Du mythe à la scène : la création théâtrale chez Eschyle

Autor(en): **Jouanna, Jacques**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **55 (2009)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-660822

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

II

JACQUES JOUANNA

DU MYTHE À LA SCÈNE: LA CRÉATION THÉÂTRALE CHEZ ESCHYLE

Par rapport à un poète épique ou lyrique traitant de la matière mythique, l'auteur de théâtre doit représenter le sujet de sa tragédie, qu'il soit puisé dans l'histoire mythique ou même dans l'histoire plus récente, dans un espace donné et dans un temps donné devant un public donné. Cette mise en forme de la matière dans les cadres spatio-temporels du spectacle constitue l'une des difficultés et aussi l'une des originalités du genre tragique en général, et tout particulièrement du genre tragique grec. Car le contexte de la fête dionysiaque annuelle où ont eu lieu toutes les représentations tragiques en Grèce du temps d'Eschyle n'est pas sans incidence sur la mise en forme des tragédies. On s'est souvent interrogé sur l'incidence que le contexte idéologique de la fête, qu'il soit religieux ou politique, pouvait avoir sur l'inspiration de l'auteur tragique ou sa façon de traiter le mythe, mais beaucoup plus rarement sur l'incidence du contexte dramaturgique sur l'écriture théâtrale. Que faut-il entendre par là? Ce sont les conditions de la représentation dans le cadre du concours tragique. C'est là que la perspective historique est capitale pour juger des enjeux de la représentation et des moyens pour les réaliser.

Parmi toutes les différences qui existent entre les représentations actuelles et celles de l'Antiquité, il en est une qu'il ne faut jamais oublier: toutes les pièces des tragiques grecs ont été écrites pour remporter la victoire lors d'une unique représentation

dans un concours où s'affrontent trois finalistes présentant chacun trois tragédies et un drame satyrique où les chants et les danses des chœurs alternent avec les dialogues des personnages. La prise en compte de cette impérieuse nécessité d'aspirer à la victoire lors d'une représentation unique est une condition première de l'interprétation du texte tragique. Pour obtenir la victoire, c'est-à-dire pour être classé premier, il fallait donc que l'auteur gagne en une seule fois la faveur du public et des juges et délivre son message lors d'une unique représentation.

En replaçant la création tragique dans son contexte historique, on prend donc conscience de l'importance que les auteurs de tragédie accordaient au spectacle dans son ensemble, et particulièrement aux danses et aux chants des chœurs, contrairement aux analyses d'Aristote qui voit dans le spectacle la partie la plus extérieure de l'art.[1] Mais le paradoxe est que ces pièces de théâtre, bien qu'elles aient été écrites pour être représentées une seule fois, possèdent dans leur texte des indications dramaturgiques précises sur l'organisation du spectacle tel qu'il était voulu par l'auteur.

Ce sont ces indications dramaturgiques qui seront à la base de la présente étude sur la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle. Elles seront exploitées suivant une méthode d'analyse dont je voudrais au préalable exposer les éléments. Pour qu'une étude des indications dramaturgiques soit pertinente, il convient de les distinguer suivant leur fonction. Certaines d'entre elles donnent des précisions sur le spectacle qui est en train de se dérouler. Je les appellerai des indications dramaturgiques contemporaines. Ce sont celles qui sont les plus évidentes aux yeux des commentateurs. Mais il existe deux autres catégories d'indications dramaturgiques. La deuxième catégorie est formée des indications qui sont données par avance sur un moment du spectacle qui suivra à plus ou moins longue échéance le moment où elles sont données. Ce sont les indications dramaturgiques que j'appellerai prospectives. La troisième catégorie

[1] ARIST. *Po.* 1450 b 16-21.

concerne les indications dramaturgiques qui éclairent un moment du spectacle passé plus ou moins éloigné. Je les appellerai des indications dramaturgiques rétrospectives. Ces trois catégories d'indications dramaturgiques ayant des fonctions différentes sont distribuées avec art par l'auteur tragique et forment des réseaux qu'il convient d'envisager d'un point de vue synthétique. Analyse des différentes fonctions et synthèse des réseaux constituent les deux pôles complémentaires de la méthode. On ne peut donc pas s'en tenir à une analyse microscopique d'un érudit assis à son bureau, mais il faut subordonner l'examen du détail à la convergence de l'ensemble aussi bien pour recréer le spectacle que pour dégager à travers lui le message ou les messages susceptibles d'être perçus d'emblée par le public lors d'une seule représentation.

*

* *

L'art avec lequel Eschyle recrée par son texte le spectacle dans la dernière tragédie de sa production théâtrale conservée, les *Euménides*, troisième pièce de la trilogie de l'*Orestie*, servira d'excellent exemple pour illustrer la méthode, justement parce que la réalisation de la mise en scène en est fort discutée.

La Pythie, arrivée par une entrée latérale, probablement celle de droite, prononce une longue prière à tous les dieux du sanctuaire avant d'entrer (*cf.* 30 εἰσόδων) pour gagner le siège prophétique où elle officie (1-33). Sans qu'il y ait de rupture dans l'écriture théâtrale, les indications dramaturgiques données dans les vers suivants montrent qu'il y a une rupture dans le spectacle. Les voici (34-38):

> Ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
> πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου
> ὡς μήτε σωκεῖν μήτε μ' ἀκταίνειν στάσιν,
> τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν·
> δείσασα γὰρ γραῦς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν.

Les deux premiers vers impliquent avec la plus grande clarté que la Pythie est entrée préalablement dans le temple de Loxias

disparaissant de l'espace visible, puisqu'elle en ressort précipitamment en réapparaissant aux yeux des spectateurs, effrayée par le spectacle qu'elle a vu à l'intérieur. Le bâtiment de scène ou *skénè*, qui représentait dans les deux précédentes tragédies de la trilogie le palais des Atrides, représente donc maintenant au début des *Euménides* le temple d'Apollon à Delphes dans lequel on pénètre par une porte centrale en fond de scène. L'espace visible dans ces deux premières scènes où apparaît la Pythie est donc censé représenter l'extérieur devant le temple, comme dans les deux tragédies précédentes l'espace visible représentait l'extérieur devant le palais des Atrides.[2]

Alors que les deux premiers vers (34 *sq.*) indiquent la raison pour laquelle la Pythie ressort du temple — un spectacle effrayant vu à l'intérieur —, les trois vers suivants (36-38) décrivent l'effet physique produit pas le spectacle sur elle. Toutes ces indications renseignent le spectateur sur le spectacle qu'il est en train de voir: la sortie brusque de la prophétesse, une vieille femme bouleversée par la terreur. Ce sont donc des indications dramaturgiques contemporaines, et ce sont par là-même des indications de régisseur à l'intention de l'acteur qui doit conformer ses gestes au texte qu'il prononce.

[2] Même de telles évidences indiquées par le texte ne font pas l'unanimité. V. DI BENEDETTO, ("Le Eumenidi: una tragedia di interni e senza skene", in *Filologia e Forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte* [Urbino 1987], 121-139; *cf.* V. DI BENEDETTO- E. MEDDA, *La tragedia greca sulla scena* [Torino 1997], 90-91) considère que l'espace scénique dans les *Euménides* n'utilise pas la *skénè* comme les deux premières tragédies de la trilogie. Il imagine une mise en scène où les spectateurs verraient, dès le début, le spectacle de l'intérieur du temple de Delphes dans l'espace visible (à moins que ce spectacle ne soit caché par quelque chose!), alors que la Pythie située près du bord de l'*orchestra* prononcerait sa prière, avant d'entrer dans l'espace visible censé être l'intérieur, puis d'en ressortir. Avec "cette solution radicale", selon les mots de S. SAÏD ("L'espace d'Athènes dans les Euménides", in D. AUGER et J. PEIGNEY, *Phileuripidès, Mélanges offerts à F. Jouan* [Paris 2008], 296), "on se débarrasserait de tous les problèmes que pose la mise en scène dans la première comme dans la deuxième partie." Mais on ne peut pas construire une mise en scène qui aille à l'encontre des indications dramaturgiques et des codes de la représentation du théâtre grec dans l'Antiquité. L'espace visible n'est jamais divisé de telle façon qu'il puisse représenter dans une partie l'intérieur d'un édifice fermé et dans l'autre l'extérieur.

Les commentaires anciens conservés dans les scholies n'étaient pas insensibles à cette dimension spectaculaire des textes tragiques. On sait comment les scholies anciennes aux *Euménides* commentent ce passage où la vieille femme décrit l'effet du spectacle sur elle-même:

> "En voyant Oreste sur l'autel et les Érinyes endormies, elle sort bouleversée à quatre pattes (τετραποδηδόν) du temple".[3]

Cette interprétation réaliste dont le seul équivalent se trouve dans l'*Hécube* d'Euripide où Polymnestor aveuglé sort à quatre pattes comme une bête sauvage est acceptée par certains commentateurs modernes parmi lesquels O. Taplin[4] et A.H. Sommerstein.[5] D'autres, qui se refusent à une telle image dégradante, préfèrent voir une vieille femme dont les mains courent le long des parois du temple. D'autres restent dans l'indécision entre ces deux interprétations (A. Podlecki[6]). Mais, ce qui me paraît essentiel pour se déterminer, ce n'est pas l'idée plus ou moins réaliste que l'on se fait du théâtre grec, mais le sens exact des vers 37 et 38. L'expression oppose la rapidité des bras à la lenteur des jambes (τρέχω δὲ χερσίν, οὐ ποδωκίᾳ σκελῶν). Cette opposition ne paraît pas aller dans le sens d'une marche à quatre pattes, où les jambes vont normalement aussi vite que les bras. Il convient certes de tenir compte de la comparaison avec un petit enfant du vers 38 (ἀντίπαις μὲν οὖν). Mais c'est, à mon sens, la comparaison non pas avec un petit enfant qui marche à quatre pattes, mais avec un enfant qui commence à marcher, dont les jambes ont du mal à avancer, mais dont les bras s'agitent dans l'air pour maintenir l'équilibre. La vieille femme n'est ni à quatre pattes, ni appuyée aux parois. Elle avance lentement et péniblement avec ses jambes, mais ses bras s'agitent pour

[3] O. L. SMITH (ed.), *Scholia in Aeschylum, Pars I* (Leipzig 1976), 44, *ad.* v. 34-35.

[4] O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977), 363.

[5] A. H. SOMMERSTEIN (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, (Cambridge 1989), 87.

[6] A. J. PODLECKI (ed.), *Aeschylus, Eumenides* (Warminster 1989), 133.

maintenir un équilibre, alors qu'elle vacille. Voilà ce qu'il en est des indications dramaturgiques contemporaines au début de la tirade que la Pythie prononce au sortir du temple.

Dans le centre de la tirade, la Pythie décrit le spectacle à l'intérieur du temple (40 ὁρῶ). C'est un tableau où les personnages sont immobiles: un homme a une position de suppliant près de l'*omphalos*, portant dans ses mains tachées de sang une épée nouvellement retirée de la blessure et un rameau de suppliant entouré de laine blanche (40-45). Devant lui se trouve une troupe de créatures qui dorment assises sur des sièges et que la Pythie n'arrive pas à décrire exactement, malgré des approximations successives, en les comparant à des Gorgones ou à des Harpyes, car elle n'a jamais vu de créatures aussi repoussantes (46-59). Pourquoi une description aussi précise et aussi longue? Sans doute, cette description se justifie psychologiquement par le besoin du personnage d'expliquer sa terreur en racontant ce qu'il a vu. Mais elle a aussi une fonction dramaturgique. C'est la mise en place du tableau que les spectateurs vont découvrir dans la scène suivante. Ce sont donc des indications dramaturgiques prospectives. Puis la tirade se termine par quatre vers (60-64) où la Pythie s'en remet au maître des lieux, Apollon. C'est une annonce indirecte de la présence d'Apollon dans la scène suivante.

Toute la tirade (34-63) a donc une fonction dramaturgique soit contemporaine pour renseigner sur le spectacle présent, soit prospective pour annoncer le spectacle à venir. Et toutes ces indications sont en même temps des instructions de régisseur soit à l'adresse de l'acteur jouant le personnage de la Pythie, soit à l'adresse des fabricants de costumes et de masques, pour le chœur des *Euménides*.

Afin de clore le commentaire de cette tirade, je voudrais comparer le degré de savoir du personnage et celui du spectateur. La Pythie décrit avec la plus grande précision le tableau qu'elle a vu à l'intérieur du temple, mais elle ne connaît pas l'identité des personnages qu'elle décrit. Elle a vu, mais elle ne sait pas. Le spectateur lui n'a pas vu, mais il sait. Pourquoi?

C'est là que le réseau des indications dramaturgiques doit être envisagé dans toute son ampleur. Dans la mesure où la tragédie est liée à la précédente, le réseau des indications dramaturgiques déborde la tragédie. La scène décrite par la Pythie au début des *Euménides* a été annoncée dans la fin des *Choéphores* par une indication dramaturgique prospective donnée par Oreste lui-même (1034-1039):

> Καὶ νῦν ὁρᾶτε μ', ὡς παρεσκευασμένος
> ξὺν τῶιδε θαλλῶι καὶ στέφει προσίξομαι
> μεσόμφαλόν θ' ἵδρυμα, Λοξίου πέδον,
> Et maintenant voyez comment muni
> de ce rameau avec bandelettes je vais aller
> jusqu'à l'édifice au centre du monde, propriété de Loxias.

En écoutant la Pythie décrire l'homme ayant en main un rameau d'olivier entouré de bandelettes (*Eum.* 43-44: ἔχοντ' ἐλαίας θ' ὑψιγέννητον κλάδον / λήνει μεγίστωι σωφρόνως ἐστεμμένον), le spectateur qui avait entendu et vu Oreste partir pour le temple de Delphes à la fin des *Choéphores*, ne pouvait pas ne pas donner un nom à cet homme qui est un anonyme pour la Pythie. Eschyle compte sur ce savoir du spectateur qu'il avait averti par une indication prospective lointaine à la fin de la pièce précédente. La preuve en est que dans la scène suivante (64-93) où le spectateur voit Apollon s'adresser à Oreste, Eschyle ne juge pas nécessaire de nommer Oreste, mais seulement Apollon (85). C'est la preuve qu'Eschyle a construit consciemment le réseau de ses indications dramaturgiques: ici deux indications prospectives, l'une lointaine (dans la pièce précédente), l'autre proche, se complètent pour rendre le spectateur omniscient là où un personnage a vu, mais ne sait pas. Et il y a une certaine ironie dans ce décalage, puisque le spectateur est plus savant que la Pythie!

Dans cette scène entre Apollon et Oreste, la présence des Érinyes qui dorment dans l'espace visible est prouvée par une indication dramaturgique contemporaine. C'est le vers 67 où Apollon s'adresse à Oreste: Καὶ νῦν ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾶις ("Et maintenant tu vois domptées ces furieuses ici").

L'emploi conjoint du verbe de vision (ὁρᾶις "tu vois") et du déictique de la première personne (τάσδε) dont la fonction naturelle est de désigner ce qui est présent dans l'espace visible au théâtre impose la présence des Érinyes dans l'espace visible. Comment peut-on ignorer une référence aussi directe au spectacle pour retarder l'arrivée des Érinyes jusqu'au vers 140, comme le propose O. Taplin?[7] Comment Eschyle peut-il inviter les spectateurs à voir ce qu'ils ne voient pas? En fait, ce que voient les spectateurs, c'est le tableau tel qu'il a été décrit minutieusement par la Pythie dans la scène précédente, enrichi cependant par la présence d'Apollon.

Or ce qui permet aux auteurs tragiques de faire voir à l'extérieur ce qui est censé se passer à l'intérieur est la machine que l'on appelle l'*eccyclème*. Dès les commentaires antiques à ce passage des *Euménides*, l'utilisation de cette machine de théâtre est mentionnée:

> "En pivotant, la machine rend visible ce qu'il en est dans le temple oraculaire. La vision est tragique: Oreste tient encore l'épée ensanglantée; elles (*sc.* les Érinyes), disposées en cercle, le surveillent".[8]

Ainsi le tableau vu par la Pythie à l'intérieur devient le tableau vu par les spectateurs qui, par cet artifice de la machine, sont censés voir ce qui est à l'intérieur. La seule différence, par

[7] Pour soutenir sa proposition d'une entrée retardée du chœur, O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 373 est obligé de neutraliser cette indication dramaturgique, pourtant si claire, sur la présence des Érinyes, en disant que le déictique ne désigne pas nécessairement quelque chose de présent sur scène et que le verbe ὁρᾶν peut avoir le sens de 'comprendre'.

[8] *Schol. vet. ad* AESCH. *Eum.*, 64 b: O.L. SMITH, *op. cit.* (n. 3), 46. L'*eccyclème* a déjà été utilisé dans les deux tragédies précédentes de la trilogie pour montrer vers la fin, après l'accomplissement des meurtres, l'intérieur du palais offrant le tableau du meurtrier et du cadavre de sa victime: *Ag.* 1372 (apparition de Clytemnestre avec les cadavres d'Agamemnon et de Clytemnestre); voir E. FRAENKEL (ed.), *Aeschylus, Agamemnon* (Oxford 1950) vol. III, 644; *Cho.* 973 (apparition d'Oreste avec les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe) avec la mention de l'utilisation de l'*eccyclème* dans la *Schol. vet. ad loc.* (O.L. SMITH, *op. cit.* [n. 3], 40): "La *skénè* s'ouvre et sur l'*eccyclème* on voit les corps qu'il (*sc.* Oreste) appelle 'la double tyrannie'".

rapport au tableau décrit par la Pythie, est qu'Apollon est venu répondre à la supplication d'Oreste dans le temple, avant que la machine de théâtre ne présente à l'extérieur la scène de l'intérieur.

On a objecté que la plateforme roulée ne serait pas assez solide ou assez grande pour porter deux personnages, voire trois — avec le personnage d'Hermès joué par une utilité —, ainsi que l'ensemble du chœur composé de douze membres.[9] Mais je crois qu'il convient d'inverser les points de vue en disant que l'auteur qui écrivait son texte pour la représentation dans un lieu donné et avec des moyens donnés n'a écrit que ce qui était dramaturgiquement possible de réaliser avec les moyens dont il disposait.

Qu'Eschyle ait représenté à l'extérieur ce qui est censé se passer à l'intérieur est confirmé par une indication dramaturgique rétrospective donnée plus tard. Et là aussi la notion de réseau dans lequel s'insèrent les indications dramaturgiques est pertinente. Lorsqu'Apollon arrive pour chasser les Érinyes une fois qu'elles sont réveillées et ont dansé dans l'*orchestra*, il déclare (179 *sq.*):

> Ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
> χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
> Sortez de ce temple au plus vite, je l'ordonne,
> quittez cet intérieur prophétique.

Il ne fait aucun doute que τῶνδε δωμάτων désigne le temple et que le pluriel poétique μαντικῶν μυχῶν désigne l'intérieur du temple, exactement comme le singulier μυχόν employé au début par la Pythie (39), quand elle a pénétré dans le temple pour se rendre à son siège prophétique et a découvert Oreste et les Érinyes endormis. Le lieu est donc censé être le même, à savoir l'intérieur du temple.[10] C'est une confirmation de la

[9] Sur le nombre des membres du chœur chez Eschyle, voir *infra*, p. 100-102.

[10] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 373 pour justifier son hypothèse d'une arrivée tardive des Érinyes sans utilisation de l'*eccyclème*, est obligé ici, comme pour le vers 67, de s'écarter du sens obvie du texte grec, en proposant un sens élargi pour

nature de l'espace visible qui est un intérieur manifesté conventionnellement par l'*eccyclème*. La convention est telle que tout l'espace visible y compris l'*orchestra* représente l'intérieur du temple d'où Apollon veut les chasser. O. Taplin considère que cette indication que j'appelle rétrospective "vient trop tard" pour justifier l'utilisation de l'*eccyclème*. Mais les indications dramaturgiques rétrospectives chez Eschyle peuvent venir assez tard dans le texte, ce qui n'avait pas d'inconvénient majeur — faut-il le rappeler? — pour les spectateurs qui ont assisté à la représentation et voyaient d'emblée ce qu'il en était.

