



HAL
open science

Exeunt omnes. La dramaturgie des séquences finales dans les tragédies d'Eschyle

Mélanie Zammit

► **To cite this version:**

Mélanie Zammit. Exeunt omnes. La dramaturgie des séquences finales dans les tragédies d'Eschyle. Linguistique. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL036 . tel-03363727

HAL Id: tel-03363727

<https://theses.hal.science/tel-03363727>

Submitted on 4 Oct 2021

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE ED 022 – Mondes antiques et médiévaux.

Laboratoire de recherche AOrOc UMR 8546

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études grecques

Présentée et soutenue par :

Mélanie ZAMMIT

le : 03 juillet 2021

Exeunt omnes
La dramaturgie des séquences finales
dans les tragédies d'Eschyle

Sous la direction de :

Mme Christine MAUDUIT– Professeure, École Normale Supérieure, Paris

Membres du jury :

Mme Anna BELTRAMETTI– Professeure, Université de Pavie

M. Michel FARTZOFF – Professeur, Université de Franche-Comté

Mme Nadine LE MEUR-WEISSMAN – Professeure, Université Paris Nanterre

Mme Rossella SAETTA COTTONE– Directrice de recherche, Centre Léon Robin

Remerciements

À la fin de ce travail, je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme Christine Mauduit. Je lui dois d'abord de m'avoir guidée dans le choix de mon sujet tout en me laissant la liberté de travailler sur l'auteur de mon choix, Eschyle. Tout au long des errances intellectuelles qui ont abouti à ce travail, elle a su me donner un cadre et m'orienter avec justesse et rigueur. Je la remercie pour tout le temps qu'elle a consacré à me relire, pour toutes ses idées dont elle a enrichi mon texte et pour toutes ses réflexions dont mon travail, jusqu'au titre de ma thèse, porte humblement la marque.

Je voudrais également remercier chaleureusement Mme Nadine Le Meur-Weissman. Je la remercie d'avoir montré de l'intérêt, un jour de septembre 2013, pour mon projet de travailler sur les rapports hommes-femmes dans les *Sept contre Thèbes*, et, depuis mes premiers travaux sur Eschyle jusqu'à ce jury de thèse, mon parcours universitaire lui doit énormément.

Je tiens à remercier les autres membres de mon jury, Mme Anna Beltrametti, M. Michel Fartzoff et Mme Rossella Saetta Cottone, d'avoir accepté d'évaluer mon travail et de contribuer à l'améliorer par leurs remarques et leur acribie.

Je remercie tous mes proches de m'avoir soutenue durant cette période et j'exprime une petite pensée affectueuse pour mon chat, qui est né en 2018 et que j'ai nommé Lysis.

Table des matières

Introduction générale	11
Comment dire la fin ?	15
<i>Exodos</i> , dénouement, catastrophe	15
La séquence finale	19
Essai de problématisation	20
Pourquoi s'intéresser à la séquence finale des tragédies d'Eschyle ?	21
L'état de la question	24
La dramaturgie eschyléenne	24
La fin des tragédies grecques.	26
La fin comme objet littéraire	29
Notre apport	32
Le corpus	32
Notre démarche	34
Le plan	36
Partie I : délimitation et la composition de la séquence finale ; étude de sa place dans l'ensemble de l'œuvre	39
Introduction	41
Chapitre I : Délimitation et composition de la séquence finale	45
<i>Les Perses</i>	46
Délimitation de la séquence finale	46
Composition de la séquence finale	48
<i>Les Sept contre Thèbes</i>	56
Délimitation de la séquence finale	57
Composition de la séquence finale	60
<i>Les Suppliantes</i>	78
Délimitation de la séquence finale	78
Composition de la séquence finale	82
<i>L'Agamemnon</i>	93
La délimitation du passage	94
Composition de la séquence finale	96
<i>Les Choéphores</i>	115
La délimitation du passage	115
Composition du passage	118
<i>Les Euménides</i>	127

Délimitation du passage	128
Composition du passage.....	129
Le <i>Prométhée enchaîné</i>	139
La délimitation du passage.....	139
La composition de la séquence finale.....	141
Chapitre II : La préparation de la fin à l'échelle de l'œuvre.....	149
Le début comme un lieu d'anticipation privilégié de la fin	151
Les <i>Perses</i> : le début annonce la fin qui y répond dans un effet de renversement.....	153
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : de l'hégémonie d'Étéocle à sa mort.....	166
Les <i>Suppliantes</i> : le motif de la composition annulaire.....	175
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : le début et la fin unis par la mise en scène des châtiments du Titan.....	187
L' <i>Agamemnon</i> : un début qui sert au lancement de l'ensemble de la trilogie.....	192
Les <i>Choéphores</i> : le retour d'Oreste au début de la pièce annonce son départ à la fin.....	199
Les <i>Euménides</i> : l'annonce de la résolution finale et des épreuves qui vont la précéder.....	203
Le chœur comme fil conducteur du début à la fin de la pièce	209
L' <i>Agamemnon</i> : les conséquences de la mort d'Agamemnon sur le chœur qui mêle rupture et continuité dans la séquence finale.....	210
Les <i>Perses</i> : le chœur entre contestation et déploration	216
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : le chœur, présenté d'abord comme un groupe de femmes effrayées, assume finalement seul le deuil réalisé pour les deux frères	223
Les <i>Suppliantes</i> : un portrait ambigu du protagoniste de l'action qui correspond au portrait établi plus tôt dans la pièce	230
Les <i>Euménides</i> : une transformation du chœur préparée par son parcours tout au long de la pièce.....	232
Les <i>Choéphores</i> : un rôle restreint pour le chœur dans la séquence finale, par rapport à la position du chœur dans le corps de la tragédie.....	238
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : le chœur est doté dans la séquence finale d'une fonction de faire-valoir qui correspond essentiellement à ses attributions dans le corps de la tragédie	243
La fin et les personnages	253
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : la mort du protagoniste montrée dans la séquence finale.....	254
L'arrivée d'un nouveau personnage dans la séquence finale.....	257
Les <i>Perses</i> : l'arrivée du personnage attendu depuis le début de l'œuvre.....	257
L' <i>Agamemnon</i> : l'arrivée tardive et surprenante d'Égisthe.....	265
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : l'intervention décisive d'Hermès	268
L'évolution des personnages ayant déjà pris part au drame.....	270
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : l'impudence extrême de Prométhée	271
L' <i>Agamemnon</i> : la transformation de Clytemnestre en meurtrière	273
Les <i>Choéphores</i> : la transformation d'Oreste en meurtrier	281
Les <i>Suppliantes</i> : l'intervention problématique de Danaos	288
Les <i>Euménides</i> : l'action vigoureuse d'Athéna	292
Conclusion	301

Partie II : Les fonctions dramaturgiques de la séquence finale 305

Introduction 307

Chapitre I : Exeunt omnes 309

Les motivations données au départ des personnages	310
Les <i>Perses</i> : le départ ordonné par Xerxès qui retrouve ainsi une forme d'autorité	310
L' <i>Agamemnon</i> : Clytemnestre donne au chœur l'ordre de rentrer chez lui et met ainsi fin à l'action de la pièce.....	313
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : la difficile reconstitution des mouvements du chœur, seul en charge de l'évacuation des personnages hors de scène.....	319
Les <i>Choéphores</i> : Oreste pris de folie s'en va pour Delphes et laisse le chœur livré à son propre sort.	322
Les <i>Euménides</i> : la sortie du chœur est orchestrée par Athéna et réalisée à l'aide du chœur secondaire	326
Les <i>Suppliantes</i> : une entrée ordonnée par Pélasgos et qui met en branle deux chœurs	332
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : les personnages restent en scène ?.....	334
La direction prise par les personnages à leur sortie de scène.....	341
Les <i>Perses</i> : le retour d'un roi défait chez lui.....	342
L' <i>Agamemnon</i> : la mainmise de Clytemnestre et Égisthe sur le palais royal	345
Les <i>Suppliantes</i> : l'entrée des Danaïdes dans Argos.....	351
Les <i>Euménides</i> : les Érinyes sont escortées vers leur nouvelle demeure	354
Les <i>Choéphores</i> : le départ en exil d'Oreste	361
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : le chœur retourne dans la cité sauvée.....	365
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : l'ensevelissement de Prométhée ?.....	368

Chapitre II : Le rôle joué par la séquence finale dans la construction de l'action..... 377

L' <i>Agamemnon</i> , les <i>Choéphores</i> et les <i>Sept contre Thèbes</i> : un finale essentiellement destiné à présenter le résultat de l'action réalisée au cours de la pièce	381
L' <i>Agamemnon</i> : une action complète mais une fin ouverte	381
L'achèvement de l'action	382
Une fin ouverte	388
Les <i>Choéphores</i>	393
Une action complète.....	393
... mais rapidement relancée.	396
Une fin essentiellement ouverte	399
Les <i>Sept contre Thèbes</i>	404
Une action déjà achevée au moment où commence la séquence finale	404
Une fin essentiellement fermée avec quelques éléments perturbants.....	407
Les <i>Perses</i>	415
La fin contient une action attendue tout au long de la pièce, l'arrivée de Xerxès, mais celle-ci n'influence guère le cours de l'intrigue.....	415

Une fin essentiellement fermée qui n'invite pas le spectateur à réfléchir sur la suite du règne de Xerxès.....	418
Les <i>Suppliantes</i>	422
Un finale essentiellement destiné à mettre en scène la sortie des Danaïdes, une tirade de Danaos qui paraît maladroite.....	422
Une fin ouverte.....	424
Les <i>Euménides</i>	429
L'action se poursuit dans la séquence finale.....	429
Une fin fermée sur le plan narratif mais orientée vers l'avenir.....	434
Le <i>Prométhée enchaîné</i>	439
L'affrontement entre Prométhée et Hermès qui a lieu dans la séquence finale conduit l'action dans une impasse.....	439
Une fin ouverte.....	441
Chapitre III : Un finale spectaculaire ?.....	449
L' <i>Agamemnon</i> , les <i>Choéphores</i> et les <i>Sept contre Thèbes</i> : la monstration des cadavres.....	452
L' <i>Agamemnon</i> : un recours spectaculaire à l' <i>ekkykléma</i> ?.....	452
Les <i>Choéphores</i> : un spectacle calqué sur celui de l' <i>Agamemnon</i> ?.....	465
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : l'introduction spectaculaire des cadavres.....	470
Les <i>Perses</i> : l'arrivée modeste d'un Xerxès humilié tient lieu de spectacle.....	474
Les <i>Perses</i> , les <i>Sept contre Thèbes</i> , les <i>Suppliantes</i> et les <i>Euménides</i> : une sortie spectaculaire des personnages hors de scène.....	480
Les <i>Perses</i> : une chorégraphie impressionnante de Xerxès et du chœur, destinée à rendre compte de l'ampleur du deuil perse.....	480
Les <i>Sept contre Thèbes</i> : l'évacuation spectaculaire des cadavres.....	482
Les <i>Suppliantes</i> : l'intervention d'un chœur secondaire pour la mise en scène du chant final.....	483
Les <i>Euménides</i> : la sortie spectaculaire des personnages présents en scène.....	485
L' <i>Agamemnon</i> , les <i>Choéphores</i> et le <i>Prométhée enchaîné</i> : une action scénique spectaculaire vient mettre fin à la pièce.....	490
L' <i>Agamemnon</i> : la dispute entre le chœur et Égisthe nécessite l'intervention de Clytemnestre qui vient mettre fin à l'action.....	490
Les <i>Choéphores</i> : la mise en scène de la folie d'Oreste.....	492
Le <i>Prométhée enchaîné</i> : une représentation du cataclysme évoqué par les personnages ?.....	493
Conclusion.....	503
Partie III : la fin et l'interprétation de l'œuvre.....	505
Introduction.....	507
Chapitre I : La séquence finale vient-elle modifier l'interprétation des événements qui ont eu lieu au cours de la pièce ?.....	509
Les <i>Perses</i> : le point de vue de Xerxès sur la défaite.....	511

L'Agamemnon : la réalisation des visions de Cassandre et la réhabilitation d'Agamemnon par le chœur	519
Les Choéphores : le problème du matricide	534
Les Suppliantes : le succès des Danaïdes se trouve relativisé	540
Les Sept contre Thèbes : le chœur interprète le fratricide	545
Le Prométhée enchaîné : un portrait ambigu du protagoniste	557
Les Euménides : d'une dispute sur la signification du procès à la faveur unanime au sujet de l'intégration des Érinyes à Athènes	564
Chapitre II : la fin et l'élaboration des enjeux éthiques de l'œuvre	575
Les Perses : la pitié ressentie pour Xerxès fragilise-t-elle la clarté du sens dégagé par Darius ?	578
Les Sept contre Thèbes : le blâme des deux frères et la désolation du chœur face à la déroute de la famille labdacide	584
L'Agamemnon : l'énoncé d'un principe problématique	592
Les Choéphores : un meurtre commis sur l'ordre d'un dieu	600
Le Prométhée enchaîné : les spectateurs sont plongés dans la confusion	607
Les Suppliantes : le chœur des Danaïdes se voit adresser des avertissements	613
Les Euménides : les Athéniens se trouvent mis en garde par Athéna	619
Chapitre III : Comment la fin ménage-t-elle la sortie du spectateur hors de l'univers de la fiction ?	627
Les Euménides : une confusion entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs	631
Les Perses : un rapprochement entre la douleur des personnages et celle des spectateurs ?	644
Les Sept contre Thèbes : une solidarité limitée s'établit entre les personnages et les spectateurs	649
Agamemnon : la perversion des rites	654
Le Prométhée enchaîné : le chaos chez les dieux	666
Les Suppliantes : un ordre en péril	674
Les Choéphores : un monde en transition	679
Conclusion	691
Annexes	693
L'authenticité de la fin des Sept contre Thèbes	695
Présentation du passage	695
L'état de la question	696
Nos arguments contre l'authenticité du passage	704
Conclusion	713
L'identité du chœur secondaire dans la séquence finale des Suppliantes	715
Un chœur secondaire composé des suivantes des Danaïdes	716
Un chant partagé entre deux demi-chœurs	718
Un chœur secondaire composé d'Argiens	722
Un chanteur solo ferait face au chœur principal	725
Conclusion	726

<i>Conclusion générale : une production très diverse</i>	729
<i>Bibliographie</i>	749
Principales éditions utilisées pour les textes d'Eschyle	751
Commentaires	751
Autres auteurs anciens	752
Études spécialisées	754
Études sur la clôture d'un texte littéraire.....	785

Introduction générale

La question de l'authenticité des vers 1005-1078 des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui divise la critique depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, interroge profondément le spectateur ou le critique moderne sur ses préjugés concernant la fin d'une tragédie grecque, et celle d'une trilogie eschyléenne en particulier. En effet, l'un des principaux arguments visant à rejeter ce finale comme inauthentique est la relance tardive de l'action que suppose l'intervention d'Antigone venant défier le héraut qui interdit les funérailles de Polynice au nom des *probouloi* de la cité. Il semble donc attendu de la fin d'une trilogie liée sur le plan narratif, comme l'est la trilogie consacrée par Eschyle à la famille des Labdacides, qu'elle ne renoue pas les fils d'une nouvelle intrigue. Or nous ne possédons qu'une autre fin de trilogie liée, la fin des *Euménides* qui effectivement ne s'achèvent pas par une relance de l'intrigue, mais par l'apaisement de la colère des Érinyes. En savons-nous assez au sujet des fins des tragédies d'Eschyle pour juger de la capacité des vers 1005-1078 à fournir une fin à la tragédie des *Sept contre Thèbes* ?

Ce problème philologique de l'authenticité des vers 1005-1078 des *Sept contre Thèbes* révèle l'intérêt que peut revêtir une étude globale des fins des tragédies conservées d'Eschyle. Aristote, dans la *Poétique*, fait de la fin un élément essentiel de la constitution d'un tout, avec le début et le milieu¹. En effet selon lui, une tragédie est l'imitation d'une action achevée et complète, ayant une certaine longueur², et ce qui est complet (ὅλον) est ce qui a un début, un milieu et une fin. Cette dernière est à son tour définie comme ce qui est nécessairement après quelque chose mais après quoi il n'y a plus rien³. L'évidence avec laquelle s'impose la présence d'une fin dans la construction d'une œuvre complète contraste cependant avec la difficulté rencontrée lorsque l'on tente de théoriser cet objet littéraire. En effet, Aristote ne donne pas une définition littéraire de la fin et son propos ne permet pas de détailler quelles sont les caractéristiques de la fin d'une tragédie grecque. Aristote souligne ensuite qu'une tragédie ne doit pas s'arrêter au hasard (ὅπου ἔτυχε)⁴ et, sans entrer dans les détails de l'art de clôturer un

¹ Aristote, la *Poétique*, 1450b : ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. « Un tout est ce qui a un début, un milieu et une fin. »

² Aristote, la *Poétique*, 1450b : κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος. « Il est certes établi pour nous que la tragédie est la représentation d'une action achevée et complète possédant une certaine longueur. »

³ Aristote, la *Poétique*, 1450b : ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. « Le début est ce qui par nécessité ne se trouve avant rien d'autre, mais après lequel par nature autre chose se trouve être ou advenir. La fin au contraire est ce qui est par nature, nécessairement ou généralement, à la suite de quelque chose d'autre mais après lequel il n'y a rien d'autre. »

⁴ Aristote, la *Poétique*, 1450b : δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρησθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. « Il faut donc que les histoires bien composées ne commencent pas au hasard ni ne finissent au hasard, mais elles doivent avoir rapport aux formes évoquées. »

texte, le philosophe laisse tout de même entendre que la fin est un passage particulièrement délicat à aborder pour l'auteur.

Une tragédie ne doit pas s'arrêter au hasard et nous souhaiterions mieux comprendre les mécanismes qui régissent l'achèvement d'une tragédie grecque en étudiant la fin des tragédies d'Eschyle. Ce dramaturge est le premier des tragiques dont nous ayons conservé une partie de la production théâtrale et peu d'études ont été menées jusqu'à maintenant pour mettre au jour les procédés employés par Eschyle pour achever ses tragédies. Or, la question de la fin des tragédies d'Eschyle présente un intérêt particulier dans la mesure où différents types de fin existent dans sa production : les fins provisoires des deux premières tragédies d'une trilogie liée et la fin définitive de la troisième tragédie d'une trilogie liée ou d'une tragédie autonome comme les *Perses*. Chaque tragédie eschyléenne a sa cohérence et contient pour elle-même un début, un milieu et une fin. En même temps, chaque tragédie sauf les *Perses*⁵ appartient à un ensemble plus grand qui prolonge voire modifie le sens de chaque unité et les fins des tragédies d'Eschyle ne semblent pas avoir le même statut selon leur place au sein de la trilogie.

Si pour les Modernes, une tragédie se caractérise, généralement et par opposition à la comédie, par un dénouement malheureux⁶, pour les Anciens la nature du dénouement n'entre pas en compte dans la définition de la tragédie. Ainsi, dans la *Poétique*⁷, tout en affichant sa préférence pour les tragédies au dénouement malheureux, Aristote reconnaît comme tragédies aussi bien les pièces présentant une *métabasis* négative (du bonheur vers le malheur) que celles présentant une *métabasis* positive (du malheur vers le bonheur) ainsi que celles présentant une double fin : heureuse pour les uns et malheureuse pour les autres. Les concepts de fin heureuse ou malheureuse semblent d'autant moins pertinents pour l'étude des tragédies d'Eschyle qu'il est souvent difficile d'y identifier un protagoniste pour qui aurait eu lieu au cours de l'intrigue une *métabasis*. Il faut donc aborder les fins des tragédies grecques avec des outils et des concepts différents de ceux que l'on peut employer pour les tragédies modernes mais la part

⁵ Il n'est pas exclu qu'il existe une forme de connexion thématique entre les *Perses* et les autres tragédies de cette trilogie, mais les *Perses* sont la seule tragédie historique de la trilogie. Voir Garvie (2009, xlili).

⁶ En 1542, dans le *Dictionarium Latinogallicum*, la tragédie est définie par son dénouement funeste. En outre, Scherer (1950, 290-291) évoque comment dans la première moitié de l'époque classique, la tragédie a dû accentuer son dénouement funeste, voire sanglant et horrible, pour se distinguer du genre de la tragi-comédie. Voir également Zanin (2014).

⁷ Aristote, la *Poétique* 1453a : ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. « il est donc nécessaire, pour qu'elle soit belle, que l'histoire soit simple plutôt que double, comme certains le disent et que le passage ne s'effectue pas du malheur vers le bonheur mais au contraire du bonheur vers le malheur non pas à cause de la méchanceté mais à cause d'une grande faute de la part soit d'un homme tel que je l'ai dit soit d'un homme meilleur plutôt que pire. »

moins importante que joue la nature du dénouement dans la définition de la tragédie antique n'enlève rien à l'intérêt d'une étude de la fin⁸. En effet, les fins des tragédies grecques, et celles d'Eschyle notamment, échappent à une classification binaire entre fin heureuse et fin malheureuse et elles nous invitent ainsi à les considérer dans toutes leurs subtilités.

Comment dire la fin ?

Exodos, dénouement, catastrophe

Nous nous intéresserons donc à la fin des tragédies d'Eschyle et nous nous demandons dans un premier temps par quel concept désigner l'objet de notre étude. Depuis la *Poétique* d'Aristote, on a l'habitude de distinguer les parties suivantes d'une tragédie grecque : le prologue, les épisodes, l'*exodos* (« la sortie ») et les parties chorales⁹. Aristote, cite ici les « parties quantitatives » de la tragédie sans donner les caractéristiques propres à la partie qu'il désigne par le nom *exodos*¹⁰. En effet, il définit l'*exodos* comme la partie après laquelle il n'y a plus de chant du chœur¹¹, mais ne donne aucune indication sur son contenu ou son fonctionnement et de fait l'*exodos* a parfois été comprise comme la partie commençant après le dernier chant du chœur¹². Aristote semble donner aux chants choraux une fonction de

⁸ Ce phénomène se vérifie également chez Euripide où la notion de *happy end* peut cacher la complexité à l'œuvre dans la réflexion d'Euripide. Ainsi, Mauduit et Saetta Cottone (2019, 340), concernant la fin de l'*Hélène* : « certains critiques, comme Anne Pippin Burnett, ont considéré ce finale comme une véritable délivrance, au point de le comparer à un *happy end* comique. Nous préférons penser que c'était le moment le plus réflexif de la pièce, celui où les spectateurs pouvaient enfin s'interroger sur la nécessité de croire à une fiction qui ne change pas le sens de l'histoire. » De même, Easterling (2004, 157) après avoir évoqué les fins de l'*Ajax*, des *Trachiennes* et d'*Oedipe à Colone*, suggère que le concept de « happy ending » n'est adapté pour expliquer le rapport au temps qui peut caractériser la fin de certaines tragédies de Sophocle : « these are not « happy endings » in which time's destructive power is negated or the uncontrollability of the future forgotten, but the model of time they work with differs from that suggested by the endings of (say) *Antigone* or *Electra*, where the focus, respectively, is on learning the implications of one's actions (*Antigone* 1334-1353) and on the compulsions imposed by the logic of revenge (*Electra* 1483-1510). »

⁹ Aristote, la *Poétique*, 1452b : κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαίρεται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, « Selon la quantité et pour parler des divisions selon lesquelles la tragédie se décompose, existent prologue, épisode, *exodos*, parties chorales. »

¹⁰ À dire vrai, il ne donne les caractéristiques d'aucune partie, il se contente de les situer les unes par rapport aux autres.

¹¹ Aristote, la *Poétique*, 1452b : ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος « l'*exodos* est toute la partie de la tragédie après laquelle il n'y a pas de chant du chœur ».

¹² Il est possible de citer à sujet la paraphrase que donne Corneille dans son *Discours de l'utilité des parties du poème dramatique*. « Pour achever ce discours, je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur. Le prologue est ce qui se récite avant le premier chant du chœur ; l'épisode, ce qui se récite entre les chants du chœur ; et l'exode, ce qui se récite après le dernier chant du chœur. »

délimitation entre deux parties parlées mais ne définit pas ce qu'il estime être l'unité structurelle de la tragédie grecque.

Plusieurs mots existent en grec ancien pour désigner la fin d'une tragédie mais aucun ne nous semble à même de fournir un concept adapté à la réalité des tragédies eschyléennes. En effet, si le terme d'*exodos* est largement repris par la critique contemporaine pour désigner la dernière partie d'une tragédie grecque¹³, il n'est pas à même, en ce qui concerne les tragédies d'Eschyle, de délimiter une partie dotée d'une réelle cohérence. Ainsi, Taplin (1977, 472-473) critique la désignation d'une partie de la tragédie par le terme *exodos*. La condamnation que fait Taplin de la définition aristotélicienne de l'*exodos* est sans appel (« *exodos*. The definition of this is so inane that it betrays the others ») et l'on peut résumer ainsi les chefs d'accusation : Aristote tirerait le terme d'*exodos* du nom donné à la musique accompagnant la sortie du chœur pour trouver un troisième terme nécessaire à la parfaite symétrie de sa définition des parties de la tragédie. De plus, selon Taplin, l'*exodos* ne correspond pas à une partie structurellement pertinente dans la tragédie, dans la mesure où son extension peut varier considérablement d'une tragédie à l'autre et que même si l'on accepte de considérer les chants choraux comme une séparation suffisante et pertinente entre deux actes, ce que précisément Taplin refuse, l'*exodos* ne fournit alors aucune partie spécifique et cohérente dans la tragédie, aucun acte au sens d'une unité relativement autonome au sein de l'ensemble de la pièce et consacrée au développement d'une action particulière. De fait, quatre des tragédies d'Eschyle s'achèvent par un chant qui fait intervenir un chœur et dans ces tragédies il n'y a pas de partie après laquelle il n'y a plus de chant. S'il faut comprendre la définition aristotélicienne de l'*exodos* comme désignant la partie de l'œuvre qui commence après le dernier *stasimon* du chœur, les segments délimités varient grandement selon les œuvres et forment des unités très discutables¹⁴. L'inadéquation du terme *exodos* est liée au fait que les mots techniques employés par Aristote ne servent qu'à

¹³ Un tel succès se remarque notamment par les emplois de ce terme dans l'édition des « Classiques en poche » aux Belles Lettres. Par exemple, la traduction du vers 1222 de l'*Œdipe roi* est, dans cette collection, précédé de la mention EXODOS, de même que le vers 908 des *Perses* ; une note au vers 1226 de l'*Ajax* indique « début de l'*exodos* ». Un certain nombre de critiques emploient ce terme conformément au sens qu'en donne Aristote. Nous lisons « It is not a very long step from the debate in the camp, properly acted out by a good rhapsode, to, for example, the *agon* in the *exodos* of Sophocles' *Ajax*... » dans Herington (1985, 52), « nell'esodo dell'*Antigone* la narrazione del Messaggero relativa al suicidio di Antigone e di Emone precede immediatamente l'arrivo in scena di Creonte con il cadavere di Emone. » dans Di Benedetto et Medda (2002, 37) et « The *exodos* of this play draws together its human and divine elements in a remarkably successful blend of realistic drama and effective « theatre ». » dans Conacher (1967, 71).

¹⁴ Dans l'*Agamemnon*, le dernier *stasimon* a eu lieu aux vers 975-1034, c'est-à-dire que toute une deuxième partie de l'*Agamemnon* (1035-1673) est dépourvue de *stasimon* et il faudrait dès lors intégrer la scène avec Cassandre à l'*exodos* de l'*Agamemnon*, c'est-à-dire faire de cette dernière plus du tiers de la pièce. De même, dans les *Euménides*, le dernier *stasimon* est situé aux vers 490-565, soit très tôt dans la pièce.

décrire une structure formelle, basée sur une alternance entre parties parlées et parties chantées. Aristote ne propose pas de définition fonctionnelle, dramaturgique de ces parties ; il n'est donc pas étonnant que les parties ainsi définies ne représentent pas véritablement une unité organique et il convient de chercher un autre concept pour aborder les fins des tragédies d'Eschyle.

Il nous semble qu'Aristote apporte sa contribution majeure à l'étude du fonctionnement d'une tragédie grecque lorsqu'il développe ses propos sur le nœud (δέσις) et le dénouement (λύσις), les deux parties du développement du *mythos* tragique. Le dénouement est la partie de la tragédie qui commence au début du passage du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur pour le protagoniste et qui se poursuit jusqu'à la fin de la pièce¹⁵. Le dénouement commence donc bien avant la fin de la pièce et commence à la *métabasis* qui, dans les tragédies complexes, survient au moyen d'une reconnaissance et d'une péripétie¹⁶. Le concept de dénouement tel que le propose Aristote est-il pertinent pour l'étude des pièces d'Eschyle ? La critique contemporaine a pu souligner la relative linéarité des intrigues eschyléennes¹⁷ et il n'est pas toujours évident de trouver un nœud ou un retournement de situation dans les tragédies du premier des tragiques. Dans les *Perses* par exemple, l'annonce de la défaite perse qui marque le passage du bonheur au malheur pour les Perses en général et pour Xerxès en particulier a lieu dès les vers 249-255. Les vers 256-1076 constitueraient-ils le dénouement de la première des tragédies conservées ? Les *Perses* constituent certes un exemple particulier et peu représentatif, car dans cette pièce le *pathos* a eu lieu avant le début de la pièce, et l'œuvre d'Eschyle qui se fonde le plus sur un renversement de situation n'offre pas une séquence clairement identifiable en tant que dénouement.

La notion de dénouement telle qu'elle est travaillée par Aristote nous semble davantage pertinente pour comprendre le dynamisme propre à une tragédie antique qu'elle ne nous semble utile pour délimiter une partie au sein du texte tragique. En effet, la métaphore du nœud nous

¹⁵ Aristote, la *Poétique*, en 1455b : λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους. « Je dis que le nouement c'est la tragédie à partir du commencement jusqu'à cette partie, qui est la limite (ἔσχατόν) à partir laquelle on passe au bonheur ou au malheur, et que le dénouement c'est la tragédie à partir du début de ce changement jusqu'à la fin. »

¹⁶ Aristote, la *Poétique*, 1452a : λέγω δὲ ἀπλήν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης ὡσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασιν γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασιν ἐστιν. « Je dis que l'action est simple est celle dont, d'après nos divisions, le changement de situation s'est fait de façon continue et sans aucune péripétie ou reconnaissance, complexe celle dont le changement de situation se fait à partir d'une reconnaissance ou d'une péripétie ou des deux. »

¹⁷ Demont, Lebeau (1996, 90) : « Les tragédies d'Eschyle sont d'abord remarquables par la simplicité et la linéarité de l'action : ni intrigue complexe, ni surprises ou retournements inattendus ne viennent en briser ou en obscurcir le dénouement. »

invite à penser les épisodes d'une tragédie comme soumis à la création d'une tension qui se résorbe finalement dans un mouvement qui apporte aux spectateurs un certain apaisement¹⁸. Le retournement de situation pour le protagoniste peut être délicat à localiser dans les tragédies d'Eschyle¹⁹ mais l'idée de la mise en scène d'un renversement de fortune fournit un élément d'analyse intéressant pour l'étude du texte tragique. Le concept de dénouement nous incite à réfléchir au rôle joué par la fin dans la conduite narrative de la pièce mais nous ne le retiendrons pas pour délimiter la séquence finale des tragédies d'Eschyle.

Les Anciens ont également pu recourir au terme catastrophe (καταστροφή) pour désigner la fin d'une tragédie grecque. Le verbe καταστρέφω signifie « tourner sens dessus dessous » et le nom καταστροφή en est venu à désigner la conclusion²⁰. Ce terme est déjà employé par Antiphane (IV^e siècle avant J.-C.)²¹ et est repris par différents auteurs plus tardifs²². Une définition nous en est donnée par Donat²³ mais dans le cadre d'une comédie et non d'une tragédie. Ce terme, traduit en latin par *conversio rerum*, n'est pas sans rapport avec la *metabasis* aristotélicienne et une étude du vocabulaire employé par les Anciens pour désigner la fin d'un drame révèle rapidement que le renversement de fortune est au cœur de l'esthétique tragique mais ne renseigne pas immédiatement sur l'art mis en œuvre par les dramaturges pour clôturer leurs pièces. L'emploi du terme catastrophe pour désigner la fin d'une pièce située à son extrémité finale le retournement de situation, ce qui n'est pas ce que l'on retrouve dans les *Perses*, comme nous avons pu le remarquer, et chez Eschyle il semble plus juste de chercher le déclenchement de la crise avant la fin, sauf peut-être en ce qui concerne le *Prométhée enchaîné*.

¹⁸ Goldschmidt (1982, 310) montre comment c'est l'articulation entre le nœud et le dénouement qui fait de la tragédie un genre plus philosophique que l'histoire, dans la mesure où cette articulation apporte de l'intelligibilité aux faits exposés.

¹⁹ Ainsi, dans l'*Agamemnon*, c'est le roi qui semble subir un renversement de fortune qui le fait passer du bonheur au malheur, mais ce renversement le conduit directement à la mort et le protagoniste de la pièce semble être Clytemnestre plutôt qu'Agamemnon.

²⁰ Garriga (2011, 149) : « un giro radicale in una determinata situazione è interpretabile come la fine dello stato anteriore delle cose, come un finale o conclusione che implica che ciò che vi era prima ora non esiste più. »

²¹ Antiphane, cité par Athénée, *Deipnosophistae*, (6, 1) :

ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διωκημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν,
τὴν εἰσβολήν.
« Pour nous cela n'existe pas, mais il nous faut tout inventer,
de nouveaux noms, ce qui s'est passé avant,
ce qui a lieu maintenant, la catastrophe,
le début. »

²² Polybe, *Histoires* 3.48.8 ; Lucien *Alexandre*, 60 ; Héron d'Alexandrie, *Automates*, 22.

²³ Donat (IV, 5) : *Comoedia per quattuor partes diuiditur* : prologum, protasin, epitasin, catastrophe (...). catastrophe conuersio rerum ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum. « La comédie se divise en quatre parties : le prologue, la protase, l'épitase et la catastrophe (...) la catastrophe est le retournement de la situation jusqu'à l'issue heureuse, après que tous les personnages ont eu connaissance des événements. »

Les Anciens ne sont donc pas sans avoir réfléchi à la fin d'une pièce de théâtre et il est possible de tirer un certain nombre d'enseignements de leurs propos à ce sujet. Le terme d'*exodos* tel qu'il est présenté par Aristote suggère le rôle structurel que les chants du chœur peuvent jouer dans la pièce et nous invite à réfléchir au rôle joué par la sortie des personnages dans l'achèvement d'une tragédie. Les termes de dénouement et catastrophe désignent la tragédie comme le lieu d'un renversement de fortune et nous font réfléchir sur la place de la fin vis-à-vis de ce bouleversement dont il faudra chercher la manifestation dans chaque pièce.

La séquence finale

Pour l'étude des fins des tragédies d'Eschyle nous adopterons le concept de séquence finale. Par ce concept nous désignons la dernière unité dotée d'une certaine cohérence au sein du texte tragique. Le concept de séquence finale, dont il nous reste à déterminer les caractéristiques, nous permet de délimiter un passage du texte disposant d'une étendue suffisante pour se prêter à une analyse structurelle, dramaturgique, narratologique et stylistique. Il ne s'agit pas seulement d'étudier la clôture du texte dans son sens le plus strict²⁴, mais de mieux comprendre le fonctionnement global du dernier segment d'une tragédie d'Eschyle. La clôture se distingue de la fin dans la mesure où tout texte est limité sans être forcément achevé sur le plan structurel et si nous prendrons en compte dans notre recherche les procédés au moyen desquels le texte annonce sa fin aux spectateurs, c'est sur le segment final d'une façon plus large que nous nous concentrerons. Taplin (1977) a montré le rôle important que jouent les entrées et les sorties des personnages dans la composition d'une tragédie et nous nous fonderons sur ces mouvements des personnages articulés à la présence des chants choraux pour repérer l'unité finale des tragédies d'Eschyle. En effet les chants du chœur constituent la plupart du temps une pause dans la progression narrative et cette rupture relative peut parfois délimiter les contours des unités constitutives du texte tragique. Nous désignons ainsi par séquence finale la dernière portion de la pièce délimitée par un changement significatif dans le rythme employé par les locuteurs, changement parfois accompagné par l'arrivée ou le départ d'un personnage. Des changements métriques et des évolutions dans le personnel scénique peuvent avoir lieu au cours de la séquence finale, mais en nous appuyant sur l'alternance entre parties parlées et parties chantées ainsi que sur le retour, l'arrivée ou le départ des personnages, il semble possible

²⁴ Nous désignons ainsi les procédés au moyen desquels le dramaturge signifie aux spectateurs que l'œuvre est en train de s'achever.

de dégager une séquence propre à l'étude des fins des tragédies d'Eschyle. Une séquence est un morceau plus large qu'une scène, uniquement déterminée par la sortie ou l'arrivée d'un personnage, et nous aurons à réfléchir à l'articulation entre scène et séquence. La question du début de la fin est particulièrement épineuse²⁵ et nous aurons à revenir en détail sur les délimitations que nous proposons pour la séquence finale des différentes pièces.

Notre objet d'étude se limite donc aux séquences finales des sept tragédies conservées d'Eschyle : les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes*, l'*Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides* et le *Prométhée enchaîné*²⁶. Pour l'heure, nous ne préjugeons d'aucun autre point commun entre ces séquences finales que leur position ultime au sein de l'œuvre tragique et nous nous donnons pour but de repérer les modalités de composition qui régissent l'introduction et le développement de la séquence finale, les fonctions qu'elle doit remplir au sein du texte et de la représentation tragiques et le rôle qu'elle joue dans la construction du sens de l'ensemble de la pièce. Notre recherche se présente ainsi comme une étude comparative de la dernière unité structurelle de chacune des tragédies d'Eschyle.

Essai de problématisation

Les questions qui touchent la construction, les fonctions et la dynamique de la fin d'une tragédie d'Eschyle sont nombreuses. La plus évidente, et que nous avons déjà abordée, est celle de la délimitation initiale de la fin : la fin commence-t-elle au dernier vers d'une tragédie, à la dernière paire strophique ou épode si la tragédie est conclue par un chant, à la dernière réplique si c'est un dialogue qui l'achève ou est-on autorisé à rechercher une unité plus large dont l'étude permettrait de dégager les dynamismes qui conduisent une tragédie à sa fin ? L'organisation interne de la séquence finale pose la question de savoir comment la parole organise sa propre disparition au cours de ses derniers développements. Une étude de la part respective du chœur et de celle des personnages dans le déroulement de la séquence finale devrait permettre de comprendre comment le poète amène la rupture de l'illusion à laquelle le spectateur est rivé depuis le début de la pièce. Cette rupture, qui peut être plus ou moins marquée, peut être le fruit

²⁵ Torgovnick (1981, 6) énonce ainsi les différentes applications que le mot « ending » peut trouver dans un texte : « the word « ending » straightforwardly designates the last definable unit of work - section, scene, chapter, page, paragraph, sentence – whichever seems most appropriate for a given text. »

²⁶ L'authenticité de cette tragédie est discutée mais nous l'intégrons dans notre corpus. Pour une défense de l'authenticité, voir Saïd (1985).

des derniers moments de l'œuvre mais peut également être préparée en amont et se pose la question de savoir si et comment la fin est préparée par l'ensemble de la pièce.

Quelles sont les fonctions de la fin sur les plans narratif, dramaturgique et sur celui de la mise en scène ? Une fin peut achever mais également relancer ou suspendre l'action. Eschyle a-t-il prévu des formes d'épilogue, qui supposeraient que les personnages poursuivent leur existence après la fin de l'intrigue ? Une fin fermée est caractérisée idéalement par une action achevée qui a répondu à toutes les questions qu'elle a suscitées dans l'esprit du spectateur tandis qu'une fin ouverte montre une action inachevée sans donner toutes les réponses attendues. Quel est le degré d'ouverture ou de fermeture des fins des tragédies d'Eschyle ? Comme l'indique l'existence d'un terme tel que celui d'*exodos*, la sortie des personnages et du chœur semble être l'un des enjeux de la fin d'une tragédie grecque et nous nous situons là à la limite entre des problématiques liées à la construction de l'intrigue, puisque se pose la question de la motivation de cette sortie sur le plan narratif, et d'autres liées à la mise en scène. Un finale de tragédie se doit-il d'être plus spectaculaire que les parties précédentes de l'œuvre, sommes-nous par ailleurs en mesure de rendre compte de la mise en scène des fins des tragédies d'Eschyle ?

La fin en tant que seuil de sortie de l'œuvre est dotée d'un poids certain dans l'élaboration du sens qu'il convient de donner à l'ensemble de l'œuvre, point sur lequel nous serons amenée à revenir, et il faut s'interroger sur les stratégies mises en œuvre par Eschyle pour orienter l'interprétation que les spectateurs vont faire de ses drames. Le spectateur peut attendre un certain nombre de réponses lorsqu'il aborde la fin d'une œuvre littéraire et l'on peut se demander si la fin est dotée d'une certaine autorité dans l'établissement des enjeux éthiques de la pièce. La fin, comme porte de sortie de l'œuvre, constitue un lieu de transition qui aboutit au retour du spectateur au monde extérieur à la représentation et il y a des précisions à apporter sur la façon dont la séquence finale ménage la sortie du spectateur de l'œuvre. Tel est l'ensemble des questions qui peuvent se poser au sujet de la fin d'une tragédie d'Eschyle et que notre enquête se donne pour but d'aborder.

Pourquoi s'intéresser à la séquence finale des tragédies d'Eschyle ?

Au sujet des fins des tragédies d'Eschyle, Francis Dunn (1996, 51) s'exprime ainsi : « There are no repeated passages in Aeschylus, and no consistent form or theme. The closing lines may be spoken by the chorus, by a character or by a special chorus of attendants. » De fait, s'il est possible de rapprocher la fin des *Perses* de celle des *Sept contre Thèbes* de par la

présence d'un thrène final, celle des *Suppliantes* de la fin des *Euménides* par la mise en place d'un cortège destiné à introduire un groupe d'étrangères dans une cité grecque, ou celle de l'*Agamemnon* de la fin des *Choéphores* par les effets de parallélisme que l'on peut trouver entre les deux, force est de constater qu'il n'existe pas un schéma type là où chez Euripide par exemple, l'intervention finale d'un dieu²⁷ ou l'expression d'une prophétie, d'annonces ou d'ordres donnant des informations sur la suite de l'action²⁸ viennent fournir une justification pour une étude comparée des fins de ce dramaturge. Les fins des tragédies d'Eschyle se présentent ainsi dans une diversité qui pourrait *a priori* décourager une analyse systématique des procédés employés par le dramaturge pour achever ses pièces. Cependant, si notre recherche ne se donnera pas pour but de définir les règles strictement appliquées par toutes les fins des tragédies d'Eschyle, règles qui de fait n'existent certainement pas, l'intérêt d'une étude comparée des séquences finales eschyléennes ne doit pas être minimisé. De fait, cet effet de variété ne se limite pas à l'élaboration des fins de ses tragédies mais il est propre à l'ensemble de la production d'Eschyle²⁹ et une étude de la fin s'intègre de plein droit aux études portant sur la dramaturgie eschyléenne.

L'absence de schéma aisément repérable à la fin des tragédies d'Eschyle révèle finalement tout l'intérêt que peut prendre une étude de la fin des tragédies eschyléennes. En effet, la fin apparaît rapidement comme un lieu nettement moins codifié que le début où les règles de l'exposition sont généralement bien connues et se retrouvent avec une certaine constance d'une œuvre à l'autre³⁰. De même, des études ont pu être menées pour repérer les invariants des scènes de messager³¹. En ce qui concerne les fins des tragédies d'Eschyle en revanche, il semble difficile de préjuger de la présence de points communs à part celui, purement conjoncturel, qu'est la position finale de ces morceaux. Ainsi, alors qu'un prologue

²⁷ Comme dans l'*Andromaque*, les *Bacchantes*, *Électre*, *Hélène*, *Hippolyte*, l'*Ion*, *Oreste* et les *Suppliantes*. Dans *Médée*, les *Héraclides* et *Héraclès*, l'apparition finale d'un être humain peut s'apparenter en partie aux apparitions divines.

²⁸ L'*Andromaque* v. 1239-1262, les *Bacchantes* v. 1330-1339, *Électre* v. 1249-1291, *Hélène* 1666-1679, *Hippolyte* v. 1423-1431, *Ion* 1575-1594, les *Suppliantes* v. 1188-1226, *Iphigénie en Tauride* v. 1459-1467, *Médée* v. 1378-1388, les *Héraclides*, v. 1030-1044, *Hécube* v. 1261-1281, *Héraclès*, v. 1358-1366, les *Phéniciennes*, v. 1710-1712, *Oreste* v. 1643-1665.

²⁹ S'il est possible d'établir des rapprochements dans la composition des drames d'Eschyle, par exemple la première partie de l'*Agamemnon* ressemble aux *Perses* par l'attente du roi, chaque tragédie présente sa structure propre et dans les *Sept contre Thèbes* par exemple, la composition de la pièce colle au mythe avec la place centrale donnée à la scène des sept paires de boucliers.

³⁰ Voir notamment sur ce point Schmidt (1971).

³¹ Voir par exemple Barrett, (2002).

et/ou une *parodos* se dessinent clairement chez le même auteur³², il est plus difficile de systématiser le déroulement de la dernière séquence d'une tragédie et la fin mérite à ce titre une attention particulière. Le concept de séquence finale nous invite à rechercher les points de concordance entre les fins des tragédies d'Eschyle, sans présumer d'une uniformité qui très certainement n'existe pas, et aussi les spécificités de chaque tragédie.

Plus qu'une simple confirmation de la riche variété eschyléenne, une étude comparée des fins de ses œuvres doit apporter une connaissance plus fine de la composition et du fonctionnement de ses pièces. En effet, dans toute œuvre narrative l'attente de la fin crée une tension et une dynamique qui impliquent le spectateur dans la progression de l'intrigue et la façon dont le dramaturge peut jouer sur ces effets d'attente constitue l'un des principaux ressorts de la composition dramatique. Nous proposons ainsi une lecture des tragédies d'Eschyle orientée par la question de la construction de sa fin et nous espérons que cette lecture nous aidera à nous saisir des dynamiques internes à l'œuvre. Une étude de la séquence finale ne se limite pas à une enquête sur la clôture des tragédies eschyléennes mais elle prend également en compte les procédés d'écriture qui intègrent la fin au sein d'un récit dont les limites posent question.

Du point de vue de la transmission des textes, les fins des tragédies ont assez souvent pu connaître une corruption matérielle. À la fin, il est facile de supposer la suppression ou l'ajout d'un certain nombre de vers et cela se vérifie notamment chez Eschyle³³. L'étude de la fin des tragédies doit ainsi faire face à un certain nombre de problèmes philologiques et les résultats d'une enquête sur la dramaturgie de la fin aideront peut-être à se positionner sur certains points d'ordre textuel. La question de l'authenticité du finale des *Sept contre Thèbes* est représentative des problèmes textuels qui peuvent entraver notre accès à la fin d'une tragédie mais les autres éléments du corpus ne sont pas indemnes de difficultés philologiques et il convient de s'interroger sur les raisons qui ont présidé à cette transmission accidentée du texte. La fin serait-elle perçue par les Anciens comme un passage d'un intérêt relativement moindre

³² Une *parodos* est aisément repérable dans toutes les tragédies d'Eschyle sauf dans les *Euménides* où la mise en scène du début est sujette à débat. Dans le *Prométhée enchaîné*, l'entrée du chœur est l'occasion d'un échange inédit avec le protagoniste.

³³ Dans l'*Agamemnon* il a pu être avancé par certains critiques que la réplique finale du chœur a disparu, voir Taplin (1977). Dans les *Sept contre Thèbes*, c'est toute une scène qui semble avoir été rajoutée, en amputant peut-être le texte de ses derniers vers authentiques.

et qui supporterait à ce titre des modifications dont les autres parties du texte seraient davantage préservées³⁴ ?

L'état de la question

La dramaturgie eschyléenne

Notre recherche se situe dans le domaine des études sur la dramaturgie tragique et plus spécifiquement sur la dramaturgie eschyléenne, c'est-à-dire que nous nous intéressons à la construction des tragédies d'Eschyle. À l'instar d'un certain nombre de critiques allemands tels que Jens ou Kremer, nous nous intéressons à une partie du texte tragique dont nous tentons de définir l'orientation et les caractéristiques. Notre étude sur l'unité finale des tragédies d'Eschyle fait ainsi suite à des recherches sur les scènes de messager, sur les stichomythies³⁵, sur le prologue³⁶, sur les scènes d'*agon*³⁷, sur les monologues³⁸ ou l'*amoibaion*³⁹. Ces études nous invitent à envisager la tragédie grecque comme un ensemble articulé dont l'organisation est intelligible et si les normes qu'elles nous proposent sont toujours soumises à caution et ne valent parfois que par les écarts qu'elles mettent en valeur, elles font de la tragédie grecque un objet dont peut se saisir la critique.

En ce qui concerne la dramaturgie eschyléenne plus particulièrement Schadewaldt (1974) a étudié les développements apportés par Eschyle à la forme originelle de la tragédie, forme qu'il déduit à partir d'une enquête sur la tragédie de Thespis, les chœurs tragiques⁴⁰ et les dithyrambes. Selon lui, l'*exodos* est le segment final que la tragédie hérite des chœurs tragiques et qu'Eschyle garderait essentiellement inchangé sinon jusqu'au *Prométhée enchaîné*, qu'il date des années 460 avant notre ère, du moins jusqu'à l'*Agamemnon* qu'il achève par un sixième épisode et non par une *exodos*. Pour lui, l'absence d'indication pour la mise en scène de la sortie du chœur et des personnages correspond à l'absence d'*exodos* et il ne s'appuie donc

³⁴ Au sujet de la transmission des texte Kovacs (2005, 379-393) est un bon point de départ. Ce critique met notamment en rapport la fin estimée inauthentique des *Sept contre Thèbes* et la loi, passée peu après la mort d'Eschyle, selon laquelle quiconque voudrait remonter une pièce d'Eschyle obtiendrait un chœur. Quintilien (10.1.66) nous apprend que ces reprises furent l'occasion de nombreuses modifications apportées au texte initial. Certains critiques ont supposé que la fin d'un manuscrit était un lieu propice à la corruption textuelle. Ainsi Headlam (1966, II, 233), au sujet des vers 1032-1035 des *Euménides* : « The copyist, approaching the end of his task, has written, as at the end of the *Agamemnon*, with great haste and carelessness. »

³⁵ Voir par exemple Seidensticker (1971).

³⁶ Voir par exemple Schmidt (1971).

³⁷ Duchemin (1968).

³⁸ Schadewaldt (1926).

³⁹ Popp (1971).

⁴⁰ Ces chœurs tragiques sont évoqués par Hérodote (5, 67).

pas sur la définition aristotélicienne. Schadewaldt rejette la présence d'une *exodos* en bonne et due forme à la fin des *Euménides*, effectivement caractérisée par une importante procession, et le faste de la sortie finale dans les *Euménides* s'expliquerait notamment par un effet de compensation après la sortie potentiellement discrète du chœur à la fin de l'*Agamemnon*. Il estime que la tragédie s'est enrichie de divers emprunts à la réalité quotidienne, religieuse et politique des spectateurs à partir d'un spectacle essentiellement choral. Pour lui l'*exodos* est la mise en scène de la sortie des personnages et surtout du chœur qui, chez Eschyle, s'inscrit encore comme une partie intégrale du texte tragique et non pas une partie parlée après laquelle il n'y a plus de chant du chœur.

Taplin (1977) a apporté une contribution essentielle aux études eschyléennes par ses travaux sur les entrées et sorties des personnages qui ont rendu sensible la nécessité d'envisager la tragédie grecque dans sa dimension de spectacle. Selon ce critique, une séquence du texte eschyléen est délimitée par un chant choral, ou ce qui peut en tenir lieu⁴¹, précédé de la sortie d'un personnage et suivi par l'arrivée d'un personnage. Taplin réfléchit aux articulations qui structurent le texte tragique et ses études sur la sortie des personnages sont particulièrement importantes dans le cadre de notre propre recherche sur la fin des tragédies appelée par certains l'*exodos*. Taplin lui-même ne propose pas de réflexion sur la fin en elle-même mais il fournit des intuitions stimulantes sur la mise en scène de l'événement final de la plupart des tragédies d'Eschyle : la sortie des personnages et du chœur. Taplin offre un aperçu d'ensemble des enjeux liés aux mouvements des personnages dans un théâtre de plein air au personnel scénique réduit et nous serons amenée à discuter des passages délimités par ce critique.

West (1990) a également étudié la composition des tragédies d'Eschyle. West établit une distinction entre la structure formelle d'une tragédie, c'est-à-dire la succession de parties parlées et de chants choraux qui la constituent, et sa structure dynamique qui rend compte de la progression de l'action. West estime que les tragédies d'Eschyle sont essentiellement composées de deux phases, l'une s'occupant d'introduire l'action et l'autre de l'achever et d'en traiter les conséquences. Pour lui la dernière partie d'une tragédie eschyléenne expose les conséquences de l'action, conséquences qui s'incarnent dans des activités telles que la lamentation ou des récriminations avant le départ des personnages pour une destination appropriée. La dernière unité du texte tragique serait caractérisée par une politique d'ajustement qui explorerait l'état émotionnel des personnages après l'action. West fournit un schéma type

⁴¹ Des anapestes ou une monodie chantée par un acteur peuvent parfois tenir lieu de *stasimon*, surtout à la fin d'une tragédie. Nous traitons ce point plus bas.

du déroulement d'une tragédie d'Eschyle et notre recherche, si elle se limite à la fin de l'œuvre, s'inscrit dans une même logique visant à mettre au jour la structure des œuvres du premier des dramaturges dont on ait conservé des œuvres.

Les recherches sur la dramaturgie tragique ont renouvelé les approches du genre et nous leur devons d'avoir rendu le texte à sa dimension littéraire, c'est-à-dire d'avoir ouvert la tragédie à une étude des procédés littéraires mis en place par le dramaturge pour construire et conduire à son terme une intrigue. Mais si l'étude du fonctionnement des fins des tragédies d'Eschyle suppose une fine compréhension de la dynamique narrative de la pièce, elle nécessite également une appréhension de sa mise en scène dans la mesure où le spectacle est une partie intégrante de la dramaturgie eschyléenne. La mise en scène contribue à construire le sens de l'œuvre et le spectacle peut jouer un rôle essentiel dans le signalement au public que l'œuvre s'achève. Sur ce point, l'étude de Taplin, où les réflexions sur la composition de l'œuvre se fondent sur une étude des mouvements des personnages, est éclairante et stimulante.

La fin des tragédies grecques.

Si le domaine de la dramaturgie eschyléenne a déjà été bien labouré, les études consacrées à la fin de ses œuvres ne sont pas si nombreuses. En 1908 parut *Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien* de Mayerhoefer. Dans ce bref ouvrage, consacré à l'ensemble des trois tragiques, l'auteur aborde essentiellement des questions d'authenticité concernant différentes tragédies conservées et ne propose pas de réflexion approfondie et détaillée sur la séquence finale des tragédies d'Eschyle. En 1974 parut un ouvrage de Wilamowitz intitulé *In wie weit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele*. Cet ouvrage a été publié par William M. Calder III après la mort du philologue suite à la découverte en 1970 d'un de ses manuscrits. Wilamowitz considère que les seules vraies fins sont celles des dernières tragédies des trilogies et il se demande dans quelle mesure elles satisfont les aspirations éthiques du spectateur.

L'apport le plus important en ce qui concerne l'étude des fins des tragédies grecques est celui fourni par Kremer dans sa contribution à l'ouvrage collectif dirigé par Walter Jens *Die Bauformen der Griechischen Tragödie* (1971). Son article étudie l'ensemble de la production tragique athénienne conservée et ne se concentre pas sur la tragédie eschyléenne. En adoptant le concept de séquence finale, nous nous situons dans la même mouvance que Kremer qui s'intéresse à ce qu'il appelle le *Schlussakt*, après avoir expliqué pourquoi il estime que le concept d'*exodos* n'est pas satisfaisant pour l'étude d'une tragédie grecque. Kremer distingue deux

types de *Schlussakt* : l'*Ecceschluß* « la conclusion présentation », acte final essentiellement consacré à la présentation de l'action par les personnages et le *Handlungsschluß* « la conclusion action », plus proche d'un épisode traditionnel dans la mesure où l'action y continue sa progression. Gerd Kremer se situe essentiellement dans une perspective diachronique qui tente de retracer l'évolution de la fin d'une tragédie grecque : pour lui la forme la plus ancienne du *Schlussakt* est l'*Ecceschluß* dont l'origine serait à rechercher du côté des lamentations rituelles pour les morts.

