



**HAL**  
open science

# La mise en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans la tragédie grecque

Anne-Sophie Noel

## ► To cite this version:

Anne-Sophie Noel. La mise en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans la tragédie grecque. Mireille Besson; Catherine Courtet; Françoise Lavocat; Alain Viala. Corps en scènes, CNRS Editions, pp.151-164, 2015, 9782271086747. hal-04087027

**HAL Id: hal-04087027**

**<https://hal.science/hal-04087027>**

Submitted on 5 May 2023

**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.

## Les mises en scène du politique : discours visuel et questionnement démocratique dans les tragédies grecques

Anne-Sophie Noel

(HiSoMA – UMR 5189 ; Maison de l’Orient et de la Méditerranée, Lyon  
Harvard Center for the Hellenic Studies)

Pour les praticiens du théâtre d’aujourd’hui, la tragédie grecque représente par excellence une forme de théâtre politique – politique étant ici pris en son sens étymologique de ce qui est relatif à la *polis*, la cité-État, et à l’organisation de la vie en communauté au sein de la cité. Les metteurs en scène, les acteurs, tout comme le grand public, retiennent dans la tragédie des personnages en quête de justice ou en butte au pouvoir de l’État, pris dans des obligations contradictoires envers l’*oikos*, la sphère domestique, et la *polis*, la sphère publique de la cité. Des pièces, comme les *Perses* ou les *Sept contre Thèbes* d’Eschyle, semblent poser de façon universelle et intemporelle la question de la légitimité de la guerre. D’autres encore, comme la *Médée* d’Euripide, permettent d’interroger la place de l’autre dans l’ordre social – la femme, l’étranger, l’esclave. L’histoire de la réception d’*Antigone* de Sophocle au XX<sup>e</sup> siècle illustre encore de manière éclatante cette « évidence » politique de la tragédie. Jouer *Antigone*, c’est un acte de résistance au pouvoir en place, et cela, quasiment à une échelle mondiale : pour Jean Anouilh qui réécrit le drame de Sophocle sous l’occupation nazie ; pour les prisonniers sud-africains qui jouent la pièce dans les années 60, avec dans le rôle de Créon, Nelson Mandela ; pour les metteurs en scène et les acteurs qui ont choisi de monter cette pièce en Irlande du Nord ou en ex-Yougoslavie, dans les années 1980-1990 ; ou encore dernièrement pour Hadel Hakim, qui a monté cette tragédie en 2012 au Théâtre National Palestinien<sup>1</sup>. Pour beaucoup de ces artistes, la tragédie grecque est politique, parce que nécessairement engagée – les mythes grecs se prêtant de façon extrêmement malléable à l’expression d’un positionnement politique.

### La tragédie grecque : entre politique et universalisme

Les antiquisants, spécialistes du théâtre antique, ont sans doute un rapport plus incertain à la dimension politique des tragédies grecques. Nous tenterons de donner ici un aperçu général et synthétique (mais par là-même sans doute quelque peu réducteur), des principaux courants qui structurent jusqu’à aujourd’hui la critique savante sur la question. Depuis les études très influentes de Louis Gernet et de Jean-Pierre Vernant, la tragédie grecque n’est plus considérée comme un genre *littéraire*, mais comme un spectacle qui nécessite d’être replacé dans son contexte historique et culturel, les festivals civiques et religieux d’Athènes au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Cet héritage de la pensée de Vernant a toutefois donné naissance à deux postures critiques

---

<sup>1</sup> Sophocle, *Antigone*, mise en scène d’Hadel Hakim, Coproduction Théâtre National Palestinien, Théâtre des Quartiers d’Ivry, 2012-2013. Sur ces exemples de parti-pris politique des mises en scène d’*Antigone* au cours du XX<sup>e</sup> siècle, voir S. Goldhill, « Tragedy and politics : what’s Hecuba to him ? », in *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago, 2007, 119-152.

opposées, que l'on pourrait résumer à gros traits de la manière suivante : d'un côté, une lecture historiciste de la tragédie, considérée comme émanation des structures idéologiques et des institutions athéniennes, et donc nécessairement politique<sup>2</sup>. Cette mouvance est elle-même partagée en deux courants divergents : pour les uns, le théâtre tragique, contemporain et consubstantiel de la démocratie, participe à la construction de l'État en venant affermir ses fondements idéologiques<sup>3</sup>. À l'opposé, et dans la droite ligne des écrits de Vernant, pour qui « la tragédie n'est pas le reflet de la réalité sociale » mais « la met en question »<sup>4</sup>, d'autres affirment que la fonction de la tragédie n'était ni de relayer ni de faire la propagande de l'idéologie civique athénienne, mais au contraire d'interroger et de mettre en crise le fonctionnement démocratique<sup>5</sup>.