Revenons au moment où les Érinyes sont encore endormies. Après le départ d'Oreste, qui obéit aux injonctions du dieu et s'est éloigné par la sortie latérale de gauche guidé par Hermès pour se rendre à la cité de Pallas et étreindre en suppliant l'antique statue de la déesse, la présence des Érinyes momentanément endormies par la puissance d'Apollon assure la continuité du spectacle. Car Apollon qui avait endormi les Érinyes disparaît dans le fond du temple, sans qu'aucune indication dramaturgique ne soit donnée. Et sans aucune annonce — ce qui suscite la surprise —, le fantôme de Clytemnestre surgit. Apparu au vers 94, le fantôme disparaîtra au vers 139. La scène comprend deux parties: une tirade où le fantôme s'adresse aux

δωμάτων (179) et pour μυχῶν (170). Δωμάτων désignerait ici, selon lui, non seulement le temple, mais aussi la place devant le temple; c'est un sens contraire à tous les usages du théâtre grec, où la place devant l'édifice est l'extérieur opposé à l'intérieur de l'édifice (sauf dans l'utilisation de l'*eccyclème*!); le parallélisme que Taplin voit avec AESCH. *Theoroi* frag. 17, l. 79 *sq.* (=S. RADT (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Vol. 3, Aeschylus* [Göttingen 1985] [= *TrGF 3*] F 78 c, l. 43 *sq.*) n'est pas pertinent, car le mot est différent. C'est ἱερόν qui est employé dans les *Theoroi*. Ce terme désigne généralement le sanctuaire c'est-à-dire l'espace sacré où se trouve le temple, et non pas le temple seul comme c'est le cas de δωμάτων. Il n'y rien d'étonnant à ce que ἱερόν puisse désigner à la fois l'édifice et l'*orchestra*. Cela ne prouve pas qu'il en soit de même pour δωμάτων dans les *Euménides*. Quant à μυχῶν au vers 180, il désignerait dans un sens élargi l'ensemble de l'enceinte sacrée de Delphes, sens que l'on pourrait donner aussi à μυχόν au vers 170 dans un passage lyrique. Mais l'expression μαντικῶν μυχῶν (180) a un sens précis dans le contexte. C'est l'intérieur du temple où se trouve le siège de la μάντις (*cf.* 29 et 39).

Érinyes endormies pour les réveiller, sans qu'elles réagissent (94-116); puis une seconde partie (117-139) où le chœur se manifeste d'abord par des grondements ou des cris indistincts, puis par des mots compréhensibles dans son rêve, alors que Clytemnestre continue à sermonner le chœur pour qu'il se réveille.

La première tirade (94-116) contient deux indications dramaturgiques, l'une appartenant à la catégorie des indications contemporaines, l'autre à celle des indications rétrospectives. Prenons d'abord l'indication rétrospective. Elle se situe dans le dernier vers de la tirade (116):

> ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμνήστρα καλῶ
> car en rêve je vous appelle maintenant, moi, Clytemnestre.

Ce vers éclaire définitivement *a posteriori* le spectateur non seulement sur l'identité du personnage qui parle, mais surtout sur son statut et son rôle: c'est le fantôme de Clytemnestre qui est apparu en rêve au chœur endormi des Érinyes pour l'inviter à reprendre la poursuite d'Oreste au moment où sa proie vient de lui échapper.

Quant à l'indication contemporaine, elle concerne le fantôme de Clytemnestre qui montre ses blessures au chœur endormi (103 *sq.*):

> Ὅρα δὲ πληγὰς τάσδε καρδίαι σέθεν·
> εὕδουσα γὰρ φρὴν ὄμμασιν λαμπρύνεται
> Vois mes plaies ici avec ton cœur;
> car en dormant, l'esprit s'éclaire d'yeux.

Par l'emploi conjoint du verbe ὁρᾶν et du déictique τάσδε, cette indication dramaturgique contemporaine est comparable à celle de la scène précédente où Apollon s'adressait à Oreste pour lui montrer le spectacle des Érinyes (67: Καὶ νῦν ἁλούσας τάσδε τὰς μάργους ὁρᾶις). Les Érinyes sont censées voir le fantôme de Clytemnestre avec ses blessures.[11] Toutefois le présent

[11] O. TAPLIN *op. cit.* (n. 4), 367, n. 1, pose une question sur les blessures du vers 103: "Clytemnestra's wounds or the Erinyes'? καρδία seems to suggest

passage apporte une nuance sur la nature de la vision. C'est la vision, non pas pendant la veille, mais pendant le sommeil. C'est la vision, non pas des yeux, mais du cœur, c'est-à-dire celle de l'esprit qui voit en rêve avec des yeux qui lui sont propres. Mais tout en étant la vision subjective du rêveur, c'est aussi dans la mentalité des Grecs depuis Homère une vision objective, car le personnage vu en rêve pour délivrer un message au dormeur était censé venir objectivement visiter le dormeur pendant son sommeil.

Comment ce spectacle du rêve est-il vu sur la scène du théâtre? Le spectateur est dans une position privilégiée. Il voit à la fois les Érinyes endormies, comme l'indiquait l'indication dramaturgique de la scène précédente (67), et il voit le fantôme de Clytemnestre exactement comme les Érinyes le voient en rêve. Or ce spectacle du fantôme de Clytemnestre dont la blessure est visible fait suite au spectacle d'un Oreste dont la main est encore pleine de sang et l'épée nouvellement retirée de la blessure (*cf.* l'indication dramaturgique prospective des vers 41 *sq.* αἵματι / στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος). Le spectateur voit donc dans deux scènes successives, l'épée du fils qui a causé les blessures de la mère, puis ces blessures elles-mêmes. C'est bien ainsi que le commentateur ancien interprète la scène quand il déclare (à propos de πληγάς au vers 103): τραγικώτερον [δὲ] τὸ εἴδωλον Κλυταιμήστρας σῴζει τὴν σφαγήν, "c'est de façon assez tragique que le fantôme de Clytemnestre conserve sa plaie".[12]

metaphorical rather than literal wounds". Il ne peut s'agir que des blessures de Clytemnestre (*cf.* le déictique τάσδε) qui sont vues par le καρδίαι de chacune des Érinyes. Cette expression "voir avec le καρδίαι" est explicitée par le fait que le φρήν a des yeux quand il dort. Il n'y a pas de différence de sens ici entre καρδία et φρήν, mais simplement une *variatio* dans l'expression pour désigner la faculté intellectuelle, l'esprit. On rencontre dans ce passage une tentative pour différencier la vision en rêve de la vision éveillée. Voir l'article de A. J. PODLECKI, "The *Phren* Asleep: Aeschylus, Eumenides 103-105", in *Greek Tragedy and its Legacy; Essays presented to D. J. Conacher,* ed. by M. CROPP *et alii* (Calgary 1986), 35-42.

[12] O. L. SMITH, *op. cit.* (n. 3), 47.

C'est, je crois, faire fi de toutes les indications dramaturgiques sur le spectacle contenues dans le texte tragique et aussi négliger les représentations mentales des Grecs anciens sur le rêve que d'imaginer comme l'a fait un moderne, R. Flickinger[13], que le spectre de Clytemnestre n'est pas vu par les spectateurs et que ses paroles sont une voix off. Une telle mise en scène a pu séduire certains modernes parmi lesquels on compte même O. Taplin (avec toutefois des réserves)[14], mais elle est totalement étrangère à la vision réaliste héritée d'Homère que les spectateurs d'Eschyle avaient du rêve.

Cela étant dit, il reste une part d'indétermination sur la façon dont le fantôme de Clytemnestre apparaît, car il n'y a aucune indication dramaturgique directe sur la manière dont il apparaît ni sur la façon dont il disparaît. Son apparition soudaine est très certainement impressionnante. Mais comment arrive-t-il? Étant donné que le dieu Apollon apparaît au même niveau que les humains, on pourrait penser qu'il en est de même du fantôme de Clytemnestre. Dans ces conditions, il faudrait le faire arriver par l'entrée latérale opposée à celle par laquelle Oreste s'est éloigné, c'est-à-dire par l'entrée latérale de droite, celle par laquelle la Pythie est venue au début de la tragédie, puis est repartie. Mais l'on peut se demander si l'apparition de Clytemnestre ne se fait pas d'une autre manière. On a envisagé une arrivée des enfers par le sol comme Darius venant des enfers dans les *Perses*.[15] Il y a, en fait, une autre possibilité que l'on n'a pas envisagée, à ma connaissance, et qui, à mon sens, correspond beaucoup mieux à la représentation mentale que les Grecs avaient depuis Homère du rêve où un personnage vient visiter le dormeur pour lui délivrer un message.

[13] R.C. FLICKINGER, in *CJ* 34 (1939), 357-359.

[14] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 367: "For myself I would not rule out Flickinger's theory".

[15] Pour écarter cette hypothèse, TAPLIN (*op. cit.* n. 4, 366) remarque: "There is nothing in the words to indicate that Clytemnestra comes straight from Hades or returns there; indeed ἀλῶμαι (98) suggests that she does not."

Chez Homère, le rêve qui correspond le mieux à celui des Érinyes voyant le fantôme de Clytemnestre leur faire des reproches est, on le sait, celui du chant XXIII de l'*Iliade* où Achille voit le fantôme de Patrocle lui faire des reproches. Eschyle se souvient, à coup sûr, de ce rêve homérique. Dans les deux cas, le fantôme commence par reprocher à celui qui rêve de dormir (*Il.* 23, 69 Εὕδεις, "tu dors"; *Eum.* 94 Εὕδοιτ' ἄν "Dormez"); et le fantôme se plaint d'errer (*Il.* 23, 74 ἀλάλημαι; *Eum.* 98 ἀλῶμαι). Or, comment apparaît le fantôme de Patrocle dans l'*Iliade*? La position en est clairement indiquée. Il se tient au dessus de la tête du dormeur (*Il.* 23, 68 στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς). Pourquoi n'en serait-il pas de même chez Eschyle?[16] Or il y a une machine au théâtre qui permet de montrer un personnage suspendu en l'air au-dessus des dormeuses, c'est la machine par excellence appelée justement *méchanè*. On pourrait trouver une confirmation d'une telle apparition dans la scène comparable du prologue de l'*Hécube* d'Euripide. Un fils mort, Polydore, venu des Enfers, apparaît en rêve au-dessus de sa mère, Hécube. Il est suspendu dans les airs depuis deux jours (*cf.* 30-32 avec le participe αἰωρούμενος). Ce participe prend tout son sens si Polydore apparaît suspendu dans la nacelle de la *méchanè*.[17] La solution de la *méchanè* me paraît, de loin, aussi la meilleure dans la scène d'Eschyle, car elle renforce la réminiscence homérique en réalisant dans l'espace du théâtre l'organisation spatiale indiquée par le récit épique. Dans cette hypothèse, il y aurait donc, dans la première partie des *Euménides*,

[16] C'est peut-être ainsi que le scholiaste interprète cette scène des *Euménides* lorsqu'il déclare dans son commentaire (v. 94): ἐφίσταται γὰρ τὸ εἴδωλον Κλυταιμήστρας. Le verbe ἐφίστασθαι a, en effet, le sens technique de se tenir au-dessus de la tête du dormeur à propos d'un rêve; *cf.* par exemple HOM. *Il.* 10, 496 (κακὸν γὰρ ὄναρ κεφαλῆφιν ἐπέστη).

[17] Voir J. JOUANNA, "Réalité et théâtralité du rêve: le rêve dans l'*Hécube* d'Euripide", in *Ktema* 7 (1982), 43-52. On pourrait ajouter que cette représentation théâtrale est en parfait accord avec la représentation mentale du personnage vu en rêve qui s'éloigne ou arrive en volant; *cf.* HDT. 7, 12 (Τὸν μὲν ταῦτα εἴπαντα ἐδόκεε ὁ Ξέρξης ἀποπτάσθαι); *cf.* 7, 15 (ἐπιπτήσεται καὶ σοὶ τώυτὸ τοῦτο ὄνειρον).

l'utilisation des deux machines principales du théâtre liées à l'existence de la *skénè*: l'*eccyclème* et la *méchanè*.

Après le départ du fantôme vu en rêve, on assiste au réveil de celui qui rêvait.[18] Les différents membres du chœur dans les *Euménides* se réveillent mutuellement (140). Et une fois réveillées les Érinyes chantent et dansent dans l'*orchestra* le chant de la *parodos*. Ce qui marque donc ici le moment de la *parodos*, ce n'est pas l'entrée du chœur, mais l'éveil du chœur. Vouloir faire entrer le chœur seulement à ce moment-là sous prétexte que le chœur n'entre pas d'ordinaire avant le chant de la *parodos* va à l'encontre des indications dramaturgiques contenues dans le texte sur la présence préalable du chœur: on le voit dormir profondément, puis on l'entend gronder en rêvant, puis parler en rêvant, avant que l'on assiste à son réveil (140-143) et à son chant de douleur quand les membres du chœur constatent que leur proie leur a échappé. La continuité du spectacle est parfaite. La conséquence en est qu'à l'époque d'Eschyle l'introduction du chœur lors de la *parodos* n'était pas aussi codifiée qu'on l'imagine. L'inventivité d'Eschyle est ici remarquable dans le naturel et la souplesse des mouvements du chœur.

Cette souplesse se vérifie dès le début du premier épisode qui fait suite à la *parodos*. La première scène où Apollon, réapparu cette fois avec son arc pour chasser de son temple les Érinyes, se termine par la sortie du chœur qui se lance à la poursuite d'Oreste comme un chien de chasse (231 κἀκκυνηγέσω). Le chœur s'éloigne donc par le passage latéral où est sorti Oreste.

Une sortie aussi rapide du chœur est en soi remarquable. Elle laisse l'espace visible entièrement vide, car Apollon a disparu dans le fond de son sanctuaire. C'est à la faveur de cette

[18] C'est une séquence naturelle analogue à celle que l'on aura dans l'*Hécube* d'Euripide. Mais la différence est que dans les *Euménides* le chœur dort dans l'espace visible représentant l'intérieur du temple par la convention de l'*eccyclème*, si bien que le fantôme et les dormeuses sont vus par le spectateur, alors que dans l'*Hécube* d'Euripide le fantôme est vu, mais non Hécube qui dort à l'intérieur de l'habitation.

rupture totale du spectacle, au milieu d'une séquence parlée, que se situe un changement à la fois de temps et de lieu. Le spectateur est transporté dans l'espace, comme on le sait, de Delphes à Athènes, et dans le temps il est reporté au moment où Oreste, après un long voyage, arrive à Athènes. Une telle sortie du chœur et un tel changement de décor sont rares, mais le cas n'est pas unique dans les tragédies conservées. On assiste dans l'*Ajax* de Sophocle à un départ du chœur et à un changement de lieu et de décor, sans que l'on puisse savoir si la tragédie de Sophocle est postérieure ou antérieure à l'*Orestie*.[19]

Peut-on préciser ce qui se passe dans ce changement de décor? D'abord, c'est le moment où l'*eccyclème* doit être roulé à l'intérieur et où la porte se ferme. L'usage de l'*eccyclème*, on l'oublie trop souvent, suppose deux moments. On s'intéresse surtout au premier moment, à celui où la porte s'ouvre et où l'*eccyclème* est roulé à l'extérieur, la porte en fond de scène demeurant ouverte tant que l'*eccyclème* est à l'extérieur. Mais il y a nécessairement un moment où l'*eccyclème* est roulé à l'intérieur et où la porte se ferme.[20] Ici, tant que l'espace visible représente l'intérieur du temple, il est naturel que l'*eccyclème* reste sorti, et, par voie de conséquence, que la porte reste ouverte. Or le chœur étant censé être à l'intérieur jusqu'à ce qu'il soit chassé par Apollon, l'*eccyclème* reste sorti et la porte ouverte jusqu'à son départ, même si le chœur a nécessairement quitté la plateforme de l'*eccyclème*, au moment où il s'est réveillé, pour entamer son chant et ses danses dans l'*orchestra*. Ainsi donc, tant que le chœur est présent, la porte du fond est restée ouverte, et Apollon a disparu par cette porte du fond restée ouverte après le départ d'Oreste, puis il est réapparu par

[19] Pour la comparaison des *Euménides* et de l'*Ajax*, voir par exemple J. JOUANNA, *Sophocle* (Paris 2007), 252. Le changement de décor dans *Ajax* est plus important (passage d'un lieu avec un édifice en fond de scène à un lieu campagnard sans édifice); le changement dans le temps est, au contraire, moins important: l'ensemble de l'*Ajax* se déroule en une journée unique, ce qui ne paraît pas possible pour les *Euménides*.

[20] *Ibid.*, 265-266.

cette même porte, toujours restée ouverte, quand les Érinyes se sont réveillées. Ce n'est donc qu'à la faveur du changement de décor que l'*eccyclème* est roulé à l'intérieur et que la porte se referme.

Le bâtiment de scène, dans la seconde partie de la tragédie, continuera à représenter un temple, avec la porte fermée, mais c'est désormais le temple d'Athéna à Athènes. Le seul élément nouveau nécessaire au déroulement de la tragédie est une statue d'Athéna qui doit être placée près du temple, car Oreste arrivant de l'extérieur, vraisemblablement par l'entrée latérale de gauche (entrée orientale), va embrasser cette statue en position de suppliant. On a discuté sur la position de la statue. Est-elle placée à l'extérieur du temple ou à l'intérieur?

Il convient de noter, à cet égard, que la technique du spectacle change dans cette seconde partie de la tragédie par rapport à la première, car la nature de l'espace visible représenté n'est pas le même. Dans la première partie, comme nous l'avons vu, à l'exception des deux premières scènes de la Pythie où l'espace visible représente l'extérieur devant le temple d'Apollon, toutes les scènes suivantes sont des scènes qui sont censées se passer à l'intérieur du temple et sont montrées à l'extérieur par l'artifice de l'*eccyclème*. En revanche, toutes les scènes dans la seconde partie sont des scènes d'extérieur devant le temple d'Athéna.[21] En voici les raisons: le spectateur voit dans la seconde partie Oreste arriver par une entrée latérale et venir se réfugier en suppliant près de la statue d'Athéna, sans qu'il y ait la moindre indication sur une entrée d'Oreste à l'intérieur du temple. Qui plus est, les arrivants venant de l'extérieur aperçoivent d'emblée Oreste: d'abord le chœur dans l'*épiparodos* arrivant par la même entrée latérale qu'Oreste, puisqu'il arrive à sa poursuite en suivant sa trace, puis Athéna, arrivée rapidement d'un pays lointain, la Troade, après avoir entendu l'appel d'Oreste. Ainsi donc, la statue d'Athéna, du

[21] Pour la discussion sur le prétendu changement de lieu après la seconde arrivée d'Athéna, voir *infra*, p. 86-89.

point de vue de la logique théâtrale, ne peut être qu'à l'extérieur du temple[22]. On en trouvera une confirmation dans une indication dramaturgique rétrospective, lors de l'arrivée d'Athéna décrivant la position du suppliant Oreste "assis attaché à la statue que voici proche de mon foyer" (439-440 βρέτας τόδε / ἧσαι φυλάσσων ἑστίας ἁμῆς πέλας). La statue est proche du temple; elle n'est donc pas à l'intérieur.[23] Quant au temple, il n'est plus utilisé dans la seconde partie pour faire entrer ou sortir des personnages parlants.[24]

On remarque donc un souci de variété dans le spectacle d'une partie à l'autre de la tragédie et dans l'utilisation des moyens que l'auteur avait à sa disposition. L'espace visible n'a pas la même nature: dans la première partie, l'espace est d'abord extérieur, puis intérieur par convention; dans la seconde partie, il est extérieur. Il en résulte que l'*eccyclème* utilisé dans la première partie ne l'est plus dans la seconde.[25] Telle est la logique théâtrale.

[22] Pour situer la statue par rapport au temple dans la logique théâtrale, il n'est pas de bonne méthode de partir de ce que l'on croit être la réalité géographique, à savoir l'ancien temple de la déesse sur l'Acropole (qui avait été détruit par les Perses en 480 et n'était pas encore reconstruit) et de vouloir déduire que l'action dans cette séquence des *Euménides* se situe à l'intérieur du temple, sous prétexte que la statue de la divinité devait se trouver normalement placée à l'intérieur du temple dans la réalité; c'est le raisonnement implicite de O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 390 et n. 2, et explicite de S. SAÏD, *art. cit.* (n. 2), 296. A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5), 123 place la statue à l'extérieur du temple.