Francis Dunn (1996) a consacré une monographie aux fins des tragédies d'Euripide. Contrairement à Kremer, Dunn ne cherche pas à délimiter un acte final dont il s'agirait de décrire les caractéristiques et le fonctionnement et ce critique s'intéresse essentiellement à la clôture des tragédies d'Euripide. S'occupant peu du cas d'Eschyle, Dunn théorise ce qu'il appelle les *closing gestures*⁴² et étudie comment les fins euripidéennes transgressent et réinventent ce qu'il appelle la fin tragique⁴³. Dunn fournit un contrepoint intéressant aux études eschyléennes et nous aurons à interroger la pertinence du concept de *closing gestures* en ce qui concerne les tragédies d'Eschyle.

L'article « First Thoughts on Closure : Problems and Prospects » de Fowler (1989) est consacré à la littérature de l'Antiquité classique et propose un panorama des enjeux que représente la clôture d'une œuvre dans une large partie du champ de la littérature antique. Au sujet de la tragédie grecque il montre, en prenant l'exemple de la fin de l'*Héraclès*, à quel point une étude de la construction des effets de clôture peut être pertinente et fait de la tragédie le genre majeur dans une étude par genres des procédés de clôture.

En 1997, Dunn, Roberts et Fowler ont publié un ouvrage collectif intitulé *Classical Closure, Reading the end in Greek and Latin literature*. La contribution de Fowler, « Second Thoughts on Closure » interroge les notions d'ouverture et de fermeture et pose qu'il est plus intéressant de voir comment ces deux régimes interviennent au sein d'un même texte que de qualifier une fin de fermée ou d'ouverte. Dans le même ouvrage, Dunn consacre sa contribution à la fin de l'*Héraclès* d'Euripide et montre que cette pièce fait attendre à trois reprises une fin

⁴² Ces marqueurs des fins euripidéennes sont le *deus ex machina*, l'étiologie et ce que Dunn appelle le « *choral tag* » c'est-à-dire les sentences délivrées à la fin de la pièce par le chœur sur un rythme anapestique.

⁴³ Dans son chapitre introductif, Dunn présente ce qu'il pense être le schéma de la fin tragique. Selon lui, ce schéma est à rechercher dans l'épisode consacré par Hérodote au roi Crésus dans ses *Histoires*. Cette parabole du roi le plus riche au monde qui finit par comprendre à ses dépens que la richesse ne fait pas le bonheur des hommes serait l'illustration d'une pensée récurrente dans la mentalité grecque : nul homme ne peut être dit heureux avant sa mort car personne n'est jamais à l'abri d'un renversement de situation, d'un retournement de fortune. L'histoire de Crésus serait représentative de la fin tragique en ce qu'elle présente un homme qui apprend, qui acquiert une certaine sagesse en passant par des souffrances.

différente pour finalement soutenir que la pièce manque de toute fin conclusive. Dunn met en rapport cette fin ouverte et l'évolution de la société athénienne et fait de la composition de la fin le reflet de l'esprit du temps. Roberts, dans sa contribution intitulée « Afterword : Ending and Aftermath, Ancient and Modern », étudie l'envie que les lecteurs ou les spectateurs ont d'en savoir davantage sur l'avenir des personnages après la fin de l'histoire.

Des chercheurs ont travaillé à mettre en rapport la fin et le début et nous pouvons citer *Le début et la fin du récit : une relation critique* sous la direction d'Andrea del Lungo. Cet ouvrage ne traite pas de la tragédie grecque mais son introduction est intéressante dans la mesure où elle fournit cinq types de relations herméneutiques que peuvent entretenir le début et la fin (la continuité, le déplacement, le dévoilement, la rupture et la suspension, comme nous y reviendrons). Plus proche encore de notre objet d'étude, signalons l'existence de *Commencer et finir : débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, actes du congrès organisé les 29 et 30 septembre 2006 par l'Université Jean Moulin, Lyon 3 et l'ENS-LSH et dont les textes ont été réunis par Bruno Bureau et Christian Nicolas. Cet ouvrage est composé de trois parties « commencer », « finir » « commencer et finir » et contient plus particulièrement un article écrit par Diane Cuny et intitulé « Les mots de la fin chez Sophocle ». Diane Cuny étudie la dernière réplique des tragédies de Sophocle, toujours assumée par le chœur et montre que ces mots de la fin ne rendent pas compte des débats de l'ensemble de la pièce, mais peuvent en infléchir l'interprétation.

Dans le domaine du théâtre, nous pouvons citer *End crowns All : Closure and Contradiction in Shakespeare's History* par Barbara Hodgdon (1991). Cet ouvrage étudie donc la clôture et ses contradictions dans les pièces historiques de Shakespeare et il étudie aussi bien le texte que différentes de ses mises en scène. Les fins de ces pièces historiques visent essentiellement à légitimer de nouveaux rois et l'auteure analyse comment la clôture construit la souveraineté. Dans *Shakespeare and the Ends of Comedy*, Jensen (1991) revient sur la littérature critique des années précédentes et note avec regret que l'insistance sur la fin de certaines comédies de Shakespeare a eu tendance à faire de ces œuvres des pièces problématiques. La fin se présente ainsi comme un lieu que l'on peut complexifier à souhait et dont l'ombre peut s'étendre sur l'ensemble de l'œuvre. Schmidt a publié *How Drama End : Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann, and Fleisser* en 1992. Cet ouvrage propose une typologie intéressante des fins des œuvres étudiées et nous paraît essentiellement intéressant pour le concept de « mediation » qu'il propose. Selon cet auteur la fin a pour fonction de ménager la sortie du spectateur de l'œuvre et, plutôt que de mettre en scène des actions jusqu'au bout de l'œuvre, prépare le retour du spectateur à la réalité. Plus

proche encore de notre propre étude, Enrica Zanin a publié en 2014 *Fins tragiques, poétique et éthique de dénouement dans la tragédie de la première modernité : Italie, France, Espagne, Allemagne*. Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2010, cherche à savoir pourquoi les tragédies finissent mal à partir de la première modernité et embrasse un très large corpus de pièces. L'auteure se demande notamment comment la tragédie réconcilie deux exigences contradictoires : instruire par la mise en scène d'un *exemplum* et plaire par un excès de pathétique.

La fin comme objet littéraire

À côté de ces ouvrages consacrés à la fin dans la littérature antique ou dramatique, et parfois plus particulièrement à la tragédie grecque, existe une série de textes consacrés à l'étude de la clôture d'un texte narratif dans la littérature en général. En effet, la critique contemporaine fait une distinction entre la fin et la clôture⁴⁴ : si tout texte littéraire est doté d'une fin dans la mesure où il est physiquement limité, toute œuvre n'est pas systématiquement clôturée, c'est-à-dire qu'elle ne met pas forcément en œuvre des procédés destinés à créer chez le lecteur ou le spectateur un sentiment d'achèvement. Un texte peut s'achever sans donner l'impression qu'il s'achève et la fin se confond dès lors avec une interruption dont il faut alors dégager le sens propre. Cette distinction entre fin et clôture peut être intéressante pour notre approche des tragédies d'Eschyle, dans la mesure où ce dernier a composé des trilogies liées sur le plan narratif, c'est-à-dire que ses tragédies s'achèvent tandis que l'action continue dans la pièce suivante et ces fins provisoires doivent naviguer entre clôture et relance de l'intérêt dramatique.

Aussi, notre recherche se nourrira-t-elle non seulement des études menées sur la dramaturgie de la tragédie grecque mais également des recherches réalisées au sujet de la clôture d'un texte littéraire. Depuis *The Sense of an Ending*⁴⁵, publié pour la première fois par Kermode en 1967, la critique a fait preuve d'un intérêt renouvelé pour les questions liées à

⁴⁴ Fowler (1989, 78-79) distingue cinq significations qui se rattachent au mot clôture (« closure ») dans la littérature critique moderne, et montre que ces cinq significations sont étroitement liées : la clôture est la dernière section d'une œuvre littéraire, c'est le processus par lequel le lecteur en vient à voir la fin comme un point final satisfaisant pour l'œuvre. La clôture peut également indiquer à quel degré une fin est estimée satisfaisante, à quel degré les questions posées par l'œuvre ont trouvé une réponse et à quel degré l'œuvre autorise de nouvelles lectures critiques.

⁴⁵ Dans cet ouvrage, l'auteur réfléchit aux interactions entre la littérature et l'existence humaine en expliquant que la création de fictions possédant une fin correspond au besoin ressenti par les hommes de donner une forme et du sens à leur existence. L'homme ressentirait la nécessité d'une fin intelligible, la nécessité de se projeter au-delà de la fin pour saisir la structure du tout. La fin est présentée comme un élément structurant de la fiction qui en retour aide le lecteur à donner du sens à sa vie.

l'achèvement d'une œuvre littéraire et si l'application de concepts contemporains à une tragédie antique doit toujours être interrogée, il peut être intéressant de confronter les acquis de ces recherches contemporaines, surtout issus des études romanesques, à l'intrigue tragique.

Barbara Herrnstein Smith publie en 1968 *Poetic Closure, A Study of How Poems End*. Cet ouvrage est devenu un classique de la littérature critique consacrée la fin d'une œuvre littéraire et Smith rend sensible l'idée que le sentiment de clôture est le fruit de la perception d'une structure. Elle étudie les structures formelles et thématiques de la fin ainsi que les caractéristiques qui créent spécifiquement un effet d'achèvement, tout en exprimant ses réserves quant à l'écriture d'une histoire de la clôture car toute clôture est pour elle relative et expérimentale. L'analyse de Smith se révèle riche en réflexions sur l'art d'achever un poème et malgré l'écart entre son corpus (des poètes anglais tels que Crashaw, Eliot, Yeats ou Blake) et le nôtre, nous pourrions nous inspirer de sa méthode qui fait souvent se croiser analyses littéraires et remarques empruntées aux domaines de la musique, de la psychologie ou de la linguistique. Son ouvrage nous apporte plus particulièrement matière à comparaison entre les poèmes tragiques et d'autres formes poétiques plus brèves.

Dans *Fable's end Completeness and Closure in rhetorical fiction*, David Richter (1975) s'intéresse à « des fictions rhétoriques », c'est-à-dire à des fables et à des apologues, à des ouvrages dont la structure serait générée non pas par l'intrigue mais par des doctrines, des thèmes, des attitudes ou des thèses. Son corpus se compose de *Rasselas* de Johnson, *Candide* de Voltaire, *Sa Majesté des Mouches* de Golding, *l'Étranger* de Camus, *V* de Pynchon et *Catch-22* de Joseph Heller. Richter essaie de montrer qu'un ouvrage peut s'achever en se montrant complet et non pas forcément par un signe de clôture (tel que le mariage ou la mort).

Dans *Closure in the Novel*, paru en 1981, Marianna Torgovnick étudie onze romans qu'elle estime particulièrement représentatifs du genre. Pour mener à bien l'étude des fins de ces romans, elle développe un certain nombre de concepts⁴⁶ et étudie la fin selon différents points de vue. Elle réfléchit d'abord aux rapports qu'entretient la fin avec le début et le milieu, puis elle étudie le point de vue de l'auteur et du lecteur sur la situation et les personnages à la

⁴⁶ Par exemple lorsqu'elle étudie le rapport que la fin entretient avec les parties précédentes de l'œuvre, elle estime qu'un phénomène de circularité (*circularity*) domine le finale lorsque celui-ci rappelle le début. Lorsque la fin rappelle différents points de l'œuvre Torgovnick (1981, 13) parle de parallélisme (*parallelism*). Lorsqu'un élément fait défaut pour pouvoir parler de circularité ou de parallélisme, elle estime qu'il s'agit d'un schéma final caractérisé par l'incomplétude (*incompletion*). *Tangential* est le terme qu'elle emploie pour caractériser une fin qui s'illustre par la relance d'une nouvelle action, *linkage* celui dont elle use pour décrire les fins qui établissent un lien explicite avec la poursuite de l'intrigue. Pour caractériser le point de vue de l'auteur ou du lecteur par rapport à la situation finale, Torgovnick attribue deux qualificatifs aux fins : *overview* (le narrateur offre une sorte de commentaire sur le caractère final de la situation atteinte) et *close-up* (aucun intervalle n'est fourni au lecteur pour qu'il prenne la mesure du caractère final de la fin).

fin de l'œuvre en posant la question du recul dont dispose le lecteur par rapport à la dernière apparition des personnages. Elle emploie une autre série de concepts pour décrire les relations établies entre le lecteur et l'auteur à la fin du roman et enfin, une dernière série de concepts décrit la relation que l'auteur entretient à ses idées durant la dernière partie de son œuvre. La clôture d'un roman mobilise des enjeux bien différents de celles d'une pièce de théâtre mais la dimension narrative que partagent ces deux genres nous invite à puiser dans les études romanesques pour enrichir notre approche de la tragédie.

Armine Kotin Mortimer fait paraître en 1985 *La clôture narrative*. Cet ouvrage, après avoir donné une définition de la clôture narrative, présente une étude chronologique de la fin d'un certain nombre de romans français et peut ainsi parler d'une « clôture romantique » ou d'une « clôture réaliste ». June Schlueter fait paraître *Dramatic Closure, Reading the End* en 1995. Cet ouvrage se concentre sur le texte écrit plus que sur la performance théâtrale et il recense un certain nombre des questions que pose la fin d'une pièce de théâtre. Ainsi, après une enquête sur ce que signifie une fin, l'auteure étudie le rôle du lecteur dans l'avènement de la fin, interroge ce qu'est une fin conventionnelle avant de présenter des pièces où la clôture se trouve déjouée. Elle considère la fin du dialogue puis la fin des personnages et étudie comment l'imagination du spectateur est invitée à se projeter au-delà de la fin de la pièce même si la dernière unité du texte vient donner une forme complète à l'œuvre.

Le concept de clôture est complémentaire de celui de clausule, mis à l'honneur par Philippe Hamon en 1975, dans son article « Clausules ». La clausule peut se comprendre comme les procédés formels et les données sémantiques par lesquels la clôture est introduite⁴⁷ et la clôture reçoit une définition essentiellement spatiale tandis que la clausule apparaît comme étant surtout fonctionnelle⁴⁸. Guy Larroux publie en 1995 *Le mot de la fin*. Le critique y interroge la clôture romanesque et étudie notamment les procédés d'accentuation de la fin ou comment le romancier fait pour dramatiser les derniers instants d'un roman. Il faut également signaler la parution en 1984 de l'ouvrage *Le Point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand* présentés par Alain Montandon. Cet ouvrage collectif contient un article sur la fin de l'*Énéide* de Pierre Salat et quelques contributions sur le théâtre. Celle de Michel Lioure « Fin de partie ou le point final au théâtre » analyse les « procédés relevant simultanément, ou alternativement, de l'événement, du verbe et de la vision » pour « clôturer la représentation ».

⁴⁷ Nous reprenons la définition de la clausule à Ben Taleb (1984, 131).

⁴⁸ Larroux (1995, 40).

Notre apport

Si la question de la fin d'une œuvre littéraire a alimenté une riche littérature critique, il n'existe pas d'ouvrage proposant une étude systématique des fins des tragédies d'Eschyle. Kremer offre une vue panoptique des fins des tragédies grecques mais son propos concernant la production d'Eschyle mérite d'être développé. En outre, son but principal semble être de retracer l'évolution de l'acte final d'une tragédie grecque à travers l'ensemble de la production tragique et dans cette perspective, les œuvres d'Eschyle semblent limitées à devoir figurer comme le point de départ d'une évolution. Si une telle approche est légitime et peut apporter des résultats intéressants, nous avons décidé d'étudier les fins des tragédies d'Eschyle pour elles-mêmes sans chercher l'origine de la séquence finale à partir du texte d'Eschyle⁴⁹.

Notre démarche n'est pas exactement la même que celle que Dunn applique aux fins des tragédies d'Euripide dans la mesure où nous ne cherchons pas à situer la fin des tragédies d'Eschyle par rapport à une fin tragique que viendrait conforter ou subvertir la pratique eschyléenne. En outre, sans nous limiter aux effets de clôture propres aux tragédies d'Eschyle, nous cherchons à mettre au jour les caractéristiques de la dernière unité du texte tragique. Notre étude doit apporter une vision globale des enjeux liés à l'issue d'une tragédie eschyléenne et répondre ainsi à un certain manque dans le domaine des études sur Eschyle. L'étude de la séquence finale peut notamment nous éclairer sur la spécificité d'Eschyle qu'est l'écriture de trilogies liées sur le plan narratif.

Le corpus

Notre corpus se compose donc des sept tragédies conservées d'Eschyle. Pour l'étude de notre sujet, il est particulièrement important de préciser la place qu'occupe chacune des tragédies dans la trilogie dont elle fait partie. En effet, il est essentiel de savoir si la fin d'une tragédie est la fin d'une unité pleine ou si à l'échelle d'une trilogie elle joue un rôle qui s'apparente à une transition. Les *Perses*, créés au printemps de 472, font partie de la seule trilogie d'Eschyle non liée sur le plan narratif dont nous possédons une partie. Les *Perses*, avec *Phinée*, *Glaucos de Potnies* et un drame satyrique consacré à Prométhée ont remporté le prix aux Grandes Dionysies. Cette tragédie est située en Perse et a pour sujet l'annonce de la défaite

⁴⁹ La perspective de Schadewalt (1974) est différente. Pour lui, les œuvres d'Eschyle sont déjà le fruit d'une évolution mais l'*exodos* est un héritage des origines de la tragédie.

de Xerxès lors de la bataille de Salamine ainsi que le retour de ce dernier parmi les siens. Les personnages sont exclusivement des Perses et il s'agit de la seule tragédie conservée à sujet historique, et non pas mythique.

Les *Sept contre Thèbes* ont été représentés pour la première fois en 467. Si cette tragédie a longtemps été considérée comme la deuxième de la trilogie consacrée par Eschyle à la famille des Labdacides, la publication de la didascalie conservée par le *Mediceus*⁵⁰ a révélé qu'il s'agissait en fait de la dernière tragédie d'une trilogie composée en outre par *Laïos* et *Œdipe*, le drame satyrique attaché à la trilogie se nommant la *Sphinx*. Cette tragédie raconte la fin du siège mené par Argos contre Thèbes, alors qu'Étéocle organise la défense de la cité contre une attaque argienne décisive. Étéocle poste ses soldats aux portes de Thèbes puis va affronter son frère dans un combat fratricide et il ne reste plus au chœur, composé de jeunes femmes argiennes, qu'à pleurer la mort des deux frères.

Depuis la publication en 1952 de papyrus Oxyrhynque 2256fr 3⁵¹, les *Suppliantes* sont généralement datées autour de l'année 463. Elles appartiennent à une trilogie qu'on estime le plus souvent composée des *Égyptiades* et des *Danaïdes*. L'ordre de ces tragédies n'est pas admis par tout le monde. Si la plupart des critiques tend à faire des *Suppliantes* la première tragédie de la trilogie⁵², un certain nombre pense qu'il s'agit de la deuxième tragédie, la première place devant revenir aux *Égyptiades*⁵³. Pour notre part, nous estimons que l'ampleur du début ainsi que le nombre important d'éléments qui sont encore à traiter après la fin des *Suppliantes*⁵⁴ indiquent davantage une première position dans la trilogie⁵⁵.

La trilogie de l'*Orestie* a été créée en 458 avant J.-C. Il s'agit de la seule trilogie conservée d'Eschyle et elle est composée de l'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Euménides*. Le drame satyrique, intitulé *Protée*, est perdu. La première tragédie évoque le retour du roi

⁵⁰ Pour plus de détails à ce sujet, voir notre annexe consacrée à la question de l'authenticité du finale des *Sept contre Thèbes*.

⁵¹ Voir Garvie (1969, viii).

⁵² Winnington-Ingram (1983, 55) ; Garvie (1969, 185–86) ; Herington (1986, 101).

⁵³ Del Grande (1947, 90–92) ; Sommerstein (1996, 143–46), Rösler (1992), Turner (2001), estiment que les *Égyptiens* précédaient les *Suppliantes*. Griffith (1986, 324–325) estime que Friis et Johansen font trop rapidement des *Suppliantes* la première tragédie de la trilogie.

⁵⁴ *Contra* : Sommerstein (2010b, 97–98) qui estime qu'il ne faut pas prendre systématiquement l'*Orestie* comme modèle pour reconstruire une trilogie eschyléenne. Selon lui les trilogies consacrées par Eschyle aux Labdacides et la guerre de Troie laissent un certain nombre d'actions se dérouler dans l'intervalle entre deux pièces, ce qui pourrait expliquer que dans la trilogie consacrée aux Danaïdes la tragédie intitulée *Danaïdes* commencent après les *Suppliantes* au matin de la nuit de noces où les filles de Danaos ont assassiné leurs époux.

⁵⁵ L'argument principal de ceux qui font des *Suppliantes* la deuxième tragédie de la trilogie est qu'il faudrait, pour bien comprendre les *Suppliantes*, que soit exposé un oracle qui aurait prévenu Danaos qu'il mourrait tué par un de ses gendres. Voir plus bas.

Agamemnon à Argos après sa victoire sur Troie puis son meurtre par Clytemnestre. La deuxième tragédie narre le retour d'Oreste à Argos, sa reconnaissance avec Électre puis le meurtre de Clytemnestre sous les coups de son fils. Les *Euménides* retracent le passage à Delphes d'Oreste, son arrivée à Athènes où il se fait juger puis la colère des Érinyes à la suite de l'acquittement d'Oreste. L'ordre de ces tragédies ne fait aucun doute et seule l'absence du *Protée* nous interdit une étude complète de la production théâtrale d'Eschyle pour l'année 458⁵⁶.

En l'absence de preuve extérieure la date de la *Prométhie* n'est pas l'objet d'un accord universel, mais la plupart des critiques qui ne nient pas l'authenticité de la pièce s'accordent à y voir une pièce de la dernière période d'Eschyle⁵⁷. À partir de cette date tardive, certains ont émis l'hypothèse selon laquelle elle aurait été composée pour une production en Sicile⁵⁸. Il est généralement admis que les autres pièces de la trilogie sont le *Prométhée délivré* (Προμηθεύς Λυόμενος) et le *Prométhée porteur de feu* (Προμηθεύς Πυρφόρος)⁵⁹, mais la question de la place de cette dernière tragédie fait débat : était-elle la première ou la dernière tragédie de la trilogie ? Autrement dit, le *Prométhée enchaîné* que nous avons à notre disposition est-il la première ou la deuxième tragédie de sa trilogie⁶⁰ ? West (1979) suppose que le *Pyrphoros* est la première tragédie de la trilogie⁶¹. De plus nombreux critiques⁶² font du *Prométhée enchaîné* la première tragédie de la trilogie, Suzanne Saïd (1985, 21-23) se refuse à faire toute spéculation en la matière et pour notre propos il s'agit essentiellement de retenir que le *Prométhée enchaîné* n'est certainement pas la dernière tragédie d'une trilogie.

Notre démarche

⁵⁶ La question se pose de savoir dans quelle mesure le drame satyrique constituait la vraie fin de l'action présentée par une trilogie. En l'absence des drames satyriques nous serons obligée de traiter les *Euménides* et les *Sept contre Thèbes* contre les fins de leur cycle. Wilamowitz (1974, 39) estime que l'existence d'un drame satyrique ne doit pas nous empêcher de nous demander dans quelle mesure la fin des trilogies est satisfaisante.

⁵⁷ Murray (1940, 10-11) place le *Prométhée enchaîné* entre les *Suppliantes* et les *Perses*. Thomson (1932), Mullens (1939, 160) favorisent une date tardive dans la production d'Eschyle. West (1979, 130, 146-148), pour qui la pièce n'est pas d'Eschyle, date la pièce de 440 avant J.-C. environ.

⁵⁸ Mullens (1939, 160).

⁵⁹ *Contra* : Taplin (1977, 460-469).

⁶⁰ Calame (2013, 68) se prononce en faveur de la « position centrale dans le triptyque ».

⁶¹ West estime qu'après la libération de Prométhée, il n'y avait plus suffisamment d'action pour constituer une tragédie entière. Le *Prométhée délivré* devait s'achever par un couronnement de Prométhée, la couronne symbolisant l'enchaînement qu'il a vécu. Cette couronne sera ensuite portée par les hommes en commémoration et cette suite d'événements suffit à former l'*aition* pour une pratique culturelle, *aition* qui, selon West, est attendu en fin de trilogie. Si le *Prométhée porte-feu* est la première tragédie de la trilogie elle avait sans doute trait au vol du feu et cela permet de résumer la trilogie à un schéma crime-châtiment-réconciliation que West estime satisfaisant.

⁶² Nous reproduisons la note de Saïd (1985, 22, n°73) : Thomson (1932), Sechan (1951), Herington (1963), Unterberger (1968) et Reinhardt (1972),

Pour délimiter la séquence finale, nous nous appuyons sur l'articulation entre les chants du chœur et les parties parlées entre les personnages ainsi que sur les mouvements d'entrée et de sortie du personnel scénique. La séquence finale que nous délimitons ne constitue pas une réalité objective dans la mesure où le spectacle tragique se donne à vivre au spectateur dans une unité continue mais pour l'étude, il peut être pertinent d'isoler la dernière séquence du texte. Nous argumenterons plus bas la délimitation précise de chaque séquence finale mais nous formulons comme hypothèse de travail que la séquence finale des *Perses* correspond aux vers 908-1077, c'est-à-dire à la scène avec Xerxès qui commence après le troisième *stasimon*. En ce qui concerne les *Sept contre Thèbes* et les *Suppliantes* la délimitation d'une unité finale est plus délicate et nous concentrerons nos efforts sur les vers 822-1004 des *Sept contre Thèbes*, c'est-à-dire sur la séquence qui commence par un chant du chœur à la sortie du messager, et les vers 980-1073 des *Suppliantes*, c'est-à-dire la séquence qui commence au retour de Danaos sur scène. Nous faisons démarrer la séquence finale de l'*Agamemnon* au vers 1372, où Clytemnestre revient sur scène pour triompher du meurtre d'Agamemnon. D'une façon semblable, dans les *Choéphores* la dernière unité du texte nous semble être délimitée par le retour en scène d'Oreste qui vient se justifier du meurtre de sa mère à partir du vers 973. La séquence finale des *Euménides* nous semble commencer au vers 778, après la sortie d'Oreste de scène et alors que les Érinyes entament un chant qui sera bientôt entrecoupé des répliques d'Athéna. Dans le *Prométhée enchaîné*, c'est la fin du dernier *stasimon* (v. 907) qui nous semble marquer la limite initiale de la séquence finale.

Nous emploierons pour notre recherche un certain nombre d'outils et de concepts destinés à dégager les enjeux propres aux fins des tragédies d'Eschyle. Le concept de séquence finale suppose l'existence au sein du texte tragique de parties dotées d'une certaine unité et d'une forme de cohérence qui s'exprime par un fonctionnement relativement autonome à l'échelle de la pièce. La séquence est une unité plus large que la scène et de fait, certaines des séquences finales que nous avons dégagées contiennent deux scènes. Cette unité plus large permet de réfléchir au sens créé par l'articulation entre deux scènes, comme par exemple dans le cas de l'*Agamemnon* où la scène avec Égisthe ne se comprend que par rapport à la scène avec Clytemnestre. La notion de séquence finale suggère que le texte tragique s'achève par une dernière unité dotée d'une certaine étendue dont il nous reste cependant à définir les caractéristiques.

Nous reprenons aux études contemporaines le concept de clôture et nous nous demanderons notamment comment il se décline chez Eschyle : quels sont les éléments par lesquels le dramaturge signale aux spectateurs que le drame touche à sa fin ? En outre nous

nous interrogerons au sujet des acteurs de la fin des tragédies et il nous faudra explorer les différents rôles joués par le chœur et les personnages dans l'achèvement de la pièce en nous demandant s'il est justifié de distinguer le chœur des autres personnages. Au cours de notre recherche, nous aurons également à interroger les notions d'action et de spectacle. En effet, on peut distinguer l'action qui forme l'intrigue de l'action scénique qui se montre aux yeux des spectateurs et englobe tous les gestes des acteurs. Dès lors, il faut se positionner au sujet de la fonction de la séquence finale vis-à-vis de la conduite l'intrigue et au sujet du rôle joué par l'action scénique dans l'avènement de la fin de la pièce.

Une étude comparée de la scène finale de chacune des tragédies d'Eschyle ne vise pas tant à repérer un schéma ou une forme transposable à chacune des œuvres qu'à décrire le fonctionnement de chaque dernière unité du texte tragique eschyléen afin de voir comment se déclinent à chaque fois les impératifs liés à l'achèvement d'une tragédie, impératifs qu'il nous faudra définir. Cependant, nous tenterons d'effectuer des rapprochements entre les différentes pièces du corpus en fonction des points communs que nous observerons dans la réalisation des différents points à l'étude et nous nous donnons pour objectif d'organiser notre approche des œuvres, malgré la diversité que présentent les fins des tragédies d'Eschyle.

Le plan

Pour mener à bien cette étude du fonctionnement de la séquence finale chez Eschyle, nous procéderons en trois temps. Tout d'abord, nous nous intéresserons à la composition de la pièce. Il s'agira d'étudier la composition de la séquence finale après avoir discuté de sa délimitation initiale. Nous replacerons ensuite la fin dans le contexte de l'ensemble de la pièce en nous interrogeant sur la façon dont la séquence finale est préparée par le corps de la tragédie. Pour ce faire, nous avons isolé trois angles d'approche : nous rapprocherons d'abord la fin du début, dans l'idée qu'il s'agit des deux seuils d'entrée et de sortie de l'œuvre. Nous étudierons ensuite le rôle joué par le chœur, présent sur scène depuis le début de l'œuvre, dans la préparation du finale. Enfin, nous effectuerons une recherche similaire en ce qui concerne les personnages en nous demandant si le dramaturge modifie l'éthos de son personnel dramatique pour permettre à l'action de s'achever.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux fonctions dramaturgiques assignées à la séquence finale. Nous en avons dégagé trois principales. La fin d'une tragédie d'Eschyle doit mettre en scène la sortie des personnages et nous étudierons comment cette sortie

est intégrée à la narration ainsi que les effets de sens créés par la direction prise par les personnages. Nous nous interrogerons ensuite sur le rôle dévolu à la séquence finale en ce qui concerne la construction de l'intrigue : le finale doit-il achever l'action, la relancer ou a-t-il lieu alors que cette action est déjà achevée ? Finalement nous nous demanderons dans quelle mesure la séquence finale d'une tragédie d'Eschyle a pour fonction d'achever la pièce par un morceau spectaculaire. Nous soulèverons alors des questions liées à la mise en scène de chacun de ces passages.

Nous consacrerons un dernier temps à l'étude du rôle de la fin dans la construction par le spectateur de l'interprétation de la pièce. En effet, la fin est le moment où, l'action s'achevant, le spectateur peut lui-même arrêter son jugement sur ce qu'il a vu et il convient de se demander comment le finale oriente les perceptions du public⁶³. D'abord, nous comparerons le discours formant la séquence finale à celui tenu précédemment par les personnages afin de voir si des variations viennent modifier l'avis que le spectateur peut se faire de l'action ou des personnages. Dans un deuxième moment nous nous demanderons si la séquence finale est dotée d'une autorité particulière dans l'établissement des enjeux éthiques et moraux de la pièce. Enfin, nous étudierons la façon dont le dramaturge prépare, au cours de la séquence finale, la sortie des spectateurs de l'intrigue.

⁶³ Smith (1968, 212-213) parle de « retrospective patterning » pour évoquer la façon dont le lecteur attend la fin pour saisir la forme de l'œuvre et l'interpréter.

Partie I : délimitation et la composition de la séquence finale ; étude
de sa place dans l'ensemble de l'œuvre

Introduction

Nous cherchons la dernière unité du texte tragique. Cette recherche s'appuie sur une conception de la tragédie pensée comme un tout composé de différentes parties articulées les unes aux autres. Différentes études ont été menées afin d'affiner notre compréhension de la composition des tragédies grecques depuis la *Poétique* d'Aristote qui divise quantitativement la tragédie en prologue, épisode, *exodos* et parties chorales (1452b 16-21). Ces parties chorales se présentent *a priori* comme les divisions des unités de la tragédie grecque. L'épisode désigne une partie parlée située entre deux chants du chœur et constitue l'unité de base de l'action dramatique et il faut se demander en quoi l'unité finale d'une tragédie en diffère.

Après l'ouvrage consacré par Kranz aux *stasima* en 1933, la parution en 1971 de l'ouvrage collectif dirigé par Jens *Die Bauformen der griechischen Tragödie* constitua un jalon important dans l'étude de la structure de la tragédie grecque. Nous avons déjà évoqué les caractéristiques du *Schlussakt* selon Kremer et rappellerons simplement que selon lui, l'acte final d'une tragédie grecque est clairement distingué du corps de la tragédie par un chant choral. Cet ouvrage contient également des chapitres consacrés aux entrées (Schmidt : « Die Struktur des Eingangs »), aux épisodes (Klaus Aichele : « das Epeisodion ») et aux chants du chœur (Jürgen Rode : « Das Chorlied »), posant ainsi les jalons principaux d'une étude de la construction d'une tragédie grecque.

Taplin publia en 1977 un ouvrage devenu classique, *the Stagecraft of Aeschylus*. Réfléchissant à la composition d'une tragédie grecque, Taplin propose l'idée selon laquelle la tragédie se compose d'actes qui sont séparés par ce qu'il appelle des « act – dividing songs » auxquels il faut également articuler les entrées et les sorties des personnages : une fin d'acte serait marquée par la sortie d'un personnage suivie d'un chant du chœur et l'arrivée d'un nouveau personnage marquerait le commencement d'un nouvel acte. Un chant astrophique, un chant auquel un personnage prend part ou des anapestes qui seraient également précédés par la sortie d'un personnage et suivis par l'entrée d'un autre pourraient jouer le même rôle de séparation entre deux actes.

Joe Park Poe (1993) tente de démontrer les limites des hypothèses formulées par Taplin en donnant des contrexemples qui contreviennent à une systématisation trop rigide de la fonction séparatrice que l'on peut prêter aux *stasima*. Il insiste sur la continuité du texte tragique et remet en cause l'emploi du terme « acte » en ce qui concerne la tragédie grecque. En effet selon lui, ce terme suggère que les passages entre deux chants choraux sont des unités

indépendantes et autonomes aux fonctions dramaturgiques similaires, ce qui ne correspondrait pas à la réalité des textes tragiques. Selon lui, il serait faux de considérer la tragédie comme une droite constituée de segments équivalents et la question de savoir si telle unité dramatique forme un épisode aurait peu de sens. Selon Joe Park Poe, la structure des pièces serait définie par la répétition de séquences composées entre autres des chants. Une séquence s'apparenterait à un cycle qui se répète. La taille de ce cycle pourrait varier et certains des éléments qui le composent être absents d'un cycle à l'autre. Joe Park Poe propose ainsi d'assouplir le schéma présenté par Taplin sans apporter d'innovation réelle. Il a cependant le mérite de nous prévenir contre toute forme de systématisation forcée de la structure d'un texte de tragédie grecque.

L'action est suspendue dans un certain nombre des chants choraux et cela conduit donc à en faire l'unité de base pour la division du texte tragique. En ce qui concerne les séquences finales des tragédies d'Eschyle, le début de trois d'entre elles semble nettement délimité dans le texte par la fin du dernier *stasimon* de l'œuvre : dans les *Perses*, les *Choéphores* et le *Prométhée enchaîné*. Il est dès lors pertinent de s'intéresser au rapport qu'entretiennent la séquence finale et le *stasimon* qui la précède, afin de voir dans quelle mesure le dernier *stasimon* introduit une rupture ou établit une continuité. Dans les autres tragédies d'Eschyle la question se complique. Dans deux des cas (les *Sept contre Thèbes* et les *Suppliantes*), la question de la délimitation du début de la fin est rendue plus complexe par les problèmes textuels qui minent la lecture de la partie finale de l'œuvre et il devient dès lors très délicat, voire vain, de fixer avec précision la borne initiale de la séquence finale. Dans l'*Agamemnon* c'est le retour de Clytemnestre qui marque pour nous le début de la séquence finale, tandis que dans les *Euménides* c'est la sortie d'Oreste. La délimitation précise du début de la séquence finale sera donc le premier objet de notre enquête.

Une fois la séquence finale délimitée dans le texte tragique, il nous faudra proposer une analyse de sa composition. Nous nous demanderons ainsi combien de scènes, comprises comme les unités délimitées par les entrées et les sorties des personnages, composent la séquence finale et comment se construit l'articulation entre les différentes scènes qui la constituent éventuellement. Au sein d'une même scène il est généralement possible de repérer différents moments et c'est le déroulement de la séquence finale que nous entendons présenter. Il s'agira ainsi de retracer l'évolution qui affecte les personnages au sein même de la séquence finale et d'étudier comme la parole s'organise pour préparer sa disparition. Nous pourrions ainsi comparer la structure des séquences finales les unes par rapport aux autres.

Une fois la séquence finale présentée en elle-même, nous nous intéresserons à son insertion dans l'ensemble de l'œuvre afin de comprendre quel effet elle peut produire sur le spectateur au regard de la préparation dont elle a été l'objet au cours de l'œuvre. Nous avons décidé d'aborder cette question de la préparation du finale au sein de l'œuvre sous trois aspects. Dans un premier temps, nous avons rapproché la fin du début de l'œuvre, afin d'étudier quels éléments de sens se dégagent du rapprochement des deux seuils de l'œuvre, d'entrée et de sortie. Nous avons ensuite décidé de prendre chacun des éléments qui composent le finale de l'œuvre, à savoir les personnages et le chœur et d'étudier comment leur évolution au cours de l'œuvre préfigure, ou non, le rôle qu'ils jouent dans le finale. Le chœur est constamment en scène depuis son entrée, sauf dans les *Euménides*, et constitue ainsi un principe directeur qui conduit le spectateur du début jusqu'à la fin de l'œuvre. Il convient ainsi d'interroger le rôle joué par le chœur dans la conduite de l'action vers sa fin, d'autant plus que par rapport à Sophocle et Euripide, les séquences finales des œuvres d'Eschyle s'illustrent par l'importance qu'elles donnent au chœur. Les personnages ont une présence moins constante sur scène mais sont les principaux moteurs de l'action et il est également intéressant de se demander comment le dramaturge s'appuie sur eux pour fournir aux spectateurs le sentiment que l'action touche à sa fin.

Chapitre I : Délimitation et composition de la séquence finale

Seront donc d'abord présentées les fins des tragédies d'Eschyle, c'est-à-dire les passages que nous avons délimités plus haut comme formant l'acte final de chacune des pièces du dramaturge. Il s'agira ainsi de rendre compte de la délimitation de chacun de ces passages puis de leur composition en retraçant les différents mouvements que l'on peut y repérer. Pour chaque pièce, nous justifierons donc dans un premier temps la délimitation que nous avons proposée dans l'introduction. Pour établir cette délimitation, nous nous appuyons essentiellement sur les changements de régime de la parole des personnages (du chant au parlé ou du parlé au chant, du récitatif au parlé, du parlé au récitatif), les entrées ou les sorties, ces éléments étant généralement combinés pour signifier aux spectateurs les articulations du texte tragique. Il s'agit cependant de ne pas vouloir figer cette délimitation ou détacher la séquence finale du corps de la pièce puisque le public assiste à un spectacle continu. Il sera en outre possible de se demander si le passage à la séquence finale est plus ou moins marqué selon les pièces.

Nous aurons ensuite comme objet d'étude la composition de la séquence finale. Les personnages présents sur scène et leurs actions, la modalité de leur prise de parole (tirade, stichomythie, chant, série anapestique) seront passés en revue. Nous dégagerons les thématiques travaillées par le texte en fin de tragédie, pour voir si certaines se retrouvent dans plusieurs pièces. Les temps des verbes et le vocabulaire seront brièvement analysés, lorsqu'ils seront estimés importants pour la préparation de la fin. Sans rechercher l'exhaustivité, nous mettrons en avant les éléments nécessaires à une présentation claire et succincte de notre corpus et de ses enjeux, nous réservant la possibilité de reporter à un autre point de la discussion l'étude de certains éléments. L'étude détaillée de la mise en scène de ces séquences finales sera notamment consignée dans une autre partie de notre propos. La métrique ne sera évoquée que lorsqu'elle apporte un éclairage intéressant sur la question de la composition de la fin.

Cette dernière sera ici considérée pour elle-même, sans multiplier les parallèles avec ce qui la précède dans la pièce : cela ne correspond certes pas à l'expérience qu'a le spectateur de théâtre qui n'assiste jamais à la fin qu'informé de tout ce qui la précède dans la pièce mais la richesse du texte d'Eschyle est telle qu'il nous a semblé intéressant d'étudier premièrement cet acte final de façon relativement isolée. Nous présenterons pour l'instant les pièces dans l'ordre chronologique que la critique a pu établir, à savoir les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes*, l'*Orestie* et le *Prométhée enchaîné*. Une fois cette première présentation achevée,

nous tenterons à chaque fois d'effectuer des rapprochements entre les différentes pièces, selon les points d'intérêt qui seront dégagés par notre étude.

Les *Perses*

L'acte final des *Perses* nous paraît être constitué des vers 908-1076. Il s'agit d'un passage centré sur la figure de Xerxès qui se lamente sur la défaite perse, accompagné dans ses pleurs par le chœur. Ces vers forment « un long chant funèbre d'autant plus dur qu'il n'y a pas de cadavres à pleurer et que le monde des vivants se lamente sur son propre anéantissement »⁶⁴. Ce chant endeillé est précédé d'une introduction anapestique (v. 908-930) puis se compose de sept paires strophiques (v. 931-1065) conclues par une épode (v. 1066-1077). La critique a l'habitude de diviser cette lamentation en deux parties : les vers 908-1001 et 1002-1077⁶⁵. Une rupture s'opère en outre dans la nature des échanges des personnages à partir du vers 1038, c'est-à-dire du début de la sixième paire strophique, puisqu'à partir de ce vers se met en place le cortège final qui mène à la sortie du chœur et de Xerxès (v. 1038 : πρὸς δόμους δ' ἴθι « Allez vers la demeure »).

Délimitation de la séquence finale

Nous faisons donc de l'entrée en scène de Xerxès le début de la séquence finale des *Perses* car cette entrée, longtemps attendue, introduit une rupture. La séquence finale fait suite au dernier *stasimon* et elle correspond à la définition aristotélicienne de l'*exodos*, mis à part le fait qu'il ne s'agit pas d'une partie parlée, comme il est possible de déduire de la *Poétique* que c'est le cas pour l'*exodos* aristotélicienne. Dans les *Perses*, le troisième *stasimon* occupe les vers 852-907. Ce chant, composé de trois paires strophiques suivies d'une épode, sert de transition vers la séquence finale. En effet, le chœur y regrette la prospérité de la Perse sous le règne de Darius, dont le fantôme vient de quitter la scène au vers 842, offrant une image très idéalisée d'un pouvoir⁶⁶ que Xerxès, qui va arriver dans un instant, a détruit. Le chœur chante sa nostalgie, la douleur qu'évoque chez lui la pensée d'un passé heureux et perdu, juste avant

⁶⁴ Gondicas, Judet de la Combe (2018, 143).

⁶⁵ Voir par exemple di Benedetto (2007, 997).

⁶⁶ Voir sur ce point Péron (1982, 11ss).

le retour du roi défait chez lui. La dimension idéologique de ce chant qui s'adresse d'abord à l'intellect du spectateur est primordiale et fait d'autant mieux ressortir le caractère spectaculaire et émotif de la séquence finale qui, loin d'être pour autant totalement vidée de sens, laisse résonner la lamentation et le deuil avec une intensité qui n'apparaît pas dans ce dernier *stasimon*. La fonction assignée à ce chant sur le plan narratif par les vers 849-851, à savoir occuper l'espace scénique le temps que la Reine aille chercher dans le hors-scène une tenue pour Xerxès, peut paraître artificielle. Dès lors, la fonction principale de ce chant dans la composition de l'œuvre semble être d'opérer une rupture entre l'arrivée de Xerxès et ce qui la précède dans la pièce, de préparer le retour du jeune roi comme étant celui du destructeur de l'œuvre de son père.

Les *Perses* présentent une séquence finale facile à distinguer de ce qui la précède et cela est rendu possible, non seulement par l'arrivée de Xerxès au vers 907, mais aussi par l'existence de ce dernier *stasimon* qui n'est guère plus rattaché à l'action précédente de la pièce que ne l'est la séquence finale elle-même et qui semble avoir pour principale fonction de rendre les spectateurs sensibles aux enjeux soulevés par le retour du roi déchu chez lui. Il s'agit d'un pont qui fait la transition entre le départ du père et l'arrivée du fils, rendant signifiante l'ampleur des pertes causées par Xerxès et Eschyle propose ainsi une réinterprétation tragique d'une thématique déjà présente dans l'épopée, celle de la succession du père par le fils, de la transmission d'un héritage⁶⁷. Si ce dernier *stasimon* fait thématiquement un pont entre ce qui le précède dans l'œuvre et l'arrivée de Xerxès, il est à noter que du point de vue dramaturgique, ce chant apparaît comme une unité autonome relativement flottante, surtout par rapport au chant précédent (v. 633-680) parfaitement intégré à l'intrigue en ce qu'il s'agissait d'une invocation au fantôme de Darius. Le caractère séquentiel, paratactique de la tragédie des *Perses*⁶⁸ s'accroît à la fin de l'œuvre, représentant peut-être par cette construction relativement lâche le délitement de la puissance perse elle-même. La séquence finale semble former avec un diptyque avec ce dernier *stasimon*, dans la mesure où le tableau de la grandeur passée du règne de Darius prépare celui de la déchéance de Xerxès. Cependant, il nous semble intéressant de faire des vers 907-1076 une unité à part entière en tant que passage centré sur le personnage de Xerxès là où le dernier *stasimon* marque la fin de la séquence consacrée par Eschyle à Darius.

⁶⁷ Dans l'épopée, les actions du fils se situent couramment par rapport à celles du père. Dans l'*Iliade* (IV, 364-400), Agamemnon excite l'ardeur de Diomède et Sthénélos en leur rappelant les faits de leurs pères à Thèbes et en les invitant à se montrer à la hauteur (v. 399-400). Hector prie pour que son fils le surpasse (VI, 475-481).

⁶⁸ Nous empruntons cette conception à Michelini (1982, 69).

Composition de la séquence finale

Le début de cette séquence voit donc l'arrivée sur scène de Xerxès qui se lamente, au cours d'une première réplique, du destin qui lui est fait personnellement (v. 909 δύστηνος ἐγώ « moi malheureux ») ainsi qu'à l'ensemble des Perses (v. 911-912 Περσῶν γενεᾷ), posant comme problématique initiale à cette séquence l'articulation entre le malheur, voire le châtement d'un individu, et celui d'une collectivité⁶⁹. Le roi se présente comme un homme brisé par la vue du chœur (v. 913-914) et regrette de ne pas être lui-même mort en campagne⁷⁰. La question de la responsabilité est donc sous-jacente à l'ouverture de cette scène : si Xerxès se lamente du δαίμων qui s'est opposé à la puissance perse (v. 911-912), sa douleur à la vision du chœur et son regret de ne pas être mort interpellent le spectateur sur sa responsabilité personnelle dans le malheur subi par les Perses. Le chœur, dans la réponse qu'il lui fait (v. 918-930) se situe dans la même optique, puisqu'il évoque le δαίμων (v. 921) mais prononce également des mots particulièrement durs à l'égard de Xerxès (v. 923-924 : ἦβαν Ξέρξᾱ κταμέναν Ἄιδου // σάκτορι Περσῶν « la jeunesse tuée par Xerxès, celui qui amoncelle les Perses dans l'Hadès »)⁷¹. De la réplique de Xerxès à celle du chœur, cette introduction au *kommos* est énoncée en anapestes⁷², mais le second groupe, prononcé par le chœur, est en fait constitué d'anapestes lyriques, qui comportent un grand nombre de spondées et ne sont pas conclus par le parémiaque sur lequel s'achevait la réplique de Xerxès : l'appesantissement du rythme permet la transition vers le *kommos*, de même que la présence du dialecte dorien dans ces anapestes du chœur guide le spectateur vers le chant (γαῖ, τὰν ἐγγαίαν ἦβαν κταμέναν, χώρας, κεδνᾶς ἀλκᾶς)⁷³.

À partir du vers 931, le chœur et Xerxès chantent un *kommos* au sens aristotélicien du terme, c'est-à-dire un chant de deuil partagé entre le chœur et un acteur⁷⁴, le tout allant progressivement vers un amenuisement de la parole. Face à la question difficile de savoir quel

⁶⁹ Garvie (2009, 337) par exemple interprète les *Perses* comme la double tragédie des Perses et de Xerxès, la séquence finale étant le moment où se réunissent ces deux fils.

⁷⁰ Sommerstein (2010a, 62) fait remarquer que Xerxès est ainsi le premier exemple du type du survivant, type que l'on retrouvera dans le personnage de Créon dans l'*Antigone* de Sophocle et de Jason dans la *Médée* d'Euripide.

⁷¹ Ce passage a semblé être un reproche si violent fait à Xerxès que la critique a parfois senti le besoin d'amender le texte. Voir sur ce point Broadhead (1960, 225).

⁷² Else (1977, 76) pense que ces anapestes peuvent suggérer la marche pénible que Xerxès et son armée ont effectuée pour rentrer chez eux.

⁷³ Broadhead (1960, 224-225), Else (1977, 76).

⁷⁴ Aristote, *Poétique* 1452b24.

est le lien entre ce chant des *Perses* et une pratique chorale historiquement attestée, nous précisons simplement que le chant final des *Perses* serait proche d'un genre dont nous avons conservé peu de traces : le chant de lamentation pour la chute d'une cité⁷⁵. La première paire strophique (v. 931-947) alterne trois vers chantés par Xerxès puis quatre vers pris en charge par le chœur. Xerxès est donc l'initiateur du chant, son ἔξαρχος⁷⁶. Le début de ce chant reprend à nouveau la question de la responsabilité de Xerxès puisque ce dernier insiste sur son rôle dans les pertes perses (v. 931 ὄδ' ἐγὼ avec la double insistance sur l'expression de la première personne singulier). Le chœur répond, non sans ironie, qu'il saluera ce retour du roi par une plainte et dès lors cette première paire strophique prend une dimension très réflexive et autoréférentielle, dans la mesure où l'on ne cessera plus d'y désigner l'activité chorale effectivement réalisée sur scène (v. 935 πρόσφθογγον, v. 936 κακοφάτιδα βοάν, v. 937 κακομέλετον ἰάν, v. 938 Μαριανδουῶ θρηνητῆρος, v. 939 πολύδακρυον ἰαχάν, v. 940 αἰανῆ καὶ πάνδυρτον⁷⁷, v. 941 δύσθορον αὐδάν, v. 944 πάνδυρτον, v. 946 πενθητῆρος, v. 947 κλάγξω γόον ἀρίδακρυον⁷⁸). Le chœur et Xerxès, malgré la sourde contestation qui monte du groupe des vieillards et la culpabilité du roi, trouvent ainsi un terrain d'où lancer le chant, en prenant pour point de départ la plainte elle-même. Else (1977, 77) remarque que tous les éléments stylistiques de la plainte sont déjà présents dans cette première paire strophique : assonances de différents types dont des allitérations et des rimes (934, 936-937, 940), des échos (v. 940 πολύδακρυον, v. 948 ἀρίδακρυον).

La deuxième paire strophique (v. 949-971) est un peu plus longue et respecte encore une alternance au sein de laquelle Xerxès chante légèrement moins que le chœur (5 vers contre

⁷⁵ Alexiou (1974, 84-85) rend compte de ce type de lamentation dans son ouvrage *The Ritual Lament in Greek Tradition* où elle cite en exemple les *Perses* puis les *Troyennes* d'Euripide (v. 511-514).

⁷⁶ Alexiou (1974, 131-132) indique que chez Homère, les termes employés pour débiter le chant de lamentation sont ἔξάρχειν ou ἄρχειν. La signification de ces verbes est essentiellement révélée à la fin de l'*Illiade* où Hélène, Hécube et Andromaque mènent tour à tour le chant de deuil pour Hector, chacune de leur prestation étant suivie par un refrain chanté par l'ensemble du groupe de femmes présentes à l'unisson. Cela ne correspond pas exactement à ce que nous trouvons dans cette fin des *Perses*, puisqu'il ne s'agit pas d'un chant pour un individu et que le chœur n'y est pas cantonné au chant d'un refrain, mais l'emploi du terme ἔξαρχος nous semble tout de même pertinent, dans la mesure où Xerxès dirige le chant du chœur, comme cela est bien visible dans la première paire strophique et le sera également dans la sixième et la septième.

⁷⁷ Assaël (1992/1993, 23) : « πᾶν, au début de la tragédie, indique l'ampleur de la richesse perse. À la fin de la tragédie, le mot devient préfixe de l'adjectif πάνδυρτον : « tout à fait pitoyable ».

⁷⁸ Assaël (1992/1993, 23) : le nom d'Ἀρίομαρδος est répété dans les trois listes de chefs perses ; ἀρι- introduit une idée de supériorité ; dans le dernier chant du chœur, Eschyle utilise cet élément lexical pour composer l'adjectif ἀρίδακρυον « qui provoque force de larmes ». (...) La transformation du vocabulaire traduit comme une métamorphose de la nature des choses ; elle est le signe formel des renversements de fortune dont le tragique nourrit la pensée du poète. À travers ces glissements lexicaux, Eschyle révèle explicitement l'ambiguïté de tous les termes qui indiquent la grandeur. »

7). La dimension autoréférentielle du chant s’efface et l’échange antiphonique devient une occasion pour soumettre Xerxès à une reddition de comptes, puisque le chœur pose quatre questions à Xerxès pour savoir ce que sont devenues ses troupes. Le chœur répète ainsi quatre fois l’interrogatif ποῦ (v. 956, 957, 967, 969) et ce motif du *ubi sunt* communique ici à la fois la plainte et le reproche⁷⁹. Si une certaine dimension autoréflexive est toujours présente au vers 971 (τάδε σ’ ἐπανερόμαν « je te demande encore cela »), elle sert à présent à insister sur la façon dont Xerxès est, pour ainsi dire, soumis à la question. Le chœur établit la liste des disparus (v. 957-961 puis v. 966-971) et nous saisissons toute l’ironie de ce procédé du catalogue⁸⁰ lorsque nous étudierons la préparation de la fin à l’échelle de la tragédie dans son ensemble. Xerxès ouvre cette paire strophique par une analepse qui ramène les spectateurs en Ionie (v. 950 et 951 Ἴάων) puis à Salamine (v. 964-965 ἐπ’ ἀκταῖς // Σαλαμινιάσι « contre les berges de Salamine »), faisant de cette fin un commentaire sur les événements passés et proposant une nouvelle variation sur un récit déjà fait plus tôt dans l’œuvre. La question de l’articulation entre œuvre divine (vers 951 Ἄρης ἐτεραλκής « Arès qui donne la force à l’adversaire ») et œuvre humaine (vers 962 : ὄλοοὺς ἀπέλειπον « détruits, je les ai laissés ») est toujours présente.

La troisième paire strophique (v. 972-1001) marque la rupture du relatif équilibre que nous avons auparavant entre la parole de Xerxès (qui chante maintenant 6 vers) et le chœur (qui en chante à présent 10) : Xerxès semble submergé par le flot de parole du chœur. Le passage de la deuxième à la troisième paire strophique est marqué par une plus grande continuité que ce que l’on avait de la première à la deuxième : Xerxès y répond à la question précédente du chœur au sujet de ses généraux, le chœur quant à lui continue à établir ses listes implicitement accusatrices⁸¹. La mention d’Athènes fait suite à celle de l’Ionie et de Salamine, comme si l’on parcourait le chemin de la Perse à Athènes, c’est-à-dire l’inverse du chemin que Xerxès vient d’emprunter pour rentrer chez lui. Le début de cet acte final est donc marqué par une claire distinction entre le sort des Athéniens victorieux et haïs (v.974 στῦγνὰς Ἀθήνας « Athènes haïssable ») et le sort des Perses défaits et lamentables. Le chœur accable Xerxès en

⁷⁹ Alexiou (1974, 84-85) propose, en se basant sur le fragment Nauck 909.372, où l’on retrouve la même structure formulaire qui répète la question « où sont ? », qu’il s’agissait peut-être là d’un topos des chants de lamentation pour la chute d’une cité. Garvie (2009, 351) invite à rapprocher ce texte des vers 769-773 du chant XIII de l’*Iliade* où Hector reproche à Pâris la perte de Déiophobe, Hélénos, Adamas, Asios et Othronyé.