Bien qu'opposés, ces deux courants critiques se rejoignent en ce qu'ils reconnaissent à la tragédie une nature profondément politique, liées à son inscription historique dans l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. En tant que tels, ils vont à l'encontre d'une lecture dépolitisée et universaliste des tragédies. À l'image des positions prises par Jasper Griffin<sup>6</sup>, les tenants de ce second courant opèrent une dissociation entre le contexte idéologique très marqué des représentations théâtrales et le contenu des pièces, détachées de toute visée politique, produites avant tout comme des divertissements de masse pour un public cosmopolite réuni à l'occasion des Grandes Dionysies. Ils rappellent que la plupart des tragédies ne thématisent pas le politique (contrairement à la comédie grecque, qui se nourrit de l'actualité politique brûlante du moment) : elles mettent en scène des personnages étrangers aux citoyens (des dieux, des rois, des héros, des femmes), commettant des crimes effroyables – inceste, parricide, sacrifice humain, meurtre d'enfants – sans qu'il y ait d'ancrage dans une cité dont le sort serait mis en question. Ce sont des problèmes divins ou humains, au sens universel du terme, qui précèdent la formation de la *polis* et qui, selon Jasper Griffin, relèvent de tabous ainsi que de peurs primitives et universelles<sup>7</sup>. Plus décisif encore, le fait qu'il est impossible de tirer des tragédies des leçons de politique. Les poètes

---

<sup>2</sup> Ce courant est assez bien représenté dans l'ouvrage de référence de J. Winckler et F. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos, Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1992, notamment le chapitre de S. Goldhill, « The Great Dionysia and Civic Ideology », 97-129. Suzanne Saïd fait également une bonne synthèse de la question dans « Tragedy and politics », in D. Boedeker, K. Raafaub, *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens*, Harvard 1998.

<sup>3</sup> Voir, en plus de la référence donnée dans la note précédente, M. Griffith, « Brilliant Dynasts : Power and Politics in the *Oresteia* », *CA*, vol. 14, n°1, avril 1995, 62-129.

<sup>4</sup> J.-P. Vernant, « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque », *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, I, 1972. L'analyse de l'*Orestie* proposée dans cet essai illustre cette conviction : le fait que la majorité des juges se prononcent contre Oreste à l'issue des *Euménides* ou que les Érinyes, qui poursuivent ceux qui ont commis des crimes au sein de leur propre famille et représentent à ce titre un principe de peur et de reproduction infinie de la vengeance, ne soient pas rejetées hors de la cité après le procès d'Oreste, mais intégrées au sein même des institutions judiciaires de la cité, témoignent de la persistance des tensions dans la représentation théâtrale. (cf. 25 : « Un équilibre est bien réalisé, mais il repose sur des tensions. Le conflit subsiste à l'arrière-plan entre forces contraires. En ce sens l'ambiguïté tragique n'est pas liquidée ; l'ambivalence demeure »).

<sup>5</sup> S. Goldhill (voir référence *supra*) a notamment contribué à diffuser, consciemment ou non, l'héritage de la pensée de Vernant à Cambridge.

<sup>6</sup> J.Griffin, « The Social Function of Attic Tragedy », *CQ*, vol. 48, n°1, 1998, 39-61.

