Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 55 (2009)

Nachwort: Conclusion
Autor: Jouanna, Jacques / Montanari, Franco

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CONCLUSION

Pour faire écho à ce qui a été dit dans l'introduction, nous pouvons maintenant dire que ce colloque comble dans la brillante série des Entretiens de la Fondation Hardt une lacune qui subsistait sur la tragédie grecque. Eschyle a retrouvé son trône de prince de la tragédie que lui avait bien volontiers cédé Sophocle, mais qu'Euripide lui disputait.

Le déroulement de ces Entretiens a révélé d'une façon très claire ce qu'a été l'intention première des organisateurs: aborder une série de problèmes à la fois divers et convergents sur les premières tragédies conservées du théâtre occidental en cherchant non pas à faire une somme par une accumulation du savoir d'autrui, mais à élaborer par une réflexion authentique à partir du texte lui-même des synthèses personnelles qui, tout en tenant compte des recherches actuelles, les transcendent; et c'est là un des apports majeurs de ce nouvel Eschyle.

L'œuvre a été envisagée d'une part dans son temps, c'est-à-dire dans ses divers contextes, littéraire, théâtral, politique, religieux, pour éviter de plaquer artificiellement des idées reçues ou intemporelles, et d'autre part dans sa posthistoire, c'est-à-dire dans la lecture qui en a été faite depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes pour montrer comment ces tragédies qui avaient été primitivement écrites afin d'être représentées une seule fois lors d'un concours où trois finalistes se disputaient la victoire a eu une longue posthistoire dans le théâtre européen.

Replacer l'œuvre dans son temps, c'est d'abord prendre conscience que l'œuvre d'Eschyle, comme celle de Sophocle et à un moindre degré celle d'Euripide, a été victime d'un 'naufrage tragique'. D'une carrière brillante qui s'est déroulée dans la première moitié du Ve siècle avant J.-C. et qui totalisait environ quatre-vingt-dix pièces il ne nous reste que sept tragédies

en entier et des épaves sous forme de fragments. Rien ne doit être négligé pour redonner vie à cette œuvre immense. Et à cet égard, la communication d'Anthony Podlecki doit être évoquée en premier. Car c'est elle qui avait pour objet de présenter de façon précise ce qu'il nous restait de l'ensemble de l'œuvre connue en tenant compte des épaves, de scruter toutes ces épaves pour essayer de reconstruire sans céder à l'imagination ce que l'on peut savoir de l'ensemble de la flotte eschyléenne. Ainsi peut-on redécouvrir la diversité et la richesse des mythes mis en scène dans l'ensemble de son œuvre, qu'ils soient puisés chez Homère, dans les poèmes du cycle ou dans d'autres épopées perdues sans en rester au choix plus ou moins arbitraire des sept tragédies conservées. Et de cette façon on peut mieux appréhender dans toute son extension le problème de la place d'Eschyle comme précurseur par rapport aux autres tragiques sans en rester au seul exemple des *Choéphores* dont la séquence dramatique a été reprise dans les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide, mais en tenant compte des tragédies perdues et notamment du *Philoctète*, relativement bien connue ou d'autres tragédies moins bien documentées en restant prudent et en faisant le départ entre le certain, le probable ou le possible.

Le contexte littéraire a été envisagé dans le sens le plus large possible par Mark Griffith. La poésie d'Eschyle est replacée, en effet, dans les différents contextes non seulement poétiques (poésie épique, poésie lyrique monodique ou chorale), mais aussi philosophique et technique (avec une attention particulière à la littérature médicale). Dans ce vaste tableau brossé du contexte littéraire, l'objet essentiel de l'étude qui consistait à définir l'originalité de la poésie d'Eschyle n'a jamais été perdu de vue, mais l'innovation ne peut s'inscrire que dans une connaissance parfaite de la tradition qui est reprise et transformée, qu'il s'agisse du vocabulaire, de la syntaxe, du style, des métaphores ou des rythmes des parties chantées ou des parties parlées.