[23] Le nom ἑστία peut désigner soit le temple soit l'autel situé devant le temple. Cela ne change rien pour la position de la statue qui, dans les deux cas, est extérieure par rapport au temple.

[24] À la fin de la tragédie en sortiront seulement les servantes du culte d'Athéna, jouées par des personnages muets, pour venir se joindre à la procession qui accompagne les Érinyes apaisées vers leur nouvelle demeure; sur cette question, voir *infra*, p. 85 *sqq*.

[25] Bien que A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5), 123 place la statue à l'extérieur du temple, il ajoute: "Perhaps, to give the impression of being within the temple the *ekkyklema* may have been used again". Ce sont deux explications inconciliables: ou la statue est à l'extérieur ou elle est à l'intérieur et est montrée à l'aide de l'*eccyclème*. Mais ici le recours à l'*eccyclème* n'est pas possible au début d'une scène équivalent à un début de tragédie. Car l'utilisation de l'*eccyclème* doit être préparée dans une scène préalable où l'on apprend ce qu'il y a à l'intérieur,

Cette différence fondamentale n'empêche pas qu'il y ait des scènes que l'on puisse comparer d'une partie à l'autre pour mesurer les parallélismes et les innovations. Tout d'abord, une comparaison s'impose entre les deux scènes où le spectateur voit Oreste en posture de suppliant, à Delphes dans la première partie, puis à Athènes dans la seconde. Nous avons vu quel était le spectacle dans la scène de la première partie (voir *supra*, p. 62 *sqq*). Restituons le spectacle de la seconde scène à Athènes grâce aux indications dramaturgiques (235 *sqq.*).

On pourrait réfléchir, tout particulièrement à propos de cette scène, sur la technique de convergence et de complémentarité des trois catégories d'indications dramaturgiques distinguées. Dans les premières paroles qu'Oreste adresse à Athéna représentée par sa statue, il y a des indications dramaturgiques contemporaines. Oreste signale son arrivée (236 ἥκω, "je suis là"), la raison pour laquelle il arrive (235 Λοξίου κελεύμασιν, "par les ordres de Loxias"), l'endroit où il arrive: le temple et la statue d'Athéna (242 πρόσειμι δῶμα, καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά· / αὐτοῦ φυλάσσων ἀναμενῶ τέλος δίκης.). Mais sa posture de suppliant n'est pas indiquée directement de façon concrète par ses paroles. Elle l'est indirectement par la référence aux ordres de Loxias (241): σώιζων ἐφετμὰς Λοξίου χρηστηρίους, "conservant (dans ma mémoire) les recommandations de Loxias". Pour le spectateur qui a conservé en mémoire les ordres de Loxias, cela fait référence aux indications très précises données par Apollon à Oreste avant son départ de Delphes (79 *sq.*):

> μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν
> ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας·
> Étant allé vers la cité de Pallas,
> assieds-toi en prenant dans tes bras son ancienne statue.

Ces recommandations d'Apollon à Oreste avant son départ jouent donc le rôle d'indications dramaturgiques prospectives,

avant de découvrir le spectacle. C'était vrai dans la partie delphique, mais ce n'est pas le cas ici.

car elles annoncent par avance le changement de lieu et la posture exacte d'Oreste suppliant.[26] Mais comme elles sont éloignées de la scène où elles ont lieu, malgré le lien établi par Eschyle entre les deux passages, elles sont reprises dans des indications dramaturgiques rétrospectives, à la faveur des arrivants qui découvrent le spectacle de façon tout à fait naturelle: d'abord le chœur, survenant très rapidement sur les traces d'Oreste[27], le découvre "enlacé à la statue de l'immortelle déesse" (259); puis Athéna s'adresse "à l'étranger assis contre [sa] statue" (409).[28] On peut donc parler d'un véritable réseau d'indications dramaturgiques contemporaines, prospectives et rétrospectives tissé par l'auteur dans la construction du spectacle dont le spectateur (ou le lecteur) peut mesurer à la fois la précision, le naturel et la subtile variation dans les reprises.[29] C'est accessoirement pour le philologue un critère de l'interprétation et de l'édition du texte par la comparaison de passages parallèles.[30]

[26] La suite des indications données par Apollon à Oreste (v. 81 *sq.*) joue le rôle d'indications dramatiques prospectives: annonce de deux séquences dramatiques, d'abord du procès par des juges (v. 566 *sqq.*) et ensuite les paroles apaisantes d'Athéna après le procès (794 *sqq.*).

[27] Entre l'arrivée d'Oreste et celle du chœur, très peu de temps s'écoule. Elles ont rattrapé leur retard: lors de leur départ, Oreste était parti depuis 136 vers; lors de leur arrivée il n'y a plus qu'un écart de 9 vers. Oreste, arrivé au but, a juste le temps de prendre la position de suppliant avant l'arrivée du chœur.

[28] Voir aussi 439-440; les deux fois la posture assise d'Oreste suppliant est indiquée (409 ἐφημένωι; 440 ἧσαι); *cf.* aussi 446 ἐφέζομην (prononcé par Oreste).

[29] Le réseau est si complexe que les indications dramaturgiques peuvent avoir une double fonction, à la fois rétrospectives et contemporaines. Les indications données par les arrivants (d'abord le chœur, puis Athéna) lorsqu'ils découvrent la position d'Oreste suppliant, dans la mesure où elles convergent, n'éclairent pas seulement l'attitude qu'Oreste avait avant leur arrivée, mais indiquent qu'il n'a pas bougé et ne bougera pas tant qu'il sera exposé à la menace des Érinyes.

[30] L'emploi de φυλάσσων au vers 440 doit être comparé à celui de φυλλάσσων au vers 243 pour décider de la construction des vers 242-243. Selon les éditeurs modernes (*cf. e.g.* A.H. SOMMERSTEIN, *op. cit.* (n. 5); A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 6); M.L. WEST [ed.], *Aeschylus, Tragoediae* [Stuttgart 1990], 356) il y aurait un "break" entre les deux vers; West suppose même une lacune d'un vers entre les deux. Mais la comparaison avec les vers 439-440 où βρέτας τόδε

Quand on compare maintenant ces deux tableaux d'Oreste suppliant dans la première et dans la seconde partie de la tragédie, deux détails significatifs les séparent. Bien qu'Oreste soit dans les deux scènes en position de suppliant, il n'est plus question dans la seconde scène de l'épée qu'il avait en main lors du premier tableau, épée avec laquelle il venait de tuer sa mère. Entre les deux scènes, du chemin a été parcouru, du temps s'est écoulé et Oreste insiste par deux fois sur la purification et l'usure de sa souillure, une fois avant l'arrivée du chœur, une fois après.[31] L'absence de l'épée est donc symbolique de l'évolution de la souillure avec le temps. Second changement visuel significatif: on ne voit plus les mains ensanglantées d'Oreste, telles qu'elles étaient décrites au début par la Pythie, bien que le chœur ait suivi Oreste à la trace comme un gibier blessé et bien qu'il sente en arrivant l'odeur du sang (247 et 254). De fait, le chœur lui-même donne une indication dramaturgique rétrospective (316 *sq.*): ὅδ' ἀνήρ / χεῖρας φονίας ἐπικρύπτει "cet homme cache ses mains ensanglantées". Apparemment, le sang n'est plus visible ou s'est effacé[32]. Mais les Érinyes, elles, contestent que la souillure ait disparu: elle est cachée, mais elle existe toujours.

est complément d'objet direct du participe φυλάσσων invite à penser qu'il n'y a pas de lacune et que dans les deux cas βρέτας est complément d'objet direct de φυλάσσων. C'est l'interprétation de P. MAZON (éd.), *Eschyle, Tome II* (Paris, [2]2002). Toutefois une harmonisation doit être opérée dans la traduction de P. Mazon entre les deux passages: le participe φυλάσσων est traduit la première fois par "attaché...à ton image" (p. 141) et la seconde fois par "embrassant mon image" (p. 149). La syntaxe, si l'on adopte une telle construction sans mettre de ponctuation après θεά, est fluide et n'interrompt pas brusquement une invocation à la déesse qui est particulièrement solennelle.

[31] V. 237-240 et v. 276-286. Oreste reviendra sur ce thème lors de l'arrivée d'Athéna (v. 445-452). Voir R. PARKER, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford 1983), 104-143 (chap. 4. The Shedding of blood).

[32] Voir aussi ce que dit Oreste au vers 280: "Le sang s'endort et s'efface de ma main" et ce que dit Athéna au vers 474: "tu es venu en suppliant purifié, sans dommage pour ma demeure".

Le second parallélisme entre les scènes de la première et de la seconde partie concerne l'entrée du chœur. Eschyle a varié là aussi: à une première apparition des Érinyes endormies succède une seconde entrée pleine de mouvement où le chœur aux aguets découvre Oreste, mais trop tard, car il a déjà trouvé refuge (257 ἀλκάν) auprès de la statue d'Athéna. Toutefois dans les deux scènes, il reste une constante malgré la différence de situation. Aucune communication n'est établie entre Oreste et les Érinyes: la première fois, les Érinyes dorment et Oreste quitte le temple avant leur réveil; la seconde fois, les Érinyes s'adressent à Oreste, mais il reste dans un silence méprisant comme le constate le chœur lui-même (303 Οὐδ' ἀντιφωνεῖς, ἀλλ' ἀποπτύεις λόγους). La communication ne s'établira que beaucoup plus tard dans le cadre du procès (586 *sqq.*).

La troisième scène de la seconde partie est marquée par l'arrivée d'Athéna (397 *sqq.*). Du point de vue de la fonction dramatique, cette scène de la seconde partie est parallèle à celle de la première où le dieu protecteur Apollon est venu auprès d'Oreste (64 *sqq.*). Néanmoins Eschyle a ménagé des variantes dans l'arrivée du dieu. Alors qu'Apollon était dans son temple, Athéna vient de l'extérieur et restera à l'extérieur devant son temple. Lorsqu'elle arrive, elle précise non seulement pourquoi elle vient (c'est à l'appel d'Oreste; *cf.* 287), d'où elle vient (de Troade), mais aussi comment elle vient. Les indications dramaturgiques sur la façon dont elle vient ont été l'objet de nombreuses discussions. Voici ces indications (403-405):

> ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα
> πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος,
> πώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον
> De là en hâte je suis venue d'une course infatigable,
> sans ailes faisant siffler le pli gonflé de l'égide
> en ayant attelé ce char à des chevaux qui fendent l'air.

De ces trois vers on a pu tirer des conclusions fort différentes sur la façon dont arrive la déesse: soit elle arrive à pied (*cf.* 403); soit elle arrive sur un char comme la reine Atossa dans les

Perses (*cf.* 405), soit elle arrive par les airs (*cf.* 404).[33] Et l'on voit généralement une contradiction entre les vers 404 et 405 qui correspondraient à deux mises en scène différentes.[34] Ceux qui choisissent l'arrivée sur un char suppriment le vers 404 et ceux qui optent pour un voyage aérien ou un voyage à pied suppriment le vers 405.[35] Mais je me demande si l'on ne peut pas conserver le texte tel qu'il est, et interpréter le voyage comme un voyage aérien fait sur un char. La représentation de divinités se déplaçant grâce à un char aérien n'est pas étrangère aux Grecs.[36] Quant à la nacelle de la *méchanè*, elle était décorée

[33] Pour les érudits anciens (XIXe-début XXe s.) qui ont choisi l'une des trois solutions, voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 389, n. 2. À partir de cette note je voudrais faire une observation sur la position de U. von Wilamowitz. O. Taplin critique l'utilisation de la *méchanè* en l'attribuant à Wilamowitz. Il déclare, en effet, p. 390 dans le texte: "Even so, I do not concede to Wilamowitz and those who follow him that the original entry in Aeschylus' production was made through the air on the mechane". Or, pour indiquer la position de Wilamowitz, Taplin renvoie dans sa note 2 de la p. 389 d'une part à *Einleitung in die Griechische Tragödie* (Berlin 1889), 154 n. 63 où il est bien question de l'arrivée aérienne d'Athéna (sans qu'il soit fait mention toutefois expressément de la *méchanè*, car l'objet de la note est de montrer que le vers 405 est une interpolation d'acteur), et d'autre part à *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), 181 où je lis: "Die Göttin kommt dann schlicht zu Fuss auf die Bühne... Aber an die Anwendung der Flugmaschine braucht man darum nicht zu denken" Autrement dit, Wilamowitz dans ce second passage est en accord avec Taplin qui veut montrer contre Wilamowitz qu'Athéna arrive à pied et non par la *méchanè*! Wilamowitz a donc dû évoluer sur la question entre 1889 et 1914, tout en continuant à considérer que le vers 405 est une interpolation d'acteur. Pour les érudits modernes:

1. Elle arrive à pied: O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 390.
2. Elle arrive en char: scholie ancienne et A.J. PODLECKI, *op.cit.* (n. 6), 164.
3. Elle arrive par la *méchanè*: A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5),153.

[34] Depuis F.A. Paley (1879).

[35] Le vers 405 est supprimé par A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), par O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4) et par M.L. WEST, *op.cit.* (n. 30), après U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *op.cit.* (n. 33) *Einleitung...*, 154 n. 63; le vers 404 est supprimé par A.J. PODLECKI, *op.cit.* (n. 6). Pour le maintien du vers 405, voir L.R. HIMMELHOCH, "Athena's entrance at Eumenides 405 and hippotrophic imagery in Aeschylus's Oresteia", in *Arethusa* 38 (2005), 263-302.

[36] Voir, par exemple, le voyage aérien d'Aphrodite en char chez SAPPH. 1. 1. 8 *sq* (D.A. CAMPBELL [ed.], *Greek Lyric. I. Sappho, Alcaeus* [Cambridge, Mass. 1982]).

et aménagée suivant les exigences du mythe: on connaît surtout Bellérophon juché sur son Pégase chez Euripide par sa parodie de Trygée juché sur son bousier chez Aristophane;[37] mais il ne faut pas oublier qu'à la fin de la *Médée* d'Euripide, la fille du Soleil apparaît dans les airs sur le char donné par son père (1321 ὄχημα). Nul doute que Médée apparaissait grâce à la *méchanè*. C'est la preuve que la nacelle pouvait être équipée pour représenter un char volant. On pourrait, dans ces conditions, comparer l'arrivée d'Athéna dans les *Euménides* à celle d'Océan dans le *Prométhée*[38]. On aurait ainsi, grâce à l'utilisation de la *méchanè*, une arrivée spectaculaire d'Athéna dans la seconde partie de la tragédie, qui serait le pendant dramaturgique de l'arrivée du fantôme de Clytemnestre dans la première partie, avec un contraste entre l'apparition infernale du fantôme d'une morte et l'apparition céleste d'une divinité lumineuse.[39]

Une dernière différence dans la nature du spectacle de la première partie à Delphes et de la seconde partie à Athènes vient de l'utilisation des personnages muets, très discrètement utilisés dans la première partie, alors qu'ils contribuent dans la seconde partie à faire deux scènes à grand spectacle: celle du procès et celle du cortège final.

[37] AR. *Pax* 82 *sqq*.

[38] Océanos (*cf.* 286 τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνόν) arrive par la *méchanè* dont la nacelle représente un oiseau aux ailes rapides, probablement un griffon; voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 260-262; M. GRIFFITH (ed.), *Aeschylus, Prometheus Bound*, (Cambridge 1983), 31 et 140-141. Voir aussi l'arrivée du chœur dans le *Prométhée* (135 ὄχῳ πτερωτῷ), bien que la mise en scène soit plus problématique; voir, outre M. Griffith, M. L. WEST, "The Prometheus Trilogy" in *JHS* 99 (1977), 130-148. Il n'y a pas lieu de mettre en doute l'existence de la *méchanè* au temps d'Eschyle, que l'on considère ou non que le *Prométhée* soit authentique; voir aussi l'argument de la *Psychostasie* avancé par A.H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), 153.

[39] Si Athéna arrive par la *méchanè*, elle doit prononcer ses premières paroles (397-405) en étant encore dans la nacelle, puis descendre de son char aérien avant de s'adresser au chœur (408). Elle partira ensuite à pied par la droite en direction de la cité pour sélectionner le jury des Athéniens (487-489), reviendra par la droite après le *stasimon* avec le jury (566) et sera présente jusqu'à la fin où elle prendra la tête du cortège final qui conduira les Érinyes, transformées en Euménides, dans leur nouveau sanctuaire à Athènes.

Dans la première partie, un seul personnage muet est nécessaire. C'est le dieu Hermès qui va accompagner Oreste pendant son voyage. Sa présence est signalée dans le texte avant le départ d'Oreste, quand Apollon s'adresse directement à Hermès et lui demande de guider son suppliant Oreste et de le protéger (89-93).[40] En revanche, dans la seconde partie, la présence de personnages muets donne de l'ampleur à la scène du procès, et surtout au cortège final. Voyons successivement ces deux scènes.

La scène du procès dominée par Athéna a été annoncée par la déesse elle-même lors de sa première sortie en direction de la ville (487-489):

> Κρίνασα δ'ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα
> ἥξω διαιρεῖν τοῦτο πρᾶγμ' ἐτητύμως
> ὅρκον περῶντας μηδὲν ἐκδίκοις φρεσίν
> Ayant choisi les meilleurs de mes citoyens
> je viendrai pour qu'ils tranchent cette affaire selon la vérité
> sans nullement transgresser leur serment avec un esprit injuste.

[40] On sait qu'il part en même temps qu'Oreste, mais aucune indication dramaturgique ne mentionne son arrivée. Il doit apparaître en même temps qu'Apollon au vers 64. Supposer avec O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 364 *sq.*, après d'autres, qu'Apollon peut s'adresser à Hermès en son absence me paraît aller à l'encontre de tout ce qu'il y a de naturel dans le dialogue du théâtre grec. On ne s'adresse pas d'une façon aussi naturelle (89 *sq.* σὺ δ' αὐτάδελφον αἷμα καὶ κοινοῦ πατρός, Ἑρμῆ, φύλασσε) à un absent. Le σὺ δ' est d'emploi tout à fait naturel dans la tragédie, lorsqu'un personnage après s'être adressé à un personnage se tourne vers un second personnage: *cf.* σὺ δ' au vers 580. Taplin avance deux raisons: la première est que l'on attend vingt vers pour que la présence du personnage muet soit noté; la seconde est que si Hermès était vu partir avec Oreste, l'absence d'Hermès lors de l'arrivée d'Oreste à Athènes serait manifeste. Concernant la première raison, il n'est pas étonnant qu'un personnage muet qui est vu par les spectateurs ne soit pas mentionné immédiatement. Par exemple, au début de l'*Électre* de Sophocle, on attend quinze vers avant que Pylade soit nommé par le Pédagogue. Les spectateurs voient le personnage et peuvent le reconnaître avant que son identité soit donnée dans une indication dramaturgique rétrospective. C'est par son caducée qu'Hermès *pompaios* devait être reconnaissable dans les *Euménides*. Quant à la seconde raison, elle fait preuve d'une logique trop rigide. Le spectateur voit arriver Oreste à bon port avant d'avoir été rejoint par ses poursuivantes. Cela suppose qu'Hermès a accompli correctement sa mission et qu'il vient de quitter son protégé juste au moment où il arrivait à bon port.