<sup>7</sup> J.Griffin, *art.cit.*, 59.

tragiques sont décrits par leur contemporain Aristophane comme des *didaskaloi* des citoyens, des instructeurs, des conseillers privilégiés de la démocratie (toute l'intrigue des *Grenouilles* est fondée sur cette idée que les tragédies délivrent une forme d'instruction, morale, civique, existentielle). Mais Aristophane n'est pas un critique objectif et impartial, c'est un poète qui passe la réalité au filtre du comique pour faire rire ; il suffit de lire la lettre des tragédies pour constater qu'il est impossible d'en tirer un message clair sur la manière dont les affaires politiques devaient être menées. Comme le notent les auteurs d'un ouvrage récent sur la question, les conceptions idéologiques repérées par les critiques modernes dans un petit nombre de tragédies conservées, se révèlent tantôt hautement démocratiques, tantôt au contraire anti-démocratiques<sup>8</sup>. En dernier lieu, le lien consubstantiel entre tragédie et démocratie est, selon ces critiques, battu en brèche par le fait qu'au moins deux de ceux qu'on appelle les Grands Tragiques, Eschyle et Euripide, ont produit des tragédies ailleurs qu'à Athènes, à la cour de tyrans<sup>9</sup>. Anne Duncan parle ainsi de la tragédie comme d'une forme « idéologiquement flexible », d'un produit culturel d'importation diffusé dans le bassin méditerranéen dès le V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et que les poètes avaient à cœur d'adapter à des publics variés<sup>10</sup>.

Entre les deux pôles de ce débat, la critique fluctue encore aujourd'hui, même si des tentatives de conciliation existent<sup>11</sup>. La longévité et l'ardeur de la querelle témoignent de la résistance que les tragédies conservées, dans leur diversité, opposent à une catégorisation trop rigide et systématique, et appellent peut-être à un décentrement du regard. La dimension spectaculaire de la tragédie, sans cesse rappelée par ceux qui prennent soin de replacer la représentation tragique dans son contexte historique et culturel, est un élément insuffisamment pris en compte. Il semble pourtant légitime de postuler que l'enjeu principal, pour les poètes tragiques, était de produire un spectacle qui gagne la faveur du public comme des juges. Artiste, poète, metteur en scène avant l'heure, compositeur, chorégraphe, et enfin acteur de ses propres pièces<sup>12</sup> : celui qu'on appelle par défaut le « poète tragique » était l'auteur d'une création globale présentée dans le cadre d'un concours dont le premier prix assurait de prestigieux honneurs ainsi que la possibilité de concourir d'année en année, sans être mis en danger par la concurrence d'autres poètes. Pour tenter un déplacement des termes du débat, la piste que nous explorerons

---

<sup>8</sup> M. Griffith et D.M. Carter, « Introduction » dans D.M. Carter, *Why Athens, A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011, 3.

<sup>9</sup> Voir notamment le chapitre d'A. Duncan, « Nothing to do with Athens, Tragedians at the courts of tyrants », dans D.M. Carter, *Why Athens, A reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011, 69-84.

<sup>10</sup> A. Duncan, *op.cit.*, 70.

<sup>11</sup> Par exemple D. M. Carter (*The Politics of Greek Tragedy*, Exeter 2007) et P.J. Rhodes (« Nothing to Do with Democracy : Athenian Drama and the Polis », *JHS*, vol. 123, 2003, 104-119) rejettent tous deux l'interprétation selon laquelle les tragédies questionnent *par nature* les valeurs démocratiques athéniennes, mais sont d'accord pour dire qu'elles réfléchissent les problèmes de la *polis*, de manière générale – qu'elle soit démocratique ou non. Réelle avancée ou raffinement rhétorique spécieux ? La polémique qui persiste sur la question laisse penser que le débat n'est pas clos (voir notamment la suite que P.J. Rhodes a donné à son article en 2011, « The Dionysia and democracy again », *CQ*, 61, 2011, 71-74).

<sup>12</sup> Ce fut le cas d'Eschyle et de Sophocle, au moins, selon les récits biographiques qui ont été transmis par la tradition.

donc est celle de l'articulation de la performativité politique de la tragédie à la performativité spectaculaire.

### **Dramaturgie, spectacle et sens politique**

Les partisans de la lecture universaliste des tragédies ont eu tendance à opposer, de façon sans doute trop caricaturale, divertissement et dimension politique et/ou didactique, émotion et réflexion, plaisir des yeux, plaisir de sens et exercice de l'intellect. L'émergence des *Performance Studies*, études dramaturgiques appliquées au théâtre antique datant de la fin des années 1970, a contribué, peut-être involontairement, à gauchir cette opposition artificielle. En se focalisant sur la dimension spectaculaire du théâtre antique, contre les partisans d'une approche exclusivement littéraire du texte tragique, et en cherchant à éclairer l'ensemble des moyens de la mise en scène dont disposaient les poètes tragiques (organisation de l'espace, du décor, jeu de l'acteur, utilisation du masque, costumes, accessoires, performance chorale, etc.), ce courant critique a peut-être eu tendance à nier la dimension politique des tragédies, en les présentant comme de purs divertissements<sup>13</sup>.