Par rapport aux genres poétiques épiques et lyriques qui l'ont précédée, la dimension nouvelle de cette écriture eschyléenne

est avant tout sa dimension théâtrale. C'est là que la perspective historique est capitale pour juger des enjeux de la représentation et des moyens pour la réaliser, mais aussi pour découvrir le paradoxe d'une écriture qui tout en visant à une victoire momentanée dans une compétition opposant trois concurrents lors d'une fête annuelle de la cité devant un public national et même international renferme des indications dramaturgiques précises sur l'organisation du spectacle tel qu'il était voulu par l'auteur et tel qu'il pouvait être dès lors représenté à nouveau. Jacques Jouanna dans sa communication sur la création théâtrale chez Eschyle a montré les réseaux d'indications dramaturgiques que l'écriture eschyléenne a tissé tout au long de ses tragédies pour construire son action et son spectacle en fonction des moyens et du personnel dont il disposait, ces moyens s'étant perfectionnés au cours de son œuvre et culminant dans sa dernière trilogie conservée, l'*Orestie*, où Eschyle fait preuve d'une maîtrise sans précédent dans le rythme de l'action et dans l'inventivité du spectacle. Il en ressort que l'on ne doit pas sous-estimer la dimension spectaculaire du théâtre d'Eschyle en dépit des analyses plus philosophiques que théâtrales d'Aristote. Le spectacle était pour l'auteur tragique la condition première de son succès. Et par cette dimension de l'écriture théâtrale, on redécouvre un aspect d'Eschyle qui est très moderne.

La dimension théâtrale se réalise aussi par la création de personnages autonomes qui ont pris progressivement de l'importance par rapport au chœur. Eschyle a participé à ce développement en créant lui-même un deuxième acteur et en adoptant à la fin de sa carrière le troisième acteur qui avait été introduit à son tour par Sophocle. Dans sa communication, Bernd Seidensticker s'est demandé dans quelle mesure Eschyle a caractérisé ses personnages en leur donnant un profil personnel, le chœur devant être considéré comme un personnage et parfois comme le personnage principal. A l'exception du *Prométhée* dont l'attribution à Eschyle n'est pas sûre, toutes les autres tragédies sont analysées dans cette perspective avec beaucoup de pondération et de mesure. Certes, Eschyle n'a pas fait

de la caractérisation de ses personnages une fin en soi et n'a pas encore atteint le raffinement d'un Sophocle ou d'un Euripide. Mais d'une tragédie à l'autre on peut voir des approfondissements: le conflit tragique d'un personnage pris entre deux exigences prend un tour plus personnel dans l'Étéocle des *Sept contre Thèbes* que dans le Danaos des *Suppliantes* et les petits personnages font leur apparition à la fin de la carrière dans l'*Orestie*, avec le veilleur ou la nourrice, tandis qu'une série d'autres innovations concernent les personnages principaux, par exemple la caractérisation complexe de Clytemnestre recevant Agamemnon ou d'Électre reconnaissant Oreste, et tout cela avec une économie de personnages et de moyens remarquable.

Le concours théâtral se déroule dans une fête à la fois religieuse et politique, dans la mesure où c'est une fête de la cité en l'honneur de Dionysos. L'aspect religieux du théâtre d'Eschyle a été abordé par Robert Parker dans sa communication «Aeschylus' Gods: Drama, Cult, Theology». C'est une étude personnelle, pondérée et nuancée, qui s'efforce de replacer la religion dans le théâtre et d'éviter de reconstruire systématiquement à partir de toutes les affirmations des personnages une théologie d'Eschyle. Elle montre, néanmoins, que le message de l'auteur transparaît à travers les paroles des personnages, si l'on veut bien établir une distinction entre les paroles objectives qui contiennent une vérité et les paroles subjectives qui caractérisent les personnages — on retrouve ici un lien avec la communication de B. Seidensticker — ou qui s'expliquent dans une situation dramatique donnée. Elle s'interroge aussi sur les innovations d'Eschyle par rapport à ses prédécesseurs sur les dieux en mentionnant judicieusement au début et à la fin un exemple sur la filiation originale d'Artémis que l'historien Hérodote avait déjà lui-même signalé. C'est un signe parmi d'autres de la grande hardiesse avec laquelle Eschyle a traité les figures divines dans son théâtre.