⁸⁰ Nous pouvons déjà citer Raeburn (2017, 30) : « the rhythms of the exchange are predominantly lyric anapaests in a hideous parody of the Elders’ confident utterances at the drama’s beginning, but these are broken by eruption into other metrical cola, including a few (934=943, 936=945) in the irregular ‘dochmiac’ form associated with great agitation or pathos. »

⁸¹ Pour Péron (1982, 16) Eschyle a « prêté au chœur ses propres opinions, en l’occurrence un sentiment de révolte devant tant de morts inutiles ».

soulignant l'ampleur (v. 981 μυρία μυρία « une multitude, une multitude ») et la valeur de la perte (v. 980 τὸν σὸν πιστὸν πάντ' ὀφθαλμόν « l'œil qui t'était tout entier fidèle⁸² »). Le chœur répète le verbe λείπω, (vers 984 ἔλιπες ἔλιπες) dont deux mentions se trouvaient déjà dans cette fin (λιπὼν vers 961, ἀπέλειπον au vers 962) et qui marque la responsabilité de Xerxès face à la collectivité des Perses⁸³. La répétition est en effet une dimension essentielle de cette fin⁸⁴, phénomène souligné par l'agencement strophique de tout ce passage au phénomène de *responsio* particulièrement marqué. Face au chœur, Xerxès est de plus en plus pathétique et recourt abondamment aux interjections (v. 974 ἰὼ ἰὼ μοί μοι, v. 977 ἐὴ ἐή, v. 988 ἰὼ ἰὼ). Le regret de Xerxès et du chœur pour les héros perses disparus s'assimile au désir féminin pour un homme parti, avec, pour Xerxès, l'expression ἵγγ' ἀγαθῶν ἐτάρων « le charme de mes braves compagnons »⁸⁵ au vers 989 et l'emploi par le chœur du verbe ποθέω (v. 993 ἄλλους γε ποθοῦμεν « certes nous en regrettons d'autres »)⁸⁶. Le retour du roi est donc lui-même marqué d'une forte nostalgie lorsque le chœur le confronte aux pertes qu'il a causées et Xerxès semble être invité à prendre conscience de ses actes, au sortir de la folie qui coûta la vie à de nombreux Perses, comme dans les scènes qui marquent, chez Sophocle et Euripide, le retour à lui d'un personnage frappé par une folie divine temporaire⁸⁷.

La quatrième paire strophique (v. 1002-1013) est marquée par une modification notable dans la répartition des paroles du chœur et de Xerxès : les trois premiers vers de la strophe

⁸² Pour la question historique de savoir à qui ou à quel poste correspond « cet œil », voir Roussel (1960, 410), Garvie (2009, 354).

⁸³ Certains critiques estiment en effet que Xerxès est représenté dans ce passage comme un déserteur. Siewert (1977, 107) rapproche notamment le παραστάται du vers 957 et le ἀπέλειπον du vers 962 pour voir dans ce passage une potentielle reprise du serment juré par les éphèbes athéniens leur interdisant d'abandonner leurs camarades au combat et que Siewert retranscrit ainsi : οὐδὲ λείψω τὸν παραστάτην. Assaël (1992/1993, 21) met cette répétition en rapport avec celle des verbes ἔπεσθαι et πέμπω dans les parties précédentes de l'œuvre.

⁸⁴ Broadhead souligne que la répétition est un procédé récurrent dans les scènes à forte charge émotionnelle (1960, 227), tandis que Roussel, qui assimile cette fin à un *libretto*, y voit « un pur procédé musical » (1960, 412). Assaël (1992/1993, 25) propose cette réflexion : « le langage tragique semble ne plus avoir d'autre syntaxe que la structure essentielle de la réitération. Par ce moyen est en effet traduit un état de souffrance paroxystique que la parole ne peut formuler autrement. La répétition devient cri. Eschyle indique que la conscience du tragique ne peut aboutir qu'à l'expression d'un hurlement éternellement répété. »

⁸⁵ ἵγγ' désigne le torcol, animal employé dans la magie amoureuse et dont le nom s'apparente à l'expression d'une plainte (ἵγγ' v. 280). Voir Gondicas et Judet de la Combe (2018, 105).

⁸⁶ Holst-Warhaft (1992, 130-133) et Hall (1996, 13) insistent sur la féminisation des personnages masculins en cette fin de tragédie. Voir également Suter (2008, 161-163).

⁸⁷ Comme dans l'*Ajax* de Sophocle (vers 305-326), les *Bacchantes* (au sujet d'Agavé aux v. 1269-1300) ou l'*Héraclès* d'Euripide (v. 1111-1145). Xerxès lui-même n'est pas directement accusé de folie dans ce passage, mais aux vers 724-725 Darius et la reine supposaient l'intervention d'une divinité qui serait la cause de l'égarement de leur fils. Belfiore (1992, 159) fait un lien entre la façon dont Xerxès se rend compte qu'il est devenu un mal pour sa patrie (v. 931-933) et la reconnaissance qu'a connue Œdipe : « both Oedipus and Xerxes acted in ignorance of the harm their deeds did to their philoi, and later recognized this. »

reprennent le schéma d'une stichomythie avec l'alternance Xerxès/ chœur/ Xerxès⁸⁸ avant que le chœur n'achève la strophe par trois vers qui s'apparentent dès lors à une forme de refrain. Le rythme s'accélère, comme le montre aussi le passage d'un rythme dominé par des anapestes lyriques à des iambes incluant de nombreuses syncopes et résolutions⁸⁹. L'échange progresse vers un épuisement de la parole, les répliques se faisant de plus en plus brèves. Sous l'apparence du schéma uniforme d'un échange lyrique entre le chœur et un acteur, Eschyle ménage donc pour son finale de subtiles variations qui amènent progressivement la pièce jusqu'au silence. Cette paire strophique s'ouvre de façon insistante sur l'emploi euphémique du verbe βαίνω pour évoquer la mort des guerriers perses (βεβᾶσι au début du vers 1002 puis au début du vers 1003), rappelant les mouvements de départ des troupes longuement évoqués dans la *parodos* et anticipant sur les mouvements du chœur lui-même qui va bientôt se mettre en marche pour quitter l'espace scénique.

Une inflexion dans l'attitude du chœur envers Xerxès est par ailleurs notable puisqu'aux vers 1005-1007 le groupe des vieillards attribue les maux subis par les Perses à l'action des divinités (v. 1005 δαίμονες). Au vers 1007 Ἄτα, la ruine est personnifiée. La τύχη est également visée comme responsable à deux reprises dans l'antistrophe (v. 1008 πεπλήγμεθ' οἷα δι' αἰῶνος τύχα « nous sommes frappés d'un sort tel qu'il dure à jamais », v. 1011 οὐκ εὐτυχῶς « d'une façon très malchanceuse »). De même que le chœur s'occupe moins à présent d'accabler Xerxès, de même Xerxès semble moins préoccupé par son sort personnel. En effet alors que le roi faisait jusqu'à présent un emploi remarquable du pronom de la première personne du singulier (v. 909 ἐγώ, v. 913 ἐμοί, v. 915 κάμέ, v. 932 ὄδ' ἐγώ, v. 943 ἐπ' ἐμοί, v. 974 ἰὼ ἰὼ μοί μοι, v. 989 ; μοι, v. 991 μοι), le vers 1008 marque pour la première fois l'emploi de la première personne du pluriel (πεπλήγμεθα), même s'il n'est pas exclu qu'il puisse s'agir d'un pluriel de majesté.

La cinquième paire strophique (v. 1014-1037) reproduit et développe la forme stichomythique de l'échange entre le chœur et Xerxès. Cette fois c'est ce dernier qui prononce les répliques les plus longues puisque strophe et antistrophe commencent par deux vers chantés par Xerxès. Cette paire strophique poursuit la déploration de Xerxès et du chœur face aux pertes perses, mais elle innove en ce qu'elle y introduit deux accessoires. En effet Xerxès y donne à

⁸⁸ Di Benedetto (2007, 997) voit dans cette accélération un signal de l'approche imminente de la fin.

⁸⁹ Garvie (1978, 70). Voir également l'analyse métrique de Michelini (1982, 80) qui souligne l'appauvrissement de cette nouvelle partie du *kommós* où les paroles ne sont plus que mimétiques des mouvements des personnages : « the last lines are merely the verbal correlatives of the vigorously mimetic exit procession, and there is virtually nothing in them to provoke the imagination. »

voir au chœur et aux spectateurs son carquois (v. 1020 τόνδε τ' ὀιστοδέγμονα). Le carquois est sans doute vide, mais le vers 1022 (θησαυρὸν βελέεσσιν « un trésor pour les traits ») pose des difficultés d'interprétation⁹⁰. Cette fin de tragédie se caractérise ainsi par l'emploi d'un accessoire doté d'une forte dimension pathétique (un carquois comme étant tout ce qui reste d'une grande armée) et symbolique. En effet, l'arc est l'arme qui symbolise la Perse, par opposition à la lance grecque. Ici le carquois est présenté comme étant tout ce qui reste de la puissance militaire perse : la fin pathétique des *Perses* ne sert-elle qu'à souligner la défaite perse pour ainsi célébrer obliquement le triomphe des Grecs ? À ce moment de la pièce du moins, l'exhibition du carquois rappelle la différence qui sépare les Perses des Grecs, comme si la mise en scène de la défaite perse avait pour fonction de rassurer les Grecs quant à leur identité et à la sécurité dont ils peuvent jouir puisque leur ennemi a été entièrement défait. En effet, Eschyle présente alors les Perses comme diminués (v. 1024 ἐσπανίσαμεθ' ἄρωγῶν « nos appuis se font rares », v. 1035 καὶ σθένος γ' ἐκολούσθη « et certes notre force a été taillée court », v. 1036 γυμνός εἰμι προπομπῶν « je suis dépourvu de mes escortes ») et ayant fait l'épreuve de la valeur grecque (v. 1025 Ἴάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας « le peuple des Ioniens ne fuit pas le combat », v. 1026 ἄγαν ὀρειος « il est trop belliqueux »). Du point de vue des accessoires, à l'arc mentionné dans la strophe répond dans l'antistrophe la tenue de Xerxès sur laquelle est attirée l'attention du spectateur au vers 1030 (πέπλον δ' ἐπέρρηξ' « j'ai déchiré ma robe »)⁹¹. À nouveau un accessoire est employé pour véhiculer à la fois une forte dose de pathétique, par la vision d'un homme tourmenté au point d'avoir déchiré sa tenue, et donner matière à la réflexion du spectateur, par la dimension symbolique conférée dans la pièce aux vêtements portés par la famille royale perse.

La septième paire strophique (v. 1038-1053) correspond à la mise en place d'une procession appelée à prendre la direction du palais royal (v. 1038 πρὸς δόμους δ' ἴθι « va vers la maison »⁹²). Les rapports entre Xerxès et le chœur changent alors considérablement : tandis que le chœur auparavant accablait Xerxès de questions, Xerxès donne à présent des ordres au

⁹⁰ Roussel (1960, 423) estime que l'expression désigne « une boîte-à-flèches ». Garvie (2009, 338) pense que même si cela n'est pas explicitement dit, le carquois est vide et que cela constitue un symbole de l'état dans lequel Xerxès a plongé la Perse.

⁹¹ Les commentateurs n'ont pas manqué de souligner le caractère invraisemblable de la venue sur scène de Xerxès avec un habit en haillons parce qu'il aurait déchiré sa tenue après Salamine. Voir par exemple Roussel (1960, 424). Nous reviendrons sur cette question de la tenue de Xerxès plus tard.

⁹² Le contraste entre l'emploi d'un impératif de la deuxième personne du singulier (ἴθι) et l'emploi du pluriel poétique δόμους permet de supposer qu'il s'agit de prendre la direction du palais royal, plutôt que de renvoyer les membres du chœur chez eux comme cela est le cas au vers 1657 de l'*Agamemnon* (στείχεται αἰδοῖοι γέροντες πρὸς δόμους).

chœur pour ses mouvements (v. 1038), ses gestes (les pleurs au v. 1038 δίαινε δίαινε πῆμα ; v. 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε) et son chant (v. 1040, 1042, 1046 στέναζ', v. 1048, v. 1050 ἐπορθιάζε νυν γόοις). Xerxès demande de façon insistante au chœur de répondre à son chant (v. 1040 répété en même position dans l'antistrophe au v. 1048 βόα νυν ἀντίδουπά μοι « crie en écho pour moi », v. 1042 ἴωξε μέλος ὁμοῦ τιθείς « lamente-toi en chantant sur le même ton »). Certains éditeurs explicitent le caractère commun de cette lamentation entre le chœur et Xerxès en rajoutant <ὀτοτοτοτοῖ> entre les vers 1002 et 1003 puis entre les vers 1050 et 1051. Xerxès retrouve ainsi le rôle d'ἔξαρχος qui le caractérisait lors de la première paire strophique⁹³. Nous avons ainsi une forme de variation sur la dimension autoréflexive du chœur qui fait couramment référence à sa propre activité de chanteur⁹⁴ : la mention du chant, des lamentations est ici bien présente mais elle l'est essentiellement dans les ordres que Xerxès donne au chœur. Le vocatif δέσποτα du vers 1048 semble montrer que le chœur reconnaît dans ce contexte l'autorité de Xerxès, alors même que nous avons évoqué la forme de remise en cause de l'autorité du roi présente dans les paroles précédentes du chœur. La présence des interjections de douleur se fait de plus en plus importante (v. 1039 αἰαῖ αἰαῖ, δύα δύα, v. 1045 οἶ, v. 1050, 1051, v. 1053 οἶ). Cette fin de tragédie est donc caractérisée par l'effacement de la parole articulée amenée à se résorber dans les cris de lamentation, dans la musique du deuil.

La dernière paire strophique (v. 1054-1065) est la plus courte de toutes et est ainsi emblématique de cette progression vers le silence, de ce *decrecendo* qui emmène le spectateur jusqu'au terme de la pièce. Xerxès y est toujours doté de la même posture d'ἔξαρχος qui donne au chœur des indications pour leur gestuelle (v. 1054 στέρν' ἄρασσε, « frappe ta poitrine » v. 1056 καὶ μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα « et pour moi, détruis le poil blanc de ta joue », v. 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμηῆ χερῶν « déchire la robe qui recouvre ton sein du bout de tes mains », v. 1062 καὶ ψάλλ' ἔθειραν « et arrache ta chevelure ») et leur chant (v. 1054 κάπιβόα τὸ Μύσιον « et lance le cri mysien », v. 1058 αὐτεῖ δ' ὄξύ « pousse un cri aigu », v. 1062 κατοίκτισαι στρατόν « et pleure l'armée », v. 1064 διαίνου δ' ὄσσε « mouille tes yeux »). Le chœur obéit (v. 1059 καὶ τάδ' ἔρξω « je le ferai », v. 1065 τέγγομαί τοι « assurément je pleure ») et l'on peut ainsi imaginer la chorégraphie du chœur engagé dans de grands

⁹³ Voir sur ce point Broadhead (1960, 236).

⁹⁴ Chez Eschyle, le chœur attire l'attention sur son activité par exemples dans les *Suppliantes* aux vers 60-64, aux vers 625-626 ; dans les *Perses* aux vers 280-282 ; dans les *Sept contre Thèbes* aux vers 854-860 ; dans le *Prométhée enchaîné* aux vers 555-561 ; dans l'*Agamemnon* aux vers 121, 139, 159 ; dans les *Choéphores* aux vers 152-154 ; dans les *Euménides* aux vers 307-311. L'on retrouve cette dimension réflexive dans les chœurs de Sophocle et d'Euripide.

mouvements de deuil. Les coups donnés sur la poitrine, le déchirement des cheveux et des habits ainsi que les pleurs sont en effet des gestes typiques du deuil dans la Grèce antique⁹⁵. Le chœur et Xerxès semblent donc avoir trouvé un terrain d'entente, une occasion pour se réunir malgré la rupture causée par le désastre des campagnes de Xerxès. Il n'est plus question alors de marquer la différence entre l'identité grecque et l'identité barbare, mais, au contraire, la lamentation impulsée par les pertes perses se coule dans un moule très grec⁹⁶.

Les sept paires strophiques sont conclues par une épode et cette rupture du schéma strophique au profit d'une série de vers lyriques sans *responsio* pourrait constituer un marqueur de la fin, que nous retrouverons notamment aux vers 989-1004 des *Sept contre Thèbes*. Garvie (2009, 368-369) souligne, à la suite de Scott (1984, 157-158), le caractère soudain de l'interruption du chant du chœur. Garvie estime que le texte des *Perses* ne communique au spectateur aucun sentiment de clôture puisque rien ne vient indiquer aux spectateurs que les vers 1066-1076 ne trouveront pas leur répondant dans une antistrophe. Cependant, il est possible de noter que les caractéristiques des deux dernières paires strophiques se retrouvent dans cette épode (impératifs émis par Xerxès, interjections de la part du chœur) et dès lors les vers 1038-1077 forment un bloc final très cohérent qui peut facilement être compris par le spectateur comme l'étape finale du *kommos* et de la tragédie en général. Si l'on accepte l'hypothèse de Garvie, Eschyle parviendrait ainsi à donner à sa pièce une fin à la fois ouverte et tout à fait repérable par le spectateur en tant que fin. Xerxès à nouveau donne ses ordres au chœur au sujet de leur chant (en 1066 nous retrouvons cité à l'identique le vers βόα νυν ἀντίδουπά μοι que nous trouvions déjà aux v. 1040 et 1048, v. 1072 γοᾶσθ'), de leur geste et de leur mouvement (v. 1068 ἐς δόμους κίε). Selon la tendance déjà observée auparavant la fréquence des cris de lamentation augmente encore (v. 1067 οιοῖ οιοῖ, v. 1069 ἰὼ ἰὼ, ἰωά, v. 1070 et 1071, v. 1073 ἰὼ ἰὼ, ἦ ἦ au v. 1075 et 1076). S'il n'est pas facile de savoir à partir de quel moment exactement le chœur se met concrètement en route vers la sortie, la question du mouvement est abordée par la didascalie interne que représente le vers 1068 (ἐς δόμους κίε), mais aussi à un niveau plus symbolique avec les termes ἀβροβάται (v.1072) et δύσβατος (v. 1073).

La fin des *Perses* laisse ainsi se dégager différents mouvements : les vers 908-930 forment, à l'arrivée de Xerxès sur scène, un prélude anapestique. Les vers 931-947 constituent

⁹⁵ Voir sur ce point Alexiou (1974, 6).

⁹⁶ Voir sur ce point Garvie (2009, 340).

une première paire strophique qui annonce les thèmes du thrène à venir : la question de la responsabilité (Xerxès ou le destin), l'importance de la lamentation. Les vers 948-1002, regroupant deux paires strophiques, mettent en scène un Xerxès qui fait face aux questions accusatrices du chœur. Les vers 1003-1013 marquent une première réunion de Xerxès et du chœur dans la douleur, comme le montre notamment la reprise par le chœur de termes que vient d'employer Xerxès (βεβῶσι présent à l'initial des vers 1003 et 1004, ainsi que πεπλήγμεθ' présent à la même place dans l'antistrophe, aux vers 1007 et 1008). Les vers 1014-1037 sont remarquables par la place qui y est faite aux accessoires, incarnation concrète et matérielle des revers de fortune subis par les Perses. Les vers 1038-1077 sont dotés d'une grande cohésion par le rôle d'ἄρχος qu'y assume finalement Xerxès. Le détail de ces différents moments rend compte du fonctionnement autonome de cette séquence finale des *Perses* qui semble raconter à elle-seule une brève histoire : l'accueil du roi défait et sa progressive réintégration dans la communauté perse par l'entremise de la musique et du deuil collectif⁹⁷. Cependant, malgré cette cohésion interne, il est à noter que ce finale des *Perses* a souvent été très mal reçu par la critique et les lecteurs modernes⁹⁸, et cette question de la réception littéraire constitue un élément intéressant à prendre en compte pour notre réflexion.

Les Sept contre Thèbes

Nous considérons les vers 1005-1078 des *Sept contre Thèbes* comme inauthentiques et estimons que la séquence finale de cette tragédie est composée des vers 822-1004. La composition d'ensemble des vers 822-1004 rappelle celle de la séquence finale des *Perses*, mais avec un degré de complexité supérieur, que viennent encore compliquer les problèmes d'établissement du texte. La séquence est ouverte par une brève série anapestique (v. 822-831) qui débouche sur une paire strophique (v. 832-847). Les éditeurs ne s'accordent pas sur le statut des vers 848-860 au cours desquels les corps des deux frères sont certainement apportés sur scène : Paul Mazon en fait un chant affranchi de la forme strophique, mais plusieurs spécialistes ont essayé d'établir une *responsio* pour en faire une paire strophique⁹⁹. Les vers 861-871

⁹⁷ Cf. Griffith, (1998, 62-63), Suter (2008, 162).

⁹⁸ « Mais, à vrai dire, plus l'arrivée de Xerxès est prévue, légitime, motivée, spectaculaire, dramatique, plus l'inexistence totale de son rôle déçoit un spectateur moderne : il sent que le sommet de la pièce est tronqué » Roussel (1960, 392). Voir Garvie (2009, 337), Thalmann (1980, 261).

⁹⁹ Lupas et Petre (1981, 258) interprètent ces vers de la façon suivante : « Le troisième *stasimon* débouche sur un bref morceau lyrique qui sert à la fois d'épode au chant choral qui le précède et de prélude à l'*exodos* qui lui fait

constituent une série anapestique, dont l'authenticité est remise en cause. Les vers 874-887 forment une paire strophique qui marque la scission du chœur en deux demi-chœurs : le premier demi-chœur chante la strophe (v. 874-877), le second l'antistrophe (v. 880-883), mais tous deux se rejoignent pour chanter le distique anapestique qui conclut strophe et antistrophe (v. 878-879 et v. 886-887). S'enchaînent ensuite trois paires strophiques pour lesquelles le chœur est toujours divisé en deux demi-chœurs. À partir du vers 961 les répliques s'abrègent¹⁰⁰, le schéma métrique change considérablement et après quatre vers de prélude (961-965) la pièce se conclut sur une triade avec strophe (966-977), antistrophe (978-988) et épode (989-1004). La composition de la fin des *Sept contre Thèbes* est donc bien plus complexe que celle des *Perses*, malgré le fait que toutes les deux s'achèvent par l'exécution finale d'un chant de deuil.

Délimitation de la séquence finale

Lupas et Petre (1981, 253-257) font de la paire strophique des vers 832-847 le troisième *stasimon* à l'issue duquel commence selon elles l'*exodos*. Pour Taplin (1977, 170-176), si l'on considère authentiques les anapestes 861-873, il faut faire des vers 822-860 un « choral act-dividing song »¹⁰¹. Ce chant serait composé d'un prélude anapestique (v. 822-831), d'une paire strophique (v. 832-847) et d'une épode (v. 848-860). Dès lors qu'il considère les anapestes 861-873 comme inauthentiques, Taplin fait des vers 822-847 le « choral act-dividing song », des vers 848-853 le moment où les corps sont introduits sur scène et des vers 854-860 un prélude au chant de lamentation final. Dans les deux cas, il s'agirait d'un chant dont le début est précédé par le départ d'un personnage, à savoir le héraut, tandis que sa fin est marquée par l'entrée en scène des corps d'Étéocle et Polynice¹⁰². La fonction dramaturgique de ce passage, qui sert essentiellement à remplir l'espace scénique le temps qu'arrivent les corps d'Étéocle et Polynice

suite... Plusieurs spécialistes, dont Wilamowitz, Schroeder et Kraus (Str., p. 69-70) ont voulu établir l'existence d'une *responsio* entre les v. 848-854 et les v. 855-860, mais cette hypothèse implique des difficultés insurmontables à nos yeux. »

¹⁰⁰ Di Benedetto (2007, 1002) voit dans ici une accélération qui signale l'imminence de la fin, comme cela était le cas dans les *Perses* à partir du vers 1002.

¹⁰¹ Kremer estime que le *Schlussakt* des *Sept contre Thèbes* commence au vers 861 et fait des vers 822-860 le dernier *stasimon* qui sépare la fin de ce qui la précède dans l'œuvre.

¹⁰² Taplin (1977, 173) pose la question du moment où les corps des deux frères sont visibles en scène. Pour lui, si l'on fait des vers 822-860 une unité chorale, le vers 848 ne signifie pas que les corps étaient visibles des spectateurs à partir de ce vers-là, mais il rejette au vers 861 l'entrée des corps sur scène, puisque selon la règle qu'il a lui-même établie, une arrivée n'a normalement pas lieu au cours d'un chant.

est également assimilable à celle d'un *stasimon*, même si l'arrivée des deux frères n'a pas été annoncée. Taplin (1977, 172, 175) estime que ce moment est particulièrement approprié à l'exécution d'un chant choral bref puisqu'il s'agit d'un passage qui sert d'intermède entre l'annonce de la mort des deux frères et l'exposition des cadavres¹⁰³.

Cependant, il ne nous semble pas que ce chant doive être distingué de la séquence finale des *Sept contre Thèbes* comme dans les *Perses* il est possible de séparer le dernier *stasimon* (v. 853-908) de la séquence finale. En effet, les vers 822-860 nous semblent thématiquement très proches de la suite de la séquence finale, alors que dans les *Perses* il était possible de distinguer une différence nette entre le dernier *stasimon* qui évoquait le passé glorieux de Darius et la lamentation sur la défaite de Xerxès dans la séquence finale. De même, le *stasimon* précédant la séquence finale dans les *Choéphores* et le *Prométhée enchaîné* était clairement distingué de la fin de la pièce, ce qui n'est pas le cas dans les *Sept contre Thèbes*. En effet, le chœur lorsqu'il se demande s'il doit crier victoire pour la cité (v. 822-826) ou pleurer la mort des deux frères (v. 827-830) introduit l'ensemble de la section. La malédiction d'Œdipe, mentionnée au vers 833 sera rappelée à plusieurs reprises dans la séquence finale, même s'il est vrai que l'on trouve au vers 842 la dernière mention de Laïos dans la pièce. En outre, l'arrivée des corps d'Étéocle et Polynice n'opère pas la rupture qu'introduisait celle, tant attendue, de Xerxès dans la séquence finale des *Perses*. Le chœur s'adresse aux deux frères dès le vers 845, selon un mouvement semblable à celui des vers 874-877 et des vers 880-883. Faire des vers 822-847 le troisième *stasimon* permet de rapprocher les vers 848-1004 d'une *exodos* au sens aristotélicien du terme (si ce n'est que l'*exodos* aristotélicienne se donne plutôt à comprendre comme une partie parlée) et de créer un élément de similarité entre le finale des *Sept contre Thèbes* et celui des *Perses*, mais de tels arguments nous mettent par eux-mêmes en garde contre un désir de systématisation et d'uniformisation qui ne respecterait pas les spécificités et la singularité du texte des *Sept contre Thèbes*. S'il est possible de repérer chez Eschyle un certain nombre d'épisodes, c'est-à-dire de parties parlées, très brefs¹⁰⁴, un *stasimon* composé d'une seule paire

¹⁰³ Taplin (1977, 172) cite d'autres exemples de ces brèves transitions « from word to deed » : un chant astrophique (Euripide *Héraclès* v. 1016-1038, *Ion* v. 1229-1249, *Bacchantes* v. 1153-1164), ou une série anapestique (Sophocle *Antigone* v. 1257-1259, *Œdipe Roi* v. 1297-1306, Euripide *Andromaque* v. 1166-1172 *Phéniciennes* v. 1480-1484).

¹⁰⁴ Dans les *Perses*, les vers 598-622, composés d'une seule tirade de la Reine mère, forment au sens aristotélicien du terme, le deuxième épisode, mais le *stasimon* qui le suit le prolonge pour une part importante. Dans les *Sept contre Thèbes*, il est facile de voir l'inégalité de longueur entre le premier épisode (96 vers), la scène centrale des boucliers (307 vers) et le troisième épisode (27 vers), dont la brièveté est cependant problématique comme nous

strophique n'est pas chose courante chez lui, même dans *le Prométhée enchaîné*¹⁰⁵ dont la brièveté des parties chorales constitue par ailleurs l'un des arguments essentiels contre son authenticité¹⁰⁶. Nous restons donc ouverte à la possibilité que les vers 822-847 constituent le troisième *stasimon* des *Sept contre Thèbes*, mais telle n'est pas la position que nous avons choisi d'explorer dans un premier temps.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* fait suite à la séquence avec le messager qui arrive sur scène au vers 792 pour annoncer la victoire de la cité et la mort des deux frères et la question se pose encore de savoir s'il ne serait pas plus judicieux de faire de cette entrée le début de la séquence finale des *Sept contre Thèbes*. En effet, cette séquence est nettement distinguée du *stasimon* qui la précède par l'entrée d'un personnage et elle met en place tous les éléments du finale. De fait, ce dernier n'est autre que la réaction du chœur à ces nouvelles apportées par le héraut et rapidement confirmées par l'arrivée des corps des deux frères sur scène. Ainsi, Polynice est hissé au même rang qu'Étéocle dès le vers 804 prononcé par le messager (βασιλέες δ' ὁμόσποροι), selon un mouvement que l'on retrouvera bientôt dans le chant final. L'identité de leur sort est marquée au vers 812 par l'expression ὁ δαίμων κοινὸς ἦν ἀμοφοῖν ἄγαν « leur destinée n'était que trop commune » et répétée au vers 816 par l'emploi du duel δισσὼ στρατηγῶ. La thématique du fratricide et de la réconciliation par la lutte à mort (v. 608 οὐδ' ἀμφιλέκτως μὴν κατεσποδημένοι « et c'est sans conteste que tombés à terre ») sont des éléments qui ne cesseront de revenir dans le chant final. De même, sont déjà présentes les thématiques de la répartition de l'héritage aussi bien par le tirage au sort (v. 816 διέλαχον) que par l'intermédiaire du fer (v. 817 Σκύθη σιδήρω) et celle du triomphe des malédictions paternelles (v. 819).

Ces remarques ne facilitent pas la délimitation initiale de la séquence finale des *Sept contre Thèbes* et dans cette tragédie il semble possible de remonter loin en avant dans la pièce pour repérer le début de la fin. Cela est à mettre en rapport avec la structure bipartite de la tragédie. En effet, les *Sept contre Thèbes* se concentrent jusqu'au vers 653 sur l'attaque argienne contre Thèbes tandis qu'à partir du moment où Étéocle apprend que c'est Polynice qu'il va

le verrons plus tard. Dans les *Suppliantes*, les vers 600-624 forment une très brève partie parlée entre deux chants du chœur, mais il n'est sans doute pas pertinent d'en faire une unité complète, puisque le chant de bénédictions des Danaïdes y est étroitement articulé.

¹⁰⁵ Le dernier chant du chœur dans le *Prométhée enchaîné* est effectivement composé d'une seule paire strophique, mais il est complété par une épode (*Prométhée enchaîné* v. 886-906). De plus il est suivi par une séquence parlée qui permet de le délimiter clairement comme un *stasimon*.

¹⁰⁶ Griffith (1977 ; 1978, 120-121) ; Saïd (1985, 41-42, 78-79).

affronter à la septième porte, les personnages s'intéressent presque exclusivement à la malédiction qui apporte conflit et ruine à la famille labdacide¹⁰⁷. Les vers 653-1004 sont ainsi marqués par une grande unité thématique dans laquelle la séquence finale se trouve englobée. Le fait qui nous pousse cependant à faire commencer la séquence finale au vers 822 est, outre la sortie du héraut qui permet l'existence d'un finale exclusivement choral, l'interrogation que constituent les vers 822-831 et qui nous semble à même de lancer tout le chant final.

Composition de la séquence finale

Les vers 822-831 forment une série anapestique s'ouvrant sur une prière à Zeus et aux dieux du territoire thébain (v. 822-823). Il ne s'agit pas tant d'un remerciement adressé aux divinités pour avoir sauvé la cité de Thèbes que de l'exposition du dilemme dans lequel le chœur se trouve à présent plongé : doit-il célébrer la victoire de Thèbes (v. 825-826) ou pleurer la mort des deux frères (v. 827-831) ? La longueur relative consacrée à l'alternative concernant les deux frères (5 vers contre 2) semble déjà contenir la réponse à cette question et de fait il ne sera guère plus question de la victoire de Thèbes dans tout le reste de cette séquence. Contrairement à ce que l'on vient de voir au sujet de la fin des *Perses*, le chœur semble ici abandonné par son ἄρχος et, ne sachant plus quoi chanter, se tourne vers les dieux pour essayer d'obtenir une réponse. Le chœur est ainsi seul à décider de l'interprétation des événements et les Thébaines hésitent à insister sur l'aspect positif ou négatif de l'action et donc à donner à la pièce une fin heureuse ou malheureuse. Cette tension va engendrer une ironie qui teinte cette fin d'une couleur très particulière, mais il est cependant à noter que l'authenticité de ces vers a été également remise en question¹⁰⁸. Ceux qui, comme Lupas et Petre, estiment que les vers 832-847 forment le troisième *stasimon* de l'œuvre, sont amenés à faire de ces anapestes 822-831 le prélude à ce dernier *stasimon*, l'existence d'un prélude anapestique à un *stasimon* n'étant pas rare chez Eschyle¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Cette évolution transparait notamment dans le sens que prend le nom γένοϛ à partir du vers 653, vers à partir duquel ce nom signifie « famille » pour désigner les Labdacides. Voir Fartzoff (2018, 70).

¹⁰⁸ Dawe (1978, 88). Nous réservons l'étude des arguments avancés par Dawe et d'autres pour notre annexe consacrée à la question de l'authenticité de la fin des *Sept contre Thèbes*.

¹⁰⁹ Dans les *Perses*, le chant des vers 548-597 est précédé d'une série anapestique qui occupe les vers 532-547, le chant des vers 633-658 par la série anapestique des vers 623-632. Dans l'*Agamemnon*, le chant des vers 367-487 est précédé de la série anapestique des vers 355-366. Dans les *Euménides*, le chant des vers 307-396 est précédé de la série anapestique des vers 307-320.

La paire strophique des vers 832-847 commence par une adresse à la malédiction paternelle et développe ce thème de l'accomplissement des paroles, celles proférées jadis par Œdipe dans la strophe (v. 834 Οἰδίπου τ' ἀρά) et celles des prophéties révélées à Laïos dans l'antistrophe (v. 844 θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται). Le chœur expose donc sa réaction présente (v. 834) et celle de la cité (v. 844) à une action passée, tandis que les vers 838-839 (ἦ δύσορνις ἄ- // δε ξυναυλία δορός « Cette rencontre des lances est de mauvais augure ») relancent l'intérêt dramatique en interrogeant les spectateurs sur l'issue du combat entre les deux frères qui vient de leur être annoncée par le héraut mais n'a pas été encore représentée. Dans cette paire strophique les trois générations de Labdacides sont mentionnées (Laïos au vers 842, Œdipe au vers 833, une adresse est faite aux deux frères au v. 845), tandis que la répétition de l'adjectif ἄπιστος d'abord au sujet de Laïos¹¹⁰ au vers 842 puis des deux frères au vers 846 peut donner le sentiment qu'une boucle a été bouclée. La présence de plusieurs aoristes donne également le sentiment qu'une action a été achevée (ἐξέπραξεν, ἀπεῖπεν, διήρκεσαν, ἠργάσασθε, ἦλθε). La question se pose éventuellement, comme nous venons de l'exposer, de savoir si ces vers forment une unité suffisante pour être considérés comme un *stasimon*. Il est indéniable qu'il s'agit là d'un rappel du deuxième *stasimon*, concerné essentiellement par le passé familial des Labdacides, avant que l'arrivée du corps des deux frères n'attire l'attention sur ce qui se passe exactement sur scène. Cependant, la malédiction d'Œdipe, la lamentation folle du chœur, les reproches adressés aux deux frères et une prise en compte de la cité sont des éléments que l'on retrouve dans les paires strophiques suivantes (v. 832-833, v. 840-841 / v. 886-887, 975-976 ; v. 835-838 / v. 966-967 ; v. 845-846 / v. 874-883, v. 922-926 ; v. 842/ v. 900-902). Ainsi, l'isolement de cette paire strophique par rapport aux suivantes ne semble pas fournir un gain considérable pour la compréhension du texte et il semble plus économique d'y voir une transition vers la lamentation finale¹¹¹.

Les vers 848-860 ne forment pas une strophe, dans l'état de notre texte du moins, mais une unité thématique les unit puisqu'il s'agit essentiellement de la réaction du chœur à l'arrivée sur scène des corps des deux frères. Ces vers forment donc un prélude, sur un rythme

¹¹⁰ Burnett (2003, 336) fait de l'adjectif ἄπιστος un indice de l'impiété de Laïos qui l'a conduit à désobéir à l'ordre du dieu.

¹¹¹ Nous suivons ici l'avis de Mazon (1921, 139) et de Hutchinson (1985, 179) qui ne cherchent pas à donner à cette paire strophique un statut particulier.

essentiellement iambique, au développement du chant de lamentation¹¹². Au vers 848, les adjectifs ἀυτόδηλος et προὔπτος sont interprétés par la majorité de la critique¹¹³ comme le signe que les corps sans vie des deux frères viennent d'être amenés sur scène, illustrant le rapport que le messager vient de faire de l'action qui s'est déroulée hors-scène. Se pose dès lors la question de la mise en scène, question à laquelle l'on peut ici rapidement répondre pour cette pièce en disant que les corps étaient certainement portés sur scène par des agents muets, même si les détails cependant nous échappent. La thématique du double prend dans ces vers une importance remarquable (v. 849 διπλαῖν¹¹⁴, διδυμάνορα, v. 850 δίμοιρα). Résumés par un seul et même mot, les destins d'Étéocle et de Polynice s'en trouvent confondus, et le texte thématise ainsi l'assimilation, la réduction au même des deux frères ennemis. Le spectateur peut à nouveau avoir le sentiment d'un achèvement, sentiment véhiculé ici par l'emploi de l'adjectif τέλεα au vers 850. De plus, l'hésitation du chœur (v. 851-852 τί φῶ ; τί δ' ἄλλο γ' ἢ πόννοι πόνων δόμων ἐφέστιοι ; « que dirais-je? Quoi d'autre certes sinon que les maux ont pris la place des maux au foyer de la maison ? ») transmet l'idée qu'il n'est plus à présent l'heure de s'engager dans de grandes discussions, mais plutôt de se résigner au déferlement des maux et d'en établir le bilan.

Les vers 854-860 contiennent une très belle image au moyen de laquelle le spectateur est invité à se représenter les mouvements des bras des membres du chœur, qui se frappent très certainement la tête¹¹⁵ (v. 855-856 πόμπιμον χεροῖν // πίτυλον « le mouvement moteur des mains »), comme l'équivalent du mouvement des rames de la barque (v. 855 ἐρέσσειτ', v. 857 τὰν ἄστολον μελάγκροκον ναύστολον θεωρίδα « la barque des Théores à la voile noire dépourvue de guirlandes ») qui emmènera les deux frères à travers le fleuve infernal qu'est l'Achéron (v. 856 δι' Ἀχέρωντ'). L'évacuation des morts est à l'ordre du jour et il s'agit là d'un thème qui convient tout à fait à une fin. À l'arrivée des cadavres sur scène fait donc suite une

¹¹² Hutchinson (1985, 179) estime que le prélude est chanté car des anapestes auraient interrompu la continuité de l'ensemble, et parce que cette introduction doit atteindre un degré de pathétique supérieur à celui des vers 822-823.

¹¹³ L'introduction du corps des deux frères sur scène n'a cependant pas convaincu toute la critique. Lupas et Petre (1981, 257-259) par exemple hésitent à donner un sens concret au vers 846 et pensent que le προὔπτος du vers 848 peut être traduit par « visible, manifeste » sans que cela ne nécessite l'apparition des corps des deux frères. Pour notre part, nous pensons que les corps des deux frères sont effectivement apportés sur scène, mais nous réservons une discussion plus complète de ce point à l'étude que nous consacrerons à la mise en scène des mouvements finaux de la tragédie.

¹¹⁴ Le vers 849 est corrompu et les éditeurs ne savent pas exactement comment restituer διπλαῖν. Qu'il s'agisse d'un datif singulier (Hutchinson), pluriel ou d'un nominatif (Mazon), l'essentiel pour nous est l'emploi du vocabulaire du double. Pour la question de l'établissement du texte, voir Hutchinson (1985, 188).

¹¹⁵ Hutchinson (1985, 188-9) indique que se battre la tête est un geste de lamentation depuis l'Âge du Bronze et que *pitylon* convient à la fois à l'expression d'un mouvement de rameur et du frappement de la tête.

chorégraphie impressionnante du chœur qui non seulement anime l'espace scénique mais est également riche en sens puisque le fil de la métaphore nautique développée dans toute l'œuvre est repris pour exprimer que les deux frères vont finalement trouver un refuge contre la malédiction d'Apollon dans le monde des Enfers que ne visite jamais le fils de Zeus et de Létéo (v. 859 τὰν ἀστιβῆ Ἀπόλλωνι « qui n'est pas foulée par Apollon »). En outre, le vers 857 (τὰν ἄστολον μελάγκροκον ναύστολον θεωρίδα « la barque dépourvue de guirlande et à la voile noire des théores ») contient une référence au bateau des théores, ces ambassadeurs envoyés à Délos par les Grecs¹¹⁶ : Eschyle emploie une référence au monde contemporain du public de façon ironique puisqu'à l'opposé du sanctuaire de Délos, les deux frères vont aborder une terre que ne touche jamais Apollon. Cette trilogie qui « finit mal » se caractérise donc par la prééminence d'une malédiction et par la fuite loin des dieux ouraniens, à l'exact inverse de ce que l'on aura dans *les Euménides* où le final est orchestré par l'intervention personnelle d'une déesse.

À contre-courant de cette puissante image au moyen de laquelle le chœur prend à sa charge l'évacuation des deux frères vers leur dernière résidence aux Enfers¹¹⁷, les vers 861-873 introduisent de façon maladroite les deux sœurs Antigone et Ismène appelées à présider au chant funèbre (v. 863 θρήνον ἀδελφοῖν « le chant funèbre pour les deux frères »). Des doutes pèsent sur l'authenticité de ces anapestes, considérés par de nombreux critiques comme une interpolation destinée à préparer l'arrivée d'Ismène et surtout d'Antigone qui parlera aux vers 1026-1053 : l'auteur de la fausse fin aurait inséré ces vers dans le texte d'Eschyle afin de rendre nécessaire l'intervention d'Antigone plus tard. Le chœur annonce ainsi l'arrivée des deux sœurs (v. 861 ἤκουσ' αἶδ' « les voici qui arrivent »), ce qui correspond à l'une de ses fonctions dramaturgiques traditionnelles¹¹⁸, puis s'adresse à elles (v. 869-870 ἰώ, δυσσαδελφόταται « hélas

¹¹⁶ Hutchinson (1985, 189) ; Cameron. (1971, 68-69).

¹¹⁷ Il est cependant à noter que les vers 848-860 ont eux aussi été suspectés d'inauthenticité, notamment par Dawe (1978, 89-90) qui s'appuie sur un commentaire de Page (« lectio nonnullis in locis incertissima ») et passe en revue un certain nombre de difficultés linguistiques pour dire que ce passage, même s'il a été souvent approuvé par la critique comme l'un des plus beaux d'Eschyle, n'est certainement pas de lui.

¹¹⁸ Fonction que l'on retrouve chez Eschyle aux vers 152-154, 246-248 des *Perses*, aux vers 369-374 des *Sept contre Thèbes*, aux vers 488-497 de l'*Agamemnon*, aux vers 730-733 des *Choéphores*. Il s'agit souvent de quelques anapestes qui sont prononcés juste après un *stasimon* et non pas comme pour ces vers 861 et suivants au milieu d'une série anapestique. Dans les *Suppliantes* et le *Prométhée enchaîné* c'est plutôt un personnage qui annonce les arrivées, Danaos pour les *Suppliantes* (v. 180-185, 713-718) et Prométhée lui-même dans la pièce qui porte son nom (v. 941-943).

vous qui êtes les sœurs les plus malheureuses »), comme si les deux sœurs avaient parcouru entre le vers 861 et le vers 869 l'espace les séparant du chœur.

Cette série anapestique contient sinon une contradiction, du moins une incohérence : le chœur dit que les deux sœurs arrivent pour procéder au chant funèbre (v. 861-863) mais précise juste après qu'il convient qu'il commence lui-même à chanter (v. 866 ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμης « mais il est juste que nous prenions d'abord la parole »¹¹⁹). Les deux sœurs sont introduites pour effectuer un acte pour lequel le chœur se voit finalement accorder la préséance, en contradiction avec la tradition selon laquelle c'est un chanteur soliste de la famille des morts qui donne l'impulsion à la lamentation avant d'être suivi par le chœur, comme nous l'avons à la fin des *Perses* ou comme nous le trouvons au chant XXIV de *Illiade*¹²⁰. Puisque c'est à partir du vers 961 que le texte se prête davantage aux voix de deux solistes, cette entrée des deux sœurs semble dès alors avoir été insérée postérieurement dans un texte déjà établi : il faut effectivement expliquer pourquoi les sœurs entrent à ce moment-là pour ne chanter que plus tard. Par ailleurs ces vers forment une collection de clichés des paroles qu'un chœur est susceptible de prononcer : références autoréflexives à son propre chant (v. 867-869, v. 872), profession d'amitié et de sincérité (v. 872-873)¹²¹, en plus de l'annonce de l'entrée des personnages dont nous avons déjà parlé. Un fossé important sépare donc la dense image poétique des vers 854-860 et ces anapestes, et cela constitue un argument de plus contre l'authenticité de ces vers. Nous renvoyons à notre annexe sur la question de l'authenticité du finale pour une étude plus approfondie de ce passage.

À partir du vers 874, le chœur sera divisé en deux demi-chœurs et ce jusqu'à la fin de la tragédie. Cette première paire strophique semble oublier totalement les deux sœurs pour s'adresser aux deux frères présentés d'abord comme responsables du désastre (v. 874-883) puis finalement comme victimes de la malédiction (v. 886-887). Le chœur reproche aux deux frères leur folie (v. 874 δύσφρονες), leur défiance envers leurs amis (v. 875 φίλων ἄπιστοι), leur quête insatiable de maux (v. 875 κακῶν ἀτρύμονες), le recours aux armes et à la violence (v. 877 σὺν αἰχμᾷ, v. 881 ἐρειψίτοιχοι¹²² v. 883 σὺν σιδάρῳ), leur recherche du pouvoir (v. 881 πικρὰς μοναρχίας). Ce mouvement contestataire n'est pas sans rappeler celui que nous avons au début

¹¹⁹ La traduction de πρότερον φήμης est problématique et fait partie des arguments en faveur de l'inauthenticité de ce passage, voir annexe.

¹²⁰ Homère, *Illiade* XXIV 710-776. Voir Perrell (2008, 93-117), Alexiou (1974, 131-132).

¹²¹ *Perses* 173-175, *Agamemnon* 799-808, *Choéphores* 106-107, *Prométhée enchaîné* 128-129.

¹²² Hutchinson (1985, 193) estime que ἐρειψίτοιχοι peut être la version détournée d'un type d'épithète appliqué à de grands héros et cite des références qui appuient son propos.

de l'acte final des *Perses* où le chœur accablait Xerxès de reproches. À la différence de ce que nous avons dans les *Perses* où les vieillards du chœur pleuraient essentiellement les pertes du peuple perse ici l'attention du chœur se tourne surtout vers les dommages infligés à la maison royale (v. 876 δόμους πατρώους ἐλόντες, v. 879 δόμων ἐπὶ λύμη, v. 880-881 δωμάτων // ἐρειψίτοιχοι). Tout se passe donc comme si le chœur adoptait le point de vue du privé de la famille, alors même qu'il n'en fait pas partie¹²³. Certes, la question se pose de savoir si le sort de la famille royale n'est pas une question d'intérêt général, mais quoi qu'il en soit le point de vue adopté par le chœur dispense de la nécessité de la présence des sœurs comme représentantes de la famille royale.

Les vers 888-960 se répartissent en trois paires strophiques pour lesquelles le chœur est donc divisé en deux demi-chœurs. Chaque strophe et antistrophe sont partagées entre deux chanteurs distincts et le phénomène de *responsio* typique de la construction d'une paire strophique se trouve donc redoublé par le dialogue de ces deux demi-chœurs à l'échelle de chaque strophe et antistrophe. Or, l'antiphonie est caractéristique de la lamentation¹²⁴. La première de ces paires strophiques (v. 888-911, 888-894 et 900-905 chantés par le premier demi-chœur, 895-899 et 906-910 chantés par le second) reconduit cette tension entre ce qui est de l'ordre du domaine le plus privé des deux frères (à savoir leur corps) et les effets que cela peut avoir sur la cité dans son ensemble. En effet, la strophe commence par s'intéresser aux blessures des corps des deux frères, aux vers 888-890 :

δι' εὐωνύμων τετυμμένοι,
 τετυμμένοι δῆθ',
 ὁμοσπλάγχων τε πλευρωμάτων
 « Frappés du côté gauche,
 frappés,
 à travers leur flanc issu des mêmes parents »

Malgré une lacune possible au vers 891¹²⁵ qui demanderait à rétablir un verbe, nous comprenons que le chœur prend alors pour point de départ de son chant le spectacle qui lui est donné par l'état des deux cadavres sur scène. L'insistance sur le verbe « frapper » (répétition du participe τετυμμένοι¹²⁶) permet aux spectateurs de revivre le combat des deux frères : la précision par

¹²³ Lupas et Petre (1981, 265-266).

¹²⁴ Hutchinson (1985, 180), Alexiou (1974 11-13, 29, 40-1, 55, 60, 61, 77, 131-2, 137-9, 146-50, 219 n.18), Suter (2008, 157).

¹²⁵ Lacune dont on suppose l'existence, si comme Mazon on estime authentique le vers 903 qui lui répond dans l'antistrophe. Certains éditeurs (comme Hutchinson, (1985, 195-196)), estimant le vers 903 trop problématique, le suppriment et n'ont donc plus besoin de faire l'hypothèse d'une lacune.

¹²⁶ Sur la répétition comme instrument antiphonique, voir Di Benedetto (2007, 1002).

laquelle est indiquée que chacun est frappé à gauche (δι' εὐωνύμων) crée dans l'esprit du spectateur l'image des deux frères enfonçant en même temps de leur main droite leur arme dans le flanc gauche de leur frère, dans une union mortelle finale. Le vers 896 insiste à nouveau sur les corps des deux frères (σώμασιν πεπλαγμένους) qui ne sont plus cette fois les seuls touchés puisque s'y rajoute une mention de la maison (v. 895-6 δόμοισι καὶ // σώμασιν). De la maison, le passage à la cité tout entière est assuré au début de l'antistrophe, vers 900-902 :

διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος,
 στένουσι πύργοι,
 στένει πέδον φίλανδρον:
 « Et un gémissement atteint la cité,
 les tours gémissent
 et gémit la plaine qui aime ses hommes »

La répétition du verbe στένω que vient compléter en outre le nom στόνος, et qui n'est pas sans évoquer le premier *stasimon* du *Prométhée enchaîné*¹²⁷, indique la propagation de la lamentation : des membres du chœur à la cité puis à la plaine environnante. Le chœur semble fonctionner comme une caisse de résonance qui part d'éléments scéniques sans doute à peine visibles pour les spectateurs (les blessures des frères) pour ensuite élargir sa perspective au point d'évoquer l'au-delà de ce qui est représenté sur scène : la cité et la plaine thébaines. Le malheur familial contamine toute la cité et le spectateur en oublierait presque que Thèbes a triomphé de la guerre qui vient de l'opposer aux Argiens.

Le chœur insiste ainsi sur l'ampleur que prennent les événements contenus sur scène d'un point de vue spatial, mais rend également compte de leur signification d'un point de vue temporel en montrant dans quelle mesure il s'agit là de l'accomplissement ultime d'une malédiction jadis proférée. En effet le thème de la malédiction est ici à nouveau prégnant (v. 893-894 ἀντιφόνων // θανάτων ἀραί « les malédictions des morts qui répondent à des meurtres », v. 897-898 μένει // ἀραίω τ' ἐκ πατρός « par la force maudite qui vient d'un père ») et le chœur a pour fonction de replacer la mort des deux frères dans un contexte, celui de la querelle familiale à laquelle elle vient apporter une fin. En effet, l'idée que la mort des deux frères représente une fin est exprimée au vers 906 dans l'expression θανάτου τέλος où l'on peut comprendre que θανάτου est un génitif de définition : « la fin qu'est la mort »¹²⁸. L'aoriste ἐμοιράσαντο désigne comme passé le sort subi par les deux frères : leurs maux subis sont le passé par rapport auquel se comprend le présent des lamentations (présents διήκει, στένουσι,

¹²⁷ *Prométhée enchaîné* v. 399-435.

¹²⁸ Expression épique que l'on retrouve plusieurs fois chez Homère : *Iliade* III 309, V 553, IX 411, IX 416, XI 451, XIII 602, XVI 502, XVI 855, XXII 361, *Odyssée* V 326, XVII 476, XXIV 124. Voir Waanders (1983, 48-49).

στένει). *A contrario*, les vers 902-903 contiennent ce qui a souvent été lu comme une référence à l'avenir :

μένει
κτέανα δ' ἐπιγόνους,
« Les biens restent pour les descendants »

Eschyle semble avoir introduit ici une brève référence aux descendants de Polynice et Étéocle (ἐπιγόνους), héritiers des biens pour lesquels se sont déchirés les deux frères qui n'en profiteront jamais. Cette mention est doublement problématique : tout d'abord elle est en contradiction avec le sentiment d'avoir atteint un terme que nous avons évoqué et avec l'idée de l'anéantissement total de la famille labdacide mentionnée aux vers 827-8 (ἦ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας // ἀτέκνους¹²⁹ κλαύσω πολεμάρχους; « pleurerai-je ces malheureux chefs infortunés et sans descendants ?), 876-877 (δόμους πατρῶους ἐλόν- // τες μέλαιοι σὺν αἰχμᾶ « les malheureux qui ont détruit leurs demeures paternelles avec leur lance »), 955 (τετραμμένου // παντρόπῳ φυγᾶ γένους « dans la fuite chaotique de toute la famille ») et telle qu'elle est supposée par l'aversion d'Étéocle pour les femmes (v. 188-195). L'on peut considérer qu'il s'agit des descendants thébains en général, et non pas particulièrement des enfants d'Étéocle et Polynice¹³⁰, mais la soudaine prise en compte des générations futures reste étrange dans un texte centré sur le fratricide. En outre, le nom ἐπίγονος est celui attribué par la tradition mythologique aux enfants des sept Argiens défaits à Thèbes et qui, à la génération suivante, viendront venger leur père en prenant la cité de Thèbes¹³¹. Si le terme épigone était déjà employé à l'époque d'Eschyle pour désigner les descendants des Sept, le plus ancien des dramaturges lui-même ne fait dans cette tragédie aucune référence aux enfants des Sept alors qu'il mentionne leurs parents (v. 49-50 μνημεῖά θ' αὐτῶν τοῖς τεκοῦσιν ἐς δόμους // πρὸς ἄρμ'

¹²⁹ Hutchinson (1985, 185) estime que ἀτέκνους en cette position est impropre, aussi bien du point de vue du sens que de la métrique.

¹³⁰ Comme le fait Klotz (1917, 617-618).

¹³¹ La vengeance des fils des sept est explicitement annoncée dans le traitement que fera Euripide de ce mythe dans les *Suppliantes* par exemple. En effet, cette pièce met en scène les mères des Sept qui viennent demander à Thésée d'intercéder auprès des Thébains pour récupérer les corps de leurs fils tombés au combat. Cette tragédie fait intervenir vers sa fin un chœur secondaire composé des enfants des Sept qui s'engagent à venger leurs pères (v. 1143-1146, v. 1150-1152). Le terme d'épigones lui-même n'apparaît pas chez Euripide qui emploie Ἐκγονοὶ au vers 1224 de sa tragédie des *Suppliantes*, mais il sera employé par Apollodore (*Bib* 3.7.2) et en translittération par Hyginus (*Fab.*, LXXI « septem epigoni id est filii »). Hérodote rapporte (*Histoires* IV, 32, 1) qu'un ouvrage nommé les *Épigones* était attribué à Homère (ἔστι δὲ καὶ Ὀμήρῳ ἐν Ἐπιγόνουσι, εἰ δὴ τῷ ἔόντι γε Ὀμηρὸς ταῦτα τὰ ἔπεα ἐποίησε. « Cela est aussi dit par Homère dans les *Épigones*, si du moins il est vrai qu'Homère a écrit cet ouvrage en vers ») et l'on peut penser qu'il s'agit d'un poème épique du cycle thébain. Timée le Sophiste évoque les épigones à l'article Καδμεία νίκη (991a 24) de son *Lexicon Platonicum*. Enfin, il est à noter qu'Eschyle lui-même a composé une tragédie intitulée les *Épigones*, si l'on en croit la scholie à l'*Isthmique* VI, 10 de Pindare.