Le procès constitue une scène à grand spectacle dans tous les sens du terme. D'abord parce qu'après l'arrivée d'Athéna, suivie de celle d'Apollon, les trois acteurs sont mobilisés. Ensuite parce que la scène réunit un nombre important de personnages muets dont la présence est signalée par des indications dramaturgiques. Les premières paroles qu'Athéna adresse à un héraut (566 κῆρυξ), dont elle signale ainsi la présence, contiennent des indications dramaturgiques contemporaines. Athéna donne l'ordre au héraut de contenir la foule, puis de faire le silence par le son de la trompette tyrrhénienne. Elle signale aussi la présence des membres du tribunal (570 πληρουμένου γὰρ τοῦδε βουλευτηρίου). Le participe présent πληρουμένου donne une indication dramaturgique contemporaine par excellence: c'est au moment où elle parle que les jurés s'installent. Puis une indication dramaturgique rétrospective dans la suite de la scène indique qu'ils ont dû s'asseoir sur des bancs apportés à cet effet, car au moment du vote, Athéna leur donne l'ordre de se lever pour aller porter leur tablette dans l'urne (708 ὀρθοῦσθαι δὲ χρή). Cela implique qu'ils se sont assis dans un tribunal aménagé. Les indications sur le déroulement du procès sont remarquablement précises et permettent de suivre ses grandes étapes: les plaidoiries, le vote de chacun des juges — Athéna votant en dernier en faveur d'Oreste —, le dépouillement des suffrages qui se révéleront être en nombre égal, ce qui suppose un jury de citoyens ayant un nombre impair, mais dont il est vain de vouloir préciser le nombre.[41]

[41] On a beaucoup discuté et l'on discute encore beaucoup sur le nombre des jurés. Une scholie ancienne donne le nombre de trente et un; *cf.* scholie au vers 743, O. L. SMITH (ed.), *Scholia in Aeschylum, Pars I* (Leipzig 1976), 62: "Le nombre des Aréopagites est de 31". Les modernes ne prennent pas ce nombre au sérieux, car ils estiment qu'il est trop élevé. Mais les tentatives faites pour calculer le nombre des jurés, en comptant mécaniquement les onze interventions alternées du chœur et d'Apollon qui se déroulent au moment où les jurés vont voter relèvent plus d'une évaluation arbitraire que du déroulement naturel du spectacle. Qu'il faille régler le spectacle de telle façon que le temps de vote des jurés corresponde au temps où se déroulent les onze interventions est une évidence. Qu'Eschyle, en écrivant sa tragédie, avait en tête un nombre impair précis (ou

C'est dans la scène finale que le spectacle est le plus impressionnant. On assiste à la formation du cortège qui va accompagner les Érinyes dans leur nouvelle demeure, leur sanctuaire dans la cité d'Athènes. Pourtant ce n'est plus une scène à grand spectacle dans tous les sens du terme, dans la mesure où les trois acteurs ne sont plus mobilisés. Deux acteurs sur trois ont quitté la scène, car Apollon s'est éloigné en silence après le résultat du procès pour retourner dans son domaine (574), sans qu'aucune indication dramaturgique soit donnée sur son départ,[42] puis Oreste est reparti pour son palais à Argos (764), après s'être adressé à Athéna pour la remercier et après avoir prêté serment d'alliance et d'aide à Athènes (754-777). Mais ce départ est compensé dans le finale par la présence de personnages muets encore plus nombreux que dans la scène du procès. Eschyle accorde beaucoup d'attention à cette dimension spectaculaire, car les indications dramaturgiques sur les groupes de personnages muets se multiplient à partir du moment où Athéna annonce qu'elle va prendre la tête du cortège (1003 *sqq.*). Ces indications

approximatif) de juges pour adapter au temps de vote prévisible la longueur des interventions des personnages destinés à intervenir pendant ce temps est une affaire de métier. Mais il faut aussi tenir compte du fait que les onze interventions ne sont pas de même nature. Les deux premières sont des avertissements adressés par chacune des deux parties aux juges. Elles ont donc lieu avant le vote. En revanche, les autres interventions forment un dialogue d'opposition entre les anciennes divinités et la nouvelle destiné à se dérouler pendant le vote. C'est donc neuf interventions, et non pas onze, qui correspondent au temps du vote. Cela ne donne pas pour autant un nombre mathématique de juges qui serait de neuf. Tout dépend de la plus ou moins grande rapidité avec laquelle les juges votent pendant que les acteurs parlent. Il faut renoncer à un décompte trop précis, tout en reconnaissant que le chiffre de 31 indiqué par la scholie ancienne paraît excessif. Ce qui est plus intéressant à noter, c'est qu'Eschyle a voulu éliminer des temps morts du spectacle en les meublant par des interventions de personnages. C'est valable non seulement pour le temps de vote, mais aussi pour le dépouillement des bulletins.

[42] Pour une étude détaillée sur les problèmes posés par la sortie d'Apollon, voir O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 403-407. Apollon est sorti après le résultat du vote, une fois sa mission accomplie en faveur d'Oreste son suppliant, mission à la fois de témoin (576) et d'avocat (579). Apollon sort vraisemblablement immédiatement après la proclamation des résultats; il est déjà sorti au moment où Oreste s'adresse à Athéna seule (754 *sqq.*).

sont surtout contenues dans les deux parties épirrhématiques du couple de strophe/antistrophe 3 prononcées par Athéna que je présente en deux colonnes pour faciliter la comparaison:

Épirrhème 1, 1003-1013	Épirrhème 2, 1021-1031
Χαίρετε χὑμεῖς· προτέραν δ' ἐμὲ χρὴ	Αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν κατευγμάτων
στείχειν θαλάμους ἀποδείξουσαν	πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν·	εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους
ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν	ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας
κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν	τοὐμόν, δικαίως· ὅμμα γὰρ πάσης χθονὸς
χωρὶς κατέχειν, τὸ δὲ κερδαλέον	Θησῆιδος ἐξίκοιτ' ἄν, εὐκλεὴς λόχος
πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκηι.	παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων,
ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι	φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασιν
παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις·	τιμᾶτε, καὶ τὸ φέγγος ὁρμάσθω πυρός,
εἴη δ' ἀγαθῶν	ὅπως ἂν εὔφρων ἥδ' ὁμιλία χθονὸς
ἀγαθὴ διάνοια πολίταις	τὸ λοιπὸν εὐάνδροισι συμφοραῖς πρέπηι.

Dans le premier épirrhème, il est question d'Athéna qui prendra la tête du cortège (1003 *sq.*), d'un groupe déjà présent qui l'accompagne portant des torches (1005 τῶνδε προπομπῶν), de victimes sacrées également visibles (1006 σφαγίων τῶνδε), et d'Athéniens auxquels Athéna s'adresse (1010 *sq.* ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι / παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις), qui ne sont autres que les Athéniens membres du tribunal. Puis dans la seconde partie épirrhématique, certaines indications sont reprises: Athéna à la tête du cortège (1022 πέμψω), la présence de l'escorte portant les torches (1022 φέγγει λαμπάδων σελασφόρων). Il s'y ajoute un groupe de servantes gardiennes de sa statue (1024 *sq.* ξὺν προσπόλοισιν αἵτε φρουροῦσιν βρέτας / τοὐμόν), groupe composé, semble-t-il, de femmes de tous les âges. Mais ce groupe n'est pas encore présent, car Athéna leur demande de sortir (1026 ἐξίκοιτ' ἄν).

Je ne puis pas entrer dans le détail des discussions sur ces différents groupes qui vont participer à la procession. Mais il y a des interprétations qui me paraissent exclues pour des raisons qui tiennent à la littéralité du texte ou au code de la langue théâtrale.

Par exemple l'équivalence établie par G. Hermann (suivi par O. Taplin) entre l'escorte qui porte les torches et les jurés n'est

pas vraisemblable. C'est, en effet, seulement après avoir mentionné deux groupes présents sur scène, d'une part l'escorte porteuse de torches désignée du geste (1005 τῶνδε προπομπῶν), et d'autre part les victimes désignées également du geste (1006 σφαγίων τῶνδε) qu'Athéna s'adresse avec solennité aux jurés qui représentent l'élite des Athéniens pour qu'ils se joignent au cortège en précédant les Érinyes (1010). À quoi bon les inviter à prendre part au cortège s'ils sont déjà désignés précédemment comme faisant partie du cortège? Comment peut-on confondre théâtralement ces deux groupes qui n'ont pas le même statut social et qui ne sont probablement pas du même sexe? D'un côté, ce sont des porteuses de torche proches d'Athéna, de l'autre une élite des citoyens d'Athènes. La conséquence que G. Hermann en tire (et qu'approuve O. Taplin), à savoir que ces citoyens d'Athènes forment le chœur secondaire final ne paraît pas vraisemblable.

Il me paraît aussi exclu que l'on puisse confondre l'escorte qui porte les torches (1005; *cf.* 1022) avec les servantes d'Athéna qui gardent la statue et sont au service du culte d'Athéna (1024). Car, alors que l'escorte porteuse de torches était visible au moment où Athéna la mentionnait (*cf.* au vers 1005 le déictique τῶνδε), les servantes dont il est question au vers 1024 ne sont pas encore présentes sur la scène, puisqu'Athéna les invite à sortir (1026 ἐξίκοιτ' ἄν).

D'où peuvent-elles venir? Quand un personnage apparaît dans l'espace visible "en sortant" il ne peut venir que par la porte de l'édifice situé en fond de scène, car l'arrivée dans l'espace visible par une entrée latérale était considérée dans le théâtre grec comme une entrée, et non pas comme une sortie.[43] Or

[43] Dans son développement sur les entrées latérales, O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 449, note à juste titre que le terme technique employé dans le théâtre du cinquième siècle pour ces entrées latérales est εἴσοδος (AR, *Nu.* 326; *Av.* 296; frag. 388). On peut ajouter que chez Sophocle on a le terme ἐπείσοδος dans *OC.* 730 pour désigner l'entrée de Créon qui arrive par une entrée latérale. Quant au terme εἴσοδος, il est attesté aussi dans les comptes du théâtre de Délos; voir PH. FRAISSE et J.-CH. MORETTI, *Le théâtre*, EAD XLII, (Paris 2007), 158 et

que représente l'édifice en fond de scène dans les *Euménides* sinon le temple d'Athéna? L'indication dramaturgique donnée par le texte nous invite donc à faire sortir les femmes gardiennes de la statue d'Athéna du temple d'Athéna. Quoi de plus conforme à la logique théâtrale? Quoi de plus satisfaisant pour un spectateur qui voit s'ouvrir à la fin de la tragédie cette porte du temple d'Athéna et apparaître une illustre troupe de femmes athéniennes au service de la déesse qui viennent se joindre à l'illustre troupe d'hommes sélectionnés par Athéna pour former le jury du tribunal?

Mais au moment où je prononce des paroles qu'approuveraient les Mânes de philologues anciens comme Paul Mazon[44], je vois surgir une cohorte de philologues modernes[45] qui vont m'accuser d'avoir dormi pendant une partie importante de la représentation et de n'avoir pas compris que l'on avait changé de lieu en passant de l'Acropole à l'Aréopage et que le temple d'Athéna que je voyais au début de la représentation n'existe plus! Aussi faudrait-il faire venir les servantes d'Athéna par une *parodos*, comme le veut A.H. Sommerstein;[46] mais si je me refuse, en spectateur rétif, à confondre 'sortie' et 'entrée', je serai alors invité à supprimer cette indication dramaturgique, comme le propose O. Taplin,[47] car elle est incompatible avec le changement de lieu qui, selon les modernes, divise en deux sections la partie athénienne de la tragédie. Mais si je me refuse, en philologue rétif, à supprimer le texte, il ne me reste plus qu'à plaider ma cause, ou plus exactement celle d'Eschyle.

Je dois donc, dans un développement rétrospectif, revenir sur le prétendu changement de lieu à l'intérieur de la partie athénienne des *Euménides* qui s'opérerait lorsqu'Athéna est

n. 11, et 196 (mais le mot est ambigu, car il peut désigner aussi bien une entrée au théâtre en général que les deux entrées latérales).

[44] P. MAZON, *op. cit.* (n. 30),170: "(*Aux prêtresses qui sortent du temple*)."

[45] Par exemple O. Taplin, A.H. Sommerstein, A.J. Podlecki, V. di Benedetto ou S. Saïd.

[46] A. H. SOMMERSTEIN, *op.cit.* (n. 5), 278.

[47] O. TAPLIN, *op.cit.* (n. 4), 412.

revenue de la ville avec les juges (566), car le tribunal doit siéger sur la colline de l'Aréopage et non devant le temple d'Athéna sur l'Acropole, comme l'indique le déictique τόνδ' du vers 685 (πάγον δ' Ἄρειον τόνδ' Ἀμαζόνων ἕδραν) ou τήνδ' du vers 688 (τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε).

En fait, le lieu théâtral est une question trop importante pour qu'on puisse la résoudre à la légère, en détachant deux indications dramaturgiques situées dans le même passage sans tenir compte de l'ensemble des indications dramaturgiques et sans subordonner le détail à la convergence des effets et aux codes de la représentation théâtrale. Ce qu'il faut prendre en considération comme point de départ, ce sont les réalités théâtrales. Présenter les faits en disant que "la première partie des *Euménides* a pour cadre Delphes, la seconde partie Athènes, d'abord sur l'Acropole où se trouve le temple d'Athéna Polias, puis sur la colline d'Arès où siège le conseil de l'Aréopage" comme le fait S. Saïd dans un article récent[48] revient à mettre sur le même plan deux changements de lieu qui n'ont pas la même existence dans la création théâtrale. Du point de vue théâtral, le seul changement réel de lieu est celui de Delphes à Athènes, parce qu'il est marqué par une sortie du chœur, puis par une nouvelle entrée. Une fois que la scène est à Athènes devant le temple d'Athéna, il subsiste, du point de vue théâtral, deux éléments fixes: d'une part, le chœur qui reste sur place, et d'autre part, Oreste qui demeure assis en suppliant auprès de la statue d'Athéna qu'il entoure de ses bras. Quand Athéna, avant de partir la première fois, s'adresse à la fois au chœur et à Oreste en disant, dans une indication dramaturgique prospective, qu'elle va revenir avec des juges (488: ἥξω)[49], le spectateur ne

[48] S. SAÏD, *op. cit.* (n. 2), 295.

[49] *Cf.* une indication dramaturgique prospective comparable lors du départ de la Reine annonçant son retour dans les *Perses* (524: ἥξω λαβοῦσα); également dans les *Suppliantes* lors du départ de Danaos annonçant son retour (726: ἥξω λαβών); de même dans les *Choéphores*, lors du départ d'Oreste avec Pylade annonçant son retour (561: ἥξω). Dans aucun de ces passages, quand le personnage revient, le lieu théâtral ne peut avoir changé. Je reviendrai sur le cas des *Perses*, *infra*, p. 93 *sqq*.

peut pas imaginer qu'elle ne revienne pas au même endroit théâtral lorsqu'elle revient justement avec ces juges. Elle accomplit simplement ce qu'elle avait prévu. Le chœur est resté sur place — qui peut le contester? — et le suppliant Oreste est d'autant plus attaché à la statue, son refuge, qu'il est à nouveau directement sous la menace de ses ennemies, maintenant que la déesse, sa protectrice, s'est éloignée.[50] Il ne fait que continuer à appliquer l'ordre que lui avait donné Apollon de tenir dans ses bras la statue d'Athéna, tout en attendant le jugement salvateur que le dieu lui avait déjà annoncé (80 *sq.*). La présence d'Oreste après le départ d'Athéna est, du reste, confirmé par une indication dramaturgique contemporaine: les Érinyes, dans leur chant indigné qui, par delà les généralités, se termine par une menace de mort contre Oreste, désignent leur victime, dès le début, par le déictique τοῦδε μητροκτόνου (493: "du meurtrier de sa mère que voici"), ce qui atteste sa présence sur scène. Dès lors, l'analyse de la situation théâtrale dans les scholies anciennes (au vers 490) me paraît correcte: "Athéna est partie pour préparer les juges. Oreste demeure en suppliant; les Érinyes le surveillent".

Cette analyse, en tout cas, est beaucoup plus respectueuse du texte eschyléen et de la situation dramatique que celle des commentateurs modernes qui vont jusqu'à imaginer le départ d'Oreste et la disparition de la statue pour préparer le changement de lieu, lors du retour d'Athéna.[51] Ce départ d'Oreste est contraire non seulement à l'indication dramaturgique précise

[50] On trouve une situation comparable dans les *Suppliantes*, lorsque Danaos laisse ses filles pour aller chercher de l'aide après l'arrivée des Égyptiades. Elles doivent, devant la crainte de l'arrivée d'un poursuivant, se réfugier auprès des statues des dieux et de l'autel qui leur servira de refuge. Le même terme ἀλκή est employé dans les deux tragédies pour désigner le refuge que constituent les statues des dieux (*Supp.* 731; *Eum.* 257).

[51] Plusieurs des érudits partisans du changement de lieu, dont A.J. PODLECKI, *op. cit.* (n. 6), 170, font sortir Oreste pendant le chant du chœur (490-565) et le font rentrer ensuite. O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 391, tout en étant partisan du changement de lieu, admet, pour sa part, qu'Oreste, désigné par le déictique τοῦδε (493) lors du chant du chœur, est toujours présent après le départ d'Athéna.

donnée par le chant du chœur, mais à la cohérence de l'ensemble de la tragédie où Oreste reste le suppliant attaché d'abord à l'omphalos d'Apollon, puis à la statue d'Athéna, tant qu'il est sous la menace des Érinyes.

En bref, l'organisation scénique des *Euménides*, conforme à une situation dramatique fondamentale voulue par l'auteur, celle de la supplication, ne doit pas être confondue avec la réalité de la géographie athénienne. Ce n'est pas de la géographie athénienne qu'il faut partir pour reconstruire l'organisation théâtrale, mais du texte et des codes de la représentation pour voir comment la réalité géographique y est intégrée, voire transposée. Au théâtre, la statue, comme nous l'avons vu, n'est pas à l'intérieur du temple d'Athéna, mais à l'extérieur, puisqu'elle est atteinte et vue par les personnages qui pénètrent dans l'espace visible par les entrées laterales.[52] Au théâtre, le procès se déroule à l'extérieur toujours devant le temple d'Athéna alors qu'Oreste est attaché à la statue d'Athéna, bien que le tribunal soit censé être fondé sur la colline d'Arès comme le dit nettement la déesse dans son discours de fondation.[53] Ainsi donc, pour tenir compte de toutes les indications dramaturgiques et de la construction dramatique d'ensemble, il convient de conclure que le lieu théâtral athénien dans les *Euménides* réunit conventionnellement les deux lieux qui sont géographiquement séparés, l'Acropole et l'Aréopage. Et par delà la convention, c'est une façon pour Eschyle de renforcer ce qui en constitue pour lui l'unité profonde, le pouvoir de la déesse Athéna: elle agit religieusement en protégeant un suppliant et politiquement en fondant un tribunal.

[52] Voir *supra*, p. 73 *sqq*.

[53] De même qu'en partant de la réalité géographique, on a proposé une statue d'Athéna à l'intérieur du temple d'Athéna situé sur l'Acropole, de même on a proposé le déroulement du procès à l'intérieur du *bouleutérion* de l'Aréopage. Voir V. DI BENEDETTO, *op. cit.* (n. 2), 129: "Non si vede però come un collegio giudicante nell' esercizio delle sue funzioni con l'uso di seggi destinati ai giudici e di un'urna per la votazione potesse trovarsi altrove se non nella propria sede: e questa sede era il bouleuterion dell' Areopago." Ce raisonnement, imparable dans l'absolu, ne vaut pas lorsqu'on replace la scène dans le contexte théâtral où elle s'insère nécessairement.

Après ce développement rétrospectif sur le lieu scénique dans la partie athénienne des *Euménides*, je reviens à la dimension spectaculaire de la procession finale. Rien ne s'oppose donc à ce que les servantes du culte d'Athéna sortent du temple situé en fond de scène et rien n'oblige à corriger le texte du vers 1026 indiquant leur sortie.[54] Il y a au total trois groupes de personnages muets, en plus d'Athéna et du héraut à la trompette, pour accompagner le chœur: l'escorte de la déesse portant des torches, les jurés athéniens, les servantes du culte d'Athéna, sans compter les victimes du sacrifice. Et si l'on suit les indications de la scholie ancienne ainsi que la liste des personnages, c'est l'escorte portant les torches qui forme le chœur secondaire final.[55] Voici une dernière observation concernant l'ampleur du spectacle: dans la tragédie grecque, le nombre des personnages muets formant des groupes n'est jamais précisé par l'auteur tragique. Pourquoi? Pour la bonne raison que tout dépendait, lors de la représentation, de la générosité du chorège. Il convient de rappeler que l'auteur, au moment où il composait ses pièces, ne savait pas s'il obtiendrait un chœur et *a fortiori* quel serait le chorège qui lui serait attribué, puisque l'attribution se faisait par tirage au sort. L'auteur ne peut donc déterminer à l'avance le nombre des personnages muets formant un groupe. Ce qui est remarquable dans cette scène finale des *Euménides*, c'est la volonté d'Eschyle de faire, de toute manière, une scène à grand spectacle en multipliant les groupes distincts composant la procession finale, ce qui est une façon de garantir une ampleur certaine au spectacle, même si l'auteur reste tributaire en définitive de la générosité du chorège pour le nombre des personnages muets formant chacun de ces groupes.