Plutôt qu'opposer ces visées, pouvons-nous tenter de les articuler ? L'expérience pratique, corporelle, physique de la tragédie qu'ont les metteurs en scène et les acteurs d'aujourd'hui peut venir conforter cette tentative. Construire une dramaturgie efficace, afin de susciter l'émotion chez le plus grand nombre des spectateurs, et remporter les suffrages du public comme des juges, ce ne peut pas être faire de la représentation une mise en images d'un slogan politique. Rien de plus clivant que l'affirmation d'un parti pris politique, et rien de plus pauvre, d'un point de vue dramatique, qu'un *pensum* moralisateur qui impose aux spectateurs une *doxa*.

Pour en revenir à l'ambiguïté chère à Vernant, il semble en effet qu'elle existe et qu'elle soit centrale dans les tragédies grecques : il nous semble toutefois qu'elle n'est pas là *pour* questionner l'ordre social et politique – tout est dans le « pour », qui indiquerait une finalité intrinsèque à la tragédie ou une intention délibérée du poète. Elle est là, parce qu'elle est la condition d'un spectacle qui soit « fabrique du sens »<sup>14</sup>, production au moyen de signes d'un discours, qui ne se laisse toutefois pas réduire à un « message » univoque, de nature politique ou autre. Cette ambiguïté n'est pas là *pour* questionner l'ordre politique, mais laisse la place au questionnement que les spectateurs veulent y mettre. L'artiste « ne pratique pas autre chose que le discours *ambigu*, le discours indirect » écrit Patrice Chéreau<sup>15</sup> ; suivant cette intuition, nous poserons l'hypothèse que les tragédies grecques ne sont politiques que de manière indirecte et pour ainsi dire accidentelle.

---

<sup>13</sup> Voir par exemple l'ouvrage de référence d'O. Taplin, *Greek tragedy in action*, Londres 1978, 162 : « For the Athenians the Great Dionysia was an occasion to stop work, drink a lot of wine, eat some meat, and witness or participate in the various ceremonials, processions and priestly doings which are part of such holidays the world over. It was also the occasion for tragedy and comedy ; but I do not see anyway in which the Dionysiac occasion invades or affects the entertainment... ».

<sup>14</sup> Ch. Biet, Ch. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris 2006, 662.

<sup>15</sup> P. Chéreau, « Une mort exemplaire », publié dans la revue *Partisan*, n° 47, avril-mai 1969.

En effet, les tragédies construisent et donnent à voir un système constitué de rouages – la superposition du monde humain et du divin, les institutions, les valeurs, les codes moraux qui régissent la vie en société, l'*éthos* des personnages –, que la distance et le recul permis par le choix de sujets tirés de la mythologie, font percevoir avec clarté. Pour créer une dynamique dramatique, il n'y a plus qu'à ébranler ce système constitué – c'est pour cette raison que tant de tragédies donnent à voir des dysfonctionnements, dans l'ordre familial, religieux, politique et/ou social. Cette logique dramaturgique est éminemment (même si *secondairement*) politique, en ce qu'elle apprend à réfléchir en termes de rouages, d'interactions, et d'interdépendances des faits dans une réalité humaine, qui par ses désordres et ses confusions, ne nous apparaît pas au premier abord comme quelque chose de cohérent. Les tragédies font du réel un *monde*, c'est-à-dire un ensemble lisible, cohérent, compréhensible, habitable et émouvant. Elle propose en outre une parole qui est action, et qui fait l'action – c'est le propre du théâtre de façon plus générale : en ce sens un modèle de parole politique, performative et programmatique, qui se déploie dans une action visible et tangible qui est, là encore, *organisation du monde*. Quand il est bien construit, le spectacle de la tragédie est donc politique par nature, sans que cela implique que le dramaturge ait voulu y introduire une pensée politique, quelle qu'elle soit. Le dramaturge ne veut pas nécessairement thématiser le politique ou critiquer l'ordre social, mais d'elle-même la dynamique tragique y contribue. Autrement dit, et selon les termes employés par Hans-Thies Lehmann, « ce n'est donc pas par la thématisation directe du politique que le théâtre devient politique mais par la signification implicite de son mode de représentation »<sup>16</sup>.