Ἀδράστου χερσὶν ἔστεφον « de souvenirs pour leurs parents à la maison ils ont couronné le char d'Adraste de leurs mains. ») Cette mention troublante de la future destruction de Thèbes peut faire sens dans la sombre atmosphère de cette fin, mais est en contradiction avec le sentiment de clôture par ailleurs produit par ce texte. Si l'on accepte le vers 903 comme authentique¹³², il nous faudra alors étudier plus amplement la tension ainsi créée entre clôture et ouverture¹³³.

L'antistrophe développe le paradoxe déjà présent dans la paire strophique précédente : l'idée de la réconciliation des deux frères ennemis par la violence. Aux vers 884-885 se trouvait l'expression ἤδη διήλ- // λαχθε σὺν σιδάρῳ « désormais ils ont été réconciliés par le fer ». Cette idée est reprise aux vers 908-910 :

διαλλακτῆρι δ' οὐκ
 ἀμεμφεία φίλοις,
 οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης.
 « Contre le médiateur
 le blâme n'est pas absent chez les proches,
 et Arès n'est pas l'objet de grâces. »

L'emploi du nom διαλλακτῆρ a ainsi été préparé par l'emploi quelques vers plus haut du verbe διαλλάσσω, ce qui facilite le recours que fait Eschyle à une nouvelle réalité contemporaine de la vie des spectateurs pour illustrer la fin des Labdacides. En effet, le texte fait ici référence à la pratique selon laquelle les Athéniens en appelaient à un tiers extérieur pour trancher un conflit concernant un partage de biens. Il s'agit donc du deuxième appel à l'univers de référence du public en cette fin de tragédie, après la mention de la barque des Théores des vers 854-860 et dans les deux cas il s'agit de pervertir, de troubler une référence prise au quotidien des spectateurs pour créer une vision, qui, selon Lupas et Petre, « tient plutôt du cauchemar que des *realia* institutionnels »¹³⁴. Le médiateur intervient dans le cas d'un partage des biens¹³⁵ et les vers 907-8 expriment une idée qui reviendra de façon obsédante dans toute la fin de la pièce : le partage de l'héritage familial est assimilé à l'expression du tirage au sort, du destin, généralement pensé par les Grecs comme l'attribution à chacun de sa part. Le verbe ἐμοιράσαντο au vers 907 nous rappelle le sens original de la moira comme « part attribuée à

¹³² La critique a apporté plusieurs réponses à ce problème. Mazon (1921, 141) règle la question en disant que puisque d'après le vers 828 Étéocle et Polynice ne laissent pas de postérité, sont ici évoquées les générations suivantes en général. Quant à l'emploi du terme Épigones, Mazon pense que Eschyle « ne peut se dégager entièrement des souvenirs de l'épopée, alors même que le plan de sa trilogie exclut toute idée d'une revanche argienne ». Hutchison (1985, 195-196) estime qu'il faut supprimer le vers 903.

¹³³ Voir sur ce point Garvie (2014, 23-40).

¹³⁴ Voir sur ce point les propos de Lupas et Petre (1981, 233).

¹³⁵ Aristote évoque le choix des arbitres parmi les tâches confiées à l'archonte roi, dans la *Constitution des Athéniens* (56, 6) : εἰς δατητῶν αἵρεσιν, ἐάν τις μὴ θέλη κοινὰ τὰ ὄντα νέμεσθαι.

chacun par le destin », et souvent simplement traduit par destin. Il est suggéré que le médiateur ici n'est autre qu'Arès, cité au vers 910¹³⁶ : la guerre entre deux cités est ce qui a résolu la querelle entre deux frères et à nouveau se retrouve cette tonalité ironique qui clôturera la trilogie thébaine d'Eschyle sur une note cruelle.

La paire strophique suivante (les v. 911-933, les v. 911-914 et 921-925 étant chantés par le premier demi-chœur, les v. 915-921 et 926-931 par le second demi-chœur) emprunte tout d'abord ses motifs à la paire strophique précédente puis y greffe de nouveaux éléments. Ainsi le point de départ de la paire strophique (v. 911-914) est à nouveau l'état des corps présents sur scène :

σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν,
σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσι,
τάχ' ἄν τις εἴποι, τίνες ;
τάφων πατρώων λαχαί.
« Frappés par le fer, ils se trouvent ainsi.
Frappés par le fer, qu'est-ce qui les attend ?
Quelqu'un le dira bientôt,
ce sont leurs parts de la tombe paternelle. »

Au vers 912 l'adverbe déictique ὧδε semble désigner les cadavres sur scène. De ce point de départ concret et matériel, le chœur se projette à l'étape suivante : l'enterrement (τάφων), thème qui apparaît ici pour la première fois, qui marque la progression de cet acte final et donne à penser que l'enterrement des cadavres est la prochaine étape à venir. Le chœur rapproche, au moyen de ces vers à l'expression dense, les corps concrètement frappés par le fer et leurs parts d'héritage (λαχαί) qui n'est autre que la sépulture familiale creusée grâce au fer. Leur seule part d'héritage, élément à la base de la querelle fratricide, se trouve finalement être la tombe paternelle. Le partage de l'héritage n'est pas présenté ici comme le motif de l'action des deux frères, mais la juxtaposition entre les corps marqués de coups (répétition de σιδαρόπλακτοι) et les lots (λαχαί) rappelle discrètement la culpabilité des deux frères.

Le chœur aborde ensuite successivement trois thèmes au cours de cette paire strophique : la lamentation faite pour les deux frères, les pertes causées par les deux frères dans les rangs des soldats et le sort de leur mère. La réponse que le deuxième demi-chœur apporte au premier crée un mouvement où le féminin répond au masculin : les quatre premiers vers sont

¹³⁶ La coordination par οὐδέ au vers 910 n'est pas en faveur d'une assimilation entre Arès et le διαλλακτήρ du vers 908, mais les vers 942-943 (πικρὸς δὲ χρημάτων // κακὸς δατητὰς Ἄρης « amer, le mauvais distributeur de biens Arès ») permettent de soutenir cette association.

consacrés à l'évocation des massacres des hommes à la guerre (v. 912-915, v. 922-926) tandis que le reste (v. 916-921, v. 927-933) est doté d'une composante plus féminine, ce qui n'est sans doute pas anodin dans une pièce qui pose la question des rapports hommes-femmes¹³⁷. En effet les vers 916-921 s'intéressent au chant de deuil qui accompagne les deux frères (v. 916 προπέμπει). L'état de conservation du texte ne permet pas d'assurer avec certitude que le chœur évoque son propre chant et donc la dimension féminine de la lamentation dès le vers 915¹³⁸, mais l'identité féminine du chœur est marquée au vers 920 (κλαιομένας μου). L'interprétation de ce passage est délicate dans ses détails, mais l'on peut retenir prioritairement l'idée de l'accompagnement véhiculée par le verbe προπέμπει, qui intervient juste après la mention de la tombe et qui reprend l'adjectif πόμπιμον du vers 856.

Les vers 923-925 constituent une forme d'éloge paradoxal des deux frères : il s'agit à la fois de souligner leurs prouesses militaires (πολλά v. 924, πολυφθόρους ἐν δαΐ v. 926) et de plaindre et critiquer ces malheureux (v. 922 ἐπ' ἀθλίοισιν) qui ont causé la mort de concitoyens (v. 923 πολίτας) aussi bien que d'étrangers (v. 924 ξένων). Alors que les prouesses guerrières servent, dans le monde épique, à singulariser un héros, ici l'emploi du duel ἐρξάτην contribue à la confusion des deux frères, phénomène caractéristique de cette fin de tragédie. En effet, alors qu'une distinction serait attendue entre les deux frères puisque Étéocle a protégé la cité de Thèbes tandis que Polynice l'a attaquée, le chœur se refuse à faire un traitement de faveur à l'un des deux : tous les deux sont accusés d'avoir causé la mort de concitoyens et de fait, on peut dire qu'Étéocle lui aussi a entraîné dans la mort des hommes de sa cité pour défendre cette dernière dans le cadre d'une guerre causée par un conflit privé entre deux frères. Ce traitement égalitaire des deux frères peut être considéré comme un élément de clôture de la trilogie thébaine d'Eschyle puisque cette interprétation du mythe évite de faire des distinctions entre Étéocle et Polynice après leur mort, point de départ de l'action de l'*Antigone* de Sophocle par exemple.

La strophe s'achève sur un rappel de la situation familiale des Labdacides *via* la mention de la mère des deux frères. La plainte du chœur trouve ainsi un nouveau motif pour se déployer et les victimes collatérales (en plus des soldats évoqués dans les vers précédents) sont à nouveau prises en considération. Ce faisant, la mention de la mère génitrice (v. 927 ἄ τεκοῦσα, v. 929 τεκνογόνοι, v. 931 τοῦσδ' ἔτεχ') permet également d'évoquer la naissance des deux frères, tandis que la mention de leur mort (ἐτελεύτασαν au v. 932) présente l'histoire des deux frères

¹³⁷ Comme le montre essentiellement le premier épisode de la tragédie, les vers 181-287.

¹³⁸ Hutchinson (1985, 197) estime ce vers illisible et ne reprend pas le féminin présent dans l'édition de Weir Smyth (1922, 399) : ὄδ' ἀμῶν μάλ' ἀχέτας τοῦς « Our loud-resounding, piercing wail attends them ».

comme une totalité achevée et leur mort comme la conséquence monstrueuse (v. 932-933 ὑπ' ἀλλαλοφόνους // χερσὶν ὁμοσπόροισιν « par des mains fraternelles réciproquement meurtrières ») d'une naissance monstrueuse (v. 930-931 παῖδα τὸν αὐτᾶς πόσιν αὐτᾶ // θεμένα « prenant son propre fils pour époux »).

La quatrième et dernière paire strophique commence par le mot sur lequel finissait la précédente (ὁμόσποροι), la reprise étant soulignée par la présence de l'adverbe δῆτα. Les deux demi-chœurs se répondent d'une paire strophique à l'autre et établissent ainsi une forte continuité entre celles-ci, faisant des vers 888-960 une unité dans la composition de l'ensemble. Le premier chœur chante les vers 934-937 puis les vers 947-950, le second les vers 938-946 puis 951-960. Cette dernière strophe chantée par les demi-chœurs communique fortement aux spectateurs l'impression qu'ils arrivent à une fin. Le vocabulaire en lui-même évoque cette idée de fin, de totalité : πανώλεθροι au vers 935, ἐν τελευτᾷ au vers 937, πέπαυται au vers 938 (le second demi-chœur rebondit sur l'idée de fin sur laquelle le premier demi-chœur venait d'achever sa strophe), λυτήρ au vers 941, τελευταῖαι¹³⁹ au vers 953, ἔληξε au vers 960. Le chœur tire alors un certain nombre de conclusions, réinterprète de façon saisissante le résultat de l'action au moyen d'images paradoxales et ironiques. Les deux frères, qui se sont déchirés en dépit de toutes les lois de la *philia* (v. 935 διατομαῖς οὐ φίλοις « par des divisions qui n'étaient pas amicales »), sont finalement réunis dans les liens du sang les plus étroits puisqu'ils ont mêlé leur sang sur le sol thébain (v. 938-940). Ce paradoxe consacre l'enfermement des deux frères dans cette famille incestueuse d'autant plus que la présence du motif de la terre (v. 938 ἐν δὲ γαίᾳ) convoque implicitement l'image de la mère, comme nous aurons l'occasion de le revoir. Cette réaffirmation paradoxale des liens de la *philia* se fait par l'intervention d'un étranger (ξεῖνος v. 942) qui n'est autre que le fer (σίδαρος v. 944), pensé par les Grecs comme inventé par les Scythes¹⁴⁰.

Les vers 933-944 reprennent et développent les vers 904-910. Le vocabulaire de ces deux sections est en effet très proche l'un de l'autre (νεῖκος aux v. 905 et 936, τέλος au v. 906, τελευτᾷ au v. 936, κτήμαθ' au v. 907, χρημάτων au v. 942, φίλοις aux v. 909 et 934, Ἄρης aux vers 910 et 943, l'adjectif πικρός des v. 940 et 942 peut être compris comme un synonyme de l'expression οὐδ' ἐπίχαρις du v. 910). Cette fin des *Sept contre Thèbes* se comprend ainsi

¹³⁹ La lecture de la fin de ce mot est malaisée dans les manuscrits, mais son appartenance au vocabulaire de la fin n'est pas en doute. Voir Hutchinson (1985, 201).

¹⁴⁰ Cette idée est présente dans le *Prométhée enchaîné* où au début de la pièce les personnages arrivent au pays scythe (v. 2 Σκύθην ἐς οἶμον), qui recevra plus tard l'appellation de « terre mère du fer » (v. 301-302 τὴν σιδηρομήτορα // ἔλθεῖν ἐς αἶαν ;).

comme une forme de ressassement, de la part du chœur, des mêmes éléments, comme une série de reprises qui vont dans le sens d'un approfondissement, d'une progression dans la révélation de la causalité véritablement à l'œuvre dans cette action (v. 944 ἀλαθῆ). Cette répétition des mêmes motifs (que l'on retrouve encore au début de l'antistrophe suivante) contribue à créer le sentiment d'un achèvement de l'action puisque le chœur y répète et approfondit les mêmes motifs plutôt qu'il n'en introduit de nouveaux.

L'antistrophe se développe autour d'un thème particulièrement adéquat à une fin : la question de la victoire, du triomphe, de ses marques et de sa célébration. En effet, le chœur constate avec ironie la défaite des deux frères et le triomphe des malédictions. La seule richesse (πλοῦτος au vers 950) acquise par les deux frères, leur seul butin consiste en la terre sur laquelle reposent leurs cadavres (v. 949-950)¹⁴¹. Le futur ἔσται au vers 950 fait à nouveau de l'enterrement la suite immédiate des événements qui se déroulent à présent sur scène. Le traitement ironique des exploits des deux frères se retrouve encore au vers 951 par l'emploi du participe ἐπανθίσαντες : le verbe ἐπανθίζω « couvrir de fleurs » fait penser à un couronnement mais il est ici complété par le datif πολλοῖς πόνοισι. Ainsi les deux frères n'ont pas couvert leur famille de gloire grâce à leur engagement au combat mais de nombreux maux. Celles qui triomphent ne sont autre que les malédictions (Ἀραί au vers 954, pluriel sans doute poétique mais qui peut également, dans une dimension de bilan, faire référence à la malédiction d'Apollon et à celle d'Œdipe) qui dressent un trophée (τροπαῖον au v. 956). Le chœur, par cette personnification, coule ainsi la thématique de la malédiction dans des images militaires (v. 955 παντρόπῳ φυγᾷ, v. 956 τροπαῖον, v. 960 κρατήσας) et fait le lien entre les deux parties de l'intrigue. Ainsi, l'extinction de la famille labdacide est consacrée par l'image militaire de la fuite (v. 955 τετραμμένου παντρόπῳ φυγᾷ γένους), ce qui contraste ironiquement avec la bravoure guerrière dont Étéocle s'est fait le représentant auparavant dans la pièce et permet un jeu étymologique avec le terme « trophée » qui apparaît au vers suivant¹⁴², ce qui à nouveau place cette fin sous le signe de la puissance des mots. La victoire revient sans appel à une divinité anonyme (v. 960 δαίμων) qui semble elle-même dédier sa victoire à Ἄτῃ, cette dernière était aussi mise à l'honneur à la fin des *Perses*.

¹⁴¹ Rosenmeyer (1962, 76) met en rapport la richesse évoquée comme étant présente sous les corps des deux frères avec le caractère sacré que prend la terre où est enterré un homme pollué qui, tel Œdipe, s'est illustré durant son vivant par un acte offensant les lois des hommes.

¹⁴² Le nom τὸ τροπαῖον désigne le « monument de victoire élevé, avec les armes prises sur l'ennemi, à l'endroit où la déroute (τροπή) avait commencé. » (Bailly)

À partir du vers 961 la configuration métrique change : nous passons à des répliques bien plus brèves, souvent constituées d'un seul mot. Surtout, le changement est souligné dans nos manuscrits par l'attribution qui y est faite de ce dialogue chanté à Antigone et Ismène, ce qui nous indiquerait que nous passons d'un chant choral à un chant réservé à deux solistes. L'introduction des deux sœurs divise la critique qui le plus souvent considère que cette attribution est une modification apportée au texte original d'Eschyle, modification qui se situe dans la droite ligne de l'ajout des anapestes 861-874 et des vers 1005-1078. Cependant d'autres avis ont été exprimés, tel celui de Kremer qui estime les vers 1005-1078 comme une interpolation, mais maintient tout de même la présence des deux sœurs sur scène et en fait même un des arguments soutenant sa théorie sur l'évolution du *Schlußakt*¹⁴³. Webster (1970, 121-122) considère lui aussi que les deux sœurs sont présentes sur scène et qu'elles chantent d'ailleurs dès le vers 875. Basant sa réflexion sur une comparaison avec le chant final des *Perses*, Webster dit que le *kommos* des *Sept contre Thèbes* est métriquement moins riche que celui des *Perses* et analyse ainsi cet écart : « Xerxes' entry is a dramatic high point, whereas here the kommos is simply the natural end of the play, and Aeschylus has no intention of creating the sisters into characters. » Nous estimerons pour notre part ici que ces vers 961-1004 sont chantés par un représentant de chaque demi-chœur et non pas par Antigone et Ismène et renvoyons pour une discussion détaillée de la question à notre annexe sur l'authenticité de la fin des *Sept contre Thèbes*.

Cette nouvelle partie chorale est composée d'un prélude puis d'une paire strophique conclue par une épode, dans l'état actuel du texte du moins. Le prélude que composent les vers 961-965 renforce considérablement l'effet de symétrie que nous avons dans l'échange précédent entre les deux demi-chœurs. Chaque vers de ce prélude est divisé en deux parties, chacune étant prononcée par l'un des chanteurs représentant son demi-chœur. Nous nommons, comme la plupart des éditeurs α le chanteur issu du premier demi-chœur et β celui du second¹⁴⁴. Dans ces vers 961-965, la symétrie se situe davantage au niveau de l'expression que de celui de la métrique¹⁴⁵, et elle est sans doute soulignée par les mouvements scéniques puisque l'on peut imaginer que chaque demi-chœur se rapproche de l'un des deux corps. En effet, chaque demi-chœur s'adresse à l'un des frères mais il n'est alors guère permis de dire auquel des deux

¹⁴³ Selon Kremer (1971, 118-119) le premier stade de développement du *Schlußakt* est représenté par les vers 908-1077 des *Perses*. Le *Schlußakt* des *Sept contre Thèbes* serait encore très proche de celui des *Perses*, mais présenterait une première évolution par l'intervention des deux sœurs qui réduirait la part concédée au chœur en cette fin (Kremer 1971, 118-119).

¹⁴⁴ cf Mazon (1921, 143) ; Hutchinson (1985, 202).

¹⁴⁵ Hutchinson (1985, 203).

frères s'adresse quel groupe. B insiste légèrement davantage sur la dimension passive de l'individu à qui il s'adresse (v. 962 ἔθανες, v. 963 μελεοπαθής, mais v. 965 κατακτάς), mais il est difficile d'en tirer une conclusion. Le vers 965 est le seul de ce prélude où β complète la phrase de α :

α : πρόκεισαι —
β : κατακτάς.
α : « tu gis devant nous
β : après avoir tué »

Le participe κατακτάς peut se comprendre comme le participe apposé au verbe πρόκεισαι et ainsi β complète la phrase de α. Chacun des deux chanteurs peut ainsi à la fois s'adresser au corps autour duquel son demi-chœur est potentiellement rassemblé et compléter en même temps la phrase adressée à l'autre des deux frères par l'autre demi-chœur, ce qui illustre le caractère identique du sort subi par Étéocle et Polynice tel qu'Eschyle a décidé de l'établir, l'assimilation de l'un à l'autre en cette fin de tragédie. Toutes les composantes de la paire strophique à venir sont ainsi introduites.

La strophe (v. 966-978) commence par un cri de lamentation (ἦέ) et s'achève sur deux adresses (à la Moire, puis à l'Érinye requalifiée en outre comme l'ombre d'Œdipe) qui forment un refrain¹⁴⁶ certainement chanté par l'ensemble du chœur. Le mouvement reste le même : le chœur alterne des remarques autoréflexives sur sa propre réaction et des cris de déplorations pour les deux frères. Le vocabulaire (v. 969 πάνδυρτε v. 970 πανάθλιε) et l'emploi de l'aoriste (v. 971 ἔφθισο, v. 972 ἔκτανες) permettent à nouveau de donner aux spectateurs le sentiment qu'ils assistent à la représentation de la fin d'un événement pensé comme une totalité en train de s'achever. Les vers 975-976 semblent aller dans le sens de la présence des deux sœurs sur scène mais sont tellement corrompus qu'ils ne peuvent guère constituer une preuve valable¹⁴⁷. Le refrain achève la strophe sur la consécration de la puissance du destin et de l'Érinye. Les divinités invoquées en cette fin de tragédie qui « finit mal » sont à mettre en regard avec celles invoquées à la fin des *Euménides*. En effet, aux vers 1045-1046 (Ζεὺς ὁ πανόπτας // οὔτω Μοῖρά τε συγκατέβα « Zeus qui voit tout et la Moire sont ainsi intervenus ensemble ») de cette tragédie

¹⁴⁶ Di Benedetto (2007, 1002) fait remarquer que la présence de ce procédé archaïque n'a pas d'équivalent dans le finale des *Perses*.

¹⁴⁷ Hutchison (1985, 204).

nous retrouverons la mention de la Moira mais accompagnée cette fois de Zeus, et non de l'Érinye.

L'antistrophe reprend le modèle de la strophe, mais la lecture des vers 984-985 est également compliquée par les problèmes de transmission¹⁴⁸. Cependant, une certaine progression se laisse deviner : nous passons d'une adresse à la deuxième personne à l'emploi de la troisième personne du singulier (ἔδειξεν, ἴκεθ', κατέκτανεν, ἀπόλεσεν, ὄλεσε, ἐνόσφισεν) : il ne s'agit plus pour chaque demi-chœur de s'adresser à un seul des deux frères. Les deux semblent alors se concentrer sur la figure de Polynice comme le montrent l'expression ἐκ φυγᾶς du vers 979¹⁴⁹, et le verbe ἴκεθ' du vers 980, qui rappellent tous deux l'exil de Polynice. Le participe σωθείς du vers 981 est problématique, et si l'on accepte plutôt la lecture συθείς « ayant été mis en mouvement », ce vers pourrait à nouveau concerner Polynice qui s'est élancé d'Argos contre Thèbes¹⁵⁰. Il est à noter que cette fin « malheureuse » porte davantage l'accent sur Polynice, figure qu'il est plus facile de condamner dans cette pièce qu'Étéocle que l'on a vu œuvrer à la défense de la cité. Cela contredit *a priori* l'idée d'une égalité de traitement entre Polynice et Étéocle, mais Polynice n'est pas nommé dans ce passage, son action n'est pas différenciée de celle d'Étéocle qui semble simplement éclipsée par celle de son frère, malgré sa présence répétée sur scène jusqu'au vers 719. Ce retour sur l'action de Polynice surprend dans le traitement de cette fin, mais, mis en regard avec la mainmise exercée par Étéocle dans la première partie de la pièce, il apparaît que cela participe à créer la tonalité ironique caractéristique de ce passage.

L'épode, constituée des vers 944-1011, répète d'abord le mouvement symétrique qui caractérisait la paire strophique puis fait une plus grande place aux lamentations, à partir du vers 1005 avec les répétitions du cri ἰώ. Les adresses à la deuxième personne du singulier réapparaissent, rappelant la strophe et clôturant la pièce sur une dimension personnelle : les vers 989 et 990 commencent tous les deux par le pronom σύ. Le vers 996 (κατῆλθες ἐς πόλιν) s'adresse à nouveau plus particulièrement à Polynice qu'à Étéocle et il serait possible que α soit regroupé autour du corps de Polynice. À partir du vers 992, la perspective s'élargit et l'on passe d'une adresse à chacun des frères à la prise en considération d'abord de l'ensemble de la

¹⁴⁸ Hutchinson (1985, 206).

¹⁴⁹ Hutchinson (1985, 205).

¹⁵⁰ Hutchinson (1985, 205).

famille¹⁵¹, puis de la maisonnée et de tout le territoire (v. 995 δώμασι καὶ χθονί). Les vers 996-7 pour leur part fournissent souvent un des arguments majeurs à ceux qui estiment qu'Antigone et Ismène sont alors sur scène, à cause de la présence du pronom personnel ἐμοί à la fin de chacun de ces deux vers. Certains des critiques qui contestent la présence des deux sœurs athétisent les deux vers¹⁵², d'autres seulement le premier des deux qui contient plus de difficultés métriques¹⁵³.

Les six derniers vers forment une unité, marquée par la présence du cri ἰώ et par la répétition deux fois d'un même schéma que l'on peut ainsi reconstruire : α chante un premier vers, β un deuxième et les deux demi-chœurs se réunissent pour chanter le troisième vers. Cette deuxième section de la lamentation finale se conclut comme la première sur une mention d'ἄτη au vers 1001, comme nous en avons une au vers 956. La question de l'enterrement revient avec force dans les trois derniers vers qui posent la question de savoir où placer le corps des deux frères. La réponse à cette question, énoncée aux vers 1003-1004 donne aux spectateurs un sentiment d'achèvement et permet un dernier jeu de mot lugubre en rapport avec l'histoire familiale des Labdacides :

ἰὼ ἰὼ, πῆμα πατρὶ πάρευνον.

« Hélas, hélas, un mal pour leur père qui partage leur couche. »

Mazon traduit ce vers par « leur misère ira donc reposer près d'un père », considérant que πῆμα désigne par métonymie les deux frères, et que πάρευνον serait une épithète de πῆμα complétée par πατρί. Certains ont compris autrement ce vers, qui supporte sans doute les deux sens, faisant de πῆμα une apposition au neutre πάρευνον qui serait alors l'épithète d'un nom neutre sous-entendu (l'endroit...) et du datif πατρί le complément de πῆμα et de πάρευνον. L'on pourrait ainsi le traduire « à côté de leur père, un malheur pour lui »¹⁵⁴. Cette dernière interprétation insiste peut-être davantage sur l'ironie contenue dans l'adjectif πάρευνον qui indique que les deux frères vont partager la couche de leur père, nouvelle variation sur la thématique de l'inceste. La fin de cette section parachèverait alors un mouvement déjà présent à la fin de la section précédente, lorsqu'aux vers 938-40 l'on insistait sur le fait que le sang des deux frères s'était mêlé à la terre qui a été assimilée à la mère dans la première partie de l'œuvre. Le verbe

¹⁵¹ Si l'on accepte l'ordre des vers proposé par Mazon à la suite de Wilamowitz qui place le vers 983 (τάλαν γένος, τάλαν πάθος) à la place du vers 993 (ὄλοα λέγειν. ὄλοα δ' ὄραν). Cette transposition ne fait cependant pas l'unanimité, voir Hutchinson (1985, 207).

¹⁵² Hutchinson (1985, 207).

¹⁵³ Mazon (1921, 145).

¹⁵⁴ Ainsi Weir Smyth (1922, 411): « To sleep by their sire's side and to his sorrow », voir Hutchinson (1985, 208) et Judet de la Combe (2011, 64).

μίγνυμι (μέμεικται au v. 940) est couramment employé en grec pour évoquer l'acte sexuel¹⁵⁵ et l'emploi de ces termes créait alors l'image d'une union des deux frères avec leur mère. À la fin de la pièce, les deux frères s'allongent donc aux côtés de leur père dans le sein de leur mère la terre et l'on retrouve ainsi la stricte répétition des fautes d'Œdipe¹⁵⁶. La tragédie se terminerait ainsi en un vase clos d'une efficacité poétique proprement effrayante et cette élaboration poétique est sans doute plus intéressante que l'approche historique, qui se demande s'il était concevable pour des Grecs d'enterrer des fils avec leur père, ne le laisse paraître¹⁵⁷. Il est cependant à noter que selon certains critiques les vers 1002-1004 fourniraient une fin trop abrupte à l'ensemble de la trilogie et qu'il manquerait ainsi un certain nombre de vers, contenant notamment la mise en branle du cortège de sortie du chœur, vers qui auraient été enlevés par l'interpolateur des vers 1005-1078 afin d'y ajuster sa propre fin¹⁵⁸. Fraenkel (1964, 268-271) rapproche les vers 998 et 1002 des *Sept contre Thèbes* du vers 1074 des *Perses* ainsi que des vers 1723 et 1725 des *Phéniciennes* pour supputer que les interjections *ιὼ ιὼ* suivies d'un crétisme et d'un mètre iambique constituent des marqueurs de la fin d'un thrène.

Telle est une des présentations que l'on peut faire de la partie finale des *Sept contre Thèbes* généralement considérée comme authentique. Cette fin se caractérise par une très grande richesse, aussi bien thématique que formelle, et par une cohérence interne telle qu'elle laisse aux spectateurs le sentiment qu'ils sont effectivement arrivés à une fin. Les problèmes textuels sont malheureusement nombreux et ne facilitent pas l'interprétation de ce morceau étonnant et complexe. La répartition du chant entre chœur et demi-chœur, voire personnages, est notamment l'enjeu d'une reconstruction sujette à débat. Le spectateur est frappé par l'ironie qui caractérise les paroles du chœur vis-à-vis des deux frères, ironie qui amoindrit le pathétique

¹⁵⁵ Dans notre corpus lui-même cf. *Prométhée enchaîné* v. 738 au sujet de Zeus qui désire s'unir à Io (χρηζὼν μίγνυμι τάσδ' ἐπέβριψεν πλάνας, « voulant s'unir [à cette mortelle] il l'a jetée dans ces errances »). Cf Eur, *Andromaque*, v. 174-175 où il s'agit en outre d'une union incestueuse.

¹⁵⁶ Zeitlin (1982, 103-104).

¹⁵⁷ Brown (1976, 213) qui s'appuie notamment sur Kurtz Boardman (1971, 97).

¹⁵⁸ Judet de la Combe (2011, 63-64) recense efficacement les avis des critiques à ce sujet : « C. Prieon (en 1854) a supposé une lacune après ce vers. Wilamowitz-Moellendorff (1914, 85) pensait que l'auteur de la fin a supprimé la conclusion originelle de la partie lyrique, qui devait s'achever sur un morceau impressionnant chanté par l'ensemble du chœur. De manière plus précise, Sommerstein (2008, 265) tente de démontrer que le vers 1004 ne peut pas être conclusif, puisque la question qu'ouvre le chœur en 1002 ('Iô, où nous mettrons-vous dans la terre ?') reste selon sans réponse. Au demi-chœur qui propose, en 1003, d'enterrer les frères « là où il y a le plus d'honneur », l'autre objecterait que ce serait infliger une douleur à Œdipe, et donc que c'est exclu. La question n'est pas réglée, et les vers suivants devaient apporter une solution. Cela présuppose (et l'on peut l'accepter) que la 'place d'honneur' envisagée en 1003, est le lieu destiné à recevoir les dépouilles de la famille royale et qu'il devrait donc être partagé par le père et ses fils (cf. Hutchinson 1985). Mais sans doute faut-il comprendre le vers 1004 autrement, non comme une objection, mais comme un commentaire, comme le suggère la syntaxe, avec le décalage entre la relative du vers 103 et le syntagme nominal du vers 1004. »

de l'ensemble, surtout si l'on compare ce finale à celui des *Perses*, comme cela a souvent été fait par la critique. La malédiction se fait sentir d'une présence écrasante en cette fin de tragédie et nous aurons ainsi à poser la question de l'articulation de cette fin avec la première partie consacrée à la défense de la cité.

Les Suppliantes

Notre première hypothèse de travail suppose que l'acte final des *Suppliantes* d'Eschyle correspond aux vers 980-1074, c'est-à-dire toute la section qui suit le dernier retour de Danaos sur scène. Deux séquences se laissent nettement distinguer : les vers 980-1017 que composent la tirade de Danaos et la réponse que lui fait le chœur puis les vers 1018-1074 qui forment un chant au cours duquel se met en place une procession qui correspond à la sortie du chœur hors de l'espace scénique. La question se posera de savoir si ces deux séquences forment réellement une unité satisfaisante.

Délimitation de la séquence finale

De même que dans le cas des *Sept contre Thèbes*, la pièce des *Suppliantes* offre en sa dernière partie un texte accidenté et déstabilisant et il est difficile de délimiter le début de la fin. La sortie du héraut égyptien marque une première rupture aux vers 950-953 : il prononce une dernière menace aux vers 950-951 avant que Pélasgos ne lui réponde sur un ton tout aussi menaçant en deux vers adressés au héraut en train de quitter la scène ou déjà sorti. Au vers 954 Pélasgos s'adresse ensuite aux Danaïdes en un mouvement qui marque la fin de la séquence avec le héraut puisqu'il rassure les Danaïdes (v. 955 θράσος λαβοῦσαι) tout en préparant la fin de la pièce en les invitant à entrer dans la cité (v. 955). Une rupture nette de l'épisode avec le héraut serait apportée par la sortie du roi après le dernier vers qu'il prononce (v. 965), sortie qui dans le schéma proposé par Taplin (1977) est le premier signal de la fin d'une séquence avant le lancement d'un chant par le chœur, mais une telle sortie n'a pas lieu dans ce passage. En effet, le chœur répond aux vers que lui adresse Pélasgos par une série anapestique (v. 966-

979)¹⁵⁹ au cours de laquelle le chœur envoie le roi des Argiens chercher Danaos d'une façon assez expéditive (v. 966-974) et qui s'achève sur la disposition par les Danaïdes de leurs servantes (v. 975-979). Danaos reparaît avec ses gardes au vers 980, ce que nous avons considéré comme le point de départ de notre séquence finale. Une lacune est supposée après le vers 976, et de fait une altération du texte est la seule hypothèse permettant d'expliquer l'état de confusion de ce passage.

En effet, si les anapestes des vers 966-979 semblent a priori fournir une transition adéquate entre la scène avec le héraut et la séquence finale, puisque formellement des anapestes pourraient avoir cette fonction, comme cela est le cas dans d'autres tragédies¹⁶⁰, le contenu des vers 966-979 révèle qu'ils ne remplissent pas exactement la fonction de transition entre deux parties parlées de la tragédie. Ainsi, les vers 966-974 appartiennent encore de plein droit à la séquence précédente puisqu'ils sont adressés à Pélasgos qui sort peut-être de scène après le vers 974, tandis que les vers 975-979 sont adressés à des servantes dont le lecteur remarque l'existence seulement maintenant. Les vers 966-974 forment la réponse du chœur à Pélasgos, puisque le chœur lui répond aux vers 970-972 au sujet de son logement, et une demande au roi, celle de faire venir son père (v. 968-970). Dans les *Perses*, les anapestes des vers 909-931 marquent le début de la séquence finale, et y appartiennent de plein droit puisqu'il s'agit d'un échange entre le chœur et Xerxès à l'arrivée de ce dernier sur scène. Les vers 909-931 des *Perses* forment l'introduction de la séquence finale mais non pas une transition avec ce qui précède. Dans les *Sept contre Thèbes*, les anapestes 822-832 marquent également le début de la séquence finale, mais sont clairement détachés de ce qui précède par la sortie du messager et par une adresse aux dieux. Dans les *Perses* et dans les *Sept contre Thèbes* les anapestes en question introduisaient un chant, ce qui correspond à une fonction traditionnelle des anapestes alors que dans les *Suppliantes*, la série anapestique se trouve prise entre deux parties parlées.

Kranz (1933, 162) fait remarquer que des anapestes ou un autre rythme¹⁶¹ peuvent remplacer un chant du chœur à la fin d'une pièce lorsque la tension dramatique est telle que la pause induite par un *stasimon* serait inconvenante, comme cela est le cas pour les vers 1348-1371 de l'*Agamemnon*, prononcés au moment où Agamemnon est en train d'être tué dans le

¹⁵⁹ Cette série anapestique est sans doute également à mettre en rapport avec le mouvement que le chœur est alors en train de réaliser, comme on peut penser qu'il quitte alors l'espace où il s'est réfugié pour échapper aux Égyptiades. Voir par exemple Hammond (1972, 418).

¹⁶⁰ Dans l'*Édipe Roi* par exemple une série anapestique (v. 1297-1311) fait la jonction entre la scène avec le messager et le retour d'Édipe sur scène.

¹⁶¹ Dans les dernières pièces d'Euripide c'est parfois la monodie d'un acteur qui tient lieu de dernier *stasimon*, notamment aux vers 1468-1499 de l'*Iphigénie à Aulis*. Voir également Taplin (1977, 225).

hors-scène. Or, Taplin (1977, 222-230) fait remarquer que les vers 966-979 des *Suppliantes* n'entrent pas dans une telle configuration puisque qu'il s'agit alors justement d'un moment de pause après le renvoi du héraut. Taplin refuse ainsi d'assimiler les vers 966-979 aux autres séries de vers qui tiennent parfois lieu de *stasimon* à la fin d'une pièce, et en vient à formuler l'hypothèse selon laquelle ces anapestes remplacent un chant du chœur en bonne et due forme qui se serait trouvé à ce moment de l'œuvre dans la version authentique de la pièce. Le texte aurait été altéré à une époque où les spectateurs n'auraient plus eu le même goût pour les chants du chœur qu'au temps d'Eschyle. Selon Taplin, une réplique du chœur, qui remercierait proprement Pélasgos pour ses services et lui ménagerait ainsi une sortie digne, a également disparu dans le remaniement qu'a subi ce passage.

De fait, ces vers 966-979 n'ont pas les mêmes fonctions qu'un *stasimon*, même s'ils servent essentiellement, à partir du vers 975 du moins, à remplir l'espace scénique le temps que Danaos revienne sur scène. Ils sont adressés à Pélasgos puis aux servantes et dans les deux cas il s'agit de commander un mouvement scénique, ce qui n'est jamais la fonction d'un *stasimon*¹⁶². Ces anapestes des vers 966-979 constituent une soudure maladroite entre deux séquences de la pièce et l'hypothèse de Taplin (1977, 222-230) est séduisante, hypothèse selon laquelle ces vers sont le fait d'un interpolateur plus tardif qui a supprimé le dernier *stasimon* dans une pièce trop remplie de parties lyriques à son goût et a mis à la place ces vers pour introduire un nouveau groupe sur scène, celui des servantes, afin de renforcer l'effet spectaculaire du finale. Cependant, si ces anapestes remplacent effectivement un chant du chœur plus développé, il n'est guère facile d'imaginer quel pouvait en être le contenu puisque si ce passage donne une impression de maladresse, aucun élément choral ne semble y manquer pour autant. En effet, un long chant de remerciements ne constituerait à ce moment de la pièce qu'une reprise du deuxième *stasimon* tout entier composé des grâces rendues à Argos par les Danaïdes. De plus, s'il est vrai que la réponse que les Danaïdes font à leur sauveur manque de tact dans la mesure où elles ne le remercient que très sommairement (v. 966-967), le peu de cas qu'elles font ici de l'aide des Argiens est en accord avec leur ligne de conduite puisqu'elles viennent d'entraîner Argos dans une guerre qui provoquera sans doute la fin de Pélasgos lui-même.

¹⁶² Dans le deuxième *stasimon* des *Perses*, les vieillards chantent pour faire venir Darius, mais il s'agit de l'invocation bien particulière d'un mort, et l'ordre initial vient d'un personnage, la Reine (v. 619-622). Dans le *Prométhée enchaîné*, les chants du chœur sont régulièrement adressés à Prométhée, condamné à être toujours en scène, mais il ne s'agit jamais d'ordonner le mouvement d'un autre personnage.

Les vers 954-974 nous semblent former une unité, malgré le changement métrique qui accompagne le changement d'énonciateur, de Pélasgos au chœur, puisqu'il s'agit d'un moment d'échange entre le roi et les Danaïdes. Cette unité trouve également sa cohérence par son orientation, à savoir la mise en place des éléments du finale. En effet, la fin de la réplique de Pélasgos introduit les éléments que l'on retrouvera dans la séquence finale. Ainsi, si l'on accepte la correction de Schütz (1809) qui remplace le masculin φίλοις des manuscrits par un féminin, c'est lui qui introduit les suivantes (v. 954 σὺν φίλαις ὁπάοσι) auxquelles le chœur s'adressera ensuite. Cette référence se ferait au moment où Pélasgos évoque l'entrée des Danaïdes dans la cité d'Argos, c'est-à-dire le mouvement de sortie de scène du chœur. Cela établit une certaine cohérence par rapport à l'agencement de leurs servantes par les Danaïdes aux vers 977- 979, agencement qui prépare le mouvement de sortie au cours duquel s'exécute le chant final que se partagent le chœur principal et le chœur secondaire. L'insistance sur les fortifications de la cité (v. 956 πύργων βαθεία μηχανῆ κεκλημένην « fermée par l'installation solide des tours ») participe à l'ambiguïté caractéristique de la fin de cette tragédie puisqu'elle souligne à la fois la protection gagnée par les Danaïdes ainsi que le danger qu'elles encourent et qui rend cette protection nécessaire. C'est aux vers 957-963 que le roi introduit longuement la question du logement des Danaïdes, question à l'origine du retour de Pélasgos sur scène et qui suggère l'accession des Danaïdes au statut de métèque¹⁶³.

Les vers 966-979 préparent également le passage que nous avons délimité comme étant la séquence finale de la pièce. Ainsi, aux vers 968-970 le chœur demande à Pélasgos de lui envoyer son père, ce qui prépare le retour de Danaos dont nous avons fait le début de notre séquence finale. La qualification de Danaos comme πρόνοον καὶ βούλαρχον rappelle le début de la pièce (v. 12-13 Δαναὸς δὲ πατὴρ καὶ βούλαρχος // καὶ στασίαρχος) et ces vers commencent à élaborer un phénomène de composition annulaire, qui comme nous le verrons plus tard, caractérise en propre la construction des *Suppliantes*. Les vers 971-972, où les Danaïdes expliquent qu'elles ont besoin de leur père pour qu'il décide de la question de leur logement, anticipent les vers 1009-1011 où Danaos évoquera la question du logement sans lui donner de réponse. Aux vers 973-974 le chœur dit que chacun est prêt à prononcer un blâme au sujet de l'étranger et ces paroles préfigurent celles que Danaos prononcera aux vers 994-995, où il reprendra la même idée que ses filles viennent d'avancer. Les vers 975-979, adressés à des

¹⁶³ Bakewell (1997, 211) estime que l'emploi du nom ἄστοί par Pélasgos au vers 964 sert à isoler les Danaïdes et leur père du groupe des citoyens argiens dont ils ne feront jamais partie de plein droit.

φίλοι δμῶιδες qu'il s'agit de faire se ranger, préparent le chant final, du moins selon les critiques qui estiment que le chœur secondaire est composé des suivantes des Danaïdes.

Cette étude nous révèle qu'il est particulièrement difficile de délimiter le début de la séquence finale des *Suppliantes*. En effet, il est délicat d'opérer une séparation entre la section formée par les vers 954-979 qui semblent préparer la séquence finale et la séquence finale elle-même. Cela s'explique essentiellement par la transition problématique que constituent les anapestes 966-979 dont la première partie est adressée à Pélasgos et mettent fin à l'unité précédente tandis que la seconde ordonne à de mystérieuses servantes de se ranger. Nous avons décidé de faire commencer la séquence finale au retour de Danaos sur scène car son arrivée nous semble donner à l'intrigue une nouvelle impulsion qui mène l'action à sa fin mais nous reconnaissons que cette proposition est soumise à débat¹⁶⁴.

Composition de la séquence finale

Au vers 980 Danaos revient sur scène, répondant à l'effet d'attente créé par les vers 968-970 où les Danaïdes demandaient à Pélasgos d'appeler leur père pour les aider à prendre une décision au sujet de leur logement à Argos. Danaos commence par dire à ses filles qu'il leur faut faire des vœux en remerciement aux dieux et aux Argiens (v. 980-984), préparant ainsi le chant final des Danaïdes qui commencera au vers 1018. Il attire ensuite l'attention de ses filles et des spectateurs sur les gardes que lui ont remis les Argiens (v. 985- 990), les replongeant ainsi dans une atmosphère de danger. La menace pour les Danaïdes et leur père semble à présenter se situer davantage du côté des Argiens que des Égyptiens et Danaos conseille à ses filles la prudence et la pudeur pour éviter de se faire remarquer parmi les Argiens et de s'attirer des ennuis (v. 991-1008). La tirade de Danaos sert ainsi à relativiser le degré de sécurité atteint par les Danaïdes en cette fin de tragédie et à attirer l'attention des spectateurs sur les enjeux liés à l'acceptation d'un groupe étranger par une cité (v. 994 ἐν μετοίκῳ)¹⁶⁵. Danaos en vient ainsi à prononcer une digression affirmant le pouvoir et l'universalité du désir (v. 998-1005) et ses filles, *a priori* sauvées du désir des Égyptiades, sont appelées à se garder du désir des Argiens (v. 998 εὐφύλακτος). Finalement, Danaos aborde la question du logement (v. 1009-1010), mais sans lui donner de réponse définitive alors même qu'il a été appelé par ses filles pour ce faire.

¹⁶⁴ Contra : Carles Miralles (2011, 113-124) fait commencer le finale des *Suppliantes* au vers 953.

¹⁶⁵ Bakewell, (1997, 209-228).

Cette tirade de Danaos est donc déconcertante à plus d'un égard. Il professe la pudeur à des jeunes filles farouches horrifiées par le mariage avec leurs cousins, si ce n'est par le mariage en général, et qui ont fui leur terre natale pour échapper à leurs prétendants. Il aborde le sujet pour lequel on l'a fait rentrer sur scène mais ne tranche pas et laisse cette question de la résidence des Danaïdes irrésolue, ce qui rend le spectateur encore plus perplexe que s'il n'avait pas du tout traité ce point dans sa tirade. Le spectateur est en effet ainsi invité à questionner l'intérêt de sa présence sur scène et cela a souvent été mis au compte des maladresses caractéristiques du traitement de ce personnage¹⁶⁶. Les paroles de ce dernier semblent donc être autant de fausses notes qui devaient plonger le spectateur dans une certaine perplexité, à moins de soupçonner une large part d'interpolation dans ces vers¹⁶⁷.

Pourrions-nous voir dans cette dissonance une forme de préparation à la suite de la trilogie des *Danaïdes* ? Cette solution, commode en ce qu'elle ne peut guère être infirmée dans l'état actuel de nos sources, est celle que l'on avance généralement pour expliquer l'affirmation par Danaos de la loi du désir (v. 998-1005) à laquelle ses propres filles viennent temporairement de se dérober en refusant le mariage à leurs cousins. Ainsi, comme malgré lui, Danaos révélerait le caractère éphémère de la dérobade des Danaïdes à la règle du mariage et le caractère précaire et insatisfaisant de la solution à laquelle elles sont arrivées à la fin de cette tragédie. *A contrario*, une autre partie de la critique explique cette tirade étonnante de Danaos en mettant en avant l'hypothèse selon laquelle les *Suppliantes* seraient la deuxième tragédie de la trilogie liée des Danaïdes. Selon cette théorie la première tragédie, les *Égyptiens*, évoquerait un oracle reçu par Danaos lui indiquant qu'il trouvera la mort à cause de l'un de ses gendres. Ainsi, la mise en garde des Danaïdes contre le désir des Argiens s'expliquerait par la peur de Danaos d'être tué par son gendre, qu'il soit argien ou égyptien¹⁶⁸. La critique a ainsi eu tendance à expliquer ce texte en y important des éléments extérieurs et la fin d'une pièce, en tant que seuil, se prête sans doute plus facilement à ce genre d'exercice que le corps du texte.

La tirade de Danaos donne à une tonalité ambiguë à cette fin : le père marque le triomphe de ses filles qui ont obtenu un droit d'asile complet (v. 982) et doivent ainsi en remercier les Argiens et les dieux (v. 980-982, v. 989-990), mais les prépare à de nouveaux dangers, en leur donnant de nombreux avertissements qui donnent à cette fin un caractère relativement sentencieux¹⁶⁹ (v. 992-994, 998-1005), sans pour autant évoquer la possibilité d'une guerre

¹⁶⁶ Garvie (1969, 126-127).

¹⁶⁷ Ce qui est le parti-pris de Taplin, (1977, 222 et suivantes).

¹⁶⁸ Voir Rösler (1992, 175), Turner (2001, 28), Sommerstein (2010a, 102-103).

¹⁶⁹ Kremer fait de la présence de sentences un élément caractéristique de son *Schlussakt* (Kremer 1970, 118).

entre Argiens et Égyptiens. Les conseils longuement donnés par Danaos à ses filles divertissent l'attention du spectateur qui en oublie presque que la guerre a été déclarée dans la scène précédente (v. 950-952), ce qui permet de conduire l'action de cette pièce à un terme tout en présentant ce terme comme provisoire et fragile. Cela permet peut-être également de ressaisir les enjeux profonds de l'action dramatique, à savoir la question des rapports entre les sexes et la façon dont ils dessinent l'ordre social.

Les Danaïdes répondent à leur père par quatre trimètres iambiques (v. 1014-1017) avant de commencer leur chant de sortie. Elles rassurent leur père quant à leur comportement (v. 1015 εὔ θάρσει), ce qui souligne le caractère décalé des conseils de Danaos qui a prêché la pudeur à des jeunes filles qui ont fui un mariage et viennent de subir une tentative de rapt. Le chœur assure Danaos de sa constance (v. 1017), mais réveille certainement ses inquiétudes, en même temps que la curiosité du spectateur, en évoquant un possible revirement de la volonté des dieux (v. 1016) et à nouveau Eschyle se sert d'allusions implicites à des retournements de situation futurs pour relancer l'intérêt de son public.

Danaos sort peut-être de scène juste après le vers 1017, c'est-à-dire juste après la réponse que lui fait le chœur, en tout cas il ne parle plus jusqu'à la fin, sauf si l'on accepte l'hypothèse avancée prudemment par Taplin selon laquelle seraient à lui attribuer les répliques souvent données à un chœur secondaire (v. 1035-1052, 1055, 1057, 1060, 1062)¹⁷⁰. Rösler, qui pour sa part estime que le chœur secondaire est composé des gardes argiens, pense qu'Eschyle maintient Danaos sur scène pour le faire assister, à son grand effroi, à un rapprochement entre ses filles et les hommes argiens¹⁷¹. En effet nous passons à partir du vers 1018 à un morceau lyrique composé de quatre paires strophiques de longueurs inégales, dont la deuxième semble être chantée par une voix différente de celle de la première paire et la troisième formée par un duo entre ces deux voix. Comme dans les *Perses* et les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes* présentent une fin lyrique qui laisse entendre deux voix : cette fois non plus la voix d'un acteur accompagné du chœur comme dans les *Perses* ou la voix de deux demi-chœurs qui se répondent de façon quasi-symétrique comme dans les *Sept contre Thèbes*, mais la voix d'un chœur secondaire qui entame un débat avec le chœur principal¹⁷². Cette antiphonie n'est plus cette fois

¹⁷⁰ Taplin (1977, 237-238).

¹⁷¹ Rösler (1993, 14-15).

¹⁷² L'hypothèse de la présence d'un chœur secondaire n'est cependant pas admise par tous les critiques. Nous renvoyons à notre seconde annexe sur l'identité du chœur secondaire dans le finale des *Suppliantes*.

en rapport avec un contexte de deuil mais a parfois été mis par la critique en lien avec les échos de chant d'hyménée qui traversent ce dialogue lyrique¹⁷³.

D'après Rawles (2018, 233) le premier mot du chant (ἴτε) nous indique que ce chant doit être qualifié de *prosodion*¹⁷⁴. La première paire strophique (v. 1018-1034) s'annonce comme une célébration des dieux locaux (v. 1019 μάκαρας θεοὺς γανάοντες¹⁷⁵ « glorifiant les dieux bienheureux »), mais, selon le texte qu'on rétablit pour les vers 1033-1034, finit sur une malédiction lancée par le chœur contre ses ennemis ou sur l'expression d'une volonté de mort¹⁷⁶. En effet, la logique qui, au début de la strophe, conduit les Danaïdes à faire une distinction entre les dieux d'Argos (v. 1018-1020, 1024-1025) et les dieux égyptiens (v. 1025-1026), les conduit à distinguer dans l'antistrophe Artémis et Aphrodite. De même qu'elles font allégeance aux dieux argiens au détriment des dieux du Nil qu'elles abandonnent, de même appellent-elles sur elles la protection d'Artémis, mais veulent se prémunir contre l'action d'Aphrodite. La distinction entre les deux déesses en vient à représenter la distinction entre deux concepts, la chasteté et le mariage, et jamais auparavant dans la pièce ces notions n'ont été opposées aussi explicitement¹⁷⁷. Alors que jusqu'à présent la divinité la plus présente dans la pièce était Zeus qui, en tant qu'ancêtre des Danaïdes et amant d'Io, joue presque le rôle d'un personnage, les noms d'Artémis et d'Aphrodite élèvent les enjeux de l'action à un niveau conceptuel¹⁷⁸. Une tension se fait ainsi sentir au sein de la première antistrophe. Les Danaïdes,

¹⁷³ Seaford (1987, 110-119) ; Swift (2010, 279-297).

¹⁷⁴ Comme autres exemples de ce type de chant, Rawles cite une chanson anonyme (P. Oxy. 2625 = SLG 460) et les vers 851-858 des *Oiseaux* d'Aristophane. Voir Rutherford (1995, 41-3).

¹⁷⁵ Pour le problème posé par la présence d'un participe masculin voir McCall (1976, 121) ; Bowen (2013, 349). Lionetti (2016, 83-84) détaille la discussion. Au sujet du masculin qui au pluriel perd sa spécificité et peut devenir un genre non marqué voir Humbert (2004, 28).

¹⁷⁶ La lecture de la fin de cette strophe est difficile. Certains (Vürtheim, Gantz, Bowen, Terzaghi) pensent qu'il faut accepter le στύγειον de M et le comprendre comme une erreur sur στύγιον « relatif au Styx ». Gantz (1978, 286) propose ainsi « Κυθερείας/ στύγειον πέλοι τόδ' ἄθλον « may this contest of Aphrodite be Stygian, » i.e., « to the death » ». Bowen (2013, 135) rapporte le même texte et traduit par « may that prize of Cytherea belong with Hades ! ». Selon cette interprétation, le chœur exprime alors sa volonté de voir cette lutte s'achever par la mort en maintenant l'ambiguïté de savoir s'il s'agit de sa mort ou de celle de leurs cousins. Mazon pour sa part adopte la correction d'Hermann et lit στυγεῶν ce qui l'invite à modifier également la ponctuation et la délimitation des phrases : μηδ' ὑπ' ἀνάγκας // γάμος ἔλθοι Κυθερείας· στυγεῶν πέλοι τόδ' ἄθλον. » et traduit par « afin que nul hymen ne vienne nous ployer sous le joug ! À qui je hais soit réservé l'épreuve ! », ce qui rapproche ce vers du vers 864 du *Prométhée enchaîné* (τοιιάδ' ἐπ' ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς ἔλθοι Κύπρις « qu'une telle union amoureuse soit pour mes ennemis »). Tucker (1889, 193) comprenait le texte de la même façon mais propose στυγίον au lieu de στυγεῶν. Quoi qu'il en soit, le chœur secondaire qui chante la deuxième paire strophique comprend les paroles des Danaïdes comme une insulte faite à Cypris, et l'on peut s'accorder pour dire qu'à la fin de la première paire strophique, la haine du mariage prend le pas sur les remerciements adressés à la divinité et introduit le débat final.

¹⁷⁷ Voir Rosenmeyer (1982, 270) qui souligne qu'un tel phénomène ne peut se passer qu'à la fin de la pièce.

¹⁷⁸ L'*Hippolyte* d'Euripide est construit sur la rivalité entre Artémis et Aphrodite, mais intègre comme personnages ces deux déesses. Beltrametti (2001, 115, n. 62) fait remarquer que ces déesses, qui peuvent être opposées dans

habituees à louer la fertilité proverbiale du Nil¹⁷⁹, affichent à présent leur intention de louer les fleuves argiens et insistent alors sur le caractère fécond de leurs eaux (v. 1029 πολύτεκνοι, λιπαροῖς) et sur la douce union entre l'eau et la terre (v. 1030 τόδε μιλίσσοντες οὕδας)¹⁸⁰, les cours d'eau étant un élément associé par les Anciens à la sexualité féminine, notamment du fait du bain pré-nuptial¹⁸¹. Ayant ainsi loué et souhaité cette fertilité et l'union entre deux entités complémentaires, elles adoptent ensuite à nouveau la posture pathétique (οἰκτιζομένα) de la troupe (στόλον) de jeunes femmes assaillies qui fuient une union abhorrée (v. 1033-1034). Le paradoxe caractérisant la tirade de Danaos qui reconnaissait la force et le caractère universel du désir tout en demandant à ses filles de s'en garder est reproduit dans cette antistrophe et signe le caractère ambigu de la fin des *Suppliantes*¹⁸².