Voilà donc un essai d'analyse des indications dramaturgiques suivant leur place et leur fonction dans le déroulement de la représentation et suivant les réseaux dans lesquels elles s'insèrent chez Eschyle, en partant de la dernière pièce conservée, les

[54] Ce n'est qu'après le vers 1027 ou 1028 que le texte devient problématique par suite d'une lacune.

Euménides.[56] La pièce est contemporaine du moment où les conditions de la représentation avaient pratiquement atteint leur évolution definitive.[57] Par conditions de la représentation, il faut entendre aussi bien les ressources en personnel que les moyens en matériel. Pour les ressources en personnel, Eschyle dispose de trois acteurs, puisque dans la scène à grand spectacle du procès il fait parler trois personnages (Athéna, Apollon, Oreste) en dehors du chœur (ou coryphée), et il dispose aussi de personnages muets, individuels ou groupés, que l'écriture théâtrale signale avec beaucoup de soins dans les *Euménides.* Pour les moyens matériels, Eschyle utilise le bâtiment de scène (ou *skénè*) représentant un édifice (ici un temple d'abord à Delphes, puis à Athènes), avec toutes les conséquences que cela comporte pour la définition de l'espace visible, des espaces virtuels et de la circulation des personnages. L'espace visible, ce que nous appelons la scène et l'*orchestra* (ou l'*orchestra* seul pour ceux qui ne croient pas à l'existence d'une scène en bois légèrement surélevée par rapport à l'*orchestra*),[58] représente

[55] M.L. West, *op. cit.* (n. 30), 397, substitue à ΠΡΟΠΟΜΠΟΙ de façon arbitraire ΝΕΩΚΟΡΟΙ avec le commentaire suivant: "eae sunt, credo, quae 1024 designantur". Il n'est pas de bonne méthode de substituer une opinion personnelle à la tradition. Mieux vaudrait laisser ΠΡΟΠΟΜΠΟΙ dans le texte et signaler la conjecture dans l'apparat critique.

[56] Une telle analyse devrait évidemment être étendue à l'ensemble de la trilogie.

[57] À l'exception du nombre définitif du chœur qui est encore de douze choreutes chez Eschyle, alors que Sophocle fera passer le nombre à quinze. Pour le nombre des membres du chœur chez Eschyle, voir *infra*, p. 100-102.

[58] Je n'ai pas le temps d'aborder ici cette question au centre de laquelle se trouverait l'analyse dramaturgique des *Suppliantes* menée suivant la même méthode. Il n'est pas possible, en tout cas, que tout se passe dans cette tragédie au niveau de l'*orchestra.* Le sanctuaire dans la campagne d'Argos comprend une éminence (189: πάγον) où sont rassemblés les dieux avec un autel et leurs statues; c'est la partie inviolable sur laquelle le chœur des Danaïdes se réfugie sur les conseils de Danaos, lors de l'arrivée du roi. Mais il y a aussi une partie du sanctuaire qui n'est pas interdite. C'est une partie plane (508 *sq.*). On considère généralement que cette partie plane correspond à l'*orchestra.* De fait, si le roi demande au chœur de quitter l'éminence pour venir dans la partie plane quand il part pour la ville avec Danaos (508), c'est en fait pour que le chœur puisse chanter et danser dans l'*orchestra* lors du premier *stasimon* (524 *sqq.*). Puis le

normalement une place à l'extérieur devant l'édifice, place à laquelle on accède soit par la porte de l'édifice représentant l'espace virtuel intérieur soit par deux chemins latéraux menant à deux espaces virtuels extérieurs. Pour accéder à l'espace visible, le personnage 'sort' quand il vient par la porte frontale de l'édifice représenté par la *skénè*, mais il 'entre' quand il vient par les chemins latéraux. Cette codification 'naturelle' de l'espace peut être modifiée par l'utilisation d'une machine de théâtre liée à l'existence de la *skénè*, l'*eccyclème* dont la fonction est de présenter à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur de l'édifice. Cette codification 'conventionnelle' peut paraître étrange aux modernes, mais elle était parfaitement admise et comprise par les spectateurs lors de la représentation. Dans les *Euménides*, la codification 'conventionnelle' opère pendant l'essentiel de la partie delphique, exactement après le départ de la Pythie. En revanche, dans la seconde partie de la tragédie qui est à Athènes, on revient à la fonction normale de l'espace visible, place devant le temple d'Athéna avec une statue de la déesse près du temple, mais à l'extérieur. Ici la convention théâtrale est autre. Elle consiste à présenter à l'extérieur une statue ancienne d'Athéna (qui dans la réalité devrait être plutôt à l'intérieur du temple sur l'Acropole) et surtout à réunir en un même lieu théâtral deux lieux (que les spectateurs savaient distincts dans la réalité), un lieu religieux de l'Acropole et un lieu politique de l'Aréopage, cette convention théâtrale renforçant le rôle à la fois religieux et politique de la déesse de la cité.

À l'existence de la *skénè* est liée enfin une extension de l'espace visible en hauteur par l'utilisation du toit en terrasse de la *skénè* comme scène secondaire — qui n'est pas utilisée dans les *Euménides*, mais l'était dans la première scène de l'*Agamemnon*

chœur fuit pour se réfugier à nouveau vers le refuge, c'est-à-dire vers l'autel situé sur l'éminence (833: βαῖνε φυγᾷ πρὸς ἀλκάν), quand arrive le héraut des Égyptiades. La différence de niveau s'inscrit-elle dans un espace visible où il y a une scène légèrement surélevée par rapport à l'orchestra? C'est l'hypothèse la plus vraisemblable. Voir H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE (eds.), *Aeschylus, The Suppliants*, (Copenhagen 1980), vol. II, 3-5 et vol. III, 402. Sur l'hypothèse de N.G.L. Hammond, voir *infra*, n. 84.

pour introduire le veilleur — et par la mise en œuvre d'une seconde machine de théâtre, la *méchanè* qui sert dans les *Euménides* pour introduire de façon spectaculaire par la voie aérienne soit un fantôme qui reste suspendu au-dessus des Érinyes dans la première partie, soit une divinité qui atterrit dans la seconde partie.

*

* *

Cependant à la différence de l'œuvre conservée de Sophocle, et a *fortiori* de celle d'Euripide, l'œuvre d'Eschyle porte les traces, dans l'écriture dramaturgique et dans la construction de la représentation théâtrale, d'une évolution à la fois dans les moyens matériels et dans les moyens en personnel. C'est de l'incidence de cette évolution sur la création théâtrale dont il sera désormais question, en séparant pour la clarté de l'exposé les moyens en matériel, que je traiterai dans une seconde partie, des moyens en personnel que j'aborderai dans une troisième et dernière partie.

Si l'on compare la pièce la plus ancienne d'Eschyle qui soit conservée, les *Perses,* aux tragédies les plus récentes d'Eschyle, à savoir la trilogie de l'*Orestie*, ou aux tragédies conservées de Sophocle ou *a fortiori* d'Euripide, on constate, par une analyse interne du texte, que la *skénè* qui est utilisée généralement pour représenter un édifice en fond de scène, palais ou temple, avec une entrée visible permettant d'accéder à l'intérieur de l'édifice n'existait pas encore à l'époque des *Perses* ou du moins n'était pas encore utilisée comme telle.[59] Certes, certains érudits, peu attentifs aux indications dramaturgiques, présentent encore, par une sorte de routine, même dans les *Perses*, le palais en fond de scène, l'espace visible étant la place devant le palais;[60] d'autres, tout en reconnaissant que le palais n'est pas dans l'espace visible,

[59] Voir O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 452-459, Appendix C: The Skene in Aeschylus.

[60] Voir par exemple J. DE ROMILLY (éd.), *Eschyle, Les Perses* (Paris 1974), 31: "La scène est à Suse. Au fond, le palais des rois de Perse; sur le côté, le tombeau de Darius".

voient simplement dans cet espace visible un lieu vague où pouvait se produire la rencontre avec Xerxès, selon l'expression de Taplin.[61]

Pour préciser, en fait, ce qu'il en est de l'identification du lieu scénique dans les *Perses* et de la position du palais dans l'espace représenté, je propose de réexaminer la dimension dramaturgique du texte de la tragédie suivant la méthode appliquée précédemment pour les *Euménides*.

Le chœur des fidèles du Roi parti en expédition contre la Grèce est le premier à entrer en scène, probablement par la *parodos* de droite. Sur le lieu où il arrive, une seule indication dramaturgique contemporaine (ou plutôt légèrement rétrospective) est donnée, c'est le "toit antique" (141: τόδ'... στέγος ἀρχαῖον) qui se trouve dans l'espace visible, comme l'indique le déictique τόδ'. Cette indication dramaturgique est négligée par les uns; [62] elle est discutée par les autres surtout dans le cadre de la question de l'existence ou de l'absence du bâtiment en fond de scène.[63] Mais ce "toit antique" n'est pas clairement intégré par les commentateurs dans la définition du lieu où se déroule la tragédie. Quel est son rôle? Dès sa mention, il est présenté comme un lieu couvert, muni de sièges, propre à la délibération (140:'Αλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον, φροντίδα κεδνὴν / καὶ βαθύβουλον / θώμεθα). Pourquoi est-il cité? Pour justifier l'arrivée du chœur en cet endroit. Comme le suggère le qualificatif ἀρχαῖον "ancien" — qui n'est pas employé au hasard —, cela doit être le lieu traditionnel où se réunit le Conseil royal. Cette déduction est confirmée par l'arrivée de la Reine. Pourquoi la Reine vient-elle à cet endroit? C'est pour que les Fidèles lui donnent des conseils après le rêve

[61] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 106: "It is simply a place where the returning Xerxes might be met. Even Wilamowitz's location (p. 48) — 'somewhere outside the city... on the highway' is too specific".

[62] Il n'est pas question de ce "toit antique" dans les indications sur le décor des *Perses* mentionnées par l'édition citée à la note 60.

[63] Voir O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 454, n. 1 qui renvoie à son article "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", in *HSCPh* 76 (1972), 67-68.

effrayant qu'elle vient d'avoir dans la nuit précédant le drame (*cf.* 170 σύμβουλοι -172 βουλεύματα; *cf.* v. 175 συμβούλους). Si elle arrive en cet endroit, ce n'est pas par hasard; c'est parce qu'elle savait qu'elle y trouverait le Conseil royal. Du reste, quand la reine quittera la scène la première fois pour regagner le palais, elle rappellera au Conseil son devoir de délibérer après les nouveaux événements survenus (527 *sq.*: Ὑμᾶς δὲ χρὴ 'πὶ τοῖσδε τοῖς πεπραγμένοις / πιστοῖσι πιστὰ ξυμφέρειν βουλεύματα). Dans tous ces passages, les termes désignant le conseil ou la délibération sont récurrents. La première identification du lieu visible, symbolisée par le "toit antique" est donc celui de la délibération du Conseil royal. Dans ces conditions, je ne puis croire que le lieu de la tragédie soit, comme l'a écrit Taplin,[64] simplement un lieu destiné à permettre la rencontre avec Xerxès lors de son retour.

Cela étant dit, comment faut-il se représenter ce "toit antique"? C'est un lieu couvert, où sont abrités et où pouvaient s'asseoir les membres du Conseil (140: ἐνεζόμενοι), mais un lieu ouvert, une sorte de portique avec des colonnes de bois, si l'on considère que les sièges des conseillers sont visibles, comme l'étaient les sièges des conseillers dans le début des *Phéniciennes* de Phrynichos où un eunuque annonce la défaite des Perses en recouvrant d'étoffes les sièges des conseillers.[65] De toute façon, les sièges sont là pour la décoration, car les conseillers n'auront pas le temps d'aller s'asseoir: l'arrivée immédiate de la reine interrompra le mouvement du chœur vers les sièges, et dans la suite de la tragédie, il n'y a plus la possibilité pour le chœur d'aller s'asseoir, car lorsqu'il sera seul après le départ de la reine, il évoluera dans l'*orchestra*. Est-ce un indice de l'existence de la *skénè*, auquel le portique pourrait être adossé ou de la *skénè* jouant le rôle de *stegos*? [66] On ne peut pas répondre à cette

[64] *Ibid.*, 106.

[65] Voir l'*Hypothésis* des *Perses*: M.L. WEST, *op. cit.* (n. 30), 3, 5-7.

[66] Pour la *skénè* jouant le rôle de *stegos*, voir récemment V. CAMMARATA, "La scena dei *Persiani*: lo stegos", in *Pan* 20 (2002), 31-38. Toutefois, l'auteur reconnaît que la *skénè* n'est pas utilisée, car l'arrivée de la reine empêche les

question en toute certitude, puisque toutes les structures de bois étaient provisoires. Mais ce que l'on peut dire, par l'analyse dramaturgique des *Perses*, c'est que la *skénè*, si elle existait, n'était pas encore intégrée dans l'espace visible, comme édifice ayant une porte par laquelle les personnages sortaient ou entraient lors du déroulement de la tragédie[67]. Autrement dit, par sa fonction dramaturgique, le "toit antique" des *Perses* ne peut pas être confondu avec la *skénè*, telle qu'elle est utilisée dans les trois dernières tragédies d'Eschyle.

Le deuxième élément important qui identifie le lieu est donné par une indication dramaturgique rétrospective que le lecteur découvrira explicitement bien plus tard, seulement au moment de l'évocation du roi Darius (647 et 659), mais que les spectateurs voyaient dès le début du spectacle. C'est la présence du tertre du tombeau de Darius également situé dans l'espace visible. Les spectateurs, selon O. Taplin,[68] pouvaient

conseillers d'y pénétrer. Voir aussi R. BEES, "Die Skene in Aischylos' Persern, Sieben gegen Theben und Hiketiden", in E. PÖHLMANN, *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike* (Francfort 1995), 84-92, selon qui le *stegos* ne serait qu'une partie de la *skénè*.

[67] R. BEES, *art. cit.* (n. 66) propose une mise en scène 'révolutionnaire' qui est centrée sur l'existence du bâtiment de scène avec trois portes: Atossa sort par une porte de côté ("Seitentür"), transportée par des servantes sur une chaise à porteur (sens qu'il donne à ὀχημάτων, après L. BOLLE, *Die Bühne des Aeschylus* [Wismar 1906], 9; voir p. 91: "Sie wird auf einer Sänfte von Dienern getragen"); elle rencontre le chœur devant la porte opposée du bâtiment de scène représentant la salle du Conseil (la porte centrale représente le palais). Atossa repart par la porte de côté pour chercher les offrandes, en sortira à nouveau à pied; Darius apparaît sur le toit du bâtiment de scène; Xerxès venu par une entrée latérale rentre pour finir par la porte latérale par laquelle Atossa est venue dans le bâtiment de scène (p. 92: "1077: Xerxès geht durch die Seitentür, aus der Atossa kam, in das Bühnenhaus"). C'est le type même d'une mise en scène qui ne tient pas compte de l'ensemble des indications dramaturgiques. Un seul exemple parmi d'autres: que devient le cortège final de Xerxès arrivé en char et devant être accompagné par le chœur à travers la ville (*cf.* 1070: κατ' ἄστυ) jusqu'au palais, s'il ne sort pas par le passage latéral qui mène à la ville et au palais, mais rentre directement par une porte latérale dans le bâtiment en fond de scène? Et que devient le char bâché de Xerxès (1000 *sq.*: σκηναῖς / τροχηλάτοισιν)? On ne peut pas le transformer en chaise à porteur.

[68] O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 106.

difficilement l'identifier au départ comme tel. Cela dépend, en réalité, de la rapidité de compréhension des spectateurs. Certains devaient s'en douter depuis les premières paroles du chœur (5 *sq.*: Ξέρξης βασιλεὺς / Δαρειογενῆς "le roi Xerxès, fils de Darius" repris en écho aux vers 144 *sq.*), d'autres depuis les conseils du chœur à la reine de verser des libations et d'adresser des prières à son mari Darius (220 *sq.*), d'autres peut-être seulement lors de la scène d'invocation de Darius où se trouvent les indications rétrospectives sur l'identification du tombeau (647 et 659). Tous les spectateurs ne comprennent pas au même rythme. Je voudrais aussi rappeler un facteur de compréhension auquel on ne pense pas souvent: les spectateurs qui assistèrent à la représentation lors du concours de 472 avaient une idée préalable du contenu de la tragédie, car ils avaient assisté à la cérémonie du *Proagôn* qui avait eu lieu quelques jours auparavant où les trois auteurs retenus pour le concours avaient présenté leur production afin que les spectateurs ne découvrent pas tout au dernier moment. Ce que les spectateurs découvrent, en tout cas, au cours de la représentation, c'est un lien profond, on pourrait presque dire affectif, entre les deux éléments du lieu, le conseil et la tombe. Les Fidèles sont les compagnons de la jeunesse de Darius (681) et ils étaient déjà les Fidèles de Darius (681) avant de devenir les fidèles de son fils (5-7). Il y a donc très vraisemblablement une relation implicite entre ces deux éléments visibles dès le début de la tragédie, le "toit antique" et la "tombe royale", qui définissent le lieu de la tragédie, à la fois espace politique et religieux. Mais où se trouve le troisième élément, le palais royal?

Au moment où les Fidèles s'apprêtent à s'installer sur les sièges du Conseil, la reine arrive, en disant qu'elle vient après avoir quitté le palais équipé d'or et la chambre royale (159 *sq.*). Si l'on se fiait à cette seule indication dramaturgique, on pourrait imaginer, en transposant la mise en scène habituelle dans le théâtre grec à partir de l'*Orestie*, que la Reine sort du palais par la porte du fond. Mais, pour le lecteur — et évidemment pas pour le spectateur qui assistait au spectacle et voyait d'emblée

la façon dont la reine arrivait —, il faut attendre le second retour de la reine pour avoir d'autres indications dramaturgiques, qui sont partiellement rétrospectives, sur la façon dont la Reine est arrivée la première fois. Voici, en effet, ce qu'elle dit quand elle revient (607-609):

> Τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
> χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
> ἔστειλα
> C'est pourquoi ce trajet-ci, c'est sans char
> et sans la parure passée que, venant du palais,
> je l'ai accompli en sens inverse.

Ces indications dramaturgiques sont d'une richesse exceptionnelle, car elles sont à la fois rétrospectives et contemporaines. Rétrospectives, dans la mesure où elles indiquent que la reine est venue la première fois sur un char avec une robe resplendissante. Contemporaines, dans la mesure où elles indiquent qu'elle est venue maintenant à pied, en ayant une robe de deuil. Le contraste scénique entre les deux arrivées est noté avec force et concision. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est le fait qu'elle soit arrivée la première fois en char. Cela implique que le palais n'est pas visible en fond de scène mais qu'il est censé se trouver dans l'espace virtuel au delà d'une entrée latérale (celle de droite) par laquelle la Reine est venue en char la première fois, et à pied la seconde fois.

On trouve une confirmation de la position du palais dans les indications dramaturgiques prospectives qui accompagnent la première sortie de la Reine (529-531). Avant de partir chercher dans le palais les offrandes pour le mort, elle avait recommandé au chœur de consoler son fils et de l'escorter jusqu'au palais (530: καὶ προπέμπετ' ἐς δόμους). Certes, cette recommandation se révélera inutile dans un premier temps, car la Reine reviendra avant le retour de son fils, mais elle trouvera sa raison d'être dans un second temps, car Xerxès arrivera avant le second retour annoncé de la Reine.[69] C'est à ce moment-là que le

[69] Rien ne doit être changé à l'ordre du texte. La transposition des vers 527-531 ou 529-531 après le vers 851, proposée par P. Nikitine (1876), critiquée

chœur, conformément aux recommandations précédentes de la Reine, escortera Xerxès jusqu'au palais.