### **La tragédie comme mise en cause de l'idéologie guerrière athénienne ?**

Pour éprouver cette hypothèse, nous prendrons pour exemples deux scènes tragiques qui font fortement écho à une cérémonie civique de grande importance, qui précédait les concours dramatiques du festival athénien des Grandes Dionysies : le défilé des orphelins de guerre (rappelons-le, Athènes est presque constamment en guerre pendant toute la deuxième moitié du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Les orphelins dont les pères étaient morts au combat étaient pris en charge par la cité et recevaient, à l'entrée dans l'âge adulte, une armure complète, pour devenir à leur tour soldats au service d'Athènes et de la démocratie. Ils recevaient cette panoplie la veille ou l'avant-veille de l'*agôn* tragique dans le théâtre de Dionysos et obtenaient le privilège de s'asseoir au premier rang aux concours théâtraux<sup>17</sup>. Dans *Ajax* de Sophocle et les *Troyennes* d'Euripide, deux scènes ont été analysées comme renvoyant à cette cérémonie civique, tissant un lien étroit entre le monde héroïque représenté sur la scène et le cadre civique et idéologique dans lequel prennent place les représentations théâtrales. Le spectacle radical orchestré dans ces deux scènes se laisse-t-il pour autant réduire à un discours

---

<sup>16</sup> H.T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, (traduit par Ph.-H. Ledru), Paris 2002, 275.

<sup>17</sup> Sur cette cérémonie, voir A.W.Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Londres 1968<sup>2</sup>, 67 ; E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, 1995, 117-119 ; S. Goldhill, *art. cit.* (1992, 63 sq.) ; P. Brillet-Dubois « Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans *Les Troyennes* d'Euripide », *REG*, 123, 2010, 29-49. Cet article de Pascale Brillet-Dubois a eu une influence décisive sur la réflexion menée ici : qu'elle en soit vivement remerciée.

politique clairement saisissable ?

L'*Ajax* de Sophocle (représenté dans les années 440) met en scène le héros fameux de la guerre de Troie, frappé de folie après qu'on lui a refusé les armes d'Achille. Il entend se venger en passant tous les Grecs au fil de l'épée, mais Athéna détourne son arme : Ajax massacre les troupeaux de l'armée, ce qui est source d'un déshonneur insupportable. La scène en question révèle un sens du spectacle remarquable – éléments verbaux et visuels y sont magistralement orchestrés pour produire ensemble un sens incarné dans la matérialité de l'action. On y voit Ajax, prostré, ensanglanté au milieu des dépouilles des animaux massacrés<sup>18</sup> : les victimes l'entourent et l'isolent du reste du monde. Cerné, Ajax apparaît aussi comme un chasseur lui-même traqué comme une proie, pris aux « filets funestes » tendus par Athéna<sup>19</sup>. La disposition des dépouilles et les mots qui les décrivent traduisent avec intensité l'isolement tragique d'Ajax, mais aussi la proximité effrayante et pathétique qui existe entre le bourreau et ses victimes. Les animaux égorgés par son épée maudite se révèlent des figures spéculaires qui annoncent son propre destin. Cet isolement qui présage sa mort est momentanément rompu à un seul moment : Ajax appelle son fils auprès de lui, pour lui faire don de son bouclier, au milieu du sang et des dépouilles des animaux massacrés.

*Donne, donne-le moi. Il ne s'effraiera pas  
de voir tout ce sang frais,  
s'il est vraiment mon fils, s'il tient bien de son père.  
Aux rudes mœurs d'Ajax, sans retard,  
il faut le dresser, pour qu'il prenne un cœur semblable au sien.*

*Pour mes armes, j'entends qu'aucun juge  
ne les mette au concours parmi les Achéens – surtout pas l'auteur de ma perte !  
Prends-le toi-même, fils, ce bouclier auquel tu dois ton nom,  
Eurysacès, et manœuvre-le bien par sa courroie  
solidement fixée, l'infrangible écu à sept peaux de bœufs.  
Le reste de mes armes sera enterré avec moi.*<sup>20</sup>