Pas plus que la religion, la politique chez Eschyle n'a été séparée de la dimension théâtrale. Le lien entre les deux a été

au contraire nettement affirmé par Guido Avezzù dans le titre même de sa communication «Scena e politica in Eschilo». Ce qu'il faut rechercher dans le théâtre d'Eschyle ce n'est pas une lecture parcellaire d'allusions à une réalité événementielle – même chez Sophocle qui a participé à la vie politique d'Athènes une telle lecture se révèle infructueuse –; ce n'est pas non plus une reconstruction de l'idéologie politique d'Eschyle en additionnant les maximes qui se trouvent dans la bouche des personnages et en les organisant en dehors de tout lien avec l'action tragique dans laquelle elles s'insèrent. Ce qui est au centre, c'est la construction dramatique temporelle et spatiale qui non seulement sert de cadre à l'expression et à l'action des personnages, mais aussi révèle une vision du politique. L'organisation des espaces dramaturgiques participe à l'image des conflits politiques de la communauté que met en scène la représentation. Ainsi se dessine une géographie politique dont le centre ne correspond pas toujours à l'espace visible représenté. Déjà dans les *Perses* le centre est inversé par rapport à ce que l'on aurait pu attendre. L'autocélébration de la cité victorieuse n'a rien de direct; elle est vue à travers la souffrance des autres, en l'occurrence des ennemis. La réélaboration nécessaire du discours panégyrique constitue l'originalité de la tragédie, établissant un rapport complexe d'identification et d'opposition entre la communauté représentée et la communauté spectatrice. À ce choix fait par Eschyle dans les *Perses* (de l'absence scénique de la cité démocratique néanmoins présente dans le discours) s'opposent d'autres choix dans ce que l'on peut appeler la géographie politique d'Eschyle. Dans les *Suppliantes* et les *Sept contre Thèbes* on repère la même métaphore de la poupe de la cité où se situe le pilote. Mais ce lieu directeur est dans les *Sept contre Thèbes* au centre de l'espace théâtral, où apparaît le chef de la cité, le pilote du navire, tandis que dans les *Suppliantes* il est à la périphérie par rapport à l'espace visible représentant un autel des dieux dans la *chora*. Cependant une distance est conservée dans les deux tragédies entre la communauté représentée et la communauté spectatrice, car la cité représen-

tée, Thèbes ou Argos, est un ailleurs. L'on a noté le peu de tragédies d'Eschyle où l'espace représenté est Athènes, celui de la communauté spectatrice. C'est toutefois le cas dans la seconde partie de la dernière pièce de la trilogie de l'*Orestie*, les *Euménides*, où la géographie scénique et la géographie locale semblent se confondre. Cependant la distance inhérente à la tragédie est récupérée par l'absence du chef de la cité et la présence de la déesse protectrice de la cité agissant religieusement en protégeant son suppliant et politiquement en créant un tribunal.

De toutes ces communications qui ont envisagé l'œuvre d'Eschyle dans son temps, que ce soit dans son contexte mythique, littéraire, scénique, psychologique, religieux et politique, il ressort que toute interprétation de l'œuvre d'Eschyle, quelle qu'elle soit, ne peut pas être séparée de sa dimension théâtrale dans le contexte agonistique où elle est née. L'interprétation ne peut donc pas partir d'une analyse microscopique de passages pris au hasard dans une tragédie, ni non plus d'une reconstruction atemporelle faisant la somme de passages pris à différentes tragédies sans tenir compte des lignes de force qui animent chaque tragédie ou chaque trilogie tragique et du contexte lyrique ou scénique dans lequel les passages s'insèrent.

Ce théâtre né pour un triomphe éphémère est devenu une «acquisition pour toujours». C'est ainsi que nous pouvons aborder le second versant des Entretiens, qui envisage la destinée de l'œuvre après sa mort depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes. Certes il n'était pas question de pouvoir suivre dans une histoire continue la réception de son œuvre, qui a commencé immédiatement après sa mort dès la seconde moitié du Ve siècle.

Il a déjà été question des jugements des Anciens sur le style d'Eschyle au début de la communication de Mark Griffith, avec une impression négative de grandiloquence et d'obscurité qui avait déjà été soulignée par l'Euripide d'Aristophane et qui peut expliquer le fait qu'à partir du IVe siècle Eschyle fut moins représenté et moins lu que Sophocle et surtout qu'Euripide.