Or, cette scène finale des *Perses* comprend de nombreuses indications dramaturgiques. Xerxès arrive par une entrée latérale (celle de gauche) sur un char bâché (1000-1001: ἀμφὶ σκηναῖς / τροχηλάτοισιν) sans escorte (1036: γυμνός εἰμι προπομπῶν), ayant les vêtements déchirés (1030: πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾶι κακοῦ). Et il invite dans sa lamentation finale, par deux fois, le chœur à se diriger vers le palais (1038: πρὸς δόμους δ' ἴθι et 1068: ἐς δόμους κίε), en traversant l'agglomération (1070: Ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ). Le dernier vers chanté par le chœur indique qu'il va l'escorter (1077: Πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις), indication en réseau avec celle du vers 530 où la Reine leur recommandait de le faire (καὶ παῖδ... προπέμπετ' εἰς δόμους). Ces dernières indications dramaturgiques ne laissent aucun doute sur la position du palais dans l'espace théâtral, car il est dit expressément que pour se rendre au palais il faut traverser la ville. Et en même temps ces dernières indications sont rétrospectives, car elles apportent un complément sur la situation du lieu scénique. Le Conseil et la tombe sont situés hors de la ville sur la route venant de l'étranger (entrée latérale de gauche) à l'opposé du palais où le cortège final va se rendre par le passage latéral de droite qui mène à la ville puis au palais, passage par lequel le chœur avait fait son entrée.[70] Une telle

par A. Sidgwick (1903) et reprise par O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 92-98, loin de défendre Eschyle qui n'a pas besoin d'être défendu, brise la subtilité des réseaux d'annonce qui se complètent en réservant au spectateur une double surprise dans l'attente du retour de Xerxès. La première fois, on pouvait attendre l'arrivée de Xerxès; et c'est la Reine qui revient. La deuxième fois, on attendait l'arrivée de la Reine et c'est Xerxès qui revient.

[70] La critique de U. von Wilamowitz par O. Taplin sur le lieu scénique (que j'ai mentionnée ci-dessus, n. 61) n'est pas fondée. Pour dire que le lieu scénique est en dehors de la ville, Wilamowitz s'appuie sur une indication dramaturgique effectivement donnée dans le texte (1070). L'indication de Wilamowitz sur le lieu scénique ("Wo sie sich treffen, ist nicht gesagt; irgendwo vor der Stadt geschieht es, auf der Landstrasse"), loin d'être trop spécifique ne l'est pas assez. Car le lieu théâtral où le chœur rencontre le roi est défini, comme nous l'avons vu, à la fois par un lieu de réunion antique et par la tombe de Darius. Que ce lieu théâtral corresponde ou non à une réalité est une question extra-théâtrale qui n'a aucune incidence sur l'écriture et l'interprétation de la tragédie.

organisation de l'espace représenté suppose que la *skénè* n'existe pas encore en 472 ou du moins qu'elle n'est pas encore exploitée comme elle le sera dans toutes les tragédies conservées à partir de l'*Orestie*, pour représenter une habitation dont la porte d'entrée est visible et mène à un espace virtuel intérieur.

*

* *

Examinons dans une troisième et dernière partie l'incidence de l'évolution des moyens en personnel sur le spectacle et sur la création théâtrale chez Eschyle.

Si l'évolution des conditions matérielles se déduit uniquement de l'analyse du texte tragique, l'évolution des moyens en personnel est attestée à la fois par des témoignages externes et par l'analyse interne. Ce que l'on sait par les témoignages externes, c'est qu'Eschyle et Sophocle ont joué un rôle dans l'augmentation du nombre soit des membres du chœur soit des acteurs.

Pour le nombre des membres du chœur, on sait par des témoignages externes que Sophocle a augmenté le nombre des choreutes de douze à quinze membres.[71] Cette innovation avait pour but de donner plus d'ampleur au spectacle par l'adjonction d'un rang du chœur et surtout plus de volume au chant du chœur. Mais ce progrès dans la dimension spectaculaire n'a en principe aucune incidence sur l'écriture théâtrale. De fait, rien dans l'œuvre conservée de Sophocle ne permet de savoir quel était le nombre des choreutes dans ses tragédies conservées. Toutefois, un curieux et très célèbre passage de l'*Agamemnon* d'Eschyle semble préserver dans l'écriture théâtrale le nombre des choreutes dont il disposait pour la représentation. Après avoir entendu les cris d'Agamemnon atteint de deux coups mortels dans le palais (1343), le chœur décide de délibérer sur la situation dans un tétramètre trochaïque (1347). Chacun

[71] *Vie de Sophocle,* 4 = S. RADT [ed.], *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4, Sophocles* (Göttingen ²1999) [= *TrGF* 4] T 1, 22 *sq.*: "Il fit passer les choreutes de douze à quinze"; *cf.* aussi *Souda* (Σ 815 Adler = *TrGF* 4,T 2, 4 *sq.*).

donne alors son avis personnel en deux trimètres iambiques (1348-1371). Or ces couples de trimètres sont au nombre de douze avant la sortie de Clytemnestre. On en déduit raisonnablement que le nombre des choreutes était de douze.[72] Comme

[72] Sur le nombre des membres du chœur chez Eschyle, il y a en fait deux problèmes distincts:

1. celui du nombre dans les *Suppliantes* (dans le mythe, les Danaïdes sont au nombre de 50; *cf.* vers 521; pour la critique d'un chœur de 50 membres, voir O. TAPLIN, *op. cit.* [n. 4], 203, n. 2 avec la bibliographie; H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE, *op. cit.* [n. 56], 5; Eschyle a dû se plier aux normes traditionnelles du chœur de tragédie, bien qu'un chœur de 50 membres ne soit pas matériellement impossible, puisque dans le même *orchestra* lors de la même fête avait lieu les concours des dithyrambes avec un chœur de 50 membres).

2. celui du nombre des membres du chœur d'après le passage de l'*Agamemnon*; voir O. TAPLIN, *op. cit.*, 323, n. 3. Sur le passage de l'*Agamemnon*, O. Taplin ne suit pas *l'opinio communis* actuelle qui conclut à 12 choreutes (*cf.* E. FRAENKEL [ed.], *Aeschylus, Agamemnon* [Oxford 1950], *vol. III*, 633: "Fortunately unanimity has been reached on this point, a rare phenomenon in these studies"; ce n'est plus le cas!). O. Taplin considère pour sa part que le nombre des choreutes a toujours été de quinze membres. Cette opinion de O. Taplin, tout en mettant en cause de façon peu convaincante les témoignages externes sur le rôle de Sophocle dans l'augmentation du nombre des choreutes, repose sur deux possibilités d'interprétation de ce passage de l'*Agamemnon*, dont aucune ne s'impose:

– Eschyle ne ferait intervenir que douze choreutes sur les quinze dans ses couples de trimètres. Cette interprétation remonte à la scholie de Triclinius *Agamemnon* 1348 (O. L. SMITH, *op. cit.* [n. 3], 197): l'arrivée soudaine de Clytemnestre viendrait interrompre la délibération du chœur après l'avis du douzième choreute. En fait, le scholiaste partant du chiffre traditionnel de 15 s'efforce d'expliquer la particularité du passage de l'*Agamemnon*; voir, à cet égard, l'excellent commentaire de la scholie par E. FRAENKEL, *op. cit.*, 635.

– Eschyle fait intervenir les quinze choreutes (avec renvoi à N.G.L. HAMMOND "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", in *GRBS* 13 [1972], 419, n. 58). Il faudrait prendre en compte les vers 1344/1346/1347 qui seraient prononcés par trois choreutes pour arriver avec les douze distiques au chiffre de 15. N.G.L. Hammond dans sa note préfère cette répartition "because the distribution of lines is more symmetrical". Mais la délibération du chœur n'est annoncée que par le vers 1347, un tétramètre trochaïque si bien qu'elle ne commence que dans les vers suivants avec changement de rythme, à savoir les douze distiques iambiques.

P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Seconde partie, (Lille 2001), 577 *sqq.* a le mérite de replacer la discussion des commentateurs modernes dans l'histoire plus ancienne des interprétations en rappelant que la divergence d'interprétation du passage de l'*Agamemnon* sur le nombre des choreutes opposait déjà G. Hermann (15 choreutes) et K. O. Müller (12 choreutes) dans la "Querelle des Euménides".

il est peu vraisemblable qu'Eschyle n'ait pas utilisé l'innovation de Sophocle sur le nombre des choreutes si elle avait été introduite préalablement, étant donné la vivacité de la compétition tragique, il est logique d'en déduire que cette innovation de Sophocle est postérieure à l'*Orestie* d'Eschyle de 458.

En revanche, l'autre innovation que l'on attribue à Sophocle, à savoir le passage de deux acteurs à trois, a été adoptée par Eschyle dans l'*Orestie*, comme nous l'avons déjà vu à propos des *Euménides*. Et étant donné qu'Eschyle avait déjà porté auparavant le nombre des acteurs de un à deux[73], son œuvre complète devait comprendre trois groupes.

Il n'y a, certes, aucune pièce conservée d'Eschyle qui soit composée pour être jouée avec un seul acteur. Mais cela ne veut pas dire qu'Eschyle n'avait pas composé des pièces de ce genre au tout début de sa carrière. Il est, en effet, peu vraisemblable qu'il ait introduit l'innovation d'un second acteur dès sa première participation au concours. Son œuvre complète devait comprendre un premier groupe de tragédies anciennes perdues écrites pour être jouées par un seul acteur en plus du chœur. Un groupe plus récent était écrit pour être joué par deux acteurs. Il est représenté dans les tragédies conservées par trois tragédies: les *Perses* (472), *les Sept contre Thèbes* (467), les *Suppliantes* (postérieures à 468: 463?). Enfin un troisième groupe nécessite trois acteurs pour être représenté. Il comprend quatre tragédies conservées: le *Prométhée enchaîné* (de date inconnue; et d'authenticité contestée) et les trois tragédies de l'*Orestie* (458).

Le critère principal qui différencie les pièces conservées appartenant à la deuxième et à la troisième période est la possibilité dans les pièces écrites pour trois acteurs d'avoir trois personnages parlants qui soient en même temps présents dans l'espace visible (en plus du chœur). Dans le *Prométhée enchaîné*,

[73] Retraçant l'évolution du genre tragique, Aristote déclare: "Eschyle le premier porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua ce qui concerne le chœur et donna le premier rôle au dialogue; Sophocle porta le nombre des acteurs à trois" (*Po.* 4.1449 a 15 -19).

la scène initiale (1-87), où trois personnages parlants sont sur scène, à savoir Pouvoir (accompagné d'un personnage muet Violence), Héphaistos et Prométhée, suppose l'utilisation d'un troisième acteur, même si Prométhée, par un effet tragique recherché, reste silencieux pendant toute la scène. Car, dès lors que Prométhée se met à parler immédiatement après le départ des autres personnages, il est impossible d'envisager un changement de masque et de costume. Cependant comme le reste de la pièce pourrait être joué par deux acteurs seulement, la tragédie semble dater d'une période où l'innovation du troisième acteur devait être récente et n'était pas encore pleinement exploitée.[74] Dans chacune des trois tragédies de la trilogie de l'*Orestie*, on rencontre aussi une scène où trois personnages parlants sont présents ensemble. Dans *Agamemnon*, c'est la scène à grand spectacle de l'arrivée d'Agamemnon et de Cassandre sur le char alors que Clytemnestre accueille son mari, avant qu'il rentre dans son palais en foulant le tapis de pourpre (810-957). Toutefois, à l'instar du *Prométhée*, les trois personnages ne parlent pas dans cette scène. L'un reste muet et ne prendra la parole que plus tard: le silence de Cassandre est comparable à celui de Prométhée, et il est même plus impressionnant, car il dure plus longtemps, Cassandre restant muette, même quand Clytemnestre lui adresse la parole. Ces silences étaient une caractéristique du théâtre d'Eschyle dont se moque l'Euripide créé par Aristophane dans les *Grenouilles*.[75] Dans les *Choéphores*, il y a également une scène où trois personnages parlants sont ensemble: c'est la scène la plus dramatique où Oreste, Clytemnestre et Pylade sont réunis avant le meurtre de Clytemnestre (892-930).

[74] Je rejoins ici ce qu'a dit O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 244: "If *Prom* is not late then this may be seen as the tentative beginning of the use of a third actor". Toutefois la date et l'authenticité du *Prométhée* est trop controversée pour qu'une seule indication puisse aboutir à une conclusion sûre sans l'examen de l'ensemble du dossier que je ne puis aborder ici.

[75] AR. *Ra.* 833 *sq.* et 911 *sqq.*; sur le silence dans l'*Orestie*, voir dernièrement S. GURD, *Aeschylus' Oresteia: silence, criticism, tragedy.* [Thesis Ph. D.] (Toronto 2001).

À la différence de la scène de l'*Agamemnon*, les trois personnages parlent dans la scène des *Choéphores*. Sans doute, la scène est surtout un face-à-face entre le fils et la mère, toutefois Pylade interrogé par Oreste lui répond.[76] Dans les *Euménides*, la scène du procès, à partir de l'arrivée d'Apollon (574) jusqu'au départ d'Apollon et d'Oreste (777) est une scène où, comme nous l'avons vu, en plus du chœur, trois personnages parlants sont présents (Athéna, Apollon, Oreste). Et dans cette scène les trois personnages parlants sont exploités de façon plus équilibrée. Ils interviennent tous trois, Oreste, comme accusé, Apollon, comme témoin et synégore, Athéna comme présidente du tribunal; il faut ajouter que le chœur intervient lui aussi comme accusateur, ce qui montre bien que le chœur fait partie des personnages dans le dialogue chez Eschyle. La conséquence en est que la formulation d'Aristote "Eschyle diminua ce qui concerne le chœur et donna le premier rôle au dialogue"[77] mérite d'être nuancée. Diminuer les parties chorales pour donner le premier rôle au dialogue ne signifie pas pour autant diminuer le rôle dramatique du chœur.[78]

Un critère secondaire de l'utilisation de trois acteurs est aussi l'arrivée immédiate d'un personnage parlant après le départ de deux personnages parlants, ce qui exclut la possibilité d'un changement de masque et de costume par l'un des deux acteurs sortis. Ainsi, dans les *Euménides*, Oreste et Apollon quittent la scène, alors qu'arrive le fantôme de Clytemnestre sans qu'il y ait aucune transition dans le texte (entre les vers 93 et 94). C'est l'acteur jouant le rôle de la Pythie (1-63) qui, ayant eu le temps de changer de costume et de masque pendant la scène entre Apollon et Oreste (64-93), revient jouer le rôle de Clytemnestre. Cet acteur jouera dans la seconde partie le personnage d'Athéna, alors que

[76] AESCH. *Cho.* 900-902.

[77] Voir *supra* n. 73.

[78] Il faudrait, au contraire, calculer le temps de parole du chœur par rapport à celui des autres personnages dans les *Euménides*, et aussi ailleurs dans le théâtre d'Eschyle, et comparer ce temps de parole avec celui du théâtre de Sophocle (ce qui est différent du temps de présence).

les deux autres acteurs ne jouent qu'un seul rôle durant toute la tragédie, l'un Apollon, l'autre Oreste. L'acteur dont la partition est la plus longue est celui qui joue les trois rôles de la Pythie, du fantôme de Clytemnestre, et d'Athéna. Cet acteur ne joue que des rôles de femmes, alors que chacun des deux autres ne joue qu'un rôle d'homme.

Cette innovation de l'introduction du troisième acteur peut-elle être datée? Si l'innovation est due à Sophocle comme le dit Aristote[79], l'introduction du troisième acteur a eu lieu dans la décennie 468-458, la date de 468 étant une date *post quem*, puisque c'est le début de la carrière théâtrale de Sophocle, et la date de 458 étant une date *ante quem* puisque l'utilisation du troisième acteur a été adoptée par Eschyle dans l'*Orestie*. Ce serait donc dans la première décennie de sa carrière théâtrale que Sophocle aurait introduit le troisième acteur.

Cette nouvelle ressource du troisième acteur a permis à Eschyle d'augmenter le nombre des personnages. Voici le décompte des personnages parlants dans les pièces conservées sans compter le chœur:

Nombre de personnages parlants
Pièces avec 2 acteurs

Perses: 4 (Atossa, messager, fantôme de Darius, Xerxès);

Sept contre Thèbes (sans la fin ajoutée): 2 (Étéocle, le Messager);

Suppliantes: 3 (Danaos, le roi Pelasgos, le héraut des Égyptiades)

Nombre de personnages parlants
Pièces avec 3 acteurs

Prométhée: 6 (Pouvoir, Héphaistos, Prométhée, Océan, Io, Hermès);

Agamemnon: 6 (le garde, Clytemnestre, le messager ou le héraut, Agamemnon, Cassandre, Égisthe);

Choéphores: 6 (Oreste, Électre, Clytemnestre, la nourrice, Egisthe, Pylade);

Euménides: 5 (Pythie, Apollon, Oreste, fantôme de Clytemnestre, Athéna)

[79] On comparera au témoignage d'Aristote, celui de la *Vie d'Eschyle*, 15 (*TrGF 3*, T 1, 57-59): "Il eut comme premier acteur Cléandros, ensuite il lui adjoignit comme second acteur Munniscos de Chalcis; c'est lui qui inventa le troisième acteur, alors que selon Dicéarque de Messénie, c'est Sophocle." Les témoignages anciens n'étaient donc pas unanimes sur l'attribution de l'invention. La mention de Dicéarque de Messénie (frag. 76 Wehrli), un disciple d'Aristote et de Théophraste, renvoie à ce que l'on enseignait dans l'école péripatéticienne. On ne sait pas quelle est la source de la *Vie d'Eschyle* pour attribuer aussi à Eschyle cette seconde invention.

En moyenne, comme on peut le constater par ce tableau, les personnages sont doublés par le passage de deux à trois acteurs.[80] Ainsi l'adjonction d'un seul acteur, qui relève en apparence uniquement des conditions matérielles de la représentation, entraîne en réalité un enrichissement considérable de la création tragique, l'auteur pouvant créer plus de personnages et varier les relations entre eux.

Il peut aussi améliorer le rythme du spectacle. Je prends, à titre d'exemple, la dernière tragédie, les *Euménides*. Le rythme des scènes au début des *Euménides* est particulièrement rapide. La Pythie, jouée par le premier acteur, apparaissant sur scène après une tirade de trente-trois vers rentre dans le temple, puis elle en ressort rapidement et disparaît après une autre tirade de trente vers; l'intérieur du temple s'ouvre et les spectateurs voient grâce à l'*eccyclème* le spectacle décrit par la Pythie; la scène où Apollon s'adresse à Oreste dure trente vers; et c'est alors que l'acteur qui avait joué la Pythie change de costume durant l'intervalle de ces trente vers et apparaît comme fantôme de Clytemnestre. Ainsi, dès les cent premiers vers, l'utilisation des trois acteurs et d'un changement de rôle à l'intérieur d'une partie parlée a permis à Eschyle de montrer quatre personnages (sans compter le chœur endormi) et d'imprimer une accélération spectaculaire du rythme dramatique dans des scènes courtes, ce qui était tout à fait impossible dans le cadre d'une tragédie à deux acteurs.

Comme Eschyle continue, même quand il dispose de trois acteurs, à créer deux fois plus de personnages qu'il n'y a d'acteurs (on est passé en moyenne de 4 personnages pour 2 acteurs à 6 personnages pour 3 acteurs), il se trouve toujours confronté à la nécessité de ménager, dans son écriture théâtrale, le temps nécessaire pour qu'un acteur puisse changer de costume et de masque afin de jouer un nouveau personnage, et parfois de faire sortir un personnage pour pouvoir en faire entrer un nouveau.

[80] La fin ajoutée (1005-1078) présente deux personnages: le héraut et Antigone.

Théoriquement ces contraintes doivent même devenir plus fréquentes à partir de l'introduction d'un troisième acteur, puisque les acteurs susceptibles de changer de rôle sont plus nombreux.