Aux vers 1022-1023 le chœur demandait à des ὄπαδοί de recevoir (ὑποδέξασθε)¹⁸³ son chant (μέλος), et l'on constate ensuite que la deuxième strophe est chantée par une voix qui semble ne pas être celle du chœur. Ce changement n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes, le principal étant la question de l'identité de ce locuteur secondaire. Certains critiques proposent de voir dans l'interlocuteur des Danaïdes dans le chant final un personnage qu'il s'agisse de Danaos (Taplin, 1977) ou d'Hypermnestre (Hester, 1987). Pour notre part, nous estimons avec prudence qu'il s'agit d'un chœur secondaire composé de soldats argiens. Nous développons ce point dans notre seconde annexe. Cette deuxième voix qui se fait entendre à partir du vers 1035 réagit vivement aux dernières paroles du chœur concernant le rejet d'Aphrodite, à qui il entend bien pour sa part réserver une place d'honneur dans son chant (v. 1035). La strophe contient ainsi un éloge de la puissance de la déesse de l'amour, tandis que l'antistrophe se raccroche davantage à la situation dans laquelle se trouvent les Danaïdes. La

ces pièces de théâtre, sont dotées de caractéristiques communes dans d'autres représentations et partagent certains éléments culturels.

¹⁷⁹ Hérodote, *Histoires* II, 10.

¹⁸⁰ Suzanne Saïd (1993, 175-176) souligne la proximité troublante entre Argos et l'Égypte dans les *Suppliantes* d'Eschyle, notamment par la façon dont l'évocation de fertilité est si facilement transposable du Nil aux fleuves argiens, et y voit une illustration de plus de l'ambiguïté caractéristique de cette tragédie où il n'est pas si facile de comprendre si les Danaïdes sont en danger ou dangereuses.

¹⁸¹ Swift (2010, 285).

¹⁸² Swift (2010, 286).

¹⁸³ Il est difficile de déduire de ὑποδέχομαι que les Danaïdes demandent aux gardes argiens de recevoir et répondre à leur chant. McCall (1976, 123) qui pour sa part refuse l'existence d'un chœur secondaire et estime que le chant final est assumé par le chœur des Danaïdes divisé en deux demi-chœurs, fait la liste des significations qui ont été données à ce terme et conclut que ὑποδέξασθε ne doit pas être compris comme « reprenez, répondez » mais comme « recevez, acceptez, accueillez ». Selon lui, les Danaïdes demandent seulement aux ὄπαδοί, qu'il estime être les gardes fournis par les Argiens, d'entendre et d'accepter leur chant. Bowen (2013, 350) souligne que ὑποδέχομαι est employé chez Homère dans le sens de « recevoir sous son toit ».

fonction de ce chœur secondaire est donc principalement, en cette fin de tragédie, de rendre présente la menace pesant sur les Danaïdes qui négligent Aphrodite dans leurs prières. La puissance conférée à cette dernière (δύναται v. 1036), sa proximité avec Héra, la rivale et persécutrice de leur aïeule Io, au vers 1036, ses ruses (αἰολόμητις) ne sont pas de bon augure pour les fugitives. Dans cette strophe du chœur secondaire, Aphrodite est accompagnée des allégories qui détaillent ses compétences (le désir Πόθος, la persuasion θέλκτορι Πειθοῖ, l'harmonie Ἀρμονία, les jeux d'amours ψεδυρᾶ τρίβω τ' Ἐρώτων), ce qui propose une conception de l'amour, du mariage, ou plus généralement des rapports hommes-femmes, radicalement différente de celle établie au cours de la tragédie entre les Danaïdes et les Égyptiades. Certains voient dans cette promotion d'Aphrodite la volonté d'Eschyle de rapprocher son chant final des chants d'hyménée. Le caractère mixte du chant, avec un chœur féminin refusant le mariage et un chœur masculin¹⁸⁴ essayant de les persuader de la nécessité de se résigner aux lois de Cypris, serait un *topos* du genre¹⁸⁵. De même, le rythme ionique qui caractérise les trois premières paires strophiques du chant ferait écho au mariage et aux chansons d'amour telles qu'elles nous ont été transmises par Sappho et Alcée¹⁸⁶.

L'antistrophe exprime plus clairement la menace qui pèse sur les Danaïdes et un avertissement semble ainsi adressé au spectateur, qu'il ne doit pas se fier à la fin de cette tragédie apparemment heureuse, ou du moins qui se conclut sur un succès des Danaïdes. En effet, le chœur secondaire exprime ce qui été tenu sous silence par les autres personnages au cours de cette séquence finale : la perspective d'une guerre sanglante (v. 1045 πολέμου θ' αἱματόεντας). Les Danaïdes, sur le point d'être intégrées à Argos, sont ramenées par le chœur secondaire au statut de fugitives (v. 1044 φυγάδεσσιν), objet de la poursuite de leurs cousins (v. 1047 διωγμοῖς). L'expression de l'angoisse, moyen par lequel Eschyle sait susciter l'intérêt dramatique, trouve sa place en cette fin avec le verbe προφοβοῦμαι, où le préverbe προ marque bien cet effet d'anticipation qui plonge le spectateur dans l'expectative des événements à venir. La réussite des Danaïdes, indéniable à l'échelle de cette pièce, est minorée par cette voix dissidente qui insiste sur la fatalité (v. 1048 μόρσιμον), sur le caractère inexpugnable de la volonté de Zeus (v. 1049 οὐ παρβατός). Les vers 1051-1052 expriment explicitement le caractère provisoire de la fin ici atteinte :

μετὰ πολλῶν δὲ γάμων ἄδε τελευτᾶ

¹⁸⁴ Une telle interprétation du chant final des *Suppliantes* nécessite en effet de faire du chœur secondaire un chœur composé des Argiens.

¹⁸⁵ Seaford (1987, 114-115) ; Swift (2010, 282-290).

¹⁸⁶ Voir sur ce point Bachvarova (2009, 304).

προτερᾶν πέλοι γυναικῶν.
« parmi de nombreux mariages cette fin
qui fut celle des femmes avant vous pourrait se réaliser. »

Les difficultés d'interprétation de ces vers¹⁸⁷ laissent tout de même comprendre que le chœur secondaire repousse le terme définitif (τελευταία) comme n'ayant pas encore eu lieu, le tout recouvrant un jeu de mot dans la mesure où le mariage peut s'exprimer chez les Grecs par le terme τέλος¹⁸⁸. Eschyle aurait donc recours, de façon quelque peu artificielle, à un chœur secondaire pour mettre en lumière l'aveuglement dans lequel se trouvent les Danaïdes. Est ainsi rappelé au spectateur que le point de vue du chœur sur l'action est partiel et partial : un effort interprétatif et critique semble demandé au public en cette fin de tragédie, pour qu'il ne soit pas la victime des prétentions des Danaïdes pour qui l'histoire s'arrêterait idéalement là. Le chœur secondaire fournirait au public les éléments d'interprétation de la suite des événements (faute des Danaïdes envers Aphrodite, existence d'une volonté supérieure à la leur) et le spectateur se trouve ainsi pris au jeu, animé qu'il est par la curiosité de savoir si ces éléments vont être vérifiés ou non par la suite de l'intrigue.

La troisième paire strophique (v. 1053-1062) est constituée d'un dialogue lyrique entre les chœurs principal et secondaire et la proximité formelle entre ces trois premières paires strophiques et une scène d'ἄγων est remarquable : les deux premières paires strophiques seraient l'équivalent des tirades des deux parties opposées et cette troisième paire serait l'équivalent de la stichomythie sur laquelle aboutissent généralement les tirades dans une scène d'ἄγων. La violence de l'affrontement entre ces deux chœurs en effet n'a rien à envier aux conflits qui se font en trimètres iambiques, comme le montre par exemple l'anaphore en σὺ δέ aux vers 1056-1057 qui marque le caractère très direct de la confrontation. Ainsi, le chœur secondaire exprime sa désapprobation face au refus par les Danaïdes de leur mariage avec leurs

¹⁸⁷ Les problèmes soulevés par ces vers sont nombreux. La question se pose de savoir si l'optatif πέλοι est un optatif de souhait (ainsi Bowen (2013, 137) « May the conclusion here be marriages, as with many women before ») ou un potentiel (ainsi Mazon (1921, 51) « et après des milliers de femmes avant toi, l'hymen pourrait bien être ton lot final ») si l'on tire le ἄν du vers 1047 et si l'on suit la lecture du scholiaste (μετὰ ἄλλων πολλῶν γάμων γυναικῶν καὶ οὗτος τελεσθήσεται « avec de nombreux autres mariages des femmes celui-là aussi sera consommé »). Sur cette scholie, voir Tucker (1889, 196). Le potentiel donne à ces vers un caractère menaçant, tandis que le souhait pose quelques problèmes d'interprétation dans la mesure où il s'agit de dire que des gardes argiens souhaitent le mariage des Danaïdes. Swift (2010, 288) estime que ce souhait supporte deux niveaux de lecture, d'un point de vue logique, il s'agit de souhaiter le mariage des Danaïdes avec leurs cousins et donc d'éviter la guerre, tandis qu'à un niveau plus symbolique l'on retrouverait ici l'expression du désir masculin typique des chants d'hyménée. Seaford propose de lire πέλει au lieu de πέλοι et pense que ces vers se réfèrent uniquement aux mariages qui ont eu lieu dans le passé. Une controverse existe également au sujet de l'adjectif πολλῶν corrigé en πολλᾶν par Wilamowitz. προτερᾶν est également une correction de Bothe sur le προτέρων contenu dans M. Pour notre part, nous suivons ici le texte édité par Bowen.

¹⁸⁸ Eschyle, *Euménides* v. 835 γαμηλίου τέλους ; Sophocle, *Antigone* v. 1240-1241 τὰ νυμφικὰ // τέλη.

cousins (v. 1055) et dénonce leur ignorance de l'avenir (τὸ μέλλον v. 1057), nouveau signe facilement interprété par le spectateur comme l'annonce de renversements à venir dans la suite de l'action. En effet, le spectateur connaît le mythe des Danaïdes¹⁸⁹ et sait qu'elles ne sont pas là au bout de leur peine : Eschyle crée un lien de complicité entre le chœur secondaire et le public, comme pour mieux détacher ce dernier du chœur des Danaïdes et ainsi éventuellement préparer leur évolution du statut de victimes pathétiques au statut de meurtrières coupables. La confusion entre le chœur et le protagoniste de la pièce semble avoir pour conséquence la nécessité de faire appel à un chœur secondaire pour clore la pièce, hypothèse que nous garderons à l'esprit lors de notre étude de la fin des *Euménides*.

La confrontation avec le chœur secondaire fait apparaître les Danaïdes plus coupables d'excès et de démesure. Le vers 1055 (σὺ δὲ θέλγοις ἄν ἄθελκτον « toi, tu ferais plier ce qui est inflexible ») vaut pour l'explicitation du refus des Danaïdes d'obéir au charme persuasif de l'amour énoncé juste auparavant (θέλκτορι Πειθοῖ v. 1041). La figure de dérivation au moyen de laquelle l'on passe de l'adjectif θέλκτωρ au verbe θέλω puis à l'adjectif ἄθελκτος, donne au chœur l'implacabilité qui le met au même rang qu'un Étéocle (v. 715 des *Sept contre Thèbes*)¹⁹⁰ ou un Prométhée (v. 172-173 du *Prométhée enchaîné*). *A contrario*, le chœur secondaire se fait le représentant de la morale grecque traditionnelle en ce qu'il insiste sur la mesure (μέτριον au v. 1060 μηδὲν ἀγάζειν au v. 1062), ce qui est habituellement plutôt le rôle du chœur¹⁹¹ et à nouveau le chœur secondaire semble venir se couler dans l'*éthos* traditionnel du chœur, comme pour mieux souligner l'incapacité du groupe des Danaïdes à tenir ce rôle. De plus, un débat religieux est ici amorcé : le chœur principal rejette l'objection du chœur secondaire quant à son ignorance de l'avenir (v. 1057-1058 répétition τὸ μέλλον / μέλλω) en prétextant l'impossibilité qu'il y a à sonder la pensée de Zeus (v. 1058-1059) et le chœur secondaire rétorque en dénonçant la démesure dont le chœur fait preuve dans le domaine religieux. À nouveau il semble que cette fin explicite les enjeux de l'action et invite notamment à interroger les rapports que le chœur entretient avec la figure de Zeus.

¹⁸⁹ Pour la question de l'état du mythe avant son traitement par Eschyle, voir Garvie (1969, 171-181) ; Bowen (2013, 6-7).

¹⁹⁰ Thalmann (1978, 95-96) travaille ce lien entre le caractère inflexible des Danaïdes et celui d'Étéocle dans les *Sept contre Thèbes*, mettant en regard le refus de donner la vie que signifie le refus du mariage pour les Danaïdes et le refus de la vie à laquelle Étéocle a préféré la mort (v. 702-704 des *Sept contre Thèbes*).

¹⁹¹ Chez Eschyle, le chœur se fait le représentant de la juste mesure, valeur traditionnelle chez les Grecs, aux vers 692-694, 769-771 des *Sept contre Thèbes*, aux vers 1001-1016, de l'*Agamemnon*, 180-188, 537-544 du *Prométhée enchaîné*. Cette caractéristique se retrouve également chez les autres tragiques.

Si le chœur posait au vers 1061 une question qui semblait montrer son désir d'apprendre, afin éventuellement de se corriger, la quatrième et dernière paire strophique (v. 1063-1073) marque une régression du chœur qui, à nouveau, en appelle à la puissance de Zeus (v. 1063 Ζεὺς ἄναξ) pour éviter une union abhorrée (v. 1064 γάμον δυσάνορα). Le rythme change et les *lecythia* de cette dernière paire strophique rappellent la fin de la *parodos* où les Danaïdes menaçaient Zeus de se suicider¹⁹². Aux vers 1065-1068, l'évocation de la figure de Zeus engendre celle de la figure d'Io et le chœur érige l'histoire de son aïeule en paradigme (v. 1065 ὄσπερ) de l'action libératrice (ἐλύσατ' au v. 1066) et guérisseuse (v.1067 χειρὶ παιωνία) de Zeus. Le motif d'Io est donc inséré dans la coda de l'œuvre et ce retour sera à comprendre à la lumière des autres occurrences de ce mythe dans cette tragédie. Dans ce passage, l'histoire d'Io sert à contrer les objections du chœur secondaire en illustrant la puissance de Zeus et le mystère qu'elle représente, comme le montre l'expression oxymorique εὐμενῆ βίαν « la violence bienveillante » au vers 1068. Le chœur se sert ainsi d'une histoire dont il connaît la fin heureuse (la fin des maux d'Io en Égypte grâce à la caresse de Zeus) pour forger une fin à sa convenance pour sa propre histoire qui en est pour l'instant dépourvue.

L'antistrophe fait finalement découvrir un aspect plus cynique des Danaïdes. Ces dernières en effet demandent la victoire dans une expression proche de l'oxymore et qui peut donc apparaître comme un signal inquiétant dans le contexte d'une société antique, aux vers 1069-1070 (καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν « et que le pouvoir soit donné en partage aux femmes »). L'éventualité d'un pouvoir féminin est toujours présentée comme un danger dans la tragédie grecque¹⁹³ et ce vœu révèle le potentiel danger que peut représenter ce groupe de femmes. De plus, ces vers rappellent l'échange entre Pélasgos et le héraut égyptien des vers 950-953 :

- | | |
|------------|---|
| KH. | ἔοιγμεν ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον.
εἴη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν. |
| BA. | ἀλλ' ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκήτορας
εὐρήσεται οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ. |
| Le Héraut. | « Désormais il semble que nous avons commencé une nouvelle guerre.
Que la victoire et le pouvoir viennent aux mâles. |
| Le Roi. | Mais ce sont des mâles aussi que dans les habitants de cette terre
vous trouverez. » |

Le héraut se situait dans la logique d'un affrontement entre les Égyptiades et les Danaïdes tandis que le roi rappelait que la guerre allait impliquer des hommes argiens également. Le vœu des Danaïdes aux vers 1069-1070 signifie d'abord simplement qu'elles espèrent que leur camp va

¹⁹² Voir Bachvarova (2009, 304).

¹⁹³ Comme cela apparaît chez Eschyle au vers 189 des *Sept contre Thèbes* et, au sujet de Clytemnestre, aux vers 10-11, 258-260 de l'*Agamemnon*.

remporter la victoire dans la guerre à venir, mais montre également le peu de cas qu'elles font des Argiens qu'elles ne prennent pas en compte dans leurs considérations sur la guerre à venir, par opposition à ce que disait Pélasgos aux vers 952-953. Cette impression est confirmée par l'emploi du proverbe des vers 1070-1071, proverbe qui montre qu'elles sont prêtes à accepter les pertes qu'engendrera le conflit dans lequel elles plongent les Argiens :

τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,
« la meilleure part du mal
et deux parts du tout je les accepte »

La traduction de ces deux vers est problématique et sujette à diverses interprétations. L'on s'accorde généralement pour y voir une expression proverbiale de par sa formulation générale, abstraite et elliptique qui peut indiquer que le chœur se réfère à un adage connu que le public va facilement comprendre. La présence initiale du τό peut également être un indice de la présence d'un proverbe¹⁹⁴. La critique explique souvent ces vers en citant Homère (*Iliade* XXIV 527-533, au sujet des jarres contenant les biens et les maux que Zeus distribue aux hommes après mélange) et Pindare (*Pythique*. 3.80-2)¹⁹⁵, où il s'agit explicitement d'un proverbe, suivant pour cette deuxième référence l'avis du scholiaste¹⁹⁶. De telles références invitent à comprendre les vers 1070-1071 des *Suppliantes* comme signifiant que les Danaïdes se résignent à accepter une part de bien pour deux parts de mal. Sans chercher à identifier précisément les deux maux dont parlent les Danaïdes¹⁹⁷, il est important de constater qu'Eschyle clôture sa tragédie par l'emploi d'une parole au caractère proverbial, ce qui marque la légèreté avec laquelle le chœur jette Argos dans la guerre, tout en préparant le spectateur à l'idée des pertes à venir. Dans les trois derniers vers cependant, le chœur expose à nouveau une attitude plus mesurée en insistant sur le droit (v. 1072-1073 δίκᾱ δίκας ἔπεσθαι « que la justice suive la justice ») et sur la confiance placée en la divinité (ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς, θεοῦ πάρα « avec mes

¹⁹⁴ Bowen (2013, 359): « τό ('the well-known', like illud in Latin) shows that a proverb is being quoted. »

¹⁹⁵ Pindare, *Pythique*, 3, 80- 82 :

εἰ δὲ λόγων συνέμεν κορυφάν, Ἰέρων, ὀρθὰν ἐπίστα, μανθάνων οἶσθα προτέρων:
' ἐν παρ' ἐσλὸν πῆματα σύνδου δαίονται βροτοῖς
ἀθάνατοι.

« Si tu sais, Hiéron, saisir le vrai des mots, tu sais pour l'avoir appris de tes ancêtres :
Les immortels donnent en partage aux hommes deux peines pour chaque bien. »

¹⁹⁶ ἡδέως ἔχω τὸ δίμοιρον τῶν κακῶν σὺν ἐνὶ ἀγαθῷ ὃ ἐστὶ ἀπαλλαγῆ τοῦ γάμου « je me contente d'avoir une part double de maux accompagnée un seul bien, celui d'être débarrassé du mariage ».

¹⁹⁷ Telle est la démarche de Bowen (2013, 359) qui, estimant que les deux maux en question sont le mariage forcé et la mort des Danaïdes, pense pour sa part que les Danaïdes n'évoquent pas du tout les pertes argiennes.

prières de la part de la divinité ») et l'ambiguïté semble être le maître mot de cette fin de tragédie.

La fin des *Suppliantes* est donc très différente de celle des *Perses* ou des *Sept contre Thèbes* : alors que ces deux dernières se présentaient comme un acte lyrique, la fin des *Suppliantes* juxtapose deux séquences formellement opposées : la tirade de Danaos et le dialogue lyrique où un chœur secondaire vient mystérieusement répondre au chœur principal. Ces deux séquences forment-elles réellement une unité ? Il semblerait que l'on puisse répondre par l'affirmative à cette question dans la mesure où elles semblent toutes deux avoir la même fonction principale : relancer l'intérêt dramatique pour intéresser le spectateur à la suite de la trilogie tout en marquant la fin du présent épisode. Ainsi, tout ce passage est animé par une tension entre une mise en avant des acquis (v. 980-990, 1007-1011, 1018-1030) et des allusions aux potentiels retournements de situation à venir (v. 993-1005, 1031, 1062). Dans les deux parties de cette fin la parole est surtout donnée à des personnages qui ont vocation à mettre en garde les Danaïdes : leur père de façon décalée contre le désir des Argiens, le chœur secondaire de façon plus pertinente contre elles-mêmes et contre la conception du divin sur laquelle elles fondent leur action. Le spectateur est ainsi averti des points sur lesquels il devra fixer son attention au cours de la prochaine tragédie : la cohabitation avec les Argiens et la confrontation des Danaïdes au mariage avec leurs cousins, comme si peut-être les deux temps de cette fin annonçaient deux temps d'une intrigue à venir dans le cadre de la composition d'une trilogie¹⁹⁸. Le flou qui caractérise le traitement scénique des personnages (question de la sortie de Danaos, identité du chœur secondaire) facilite peut-être le glissement de la partie parlée à la partie chantée, sans que l'on puisse mettre cela au crédit du travail de composition de l'auteur pour autant.

Nous pourrions ainsi formuler l'hypothèse selon laquelle un finale exclusivement lyrique serait réservé au dernier épisode d'une trilogie liée ou à une tragédie autonome mais ne pourrait supporter les enjeux dramatiques impliqués par le passage d'une pièce à une autre au sein d'une trilogie liée. Il faut cependant remarquer que cette fin crée un certain sentiment d'insatisfaction chez le spectateur, sentiment qui ne peut être totalement confondu avec la préparation du reste de la trilogie. Nous aurons l'occasion de voir que ce sentiment n'est pas

¹⁹⁸ Cf plus loin notre analyse de la fin de l'*Agamemnon*, largement empruntée à Taplin (1977, 328). Bowen (2013, 338-339) va également dans ce sens et estime que le rapprochement des Danaïdes et des Argiens lors du chant final annonce le mariage tel qu'il aura lieu entre les Danaïdes et des Argiens à la fin de la trilogie, une fois réglé le problème causé par les Égyptiens.

spécifique à la fin mais bien propre à l'ensemble de la tragédie des *Suppliantes* et que notamment le rôle joué par Danaos en cette fin est à expliquer à la lumière du traitement de ce personnage à l'échelle de toute la pièce.

L'*Agamemnon*

La séquence délimitée comme l'acte final de l'*Agamemnon* correspond aux vers 1372-1673 de cette pièce, c'est-à-dire qu'il s'agirait là d'une partie bien plus importante que les actes finaux des autres tragédies, détail qu'il faut tout de suite mettre en rapport avec la longueur exceptionnelle de l'*Agamemnon* par rapport aux autres tragédies d'Eschyle. Comme dans les *Suppliantes*, cet acte final est composé de plusieurs séquences, cette fois clairement délimitées par l'entrée d'un nouveau personnage, Égisthe, au vers 1577. Au vers 1649, les trimètres iambiques font place aux tétramètres trochaïques : cela délimite-t-il une nouvelle unité ? La question de la cohérence de cet ensemble se pose donc dans des termes légèrement différents de ce que l'on avait dans les *Suppliantes*, mais il est intéressant de comparer le fonctionnement des séquences finales de ces deux pièces, dans la mesure où si l'*Agamemnon* est assurément la première pièce de la trilogie de l'*Orestie*, la question est plus délicate en ce qui concerne les *Suppliantes* et une telle comparaison peut éventuellement fournir un argument pour la position des *Suppliantes* au sein de la trilogie des Danaïdes. Les vers 1372-1398 forment une tirade prononcée par Clytemnestre qui s'y adresse au chœur à partir du vers 1393 ouvrant un premier échange qui se termine au vers 1406 et qui se caractérise par l'emploi exclusif du trimètre iambique. Les vers 1407-1447 forment une nouvelle séquence : si Clytemnestre prononce toujours des trimètres iambiques, le chœur est passé au chant et il s'agit donc d'un passage épirrématique¹⁹⁹. Du vers 1448 au vers 1576 la structure change à nouveau : le chœur domine l'échange de son chant qui forme trois paires strophiques et Clytemnestre lui répond par des anapestes lyriques. Les vers 1577-1611 forment une réplique prononcée par Égisthe. Au vers 1612 le chœur l'interpelle et commence ainsi un échange de brèves répliques composées de trimètres iambiques, du vers 1612 au vers 1648. Du vers 1649 au vers 1673, l'échange entre le chœur et Égisthe prend essentiellement la forme d'une stichomythie (interrompue par l'intervention de Clytemnestre aux v. 1654-1661) en tétramètres trochaïques.

¹⁹⁹ C'est-à-dire d'un passage où le chant du chœur répond aux paroles d'un personnage. Voir sur ce point Pulquério (1964).

La délimitation du passage

Nous faisons du retour en scène de Clytemnestre le début de la séquence finale. Juste avant cette entrée, le spectateur a assisté à un phénomène unique dans la tragédie grecque : la division du chœur qui a permis à chacun de ses choreutes de donner son avis au sujet de l'action à mener en conséquence des cris d'Agamemnon qui se sont fait entendre aux vers 1343 et 1345²⁰⁰. C'est donc une série de vers prononcés individuellement par les membres du chœur qui marquent la transition entre le corps de la tragédie et la séquence finale. Ces vers distribués entre les choreutes nous semblent faire partie d'une unité qui se constitue des vers 1331-1371. Il s'agit d'une partie assumée par le chœur, qui occupe le devant de la scène, pendant que dans le hors-scène Clytemnestre assassine son époux, et qui sert de transition entre la longue séquence consacrée à Cassandre et la séquence finale initiée par le retour de Clytemnestre sur scène. Il s'agit donc du moment où se réalise le climax dramatique de la pièce, l'action qui est *a priori* la plus importante de la tragédie, à savoir le meurtre d'Agamemnon. À défaut de présenter cette action sur scène, Eschyle nous offre la représentation de la réaction immédiate du chœur qui ne voit pas ce qui se passe puisque l'action proprement dite est située dans cet espace extérieur à l'espace scénique qu'est l'intérieur du palais, c'est-à-dire de la *skéné*.

À la sortie de scène de Cassandre, le chœur entame une brève série anapestique, les vers 1331-1342, qui joue sans doute sur les attentes des spectateurs en leur faisant penser qu'un *stasimon* va suivre immédiatement cette forme de transition entre les trimètres iambiques et les vers lyriques que constituent parfois les anapestes²⁰¹. Aux vers 1331-1334 le chœur commence par reprendre une thématique qui avait déjà occupé certaines de ses réflexions précédentes, à savoir celle de la gestion du succès et de la prospérité par les mortels et le spectateur peut s'attendre à ce qu'il s'agisse là d'une introduction à un chant traditionnel. Les vers 1335-1342, situés juste avant que le spectateur n'entende le cri prononcé par Agamemnon, interrogent les révélations de Cassandre et ont donc pour fonction d'opérer une soudure entre la longue scène

²⁰⁰ Ces cris sont en trimètres iambiques alors que le chœur s'exprime en tétramètres trochaïque, ce qui souligne sans doute l'impossible dialogue entre les deux personnages. Voir Lebeau (2003, 310).

²⁰¹ Dans les *Perses* et les *Suppliantes*, le chant strophique de la *parodos* est précédé d'une série anapestique. Dans les *Perses*, les anapestes 908-930 servent de prélude à la lamentation finale. Il en est de même des vers 822-831 dans les *Sept contre Thèbes*. Dans aucun de ces cas il ne s'agit cependant d'un prélude à un *stasimon*, même si certains considèrent les vers 822-847 des *Sept contre Thèbes* comme un *stasimon* (sur ce point voir plus haut). Le premier *stasimon* de l'*Agamemnon* est précédé d'une série anapestique (v. 355-366). Le premier *stasimon* des *Euménides* est également précédé d'anapestes (v. 307-320).

avec Cassandre, scène qui a emmené le spectateur aussi bien dans le passé des Atrides que dans leur futur, et la mort imminente d'Agamemnon²⁰². En effet, ces vers interrogent la possibilité de la mort d'Agamemnon (v. 1338 εἰ προτέρων αἴμ' ἀποτείση « s'il paie pour le sang des ancêtres ») qui vient de leur être annoncée très explicitement par Cassandre (v. 1246 Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόνον « je dis que tu verras la mort d'Agamemnon »), et créent une tension au sujet des événements qui vont bientôt avoir lieu (v. 1338), tout en montrant la difficulté que le chœur a à accepter l'imminence de la mort de son roi. À la question rhétorique qui achève ces anapestes (1341-1342) répond le cri d'Agamemnon et il apparaît ainsi qu'il n'est plus alors temps pour le chœur de réfléchir en des termes généraux à la possibilité de la mort de leur roi.

La question se pose de savoir si ces anapestes forment l'équivalent d'un *stasimon*, mais pour notre part, nous estimons qu'ils sont une partie intégrante de l'unité formée par les vers 1331-1371, dans la mesure où c'est la succession de ce prélude et du cri d'Agamemnon qui constitue l'intérêt de ce passage, ce qui n'est jamais le fonctionnement d'un *stasimon* traditionnel²⁰³. Ces anapestes suivent effectivement la sortie d'un personnage de scène, ce qui est typique de ce que Taplin (1977) nomme un « act-dividing song » et leur contenu élève le propos à un degré de généralité typique d'un *stasimon*, mais l'ébauche du sens formulé dans ces vers semble essentiellement valoir par son interruption. Il s'agit ainsi de faire ressentir aux spectateurs l'accélération de l'action, au moment où intervient enfin l'agression contre Agamemnon²⁰⁴. Les vers 1331-1342 sont un prélude à un *stasimon* qui ne sera finalement jamais chanté par le chœur et ainsi les vers 1331-1371 nous semblent former une séquence qui vaut ensemble pour la transition avant la séquence finale.

Le retour en scène de Clytemnestre au 1372 vient interrompre les hésitations du chœur²⁰⁵ et cette interruption nous semble marquer le début d'une nouvelle séquence. Les vers 1331-1371 forment une transition qui correspond au moment où dans le hors-scène Agamemnon est tué par son épouse tandis que les vers 1372-1673 trouvent leur unité dans leur localisation postérieure à l'action principale de la pièce. Le retour de Clytemnestre vient

²⁰² Nous empruntons l'idée à Medda (2017, I, 125-126).

²⁰³ *Contra* Medda (2017, I, 125-127) qui estime que les vers 1331-1342 forment l'équivalent d'un quatrième *stasimon*, les vers 1343-1576 étant pour lui le cinquième épisode et les vers 1577-1673 l'*exodos*.

²⁰⁴ Clytemnestre apparaîtra là où elle a frappé (v. 1379) et le temps semble s'être figé entre le moment du meurtre proprement dit et le moment où la reine revient sur scène. Voir sur ce point Diggle (2005, 218).

²⁰⁵ Pour Taplin (1977, 324) le mouvement par lequel l'efficacité d'un individu unique (Clytemnestre) est opposée à l'inefficacité du groupe choral est essentiel à la construction du passage.

compléter l'action en révélant aux yeux de tous le meurtre qui a été commis et les réactions autour du corps d'Agamemnon constituent le dernier moment de la tragédie. Nous estimons que les deux scènes, celle avec Clytemnestre et celle avec Égisthe forment une unité²⁰⁶. En effet, la scène avec Égisthe ne se comprend que par rapport à celle avec Clytemnestre dont elle constitue une dégradation presque grotesque : des suites de l'échange épirrhématique entre le chœur et Clytemnestre qui touche à des enjeux essentiels de l'action, le dialogue entre le chœur et Égisthe ne conduit qu'à la violence. Faire débiter la séquence finale de l'*Agamemnon* au vers 1372 nous permet notamment de conserver un parallélisme fort avec la séquence finale des *Choéphores* qui commence après qu'Oreste revient sur scène en exhibant le meurtre de sa mère.

Composition de la séquence finale

Les vers 1372-1398 forment la tirade qui marque le retour triomphant de Clytemnestre sur scène, après qu'elle en est sortie pour tuer son époux. Celle dont la parole s'entourait auparavant d'ombres menaçantes triomphe à présent explicitement et atteint un degré d'impudence remarquable puisqu'elle revendique ses mensonges (v. 1372-1373, v. 1374-1375 φίλοις //δοκοῦσιν εἶναι « pour ceux qu'on prétend amis »)²⁰⁷ et son crime (v. 1379-1392). Clytemnestre offre ainsi le récit de l'action principale de la pièce, qui vient de se réaliser dans le hors-scène : le meurtre d'Agamemnon. La protagoniste nous invite tout d'abord à réévaluer toute l'action dramatique précédente comme un tissu de mensonges et de tromperies préparés par elle depuis longtemps (v. 1378 σὺν χρόνῳ) pour piéger son époux (v. 1375-1376, v. 1382) puis elle fait le récit détaillé du meurtre d'Agamemnon. Comme cela a déjà pu être remarqué par la critique, le personnage de Clytemnestre reprend alors la fonction qui est d'ordinaire celle du messager²⁰⁸ : raconter sur scène ce qui s'est passé dans le hors-scène, mais il s'agit cette fois non pas du récit d'un personnage omniscient et concerné d'une façon seulement secondaire par l'action, mais bien de l'évocation d'un meurtre par la meurtrière. Clytemnestre revit son crime

²⁰⁶ *Contra Medda* (2017 ; 1125-127).

²⁰⁷ Allen-Hornblower (2016, 179) insiste sur la façon dont le préambule au récit du meurtre (v. 1372-1378) crée des attentes chez le spectateur à qui le meurtre va être révélé.

²⁰⁸ Taplin (1977, 324). Cela est également à mettre en regard avec les conceptions de Kremer (1971) sur le *Schlussakt*, puisque ce dernier est censé commencer, chez Sophocle et Euripide d'une façon plus nette que chez Eschyle, par le récit d'un messager. Pour Raeburn (2017, 53) : « the wealth of gory detail that is later to be found in the Messenger speeches of Sophocles and Euripides is entrusted to her ».

sur scène (emploi des présents *περιστιγίζω, παίω, ἐπενδίδωμι, ὀρμαίνει, βάλλει*)²⁰⁹ pour finir sur l'exultation proprement effrayante qu'a provoquée en elle le fait d'être éclaboussée du sang d'Agamemnon, aux vers 1389-1392 :

κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν
βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοςδότῳ
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.
« du sang gicle de la vive blessure,
il m'éclabousse par la goutte de rosée sanglante,
moi qui ne m'en réjouissais pas moins que par ce don de Zeus,
l'éclat du fruit semé dans l'éclatement du bourgeon. »

Dans ces vers, Agamemnon semble revivre sur scène²¹⁰, le temps d'arroser Clytemnestre de son sang dont le costume de l'actrice porte sans doute la trace au moment où elle parle²¹¹. La capacité du langage de Clytemnestre à engendrer des images lui permet maintenant de rapprocher le jet de sang d'Agamemnon des gouttes de rosée (*δρόσου*)²¹² et nous donne à voir le meurtre d'Agamemnon comme un rite de fertilité pervers. Pour Morgan (1992, 25-27) ces vers, où Clytemnestre évoque le processus d'enfantement annonce la défense qu'elle va ensuite faire en mettant en avant le sacrifice d'Iphigénie.

À partir du vers 1393, Clytemnestre s'adresse au chœur, dont elle ne semblait même pas avoir noté la présence jusque-là, et dès lors s'engage entre les deux un échange qui se déroule et évolue sur plusieurs temps. Les vers 1393-1407 forment une première séquence parlée où un distique du chœur (v. 1399-1400) entrecoupe deux tirades de Clytemnestre qui continue à se glorifier de son meurtre (v. 1394 *ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι*, v. 1404-1406). Cependant elle commence également à se justifier, comme si une attitude triomphante devenait plus difficile à assumer dès lors qu'elle s'adresse à quelqu'un. Elle introduit ainsi la notion de droit au vers 1394 (*δικαίως, ὑπερδίκως*) et 1405 (*δικαίας τέκτονος*). Elle incrimine également Agamemnon (v. 1397-1398) qui aurait mérité son sort étant donné les maux qu'il a apportés à sa demeure.

²⁰⁹ Fartzoff (2008, 283) fait remarquer que le parfait est également employé pour rendre de la fierté que ressent Clytemnestre après son crime : « aussitôt après le meurtre, elle souligne même le caractère irrémédiable de ce qu'elle a fait en usant du participe parfait de sens passif du verbe *ἐξεργάζομαι* (...). L'emploi du parfait *ἔστηκα* révèle en outre la volonté de prolonger le moment où l'acte a été réalisé. »

²¹⁰ Diggle (2005, 217) estime que nous avons là le premier exemple de ce qui va devenir familier aux téléspectateurs « the action replay ».

²¹¹ Sans interpréter le vers 1428 (*λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος*) comme le signe que Clytemnestre reviendrait sur scène le front couvert de sang (voir Fraenkel (1950, 671-673)), il est possible de penser que le costume de l'acteur porte des taches de sang.

²¹² Il faudra attendre la séquence finale des *Euménides* pour avoir une image apaisée de la rosée (v. 904).

À partir du vers 1407 commence une composition épirrématique où les trimètres iambiques de Clytemnestre, puis ses anapestes²¹³ répondent aux strophes et antistrophes du chœur. En effet, une première paire strophique du chœur (1407-1411= 1426-1430) est suivie de trimètres iambiques prononcés par Clytemnestre qui entrecoupera les paires strophiques suivantes du chœur d'anapestes et il est convenu de considérer les vers 1407-1447 comme un prélude à l'ensemble de la section épirrématique²¹⁴. La thématique du droit est toujours largement présente dans les paroles de Clytemnestre (v. 1412 δικάζεις, v. 1421 δικαστής, v. 1431 θέμις, v. 1432 τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκη) qui continue également à exposer les motifs de son meurtre. Elle met ainsi en avant le sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon (v. 1415-1418, v. 1432-1433), l'indifférence des Argiens à ce meurtre (v. 1414, 1419-1420), ainsi que les adultères de son époux (v. 1439-1443, v. 1446).

Si Clytemnestre est donc plutôt tournée vers le passé, le chœur quant à lui, après avoir dénoncé la folie de Clytemnestre (v. 1407-1409, 1426-1428) évoque le châtement qui attend la meurtrière à l'avenir (v. 1409-1411, v. 1429-1430). Il s'agit essentiellement de la punition qui sera infligée à Clytemnestre par la cité (v. 1409 δημοθρόους τ' ἀράς, 1410 ἀπόπολις δ' ἔση, v. 1411 μῖσος ὄβριμον ἄστοις) et le chœur se fait ainsi le représentant sur scène du peuple argien. Eschyle est ici en train de mener ses spectateurs sur une fausse piste, dans la mesure où le châtement de Clytemnestre ne viendra pas d'une instance publique mais de son propre fils, tout en annonçant obliquement le sujet des *Euménides* qui mettent en scène l'ingérence d'une cité dans des affaires d'ordre familial. Pour l'heure, le temps de la justice civique n'est pas encore venu et Clytemnestre répond à ces menaces du chœur en mettant en avant la protection qu'elle tire de la présence d'Égisthe (v. 1434-1436). Il s'agit à nouveau d'une fausse piste et surtout d'un espoir (ἐλπὶς au v. 1434) qui va très vite être défait par le portrait en actes qu'Égisthe va bientôt venir fournir aux spectateurs. Ces vers 1434-1436 rappellent l'existence d'Égisthe à l'esprit des spectateurs, sans pour autant préparer concrètement son arrivée sur scène qui reste dans une large mesure une surprise²¹⁵.

²¹³ Rehm (1996, 45) évoque « the anapests that Clytemnestra is forced to adopt as a concession to the lyrical pressure of the chorus after the murder of her husband. » Stanford (1983, 157) estime que ces anapestes marquent que « she is beginning to feel sympathy for the despair and grief of the Argive elders, while, in turn, their emotions are becoming less violent ». McLure (1999, 98) estime que ces anapestes contribuent à la caractérisation masculine de Clytemnestre qui refuse de se laisser aller à la lamentation. Pintacuda (1978, 114, 171-173) associe également la récitation d'anapestes à des personnages féminins aux caractéristiques masculines. Graham (2007, 32) interprète le refus de Clytemnestre de se laisser aller au chant en termes d'opposition entre la *skéné* et l'*orchestra*. Hall (1999, 115) souligne le contraste que l'on peut ainsi établir entre Clytemnestre et sa fille Électre qui chante dans chacune des quatre tragédies qui la font intervenir.

²¹⁴ Fraenkel (1950, 660).

²¹⁵ Taplin (1977, 327).

À partir du vers 1448, l'échange prend une nouvelle forme : c'est le chant du chœur, déployé en trois paires strophiques qui devient dominant, tandis que Clytemnestre lui répond de façon plus brève sur un rythme anapestique, abandonnant le trimètre iambique pour le mode récitatif. Ce schéma se poursuit jusqu'au vers 1576 et se laisse diviser, selon Fraenkel (1950, 660-662) en trois parties : 1448-1480, 1481-1529 et 1530-1576. La deuxième partie (1481-1529) se distingue des deux autres en ce qu'elle contient un *ephyminium* qui suit la strophe et est répété après l'antistrophe (v. 1489-1496 = 1513-1517) tandis que la première et la troisième partie contiennent chacune une mésode (v. 1454-1461 ; v. 1537-1550) qui n'est pas répétée après l'antistrophe. Certains éditeurs²¹⁶ ont cherché à rétablir un *ephyminium* après la première et la troisième antistrophes, mais Fraenkel estime qu'il s'agit d'une intervention qui se fait au détriment du sens et de la logique du texte, au nom d'une conception des chants strophiques qui n'est pas assez étayée par nos connaissances réelles en la matière. Le refus de la part de Clytemnestre d'abandonner les anapestes pour le chant peut être lu comme le refus de participer à la lamentation pour la mort d'Agamemnon²¹⁷. En effet, dans la première paire strophique, le chœur semble à peine faire cas de la présence de Clytemnestre et se lamente sur le sort d'Agamemnon (v. 1451-1453) qu'il prétend vouloir suivre dans la mort (v. 1448-1451), comme si le meurtre d'un héros de la dimension d'Agamemnon par une femme était une telle remise en cause de l'ordre qu'il rendait la vie impossible pour les vieillards du chœur, comme l'illustre le génitif absolu à valeur causale des vers 1451-1453. Le chœur fait un bref éloge d'Agamemnon (v. 1452 φύλακος εὐμενεστάτου) et témoigne ainsi son attachement au roi qui se trouve maintenant unanimement loué et regretté par les vieillards.

La méditation du chœur sur le sort d'Agamemnon le conduit à blâmer Hélène (v. 1454-1561). La présence de ce blâme peut tout d'abord surprendre, mais une telle accusation portée contre Hélène, ἡ ἀρχὴ κακῶν²¹⁸, est un *topos* dans les tragédies grecques présentant un sujet troyen et elle s'intègre ici au tableau des infortunes connues par Agamemnon du fait de femmes (v. 1453, 1470). La mention d'Hélène, qui clôt une série de références à ce personnage dans la tragédie²¹⁹, permet en outre de faire de la mort d'Agamemnon le dernier épisode de la guerre de Troie, comme le mettent en évidence les vers 1454-1459 :

²¹⁶ Mazon (1925, 64 et 67).

²¹⁷ Suter (2008, 163).

²¹⁸ Le thème vient de l'*Iliade*, au sujet des bateaux construits pour ravir Hélène (V 62-63) et c'est un *topos* tragique chez Euripide *Iphigénie en Tauride* v 354-360, 439-445 ; *Hélène passim*, *Andromaque* 104-108, 594-595, *Oreste* 1362, *Hécube* 635, les *Troyennes* 981-997.

²¹⁹ Nous retrouvons notamment au vers 1461 un rapprochement entre Hélène et la querelle (ἔρις ἐπίδηματος ἀνδρὸς οἰζύς) qui rappelle le deuxième stasimon (v. 698). Voir Conacher (1987, 51).

ἰὼ ἰὼ παράνουσ Ἑλένα
 μία τὰς πολλάς, τὰς πάνυ πολλάς
 ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ.
 νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
 δι' αἷμ' ἄνιπτον.
 « Hélas, hélas, folle Hélène
 seule, de nombreuses, de très nombreuses
 vies tu les as détruites à Troie.
 Maintenant tu as gagné ta dernière couronne, mémorable,
 en versant le sang qui ne peut être nettoyé. »

L'opposition numérique entre μία et τὰς πολλάς montre comment le chœur opère une simplification et réduit ici la cause du désastre de Troie à la seule Hélène. Surtout, la mort d'Agamemnon est alors présentée comme le dernier acte criminel de la sœur de Clytemnestre, acte qui vient compléter (τελέαν) une série et la rendre inoubliable (πολύμναστον). Cette insistance sur l'acquisition d'une certaine gloire de la part d'Hélène n'est pas sans nous rappeler la fin des *Sept contre Thèbes* où l'on faisait un éloge paradoxal des prouesses guerrières mais aussi fratricides des deux fils d'Œdipe. Notamment, le verbe ἐπανθίζω au vers 1458 de l'*Agamemnon* était aussi employé au participe (ἐπανθίσαντες) au vers 949 des *Sept contre Thèbes*. Ainsi, Eschyle fait de la mort d'Agamemnon la fin de l'épisode troyen, puisque de fait les deux tragédies suivantes de la trilogie ne feront guère plus allusion à la guerre de Troie évoquée avec tant de vivacité dans la première partie de cette tragédie. Au contraire, les spectateurs sont maintenant plongés, notamment par l'évocation du sang présenté comme impossible à laver (δι' αἷμ' ἄνιπτον), dans les enjeux qui à partir de maintenant seront proprement ceux de la tragédie des Atrides.

Le chœur médite ainsi sur le sort connu par Agamemnon et, s'il semble atteindre un certain degré de conscience et de compréhension (imparfait de découverte ἦν au v. 1460 par exemple), Clytemnestre estime pourtant qu'il se fourvoie en attribuant la responsabilité des événements à Hélène (v. 1463-1467). À nouveau un personnage tente ici d'assumer la direction du chœur (μηδ' εἰς Ἑλένην κότον ἐκτρέψης « Ne tourne pas ta colère contre Hélène ») et d'orienter sa parole (μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπέυχου « ne formule pas un vœu de mort »). Le chœur reste rebelle aux ordres de Clytemnestre : au vers 1473 sa répétition de ἐπέυχεται, troisième personne du singulier, montre que si le chœur a bien entendu Clytemnestre, il refuse de s'adresser à elle ou de lui répondre. La présence ironique du vocabulaire du chant (v. 1473-1474 ἐννόμως // ὕμνον ὑμνεῖν), doublée de la comparaison de Clytemnestre à un corbeau (v. 1472-1473 δίκαν μοι // κόρακος ἐχθροῦ) moque les prétentions de Clytemnestre à dicter sa

parole au chœur²²⁰, contrairement à ce que nous avons à la fin des *Perses*, dans un contexte certes différent.

Aux vers 1462-1463 Clytemnestre semble se méfier du souhait de mort exprimé par le chœur, comme si elle était prise d'une peur superstitieuse et si elle cherche à innocenter Hélène, nous comprenons aux vers 1475-1480 que ce n'est pas pour défendre sa sœur mais plutôt pour insister sur le pouvoir du δαίμων qui sévit contre la famille des Atrides. La peur semble s'immiscer dans le triomphe de Clytemnestre et nous assistons au remplacement progressif de la causalité humaine et surtout féminine, mise initialement en avant par le chœur, par une causalité divine. En effet, le chœur fait, aux vers 1468-1471, des deux sœurs l'instrument du δαίμων, tandis que Clytemnestre, aux vers 1475-1480, développe en détail l'acharnement de ce même démon contre la famille²²¹. Cette séquence s'achève ainsi sur le processus d'engendrement continu des maux déferlant sur la famille des Atrides, au moyen d'images médicales (v. 1478-1480) qui donnent aux spectateurs l'impression qu'ils assistent à la prolifération d'une gangrène que rien ne pourra désormais arrêter.

Lors de la deuxième paire strophique (v. 1481-1529), l'évolution de Clytemnestre est remarquable : elle qui revendiquait fièrement son acte prétend à présent, aux vers 1497-1504, n'être que l'instrument du génie vengeur familial (ἀλάστωρ au v. 1508)²²². Lorsqu'aux vers 1498-1499, Clytemnestre dit qu'il ne faut pas voir en elle l'épouse d'Agamemnon²²³, elle donne l'impression originale d'être un personnage de théâtre qui refuse le rôle qui lui a été assigné.

²²⁰ Pour Taplin et Wilson (1993, 173), qui établissent un lien entre ces vers et le vers 1191, le chœur signifie ainsi que Clytemnestre s'octroie le rôle d'un chœur : « it as almost as though Klytaimestra has usurped the rôle of the chorus, or at least rendered it ineffectual. »

²²¹ Sandrine Coin-Longeray, dans son étude des termes de la famille d'ὄρθος chez Eschyle (2013), montre comment Clytemnestre emploie le verbe ὀρθόω non pas tant pour corriger le chœur que pour souligner qu'il a employé le mot juste en nommant le δαίμων. Clytemnestre qualifie cependant ce nom avec l'adjectif τριπάχυντον pour montrer que la querelle n'est pas à chercher chez sa sœur, c'est-à-dire dans sa famille mais dans celle d'Agamemnon. Pour Fartzoff (2008, 284), ce passage montre que Clytemnestre prétend connaître elle-même la vérité divine.

²²² Sur le caractère démonique de Clytemnestre, voir Moreau (1985, 171-174). Bakola (2016, 130) insiste sur l'assimilation entre Clytemnestre et une Érinie, ce qui annonce le début des *Euménides*. Gould (2001, 107) fait le lien entre la tirade de Clytemnestre après le meurtre d'Agamemnon et cette mention de l'*alastor* en ces termes : « even the great speech after Agamemnon's murder is not so much a revelation of character, or even, quite, of personality in its ordinary, human dimensions, as a king of demonic apparition, personality translated into terms of 'otherness': starting from the coolest and most collected of genitive absolutes, it displays not so much Klymaistra as the power that haunts the play and prepares us for Klytaimestra's momentary vision of herself as the *alastor* of 'Atreus the feaster' (1497 ff.). »

²²³ Fartzoff (2018, 42), dans son étude sur le vocabulaire de la parenté dans l'*Agamemnon* remarque l'emploi du nom ἄλοχος au vers 1499 : « ἄλοχος, terme qui désigne chez Homère l'épouse légitime, et qui est peu utilisé par Eschyle se trouve précisément une fois dans la pièce, accompagné de l'adjectif Ἀγαμεμνόνιος, qui souligne l'appartenance de l'épouse au mari et insiste sur la légitimité du lien conjugal (v. 1499). »

Ce passage, au cours duquel Clytemnestre prétend n'être qu'une actrice animée par une volonté qui la dépasse et qui ne correspond au personnage de la femme d'Agamemnon que par un tour joué à l'imagination de celui qui la regarde (φανταζόμενος δὲ γυναικί), est doté d'une dimension méta-poétique remarquable. La mention d'Atrée et de l'épisode du banquet (v. 1501-1502) anticipe à nouveau la venue et le discours d'Égisthe, sans pour autant rendre sa présence sur scène nécessaire, tandis que l'on retrouve une mention du sacrifice d'Iphigénie (v. 1504) : Clytemnestre fait ainsi référence aux trois épisodes des meurtres familiaux chez les Atrides et illustre le τὸν τριπάχοντον δαίμονα γέννης τῆσδε auquel elle faisait référence aux vers 1476-1477²²⁴. Le thème de la malédiction familiale prend une importance considérable en cette fin de tragédie, ce que l'on peut comparer avec le phénomène similaire observé dans *les Sept contre Thèbes*.

Face à cette évolution de Clytemnestre, qui n'aura guère su garder longtemps l'attitude d'une femme triomphante, le chœur maintient une ligne de conduite plus constante qui couvre cependant elle aussi une certaine évolution. En effet, comme auparavant, il se lamente sur le sort du roi (v. 1483 φεῦ φεῦ, v. 1485 ἦ ἦ v. 1489 ἰὼ ἰὼ) et exprime son attachement au corps qui gît à ses pieds (v. 1489 βασιλεῦ βασιλεῦ, v. 1491 φρενὸς ἐκ φιλίας). Fraenkel (1950, 661) estime que c'est le caractère endeuillé de la parole du chœur dans cette section qui invite à la répétition de l'*epithymnium* qui correspond à une lamentation pour le roi. Cependant, le rappel de la puissance de la divinité semble avoir un pouvoir réconciliateur puisque le chœur alterne cette fois adresses directes à Clytemnestre (αἰνεῖς v. 1482, εἶ v. 1505) et apartés privilégiés à la dépouille du roi (v. 1489-1496). Répondant aux développements de Clytemnestre sur le génie vengeur, le chœur complète sa déploration du sort connu par Agamemnon d'une réflexion sur la divinité et reconnaît l'ouvrage de la volonté des dieux dans la mort d'Agamemnon (v. 1485-1488), réduisant d'autant la responsabilité de Clytemnestre (v. 1507-1512). Une tension se crée ainsi dans les paroles du chœur entre indignation causée par le sort infamant qui vient d'être fait à Agamemnon par son épouse et reconnaissance de la réalisation d'une certaine volonté divine dans la mort du roi.

Clytemnestre quant à elle se trouve résolument prise dans une attitude de déni (v. 1521 οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι, v. 1523 οὐδέ) et de justification personnelle, comme si elle se trouvait face à un tribunal, alors même que le chœur lui adresse à peine la parole. Elle insiste sur le caractère mérité du châtement qu'elle vient de faire subir à Agamemnon, faisant de son crime

²²⁴ Selon Seaford (2012, 302), l'adjectif τριπάχοντον rend compte d'un vain désir de clôture chez Clytemnestre qui espère que la mort d'Agamemnon est le troisième et dernier meurtre ensanglantant la famille.

une œuvre de juste rétribution (v. 1527 ἄξια δράσας ἄξια πάσχων, v. 1529 θανάτῳ τείσας ἄπερ ἤρξεν). Pour ce faire, elle met à nouveau en avant le sacrifice d'Iphigénie qui devient le symbole de la ruine apportée par Agamemnon à sa propre demeure (δολίαν ἄτην οἴκοισιν), et développe une stratégie argumentative (question rhétorique qui porte l'accusation sur Agamemnon aux vers 1523-1524, recours au pathétique au vers 1526 τὴν πολυκλαύτην Ἰφιγενείαν, répétition signifiante du terme ἄξια). Le spectateur peut donc avoir l'impression d'assister au procès de Clytemnestre, ce qui est une façon d'anticiper le procès qui aura vraiment lieu plus tard dans la trilogie, celui d'Oreste, qui représentera le vrai dénouement de la querelle familiale des Atrides. L'évolution du personnage de Clytemnestre est un des traits les plus intéressants de cet acte final et sa longueur s'explique aussi par la nécessité dans laquelle Eschyle se trouve d'opérer la transition entre la Clytemnestre de la première partie de l'*Agamemnon* et celle qui, sous l'effet de la peur, enverra au début des *Choéphores* des libations au tombeau d'Agamemnon. Nous aurions ici ce qui se rapprocherait le plus, dans le théâtre d'Eschyle, du traitement psychologique d'un personnage²²⁵, mais cette évolution psychologique qui montre les doutes qui assaillent progressivement une meurtrière, reste donc largement subordonnée à des intérêts dramatiques, c'est-à-dire à l'apparition d'un même personnage (Clytemnestre) dans deux pièces où il est doté de fonctions dramaturgiques radicalement différentes.