Mais Mark Griffith a eu raison de corriger cette impression première, partagée aussi à tort par certains Modernes, en notant très justement que la poésie d'Eschyle est loin d'être uniforme, qu'elle est au contraire extraordinairement variée et capable de s'adapter à des registres fort différents, mieux en définitive que les deux autres grands tragiques.

Franco Montanari a retracé à partir de tous les documents dont on dispose l'histoire de la philologie et de l'exégèse antique sur Eschyle depuis les débuts jusqu'à l'âge augustéen, c'est-à-dire jusqu'à la phase de l'histoire culturelle qui coïncide avec l'activité de Didyme. Ce parcours voit d'abord la consolidation des intérêts pour les auteurs et les œuvres du théâtre dans l'environnement péripatéticien. Puis, dans le contexte de la philologie alexandrine, après les premiers pas au temps de Zénodote, et après le grand catalogue de Callimaque, un tournant important se produit quand Aristophane de Byzance, mettant à profit les travaux de ses prédécesseurs, a produit un travail de grande ampleur dans trois directions: l'étude lexicographique, les introductions sur chaque pièce (*hypotheseis*) et l'analyse colométrique des parties lyriques. Ainsi se trouvent posées les bases pour les progrès futurs de la philologie eschyléenne, en passant par Aristarque jusqu'à Didyme. Eschyle a été l'objet d'études au même titre que les autres grands poètes archaïques et classiques, mais les témoignages le concernant sont extrêmement maigres, par suite d'une moindre fortune à l'époque impériale, tardo-antique et byzantine, ce qui a entraîné la perte d'une partie importante du matériel exégétique ancien et, par conséquent, une image déformée.

La communication de Fiona Macintosh est consacrée à la «redécouverte» d'Eschyle sur la scène moderne. On pensait jusqu'à présent que cette redécouverte était l'œuvre des romantiques. Fiona Macintosh apporte du nouveau en montrant qu'elle commença relativement plus tôt, aussi bien en Grande Bretagne qu'en France. Pour la Grande Bretagne, elle souligne l'importance de l'*Agamemnon* de James Thomson qui fut représenté au King's Theater en 1738; pour la France, elle montre

le caractère pionnier de la monumentale publication en trois volumes de Pierre Brumoy sur *Le théâtre des Grecs* dont la première édition de 1730 note déjà que le "père de la tragédie a été celui des trois que le Tems a le plus maltraité". Pierre Brumoy, abordant le théâtre grec avec un esprit beaucoup plus large que Dacier qui privilégiait Sophocle en se référant aux normes aristotéliciennes, élargit le corpus des traductions à Euripide et donne des présentations des autres tragédies dont celles d'Eschyle sans toutefois donner encore la traduction d'une pièce d'Eschyle. Ce n'est que dans la troisième édition de 1785-1789 que La Porte du Theil, l'un des membres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres comblera cette lacune en traduisant l'ensemble des tragédies d'Eschyle. Cependant il avait été devancé dans cette réhabilitation par Le Franc de Pompignan, membre de l'Académie française, qui ne partageait pas l'esprit philosophique de son siècle et fut victime de sa querelle avec Voltaire. C'est Le Franc qui fut le véritable redécouvreur d'Eschyle en France: dès les années 1750 il souligna l'importance des chœurs ainsi que la dimension religieuse de son théâtre, et publia vingt ans plus tard une traduction d'Eschyle, certes moins précise que celle de La Porte du Theil, mais plus 'théâtrale'.

Sur la réception d'Eschyle au XIXe siècle, la communication de Pierre Judet de La Combe apporte dans sa réflexion sur la notion de tragique un enrichissement de l'approche philologique par la prise en compte de la réflexion philosophique allemande post-kantienne. Elle propose aussi sa lecture moderne dite 'esthétique' de la tragédie grecque, illustrée par l'interprétation de la *parodos* de l'*Agamemnon* et tout particulièrement du passage très difficile sur la délibération du roi au moment de sacrifier sa fille. Elle aborde aussi, dans un esprit à la fois accueillant et critique, l'une des lectures les plus modernes d'Eschyle et du théâtre grec en général, que l'on appelle ritualiste, qui consiste à incorporer le rite de la représentation dans le contexte rituel de la fête officielle du culte rendu à Dionysos. Sans aucun doute, cette interprétation moderne est attentive au

matériau rituel de la tragédie, mais ne faut-il pas établir une distance d'une part entre le contexte de la représentation et la représentation elle-même dont le rituel n'est pas de même nature qu'un rituel religieux et d'autre part entre le rituel religieux représenté dans la tragédie et celui de la fête religieuse dans lequel il s'insère? Toutes questions qui posent le problème de l'autonomie de la création tragique par rapport à son contexte et de la relation entre le spectacle créé et la réalité transposé sur la scène.