Ce don intervient comme une seconde naissance : Ajax transmet à son fils Eurysacès (ce qui veut dire « large bouclier ») l'objet qui va lui permettre de réaliser sa destinée. Ainsi armé, l'enfant est exhorté à devenir un double de son père. Mais le cadre de cette transmission testamentaire, qui intervient sur le lieu même du déshonneur d'Ajax, peut interroger. Par ailleurs, cet objet pensé par les Tragiques grecs comme un prolongement naturel et vivant du corps du guerrier<sup>21</sup>, rappelle celui que les orphelins de

<sup>18</sup> Voir le texte de l'*Ajax*, v. 51-65 ; 207 ; 218-220 ; 308-309 ; 323-324. Nous disposons aussi d'une scholie ancienne mentionnant l'usage de l'ecceclème – chariot monté sur des roues – dans la représentation de cette scène révélant Ajax ensanglanté, assis au milieu des cadavres de bêtes (scholie au v. 346a) ; voir J. Jouanna, « La lecture de Sophocle dans les scholies : remarques sur les scholies anciennes d'*Ajax* », dans A. Billault, Ch. Mauduit, *Lectures antiques de la tragédie grecque*, Lyon 2001, 9-26.

<sup>19</sup> *Aj.*, v. 60.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 572-580.

<sup>21</sup> Voir l'exploitation qu'Eschyle et Euripide font par ailleurs respectivement de cet objet dans *Les Sept contre Thèbes* et *les Troyennes*.

guerre recevaient de la cité.

Il est donc possible de percevoir dans cette scène frappante un écho de la cérémonie civique des orphelins de guerre. Les spectateurs de l'époque sont susceptibles de lui avoir donné ce référent historique et contemporain : les orphelins qui ont eux-mêmes reçu leur armure de la cité étaient assis au premier rang. Pour autant, ce spectacle peut-il donner lieu à une interprétation politique ? Cette mise en scène vient-elle conforter l'idéologie de la cité ? Le fils, qui reçoit le bouclier, serait destiné à égaler le père ; la transmission de l'*arété* guerrière passerait par les objets éminemment symboliques que sont les armes de l'hoplite – et le bouclier, plus que la lance et l'épée, est l'arme la plus représentative du statut hoplitique.

La lettre du texte ne donne pourtant pas d'éléments de réponse... On peinera à trouver dans les répliques des personnages ou du chœur une quelconque leçon politique immédiatement saisissable. En revanche, l'efficacité dramatique et visuelle de l'action semble incontestable. Le spectacle devient écriture, combinant tous les médias de la représentation théâtrale, verbaux et non-verbaux, pour transmettre un sens à déchiffrer par les spectateurs<sup>22</sup>. La charge émotionnelle qui naît du spectacle de cette transmission paradoxale de l'*éthos* guerrier à travers un objet est, elle, clairement inscrite dans la trame du texte tragique : Sophocle a pris soin d'insérer dans cette scène la réaction de Tecmesse, concubine d'Ajax, et témoin de cette transmission solennelle du père au fils ; Tecmesse pleure, et ces larmes indiquent probablement à une partie des spectateurs au moins, l'émotion que cette action visuelle pouvait légitimement susciter<sup>23</sup>.

Un deuxième exemple, lié au premier par des liens d'intertextualité et d'allusions inter-scéniques, illustre à notre sens le caractère *secondaire* et *indirect* de l'éventuelle signification politique de la tragédie. Dans *Les Troyennes*, pièce datée de 415, Euripide choisit de montrer ce qui advient des femmes de Troie, après que leur cité a été mise à feu et à sang par les Grecs. On retrouve la mise en scène du même objet, le bouclier paternel, qui appartient ici au grand Hector. L'orphelin Astyanax est précipité du haut des remparts de Troie ; son cadavre est apporté sur scène sur le bouclier de son père, et c'est Hécube, la mère d'Hector, qui procède aux rites funéraires.

*Posez sur le sol le bouclier d'Hector,  
Ah ! quel spectacle triste et affreux à voir !  
O Grecs, si orgueilleux de vos faits d'armes,  
vous devez l'être moins de votre sagesse,  
pourquoi craindre cet enfant  
et avoir accompli ce meurtre inouï !*

*Et toi, ô arme qui fut mère de mille  
belles victoires, bouclier d'Hector,  
reçois cette couronne ! Tu ne peux pas mourir,*

---

<sup>22</sup> Voir Ch. Biet, Ch. Triau, *Id.* : « sans rien perdre de sa matérialité et de son efficacité spectaculaire, mais au contraire en s'appuyant sur elles, la scène devient à part entière le lieu de la production de signes ».