Le troisième et dernier mouvement de cet échange entre le chœur et Clytemnestre (v. 1530-1576) semble conduire la tragédie à sa fin²²⁶. En effet, nous y voyons le chœur poser la question des funérailles d'Agamemnon (v. 1541-1550) ce qui, comme nous l'avions déjà vu pour les *Sept contre Thèbes*, est une thématique parfaitement adéquate pour une fin. Comme dans les *Sept contre Thèbes*, cette thématique est introduite au moyen d'une question au futur (v. 1541 : τίς ὁ θάψων νιν; « qui sera celui qui l'entertera ? »). La question n'est plus cette fois

²²⁵ Rosenmeyer (1982, 240). Pour Raeburn (2017, 55) : « in this intriguing dramatization of Clytemnestra we can see the beginnings of what we call “character development” in drama. » Pour Conacher (1987, 53) : « It is by skilful exploitation of the epirrhematic kommos, an instrument capable of combining lyrical and argumentative effects, that the poet achieves this difficult transition. » Pour Gould (2001, 106-107) : « we cannot do without the concept of personality here. Indeed the attenuation of personality, the gradual bleaching out of all its colours, that takes place in her confrontation with the chorus after Agamemnon's murder above all in the final tetrameters, would be quite unintelligible in terms of dramatic strategy if the thing itself had not been so palpable a factor hitherto in the play. Yet our perception of Klytimestra's personality is clearly not one that requires – or even allows- us to probe the hidden depths of her psychology. (...) With Aeschylus, then, I would suggest, we do best to approach the intelligibility of his dramatic persons not as human agents in isolation, not in terms of ‘common realism’ (to quote Traversi once more), but, through their language, as parts of a ‘world’ of metaphor which transcribes and reshapes our experience in a new mould. »

²²⁶ Taplin (1977, 327).

celle du lieu où enterrer le cadavre, mais celle de l'identité de la personne qui présidera à l'enterrement : dans *les Sept contre Thèbes* l'extinction de la famille labdacide attribuait par défaut cet office au chœur, tandis que dans *l'Agamemnon*, le roi a encore de la famille vivante en la figure de Clytemnestre, mais comme cette dernière est responsable de sa mort, elle ne peut officier de façon réglementaire aux funérailles de son époux et le chœur, en évoquant « l'hommage outrageant » (ἄχαριν χάριν)²²⁷ que Clytemnestre pourrait apporter au roi, soulève donc un réel problème religieux et moral. Clytemnestre tranche la question en prenant à sa charge l'enterrement (v. 1551-1554) et fait de ce qui pourrait être un événement final un affront supplémentaire contre Agamemnon. Les vers 1551-1552 (οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν // τοῦτο « il ne convient pas que ce soit toi qui prennes en charge ce soin »), où nous avons l'impression que Clytemnestre rappelle au chœur la règle selon laquelle c'est aux parents que revient le devoir de rendre aux morts les derniers honneurs, sont à nouveau potentiellement dotés d'une dimension métapoétique, comme si Clytemnestre rappelait au chœur les conventions du genre et lui dictait son rôle. La reine en profite pour évoquer les retrouvailles dans l'Hadès entre Agamemnon et sa fille Iphigénie (v. 1555-1559), et elle offre ainsi aux spectateurs un moment de forte intensité poétique qui, ajouté à la mention du monde des morts que nous avons au vers 1527 (ἐν Ἄιδου), contribue à réaliser dans l'esprit du spectateur le passage d'Agamemnon du monde des vivants au monde des morts et ainsi à confirmer la fin de celui dont le corps est encore présent sur scène.

Outre la question de l'enterrement d'Agamemnon, le chœur dans ces vers attire l'attention sur le sort du palais en général. En effet, les vers 1530-1532 montrent la déroute du chœur confronté à l'effondrement de la famille royale (v. 1531 πίτνοντος οἴκου). Les vers suivants révèlent sa peur face au déluge qui s'abat sur le palais des Atrides (v. 1533-1534). La sympathie du chœur pour Agamemnon s'étend à l'ensemble de la demeure, mais le désarroi dans lequel les vieillards se trouvent plongés (v. 1530 ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς, v. 1533 δέδοικα) montre qu'il n'est pas de taille à répondre aux problèmes posés à la famille des Atrides et rend nécessaire une reconfiguration des paramètres de l'action, c'est-à-dire une nouvelle intrigue. Ainsi, le vers 1565 pose la question de l'identité du sauveur de la maison :

τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλαι δόμων ;
 Qui saurait jeter le germe maudit hors de la maison ?

²²⁷ Une expression similaire se retrouvera au début des *Choéphores* (v. 43 χάριν ἀχάριτον) au sujet des libations envoyées par Clytemnestre à Agamemnon, soulignant que la question des honneurs funèbres convenables pour Agamemnon est un problème qui n'est pas résolu à la fin de la première tragédie.

La prise en considération par le chœur de l'ensemble de la maison l'invite à poser la question de l'avenir, ce qui, du point de vue narratif, vaut pour une relance de l'intérêt dramatique en cette fin de tragédie. En effet, l'interrogation en τίς plonge le spectateur dans l'attente d'un sauveur : les Atrides ne semblent pas totalement condamnés mais infectés par une malédiction dont ils pourront peut-être être délivrés.

De même, le chœur emploie la métaphore de la pluie pour signifier, aux vers 1535-1536, que les maux que vient de subir la maison des Atrides ne sont qu'un début :

δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
τὸν αἵματηρόν' ψακάς δὲ λήγει.
Δίκαι δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβης
πρὸς ἄλλαις θηγάναισι μοῖρα.
« Je crains le choc de la pluie qui fait tomber les maisons
dans le sang. Ce ne sont plus des gouttes de pluie.
Avec justice, pour un nouveau dommage,
le destin affûte son arme à l'aide d'autres pierres. »

Ces vers²²⁸ sont exemplaires du traitement que l'on peut faire de la fin d'une tragédie prise au sein d'une trilogie liée : l'idée d'une fin est introduite par l'emploi du verbe λήγω, puis l'action est immédiatement relancée par la répétition de l'adjectif ἄλλος qui annonce explicitement que les choses ne vont pas en rester là. En outre le terme πρᾶγμα n'est pas dénué d'une certaine dimension métagoétique²²⁹ et la métaphore de la fin de la chute des gouttes de pluie annonciatrices de l'orage (ψακάς) prépare le passage de *l'Agamemnon*, pièce qui comprend un long temps de lancement par l'évocation qui y est faite de la guerre de Troie, aux *Choéphores*, pièce totalement centrée sur l'histoire des Atrides et où les actions s'enchaînent plus rapidement, dans sa deuxième partie du moins. L'expression de la crainte, de l'angoisse est un des moyens auxquels recourt Eschyle pour augmenter l'intérêt dramatique dans ses pièces et le verbe δέδοικα sert ici à centrer l'attention du spectateur sur les intempéries à venir. Le nom ψακάς était déjà employé, par Clytemnestre et également en rapport avec l'écoulement du sang, au vers 1390, lorsqu'elle évoquait le plaisir éprouvé à être éclaboussée par le sang d'Agamemnon (ψακάδι φοινίας δρόσου). Le même nom est donc réemployé quelques vers plus

²²⁸ L'établissement de ces vers est difficile. Voir Medda (2017, III, 393-394) dont nous reproduisons ici le texte et qui estime que le sens global est assez clair : le destin et la justice préparent de nouveaux dommages pour la demeure d'Agamemnon.

²²⁹ Comme l'illustre par exemple sa présence dans les anapestes finaux de certaines des tragédies d'Euripide : *Alceste* v. 1163, *Médée* v. 1419, *Andromaque* v. 1288, *Hélène* 1692, les *Bacchantes* v. 1392 :

τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.
« Ainsi s'achève cette affaire ».

loin par le chœur pour annoncer le déluge qui risque de faire chuter la maison des Atrides et l'on retrouve à l'échelle de l'acte final un phénomène qu'il est intéressant d'étudier au niveau de l'ensemble de la trilogie de l'*Orestie* : les variations effectuées sur la répétition d'un même motif²³⁰. L'hapax δομοσφαλής souligne le danger que court la demeure des Atrides²³¹.

Dans l'antistrophe, le recours massif au présent (ἦκει, ἔστι, φέρει, ἐκτίνει, μίμνει) montre comment le chœur tire, ou tente de tirer un bilan de l'action qui vient de se dérouler sur scène, comme l'exprime explicitement le vers 1563 (δύσμαχα δ' ἔστι κρῖναι). La répétition de mêmes termes (ὄνειδος ἀντ' ὀνειδούς, φέρει φέροντ', μίμνει δὲ μίμνοντος) donne un côté très sentencieux à ce passage où le chœur essaie d'ordonner l'horreur qui s'est déroulée sur scène au cours de la pièce et décide d'en faire, finalement d'accord avec Clytemnestre, l'expression de la loi de rétribution selon laquelle chaque crime appelle son châtement (παθεῖν τὸν ἔρξαντα « celui qui a agi souffre »). Le chœur et Clytemnestre parviennent donc à un certain accord, le chœur reconnaissant la volonté de Zeus (μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διός « Zeus qui attend sur son siège ») dans l'ouvrage de Clytemnestre et cette dernière approuvant les paroles du chœur (v. 1567 ἐς τόνδ' ἐνέβηξ ξὺν ἀληθείᾳ // χρησμόν « tu es arrivé à cette prédiction avec vérité »).

Dans les derniers vers du passage (v. 1568-1576) Clytemnestre, comme satisfaite de l'équilibre trouvé avec le chœur, rompt l'échange avec ce dernier pour tenter de conclure une forme de pacte avec le démon familial (v. 1569 δαίμονι τῷ Πλεισθενιδῶν), sans pour autant s'adresser directement à lui. Elle s'engage ainsi à se satisfaire de la situation présente sans chercher à obtenir davantage, si le démon en question accepte pour sa part de quitter la maison (v. 1571 ἰόντ' ἐκ τῶνδε δόμων). Ces derniers vers révèlent une Clytemnestre éprouvée et résignée, prête au compromis et à la mesure²³² (v. 1573-1574 κτεάνων τε μέρος // βαιὸν ἐχούση πᾶν ἀπόχρη μοι « une partie des biens, même menue, me suffit comme toute possession » vers où est introduite de façon discrète mais révélatrice la thématique de l'argent). Cette acceptation d'une part réduite rappelle la formule qu'employaient les Danaïdes à la fin des *Suppliantes* (v. 1069-1070 τὸ βέλτερον κακοῦ // καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ). Le contexte est différent (Clytemnestre prétend se sacrifier elle-même alors que les Danaïdes se réfèrent plus cyniquement au sacrifice des Argiens), mais il s'agit peut-être là d'un marqueur des fins de la première tragédie d'une trilogie liée que de voir un personnage principal se contenter d'une demi-victoire qui annonce en fait un retournement de situation ultérieur. Clytemnestre serait ainsi passée du statut de la meurtrière vengeresse à celui d'une victime se sacrifiant pour la survie de sa maison (v. 1575-

²³⁰ Lebeck (1971, 59-91).

²³¹ Fartzoff (2018, 663).

²³² Rosenmeyer, (1982, 240).

1576 μανίας μελάθρων // ἄλληλοφόνους ἀφελούση « à moi qui enlève de la maison les folies meurtrières »).

Clytemnestre communique ainsi un sentiment d'épuisement, d'elle-même et de toute la famille (v. 1572-1573 ἄλλην γενεάν // τρίβειν θανάτοις ἀθένταισι « [allant] user une autre famille avec des morts intestines ») et en ce qui la concerne, l'action tout entière pourrait s'arrêter là. En effet, les serments qu'elle pense échanger avec le démon sont destinés à lui assurer un avenir (ὃ δὲ λοιπὸν au v. 1571)²³³ pénible (δύσκλητα) et humble (κτεάνων τε μέρος // βαιόν), mais exempt de meurtres familiaux et le personnage de Clytemnestre semble tenter de faire s'arrêter à ce moment précis toute la trilogie concernant la famille des Atrides. De fait, ces vers 1372-1576 semblent fournir à eux seuls un acte final qui suffirait à clore l'*Agamemnon*, comme le suggère Taplin (1977, 327-328). En effet, le chœur et Clytemnestre sont parvenus à un certain accord, à une forme de réconciliation qui apaise les tensions suscitées par l'action de la pièce et qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mouvement de la fin des *Perses*. Le chœur a ainsi tiré une morale de l'histoire (v. 1560-1564) qui satisfait Clytemnestre, à défaut peut-être de contenter le spectateur. Clytemnestre a tracé les grandes lignes de l'avenir qui pourrait se dérouler pour les personnages à leur sortie définitive de scène, comme nous voyons souvent Euripide le faire de façon plus précise et plus détaillée pour ses personnages. Ainsi, il ne manquerait qu'une mise en scène efficace de la sortie de Clytemnestre et du chœur pour mettre fin ici à l'*Agamemnon*.

Cependant, au vers 1577, Égisthe entre pour la première fois sur scène, sans avoir été annoncé et il vient modifier considérablement la distribution de la parole dramatique. Le spectateur entre ainsi brutalement dans la deuxième scène de l'acte final et il faut insister sur le caractère surprenant de cette relance de l'action. Égisthe brise le rythme instauré par l'échange entre le chœur et Clytemnestre pour imposer une tirade (v. 1577-1611)²³⁴. En fait Clytemnestre ne parlera plus avant le vers 1654 : cette réduction au silence de l'amante est remarquable et

²³³ Medda (2020, 63-64) estime cependant que Clytemnestre emploie ici à nouveau le langage pour manipuler son auditoire, à savoir le chœur : « una vera e propria piroetta che pretende di trasformarla in un membro della stirpe duramente colpito da fatti terribili e disposto a tutto pur di farli cessare. In realtà, la donna sta cercando di estromettere il Coro da ogni interesse di tipo familiare, come la sepoltura dei morti, che sarà lei a compiere ancora in modo insultante, e spera così di proteggersi da un futuro incerto. »

²³⁴ Judet de la Combe (2004, 162) qualifie ainsi l'insertion de cette tirade : « dans un monologue qui envahit la scène de manière massive et sans aucune attache avec le reste, comme un bloc erratique, en dehors de toute forme d'interlocution, Égisthe fait longuement le récit des causes de sa vengeance. »

certaines en ont déduit que Clytemnestre était alors sortie de scène²³⁵. De fait, Égisthe ne s'adresse à aucun moment à elle : à son entrée il salue le jour (v. 1577 ὦ φέγγος εὖφρον ἡμέρας δικηφόρου « lumière bienveillante de ce jour qui m'apporte la justice »²³⁶) puis se lance dans le récit de l'affront fait à Thyeste, sans plus s'adresser à qui que ce soit²³⁷. Ainsi, au vers 1613 le chœur doit l'interpeler (Αἴγισθ') pour établir avec lui une relation de dialogue et Clytemnestre est éclipsée par celui qu'elle établissait maître de son foyer en le nommant au vers 1435 πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς²³⁸, comme si elle ne s'était libérée de la soumission à Agamemnon que pour tomber sous le joug d'Égisthe. Si l'on considère que Clytemnestre sort de scène après les mots qu'elle prononce au vers 1557, cela suppose qu'il y a un bref blanc entre le moment où elle sort de scène et le moment où arrive Égisthe tandis que si l'on considère qu'Égisthe arrive lorsque Clytemnestre finit de parler, cela accentue l'effet de surprise brusque avec lequel le fils de Thyeste entre sur scène. Nous penchons plutôt pour cette dernière hypothèse, dans l'idée qu'une Clytemnestre présente sur scène mais réduite au silence apporte plus de sens à l'ensemble.

Égisthe exulte devant les cadavres d'Agamemnon et Cassandre d'une joie qui n'a pas le même impact sur le spectateur qu'avait le triomphe de Clytemnestre puisque Égisthe arrive plus tard et n'est pas même l'auteur des actes dont il se réjouit (v. 1608-1609). Face aux invectives du chœur, il reconnaît lui-même qu'il a laissé une femme faire le travail, prétextant que cela aurait été plus difficile pour lui que cela ne l'était pour Clytemnestre (v. 1633-1637). Son rôle d'opportuniste l'aliène tout de suite aux spectateurs et Eschyle relance l'intérêt de son drame en se basant non pas sur un nouveau mouvement de l'intrigue mais sur ce qui s'apparente davantage à la mise en scène d'un type²³⁹.

Égisthe prétend que la mort d'Agamemnon est la preuve que les dieux vengent les maux des hommes (v. 1578-1579), ce qui sert de transition entre les réflexions, auxquelles a abouti l'échange précédent entre le chœur et Clytemnestre, et la longue analepse au cours de laquelle

²³⁵ Rosenmeyer (1982, 73). Sommerstein (2008, 203) pense que Clytemnestre se tient en retrait durant cette scène pour ne revenir au premier plan que lorsqu'elle intervient au vers 1654, comme il l'indique au moyen d'une didascalie « moving forward to intervene », ce qui est sans doute un compromis satisfaisant.

²³⁶ L'allitération en φ est remarquable dans ce vers et fait entendre la lumière que représente pour Égisthe la mort du roi.

²³⁷ Au vers 1636, Égisthe parle du rôle de Clytemnestre dans le meurtre d'Agamemnon en ces termes : « τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς » donnant l'impression que le personnage féminin n'est pas en scène. Avezzi (2018, 44) fait remarquer qu'Égisthe n'emploie pas la première personne du pluriel sauf au vers 1653 que le critique attribue à Égisthe.

²³⁸ Fraenkel (1950, 677).

²³⁹ Voir Rosenmeyer (1982, 218) qui assimile le personnage d'Égisthe à une « gargoyle », comme il le fait pour le personnage du veilleur du prologue, ce qui revient à dire que l'intérêt du personnage d'Égisthe se situe dans le portrait qui est fait de lui, plutôt que dans ses actions.

Égisthe raconte les infortunes de son père (v. 1583-1602). Clytemnestre disait avoir tué Agamemnon pour venger Iphigénie, Égisthe quant à lui motive *a posteriori* cette mort comme étant la juste conclusion des crimes commis à la génération précédente (v. 1603) et dès lors le fils paie pour les fautes du père. Aucune information ne nous est d'ailleurs donnée sur la façon dont Agamemnon a lui-même traité Égisthe. Alors que Clytemnestre venait de se tourner vers le futur, Égisthe nous ramène dans la préhistoire assez lointaine de l'action en cours et son récit fait l'effet d'une digression qui nous éloigne du compromis fait à l'instant par Clytemnestre pour nous ramener dans une logique de meurtre et de vengeance²⁴⁰. La tirade prononcée par Égisthe à son arrivée en scène s'apparente ainsi en partie au prologue de certaines tragédies d'Euripide où un personnage vient raconter sur scène son histoire familiale, comme dans *Iphigénie en Tauride* ou dans *Hélène*. Cette séquence conforte ainsi la nécessité d'une nouvelle série de meurtres, telle qu'elle aura lieu dans les *Choéphores*, et Égisthe, figure de l'enfant qui rentre pour venger son père (v. 1607 τραπεύτα δ' αἴθις ἡ δίκη κατήγαγεν « la justice a ramené à nouveau l'enfant grandi »), préfigure Oreste²⁴¹. Alors que l'échange précédent avait montré le chœur et Clytemnestre engagés dans un processus de réconciliation hésitante, ce nouveau passage se place dès le début sous le signe de la répétition du même.

L'importance accordée à travers cette réplique d'Égisthe à la querelle entre Thyeste et Atrée achève de nous éloigner de l'histoire de la guerre de Troie, si importante dans la première partie de l'œuvre et notamment dans ses parties chorales. En effet, un nouveau crime contre l'hospitalité remplace l'offense faite par Pâris à la famille argienne en enlevant Hélène : le banquet macabre servi par Atrée à Thyeste (ξένια au vers 1590)²⁴². L'absence de Clytemnestre de cet échange est une autre façon d'éclipser sa sœur Hélène. La dévoration de ses enfants par Thyeste (v. 1593 δαῖτα παιδείων κρεῶν « le festin constitué des chairs enfantines ») surpasse en horreur le sacrifice de sa fille Iphigénie par Agamemnon (v. 1594-1595). Le vers 1607 ne peut manquer de rappeler les vers 645-648 des *Sept contre Thèbes* où Polynice prétend, de façon lui aussi très douteuse, retourner chez lui grâce à l'aide des dieux, et notamment de Diké, pour exercer une vengeance²⁴³ et la bipartition que l'on avait dans les *Sept contre Thèbes* se retrouve

²⁴⁰ Taplin (1977, 327).

²⁴¹ Taplin (1978, 107) : « the entry of Orestes at the beginning of Cho has close links with the end of *Agam*. He is foreshadowed by Aegisthus who is also a son returning from exile to avenge an undeniable wrong done to his father ("now I am grown up Justice has brought me home again..." 1607). It is the very potential for a new generation of revenge-return that leads thoughts to Orestes in *Agam* 1646-8 and again at 1667-8. In some ways the two plays overlap. »

²⁴² Pour une étude du motif de l'hospitalité dans l'*Orestie*, voir Roth (1993, 1-17).

²⁴³ Eschyle, *les Sept contre Thèbes*, v. 645-648 :

dans l'*Agamemnon* : une partie finale consacrée à la malédiction familiale fait pendant à un premier temps doté d'une thématique essentiellement guerrière. Se retrouve dans cette réplique d'Égisthe la thématique d'une querelle fraternelle et l'adjectif ἀμφίλεκτος présent au vers 1585 de l'*Agamemnon* rappelle l'adverbe ἀμφιλέκτως présent au vers 810 des *Sept contre Thèbes*. La référence à la malédiction au vers 1601 de l'*Agamemnon* (ἀρῶ) suivie immédiatement au vers 1602 d'une référence à la destruction totale d'une famille, et qui est en fait le contenu de la malédiction (οὕτως ὀλέσθαι πᾶν τὸ Πλεισθένους γένος « que soit ainsi détruite toute l'engeance de Plisthène »), semble même valoir pour une référence métalittéraire à la pièce des *Sept contre Thèbes*, comme si Eschyle jouait ici à faire envisager à ses spectateurs la même fin pour sa trilogie de l'*Orestie* que celle qu'il a donnée à sa trilogie consacrée à la famille des Labdacides.

Au vers 1612 le chœur interpelle Égisthe et s'engage dès lors un échange entre les deux, échange au cours duquel personnage et chœur s'expriment en trimètres iambiques, et la part du chant se trouve ainsi détruite à la fin de cette tragédie, phénomène que nous observons ici pour la première fois dans le corpus eschyléen²⁴⁴. Les paroles que le chœur adresse à Égisthe rappellent alors les reproches et les menaces qu'il faisait à Clytemnestre au début de l'échange précédent : il condamne sa façon de triompher dans le mal (v. 1612 comme il le faisait pour Clytemnestre aux vers 1399-1400), le menace d'un châtement public (v. 1616 à mettre en parallèle avec le vers 1409). Cependant, alors que Clytemnestre essayait de défendre sa position face au chœur, Égisthe adopte une autre attitude qui condamne le dialogue à l'échec. Il insulte en effet le chœur en lui refusant le droit à la parole à cause de son statut social trop bas aux vers 1617-1618 :

σὺ ταῦτα φωνεῖς νερτέρᾳ προσήμενος
κώπη, κρατούντων τῶν ἐπὶ ζυγῶ δουρός ;

ἄγει γυνή τις σωφρόνως ἡγουμένη.
Δίκη δ' ἄρ' εἶναι φησιν, ὡς τὰ γράμματα
λέγει 'κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε καὶ πόλιν
ἔξει πατρῶων δωμάτων τ' ἐπιστροφάς.
« Une femme le conduit, le guidant de façon sereine
et elle prétend être Justice, comme les lettres
le disent : « je ramènerai cet homme et la cité
ainsi que l'accès à la demeure paternelle il les obtiendra » »

Au sujet du rapport entre ces passages et l'anecdote rapportée par Hérodote au sujet de Pisistrate qui parvint à s'emparer de la tyrannie en conduisant une femme qu'il prétendait être Athéna voir Fartzoff (2018, 254).

²⁴⁴ Pour Kaimio (1970, 162), le chœur est tellement engagé dans le dialogue avec Égisthe, que son rôle s'apparente alors à celui d'un acteur.

« Toi, tu dis cela alors que tu es assis à la dernière rangée, tandis que ceux qui ont le pouvoir sont sur le pont ? »

Nous trouvons dans ces vers la métaphore du navire pour figurer une situation politique et le recours à ce *topos*²⁴⁵ nous introduit de plein pied dans la thématique qui est l'objet principal de cette fin de texte : la représentation de la mise en place d'une tyrannie par Égisthe. Cette introduction à la tyrannie est faite par une référence à la démocratie athénienne et au rôle qu'y jouaient les marins²⁴⁶. En outre, toutes les paroles d'Égisthe dans ce dialogue font de lui le prototype du tyran, comme le révèlent notamment les parallèles que l'on peut faire entre le programme d'Égisthe et les actions prêtées à Zeus dans le *Prométhée enchaîné*²⁴⁷. Dans les deux cas le tyran recourt à l'enchaînement ou à la menace de l'enchaînement (δεσμός au vers 1621 et ζεύξω βαρείαις au vers 1640 de l'*Agamemnon*), à la privation de nourriture (αἰ νήστιδες au vers 1621 et λιμὸς ξύνοικος au vers 1642 de l'*Agamemnon*, νῆστις aux vers 573 et 599 du *Prométhée enchaîné*). Dans les deux cas le tyran veut apprendre à ses sujets la stricte obéissance (v. 1619-1620, 1622-1623 dans l'*Agamemnon*, v. 10-11 du *Prométhée enchaîné*). Dans les deux cas l'on retrouve la résistance au tyran exprimée par la métaphore des ruades du cheval qui regimbe face à l'aiguillon ou au mors (πρὸς κέντρα μὴ λάκτιζε au v. 1624 de l'*Agamemnon*, v. 323 et 1009-1010 du *Prométhée enchaîné*) et une censure est exercée (v. 1628-1632 de l'*Agamemnon*, v. 311-314 du *Prométhée enchaîné*). Le texte se trouve doté d'une dimension très politique à la fin de l'*Agamemnon*. Cela n'est pas incompatible avec l'action qui vient de se dérouler puisque de fait Égisthe s'emparant du trône d'Argos à la place d'Agamemnon devient un tyran, mais il s'agit tout de même d'un ajout relativement superfétatoire dont nous aurons à interroger le sens.

Le chœur fait preuve de résistance face aux prétentions tyranniques d'Égisthe et ainsi l'*Agamemnon* s'achève sur la mise en scène d'un conflit particulièrement violent²⁴⁸. En effet le coryphée insulte Égisthe en le traitant de femme (v. 1625-1627) et en soulignant sa lâcheté (v.

²⁴⁵ *Topos* déjà largement présent dans les *Sept contre Thèbes* (v. 1-3, v. 62-64, v. 208-210).

²⁴⁶ Fartzoff (2018, 255-256), qui donne par ailleurs une étude très pertinente de la tyrannie instaurée par Égisthe, : « Lorsqu'Égisthe compare le chœur aux rameurs du dernier rang qui oseraient se rebeller (v. 1617s.), il fait allusion au ζυγίτης, ceux des bancs de rameurs du milieu, ainsi désigné selon une scholie aux *Grenouilles* d'Aristophane (v. 1106) : il s'agit donc à Athènes des marins qui ont vaincu à Salamine et tiennent une place importante dans la démocratie athénienne ; pour le public, le propos est clairement hostile à la démocratie. »

²⁴⁷ Pour un rapprochement entre le Zeus du *Prométhée enchaîné* et les méthodes d'Égisthe, voir également Mauduit (2006, 317-318).

²⁴⁸ Il est cependant à noter que l'authenticité des vers 1630-1673 a été remise en cause par Dawe (2004, 117-128) qui souligne un certain nombre de problèmes dont le texte se trouve entaché à ses yeux.

1635, ἀπὸ ψυχῆς κακῆς au v. 1643)²⁴⁹. Le chœur répond aux menaces d'Égisthe par la menace en faisant mention du retour d'Oreste aux vers 1646-1648 :

Ὅρεστος ἄρά που βλέπει φάος,
ὅπως κατελθὼν δεῦρο πρηνεμεῖ τύχη
ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατῆς φονεύς.
« Mais Oreste n'est-il pas peut-être vivant
si bien que, revenu ici grâce par l'entremise d'une fortune bienveillante,
il sera, puissant, le meurtrier de ces deux êtres ensemble. »²⁵⁰

Ces trois vers sont d'un intérêt particulier pour notre sujet : la fin de la première tragédie contient une annonce très explicite de l'intrigue de la deuxième. Il ne s'agit pas de la première mention du rôle qu'est appelé à jouer Oreste dans la suite des événements, puisqu'une telle anticipation se trouvait déjà dans les paroles de Cassandre, aux vers 1279- 1284. Le retour d'Oreste dépend de la fortune (πρηνεμεῖ τύχη) et le chœur est nuancé dans l'énoncé de son propos (ἄρά που, emploi du subjonctif éventuel γένηται et non pas d'un futur), ce qui laisse une certaine place aux doutes et à l'hésitation, mais l'effet d'annonce est tout de même remarquable. Cette anticipation pourra notamment être comparée aux questions que l'on trouve à la fin des *Choéphores* (v.1073-1076) : la fin de l'*Agamemnon* ne fait pas mystère du contenu des *Choéphores*, tragédie qui respecte la tradition mythique²⁵¹, tandis que les *Euménides*, pièce où Eschyle innove davantage²⁵² et s'inspire peut-être de l'esthétique de la comédie attique²⁵³, est introduite, à la fin des *Choéphores*, d'une façon bien différente.

Outre cette fonction d'anticipation, cette annonce de la venue d'Oreste a des effets remarquables à l'échelle de la fin de l'*Agamemnon* elle-même. Égisthe répond en effet à cette menace d'une façon particulièrement violente en passant au tétramètre trochaïque²⁵⁴ et en

²⁴⁹ Ici κακῆς peut aussi bien exprimer le mal que la lâcheté. Voir Sullivan (1997, 150).

²⁵⁰ La question se pose de savoir si ἄρά introduit une affirmation ou une question. Nous suivons Medda (2017, III, 440-441) qui voit plus d'efficacité dans une affirmation menaçante que dans une question. Dawe (2004, 121) souligne la présence d'une finale ὅπως là où l'on aurait attendu une consécutive. Fraenkel (1950, 779) renvoie l'emploi de la troisième personne τοῖνδε à une sorte d'aparté tandis que Medda y voit une forme d'insulte.

²⁵¹ L'*Odyssée* est moins explicite sur le retour d'Oreste pour tuer sa mère et venger son père (III 306-310 où est seulement évoqué de façon explicite le meurtre d'Égisthe par Oreste) qu'elle ne l'est au sujet du meurtre d'Agamemnon mais l'essentiel de la légende des Atrides semble déjà fixé à l'époque de la composition de la Télémaachie. Voir Mazon (1925, II-III).

²⁵² Herington (1965, 391).

²⁵³ Sur ce point voir Herington (1963, 116-122). Sommerstein (2002, 152-153) : « I do believe that Herington was right to see some analogies in structure between certain late Aeschylean tragedies, especially their endings, and the Old Comedy of a generation later, but that may merely indicate that comedy, not for the last time, had been trying to remodel itself to some extent on the basis of tragedy. » Jendza (2020, 41-42) discute également la théorie avancée par Herington et souligne que l'on a du mal à savoir à quoi pouvait ressembler la comédie à l'époque de la création de l'*Orestie*.

²⁵⁴ Ce passage était peut-être accompagné d'un retour de la musique de l'aulos. Voir Jouanna (2001, 364).

faisant appel à des hommes en armes au vers 1650 (φίλοι λοχῖται)²⁵⁵, ce qui fait correspondre changement métrique et accélération du rythme de l'intrigue. L'attribution et la mise en scène des vers 1650-1653 sont problématiques et nous y reviendrons plus en détail lors de notre étude de la mise en scène de la séquence finale de l'*Agamemnon*. Quoi qu'il en soit, ce passage, où les personnages masculins sont sur le point d'en venir à la violence sur scène avant d'être arrêtés par Clytemnestre (v. 1654), constitue une forme de pic dramatique remarquable par l'agitation qui anime soudain l'espace scénique.

Clytemnestre, restée silencieuse depuis le vers 1576 intervient au cours d'une réplique (v. 1654-1661) qui empêche la scène de basculer dans une confrontation physique directe sur scène²⁵⁶. Elle adresse une parole flatteuse à Égisthe (v. 1654 ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν) et l'on peut voir comment la femme qui triomphait auparavant de son mari, se trouve à présent en train de négocier un compromis avec son amant. De même elle s'adresse respectueusement aux vieillards (v. 1657 αἰδοῖοι γέροντες) et ce revirement a paru si brusque que certains ont préféré modifier la lecture des manuscrits²⁵⁷. Clytemnestre, figure extraordinaire du théâtre eschyléen à qui l'on reconnaît souvent des pouvoirs supérieurs à ceux d'un simple personnage et presque semblables à ceux d'un dramaturge, ordonne la fin de la tragédie en estimant qu'assez de maux ont été exposés (v. 1656, 1659) et surtout en ordonnant la sortie d'Égisthe et du chœur hors de scène (v. 1657). Ainsi, les derniers vers de la tragédie poursuivent la dispute entre le chœur et Égisthe mais excluent la possibilité d'un recours à la violence. Eschyle construit donc sa fin au moyen d'un dernier pic de tension dramatique dont le mouvement descendant est constitué de ces vers 1662-1673.

La pièce se poursuit donc le temps d'une joute verbale particulièrement savoureuse (avec l'image du coq²⁵⁸ et de la poule au v. 1671 par exemple) et l'*Agamemnon* finit sur le plaisir particulier provoqué chez le spectateur par les scènes de conflit ouvert et relativement gratuit, ce que nous retrouverons par ailleurs dans le *Prométhée enchaîné* lors de l'affrontement

²⁵⁵ Un rappel de ce passage sera fourni dans les *Choéphores*, lorsque le chœur demandera à la nourrice si c'est avec des hommes armés que Clytemnestre a demandé à Égisthe de venir (v. 768 εἰ ξὺν λοχίταις εἶτε καὶ μονοστιβῆ). Le spectateur craindra alors de voir Égisthe apparaître avec une escorte semblable à celle qu'il avait à la fin de l'*Agamemnon*.

²⁵⁶ Judet de la Combe (2004, 163) compare l'intervention de Clytemnestre à celle de Jocaste face à Créon et à Œdipe dans l'*Edipe roi*.

²⁵⁷ Ainsi Mazon (1925, 71) propose στεῖχε δ' ἤδη χοῖ γέροντες πρὸς δόμου. Nous discuterons davantage de ce passage lors de notre étude de la sortie des personnages.

²⁵⁸ Il faut cependant également rappeler la symbolique du coq qui devient un tyran dans les *Oiseaux* d'Aristophane. Voir Fartzoff (2018, 325). Porter (1990, 44-45) met cette mention du coq et de la poule en rapport avec les aboiements du chœur évoqués au vers 1671 : « the play's savage ironies leave us contemplating a conversation between a cock, a hen, and a pack of dogs ».

entre Prométhée et Hermès. Ces vers en effet n'apportent aucun nouvel élément : Égisthe continue d'y être représenté en prototype du tyran qui cherche à brider la parole du chœur aux vers 1662-1664 et à nouveau les similarités entre cette fin de l'*Agamemnon* et le *Prométhée enchaîné* sont remarquables : l'expression ματαΐαν γλῶσσαν au vers 1662 de l'*Agamemnon* se retrouve à l'identique au vers 329 du *Prométhée enchaîné*, l'expression κάκβαλεῖν ἔπη τοιαῦτα au vers 1663 n'est pas sans rapport avec le τοιάδ' ἐκρίπτων ἔπη du vers 832 du *Prométhée enchaîné*, et le verbe ὑβρίσαι au vers 1664 de l'*Agamemnon* reprend un reproche largement fait à Prométhée dans la tragédie qui lui est consacrée²⁵⁹. Le chœur quant à lui poursuit sa résistance (v. 1665) en alternant menace (v. 1667) et insulte (v. 1671). L'emploi fait des temps verbaux dans ce passage communique aux spectateurs l'impression que l'affrontement physique entre le chœur et Égisthe n'est que remis à plus tard. En effet sont employés le futur (v. 1666 μέτειμ', v. 1670 δώσω, v. 1673 θήσομεν), l'optatif potentiel à valeur de futur (v. 1665 ἄν εἴη), l'impératif (πρᾶσσε, πιαίνου v. 1669, ἴσθι, v. 1670, κόμπασον v. 1671), le subjonctif éventuel (v. 1667 ἔὰν ἀπευθύνη) et de défense (v. 1672 μὴ προτιμήσῃς). Le spectateur est donc invité à s'imaginer la suite des événements représentés sur scène comme incluant la poursuite de la lutte entre le chœur et le tyran (v. 1666 ἐν ὑστέραισιν ἡμέραις) et surtout le retour d'Oreste à Argos (v. 1667 ἐὰν δαίμων Ὀρέστην δεῦρ' ἀπευθύνη μολεῖν « si la divinité dirige Oreste jusqu'à son retour ici »). Pour l'instant, Clytemnestre met fin à la querelle présente en adressant à nouveau des paroles persuasives à Égisthe aux vers 1672-1673 et c'est elle qui, dans l'état actuel de notre texte du moins, prononce les derniers mots de la pièce, ne nous donnant guère d'information sur la mise en scène de la sortie du chœur²⁶⁰.

Tel est le premier aperçu que l'on peut donner de la plus longue de nos séquences finales. L'entrée tardive d'Égisthe sur scène crée une réelle rupture, mais dans la mesure où, comme l'a montré Taplin, la scène avec Égisthe ne se comprend que par rapport à celle avec Clytemnestre, il serait vain d'isoler la séquence commençant à l'entrée de l'amant sur scène et la seule entrée d'un personnage ne paraît donc pas être un critère suffisant pour délimiter le début d'une séquence finale autonome. La fin de l'*Agamemnon* est ainsi constituée d'un diptyque, les deux scènes que l'on peut y repérer se répondant pour construire un système qui rend compte des enjeux soulevés par l'intrigue : la nécessité d'un apaisement final apporté par la conciliation entre deux partis, annoncée par la mise en scène de l'échange entre le chœur et Clytemnestre,

²⁵⁹ Eschyle, *Prométhée enchaîné* vers 82 et vers 970.

²⁶⁰ Taplin, (1977, 331-332) estime que le silence inhabituel du chœur à la fin de la pièce était sans doute remarqué comme tel par les spectateurs. Ce silence signifierait la soumission hostile du chœur au couple de tyran.

et le délai imposé à l'avènement de cet apaisement, rendu évident par la lutte entre le chœur et Égisthe. Cet acte final, tout entier placé après le point culminant de l'œuvre, c'est-à-dire le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, n'est pas pour autant caractérisé par un mouvement descendant uniforme, mais est animé de ses propres tensions qui le dynamisent et en font un moment de théâtre à part entière. Eschyle semble avoir eu besoin d'un acte final aussi long pour opérer la transition entre l'histoire de la guerre de Troie, qu'Agamemnon incarne dans une large mesure, et l'histoire de la malédiction familiale des Atrides, qui constitue le cœur de l'*Orestie* au sens du récit de la geste d'Oreste, récit qui se concentre en fait dans la tragédie des *Choéphores*.

Les *Choéphores*

L'acte final des *Choéphores* se dégage assez facilement comme étant constitué des vers 973-1076. Cette fois aucune rupture aussi brutale que celle provoquée dans l'*Agamemnon* par l'entrée d'Égisthe n'est repérable et cet acte n'est composé que d'une seule scène qui n'est pas pour autant tout à fait homogène dans la mesure où différents moments sont repérables d'un point de vue formel. En effet, les vers 973-1047 sont caractérisés par l'alternance entre des tirades d'Oreste, deux longues (v. 973-1006 puis v. 1021-1043) entourant une plus brève (v. 1010-1017), et d'anapestes du chœur (v. 1007-1009, v. 1018-1020), la séquence se terminant sur quatre vers parlés du chœur (v. 1044-1047). À ce passage fait suite une stichomythie entre Oreste et le chœur. Oreste sort précipitamment de scène après le vers 1062 ou le vers 1064 et les derniers vers de la pièce sont constitués d'anapestes entonnés par le chœur (v. 1065-1076). Cet acte final est donc essentiellement construit sur un échange entre le chœur et un personnage, comme cela était le cas dans l'*Agamemnon*, mais cette fois les rapports entre les deux ne sont pas fondés sur un conflit ouvert.

La délimitation du passage

Dans les *Choéphores*, la séquence finale est démarquée de ce qui la précède dans l'œuvre par le troisième *stasimon* de la pièce qui occupe les vers 935-972. Ce chant sert à occuper le temps nécessaire pour que se réalise dans le hors-scène l'action principale de la pièce : le meurtre de Clytemnestre par Oreste. En effet, la mère et le fils sont sortis de scène

après le vers 930 pour accomplir en actes ce qui a déjà été réglé en paroles par l'échange entre les deux personnages à la fin du troisième épisode (v. 903-930). Dans l'*Agamemnon*, le meurtre du roi au moment de son bain à son retour chez lui justifiait, par cette perversion du rite de l'hospitalité, l'exécution du meurtre dans un espace du hors-scène qui échappe aux yeux du spectateur. Dans les *Choéphores*, le mouvement de sortie de scène est justifié par le vers 907 (ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σὲ σφάξαι θέλω « suis-moi, je veux t'égorger devant cet homme lui-même »). Si la volonté de réunir Clytemnestre et Égisthe concorde avec le traitement qui a été fait de l'adultère tout au long de cette pièce, cette sortie paraît cependant quelque peu artificielle, comme étant essentiellement le résultat de l'obéissance à une convention²⁶¹, d'autant plus que, contrairement à ce qui se passait dans l'*Agamemnon*, la sentence de mort vient d'être explicitement prononcée sur scène. Oreste semblait avoir mis fin à ses hésitations au vers 903, mais le spectateur, qui voit ainsi l'action échapper à ses yeux, peut se demander si le protagoniste ne va pas fléchir face à la tâche ardue qui lui incombe et un certain suspens se trouve maintenu tout au long de ce chant, avant qu'Oreste ne vienne révéler au spectateur la mort de sa mère au début de la séquence finale.

Dans ce chant le chœur célèbre l'action d'Oreste comme l'avènement de la justice longtemps attendue et le redressement de la demeure des Atrides. Il donne ainsi une interprétation de la mort de Clytemnestre et d'Égisthe et se rapproche en cela de la séquence finale, essentiellement destinée à rapporter l'action d'Oreste. Alors que le chœur chante dans ce dernier *stasimon* l'avènement tardif et attendu de la justice, dans la séquence finale Oreste adoptera une posture défensive en se préparant à l'éventualité d'un procès. Alors que dans ce dernier *stasimon* le chœur semble présenter le redressement de la demeure des Atrides comme acquis, la séquence finale prépare la relance de l'action en soulignant la dimension problématique de l'action d'Oreste, problèmes qui nécessitent la poursuite de l'action dans les *Euménides*. Ce chant traite l'action d'Oreste comme si elle était déjà achevée, ce qui le

²⁶¹ Le moment de la mort n'est qu'exceptionnellement montré sur scène dans la tragédie grecque. Mauduit (2015, 47 n°1) fait remarquer que différents types d'explications (religieuses, morales, esthétiques, dramaturgiques) ont été proposés pour cet usage qui se déduit essentiellement de la lecture des tragédies conservées. Voir par exemple Flickinger (1918, 127-132), Arnott (1962, 134-138), Sommerstein (2010b, 30-46). Chez Eschyle, personne ne meurt sur scène, chez Sophocle la mise en scène du suicide d'Ajax est difficile à comprendre, voir sur ce point Most et Ozbek (2015). Chez Euripide, Alceste meurt sur scène, mais il s'agit d'une mort par maladie. La mise en scène du suicide d'Évadné est également problématique et il n'est pas sûr que le résultat de sa chute était visible sur scène. Morwood (2007, 219-220) estime qu'un feu était allumé derrière la *skéné* et que les spectateurs n'en voyaient que la fumée. Évadné se jetterait du haut de la *skéné* et l'acteur atterrirait sur une pile de matériaux mous située devant le feu. Mastrorarde (1990, 281, n°2) estime que la *méchané* était employée. Hippolyte meurt également sur scène, mais de blessures qu'il a reçues dans le hors-scène.

rapproche de la séquence finale²⁶². L'interprétation donnée de l'action sera cependant plus nuancée dans la séquence finale et les notes de triomphe que laisse ici entendre le chœur se coloreront d'une nuance ironique plus tard, lorsque le protagoniste devra prendre la route de l'exil, pourchassé par les Érinyes.

L'introduction de la séquence finale des *Choéphores* rappelle celle des *Perses* puisqu'elle est caractérisée par l'entrée d'un personnage en scène après un chant du chœur. Dans les deux cas la délimitation du début de la fin semble facile et il est dès lors particulièrement intéressant d'étudier le rapport qu'entretient la séquence finale avec le dernier *stasimon* de l'œuvre. Ce rapport est, dans les *Choéphores*, moins tranché que celui qu'entretiennent ces mêmes passages dans les *Perses*. Là où dans les *Perses* il s'agissait clairement d'établir un contraste entre le règne de Darius et celui de Xerxès, dans les *Choéphores* il est moins facile de résumer le lien qui unit la séquence finale au *stasimon* qui la précède et il est moins possible de parler d'une construction en diptyque entre les deux dernières unités de l'œuvre. Le troisième *stasimon* des *Choéphores* semble essentiellement destiné à chanter l'avènement de la justice et du châtement avant que la séquence finale ne vienne fournir une vision plus nuancée des faits en exposant les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe devant lesquels le chœur lui-même ne pourra pas retenir une exclamation de douleurs (v. 1007-1009). Il convient en outre de s'interroger au sujet du laps de temps qui s'écoule dans l'univers de la fiction lorsque sur scène le chœur effectue ce dernier *stasimon*. Aux vers 660-662²⁶³, Oreste évoquait la nuit qui s'approchait. Dans la séquence finale, Oreste évoquera le soleil qui doit témoigner de la scène (v. 985-986) et il semblerait que la scène se passe le matin, ou du moins de jour²⁶⁴. Ce décalage laisse penser qu'un certain nombre d'actions ont pu se dérouler durant ce chant, et notamment des rites de purification, comme nous y reviendrons.

²⁶² Là où le chœur présentait l'action comme achevée (v. 872 πράγματος τελουμένου et v. 874 κεκύρωται τέλος), dans la séquence finale Oreste aura conscience qu'il n'est pas au bout de ses peines (v. 1021 οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ). Voir sur ce point Goldhill (1984, 200).

²⁶³ V. 660-662 :

τάχυνε δ', ὡς καὶ νυκτὸς ἄρμ' ἐπείγεται
 σκοτεινόν, ὥρα δ' ἐμπόρουσ' καθιέναι
 ἄγκυραν ἐν δόμοισι πανδόκοις ξένων.
 « Hâte-toi, car aussi le char ombrageux de la nuit presse,
 il est l'heure pour les voyageurs de lâcher l'ancre
 dans les demeures accueillantes des hôtes. »

²⁶⁴ Untersteiner (2002, 466) estime que la scène se situe à l'aube. Pour Garvie (1986, 322), ces questions ne sont pas pertinentes : « we are not consciously to assume that, while the Chorus sing 783-837 a night has passed in the entertainment of the guests (...) or that there is a time-gap before the final scene (...). The coming of night has

Composition du passage

Oreste rentre en scène au vers 973, après avoir tué Clytemnestre dont il présente le cadavre, en plus de celui d'Égisthe tué auparavant (v. 973-974). Cette réapparition du meurtrier avec les corps de ses victimes constitue un parallèle évident avec le retour sur scène de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, mais si la mise en scène donne l'impression de la répétition d'une même scène, le contenu de la tirade d'Oreste montre l'écart qui sépare la mère du fils²⁶⁵. En effet, ce qui est le plus remarquable dans cette scène est l'insistance avec laquelle Oreste attire les regards de l'assistance sur son œuvre (v. 973 ἴδεσθε, v. 980 ἴδεσθε δ' αὖτε²⁶⁶, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν, v. 984 ὡς ἴδη πατήρ), pour se trouver des témoins (v. 987). Le premier ἴδεσθε est sans doute adressé au chœur, tandis que le second, adressé à ceux qui ont entendu parler des maux (τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν) a parfois amené la critique à supposer qu'il s'agit d'un groupe d'Argiens qui ont été témoins de la tyrannie d'Égisthe, ce qui supposerait la présence sur scène d'un autre groupe de personnes²⁶⁷. Oreste multiplie donc les adresses dès son entrée sur scène, à la différence de Clytemnestre qui semblait revivre pour elle-même son meurtre aux vers 1372-1392 de l'*Agamemnon*.

L'attention du spectateur est rapidement attirée par Oreste sur un accessoire qui est certainement porté sur scène par des intendants : la pièce de tissu (στέγαστρον au v. 984) avec laquelle Clytemnestre a entravé Agamemnon pour pouvoir le tuer (v. 981 δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί). L'insistance sur cet accessoire est remarquable par rapport au traitement traditionnel des objets dans la tragédie grecque dans la mesure où Oreste ordonne qu'on le manipule afin que tout le

served its purpose and is now forgotten. In a daylight performance the audience sees the sun to which Orestes points. »

²⁶⁵ Taplin, (1977, 359).

²⁶⁶ Taplin (1978, 93) estime que le αὖτε est à comprendre comme une référence à l'*Agamemnon* où une première monstration des cadavres avait eu lieu.

²⁶⁷ Garvie (1986, 320-321) refuse cette hypothèse, estimant que si Oreste ne s'adresse pas au chœur, il s'adresse alors au monde en général sans que cela suppose la présence sur scène d'un groupe d'Argiens. Pour lui, l'expression est à comprendre au moyen d'une opposition entre la vue et l'audition : une preuve visible est à présent tendue à ceux qui ont entendu parler des maux. Taplin (1977, 358) n'est pas non plus en faveur de la présence d'une foule muette d'Argiens sur scène. Si l'on refuse de faire intervenir un groupe secondaire, il est à noter qu'Oreste s'adresse au chœur, composé d'esclaves ramenées par Agamemnon de Troie, comme s'il s'agissait d'Argiens dont l'avis est appelé à avoir un poids à l'avenir. Nous reviendrons sur cette question lorsque nous étudierons en détails la mise en scène du passage.

monde puisse bien le voir (v. 983-4)²⁶⁸. Oreste guide par la même occasion l'attention des spectateurs sur ce qu'il veut qu'ils retiennent : cette mainmise d'un personnage sur le spectacle communique un sentiment d'urgence au spectateur, comme si Oreste, dans sa hâte de faire voir aux spectateurs ce qu'il veut leur montrer, était sur le point de franchir la frontière qui le sépare du public pour lui dire explicitement quoi regarder. Oreste met en évidence les preuves qui serviront à l'acquitter lors d'un procès (v. 987-989) et il s'agit ici d'une très claire anticipation de l'intrigue qui sera celle des *Euménides*. Cela peut également être mis en rapport avec les paroles de Clytemnestre à la fin de l'*Agamemnon*, lorsqu'elle cherchait à justifier son action face aux yeux du chœur. Oreste règle la question du meurtre d'Égisthe aux vers 989-990 et de fait, il n'en sera plus du tout question par la suite. La fonction essentielle de cette tirade d'Oreste est donc de concentrer le blâme sur Clytemnestre, d'attirer l'attention du spectateur sur les torts de la mère au moment où se trouvent offerts aux yeux du public les meurtres perpétrés par le fils.

La plaidoirie à laquelle s'assimile la première partie de la tirade du protagoniste laisse bientôt place à une « invective particulièrement embrouillée »²⁶⁹. Oreste énumère les circonstances aggravantes qui pèsent sur Clytemnestre : les devoirs qu'elle avait en tant qu'épouse (v. 991) et mère (v. 992), sa tromperie et sa dissimulation (v. 993), son impudence (v. 996) et le recours à la ruse (v. 1003). Il prend à partie un interlocuteur indéterminé (v. 994) pour décider quel qualificatif bestial correspond le mieux à Clytemnestre. Le vocabulaire en rapport avec les animaux et la chasse est en effet très présent dans cette tirade (v. 994-995, 998-1000) et illustre le caractère dénaturé des rapports familiaux chez les Atrides²⁷⁰. Oreste peine à trouver des mots appropriés ou des images assez frappantes pour exprimer le dégoût que lui inspirent les actes de Clytemnestre et l'on obtient ainsi des expressions remarquablement élaborées, à la limite de la rêverie poétique (v. 994-1000)²⁷¹. Le topos rhétorique qui consiste à

²⁶⁸ La critique a diversement interprété les vers 983-984. Garvie (1986, 321) imagine que le ἐκτείναν' d'Oreste est adressé aux intendants qui portent le tissu et sont appelés à l'étaler pour le rendre bien visible aux spectateurs, dans un mouvement qui peut rappeler la façon dont Clytemnestre faisait étaler le chemin de pourpre pour Agamemnon.

²⁶⁹ Francobandiera (2013, 77) : « un premier aspect problématique de cette rhésis est donc la juxtaposition de deux formes de discours que l'on a pu considérer comme opposées : d'un côté, le langage argumenté du plaidoyer juridique, de l'autre, un langage émotionnel, métaphorique, 'poétique' qui peine à se développer à cause de sa propre violence. »

²⁷⁰ Mauduit (2006, 333-334) montre comment l'image de la vipère rend compte des crimes familiaux propres aux Atrides.

²⁷¹ Il est cependant à noter que ce que nous qualifions ici de « rêverie poétique » est en partie le résultat des problèmes textuels qui compliquent la lecture des vers 997-1004. Le référent du pronom viv au vers 997 n'est pas immédiatement identifiable. Le vocabulaire est difficile : ποδένδυτος est un hapax, δροίτη, κατασκήνωμα et ποδιστήρ sont des termes rares. Voir également Garvie (1986, 326-328). Klausen (1835) mettait en rapport ce

faire comprendre à son auditeur qu'un forfait est trop énorme pour pouvoir être exprimé est ainsi réexploité poétiquement par Eschyle et fondu dans le réseau des images tissé dans l'*Orestie*, tout en attestant aussi subtilement une certaine désorientation, d'une errance mentale chez le personnage d'Oreste. La perversion de l'ordre familial par Clytemnestre est telle qu'Oreste finit sa tirade en exprimant une grande méfiance à l'égard du mariage (v. 1005-1006) parlant de lui-même non pas comme un fils (ce qu'il est en tant que meurtrier) mais comme époux (ce qu'était la victime de Clytemnestre).

De façon relativement surprenante, le chœur, dans la réponse qu'il donne à Oreste²⁷² semble pris de pitié pour Clytemnestre²⁷³, aux vers 1007-1009 :

αἰᾶ ἄἰᾶ μελέων ἔργων
 στυγερῶ θανάτῳ διεπράχθης.
 ἔ ἔ,
 μῖνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.
 « Hélas, hélas sur ces tristes actions.
 D'une mort haïssable tu as été achevée.
 Ah ! Ah !
 Pour celui qui reste, la peine éclate »

Alors même que la tirade d'Oreste se distinguait par le nombre important d'adresses directes qu'elle contenait, le chœur ne lui répond pas mais s'adresse au cadavre de Clytemnestre²⁷⁴. En outre ces vers communiquent un sentiment d'achèvement par l'emploi du verbe διαπράσσω à l'aoriste passif : son préverbe δια marque l'aboutissement d'une action réalisée totalement. Le verbe ἀνθέω qui évoque l'éclosion et l'épanouissement marque également l'arrivée à maturation d'un processus et n'est pas sans rapport avec le verbe ἐπανθίζω que l'on a déjà repéré deux fois à la fin d'une tragédie d'Eschyle.

La plainte exprimée par le chœur pour Clytemnestre (αἰᾶ ἄἰᾶ μελέων ἔργων, στυγερῶ θανάτῳ, ἔ ἔ) le désolidarise de l'action d'Oreste qui semble alors douter de son geste ou chercher du moins confirmation de la culpabilité de sa mère au vers 1010 (ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε ;). Oreste continue au début de sa deuxième tirade (v. 1010-1013) à établir témoin (v.

langage tenu par Oreste avec la folie qui le surprend à la fin de la pièce. Verrall (1893, 143) lui évoquera « a disease of speech ». Voir Francobandiera (2013, 210, 217).

²⁷² Il serait peut-être plus juste que le chœur ne répond pas à Oreste et qu'il laisse simplement éclater un cri de lamentation. Untersteiner (2002, 474) pense que cette réplique du chœur fait suite à un silence de la part d'Oreste.

²⁷³ Owen (1952, 107) propose par exemple de comprendre que le chœur se fait ici l'écho des doutes et objections intérieures d'Oreste lui-même.

²⁷⁴ Goldhill (1984, 200) fait cependant remarquer que le sujet du verbe διεπράχθης est incertain, de même que les actions (ἔργων) auxquelles il est fait référence. La plupart des critiques estime que le sujet est Clytemnestre, le chœur exprimant une horreur naturelle pour le matricide, mais Goldhill fait remarquer que cela pourrait également être Agamemnon, victime du μηχανήμα évoqué à l'instant par le personnage ou Oreste lui-même, le vers 1009 annonçant les maux qu'il va subir.