Comme il est possible de le constater, pour finir, l'organisation des communications telles qu'elles sont présentées dans ces conclusions ne coïncide pas exactement avec le déroulement chronologique des communications tel qu'il avait été prévu au départ et tel qu'il a été conservé dans l'impression du volume pour rester fidèle, comme il est d'usage, au déroulement des Entretiens. Cette nouvelle géographie des Entretiens qui se dessine après la représentation du colloque tient aux attentes qui ont été comblées et aux nombreuses et agréables surprises qui ont apporté des perspectives nouvelles, ainsi qu'à la richesse des discussions qui ont couronné chaque communication prononcée.

Pour ne pas terminer sur une note trop optimiste qui pourrait valoir aux organisateurs une réputation d'*hybris*, on peut être surpris, bien que les tragédies conservées sous le nom d'Eschyle soient si peu nombreuses, du peu de place accordé à l'une d'entre elles, le *Prométhée*. Certes, il en est question dans plusieurs communications, dans celle d'Anthony Podlecki qui dresse un riche tableau de l'œuvre d'Eschyle à qui plusieurs *Prométhée* ont été attribués, ou dans les études sur la réception de son œuvre puisque l'appartenance du *Prométhée* à Eschyle n'a pas été mise en cause avant l'époque contemporaine, comme le rappelle Fiona Macintosh lorsqu'elle parle du *Prométhée* de Le Franc de Pompignan, unique développement en définitive à être consacré à cette pièce dans l'ensemble du volume. Plusieurs communicants ont explicitement ou implicitement éliminé cette tragédie parce qu'elle ne leur paraissait pas en cohérence avec les autres. Sur l'authenticité du *Prométhée*, Mark Griffith, dont on

sait qu'il a écrit un volume sur le sujet et une édition commentée, demeure "agnostique". Robert Parker emploie la même expression. Guido Avezzù a écarté la tragédie de son analyse, en considérant qu'elle n'est pas authentique. Bernd Seidensticker l'a également éliminée, parce que son attribution n'est pas certaine. Jacques Jouanna n'a fait que quelques allusions au *Prométhée* dans les notes en laissant la question ouverte. Est-ce un hasard si aucun des communicants n'a affirmé que le *Prométhée* était authentique? Il reste donc la place pour une étude qui traiterait du *Prométhée* en lui-même dans tous ses aspects sans focalisation sur la question de l'authenticité. Cela serait dans l'esprit des Entretiens qui ont donné la primauté au texte comme base de réflexion. Et l'on peut rêver de voir les mêmes participants se réunir à nouveau pour combler cette lacune, quitte à s'adjoindre des partisans convaincus de l'authenticité. Mais cette lacune est mineure par rapport à celle qui est comblée dans le présent volume.

Il a fallu attendre un demi-siècle pour qu'Eschyle réapparaisse des Enfers et prenne sa place dans les rayons de la collection des Entretiens de la Fondation Hardt si bien que l'on peut désormais prendre à la fois Euripide, Sophocle, et Eschyle pour les confronter. Venu tard dans la collection, Eschyle n'en paraîtra que plus jeune et plus moderne.

Ce qui ressort, en effet, de l'ensemble des études, c'est en définitive une maîtrise technique dans l'écriture théâtrale loin des balbutiements, une souplesse dans le détail jointe à une construction architecturale d'ensemble, la jeunesse d'un théâtre avide d'exploiter les nouveautés qu'il crée ou doit à ses concurrents, une technique encore pleine d'audace même dans le spectacle. Par suite du naufrage tragique qui a englouti les œuvres de ses prédécesseurs et une partie de ses propres œuvres, Eschyle émerge comme un commencement. Mais ce commencement était déjà un épanouissement.