<sup>23</sup> *Ajax.*, v. 580.

*et pourtant tu meurs avec ce cadavre.*<sup>24</sup>

Euripide opère un retournement saisissant par rapport à l'*Ajax* : le bouclier n'est plus l'objet matériel qui assure la filiation héroïque, il devient le cercueil de l'enfant mort. Ce qui est frappant dans cette scène, c'est que l'enfant et l'objet sont placés sur le même plan : Hécube s'adresse à eux de la même manière (par l'apostrophe directe), et le bouclier anthropomorphisé est mis au tombeau en même temps que l'enfant. Nous avons interprété cette scène comme une mise à mort radicale et poignante de l'idéal héroïque, par des moyens scéniques efficaces<sup>25</sup>. Le sens de la scène est ici encore porté par une conjonction particulièrement surprenante et féconde des différents éléments que la représentation articule sur le plateau : le discours de la lamentation funèbre trouve une réalisation visuelle frappante dans l'offrande funéraire par laquelle Hécube honore un enfant mort, et un objet, le bouclier, qui connaît ici *de facto* une mort quasi humaine.

Pouvons-nous aller plus loin et proposer de cette scène une interprétation politique ? Selon Pascale Brillet-Dubois, ce spectacle funèbre met en cause de manière extrêmement troublante l'idéologie guerrière athénienne, à travers le parallèle saisissable avec la cérémonie et la procession des orphelins de guerre.

*Et si éduquer les garçons pour en faire des soldats et célébrer le sacrifice ultime comme le plus glorieux des services rendus à la patrie se révélait en fin de compte source d'auto-destruction ?*

Si stimulante soit-elle, nous relèverons que cette analyse se fait sur le mode hypothétique. Notre éloignement temporel nous impose sans doute cette précaution, mais il n'est pas dit que le sens politique de cette action scénique ait été plus immédiatement lisible pour le public auquel Euripide s'adressait directement.

Ainsi, ces deux exemples nous semblent bien illustrer la liberté d'invention que les dramaturges tragiques se sont autorisés, même quand le référent réel du jeu tragique était une institution civique et politique d'importance, en l'honneur des orphelins de guerre que la cité prenait symboliquement sous sa protection, en l'échange de leur engagement dans les rangs de l'armée. L'intégration de cette cérémonie au sein même du festival théâtral a été perçue comme un argument décisif en faveur de l'ancrage profondément politique du théâtre grec<sup>26</sup>. Toutefois, le traitement théâtral que Sophocle et Euripide font subir à cette cérémonie démocratique témoigne essentiellement, à notre sens, d'une absence délibérée de positionnement politique. La dramaturgie de l'ébranlement et la logique spectaculaire, qui vise à faire de la scène une « fabrique du sens » reposant sur « l'alliance du concret et de la signification (...), du plaisir et de la

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 1218-1223.

<sup>25</sup> Cf. A.-S. Noel, *La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du Ve siècle avant J.-C. – Eschyle, Sophocle, Euripide* (thèse de doctorat soutenue à l'université de Lyon 3, le 01/12/2012).

<sup>26</sup> Voir S. Goldhill, *art. cit.* (1992, 63 sq.) ; P. J. Rhodes, *art. cit.* (2003, 111-118).

réflexion »<sup>27</sup> priment sur tout autre enjeu : ce sens qui passe par le jeu et le mouvement, ne peut être qu'un sens actif et ouvert qui ne s'impose pas au spectateur de manière autoritaire et univoque. Lecteur des signes multiples agencés dans la représentation, le spectateur est responsable en dernière instance de l'interprétation politique qu'il voudra faire, ou non, du spectacle tragique. Pour le spécialiste du théâtre contemporain Olivier Neveux, ce qui est politique au théâtre n'est pas tant le contenu ni la forme, que la place qu'un spectacle réserve à son spectateur<sup>28</sup> : vaste programme et piste féconde à explorer, pour sortir, peut-être, de l'impasse d'une approche purement historique des tragédies grecques.

---

<sup>27</sup> Ch. Biet, Ch. Triau, *op. cit.* (2006, 661-662).

<sup>28</sup> O. Neveux, *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris 2013.