu de l'ouvrage de Luigi Belloni, <i>Eschilo, I Persiani</i>	159

APPENDICES

– Comptes rendus bibliographiques (par J. Assaël, M.-H. Delavaud-Roux, P. Ghiron-Bistagne, A. Machin, Th. Pappas)	165
– Comptes rendus de congrès et de spectacles (par J. Assaël, A. Bernard, A. Burlando, A. Degaine, M.-H. Delavaud-Roux, P. Ghiron-Bistagne, J. Guillerrou, R. Jacquin, Th. Pappas, Ch. Thibert, M.C. Viggiani, D. Wiles)	195

- Iconographie	235
- Ouvrages reçus	243
- Résumés d'auteurs	247
- Table des illustrations	255

Publications du Séminaire d'Études des Mentalités Antiques

1. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine.* Actes du Colloque de Montpellier, 23-24 mai 1987, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1988, 223 p. 100 F
Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Études de Bernard SCHOULER, Jean BERNARDI, Jean-Marie LASSÈRE, Annie-France LAURENS et Colombe COUËLLE, Alain MOREAU, Antoinette NOVARA, Véronique GÉLY, Lucette-Elyane ROUX.
2. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine,* tome II, *Le nom et la métamorphose*, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry; 1992, 320 p. 110 F
Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Études de Michel CASEVITZ, Dominique BRIQUEL, Corinne BONNET, Colombe COUËLLE-DEZEUZE, Raymond CHEVALIER, Rolande-Michelle BÉNIN, Marguerite SOULIÉ, Lucette-Elyane ROUX, Suzanne GÉLY, Maria-Luisa SILVESTRE, Maria de MORAES-AUGUSTO, Marie-José BÉNÉJAM-BONTEMS, Luc BOROT, Pierre RONZEAUD, Xavier MIGNOT, Suzanne AMIGUES, Michèle FRUYT, Mireille ARMISEN-MARCHETTI.
3. *L'Initiation*, tome I, *Les rites d'adolescence et les mystères*, 326 p.; tome II, *L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives*, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1992, 318 p. 250 F
Actes du Colloque International de Montpellier, 11-14 avril 1991, 40 chercheurs, 10 pays représentés. Textes recueillis et présentés par Alain MOREAU. Colloque organisé et actes publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, de la Direction des Affaires générales, internationales et de la coopération du Ministère de l'Éducation Nationale, du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, du Centre d'Études et de Recherche sur les civilisations antiques de la Méditerranée, du Ministère de la Recherche et de la Technologie, du Conseil Scientifique de l'Université Paul-Valéry, du Conseil Général de l'Hérault.

Adresser les commandes à :

PUBLICATIONS DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER
route de Mende
BP 5043
34032 Montpellier Cedex

Les commandes doivent être accompagnées d'un chèque libellé en francs français à l'ordre de :
Régisseur des Recettes Publications UPV (TA)
(CCP Montpellier 5239 42 Y)

Composition et mise en page
Dominique BLANC
13100 AIX-EN-PROVENCE
tél. 42 21 58 25 – fax 42 23 02 53
Système et police grecs “Connaissance hellénique”