Jacques Jouanna – Franco Montanari

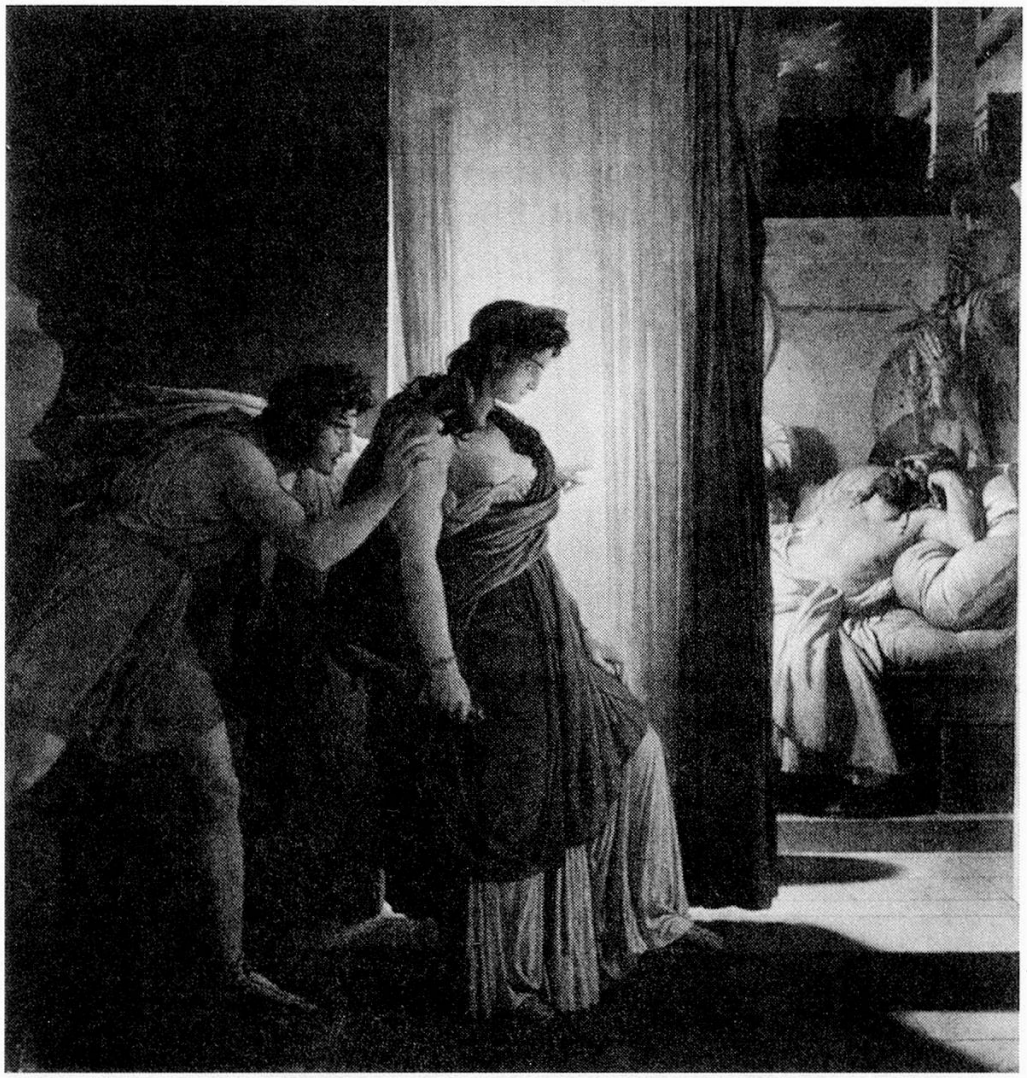

Fig. 1. *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*
by Pierre-Narcisse Guérin (1817)
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 2. Woodcut accompanying the text of the novel *Vanity Fair* by William Makepeace Thackeray (1847-48).

Fig. 3. Lithograph by Honoré Daumier for the satirical journal *Charivari* (1850).

Fig. 4. The troupe at the Comédie Française crowning a bust of the philosopher Voltaire onstage at the end of the sixth performance of *Irène* (1778).