Du point de vue de l'écriture théâtrale, on peut distinguer deux catégories de changements de rôle: les changements qui n'ont aucune incidence sur l'écriture théâtrale, et ceux qui nécessitent une justification. Et cela s'observe dès la tragédie la plus ancienne que je prendrai à titre d'exemple. Dans les *Perses* deux changements de rôle se produisent: le premier est le changement de l'acteur jouant le rôle du messager qui revient en jouant le rôle du fantôme de Darius et le second est le changement de l'autre acteur jouant le rôle de la Reine qui reviendra en jouant le rôle de Xerxès. Entre ces deux changements, il y a une différence dans l'incidence sur l'écriture théâtrale. Le premier changement n'a aucune incidence particulière, car il est normal que le messager quitte la scène après avoir délivré son message. Et l'acteur revient assez longtemps après pour jouer le rôle de Darius. Voilà donc l'exemple d'un changement de rôle qui n'a laissé aucune trace dans l'écriture théâtrale. Mais le second changement est différent, car il implique la nécessité de faire sortir un personnage pour en faire rentrer un nouveau: le rôle de Xerxès, où il y a une partie chantée doit être joué par le protagoniste qui jouait le rôle d'Atossa.[81] Dès lors Eschyle doit non seulement ménager le temps nécessaire pour que ce changement ait lieu — ce qu'il fait à la faveur de l'alternance entre partie parlée et partie chantée, comme c'est usuel — mais il est obligé de justifier la sortie de la Reine dans la fiction tragique. Eschyle le fait avec beaucoup de naturel en intégrant cette sortie dans la logique de la scène. La reine obéit au dernier conseil donné par son défunt mari avant son retour aux Enfers. Voici ce conseil (832-837):

[81] Sur l'importance du critère du chant pour désigner les rôles joués par le protagoniste, voir J. JOUANNA, *op. cit.* (n. 19), 229.

Σὺ δ' ὦ γεραιὰ μῆτερ ἡ Ξέρξου φίλη,
ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους κόσμον ὅστις εὐπρεπής
λαβοῦσ' ὑπαντίαζε παιδί· πάντα γάρ
κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι
στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων
Toi, ô vieille mère de Xerxès qui m'est chère,
va au palais pour y prendre une parure brillante
et reviens à la rencontre de ton fils; car, sous l'effet de la douleur
causée par ses malheurs, ce ne sont plus que des lambeaux
de ses vêtements chatoyants qui pendent sur son corps.

Ce conseil adressé à la reine sert à préparer son départ.[82] De fait, après la disparition de l'ombre de Darius, la Reine reprend les paroles mêmes de Darius pour expliquer son départ (v. 849-851):

Ἀλλ' εἶμι, καὶ λαβοῦσα κόσμον ἐκ δόμων
ὑπαντιάζειν παιδί μου πειράσομαι·
οὐ γὰρ τὰ φίλτατ' ἐν κακοῖς προδώσομεν.
Eh bien! j'y vais, et après avoir pris une parure dans le palais
je m'emploierai à venir à la rencontre de mon fils;
car je n'abandonnerai pas ce que j'ai de plus cher dans le malheur.

La reine, comme l'indique la reprise de plusieurs mots (833 *sq.*: κόσμον... λαβοῦσ' et 849: λαβοῦσα κόσμον) avec des variantes (833: ἐς οἴκους et 849: ἐκ δόμων), applique les recommandations de son mari, mais ce n'est pas une reprise pure et simple. La reine, dans sa dernière parole, les justifie en les reprenant à son propre compte (851: "car je n'abandonnerai pas ce que j'ai de plus cher dans le malheur"). Elle révèle ainsi son caractère: c'est non seulement la femme respectueuse qui obéit à son mari, mais aussi la mère aimante qui n'abandonnera pas son fils dans le malheur. Les contraintes dramaturgiques ne sont donc pas incompatibles avec la peinture des caractères.

[82] Il contient aussi une information pour la reine et une indication dramaturgique prospective pour le spectateur: c'est l'annonce du spectacle où Xerxès arrivera avec son habit chatoyant déchiré.

Voilà donc un essai d'analyse de l'écriture théâtrale chez Eschyle, surtout à partir de deux tragédies conservées, la dernière et la première, les *Euménides* et les *Perses*. Elle ne prend pas pour point de départ les discussions des commentateurs modernes, mais l'examen direct des indications dramaturgiques, en distinguant trois catégories suivant leur fonction et en étudiant les réseaux qu'elles forment dans l'ensemble de la tragédie. Ces indications dramaturgiques permettent de restituer, au moins partiellement, le spectacle que l'auteur a voulu mettre en place lors de sa participation au concours, à condition de les envisager dans leur totalité et dans la perspective même où les spectateurs de l'unique représentation pouvaient les percevoir.

Toute mise en scène qui ne part pas de cette analyse textuelle ou qui ne l'applique que partiellement n'a aucune chance de retrouver la création théâtrale telle qu'elle a été voulue par l'auteur. Appliquer partiellement la méthode consiste à ne pas tenir compte du sens exact des indications dramaturgiques, à vouloir éliminer telle ou telle d'entre elles ou effacer leur sens théâtral obvie pour justifier une théorie préétablie, à sélectionner une indication contemporaine prise isolément sans la replacer dans le réseau de la totalité des indications dramaturgiques prospectives et rétrospectives dans laquelle elle s'insère. C'est la notion de réseau qui me paraît essentielle surtout dans le cas du théâtre d'Eschyle. Ce qui est remarquable chez lui, c'est à la fois la cohérence et la subtilité des relations qu'il établit entre les diverses indications dramaturgiques réparties tout au long de ses tragédies pour se faire écho et pour montrer éventuellement des décalages signifiants suivant l'évolution de l'action. Car l'analyse dramaturgique n'est pas séparable des impératifs de l'analyse dramatique. Par exemple, on ne peut pas faire partir un suppliant de son refuge quand il est sous la menace de son poursuivant, alors que son protecteur s'est éloigné.

Bien entendu, une telle méthode ne prétend pas aboutir à une mise en scène concrète ressuscitant la représentation originale. Bien des obstacles nous en empêchent. Sans compter la disparition totale de la musique des chœurs et de la chorégraphie, trop

d'incertitudes planent sur l'organisation matérielle du théâtre de Dionysos à Athènes au Ve siècle avant J.-C. dont il ne reste pratiquement rien. Ce qui pouvait passer pour une certitude, telle que la forme circulaire de l'*orchestra*, ne semble pas correspondre à la réalité du Ve siècle.[83] Et l'existence d'une éminence naturelle, mise à la mode dans le dernier tiers du XXe siècle par quelques philologues qui discutent aussi sur la date de sa disparition, n'est pas démontrable archéologiquement.[84] Quant à l'organisation de la scène qui était en bois, elle n'a pas laissé de trace, si bien que l'existence d'une scène légèrement surélevée ne fait pas l'unanimité.[85] Tout cela interdit donc de tomber dans l'excès de ce que l'on pourrait appeler le réalisme scénique qui consiste à vouloir prolonger les indications dramaturgiques

[83] Voir par exemple J.-CH. MORETTI, "Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C." in *REG* 113 (2000), 275-298. Sur l'état de la question, avec la bibliographie, voir J. JOUANNA, *op. cit.* (n. 19), 221-222 et n. 81).

[84] N.G.L. HAMMOND, art. cit. (n. 72), 387-450 (éminence rocheuse de 5 mètres sur 5 faisant saillie sur le côté gauche de l'*orchestra*) et N.G.L. HAMMOND and W.G. MOON, "Illustrations of early tragedy at Athens", in *AJA* 82 (1978), 371 *sqq.*; voir aussi J. MELCHINGER, *Das Theater der Tragödie* (München 1974), 20 *sqq.* et 82 *sqq.* (indépendamment de N.G.L. Hammond). L''ingénieuse théorie' de Hammond prend sa source dans un dessin d'architecture de W. Dörpfeld, mais le détourne de sa signification car l'éminence rocheuse, selon l'archéologue, aurait été justement arasée pour la construction de l'*orchestra*. La plupart des éditeurs abordant le problème de la mise en scène des tragédies conservées sont restés sceptiques, sans toutefois s'interroger sur le fondement de la théorie: pour les *Suppliantes*, voir H. FRIIS JOHANSEN and E.W. WHITTLE, *op. cit.* (n. 58), 4; pour le *Prométhée*, voir M. GRIFFITH, *op. cit.* (n. 38), 30, n. 93; pour les *Choéphores*, voir A.F. GARVIE, *Aeschylus, Choephori* (Oxford 1986), XLIII-XLIV. O. TAPLIN, *op. cit.* (n. 4), 448-449, admet, pour sa part, l'existence de cette éminence rocheuse pour le début de la carrière d'Eschyle, mais elle aurait été arasée avant l'*Orestie*. Ce qui est plus étonnant est que M.L. WEST, *art. cit.* (n. 38), 370 part dans sa reconstruction de la mise en scène du *Prométhée* de l'affirmation suivante comme s'il s'agissait d'un fait: "On the left-hand of the orchestra in the theatre of Dionysus there was at on time an outcrop of limestone which formed a natural eminence of some size, about 5 m across. At some stage in the theatre's development it was remowed". Ce n'est qu'une hypothèse, et ce n'est même pas une hypothèse archéologique, car l'hypothèse archéologique est que cette éminence naturelle a été arasée pour la construction de l'*orchestra*.

[85] Voir *supra*, n. 58.

contenues dans le texte par une mise en scène concrète en abordant des détails qui sont nécessairement hypothétiques. Par exemple, s'il est nécessaire de discuter de la présence ou de l'absence du tombeau dans 'la seconde partie' des *Choéphores*, à quoi bon vouloir s'interroger sur la place exacte de ce tombeau dans l'espace visible[86]? Cela n'apporte rien d'essentiel.

Le philologue n'est pas un metteur en scène. Son rôle n'est pas de recréer le spectacle originel, mais de discerner toutes les incidences sur l'écriture tragique des choix voulus par l'auteur dans l'organisation du spectacle en fonction des moyens dont il disposait et des contraintes qui s'imposaient à lui. C'est du moins ce que j'ai essayé de faire dans cette enquête — limitée par les contraintes de la formule des Entretiens! — en partant de deux tragédies d'Eschyle. Doit-on se refuser, pour autant, à dépasser dans certains cas l'absence d'indications dramaturgiques? Théoriquement oui. Mais, de même que le philologue est contraint parfois à faire des conjectures — le moins possible! —pour retrouver le texte le plus proche possible de celui de l'auteur, j'ai cru bon dans un cas exceptionnel, celui de l'apparition du fantôme de Clytemnestre, de faire une conjecture sur le spectacle tel qu'il fut présenté lors de la représentation en 458 avant J.-C. Rien n'est dit par Eschyle sur la façon dont apparaît le fantôme de Clytemnestre et dont il disparaît dans les *Euménides*. Mais la prise en compte des représentations mentales déjà présentes dans une scène homérique ainsi que la comparaison avec une scène analogue dans le théâtre d'Euripide peuvent apporter des éléments de solution qui, tout en restant nécessairement hypothétiques, ne sont pas invraisemblables.

[86] Pour les différentes solutions qui ont été proposées, voir A. F. GARVIE, *op. cit.* (n. 84), XLIII-XLIV.

DISCUSSION

M. Griffith: Thank you for a fascinating and most attentive reading of Aeschylus' text with an eye on the mode of original performance. I find your suggestions about the staging of *Eumenides* very stimulating and engaging. In particular, I find your proposal that the *ekkuklêma* might have been used to present the Chorus at lines 64 *sqq* quite attractive. But I do not (yet) find myself persuaded that a flying Clytemnestra, hoisted by means of the *mechanê*, is indicated by the text — even though I am impressed by the parallels of other divine entrances and exits and by certain aspects of the Eur. *Hec.* case. I see two objections to the *mechanê* idea here, which perhaps you can put to rest: (i) the good parallel that you adduce from Hom. *Il.* 23 of the ghost of Patroclus visiting the sleeping Achilles, while it does indeed specify that the ghost of Patroclus takes its position at Achilles' head (which might indicate the same position for Clytemnestra's ghost in our play), does also state that he "stood" (there) *stê d' 'ar' huper kephalês*, which seems to count against a continued aerial, hovering presence. And in most other contexts in tragedy (including that of Polydorus' ghost in *Hecuba*), isn't some clear indication usually given in the text if a figure is flying or floating in the air (as in *Hecuba* 30-32 as you cite, *aiôroumenos*). In the absence of such an indication, I am a little sceptical of positing the *mechanê* here in *Eum.* (ii) Might it not be more thematically effective and visually consistent (in the terms of this trilogy) if the ghost enters from behind the *ekkuklêma*, i.e. through the same, still-open doorway, and stands there in the doorway behind the sleeping Erinyes — thus "standing over their heads" like Patroclus with Achilles? Her position in the doorway would recall to the spectators' minds several powerful moments in the first two plays

when they had seen the living Clytemnestra standing defiantly (or treacherously) in the doorway of the palace in Argos.

J. Jouanna: Je vous remercie de l'intérêt que vous avez pris à ma lecture dramaturgique des *Euménides*. J'en viens à vos deux réserves sur l'utilisation de la *méchanè* pour l'apparition de Clytemnestre. La première concerne le fonctionnement de la *méchanè* elle-même. C'est une sorte de grue avec un bras mobile située derrière la *skénè* qui permet de faire apparaître un personnage suspendu à un câble se déplaçant dans les airs, mais elle permet aussi de l'immobiliser en hauteur en immobilisant le bras mobile. Le fantôme de Clytemnestre apparaît en hauteur (venant de derrière la *skénè*) puis vient s'immobiliser au dessus des Érinyes endormies. Il n'y a aucune impossibilité technique à cela. On peut parler d'un vol stationnaire (qui est techniquement moins dangereux que le déplacement). Puis le machiniste à la fin de la scène fait repartir le fantôme de Clytemnestre comme il est venu. Votre seconde réserve consiste à proposer une autre mise en scène en faisant apparaître Clytemnestre par la porte ouverte de la *skénè*. Mais cette porte ouverte relève du domaine d'Apollon, car c'est par cette porte ouverte qu'Apollon est reparti, puis reviendra. On voit mal comment Clytemnestre pourrait venir de l'intérieur du temple d'Apollon. Apollon et Clytemnestre sont deux puissances qui ont une influence contraire sur le chœur des Érinyes: Apollon les a endormies, Clytemnestre les réveille. La *méchanè* a l'avantage de bien séparer spatialement les domaines d'influence de ces deux puissances. Je terminerai en rappelant la souplesse d'utilisation de la *méchanè*. Elle permet de faire apparaître par la voie aérienne un fantôme qui vient visiter des dormeuses et repart de la même façon sans atterrir, ou de faire arriver par les airs une divinité qui atterrit comme Athéna dans la même tragédie ou Océanos dans le *Prométhée*.

M. Griffith: I suggest a small addition or modification to your useful methodological triad of "indicators" (prospective,

contemporaneous, and retrospective) — indeed, I think in fact you may already have this in mind: i.e., you could stipulate at the outset that sometimes an apparent, or implied, "prospective indicator" may turn out to be misleading — this scene is in fact 'not' going to happen or is 'not' going to look quite as this indicator suggests. You could point to *Persians* 849-50 as an example of this, the so-called "false preparation" introduced by the Queen's plan to meet Xerxes with new clothing, a scene which never in fact takes place within the play.

J. Jouanna: Bien entendu, vous avez parfaitement raison de dire que l'auteur peut jouer sur une indication prospective pour créer la surprise chez le spectateur. Certes, la plupart du temps les indications prospectives se réalisent chez Eschyle, surtout quand elles viennent des dieux (Apollon à Oreste dans les *Euménides* 80-83) ou quand elles sont garanties par les dieux (le plan de la vengeance d'Oreste dans les *Choéphores* 554 *sqq.*). En revanche, l'exemple que vous mentionnez dans les *Perses* 849-850 est une indication prospective qui ne se réalise pas. Elle doit toutefois être mis en réseau avec une indication prospective précédente (*Perses* 529-531) pour bien comprendre la subtilité de ces deux annonces qui ménagent une double surprise. Je crois l'avoir dit, mais c'est dans une note à cette première indication prospective, lorsque j'ai critiqué la transposition des vers 529-531 après le vers 851 en disant qu'"elle brise la subtilité des réseaux d'annonce qui se complètent en réservant au spectateur une double surprise dans l'attente du retour de Xerxès. La première fois, on pouvait attendre l'arrivée de Xerxès; et c'est la Reine qui revient. La deuxième fois, on attendait l'arrivée de la Reine et c'est Xerxès qui revient". Votre remarque me permet de mettre en valeur ce qui était mentionné seulement dans une note.

M. Griffith: A couple of small further — related — points: (i) The later examples of Euripides' *Alcestis* and *Medea* show that it is technically possible to stage a tragedy with as many as

six or seven characters, who could all be player by just two actors. (Of course, we do not know whether Euripides used two or three on those occasions; but the parts 'could' be managed with just two.) Aeschylus' restriction to no more than four characters in such plays might raise the question, did he have different priorities from Euripides in this regard?

(ii) The Pythia "running with her hands" as she staggers and stumbles slowly along is an intriguing and vivid way to take *Eum.* 36-37. I am tempted by your interpretation — yet I am still inclined to think that little children for the Greeks are normally imagined as crawling on all fours (as in the Oedipus riddle!) more than they are imagined as stumbling and flailing their arms to maintain balance in learning to walk (and is there any parallel to be quoted for τρέχω in this sense?). I think the natural way to take the antithesis in 37 is *apo koinou*, "I run with hands (sc. with swiftness of hands as well as feet) not with swiftness of feet (sc. alone)"–i.e., the swiftness (which 'is' what we see/saw — she is/was scrambling speedily!) is not brought about by the feet, but primarily and most conspicuously by the use of hands.

J. Jouanna: Je répondrai en commençant par la seconde remarque pour reprendre l'ordre de ma communication. Elle concerne la mise en scène du passage des *Euménides* où la Pythie, une vieille femme effrayée par le spectacle qu'elle vient de voir à l'intérieur du temple, en ressort ébranlée. Tout le passage est difficile, car Eschyle emploie des mots rares dont le sens n'est pas plus assuré pour nous que la démarche branlante de la vieille. Le vers 36 ὡς μήτε σωκεῖν μητέ μ' ἀκταίνειν στάσιν· est typique de la difficulté avec les deux verbes rares σωκεῖν et ἀκταίνειν. La première partie du vers indique que la vieille manque de force, la seconde qu'elle ne se tient pas droite ou qu'elle ne se tient pas solidement debout. Dans les *Lois* II 672 b, il est question de l'enfant qui dès qu'il se dresse sur ses pieds (verbe comparable à ἀκταίνειν), bondit sans règle (ὅταν ἀκταινώσῃ ἑαυτὸ τάχιστα, ἀτάκτως αὖ πηδᾷ). Les Anciens étaient

attentifs à cette démarche désordonnée de l'enfant qui commence à marcher. L'expression d'Eschyle ne me paraît pas issue de l'image traditionnelle d'un enfant marchant à quatre pattes, mais du moment où il commence à se redresser et à marcher sans ordre. À la fois paradoxale et pleine d'humour, la poésie d'Eschyle est née ici d'une observation aiguë de la réalité quotidienne. L'enfant court avec ses bras plus qu'avec ses jambes. La vieille Pythie, paralysée par la peur est retombée dans l'enfance et se comporte comme un enfant qui apprend à marcher.

La seconde remarque porte sur la troisième partie de la communication où il est question du rapport entre le nombre des acteurs et le nombre des personnages. Votre remarque sur la différence de rapport entre Eschyle et Euripide est fort intéressante. Je crois qu'elle s'explique par l'évolution de la technique qui a consisté, en règle générale, à multiplier les personnages. Ils sont également plus nombreux chez Sophocle que chez Eschyle. Mais, si on examine le détail, il n'y a pas de règle, seulement une tendance.

M. Griffith: These are just minor suggestions, in response to an extremely carefully argued and thoughtful paper, from which I learned much. Thank you.