1010 μαρτυρεῖ) et pièce à conviction (v. 1011 φᾶρος τόδ') ancrant dans l'esprit du spectateur l'idée que son procès va être mis en scène. Après cette forme de préparation à la suite de la trilogie, le reste de cette tirade est destinée à marquer l'achèvement de l'action présente comme le montre la rupture créée au sein de la tirade par la présence de l'adverbe νῦν au début du vers 1014. L'idée de fin est marquée par la présence de la thématique de la victoire (v. 1017 νίκης τῆσδ') qui suscite à la fois ici éloge et lamentation (v. 1014 νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμῶζω), ce qui n'est pas sans rappeler la fin des *Sept contre Thèbes*. L'emploi récurrent du présent (αἰνῶ, ἀποιμῶζω, προσφωνῶν, ἀλγῶ, ἔχων) permet de faire la synthèse entre les deux enjeux de cette tirade (préparer la suite et marquer l'achèvement de l'intrigue actuelle) : Oreste dresse le bilan de son action tout en montrant le caractère persistant de ses peines.

La réponse du chœur à cette tirade le montre à nouveau dans une forme de refus de la communication puisqu'il ne s'adresse plus cette fois à personne mais prononce des sentences au caractère très général (v. 1018 οὔτις μερόπων, v. 1019 διὰ παντός). Les servantes reprennent ainsi l'adage tragique selon lequel aucune vie mortelle n'est exempte de peine, comme si elles trouvaient là la leçon, le gain moral à tirer de l'action qui vient de se dérouler sur scène. Le rôle de ce groupe de femmes correspond ici aux fonctions traditionnellement attribuées au chœur et donne notamment à la fin des *Choéphores* ce caractère gnominique dont Kremer fait une des caractéristiques fondamentales de son *Schlussakte*²⁷⁵, mais il nous apparaît particulièrement pauvre de sens. Ce retranchement du chœur dans la forme la plus topique de son intervention vaut essentiellement comme une marque de l'isolement d'Oreste une fois le meurtre accompli. Cet isolement est renforcé par l'absence très probable de Pylade²⁷⁶. En effet, aucun cas n'est fait dans cet acte final de l'acolyte d'Oreste et, si à la lecture du texte l'on ne peut être sûr de son absence, son silence équivaut virtuellement à une annulation de sa présence.

La dernière tirade d'Oreste (v. 1021-1043) se caractérise par une brusque accélération, après la forme de méditation poétique dans laquelle Oreste s'est absorbé au cours de son observation de l'arme du crime employée par Clytemnestre. En effet, Oreste, sentant la folie monter en lui (v. 1022-1025), exprime l'urgence (v. 1026 ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί « tant que je suis encore en possession de mon esprit ») dans laquelle il se trouve de faire passer un message (v. 1021 ἀλλ', ὡς ἂν εἰδῆτ' « mais pour que vous sachiez », v. 1026 κηρύσσω φίλοις « je l'annonce à mes amis »). À nouveau Oreste cherche donc à témoigner du caractère juste de son

²⁷⁵ Kremer (1971, 118).

²⁷⁶ *Contra* Allen-Hornblower (2016, 201).

acte (v. 1027) et à s'assurer de l'existence de témoins (v. 1041 μαρτυρεῖν μοι)²⁷⁷. Un nouvel élément s'ajoute cependant à ce phénomène déjà présent dans les tirades précédentes d'Oreste : ce dernier insiste à présent tout particulièrement sur Apollon et sur le rôle que le dieu a joué dans le meurtre qu'il a commis (v. 1029-1033). Ainsi, Apollon prenant à sa charge la responsabilité du meurtre de Clytemnestre, le spectateur devine qu'Oreste a déjà gagné le procès qu'il ne cesse de suggérer, avant même que ce dernier n'ait réellement commencé. Le procès d'Oreste tel qu'il aura lieu dans les *Euménides* est ainsi annoncé en même temps que déjà vidé d'une part de son intérêt dramatique, et le spectateur en vient peut-être à s'interroger sur les enjeux qui constitueront le corps de la troisième pièce de la trilogie puisque, par cette insistance sur le rôle de la divinité, l'innocence d'Oreste est déjà démontrée et l'histoire des Atrides semble déjà dénouée.

La mention des ordres d'Apollon conduit Oreste à dire qu'il est sur le point de partir pour le sanctuaire de ce même dieu (v. 1034-1039). L'attention de l'assistance est ainsi réclamée une dernière fois au vers 1034 (καὶ νῦν ὀρᾶτέ μ', « et maintenant regardez-moi ») : cette fois le regard n'est plus attiré sur les cadavres ou sur l'arme du crime mais sur Oreste lui-même qui se révèle au lecteur doté des attributs du suppliant aux vers 1035-1038 :

ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι
 μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον,
 πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
 « avec cette pousse et cette couronne je vais aller,
 vers l'édifice situé au centre du monde, la terre de Loxias,
 appelé éclat immortel du feu. »

Le rameau (θαλλῷ) et la couronne (στέφει) sont les instruments du suppliant et le verbe προσικνέομαι (ici au futur προσίξομαι) est en rapport direct avec le rituel de la supplication²⁷⁸. Oreste indique donc explicitement la direction qu'il est censé prendre à sa sortie hors de scène et motive par là-même cette sortie rendue nécessaire par un nouvel ordre d'Apollon (v. 1039 Λοξίας ἐφίετο), dont nous apprenons ici *a posteriori* l'existence (par opposition à l'impératif qui avait été fait à Oreste de tuer sa mère que le texte exposait une première fois aux v. 269-297). Il est enfin intéressant de noter, au sujet de ces vers 1035-1038, que le vers 1038 constitue une forme de parenthèse qui apporte une information sur un nom (κεκλημένον), phénomène

²⁷⁷ Ce vers est très corrompu et l'on pense depuis Franz que le vers 1041 est le résultat de la contraction de deux vers due à une erreur du copiste. Voir Garvie (1986, 341-2) ; Rose (1957-1958, 223).

²⁷⁸ Voir Gould (1973, 89).

que l'on peut éventuellement rapprocher des étologies fréquemment présentes à la fin des tragédies d'Euripide²⁷⁹.

Cette tirade d'Oreste est donc remarquable par la façon dont elle indique aux spectateurs la suite des événements, de façon explicite pour le court terme (le départ immédiat d'Oreste pour Delphes) de façon implicite pour un terme plus lointain (le procès d'Oreste). Les effets d'annonce sont multiples et, si l'on accepte l'établissement du texte de Wilamowitz (1914), nous avons également la mention du retour de Ménélas au vers 1042, c'est-à-dire une anticipation qui ne sera pas réalisée à l'échelle de la trilogie²⁸⁰. Eschyle s'amuserait ainsi à dissimuler une fausse piste parmi les vraies annonces qui sont faites dans cette fin et, que l'on accepte ou non la lecture de Wilamowitz (1914), il est à noter que l'insistance avec laquelle Oreste a cherché dans ces dernières scènes à faire des Argiens des témoins (v. 1039-1040) ne laisse en rien deviner qu'une grande partie de l'action des *Euménides* aura lieu à Athènes et ainsi, Eschyle ménage pour son spectateur des effets de surprise, malgré la multiplication des annonces.

Au vers 1044, le chœur s'adresse enfin directement à Oreste (εὖ γ' ἔπραξας « certes tu as réussi ») et entame ainsi le dialogue qui va clore la pièce. Le chœur esquisse l'éloge de l'action politique d'Oreste, faisant de lui un tueur de monstres, un nouveau Persée aux vers 1046-7 :

ἐλευθέρωσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν,
δυοῖν δρακόντων εὐπετῶς τεμῶν κέρα
« ayant libéré toute la cité des Argiens,
coupant heureusement la tête de deux serpents. »

Le chœur insiste sur la dimension politique du meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe, rappelant l'ouverture du passage (ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα « voyez ces deux êtres qui ont régné sur le pays en tyrans ») et faisant presque ainsi oublier que ce crime est un matricide. Égisthe devient comme Clytemnestre un serpent (emploi du duel δυοῖν δρακόντων) et à nouveau le matricide est effacé par le chœur qui ne semble pas comprendre les paroles d'Oreste (v. 1044-1045). Ainsi, malgré l'adresse d'Oreste au chœur (v. 1048 δμῶαί γυναῖκες) ce dialogue semble essentiellement montrer l'isolement et la solitude d'Oreste pris dans une vision qu'il ne partage pas avec le chœur, comme on peut le voir au vers 1061 (ὕμεις μὲν οὐχ ὀρᾶτε τάσδ', ἐγὼ

²⁷⁹ Euripide, *Iphigénie en Tauride* vers 1453-1456, *Électre* 1273-1275 ; *Hécube* 1271-1273. Voir Dunn (1996, 45-63) qui fait de l'étologie un des « *closure gestures* » qui caractérisent selon lui la fin chez Euripide.

²⁸⁰ Cela peut être mis en rapport avec l'annonce du retour de Ménélas qui était faite dans l'*Agamemnon* (v. 674-675). De même, cela établit un parallèle avec l'annonce du retour d'Oreste lui-même qui était prédit à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1646-1648, 1667). Garvie (1986, 342) suit Wilamowitz (1914).

δ' ὄρω « vous ne les voyez pas, mais moi je les vois »), où il apparaît qu'Oreste a alors perdu sa capacité à diriger le regard des autres. Le chœur essaie vainement de rassurer Oreste (v. 1052) et semble en deçà de la situation à laquelle fait face le protagoniste, ce qui rend nécessaire le départ d'Oreste vers la terre d'Apollon (v. 1059-1060). Le départ d'Oreste venait d'être annoncé (v. 1034-1039), il est maintenant rendu urgent par l'assaut des Érinyes, façon efficace par laquelle Eschyle met fin au second temps de sa trilogie tout en préparant le troisième.

Ce dernier échange de la pièce est en effet caractérisé par l'apparition aux yeux d'Oreste des Érinyes. De façon remarquable Oreste commence par les assimiler à des Gorgones (v. 1048 Γοργόνων δίκην), juste après que le chœur a implicitement comparé son action à celle d'un tueur de monstres, et donc potentiellement à celle de Persée²⁸¹ (v. 1047), comme si c'était cette image héroïque qui avait déclenché cette vision²⁸². L'introduction de ce groupe qui constituera le chœur des *Euménides* et qui est la première forme d'apparition du divin à l'échelle de la trilogie représente en effet un défi pour le dramaturge et nous permet de prendre conscience des enjeux que constitue la transition entre les *Choéphores* qui se situent, dans la droite ligne de *l'Agamemnon*, à un niveau strictement humain, et les *Euménides*, pièce qui fait intervenir des dieux comme personnages²⁸³. La description des Érinyes, qui ne sont pas nommées comme telles, mais reconnues comme les chiennes de Clytemnestre au vers 1054, constitue visiblement l'un des enjeux de ce passage final, puisqu'elle occupe les vers 1048-1050, et le vers 1058. Oreste indique leur grand nombre et le vers 1057 (αἶδε πληθύουσι δὴ « assurément elles sont là en foule ») pourra être lu rétrospectivement comme l'annonce du choix des Érinyes comme personnages constituant le chœur des *Euménides*, mais rien dans cette scène ne permet de conclure *a priori* que les Érinyes auront un tel rôle dans la tragédie suivante de la trilogie. La question a pu se poser de savoir si elles apparaissaient réellement sur scène²⁸⁴, mais il est généralement considéré que puisque le chœur ne les voit pas (v. 1051) et qu'Oreste lui-même précise au chœur qu'il ne peut pas les voir, elles ne sont pas incarnées par des acteurs sur scène.

²⁸¹ Persée est évoqué au vers 831 (Περσέως τ' ἐν φρεσίν). Pour Mauduit (2006, 334) : « cette dernière image, dans laquelle il faut peut-être voir une allusion à Persée tranchant la tête de Méduse, donne une dimension épique au geste d'Oreste en le représentant sous les traits du héros tueur de monstres, qui, tel Apis dans les *Suppliantes*, débarrasse la contrée des fléaux qui l'infestaient. » Zeitlin (1978, 158) : « he is to be another Perseus who will slay the Gorgon (v. 835-37), the archetypal myth on another level of masculine triumph over female. »

²⁸² Frontisi-Ducroux (2006, 32) : « Ce sont les mots du chœur, porteurs de sonorités visuelles chargées de références, qui agissent sur le héros, de l'extérieur, provoquant une hallucination. Ce processus de création, par le verbe, de cette première vision, a valeur de paradigme de la contagion qui dès lors se déclenche, réaction en chaîne de mots provoquant des images dont l'énoncé suscite de nouvelles images, en un va et vient entre Oreste et le chœur, qui atteint aussi l'auditoire pour le rendre visionnaire à son tour. »

²⁸³ Brown (1983, 22).

²⁸⁴ Voir Garvie (1986, 317-318).

Oreste se précipite très certainement hors de scène avec l'agitation qui sied à un homme assailli par des visions monstrueuses. Il sort sans doute juste après avoir dit au vers 1062 qu'il ne pouvait plus rester (v. 1062 *κοῦκέτ' ἄν μείναμ' ἐγώ* « je ne saurais rester davantage ») et le chœur adresse donc les vers 1063-1064 à un Oreste soit déjà parti soit en train de sortir de scène, comme il n'est pas rare dans la tragédie de voir un chœur ou un personnage s'adresser à un personnage déjà sorti de scène²⁸⁵. Le chœur fait alors des vœux pour Oreste (emploi des optatifs *εὐτυχοίης, θεὸς φυλάσσοι*), ce qui est à comparer avec les vœux pour la prospérité d'Athènes prononcés par le chœur à la fin des *Euménides* (v. 922-926, v. 938-948, v. 956-967, 976-987, v. 996-998, v. 1014-1016). Il se pourrait donc que l'énoncé de vœux soit un *topos* de la parole chorale d'une fin de tragédie (il y en a également à la fin des *Suppliantes*, vers 1018-1030) et pourtant ces vœux n'ont pas du tout la même fonction d'une tragédie à l'autre puisqu'ici il s'agit de vœux adressés à un individu, essentiellement destinés à signifier aux spectateurs qu'Oreste n'est pas encore au bout de ses épreuves et donc à relancer l'intérêt dramatique avant le début de la troisième tragédie.

Une fois Oreste sorti hors de scène, le chœur reste seul et délivre une série de vers anapestiques (v. 1065-1076). Le changement métrique et de modalité énonciative s'accompagne d'un net changement de perspective puisque le chœur passe d'une adresse à Oreste à des considérations sur le sort des Atrides (v. 1065-1072) puis à des interrogations sur l'avenir (v. 1073-1076) et il semble possible d'assimiler les vers 1065-1076 à une sorte d'épilogue. Rien n'est dit au sujet de l'avenir des femmes qui constituent le chœur et nous avons l'impression que ce dernier se détache de l'identité de son personnage (un groupe de servantes étrangères officiant à Argos²⁸⁶) pour passer à un niveau de conscience supérieur d'où il surplombe l'action passée et préfigure l'action future²⁸⁷. Ce phénomène est unique à l'échelle du corpus eschyléen et si cette façon de clôturer la deuxième tragédie d'une trilogie liée rappelle ce que l'on trouve parfois à la fin des tragédies autonomes d'Euripide, cela n'y correspond pas tout à fait pour autant, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

²⁸⁵ Clytemnestre s'adresse à Agamemnon aux vers 968-969 alors que ce dernier est très certainement sorti de scène juste après le dernier vers de sa tirade (v. 957). Pélasgos adresse les vers 952-953 au héraut égyptien alors que ce dernier est déjà sorti de scène ou est en train de le faire. Il s'agit dans ces deux cas de créer un effet de menace, là où, à la fin des *Choéphores*, il s'agit davantage de communiquer un sentiment d'urgence au spectateur. Voir Taplin (1977, 223-224).

²⁸⁶ *Choéphores*, vers 75-77.

²⁸⁷ Rosenmeyer (1982, 175) pour sa part parle de « depersonalization » : à un moment où la tension dramatique s'est relâchée le chœur laisserait entendre « a superficial voicing of common choral fears, completely devoid of personal engagement, and designed to lead quietly into the last segment of the trilogy. »

Le chœur offre donc d'abord un résumé, non pas de l'action des *Choéphores* mais de toute l'histoire des Atrides et remonte ainsi jusqu'à la préhistoire de l'*Orestie*, c'est-à-dire à l'épisode où Thyeste mangea ses enfants (v. 1068-1069). Ce choix de Thyeste comme point de départ permet de faire du meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe le troisième coup qui frappe les Atrides (τρίτος αἶ χειμῶν), le deuxième étant bien sûr la mort d'Agamemnon (v. 1070-1072). Alors qu'il ne s'agit que de la fin de la deuxième tragédie de la trilogie, Eschyle indique que l'action se situe déjà au troisième stade de la malédiction des Atrides, ce qui est cohérent avec l'insertion, *via* Égisthe, du récit du conflit entre Thyeste et Atrée à la fin de l'*Agamemnon*. Cela permet éventuellement de postuler *a posteriori* que ce récit était présent à la fin de l'*Agamemnon* pour que l'on puisse atteindre ce chiffre trois, le chiffre de la malédiction par excellence²⁸⁸ dès la fin des *Choéphores* et donner ainsi l'impression que l'on a atteint le nombre de maux nécessaire et que, dans les *Euménides*, la place est désormais libre pour autre chose.

Le vers 1073 répète l'adjectif τρίτος, déjà présent au vers 1066, mais cette fois le soumet à une interrogation qui engendre une série de questions aux vers 1073-1074 :

νῦν δ' αἶ τρίτος ἤλθε ποθεν σωτήρ,
 ἢ μόρον εἶπω ;
 ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
 μετακομισθὲν μένος ἄτης;
 « Maintenant à son tour en troisième est venu d'on ne sait où un sauveur,
 ou devrais-je dire la fatalité?
 Où s'achèvera, où cessera,
 endormie, la force de ruine? »

Les *Choéphores* s'achèvent ainsi sur une série de questions, sur une hésitation du chœur qui ne sait si l'action d'Oreste apporte le salut ou la mort à sa maison. Le chœur annonce ce qui sera le sujet des *Euménides* dont la première partie sera de fait consacrée au jugement de l'action d'Oreste. La métaphore de la tempête pour exprimer les maux qui frappent successivement les Atrides (v. 1066 χειμῶν, πνεύσας) crée naturellement l'attente d'une accalmie dans l'esprit du spectateur (καταλήξει μετακομισθὲν) et oriente l'avis du public sans pour autant dévoiler la forme que prendra cette accalmie. Ces questions relancent en effet l'intérêt dramatique en interrogeant le spectateur sur la fin, ce qui s'exprime ici plus particulièrement par une interrogation sur la direction prise (répétition de ποῖ) par la force d'Até (Ἄτης). Ce terme, concept tragique par excellence, est en effet le dernier mot de la pièce, ce que l'on peut mettre en parallèle avec la répétition du chiffre trois : la pièce la plus sombre de la trilogie multiplie

²⁸⁸ Cf notamment l'importance de ce chiffre dans les *Sept contre Thèbes* (v. 744, v. 746, v. 760, v. 985).

les *topoi* du genre tragique dans ses dernières lignes, comme pour créer une surcharge à l'issue de laquelle la pièce des *Euménides* paraîtra d'autant plus lumineuse.

Telle est la présentation que l'on peut proposer de la fin des *Choéphores*, la seule des tragédies que nous avons conservées d'Eschyle qui soit assurément la deuxième d'une trilogie liée du point de vue narratif. Cette position des *Choéphores* au sein de *l'Orestie* est rappelée dans les derniers vers prononcés par le chœur et qui ont pour mission de faire le lien entre l'intrigue passée qu'ils résument et l'avenir au sujet duquel ils attisent la curiosité du spectateur. Plus généralement, une tension se ressent dans cette fin entre répétition du schéma narratif hérité de *l'Agamemnon* (exhibition de deux cadavres, méditation du meurtrier sur son acte, entreprise de justification) et transition vers l'innovation radicale qu'est la pièce des *Euménides* (introduction des Érinyes, départ d'Oreste). Certains considèrent la fin des *Choéphores* comme étant le début de l'action des *Euménides*²⁸⁹ et il est particulièrement intéressant d'étudier la transition entre le bloc que forment *l'Agamemnon* et les *Choéphores* et la pièce des *Euménides*.

Les *Euménides*

Nous proposons de considérer en premier lieu que l'acte final des *Euménides* est formé des vers 778-1047. Ces vers sont essentiellement composés d'un échange entre Athéna et le chœur composé des Érinyes. Nous ne trouvons dans ces vers ni entrée ni sortie de personnage qui nous inviterait à diviser formellement cet acte en deux scènes, mais cette apparente uniformité recèle en fait une progression bien marquée dans le texte. Les vers 778-891 forment un échange entre le chœur, qui chante deux paires strophiques où l'antistrophe répète à chaque fois exactement la strophe (778-793=808-823 ; 837-846= 870-880), et Athéna qui leur répond par des trimètres iambiques (vers 794-807, 824-836, 847-869, 881-891)²⁹⁰. Les vers 892-902

²⁸⁹ Rosenmeyer (1982, 49).

²⁹⁰ Contrairement à Clytemnestre qui passait aux anapestes face au chant du chœur, Athéna reste ferme dans l'expression de ses trimètres iambiques : « in this scene there is no corresponding shift in Athene's mood, indeed it is essential to her persuasiveness (cf. 885) that her appeal to the Erinyes be consistent and unshakeable » (O' Daly, 1985, 3). Au sujet du rythme d'ensemble de ce passage, Raeburn (2017, 74) estime que l'on assiste à une accalmie: « the overall pace of the drama is now much more spacious and relaxed, as the Trilogy moves towards its tranquil and joyous ending. Where the choral lyric movements in *Agamemnon* became gradually shorter as the tension mounted, as the tension ceases they grow longer – an excellent instance in the tragic genre of Greek balance and proportion in design. » Mitchell-Boyask (2009, 88) établit un parallèle entre la présence d'un échange épirrématique dans les *Euménides* et ceux que l'on avait dans *l'Agamemnon* : « Aeschylus has used such a

forment une stichomythie conclue par une tirade d'Athéna (v. 903-915) et le caractère charnière de cette tirade se remarque déjà sur un plan formel dans la mesure où la tirade d'Athéna des vers 881-891, qui répond à l'antistrophe chantée par le chœur aux vers 870-880, semble faire également partie de l'unité que l'on peut reconnaître aux vers 881-915. En effet, la succession tirade-stichomythie-tirade est une forme que l'on retrouve ailleurs dans les tragédies d'Eschyle²⁹¹. Les vers 916-1020 forment un nouvel échange entre le chœur (qui cette fois chante trois paires strophiques où strophe et antistrophe se répondent sans se répéter) et Athéna (qui passe pour l'occasion du trimètre iambique aux anapestes). Les vers 1021-1031 sont composés d'une brève tirade d'Athéna qui vient clore cet échange et introduire les deux paires strophiques chantées par le chœur secondaire aux vers 1032-1047.

Délimitation du passage

Dans les *Euménides*, la séquence finale est précédée d'une tirade d'Oreste (v. 754-777), le dernier *stasimon* ayant eu lieu aux vers 490-565²⁹². Ce n'est donc pas un *stasimon* qui marque la délimitation entre ce que nous considérons comme étant la séquence finale de l'œuvre et ce qui la précède, ni même une série anapestique, comme cela est le cas, de façon certes problématique, dans les *Suppliantes*, ou un échange entre le chœur qui occupe le devant de la scène pendant que l'action principale se déroule à l'arrière-plan, comme cela est le cas dans l'*Agamemnon*. Dans les *Euménides* c'est le début d'une strophe chantée par le chœur qui caractérise le début de la séquence finale, sans aucune transition chorale.

La tirade prononcée par Oreste aux vers 754-777 fournit une première clôture à l'intrigue²⁹³. En effet, ce passage a pour fonction de marquer le terme de l'histoire des Atrides. Oreste insiste ainsi sur le salut, pas tant sur son salut personnel que sur celui de sa demeure (v.

technique in *Agamemnon* to mark the discord first between Cassandra, but Aeschylus deploys this form here to a different end, as Athens' calm speech aims not to confuse or oppose the chorus, but to win it over. »

²⁹¹ Forme que l'on retrouve aux vers 503-582 de l'*Agamemnon*, lors de la scène entre le héraut et le chœur avant l'arrivée de Clytemnestre, aux vers 84-151 des *Choéphores*, aux vers 907-943 du *Prométhée enchaîné*. Dans les *Sept contre Thèbes* une forme semblable constitue le premier épisode (v. 181-286) mais un échange épirrématique se glisse entre la première tirade d'Étéocle et la stichomythie.

²⁹² Taplin (1978, 108) s'exprime ainsi : « On the traditional analysis the entire play from 566 onwards is the "exodos" (exit scene): this is ridiculous, not only because the term is inapplicable to a section which covers nearly half the play, but also because on any meaningful analysis a structural division must be recognized at 777/8 between the departure of Orestes (and Apollo) and the final settlement of the Furies at Athens. »

²⁹³ Ce phénomène est notamment souligné par l'emploi de l'impératif χαῖρε au vers 775.

754 σώσσασα τοὺς ἐμοὺς δόμους) et sur sa restauration dans son patrimoine familial (v. 755-756 et v. 757-758)²⁹⁴. Ces vers semblent ainsi venir corriger la fin des *Choéphores* où Oreste avait dû fuir son foyer, pourchassé comme il l'était par les Érinyes. La récupération de son patrimoine par Oreste était une thématique importante dans les *Choéphores*, mais qui était laissée en suspens à la fin de la pièce et qui trouve à présent sa résolution. Le jeune homme affiche son intention de rentrer chez lui (v. 764 νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους), mais la réintégration d'Argos par Oreste est confiée à l'imagination du spectateur. La salutation finale qui marque le départ d'Oreste (v. 775 καὶ χαῖρε, καὶ σὺ καὶ πολιτισσοῦχος λεώς) apparente également ce passage à une fin²⁹⁵, et anticipe notamment les salutations que l'on retrouvera à la fin de cette pièce (v. 996, 1003, 1014).

Il s'agit de la seule tragédie d'Eschyle où la séquence finale est précédée d'une tirade²⁹⁶. Cette tirade ne remplit pas les fonctions dramaturgiques qui sont traditionnellement celles d'un *stasimon* puisqu'aucune action ne s'effectue dans le hors-scène tandis qu'Oreste prononce ces vers sur scène. Une sortie et non une entrée marque la fin de cette tirade. L'insertion d'un *stasimon* après la scène du procès aurait en effet ralenti le rythme de l'action de façon dommageable et la colère des Érinyes trouve sa juste expression dans l'échange épirrématique qui suit (v. 778-892). La sortie d'Oreste et le retour du chant des Euménides marquent le début de la dernière unité de l'œuvre, essentiellement caractérisée par un échange épirrématique entre le chœur et le personnage d'Athéna.

Composition du passage

De façon relativement originale, cet acte final débute par une strophe chantée par le chœur et non pas par le retour à la parole après un *stasimon*²⁹⁷, ce qui n'est cependant pas sans

²⁹⁴ On a pu voir dans cette insistance sur le salut une référence aux cultes à mystères (Tierney 1937, 20-21) : Oreste serait arrivé à son procès comme un mort vivant et en serait ressorti ressuscité.

²⁹⁵ Pour Taplin (1978, 108) cependant: « the exit of Orestes marks not the beginning of the end, but the beginning of a new beginning. »

²⁹⁶ Taplin (1978, 108) s'intéresse à la juxtaposition existant entre la scène du procès et la scène finale. Selon lui, l'absence de chant choral permet de communiquer l'urgence de la situation, Athéna devant intervenir rapidement pour éviter que les Érinyes n'infligent des dommages à la terre d'Athènes. Aucune nouvelle entrée n'est nécessaire car celle qui peut et doit régler la situation est déjà présente sur scène. Eschyle ne cherche pas à atténuer le tournant que prend la pièce à ce moment, et cette juxtaposition serait destinée à souligner à la fois la continuité et la discontinuité de la séquence finale par rapport au corps de la pièce qui la précède.

²⁹⁷ Selon Taplin (1978, 26) : « the transition at 777/8 is abrupt- it is bound to be, since the chorus is too closely involved to sing an interlude-song – but it is by no means unprepared for. »

rappeler l'introduction du finale des *Sept contre Thèbes*. Les Érinyes s'insurgent d'avoir été déshonorées par les jeunes dieux et l'enjeu se déplace. En effet, si la colère du chœur est causée par leur défaite au procès, il n'est plus guère mention de la victoire d'Oreste dans tout cet acte final où la confrontation est d'abord celle opposant les jeunes divinités aux lois de l'ancien monde, comme l'explique le chiasme qui ouvre ce passage (v. 778 θεοὶ νεώτεροι, παλαιούς νόμους). Le chœur se lamente ainsi du déshonneur qu'il vient de subir (v. 780 ἐγὼ δ' ἄτιμος ἀτάλαινα « moi, déshonorée, la malheureuse », v. 789 στενάζω, v. 790 δύσοιστ' ἐν πολίταις ἔπαθον²⁹⁸ « j'ai subi des maux difficiles à supporter ») et entend faire payer cet affront aux Athéniens (v. 781-787). La première paire strophique s'illustre donc par les menaces contre Athènes qu'elle contient : les Érinyes programment de faire de la cité d'Athéna une terre stérile (v. 784 ἄφορον v. 785 ἄφυλλος, ἄτεκνος) en y crachant leur venin (v. 781-784). Cette fin opère donc une vive réorientation de l'intérêt dramatique et le spectateur athénien cesse de s'interroger sur le sort d'Oreste pour imaginer sa propre cité confrontée à l'arrivée d'un fléau mortel (v. 784 βροτοφθόρους κηλῖδας).

Athéna pour sa part tente de calmer le chœur et essaie de faire comprendre aux Érinyes qu'elles n'ont pas été déshonorées, ni même vaincues au cours du procès mais qu'elles doivent se soumettre à l'égalité des votes (v. 794-6), à l'évidence des preuves (λαμπρὰ μαρτύρια v. 797) et à la caution divine qui les soutient (v. 797 ἐκ Διός, v. 798 αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν « celui-là même qui a fait ces oracles était présent »). Le vers 795 illustre de façon exemplaire la technique rhétorique qui vise à nier l'argument de son adversaire (οὐ γὰρ νενίκησθ' « en effet vous n'avez pas été vaincues ») pour mieux le reformuler (ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη « mais le procès a connu l'égalité des votes ») en changeant la perspective et la maîtrise du langage se devine dès lors comme l'un des enjeux de cette fin. Athéna répète ensuite les menaces que viennent de proférer les Érinyes (v. 800-803) : elle se montre à l'écoute et prend au sérieux les paroles du chœur. Enfin, la déesse promet (ὕπισχομαι) aux Érinyes de les établir à Athènes, à une place honorifique (τιμαλφουμένας). Face au déferlement de la colère des Érinyes²⁹⁹, le discours d'Athéna est donc un modèle de composition qui se résume en trois temps : cause du problème (la défaite des Érinyes au procès, v. 794-799), conséquences

²⁹⁸ Nous reproduisons le texte donné par Sommerstein (1989) qui met ce vers en rapport avec les vers 143-145 (ἐπάθομεν, φίλοι, // ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγώ, // ἐπάθομεν πάθος δυσαχρῆς, ὃ πόποι) et note le retour des thématiques du δράσαντα παθεῖν (*Choéphores* v. 313) πάθει μάθος (*Agamemnon*, v. 177) dans les *Euménides*.

²⁹⁹ Maria Grazia Fileni (2007, 149-150) détermine comment la colère s'exprime dans les paroles des Érinyes : « Altrettanto espressivi sono alcuni tratti linguistici e sintattici che accentuano la scrittura nervosa e convulsa del canto, come la brevità del fraseggio, il chiasmo dei vv. 778 = 880, gli asindetici dei vv. 780 = 810, 785 = 815, l'anafora ai vv. 837-838 = 870-871, l'ellissi del verbo ai vv. 780-784 = 810-814... ».

potentielles du problème (représailles des Érinyes v. 800-803) et résolution (installation des Érinyes à Athènes v. 804-807).

Les Érinyes restent sourdes à cette première tentative de conciliation de la part d'Athéna et l'antistrophe 808-823 ne fait que répéter exactement la strophe des vers 778-793, ce qui est une parfaite illustration du refus de collaboration des Érinyes. Face à cet entêtement du chœur, la parole d'Athéna varie les modalités d'expression, dans sa tirade des vers 824-836 où, si elle commence à nouveau par nier l'affront subi par les Érinyes (v. 824 οὐκ ἔστ' ἄτιμοι « vous n'êtes pas déshonorées »), elle passe rapidement à l'expression de la défense (v. 824-5) puis à la menace voilée (v. 826-829). Athéna insiste à nouveau sur la persuasion (v. 826 πέποιθα, v. 829 εὐπιθής, qu'elle mettait déjà en avant au vers 794 (ἐμοὶ πίθεσθε) : la conciliation est présentée comme la meilleure alternative à la colère (v. 824 ὑπερθύμως ἄγαν, v. 830 γλώσσης ματαΐας) et à la vengeance (v. 831-832) et c'est paradoxalement après le procès d'Oreste que la persuasion devient un enjeu majeur de l'intrigue. Athéna met en regard les maux que les Érinyes veulent apporter à la terre athénienne (v. 825, v. 830-832) et les bienfaits qu'elles pourraient elles-mêmes obtenir des Athéniens (v. 833-836), préparant le renversement à l'issue duquel les Érinyes vont devenir les Euménides.

Pour l'heure cependant le chœur ne se montre pas convaincu et refuse de répondre directement à Athéna, préférant s'adresser à sa mère la Nuit aux vers 844-845, ce qui est une façon d'opposer à nouveau le camp des anciennes divinités (v. 838 ἐμὲ παλαιόφρονα, v. 845 τιμᾶν δαναϊᾶν) aux nouvelles. Le chœur continue à exprimer sa colère face au déshonneur qui lui est fait (v. 839-841, v. 845-846), mais sa position évolue lentement. Ainsi, l'infinitive ἐμὲ παθεῖν τάδε qui ouvre cette strophe montre que les Érinyes envisagent la proposition d'Athéna : si elles la refusent pour l'instant, elles réfléchissent à ce qu'accepter représenterait pour elles³⁰⁰ et elles ouvrent ainsi une brèche à la parole persuasive d'Athéna. Les Érinyes refusent d'être déshonorées (v. 839 ἀτίετον μύσος) et d'être la victime de ruses (δυσπάλαμοι δόλοι) : il suffira à Athéna de montrer que ce qu'elle propose aux Érinyes ne va pas les déshonorer et n'est pas de l'ordre de la tromperie rusée pour obtenir leur accord, comme si tout n'était plus qu'une affaire de mots, de reformulation.

³⁰⁰ Conacher (1987, 171) : « In the Chorus' second strophe, there is at least an oblique answer to Athena's plea ('oh that I should live in this land, a thing of scorn and hatred!' 838-9); there is as yet no sign of yielding, but the Erinyes at least indicate that they have heard Athena's suggestion. Moreover, self-pity, not curses, now predominates in the Chorus' song. »

Athéna répond à cette nouvelle strophe du chœur par la plus longue de ses tirades (v. 848-869), ce qui la désigne peut-être comme le point central de son argumentation³⁰¹. Elle commence par faire preuve d'empathie envers le chœur (ὄργὰς ζυνοῖσω σοι « je prendrai part à ta colère ») puis adopte une nouvelle stratégie aux vers 851-852 :

ὕμεῖς δ' ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα
 γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε·
 « Quant à vous, si vous partez pour une autre terre
 vous serez prises du désir pour cette terre. »

Pour Athéna il ne s'agit plus de dissuader les Érinyes d'exécuter les menaces qu'elles proféraient comme elle le faisait aux vers 800-803 et 824-828 mais de dire aux Érinyes qu'elles vont regretter leur départ d'Athènes si jamais elles partent et ainsi la déesse met au premier plan les intérêts des Érinyes, plutôt que ceux de la cité d'Athènes. Athéna emploie le verbe ἔραμαι (v. 852 ἐρασθήσεσθε) pour évoquer les rapports entre Athènes et les Érinyes et elle opère dans les vers suivants une sorte de mariage entre ces deux entités, chacune ayant à tirer profit du bien-être de l'autre, chacune assurant l'essor de l'autre, ce qui met implicitement la χάρις au centre de leur relation (εὖ δρῶσαν, εὖ πάσχουσαν). Les Érinyes exprimaient leur peur d'être déshonorées et Athéna met ainsi en avant dans sa réplique le caractère honorifique de la position qu'elle leur offre (v. 853 τιμιώτερος χρόνος, v. 854-5 τιμίαν // ἔδραν ἔχουσα, v. 868 εὖ τιμωμένην). Athéna prévient le chœur de ce qu'il ne doit pas faire contre sa cité aux vers 858-866³⁰² et l'on observe dans ces vers le passage de la deuxième personne du subjonctif (βάλῃς, ἰδρύσῃς) à la troisième personne aux vers 864-866 :

θυραῖος ἔστω πόλεμος, οὐ μόλις παρών,
 ἐν ᾧ τις ἔσται δεινὸς εὐκλείας ἔρωσ·
 ἐνοικίου δ' ὄρνιθος οὐ λέγω μάχην
 « que la guerre soit extérieure et sans hésitation,
 guerre animée par un terrible désir de gloire
 et ce n'est pas du combat de l'oiseau dans sa volière dont je parle. »

Un décrochage s'effectue dans ces vers par l'emploi de la troisième personne du singulier, comme si Athéna adressait ces conseils non pas aux Érinyes mais aux spectateurs eux-mêmes.

³⁰¹ La longueur de cette tirade, qui rompt l'équilibre attendu dans une séquence épirrématique est l'un des arguments de ceux qui s'opposent à l'authenticité de ce passage. Voir Saïd (1983, 97-122). Au sujet de l'inauthenticité potentielle des vers 858-866 voir également Dodds (1960a, 23-24). Fartzoff (2018, 330) se prononce pour l'authenticité de ces passages consacrés à la guerre civile et établit notamment un rapprochement entre la fin des *Euménides* et celle de l'*Odyssee* pour montrer comment que les passages condamnant la *stasis* sont « tributaires d'une tradition ancienne où l'enchaînement des meurtres menace la cité de *stasis* ».

³⁰² Athéna demande plus particulièrement aux Érinyes de ne pas répandre la guerre et la discorde entre les citoyens, guerre personnifiée sous les traits d'un Ἄρη ἐμφύλιόν. Fartzoff (2012b, 206, n°51) note l'emploi remarquable de l'épithète ἐμφύλιος, unique chez Eschyle, dans un contexte civique.

Ces vers ont pu être lus comme une approbation de la part d'Eschyle à l'entreprise par Athènes d'une politique extérieure belliqueuse (οὐ μὲν μάλιστ' ἀπορῶν)³⁰³, et cette fin de tragédie s'illustrerait alors par une forme de rupture de l'illusion, rupture au moyen de laquelle le dramaturge transmettrait explicitement un message aux spectateurs³⁰⁴. Ces vers s'illustrent également par la métaphore de la volière (ἐνοικίου δ' ὄρνιθος)³⁰⁵, que nous trouvons déjà sous forme de comparaison au vers 861 (ὡς καρδίαν ἀλεκτόρων)³⁰⁶, et qui font presque s'apparenter les paroles d'Athéna à une fable.

Les Érinyes répètent aux vers 870-880 exactement ce qu'elles disaient aux vers 837-846 et leur endurance trouve un répondant dans celle d'Athéna (v. 881 οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τὰγαθὰ « certes je ne me laisserai pas de te dire tes avantages »). Elle reprend les termes dans lesquels s'exprime le conflit entre les deux générations des dieux (v. 871 et 879), dans l'optique de le dépasser (ὡς μήποτ') et en appelle ainsi à la persuasion (v. 885 Πειθοῦς σέβας), à la justice (δικαίως aux vers 888 et 891) et au sentiment d'honneur des Érinyes (v. 891 ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη) pour obtenir l'adhésion de ces dernières. L'intérêt dramatique est alors à son comble puisque, dans cette partie de la tragédie par ailleurs affranchie des impératifs narratifs du mythe, le spectateur ne sait pas si les Érinyes vont rester ou partir, ni si leur départ, clairement envisagé au vers 887 (εἰ δὲ μὴ θέλεις μένειν) aura ou non pour résultat le déferlement d'un fléau contre Athènes (v. 888-889). Eschyle a mis également en place un autre moyen pour intéresser fortement les spectateurs au déroulement de l'action scénique en insistant sur la réputation qu'Athéna, et donc Athènes, risque d'obtenir si jamais partent les Érinyes, aux vers 882-884 :

ὡς μήποτ' εἴπῃς πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ
θεὸς παλαιὰ καὶ πολιτισσοῦχων βροτῶν
ἄτιμος ἔρρειν τοῦδ' ἀπόξενος πέδου.

Pour que jamais tu ne puisses dire que c'est à cause de moi, une jeune divinité,
que toi, une ancienne divinité, et à cause des citoyens qui occupent cette cité,
deshonorée, tu es partie, mal accueillie sur cette terre ».

³⁰³ Dover (1957, 235). Fartzoﬀ (2012b, 206, n°2) suggère plutôt que la mention de cette guerre souligne l'unité de la cité : « de la cité unie comme une famille (*oikos*), est bannie la guerre civile ; seule la guerre « aux portes » rapporte la gloire. Solon évoquait au contraire le malheur qui ne reste pas aux portes de la maison quand le malheur est public ».

³⁰⁴ Pour une discussion sur la possibilité de telles ruptures de l'illusion voir Taplin (1986). Ce dernier, tout en niant la possibilité de ces ruptures, reconnaît (1986, 173) que des éléments de la fin des *Euménides* ont une portée qui dépasse l'horizon de la pièce, même s'il parle plutôt alors de la justice que de la guerre.

³⁰⁵ Fartzoﬀ (2018, 322) montre que l'adjectif ἐνοικίος annonce l'image traditionnelle de la guerre civile comme οἰκεῖος πόλεμος.

³⁰⁶ Il faut se rapporter à la symbolique de cet animal qui représente « le désir du combat mené sans autre motivation que celle de l'emporter sur l'adversaire ». Voir Fartzoﬀ (2018, 325) qui rappelle également que l'image du coq était déjà employée au vers 1671 de l'*Agamemnon*.

Le souci d'Athéna pour sa réputation et celle de sa cité est une façon d'évoquer l'avenir, c'est-à-dire le présent des spectateurs athéniens invités à se penser comme les descendants des membres du jury alors présents sur scène. La réputation d'Athènes est le lien qui unit le temps de l'action qui se déroule sur scène et celui du présent du spectateur. Le dramaturge tend ainsi à sa cité un reflet où elle est invitée à se reconnaître, à savoir celui d'une cité respectueuse des choses du passé et de l'hospitalité. Les spectateurs comprennent que cette pièce parle d'eux en premier lieu et se trouvent ainsi d'autant plus intéressés à l'action en cours.

Cette insistance débouche sur une stichomythie à l'issue de laquelle les Érinyes seront acquises à la cause d'Athéna³⁰⁷. Le passage à la stichomythie marque un changement radical dans la situation de communication³⁰⁸ : les Érinyes, qui ne faisaient que répéter leurs menaces et ne s'adressaient pas directement à Athéna, enchaînent à présent les questions adressées à cette dernière, comme si elles s'engageaient dans la négociation des termes de leur contrat de résidence. Leurs questions expriment tout d'abord la méfiance : elles demandent des précisions (v. 892 τίνα με φῆς ἔχειν ἔδραν « quel siège dis-tu que j'aurai », v. 894 τίς δέ μοι τιμή μένει « quel honneur m'attend »), se renseignent sur la réalisation du projet d'Athéna (v. 896) et sur la durée de l'engagement (v. 898). L'expression de ce dernier terme est particulièrement intéressante dans la mesure où l'insistance sur le temps long (πρόπαντος χρόνου) crée un nouveau lien entre le spectacle théâtral et le présent des spectateurs puisque l'on comprend que le pacte (ἐγγύην) alors instauré est toujours encore valable, et que l'action représentée sur scène est appelée à se prolonger au-delà des limites temporelles de la représentation. Au vers 900 le chœur fait part de l'apaisement³⁰⁹ qu'il ressent et la dernière question qu'il pose (v. 902) montre qu'il associe son destin à celui d'Athènes puisqu'il demande cette fois quel hymne chanter pour la cité.

³⁰⁷ La critique a pu se demander pourquoi les Érinyes cédaient à Athéna à partir du vers 892. Selon Goldhill (1984, 269 n°56) : « Perhaps it marks the arbitrariness of the point of the acceptance of language, the arbitrary control on the play of signifiers to give an "accepted reading" ». Conacher (1987, 171) : « The Furies' capitulation (892-900) is as complete as it is sudden. Is it Athena's promise of civic security that wins them over? One is tempted to think so ».

³⁰⁸ Mitchell-Boyask (2009, 88-89) compare ce changement de rythme à ce que l'on pouvait avoir à la fin de l'*Agamemnon* : « the clash between song and speech in this scene would have evoked the ending of *Agamemnon*, where the chorus is defeated, brutally repressed by Clytemnestra and Aegisthus, and slinks off in silence. In *Eumenides*, however, the song begins anew and differently, and chorus joins the singing actor in new, harmonious lyrics. »

³⁰⁹ Le passage du chœur d'un rôle antagoniste à une attitude favorable a pu être lu comme un lien unissant les *Euménides* à l'esthétique de la comédie ancienne. Voir Jendza (2020, 43).

Athéna répond à cette question lors de la dernière tirade de ce passage (v. 903-915) et elle donne ainsi au chœur des conseils sur le contenu de son chant³¹⁰, prenant la direction du chœur qui est ainsi passé de l'opposition à la subordination. Cela peut rappeler ce que nous avons dans un contexte de deuil à la fin des *Perses*. Ainsi, l'acceptation par les Érinyes de l'offre d'Athéna a pour conséquence non pas immédiatement la transformation des Érinyes en Euménides, nom qui n'est pas cité dans le texte d'Eschyle tel qu'il nous a été conservé du moins³¹¹, mais plutôt la mise en avant de la dimension chorale du chœur, et le recul de son identité de personnage. Athéna commande ainsi essentiellement au chœur des vœux de prospérité et de fertilité (v. 903-909), se réservant le domaine de la guerre (v. 913-915). La fin des *Euménides* s'apparente donc à un nouveau partage des prérogatives divines (v. 913 τοιαῦτα σοῦσσι... δ' ἐγώ), forme d'expression de la souveraineté depuis Homère et Hésiode³¹² et ce au profit de la cité d'Athènes, c'est-à-dire des spectateurs.

Le chœur suit les directives d'Athéna et commence un nouveau chant³¹³ au moyen duquel il exprime d'abord son ralliement à Athènes (v. 916-921), puis différents vœux pour sa nouvelle cité. Se fixer à Athènes équivaut à mettre fin à la querelle entre anciennes et nouvelles divinités, ce dont le chœur a conscience puisqu'il présente Athènes comme le fief de Zeus, Arès et des autres divinités grecques, aux vers 918-921. Les vœux adressés par le chœur à la cité d'Athènes suivent une progression nette : ils concernent d'abord dans la première antistrophe le bon développement des plantations (v. 937-943), puis la fertilité des animaux (v. 943-948)³¹⁴. La seconde strophe (v. 956-967) est consacrée à l'union féconde entre un homme et une femme et prend la forme d'une prière aux Moires implicitement appelées à remplacer les Érinyes dans leur fonction de justicières dans ce passage où plane le spectre de Clytemnestre (v. 956-957 l'expression ἀνδροκμητας ἄωρους τύχας « les coups du sort qui ravissent la vie des hommes avant l'heure » rappelle la mort prématurée d'Agamemnon et au v. 958 les « jeunes filles désirables » νεανίδες ἐπήραται sont une version adoucie de la femme, incarnée sous ses aspects les plus dangereux par Clytemnestre dans la première pièce de la trilogie). La deuxième

³¹⁰ Athéna demande aux Érinyes des vœux qui éloignent la mauvaise victoire (v. 903 ὅποια νίκης μὴ κακῆς ἐπίσκοπα) et conjurent ainsi les mauvaises victoires qu'ont été le triomphe de Clytemnestre sur Agamemnon et celui d'Oreste sur Clytemnestre. Voir Goldhill (1984, 270).

³¹¹ Taplin (1977, 412, n°2).

³¹² Homère *Illiade* XV 187-195 ; Hésiode, la *Théogonie* v 73-74, v. 111-113, v. 881-885.

³¹³ La métrique de ce chant signale le nouvel esprit qui anime les Érinyes. Mitchell-Boyask (2009, 94) : « the slow, stately lyrics are sung in the lecythion metre, one which had been used briefly in the ode before the trial, yet abandoned for wilder metres as the Furies' anger overtook them again. In the final song of Eumenides, the Furies only break off from lecythia to sing in dactyls, the metre of the Homeric epics and hymns. Form matches content, as Athena's actions have been heroic (thus epic), while the Furies are receiving new honours (thus hymn). »

³¹⁴ Goldhill (1984, 273) évoque l'écho à un âge d'or que l'on trouve dans ces vœux de bénédictions adressés à la cité d'Athènes par les Érinyes.

antistrophe (v. 976-987) reprend la question de la discorde entre les citoyens, qui avait déjà été évoquée aux vers 858-866 par Athéna, et achève sur un plan politique la série des vœux qui a commencé par s'intéresser aux plantes.

La bienveillance du chœur dans ces deux paires strophiques est pondérée par le portrait qu'en donne simultanément Athéna dans les anapestes dont elle entrecoupe le chant du chœur. Athéna ne répond pas alors exactement au chœur, parle des Érinyes à la troisième personne (v. 930-931, v. 932 v. 950-955...), et adresse ses paroles aux citoyens athéniens (v. 949), comme si le chant du chœur était alors doté d'un fonctionnement autonome et que chœur et acteur se situaient à deux niveaux d'énonciation différents. Athéna donne ses instructions aux Athéniens et l'on comprend que si la bienveillance des Érinyes est un acquis inaliénable de l'intrigue, le respect de la part des Athéniens pour les Érinyes et de ce qu'elles représentent constitue un enjeu qui dépasse les limites temporelles de la fiction. Athéna présente les Érinyes aux Athéniens en insistant sur leur puissance (v. 928 *μεγάλας*, v. 930-931, v. 950-955) et sur leur caractère terrible (v. 928 *δυσαρέστους*, v. 932 *βαρεῶν τούτων*, v. 936 *ἐχθραῖς ὀργαῖς*, v. 989-990 *ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων*)³¹⁵. Les Érinyes ont calmé leur colère, et c'est maintenant Athéna qui insiste sur la potentielle menace que représente le chœur, conformément à la pensée qu'elle exposait aux vers 690-693 et d'après laquelle la peur est nécessaire au bon gouvernement d'une cité. De même c'est Athéna qui, aux vers 933-936, reprend à son compte la loi du Talion que l'on croyait dépassée par le processus judiciaire mis en place au moment du procès d'Oreste :

τὰ γὰρ ἐκ προτέρων ἀπλακῆματά νιν
πρὸς τάσδ' ἀπάγει, σιγῶν δ' ὄλεθρος
καὶ μέγα φωνοῦντ'
ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει.
« les fautes en effet qui viennent des ancêtres le
pousse vers celles-ci [les Érinyes], et une mort silencieuse,
même celui qui parle fort,
le détruit par des colères destructrices. »

Nous retrouvons l'expression de la faute des ancêtres (τὰ ἐκ προτέρων ἀπλακῆματά) qui appelle une destruction qui se passe de l'usage de la parole (σιγῶν δ' ὄλεθρος), à l'opposé donc d'une

³¹⁵ Frontisi-Ducroux (1998, 87-88) insiste sur le fait que l'apparence extérieure des Érinyes ne change pas malgré leur conversion et analyse en ces termes le fait que les paroles des personnages ne cherchent pas à donner à voir un autre masque que celui qui avait terrorisé la Pythie au début de la pièce : « si les personnages et le public semblent voir la même réalité, et si le texte paraît se référer directement au masque tragique, c'est que les Érinyes n'ont pas d'autre visage que cette face. Mais ce *prosopon* fonctionne davantage comme un masque culturel, forme de figuration à travers laquelle s'effectue l'épiphanie d'une puissance divine, que comme un accessoire dramatique. 8De fait la pièce se clôt sur l'instauration d'un culte nouveau, celui des Euménides. »

juste punition instaurée par un tribunal. Les Érinyes ont adopté la bienveillance pour Athènes qu'avait Athéna et cette dernière en retour conserve la position qui était celle des Érinyes. Cette fin se présente donc comme une synthèse et non pas comme la simple absorption du mode d'action des Érinyes par celui de la cité d'Athènes.

La dernière paire strophique est essentiellement constituée des adieux, des salutations que s'adressent le chœur et Athéna. La répétition de l'impératif *χαίρετε*³¹⁶ constitue un signal explicite et précis de la fin : les personnages se souhaitent bonne continuation et le spectateur comprend que l'action est presque achevée. C'est la première fois que nous trouvons cela à la fin d'une tragédie d'Eschyle, mais c'est un processus courant chez Euripide et il pourrait s'agir là d'une marque de fin d'une unité tragique (une pièce autonome chez Euripide, souvent une trilogie entière chez Eschyle)³¹⁷. Ces adieux invitent Athéna à s'adresser à nouveau et pour la dernière fois aux Érinyes (v. 1003 *χαίρετε χῶμεῖς* « vous aussi portez-vous bien ») et elle répond à ce signal de fin, initié par les Érinyes au vers 907, par la mise en place du cortège qui va conduire les Érinyes vers leur nouvelle demeure athénienne (v. 1003-1013). Comme *les Perses*, *les Sept contre Thèbes* et *les Suppliantes*, *les Euménides* finissent donc par la mise en scène d'un cortège. Une référence à la victoire y est faite au vers 1009 *πόλεως ἐπὶ νίκη*, ce qui peut rappeler les vers 956-960 des *Sept contre Thèbes* ou le vers 1017 des *Choéphores*.

Athéna clôt ce chant du chœur par une dernière tirade en trimètre iambique (v. 1021-1031), tirade lacunaire³¹⁸ consacrée à nouveau à la mise en scène du cortège final présenté comme la première pierre d'une longue collaboration heureuse entre les Érinyes et les Athéniens (v. 1030-1031 où la formule adverbiale *τὸ λοιπὸν* permet de placer tout l'avenir d'Athènes sous le patronage des Érinyes). Athéna révèle la composition et la destination du cortège et, lorsqu'elle évoque l'éclat de la lumière des torches qui vont accompagner le cortège, donne des informations scénographiques. Elle ordonne de recouvrir les Érinyes de manteaux de pourpre et s'occupe ainsi des costumes revêtus par les acteurs³¹⁹ : Eschyle fait d'Athéna un

³¹⁶ Mitchell-Boyask (2009, 95) : « this verb can designate both greeting and farewells, but perhaps most significantly here, it also and here primarily says, 'rejoice', an emotion truly felt here, after many false starts, for the first time in the trilogy. »

³¹⁷ Chez Euripide, nous trouvons des adieux formulés à la fin d'*Alceste* (v. 1149), d'*Hippolyte* (v. 1437 et 1453), d'*Héraclès* (v. 1418), de *l'Ion* (v.1604 et 1619) des *Bacchantes* (v. 1368 et 1379), d'*Andromaque* (v. 1274), d'*Électre* (v. 1334 et 1357), d'*Oreste* (v. 1673), d'*Iphigénie à Aulis* (v. 1625), d'*Hélène* (v. 1686).

³¹⁸ Cette lacune est notamment souvent mise en avant pour expliquer l'absence du nom des Euménides en cette fin de tragédie. Voir Taplin (1977, 412 n°2). Lloyd-Jones (1990, 209) envisage la possibilité d'une telle lacune et montre en outre qu'elle n'est pas un argument suffisant pour supposer que le titre *Euménides* est postérieur à la production de la pièce.

³¹⁹ L'interprétation des vers 1028-1029 a suscité des controverses car ils font immédiatement suite à une lacune qui nous prive du début de la phrase et l'on ne sait donc pas exactement à qui est adressé l'impératif *τιμᾶτε*. Mazon

διδάσκαλος ici en charge d'orchestrer la fin de la trilogie de l'*Orestie*. C'est un dieu qui prend en charge la fin de la pièce et si Athéna ne répond certes pas aux caractéristiques du *deus ex machina* tel qu'Euripide l'emploie pour dénouer ses fins à intrigue complexe, il sera intéressant de creuser les liens entre les deux. L'énumération des vers 1026-1027 (εὐκλεῆς λόχος // παιδῶν, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων) fait de cette fin un grand rassemblement populaire et festif, ce qui n'est pas sans rappeler le principe des banquets que l'on trouve à la fin de certaines comédies d'Aristophane³²⁰ même si toutes ces personnes évoquées n'étaient pas forcément présentes sur scène. Il nous faudra donc étudier l'influence de la comédie ancienne sur la fin de cette tragédie³²¹, influence dont la dimension métathéâtrale du personnage d'Athéna peut également être un indice.