F. Montanari: In relazione all'ipotesi avanzata a proposito dell'apparizione del fantasma di Clitennestra nelle *Eumenidi*, credo che un paio di scoli omerici possano offrire una testimonianza di un certo interesse da aggiungere al dossier. La prova dell'esercito nel II libro dell'*Iliade* sta per portare a una fuga dell'esercito acheo: "E allora contro il destino sarebbe avvenuto il ritorno degli Achei, / se Era non si fosse rivolta ad Atena con queste parole" (155-156). Su richiesta di Era, Atena scende dall'Olimpo e spinge Odisseo ad arrestare la fuga. Nello *schol. ex.* B 144 *d* è riportato un commento a proposito di questa discesa di Atena: παραγίνεται ἡ Ἀθηνᾶ ἀπὸ μηχανῆς ὥσπερ καθεύδοντα τὸν' Οδυσσέα ἐγείρουσα. Si tratta evidentemente di un modo di descrivere e visualizzare la scena omerica che

dipende dall'esperienza dello spettacolo teatrale. E' degno di nota, peraltro, il fatto che si dica che Atena arriva a stimolare Odisseo "che dorme", mentre Odisseo nel testo omerico non dorme affatto, semplicemente rimane immobile e inattivo (ἑσταότα v. 170): probabile che il modello visivo sia quello di un personaggio dormiente, al quale appare in sogno un personaggio, che arriva dall'alto su una *mechanè*. Poco oltre, lo *schol. ex.* B 156 osserva che il poeta spinge τὰς περιπετείας fino a un punto tale, che solo il dio può cambiarne il corso; e prosegue: πρῶτος δὲ (*scil.* Omero) καὶ τοῖς τραγικοῖς μηχανὰς εἰσηγήσατο. Qui è operante l'idea di Omero iniziatore di tutte le conoscenze e dunque *protos heuretes* anche del *deus ex machina* teatrale (*cf.* F. Montanari, *Antichi commenti a Omero. Alcune riflessioni*, in *Omero. Gli aedi, i poemi, gli interpreti* [Firenze 1998] 13).

Anche per l'apparizione in sogno di Patroclo a Achille nel XXIII libro dell'*Iliade* troviamo traccia di un parallelo con la tragedia. Nelle *schol.* Y 76, quando Patroclo dice che non uscirà più dall'Ade quando le esequie saranno state compiute, si legge: παρὰ δὲ τοῖς τραγικοῖς μετὰ τὴν ταφὴν ἐπιφαίνονται (H. Erbse, *ad loc.* cita il caso dei Persiani e quello delle *Eumenidi*), rilevando la differenza per cui invece qui in Omero Patroclo appare in sogno prima delle onoranze funebri.

J. Jouanna: Ces témoignages tirés des scholies d'Homère sont très jolis. Ils attestent la familiarité des commentateurs d'Homère avec la mise en scène des tragédies. Dans ma communication j'ai attiré l'attention sur les références à la mise en scène que l'on pouvait trouver dans les scholies des tragiques. Cette attention était donc partagée, comme vous le soulignez, par les commentateurs d'Homère qui comparaient les scènes homériques avec celles de la tragédie. Ils en montraient les ressemblances et aussi les différences, et comme vous l'avez bien dit, commentaient les scènes homériques par référence à celles de la tragédie. Ce qui m'intéresse surtout dans les exemples que vous avez cités, c'est l'arrivée d'Athéna descendant de l'Olympe

pour "réveiller" Ulysse, comme s'il dormait. C'est une référence à une scène de théâtre analogue à celle que nous avons dans les *Euménides*, lorsque le fantôme de Clytemnestre apparaît pour réveiller les Érinyes. Je vous remercie de ces compléments qui apportent un éclairage nouveau.

G. Avezzù: La ricostruzione della drammaturgia delle *Eumenidi* è convincente. In una prospettiva generale trovo molto interessante (e la ragione sarà evidente, penso, nella mia relazione) che lo spazio drammaturgico delle *Eumenidi* non dipenda dall'effetiva topografia di Atene ma invece ricrei funzionalmente la mappa urbana. Direi che questa mappa viene piegata all'esigenza di inscenare adeguatamente, nella scelta dei suoi 'attori' così come in quella della cornice, la conclusione politica della trilogia.

J. Jouanna: Je suis heureux de votre approbation et je vous en remercie. Effectivement la mise en scène doit être replacée dans le cadre plus large de la conclusion politique de la trilogie, où le rôle politique et religieux de la déesse de la cité est central. J'attends avec impatience votre communication.

P. Judet de La Combe: L'étude de Jacques Jouanna montre de façon convaincante qu'il n'y a pas de changement de lieu dans la partie athénienne des *Euménides*. La scène réunit l'Acropole, avec la statue d'Athéna, hors du temple, et l'Aréopage. Cette conclusion s'impose par une analyse du texte et notamment du rôle des pronoms déictiques. Quel est alors le sens de cette réunion des deux lieux, certes très proches géographiquement mais différents, dans un même espace scénique? Athéna insiste elle-même sur l'opposition historique (ou légendaire) qui a fait de l'Aréopage une "nouvelle ville" (687) opposée à la ville ancienne, dans la guerre des Amazones contre Thésée. Le fait que les deux lieux anciennement antagonistes soient réunis sur la scène n'a-t-il pas un sens symbolique? L'Aréopage, où va d'abord s'exprimer la menace sur la ville que fait peser la troupe

féminine des Érinyes devient un lieu décisif pour la préservation d'Athènes.

J. Jouanna: Votre approbation va dans le même sens que celle de G. Avezzù et je m'en réjouis. Vous avez raison d'insister sur l'opposition historique (ou légendaire) rappelée par Athéna entre les deux lieux qui sont réunis conventionnellement dans le lieu théâtral. Cette réunion de lieux opposés est évidemment symbolique. L'opposition passée renforce la portée de l'action unifiante opérée par la déesse qui agit doublement, d'une part par la fondation du tribunal de l'Aréopage et son intervention dans le jugement d'Oreste, et d'autre part par sa persuasion après le procès qui écarte la menace des anciennes divinités étrangères à la cité et intègre leur culte dans la cité qu'elles rejoignent en qualité de "métèques". Dans les deux cas, l'action politique et religieuse de la divinité est indissociable. En créant le tribunal de l'Aréopage, Athéna crée, comme vous le dites, un lieu décisif, j'ajouterais politiquement décisif, pour la préservation d'Athènes, mais en même temps elle honore du point de vue religieux le suppliant et en fait un allié. En persuadant les Érinyes, elle fonde avant tout un nouveau culte, mais en même temps ce culte a des incidences politiques puisqu'il doit, entre autres, éliminer les dissensions à l'intérieur de la cité. Cette indissociable action politique et religieuse de la déesse est théâtralement concrétisée par la présence à la fois de son temple en fond de scène avec sa statue devant le temple et du tribunal de l'Aréopage. Ce lieu théâtral, à la fois un et double, réunit ce qui fut opposé car il relève de la sphère d'influence d'Athéna. Tout en étant conventionnel, ce lieu théâtral n'est pas anonyme. Il est le lieu d'Athéna et le cortège final réinsère ce lieu dans la géographie d'Athènes dans la mesure où le cortège se dirige vers le nouveau lieu de culte des Érinyes; toutefois, même dans ce déplacement final, Athéna reste encore prééminente, puisqu'elle est en tête du cortège. Tout dans le lieu théâtral qu'il soit visible ou virtuel est centré sur Athéna, puissance religieuse et politique qui résout les conflits et garantit l'unité de la cité.

P. Judet de La Combe: Jusqu'à quel point l'expression "indication dramaturgique" rend-elle compte de la signification de la fonction des passages auxquels elle s'applique? Il est certes frappant que tous les mouvements, les expressions et même les apparences physiques des personnages ou du chœur, soient "mis en mots". Quand ils ne le sont pas, il y a un effet de surprise. Mais faut-il prendre des descriptions avant tout comme des didascalies, ou n'ont-elles pas un sens par elles-mêmes? Ou, pour le dire autrement, que signifie le fait que dans ce théâtre le spectacle physique soit systématiquement doublé de sa présentation verbale? Qu'est-ce que cela nous apprend sur l'importance du texte et du langage de la tragédie par rapport à l'événement physique qu'est la mise en scène? Le second discours de la Pythie, avec sa description d'Oreste et des Érinyes endormies, permet de comprendre le spectacle que sera l'apparition de ces personnages dans la scène suivante, mais sert aussi de contrepoint au premier discours: la science qu'a la prêtresse du monde divin, de son histoire delphique comme harmonie est subitement contredite et mise en question par l'horreur qu'elle voit et ne sait pas identifier. N'y a-t-il pas va-et-vient entre les mots et le spectacle? Les "didascalies internes" au texte permettent de comprendre l'image scénique, et celle-ci, en retour, impose ses contraintes au langage des personnages.

J. Jouanna: Votre intervention me permet de m'expliquer sur la portée de l'expression "indication dramaturgique". Quand je qualifie de cette façon un passage, je ne prétends pas que cette appellation épuise la fonction de ce passage. Je signale simplement qu'un tel passage a été écrit par l'auteur, en partie au moins, pour inscrire son texte dans la représentation. Or la fonction dramaturgique, qu'elle soit contemporaine, prospective ou rétrospective, est assez souvent négligée dans l'analyse du texte théâtral, même chez les commentateurs qui prétendent tenir compte de la dimension spectaculaire. Aussi la perspective que j'ai adoptée m'a amené à insister sur le rôle de ces expressions comme informations sur le spectacle voulu par

l'auteur et reçu par le spectateur lors du concours où la pièce fut représentée. Mais il ne faudrait pas en déduire que les indications dramaturgiques sont introduites artificiellement par l'auteur comme le seraient des didascalies externes. Bien au contraire, ce qui est exceptionnel dans le théâtre grec, c'est que ces didascalies sont naturellement intégrées dans le discours des personnages, ce qui signifie qu'elles n'ont pas uniquement une fonction dramaturgique. Pour reprendre le cas de la Pythie, j'ai montré, en passant, que sa longue description de la vision d'horreur, dont l'une des fonctions consistait à préparer le spectacle de la scène suivante, se justifiait aussi dans la bouche du personnage par son émotion devant l'horreur du spectacle. Et je suis d'accord avec vous pour dire que ce tableau d'horreur fait un contraste, que je dirais dramatique, avec le tableau initial où régnait l'harmonie. On peut ajouter que cela fait un contraste dramatique non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace, avec la présence du sang dans un lieu sacré, ce qui pose le problème de la souillure. Toutes les dimensions se tiennent, le dramaturgique, le dramatique, le religieux, et aussi le psychologique qu'un auteur tragique ancien s'étonnerait de voir frapper d'interdit par certains modernes. Ce qui étonne dans l'écriture tragique dont la visée sert à intégrer la dimension spectaculaire ou à masquer les contraintes dramaturgiques, c'est l'art et le naturel avec lesquels le texte s'insère dans la trame mythique. J'ai donné l'exemple du départ obligé de la reine à la fin des *Perses* pour récupérer l'acteur qui doit jouer le rôle de Xerxès.

P. Judet de La Combe: Si l'on retient la solution de l'eccyclème pour l'entrée d'Apollon, d'Oreste et du chœur endormi au vers 64, n'a-t-on pas un bon argument pour conserver l'ordre du texte et ne pas transposer, comme le fait Martin L. West, les vers 85-87 avant le vers 64? L'eccyclème suppose une apparition inattendue, comme un coup de théâtre. La scène peut alors commencer *in medias res* avec un οὔτοι ("Non, je ne te livrerai pas").

J. Jouanna: Vous avez tiré parfaitement la conséquence qui s'impose, et je ne m'exprimerais pas autrement. Cet effet dramatique est évidemment très puissant. Je suis parti dans mes analyses non pas d'une édition moderne, mais du texte des manuscrits et je me suis efforcé, dans la mesure du possible, de ne pas attiser des polémiques, même si, ici ou là, j'ai défendu le texte des manuscrits contre des modifications ou transpositions inutiles, sans pour autant avoir la religion d'un texte transmis qui serait intangible. L'édition de M.L. West est un monument de science, fort utile, même si l'on peut parfois éviter des modifications dommageables comme c'est le cas ici; *cf.* aussi ce que j'ai dit des *Euménides* 1032. Le précepte hippocratique "être utile ou ne pas nuire" est aussi valable pour le philologue. À vouloir être trop utile, on risque parfois de nuire en modifiant le texte et surtout en le transposant.

F. Macintosh: Ce qui m'intéresse surtout dans votre communication, ce sont les possibilités dont vous parlez des mouvements du chœur (les sorties et les entrées par les *eisodoi* et aussi par la scène). Est-ce que l'on peut dire que le chœur devient ainsi un des acteurs (comme le dit Arist. *Po.* 18.1456 a 25-6), pas seulement parce qu'il a un caractère, mais parce qu'il bouge, occupe et utilise l'espace théâtral comme un acteur?

J. Jouanna: Votre remarque se justifie pleinement par la version longue de ma communication (raccourcie pour la publication) où j'ai analysé non seulement la *parodos*, la sortie du chœur et l'*épiparodos* dans les *Euménides*, mais également l'apparition du chœur dans les *Choéphores* lequel sort par la porte du palais suivi d'Électre, si bien qu'Eschyle dans l'*Orestie* a varié les scènes de la *parodos* de façon tout à fait significative: scène traditionnelle dans l'*Agamemnon* avec une apparition du chœur des vieillards par l'entrée latérale de droite; scène renouvelée dans les *Choéphores* par une arrivée des servantes sortant par la porte centrale du palais; scène renouvelée encore dans les *Euménides* par l'apparition des Érinyes endormies sur l'*eccyclème* avant leur

réveil sous l'effet des injonctions du fantôme de Clytemnestre et leur chant de la *parodos*; puis le départ et le retour du chœur après changement de lieu comme dans l'*Ajax* de Sophocle, sans compter un finale avec une procession où le chœur est précédé d'un cortège dont les différents groupes sont précisés avec une minutie toute particulière par Eschyle. Ce rappel nécessaire suffit pour répondre positivement à votre question. Eschyle dans l'*Orestie* a varié volontairement les entrées et les sorties du chœur de telle façon qu'il constitue par ses mouvements (et non seulement par ses chants et par ses danses) un élément essentiel du spectacle. Il convient peut-être de rappeler ici ce qui est dit dans la *Vie d'Eschyle* c. 9 à propos de la *parodos* des *Euménides*: "Certains disent que lors de la représentation des *Euménides* quand il introduisit le chœur de manière dispersée, il terrifia si fortement le peuple qu'il fit s'évanouir les enfants et avorter les fœtus". Le passage est singulier, mais l'introduction dispersée peut correspondre au réveil successif de chacune des Érinyes quittant le siège où elle dormait.

A. Podlecki: I agree that much of the success of Aiskhylean (and probably other) tragedy must have depended on ὄψις, the *mise en scène* of a particular piece, and that for this the poet was at the mercy of his *khorêgos*, but I am not so convinced as you seem to be that the pairing was always a matter of τύχη. The cases of Themistokles's sponsorship of Phrynikhos in 476 (*TrGF* 1. 3, T 4) — almost certainly for his *Phoinissai* — and Perikles as *khorêgos* for Aiskhylos's *Persai* in 472 (*TrGF* 3, T 55 b) seem to indicate that at least sometimes arrangements were made in other ways than by *tirage au sort*.

J. Jouanna: Rien dans la nature de la documentation aussi bien pour le 'tandem' Phrynichos/Thémistocle que pour celui d'Eschyle/Périclès ne permet de déduire le moindre arrangement particulier entre l'auteur et le chorège. Ce sont des documents officiels qui relatent les résultats de deux victoires sans aucun commentaire. Le premier est conservé dans un texte littéraire

(Plu. *Them.* 5.5), mais il reproduit l'inscription sur une plaque que Thémistocle a fait graver en l'honneur de sa victoire: trois lignes donnent d'abord le nom du chorège avec son dème d'origine, puis celui de l'auteur, puis celui de l'archonte éponyme). Il est significatif que Plutarque ne dise aucun mot sur la relation qu'il y aurait entre Thémistocle et Phrynichos. Le second document est conservé dans la liste dit des *Fastes* (*IG* II^2 2318) où les résultats sont donnés suivant un même formulaire année par année: la formulation pour l'année 472 où le chorège est Périclès du dème de Cholargues et l'auteur Eschyle est la même que pour l'année 458 où le chorège est Xénoclès d'Aphidna et l'auteur Eschyle. Qu'est-ce qui autoriserait à supposer un arrangement pour l'année 472 parce que le chorège est bien connu de nous, et non pas pour l'année 458? Les chorèges et les auteurs pour la tragédie étaient désignés par l'archonte éponyme sur des critères différents, les chorèges pour leur niveau de fortune et les auteurs pour leur talent, et ils l'étaient à des moments différents. L'une des premières préoccupations de l'archonte éponyme après l'entrée en charge était de désigner les trois chorèges de la tragédie qu'il choisit parmi les plus riches de l'ensemble de la cité sans tenir compte de la division en tribus, avec les recours que cela comportait éventuellement de la part des chorèges désignés pour contester cette désignation (Arist. *Ath.* 56.3). Le choix des chorèges était évidemment le plus important pour l'organisation du concours de tragédies. La sélection des auteurs ne venait que plus tard, quand la désignation des chorèges était définitivement réglée. Du reste, après la victoire, le chorège vient dans l'ordre hiérarchique avant l'auteur. Et pour bien comprendre cette hiérarchie qui peut étonner un moderne, on peut rappeler que pour les concours du dithyrambe, dans cette même inscription des *Fastes*, le chorège est mentionné, mais par le nom de l'auteur. Pour les Anciens, le tirage au sort n'était pas le règne du hasard, mais un jugement des dieux. Le tirage au sort intervenait pour la désignation des juges du concours de tragédies, à partir d'une liste préalable présentée par chaque tribu, suivant un double tirage au sort dont on discute encore le détail (voir J. Jouanna,

Sophocle [Paris, 2007], 93 et n. 12). Il ne paraît pas vraisemblable, dans ces conditions, que la formation des tandems entre les trois chorèges et les trois auteurs soit laissée à la seule appréciation de l'archonte. Ce qu'il y a de sûr, en tout cas, c'est que l'auteur tragique ne connaissait pas quel serait son chorège quand il écrivait sa tragédie. Et c'est là l'essentiel.

En revanche, l'archonte semble souverain pour choisir les auteurs; et les témoignages anciens ne nous renseignent guère sur ses critères; il pouvait refuser un chœur même à un grand: le poète comique Cratinos dans les *Bouviers* s'indigne d'un archonte "qui n'accorda pas un chœur à Sophocle qui le demandait" (Ath. 14.638 f = *PCG* 4, Cratinus, frag. 17).

A. Podlecki: How can we be sure that Aiskhylos had not already included a second actor as part of his dramaturgical arsenal (*TrGF* 3, T 100) by the time of his first competition c. 496 (T 53 a, b) — or it was perhaps this innovation, whose significance Aristotle underlines, that helped him achieve his first success in 484 (T 54 a)?

J. Jouanna: Il n'y a évidemment aucun document externe permettant de dater l'introduction du deuxième acteur attribuée par Aristote à Eschyle. Tout ce que l'on peut savoir par l'analyse interne est qu'elle est antérieure à la tragédie la plus ancienne que nous ayons conservée, les *Perses* de 472 où deux acteurs sont nécessaires. Mais l'introduction d'une innovation par un auteur tragique suppose, me semble-t-il, comme condition *sine qua non* qu'il soit déjà reconnu. Il est donc vraisemblable que l'introduction du deuxième acteur soit postérieure au premier succès d'Eschyle de 484. Mais aucune certitude n'est possible; je l'accorde bien volontiers.

R. Parker: I have an observation, not a question. One major aim of O. Taplin's classic book *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977) was to slim down the role of spectacle in Aeschylus: he didn't of course deny, far from it, that Aeschylus

could create supreme scenic effects, but he argued that they were powerful through their very simplicity. You have presented very strong arguments for returning to a less austere view of Aeschylus' use of spectacle.

J. Jouanna: Comme je l'ai indiqué dans ma conclusion, je ne suis pas parti des commentateurs modernes pour mener mes analyses; je puis ajouter ici que je suis parti d'une méthode que j'avais partiellement mise au point déjà dans mon *Sophocle* (Paris 2007), 254 *sq.* (avec la distinction des trois fonctions des indications dramaturgiques) en complétant ici la méthode par la notion de réseau qui me paraît plus présente chez Eschyle que chez Sophocle. En reprenant ensuite les analyses menées par O. Taplin, j'ai constaté que des passages qui me paraissaient évidents pour recréer le spectacle notamment dans les *Euménides* (*e.g.* vers 67, 103, et 1026) étaient vidés de leur contenu dramaturgique par O. Taplin. Cela dit, malgré mes désaccords sur certains points dont quelques-uns sont essentiels, je rends hommage à la précision de Taplin qui analyse scrupuleusement les textes. Je me sens à l'aise en le lisant. Je vous remercie d'avoir rappelé un des buts qui éclaire son grand ouvrage, et d'avoir bien voulu aussi apprécier mon argumentation.