Les instructions d'Athéna sont exécutées et les derniers mots de la tragédie sont ainsi confiés à un chœur secondaire, sans doute composé du jury du tribunal qui a jugé Oreste et qui à présent constitue l'escorte des Érinyes³²². Cette fois le chœur secondaire s'adresse essentiellement aux Érinyes (v. 1032-1033 μεγάλοι φιλότιμοι // Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, v. 1041 σεμναί) tandis qu'Athéna n'est plus évoquée qu'indirectement (v. 1045 Παλλάδος ἀστοῖς), ce qui s'explique sans doute concrètement par le fait qu'Athéna est déjà sortie de scène, comme elle disait vouloir prendre la tête de la procession aux vers 1003-1004, et permet également de mettre en scène le rapprochement qui s'est effectué entre les Érinyes et les citoyens d'Athènes. Les derniers mots de l'*Orestie* sont donc prononcés par un chœur composé d'hommes athéniens et c'est la première fois que l'identité de l'énonciateur des mots de la fin est dotée d'une telle importance, importance soulignée par le fait que ce sont là les premiers et derniers mots de ce chœur secondaire. Si les *Euménides* sont la deuxième pièce, avec les *Suppliantes*, à employer un chœur secondaire dans son finale, les fonctions attribuées à cette nouvelle entité sont très différentes d'une pièce à l'autre : le chœur secondaire dans les *Suppliantes* servait à faire entendre une voix contestataire, tandis qu'ici au contraire il sert à souligner la concorde générale. La fin des *Euménides* initie ainsi les hommages rendus par Athènes aux Érinyes dans

notamment estime que ce sont les officiants, et non pas les Érinyes elles-mêmes, qui sont revêtus de la pourpre. D'autres (Owen (1952, 130) ; Lebeck (1971, 14-15)), estimant que ce sont les Érinyes qui sont revêtues de la pourpre, mettent cela en rapport avec les habits que portaient les métèques lors des célébrations publiques, ce qui soulève d'autres questions, étant donné le statut inférieur qu'avaient les métèques dans la société athénienne. Kavoulaki (1999, 307) : « the Erinyes, associated throughout the trilogy with death and blood, receive their place in the procession as 'metics' (1011), honoured but in a way also subordinated, or a least dependent. »

³²⁰Aristophane, *Les Oiseaux*, *Lysistrata*, *la Paix*, *les Guêpes*.

³²¹Herington (1963, 119- 122).

³²²Taplin (1977, 411).

une atmosphère de liesse et de réconciliation qui trouve son expression concrète sur scène sous la forme d'une procession éclairée par des flambeaux.

La fin des *Euménides* est dotée d'une forte cohérence interne, constituant une petite fable en elle-même, puisqu'elle raconte la colère puis l'apaisement des Érinyes. À l'inverse de ce que nous avons dans les *Sept contre Thèbes*, où la dernière partie de l'œuvre semblait raccrocher à la thématique de la malédiction familiale l'histoire du siège de Thèbes par les Argiens, c'est-à-dire le sujet des *Sept contre Thèbes* à celui de l'*Œdipédie*, dans les *Euménides* c'est la séquence finale qui se détache de la ligne narrative de la trilogie. Là où la trilogie consacrée aux Labdacides s'étouffait en huis-clos du fait de la destruction de la lignée familiale, celle composée au sujet des Atrides s'achève sur une ouverture si radicale qu'elle en oublie finalement le sort des Atrides. Nous avons ainsi deux exemples du traitement que peut faire Eschyle de la fin d'une trilogie et il nous faudra explorer plus à fond les implications de ces différentes stratégies de composition.

Le *Prométhée enchaîné*

L'acte final du *Prométhée enchaîné* commence *a priori* au vers 907, soit juste après le troisième et dernier *stasimon*, sans que l'entrée d'aucun personnage ne vienne souligner le passage du chant à la parole³²³. L'entrée d'un nouveau personnage n'interviendra qu'au vers 944 avec l'arrivée d'Hermès sur scène et deux scènes se dégagent donc dans ce passage. Ce qui s'annonce comme un échange entre le chœur et Prométhée (vers 907-943), à l'identique d'autres passages de l'œuvre³²⁴, se transforme à l'arrivée d'Hermès en un violent conflit qui ne connaîtra d'autres formes de résolution que la disparition, concrètement représentée ou laissée à l'imagination du spectateur, de l'un des deux opposants, enseveli des suites du déferlement d'un cataclysme. Comme dans *l'Agamemnon*, la fin s'accompagne d'un changement métrique puisqu'à partir du vers 1040 les trimètres iambiques font place à des anapestes.

La délimitation du passage

³²³ Taplin (1977, 268).

³²⁴ *Prométhée enchaîné* vers 128-278, 436-525.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* est précédée d'un bref chant du chœur (v. 887-906) qui a pour thématique le mariage. Ce chant, composé d'une paire strophique et d'une épode, semble avoir pour fonction essentielle de séparer la séquence finale de la séquence avec Io dont il constitue la conclusion. Il s'agit d'un chant très bref, même à l'échelle du *Prométhée enchaîné* où dans la *parodos*, le chœur chantait deux paires strophiques qui s'étendaient sur 64 vers, entrecoupés d'anapestes de Prométhée, tandis que le premier *stasimon* comptait 73 vers et le deuxième 35. Ces chiffres concordent avec l'amenuisement des parties chorales qui se constate au cours de la progression de toutes les tragédies d'Eschyle et est relativement compensé dans cette pièce par les anapestes prononcés par Io à sa sortie de scène aux vers 877-886.

Avec les *Choéphores*, le *Prométhée enchaîné* est la seule pièce du corpus eschyléen, si l'on accepte son authenticité, à présenter une *exodos* du type aristotélien comme étant une partie parlée « après laquelle il n'y a pas de chant du chœur ». Cependant, en ce qui concerne le *Prométhée enchaîné*, la démarcation entre le dernier *stasimon* et le début de la séquence finale est moins nette car elle ne s'accompagne d'aucune entrée en scène (là où dans les *Perses* entrait Xerxès et Oreste dans les *Choéphores*). Cette absence d'entrée d'un personnage au début d'une nouvelle séquence parlée est typique de la tragédie du *Prométhée enchaîné*, puisque cela caractérisait déjà le début du premier et du deuxième épisodes.

Ce dernier *stasimon* du *Prométhée enchaîné* entretient un rapport assez lâche avec la séquence finale. Il s'y rattache par la thématique du mariage qui a son importance dans la séquence finale puisque Prométhée y expose le danger qu'encourt Zeus à rechercher une union dont naîtra un enfant plus puissant que son père. Cependant, la façon dont le chœur aborde la thématique du mariage, en mettant en avant dans la strophe la sagesse de celui qui le premier a établi qu'il ne fallait pas rechercher une union avec quelqu'un de plus puissant que soi (v. 887-893) étonne. En effet, la moralité que dégage le chœur des événements dont il vient d'être témoin ne correspond pas exactement avec le récit qui a été élaboré au sujet du personnage d'Io qui ne semblait pas désirer ou rechercher l'union avec Zeus. En outre, cela superpose à une histoire se déroulant entre des dieux des considérations sociales au sujet de la richesse (v. 891 πλούτῳ, v. 893 χερνήταν) et de la naissance (v. 892 γέννα) pour promouvoir une sorte d'endogamie sociale (v. 890 ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῶ « que s'unir selon son rang était de loin le mieux »), alors que le chœur lui-même est composé des divinités

mineures que sont les Océanides³²⁵. La première strophe du dernier *stasimon* travaille une thématique introduite dans la scène avec Io et présente dans la séquence finale, celle de l'union entre deux individus et ses conséquences, mais d'une façon décalée par rapport à l'univers fictif de la pièce³²⁶ puisque le point de vue énoncé semble être celui de jeunes Athéniennes. L'insistance du chœur sur la sagesse (v. 887 ἡ σοφὸς ἡ σοφὸς ἦν ὄς) se retrouvera dans la séquence finale (v. 936 οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί). La réplique de Prométhée qui commence la séquence finale (v. 907-927) peut éventuellement être interprétée comme une réponse aux derniers vers chantés par le chœur : ce dernier disait qu'il ne voyait pas de moyen d'échapper au vouloir de Zeus (v. 905-906) tandis que la tirade de Prométhée relativise largement la supériorité du tyran des dieux³²⁷.

La composition de la séquence finale

La première scène de cet acte final se divise elle-même en différents moments : une tirade de Prométhée (v. 907-927), une brève stichomythie avec le chœur (v. 928-936) puis une dernière réplique plus longue de Prométhée (v. 937-943). L'intensité dramatique du passage est tout de suite marquée par le serment sur lequel s'ouvre le discours de Prométhée (v. 907 ἦ μήν) : Prométhée jure que Zeus va être déchu et les références au futur (v. 908 ἔσται, v. 910 ἐκβαλεῖ, v. 911 κρανθήσεται, v. 918 ἐπαρκέσει, v. 919 πεσεῖν, v. 922 εὐρήσει, v. 926 μαθήσεται) valent ici prioritairement pour une menace. Cette tirade est ainsi essentiellement une prophétie, forme de connaissance sur laquelle Prométhée s'appuie pour renverser l'ordre dominant actuel en évoquant la chute de Zeus (v. 909-910, 919) et en se présentant comme le seul remède contre

³²⁵ Ce dernier *stasimon* du *Prométhée enchaîné* est par exemple semblable au premier *stasimon* de l'*Iphigénie à Aulis* où les femmes du chœur, composées d'étrangères venues de Chalcis, espèrent ne jamais être touchées par un désir immodéré (v. 550-560), avant d'en revenir à l'histoire de Pâris et Hélène (v. 573-589). Le cheminement est comparable à celui de ce dernier *stasimon* du *Prométhée enchaîné* où l'on passe d'une réflexion générale que le chœur s'applique à lui-même avant de réintégrer des éléments de l'intrigue, mais dans *Iphigénie à Aulis*, le chœur est composé d'humaines.

³²⁶ Calame (2013, 75) établit cependant le sens que l'on peut prêter à ce chant : « si en conclusion elles évoquent le chant d'hyménée qu'elles-mêmes avaient entonné jadis pour célébrer les noces de Prométhée avec leur propre sœur Hésioné, c'est sans doute pour mieux montrer le renversement de fortune dont Prométhée, comme tout mortel, est désormais victime. »

³²⁷ Ce lien est établi par Griffith (1983, 248) : « meanwhile P. picks up the Chorus' final remark (906-907), and reminds them that Zeus is not so secure and powerful as he might appear : his habit of pursuing females of lower social rank (cf. 890!) will shortly prove his undoing (907-912). »

cette déchéance (v. 913-915). L'assurance qu'il tire d'un tel renversement le conduit à défier Zeus, comme le montre l'emploi de l'impératif καθήσθω aux vers 916.

L'intertexte hésiodique est ici particulièrement prégnant puisque le spectateur se trouve replongé au cœur d'une lutte pour la souveraineté (v. 909-912, 920-925), lutte présentée comme achevées chez Hésiode³²⁸. La référence aux armes (v. 922-925) est tout particulièrement un rappel de la geste de Zeus dans la *Théogonie*³²⁹, et chez Eschyle Zeus semble sur le point d'engendrer un Typhée³³⁰ face auquel, cette fois, il perdrait. Il s'agit d'une relecture tragique de la *Théogonie*, relecture dont la dimension tragique s'illustre plus particulièrement par la mention d'une malédiction (v. 910 ἀρά), qui n'apparaît pas telle qu'elle chez Hésiode, mais qui est à mettre en parallèle avec les mentions de malédiction que l'on avait à la fin des *Sept contre Thèbes*, ainsi qu'à la fin de *l'Agamemnon* (v. 1565, 1601).

Dans la stichomythie qui fait suite à cette tirade, le chœur répond à Prométhée les objections que le spectateur lui-même peut se trouver être en train de formuler dans son esprit, au vers 928 :

σύ θην ἃ χηζεις, ταῦτ' ἐπιλωσσᾶ Διός.
« Toi, ce sont tes désirs que tu prononces contre Zeus ».

Par cette simple réplique, le chœur crée un nouveau renversement en remettant en cause toute la tirade précédente de Prométhée et invite ainsi le spectateur à interroger les paroles du protagoniste. Prométhée cependant ne se laisse guère démonter par les doutes exprimés par le chœur (v. 929) et renchérit au contraire en prétendant que Zeus connaîtra des maux encore plus terribles que les siens (v. 931), affichant un esprit de revanche qui ressort d'autant mieux face à l'attitude de sagesse humble et soumise promue par le chœur (v. 936). Ce dernier en effet se présente comme perplexe face à l'attitude de Prométhée (v. 932 πῶς δ' οὐχὶ ταρβεῖς), perplexité exploitée du point de vue dramaturgique en ce qu'elle permet de préparer la suite de la scène. En effet, le spectateur est invité à se demander au vers 934, ce qui pourrait arriver de pire à Prométhée que le châtement qu'il subit en ce moment, enchaîné comme il l'est sur une falaise

³²⁸ Le début de la *Théogonie* présente la souveraineté de Zeus et l'ordre qui en découle comme un fait acquis (*Théogonie* v. 11-21).

³²⁹ Hésiode, *Théogonie*, vers 72-3, 489, 504-6. Voir Saïd (1982, 91, n. 31).

³³⁰ La dernière des épreuves que passe Zeus dans la *Théogonie*, aux vers 853-868. Saïd (1982, 87) travaille davantage les liens qui unissent Zeus à Typhée : « Zeus, qui « trône sans crainte (θαρσῶν) en s'assurant sur le fracas dont il emplît les airs, agitant dans ses mains le trait embrasé » (v. 916-917), ne serait-il pas un autre Typhée, destiné lui aussi à « choir ignominieusement d'une chute intolérable » (v. 918-919) ? Le destructeur des monstres anciens ne peut-il pas à son tour être vaincu par « un monstre difficile à combattre » (δυσμαχώτατον τέρας, v. 921) ? Les éclairs de Typhée ne l'ont pas sauvé du tonnerre de Zeus. Il est donc logique d'imaginer, comme le fera Prométhée, que Zeus n'est pas à l'abri d'un feu « plus puissant que la foudre (v. 922) et d'un « fracas formidable à couvrir le tonnerre » (v. 923). »

désertique, une fois pris en compte ce paramètre de l'action qu'est son immortalité. L'imagination du spectateur est ainsi stimulée et la réponse à cette question sera donnée avant la fin de la pièce, au cours de l'intervention d'Hermès. Ainsi l'effort demandé au public sert pour l'instant plutôt à achever cette tragédie, à fournir un élément de résolution à un problème posé dans la pièce elle-même qu'à bâtir un pont entre la fin cette tragédie et le début de celle qui la suivra dans la trilogie.

Au vers 935 Prométhée a déjà défié Zeus une deuxième fois (ὁ δ' οὖν ποιείτω) et il s'obstine dans la provocation une troisième fois aux vers 938-940 avant d'annoncer aux vers 941-943 l'arrivée d'Hermès. Le lien de conséquence entre ces deux éléments est ainsi clairement posé et le spectateur s'attend à ce que la rencontre avec Hermès aboutisse à une scène d'affrontement violent. Prométhée cherche à se distinguer de l'attitude du chœur qu'il juge servile (v. 937 σέβου, προσεύχου, θῶπτε), en soulignant son absence de crainte face à Zeus qu'il défie (v. 939 δράτω, κρατείτω) et menace (v. 940 δαρὸν γὰρ οὐκ ἄρξει θεοῖς) de plus belle. Les provocations de Prométhée témoignent d'un durcissement considérable de sa part et font de lui le portrait d'un personnage aveuglé par le désir de vengeance et l'insolence, ce qui n'est pas forcément l'image qui est donnée de lui dans toute la pièce, comme nous serons amenée à le montrer plus tard. Ainsi, le dramaturge, contraint d'achever sa tragédie sans qu'aucun élément interne à l'intrigue ne lui ait fourni de prétexte pour ce faire (par rapport au meurtre d'Agamemnon dans la tragédie du même nom ou celui de Clytemnestre dans les *Choéphores* qui menaient chaque fois directement à la fin de la pièce) et contre les prescriptions d'Aristote en la matière³³¹, se trouve dans l'obligation de durcir le caractère du personnage de Prométhée pour faire de la réponse de Zeus à ses provocations, *via* l'envoi d'Hermès, une rupture dans la poursuite de l'intrigue.

Ce portrait d'un Prométhée insolent se poursuit dans la scène d'ἄγων qui l'oppose à Hermès. En effet, l'affrontement entre les deux divinités se coule pour sa première partie du

³³¹ Aristote, en *Poétique* 1454 a-b, insiste sur le fait que le dénouement doit découler de la logique interne du *mythos* et non pas être importé de l'extérieur dans la tragédie :

φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεΐᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλου. ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἢ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρᾱν.

« il est donc évident que les dénouements aussi des histoires doivent survenir à partir de l'histoire elle-même et non pas comme dans la *Médée* par l'emploi de la machine et dans l'*Iliade*, au sujet de l'embarcation mais il faut se servir de la machine pour ce qui est extérieur à l'action ou pour tout ce qui est arrivé avant, choses que les hommes ne peuvent pas savoir, ou tout ce qui arrive après, choses qui requièrent de la prescience et une annonce : tout ce que en effet nous confions aux dieux de voir. »

moins (v. 944-986) dans la forme d'une scène d'ἄγών³³², où les deux personnages engagés dans le conflit prononcent d'abord chacun une tirade, avant de passer à un échange plus rapide au cours d'une stichomythie. Une telle forme se trouve également aux vers 298-393 du *Prométhée enchaîné* et dans la fin estimée inauthentique des *Sept contre Thèbes* (v. 1005-1053) et sera de rigueur chez Sophocle et Euripide, mais c'est le chœur qui est plus généralement impliqué dans les stichomythies du corpus eschyléen³³³. La violence de l'échange entre Hermès et Prométhée n'est pas sans rappeler l'échange entre Égisthe et le chœur³³⁴ à la fin de *l'Agamemnon* où la possibilité d'une scène d'ἄγών était cependant écartée par l'identité chorale de l'un des deux opposants, c'est-à-dire par l'impossibilité de l'un des deux opposants de prononcer une tirade. L'effacement du chœur dans cet échange est remarquable pour un finale eschyléen et le spectateur se trouve absorbé par le brio de la dispute entre Hermès et Prométhée. En effet, Hermès demande à Prométhée de révéler l'identité de celle que Zeus ne doit pas épouser sous peine d'engendrer l'héritier qui prendra sa place (v. 947-948), ce dernier refuse (v. 963) et la scène constitue une impasse narrative, dont l'intérêt tient tout entier dans la joute verbale opposant les deux divinités, et ce jusqu'à ce que Hermès évoque le châtement que va subir Prométhée (v. 1014-1029).

Aux menaces concernant l'avenir de Zeus fait donc maintenant place l'annonce du châtement qui va affecter l'avenir immédiat (πρῶτα μὲν au vers 1016) et lointain (μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου au vers 1020) de Prométhée. Le cataclysme qui doit l'ensevelir sous terre aura lieu au cours de cette pièce, comme Prométhée commence à le décrire à partir du vers 1080 et l'on peut supposer que sa remontée vers la lumière (v. 1021 ἄσπορον ἤξεις εἰς φάος) et l'arrivée de l'aigle qui vient lui dévorer le foie (v. 1021-1025) ont lieu dans l'intervalle qui sépare la première tragédie de la trilogie de la deuxième, cet intervalle étant constitué d'un temps très long comme le souligne le vers 1020. La dimension programmatique de cette tirade d'Hermès est donc remarquable : du point de vue de l'action cela a pour effet de rendre les menaces de Zeus bien plus effectives que celles de Prométhée, du point de vue de la composition de la pièce, cela nous rappelle le lien qui était étroitement établi entre la fin des *Choéphores* et le début des *Euménides* par l'annonce de la direction prise par Oreste. Cependant, la dimension spectaculaire des faits annoncés par Hermès (écroulement d'une

³³² Duchemin (1968, 49) souligne que « le rythme très varié » des successions de réplique distingue cette scène d'une véritable scène d'ἄγών, mais elle repère une anticipation de ce type d'échange dans la réplique du chœur des vers 1036-1039.

³³³ Taplin (1977, 187-188).

³³⁴ Certains ont pu rapprocher le défi de Prométhée de la colère d'Achille dans l'Iliade, Prométhée renvoyant Hermès comme Achille renvoyait Ulysse et ses compagnons. Voir par exemple Beck (1975, 129).

montagne, dévoration du foie de Prométhée par un aigle) indique que dans le cas de cette tragédie cette explicitation du lien entre deux tragédies d'une même trilogie a également pour fonction d'évoquer des événements dont une mise en scène réaliste est impossible et qui sont ainsi placés aux marges de l'action principale.

Le chœur conclut cet échange entre Prométhée et Hermès en donnant raison à ce dernier (v. 1036-1040) et dès lors le reste de la pièce quitte le mode parlé pour le mode récitatif, partageant une longue série anapestique entre Prométhée, Hermès et le chœur, phénomène unique dans le corpus eschyléen³³⁵. C'est le personnage de Prométhée qui initie ce changement, changeant de vers pour continuer à exprimer les mêmes idées puisqu'il ne cesse de défier Zeus (v. 1043-1053). Le changement métrique s'accompagne cependant d'un changement radical d'attitude chez le chœur, puisque celui-ci, qui promouvait encore, aux vers 1036-1040, la conciliation et la modération, refuse à présent vivement d'obéir à Hermès qui lui demande de quitter Prométhée pour ne pas être frappé lui aussi par le cataclysme qui va s'abattre sur le fils du Titan. Cette résistance finale du chœur surprend, même si elle n'est pas totalement sans rapport avec la résistance que les vieillards du chœur de *l'Agamemnon*, représentés comme faibles et impuissants pendant une large partie de la pièce en question, opposaient à Égisthe, d'autant plus que nous n'avons guère plus d'indications sur le sort final du chœur dans *l'Agamemnon* que nous n'en avons ici, de façon certes plus problématique, en ce qui concerne les Océanides³³⁶. Dans *le Prométhée enchaîné*, cela pose surtout des problèmes du point de vue de la mise en scène puisque nous ne savons plus ce qu'il advient du chœur après qu'il a énoncé sa volonté de subir les mêmes maux que Prométhée.

Hermès répond à la volonté du chœur de rester auprès de Prométhée puis part sans plus s'adresser à ce dernier. Il prend soin de décliner toute responsabilité, de sa part aussi bien que de celle de Zeus, dans le sort du chœur (v. 1071-1079) et l'on a ainsi l'impression qu'Hermès anticipe une évaluation future des actions de Zeus et stipule clairement que l'on ne reviendra plus sur le cas de ce chœur dans la suite de la trilogie, qui ne peut donc être considéré comme un fait à charge contre Zeus. La concentration de vocabulaire typique de la tragédie dans la dernière réplique d'Hermès (v. 1072 πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι « acculées par votre égarement », v. 1073 τύχην, v. 1075 πῆμ', v. 1078-1079 εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης // ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας « vous serez prises dans le filet de l'égarement à cause de votre inconscience ») ferait

³³⁵ L'*Électre* d'Euripide présente un phénomène similaire, puisque les 67 derniers vers (1292-1359) de cette tragédie sont des anapestes prononcés alternativement par le chœur, les Dioscures, Électre et Oreste.

³³⁶ Brown (1976, 213).

presque du chœur un groupe d'héroïnes tragiques, piégées par leur propre aveuglement³³⁷, ce qui ne se laissait guère deviner par le portrait qui en a été fait dans le reste de la pièce, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

Prométhée ne réagit pas à l'engagement du chœur qui a refusé de le trahir et la critique estime parfois que si Prométhée adresse les trois derniers vers de sa réplique à sa mère et à l'éther (v. 1091-1092 ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων //αἰθῆρ κοινὸν φάος « honneur dû à ma mère, éther, lumière commune à tous »), c'est qu'il est alors seul sur scène, le chœur ayant tout de même fui aux premiers coups de tonnerre dont Prométhée rend compte (v. 1082-1083 βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται //βροντῆς « l'écho profond du tonnerre mugit »)³³⁸. La mise en scène de la solitude finale de Prométhée confronté aux éléments aurait effectivement du sens et fournirait un dernier tableau de la grandeur pathétique du héros. Ce dernier décrit la tempête qui arrive sur lui (v. 1080-1088) et l'on est ainsi passé des souhaits provocateurs (v. 1044-1053 ῥιπτέσθω, ἐρεθιζέσθω, κραδαίνοι, συγχώσειεν, ῥίψειε) à la description (v. 1080-1090 σεσάλευται, παραμυκᾶται, ἐκλάμπουσι, ἰλίσσουσι, σκιρτᾷ, ξυντετάρακται, στείχει). Cela confère un fonctionnement autonome et une unité à cette séquence finale qui s'ouvrait sur les menaces de Prométhée et se clôt sur la punition de ces menaces. Le chaos est une thématique essentielle de cette fin de tragédie, étant d'abord souhaité par l'un des personnages (v. 992-996, v. 1043-1053), annoncé par un autre (1015-1019) et finalement sans doute figuré sur scène d'une façon ou d'une autre (v. 1080-1088). Ce déchaînement des éléments est l'image de la confusion dans laquelle le dramaturge semble avoir voulu plonger le spectateur en cette fin de tragédie. En effet, plus aucune allusion n'est faite en cette fin à la philanthropie de Prométhée qui perd peut-être l'adhésion du spectateur en surenchérissant dans la menace, le défi et l'insulte comme il le fait. Le spectateur assiste ainsi au déferlement de la violence de Zeus contre Prométhée, mais peut hésiter entre un sentiment de pitié et l'impression qu'il s'agit là d'un châtement mérité.

La fin du *Prométhée enchaîné* laisse son spectateur et encore plus son lecteur dans la confusion. En effet les questions restent multiples : comment Hermès arrive-t-il sur scène ? qu'advient-il du chœur ? comment était représenté le cataclysme que Prométhée décrit à la fin ? comment était prévue la sortie du personnage enchaîné qu'est Prométhée ? Ces difficultés auxquelles fait face le lecteur ne doivent pas oblitérer celles auxquelles pouvait être confronté

³³⁷ Calame (2013, 76) analyse ainsi cette réplique d'Hermès : « par l'ultime intervention chantée d'Hermès, les Océanides sont renvoyées à la condition humaine et à la responsabilité morale que l'homme assume dans son action malgré le caractère inéluctable de son destin, accompli par Zeus ; ceci dans un vous énonciatif englobant. En dépit des différences de sexe, de statut social et de statut historique, les choreutes filles d'Océan partagent la condition qui est celle du spectateur athénien moyen. »

³³⁸ Sommerstein (2010a, 224).

le spectateur qui observe le châtimeut de Prométhée sans savoir s'il est mérité ou pas. La fin de cette tragédie est donc l'opposé d'une résolution, semble au contraire compliquer au maximum le cas représenté aux spectateurs : à l'image de Prométhée qui est sur le point d'être englouti sous terre, l'intrigue s'enfonce dans un abîme de confusion, comme s'il s'agissait là d'un passage nécessaire à l'évolution postérieure de l'intrigue et des personnages. Le dramaturge a choisi pour son finale la représentation d'un chaos inextricable tout en faisant sentir à ses spectateurs que le *Prométhée enchaîné* ne procure pas une fin satisfaisante en elle-même et demande à être complété par une autre pièce.

Le premier constat qui se dégage de l'étude des fins des tragédies d'Eschyle est leur variété irréductible. Les séquences finales que nous avons dégagées de chaque pièce sont en effet de longueurs diverses (169 vers pour les *Perses*, 182 dans les *Sept contre Thèbes*, 94 pour les *Suppliantes*, 301 pour l'*Agamemnon* 103 pour les *Choéphores*, 269 pour les *Euménides* et 124 pour le *Prométhée enchaîné*), font intervenir plus ou moins d'acteurs en plus du chœur qui lui-même joue un rôle plus ou moins moteur selon la tragédie considérée. Les séquences finales se délimitent avec plus ou moins de facilité selon les pièces et l'histoire de la transmission fait que nous ne sommes pas confrontés aux mêmes problèmes d'ordre textuel pour chacune des pièces. On ne retrouve pas à la fin des séquences finales des tragédies d'Eschyle les anapestes qui forment une *coda* à un grand nombre des tragédies de Sophocle et Euripide et cette absence signe l'originalité remarquable de chacune des fins d'Eschyle.

La fin d'une tragédie d'Eschyle peut prendre la forme d'un duo lyrique entre chœur et acteur (les *Perses*), ou entre deux demi-chœurs (les *Sept contre Thèbes*), d'un récitatif anapestique plus ou moins long et prononcé soit par le seul chœur (les *Choéphores*) soit par plusieurs personnages (le *Prométhée enchaîné*), d'une stichomythie en tétramètre trochaïque (l'*Agamemnon*). Elle peut faire intervenir un chœur secondaire qui soit dialogue avec le chœur principal (les *Suppliantes*), soit assume seul une paire strophique (les *Euménides*). Des points communs se laissent cependant discerner sous ces différences formelles : quatre des tragédies (les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes*, les *Euménides*) finissent par la mise en scène d'une procession qui, pour des motifs et destinations différents, fait de la sortie du chœur un moment du spectacle tragique. À l'opposé, deux des tragédies (l'*Agamemnon* et le *Prométhée enchaîné*) ne donnent aucune indication concrète sur la mise en scène de la sortie du chœur. Les *Perses* et les *Sept contre Thèbes* finissent par un chant de deuil causé par la mort

de guerriers, ce qui n'est pas sans rappeler la fin de l'*Illiade*, les *Suppliantes* et les *Euménides* par l'intégration d'un groupe dans une nouvelle cité, mais à chaque fois avec un certain nombre de variations et nous avons sans doute là des modèles typiques de fin de tragédie, auxquels on ne pourrait cependant réduire la fin chez Eschyle. Il semble ainsi vain et impossible de chercher à établir un schéma unique dans le moule duquel se coulerait la fin d'une tragédie d'Eschyle, mais utile et pertinent de faire des rapprochements entre les fins des différentes tragédies. Nous avons ainsi pu repérer la récurrence d'un certain type de vocabulaire à la fin des tragédies, celui de la victoire, de la malédiction ou de l'égarement tragique.

La dimension de spectacle semble être importante dans ces séquences finales, qui attirent presque toutes l'attention du spectateur sur un élément de la représentation : l'aspect lamentable de Xerxès en haillons et ne possédant rien d'autre qu'un carquois dans les *Perses*, les corps des deux frères dans les *Sept contre Thèbes*, les corps d'Agamemnon et de Cassandre dans l'*Agamemnon* dont le finale met également en scène l'esquisse d'un combat entre deux groupes, les corps de Clytemnestre et Égisthe, ainsi que le piège employé par Clytemnestre contre son époux, puis les attributs de suppliant affichés par Oreste dans les *Choéphores*, la procession escortant les Érinyes habillées de pourpre dans les *Euménides*, le cataclysme qui ensevelit le protagoniste dans le *Prométhée enchaîné*. Seules les *Suppliantes* n'attirent guère l'attention du spectateur sur un élément visuel, travaillant plutôt le caractère prédictif des paroles prononcées par les personnages. La musique est également un élément de spectacle qu'Eschyle travaille à la fin de ses pièces, et cela se fait tout particulièrement ressentir dans les *Perses*. Eschyle semble donc accorder beaucoup de soin à l'aspect visuel de ses tragédies, mais une telle impression devra être confirmée par l'étude de l'ensemble des tragédies en question, afin de voir si la fin se distingue effectivement du reste du corps de l'œuvre par son caractère particulièrement visuel.

Chapitre II : La préparation de la fin à l'échelle de l'œuvre

« L'art du dénouement consiste à le préparer sans l'annoncer »³³⁹

La séquence finale est la dernière partie de l'œuvre et à ce titre il convient d'interroger la préparation dont elle est l'objet au cours de la pièce et comment elle est intégrée à ce qui la précède³⁴⁰. En effet, la séquence finale doit créer un effet sur le spectateur et cet effet est conditionné par la préparation dont elle a été l'objet au cours de la pièce. Les tragédies d'Eschyle sont-elles construites de sorte à faire de la fin le moment attendu de l'ensemble de la pièce ou au contraire la fin n'est-elle jamais que le moment où les tensions créées par l'intrigue se résorbent ? Le dénouement est-il toujours situé dans la séquence finale ? La fin peut-elle être l'objet d'une surprise pour le spectateur ou ne se situe-t-elle que dans la droite ligne de ce qui la précède au sein de l'œuvre ? La séquence finale des tragédies d'Eschyle est-elle l'objet d'une préparation particulière à l'échelle de l'œuvre ou découle-t-elle simplement de la scène qui la précède ? Quels paramètres narratifs se voient modifiés à la fin de l'œuvre pour permettre l'avènement de la fin ? La séquence finale se démarque-t-elle des autres parties de la tragédie ou sa seule particularité est-elle d'être la dernière de la pièce ?

Le spectateur aborde la séquence finale informé de tout ce qui l'a précédée et un certain nombre d'attentes dicte sa réaction face au finale. Ainsi, le déroulement de l'action propose aux spectateurs différentes pistes qui pourraient être suivies pour arriver à la fin de l'œuvre mais le dramaturge peut décider de surprendre le spectateur en ne suivant pas la voie qu'il a lui-même indiquée. Par exemple, dans *l'Agamemnon*, la tirade consacrée à la tempête qui a séparé Ménélas du reste de la flotte (v. 636-680) peut faire croire aux spectateurs que ce dernier va intervenir dans l'action de la trilogie alors qu'il n'apparaîtra finalement que dans le drame satyrique attendant à la trilogie. L'attitude ou les décisions prises par un personnage dans la séquence finale créent un effet sur le spectateur, effet qui dépend de la façon dont le personnage en question a été représenté précédemment dans l'œuvre. Par exemple dans le *Prométhée*

³³⁹ Marmontel (1846, I, 432).

³⁴⁰ Kavoulaki (2008, 294), lorsqu'elle s'intéresse à ce qu'elle nomme l'*exodos* des *Suppliantes* d'Euripide, justifie en ces termes les rapprochements qu'elle va effectuer avec les parties précédentes de l'œuvre : « special focus will be placed on the *exodos* of the play, yet since the final part of the play reverses, recapitulates or complements and illuminates issues and themes introduced already at the beginning of the play, it is necessary to view the action in the *exodos* in the light of the foregoing events. »

enchaîné, le refus final des Océanides de quitter Prométhée surprend le spectateur qui a été habitué à la représentation d'un groupe timide et impressionnable.

De même, l'attente de la fin conditionne la vision de la pièce par le spectateur et les facultés interprétatives du spectateur sont stimulées par la question qu'il se pose de savoir comment l'action mise en scène va s'achever. L'expérience de la vision d'une pièce est donc celle de la tension créée par l'attente de la fin et l'existence nécessaire d'une fin apparaît comme un principe dynamique qui aide le spectateur à se projeter dans la progression de la pièce. Ainsi, par exemple, dans le *Prométhée enchaîné*, le spectateur peut se demander ce qui va interrompre le châtimement de Prométhée après avoir vu ce dernier être enchaîné à un rocher. La fin, quand elle est vue, donne lieu à une relecture rétrospective de tous les événements qui ont eu au cours de la pièce et son anticipation crée dès le début de l'œuvre une dynamique qui implique le spectateur dans le déroulement de l'action.

Dans un premier temps, nous étudierons les rapports qu'entretiennent le début et la fin de chaque pièce. En effet, l'une des fonctions attendues de l'exposition est une fonction programmatique qui consiste à préparer un certain nombre d'éléments qui vont intervenir plus tard dans l'œuvre et se pose la question de savoir si la fin est anticipée par le début et si oui, quel est l'effet créé sur le spectateur par cette anticipation programmée dans le début de l'œuvre. La fin est-elle simplement annoncée par le début ou le dramaturge peut-il préparer un effet de renversement en faisant de la fin un miroir inversé du début et créer ainsi un effet proprement tragique ? Il faudra dès lors réfléchir à une délimitation du début, en nous demandant si cette dernière se fait plus ou moins facilement que celle de la fin. D'après Aristote³⁴¹, le début et la fin sont les deux bornes dont la présence est nécessaire à la formation d'un tout et il nous faudra réfléchir à la façon dont le début et la fin créent une unité. Commencer et finir une intrigue sont deux actions *a priori* antagonistes mais nous pourrions nous demander comment, dans les deux cas, un rapport s'établit entre ce qui est la fiction et ce qui ne l'est pas.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au chœur comme étant un fil conducteur qui mène le spectateur du début à la fin de la pièce. En effet, contrairement aux acteurs dans la plupart des tragédies d'Eschyle et sauf dans les *Euménides*, le chœur est constamment en scène depuis la *parodos* où il fait son entrée et cette présence continue en fait un point de repère pour le spectateur. Le chœur se trouve doté d'une identité bien précise (des vieillards argiens dans l'*Agamemnon* par exemple) mais l'emploi dramaturgique qu'en fait

³⁴¹ Aristote, la *Poétique* 1450b 25-32.

l'auteur peut varier d'un moment à l'autre de la pièce et il convient de se demander s'il est possible de repérer un emploi qui est fait du chœur de façon récurrente à la fin des tragédies d'Eschyle et dans quelle mesure cet emploi est annoncé par le rôle joué précédemment par le chœur dans la pièce. La prise de parole du chœur varie par sa forme, ce dernier adoptant tantôt les trimètres iambiques, tantôt le chant et tantôt les anapestes pour s'exprimer, ce qui laisse penser que ses fonctions varient au sein de la séquence finale et nous essaierons de donner une image du chœur qui rende compte du dynamisme avec lequel Eschyle emploie le chœur pour achever ses pièces.

La présence des acteurs sur scène est moins continue que celle du chœur et dans trois des tragédies d'Eschyle, la séquence finale se caractérise par l'apparition d'un nouveau personnage. Est-ce que l'arrivée d'un nouveau personnage est préparée par le corps de la pièce ou le dramaturge en fait-il le ressort d'une surprise qu'il réserve à son spectateur pour le finale de sa pièce ? Il convient également de s'interroger sur les changements qui peuvent affecter un même personnage à la fin de la pièce par rapport au début ou au milieu et comprendre ainsi comment l'interruption d'une action présentée jusqu'alors comme continue peut être introduite. Trois des tragédies d'Eschyle ont à traiter la mort de personnages importants pour l'intrigue dans leur séquence finale et cette dernière se caractérise souvent par le traitement qu'il faut nécessairement faire de la disparition de plusieurs des agents majeurs de l'action dramatique. La fin est le lieu par excellence où faire le bilan du sort connu par le personnage au cours de la pièce et il s'agira de voir comment le traitement des personnages permet à la pièce d'arriver à sa fin.

Le début comme un lieu d'anticipation privilégié de la fin

Le début et la fin sont les deux seuils d'entrée et de sortie de l'œuvre et il semble intéressant de rapprocher ces deux termes qui forment le cadre de l'œuvre et posent tous deux la question du rapport entre le spectacle et le non-spectacle. Le début a pour fonction de lancer l'action qui sera partiellement ou totalement achevée à la fin de l'œuvre et il convient d'étudier comment le début d'une pièce conditionne, ou non, la séquence finale. Le début constitue « une mise en réserve du sens »³⁴² et l'on peut se demander comment la fin marque ou non l'actualisation, la réalisation des potentiels prévus au début de l'œuvre.

³⁴² Del Lungo (2010, 17).

Réfléchissant aux rapports entre le début et la fin du récit, Del Lungo (2010, 18-20) énonce cinq types de relations qui peuvent unir début et fin : « la première est une relation de continuité, lorsque la fin actualise de manière logique et cohérente, voire symétrique, le sens initial. (...) La deuxième forme consiste en une relation de déplacement, lorsque la fin réactualise les possibles sémantiques du début, mais les infléchit vers d'autres significations. (...) La troisième forme montre une relation de dévoilement, sans doute la plus courante et la plus attendue dans le texte narratif, lorsque la fin se charge de révéler ce qui n'était pas dit, en donnant un sens rétrospectif à l'ensemble du texte. (...) La quatrième forme de relation relève d'une rupture qui s'instaure, par rapport au sens initial, quand la fin revient à nier, parfois par symétrie inversée, les possibles sémantiques ouverts au commencement. (...) La dernière forme est une relation de suspension, dans les cas où la fin reste sémantiquement ouverte, sans donner aucune possibilité de figer un sens ou de définir une interprétation. » Cette réflexion s'applique davantage au roman qu'à la tragédie grecque, mais il est intéressant de garder à l'esprit ces formes de relation (continuité, déplacement, révélation, rupture, suspension) pour notre étude. Ainsi, la poésie antique a donné beaucoup d'importance au procédé de la composition annulaire, procédé d'après lequel la fin reprend des éléments du début et il nous faudra nous demander si Eschyle pratique cette composition annulaire et si oui, quel est le sens donné à la reprise d'éléments du début à la fin.

De même qu'il nous a fallu réfléchir à la limite initiale des fins des tragédies d'Eschyle, le début pose la question de sa limite finale. Dans les *Perses* et les *Suppliantes*, l'absence de prologue et la longue durée accordée à l'entrée du chœur semblent limiter le début à la *parodos* qui contient à chaque fois les éléments suffisants pour remplir la fonction d'exposition. Dans les autres tragédies d'Eschyle il faut se demander si le début s'arrête au prologue ou si la *parodos* doit être incluse. Dans le *Prométhée enchaîné* et les *Sept contre Thèbes*, le prologue est suffisamment détaillé et la *parodos* n'apporte aucune autre information nécessaire au lancement de l'action que l'identité du chœur et le début semble pouvoir se limiter au prologue. Dans l'*Agamemnon* le prologue, énoncé par un veilleur qui se refuse à en dire trop, est bref et la *parodos*, où les vieillards viennent raconter le départ de la flotte pour Troie et le sacrifice d'Iphigénie, semble appartenir pleinement à l'exposition de la pièce, c'est-à-dire à son début. Dans les *Choéphores*, à un prologue dominé par les figures d'Oreste et Pylade fait suite une *parodos* caractérisée par la présence d'Électre et du chœur et ces deux temps semblent former une unité qui va introduire le spectateur à la scène de reconnaissance. Le prologue des

Euménides est un morceau complexe³⁴³ composé de différentes séquences et dans cette tragédie, le début semble être toute la partie localisée à Delphes.

Selon Del Lungo (2010, 10) « le commencement constitue un objet plus apte à la théorie, et notamment à la définition des fonctions, que la fin, objet sans doute plus fuyant, et dont l'interprétation relève davantage des cas particuliers. » Il est vrai que les règles de l'exposition d'une pièce de théâtre sont bien connues puisque le début d'une pièce a généralement pour fonction de situer l'action, de présenter les personnages et de susciter l'intérêt du spectateur en nouant les premiers fils de l'intrigue. La longueur et les modalités concrètes de l'exposition peuvent varier selon les pièces mais il est souvent possible de repérer les stratégies mises en place par le commencement d'un texte pour lancer son action. Il est ainsi particulièrement intéressant de confronter le début et la fin d'une pièce pour vérifier cette théorie avancée par Del Lungo, théorie selon laquelle il est plus facile de théoriser le début que la fin. Enfin, il a été noté par la critique que le début d'une œuvre attirait particulièrement l'attention du public³⁴⁴, et il nous faudra nous demander si la fin jouit d'une faveur similaire ou si au contraire elle souffre d'une baisse de régime de la concentration des spectateurs.

Deux des tragédies d'Eschyle ont pour caractéristique de présenter une fin construite dans un effet de renversement par rapport au début : les *Sept contre Thèbes*, et de façon plus nette encore, les *Perses*. Les *Suppliantes* illustrent d'une façon remarquable le procédé de la composition annulaire. De même, le *Prométhée enchaîné* commence et finit par l'exécution d'un châtiment contre Prométhée. Dans la trilogie de l'*Orestie*, le début se distingue à chaque fois par sa valeur programmatique, annonçant de façon plus ou moins précise le déroulement de l'action à venir.

Les *Perses* : le début annonce la fin qui y répond dans un effet de renversement

³⁴³ La difficulté dans laquelle nous sommes plongée lorsque nous tentons de délimiter la fin du début des *Euménides* est à comparer à la difficulté à laquelle sont confrontés ceux qui tentent d'établir la mise en scène de ce début. Voir par exemple Brown (1982, 26-30), Rehm (2004, 290-301).

³⁴⁴ Par exemple Wilson (2006, 190) : « and we might well imagine that the opening moments of any tragic trilogy elicited a particular sensitivity of attention from its audience. »

Les *Perses* sont dépourvus de prologue au sens de partie parlée par les acteurs avant le premier chant du chœur³⁴⁵ et commencent par l'arrivée du chœur qui, ignorant encore la défaite de Xerxès, prononce à son entrée en scène une série d'anapestes (v. 1-64), suivie d'un chant strophique (v. 65-139) et tel est ce que l'on peut considérer comme étant le début de l'œuvre. Ce début a essentiellement pour fonction de présenter certains des personnages du drame, d'instruire le spectateur quant au départ de l'armée perse pour la Grèce et, en l'absence de nouvelles apportées par un messager³⁴⁶, d'instaurer une atmosphère d'attente anxieuse. Dans les *Perses*, les rapports entre le début et la fin de l'œuvre conjuguent effets d'annonce et de renversement.

Le premier vers de la tragédie (τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων « voici appartenant aux Perses qui sont partis ») est une reprise du premier vers de la tragédie de Phrynicos les *Phéniciennes*³⁴⁷. Cette dernière, qui avait également pour sujet la défaite perse à Salamine, commençait ainsi par le vers τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων « voici appartenant aux Perses qui jadis ont marché » prononcé par un eunuque qui racontait la défaite de Xerxès dès le début de la pièce. Eschyle remplace donc τῶν πάλαι βεβηκότων par τῶν οἰχομένων, le verbe οἶχομαι étant souvent employé comme un euphémisme pour désigner la mort d'un individu³⁴⁸, tandis que dans le vers de Phrynicos le verbe βαίνω, qui peut également mais moins couramment désigner le départ d'un individu du monde des vivants³⁴⁹, était précisé par l'adverbe πάλαι et était donc pris dans son sens premier de verbe de mouvement³⁵⁰. Ainsi Eschyle, jouant sur la polysémie du verbe οἶχομαι qui peut désigner à la fois un mouvement de départ et le décès d'un individu, inscrit implicitement la mort des Perses à l'ouverture de sa pièce, avant même l'annonce de la défaite, et prépare ainsi un effet d'ironie car le chœur n'a

³⁴⁵ Aristote, la *Poétique*, 1452 b.

³⁴⁶ Selon Borda (2000, 10) cette attente anxieuse est une création de la fiction alors que les Perses « disposaient d'un service rapide de courrier par relais de cavaliers, l'*aggareion* » qui était à même de leur donner plus d'indications sur l'état de la campagne de Xerxès.

³⁴⁷ Nous le savons par l'ὑπόθεσις conservé avec le texte de la tragédie des *Perses*. Voir par exemple Broadhead (1960, 2).

³⁴⁸ Expriment d'abord concrètement le départ pour le royaume d'Hadès, comme dans Homère *Iliade* 22, 213 (ᾧχετο δ' εἰς Αἴδαο, λίπεν δέ εἰ Φοῖβος Ἀπόλλων « [Hector] partit pour l'Hadès et Phoibos Apollon l'abandonna »), d'où l'on emploie le participe οἰχόμενος au sens du participe θανών (Sophocle, *Électre* 144-145 νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς // οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται. « stupide est celui qui oublie ses parents morts d'une façon pitoyable. »

³⁴⁹ Voir Garvie (2009, 50).

³⁵⁰ Nous pouvons également noter une autre différence entre l'ouverture de la pièce de Phrynicos et celle d'Eschyle : « Phrynichus had a eunuch open the play. This indicates a radical difference between the *Phoenissae* and the dignified opening of the elders in the *Persae*, and suggests that Phrynichus' overall portrayal of his Persian characters and of the Persian nation is likely to have been markedly different from and more hostile than Aeschylus'. » (McCall, 1986, 45). Nous serons amenée à poser plus tard la question d'un sentiment de sympathie créé par la pièce à l'égard des Perses.

pas conscience de toute la portée de son propos, à la différence du spectateur qui connaît déjà le fait de la défaite perse³⁵¹.

En outre, le participe substantivé τῶν οἰχομένων sera repris à l'identique aux vers 915-917, lorsque Xerxès, qui vient d'entrer sur scène au vers 908, regrette de ne pas être mort en même temps que ses compagnons :

εἴθ' ὄφελεν, Ζεῦ, κάμῃ μετ' ἀνδρῶν
τῶν οἰχομένων
θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.
« Si seulement, ô Zeus, moi aussi avec mes hommes
ceux qui nous ont quittés,
un destin mortel m'avait enseveli. »

Le parallèle est aisé à établir entre le premier vers de la pièce et le début de sa séquence finale³⁵² : le spectateur a ainsi l'impression que l'entrée de Xerxès sur scène vient souligner la réalisation d'une prédiction que le chœur avait énoncée sans s'en rendre compte. La signification profonde des mots employés dans le premier vers de la tragédie semble révélée et s'accompagne à l'inverse du désir d'être plongé dans les ténèbres (καλύψαι).

La thématique du départ des hommes est encore reprise dans la *parodos* aux vers 11-12 (πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς // ὄχωκε « toute la force née en Asie se trouve partie »), 17-18 (καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος // προλιπόντες ἔβαν « et ayant quitté l'antique rempart cissien, ils s'en sont allés ») et 59-60 (τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας // οἴχεται ἀνδρῶν « telle est la fleur de la terre perse qui part, composée d'hommes »). Il s'agit alors à chaque fois d'évoquer le départ concret des hommes de l'Asie pour la Grèce et une note d'inquiétude se laisse entendre dans la répétition³⁵³ de ce mouvement de départ qui laisse la Perse vide de ses hommes (v. 119 κέανδρον μέγ' ἄστῃ Σουσίδος « la grande cité de Suse vidée de ses hommes »). Or, des verbes de mouvement évoquant un départ des hommes se retrouvent à la fin de la pièce, par exemple aux vers 1003-1004 :

ΞΕ.	βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ.
ΧΟ.	βεβᾶσιν, οἶ, νόνημοι.
Xerxès.	« Ils s'en sont allés, en effet, les chefs de l'armée.
Le Chœur.	Ils s'en sont allés, hélas, anonymes »

³⁵¹ Voir sur ce point Avery (1964, 175) et Garner (1990, 22).

³⁵² Le verbe οἴχομαι est également employé lorsque le messager annonce la défaite perse, au vers 252 τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν « la fleur des Perses s'en va, abattue ».

³⁵³ Sur les répétitions dans la *parodos*, voir Assaël (1992/1993, 16-19). Au sujet du mouvement elle s'exprime ainsi : « il suggère l'image de peuples entiers engagés dans une marche hallucinante dont le but est à peine indiqué ».

Lorsque le chœur dira s'étonner de ne pas voir un certain nombre de généraux suivre Xerxès (v. 992-1002), ce dernier répondra qu'ils s'en sont allés, reprenant à nouveau un euphémisme pour évoquer la mort de ses généraux. De même, dans la *parodos*, les combattants sont désignés par le terme *ἐλαιοβάται* « qui avancent à travers les marais »³⁵⁴ tandis que dans la séquence finale c'est le terme *ἄδοβάται*³⁵⁵ « qui marchent vers l'Hadès » qui les qualifie. Le vocabulaire du mouvement qui dans la *parodos* exprimait le départ des hommes pour une expédition guerrière contre la Grèce est maintenant repris de façon figurée pour exprimer la mort de ces hommes. Le départ pour la Grèce se révèle être l'équivalent d'un départ pour le royaume d'Hadès et, du début à la fin de l'œuvre, l'on observe ainsi un phénomène de dévoilement et de renversement qui révèle la nature réelle du mouvement entrepris par les Perses.

Le chœur se présente aux vers 1-7 comme les hommes de confiance (v. 2 *πιστά*³⁵⁶) choisis (v. 7 *εἴλετο*) par Xerxès pour garder ses richesses (v. 3-4) et gouverner ses terres (v. 7) en son absence. La présentation du chœur induit celle de Xerxès essentiellement caractérisé alors par le pouvoir autocratique qui est le sien (v. 5 *αὐτὸς ἄναξ Ξέρξης βασιλεὺς... εἴλετο*) et l'intérêt du spectateur est tout de suite appelé à se focaliser sur la figure de ce roi qui n'entrera sur scène qu'à la fin de la pièce. L'autocratie de Xerxès sera également une donnée de la fin de la pièce qui met en scène la situation paradoxale d'un roi défait qui n'est guère inquieté quant à la pérennité de son pouvoir. Le chœur apparaît comme une émanation de la volonté de Xerxès et le couple qui occupera l'espace scénique lors de la séquence finale est introduit dès le début de la pièce. La confiance placée dans le chœur ne sera pas démentie au cours de la pièce³⁵⁷ et se trouve annoncée par ces vers la sortie finale du chœur obéissant aux ordres de Xerxès au sujet de l'exécution du deuil. L'accumulation des titres honorifiques (*ἄναξ, βασιλεὺς*) souligne la royauté triomphante de Xerxès au moment de son départ pour la Grèce, ce qui prépare un contraste avec son retour pathétique tandis que l'adjectif *Δαρειογενής* appelle implicitement la comparaison entre le père Darius et le fils Xerxès, comparaison qui sera l'un des éléments importants de cette pièce. Les adjectifs *ἀφνεῶν* et *πολυχρύσων* (v. 3) introduisent par l'emploi d'un vocabulaire épique le thème de la richesse de l'empire perse, thème qui sera largement repris dans la *parodos* aux vers 9 (*πολυχρύσου στρατιᾶς*), 45 (*πολύχρυσοι Σάρδεις*), et 53

³⁵⁴ Nous empruntons la traduction à Assaël (1992/1993, 24).

³⁵⁵ Si l'on accepte de la conjecture d'Hermann.

³⁵⁶ Ce terme est sans doute la traduction grecque d'un terme technique pour désigner les conseillers perses. Voir Garvie (2009, 50).

³⁵⁷ L'adjectif *πιστός* est repris au sujet du chœur aux vers 528 et 681. Le nom *πιστώματα* désigne le chœur au vers 171.

(Βαβυλῶν δ' ἡ πολύχρυσος) et qui prépare un autre contraste avec l'état de déchéance présenté par Xerxès dans la séquence finale, lorsqu'il arrivera sur scène en haillons. Le début des *Perses* prépare donc la fin de l'œuvre en introduisant les personnages qui seront présents dans la séquence finale et en mettant en place les éléments nécessaires à la création d'effets de renversement à la fin de la pièce.

Au début des *Perses*, le chœur fait part d'une angoisse qui annonce la catastrophe rapportée ensuite par le messager comme une confirmation au pressentiment exprimé dès les premiers vers de l'œuvre. La fin est inscrite dans le commencement et aucun répit n'est accordé au spectateur qui passera de l'attente anxieuse à la déploration. Le chœur fait part des craintes que suscite chez lui le départ du roi et de l'armée aux vers 8-11 :

ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ
καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη
κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται
θυμὸς ἔσωθεν.
« Au sujet du retour du roi
et de son armée riche en or, déjà
en devin de malheur, est trop troublé
mon cœur au fond de mon être. »

Le retour du roi est donc posé dès à présent comme horizon d'attente pour le spectateur qui verra Xerxès entrer sur scène à la fin de la pièce, mais sans son armée riche en or. Le θυμός du chœur est un prophète annonciateur de maux (κακόμαντις) qui se révélera véridique et Eschyle se sert de la crainte ressentie par le chœur comme d'un instrument dramaturgique pour susciter l'intérêt du spectateur et lancer l'intrigue de sa pièce. Les vers 935-938 révéleront ce que signifie pour les Perses le retour de Xerxès :

πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν,
κακομέλετον ἰάν
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω πέμψω,
πολύδακρυν ἰαχάν.
« En réponse à ton retour,
l'éclat de voix qui parle de malheur,
le cri qui chante le malheur du pleureur mariandynien
je le proférerai, je le proférerai,
lamentation qui appelle de nombreuses larmes. »

Le retour de Xerxès n'est plus le fait de l'organe qu'est le θυμός, mais de celui de la voix (πρόσφθογγόν, κακοφάτιδα βοάν, ἰάν, ἰαχάν). Ce qui était de l'ordre du pressentiment est maintenant de l'ordre d'une déploration ouverte et la fin confirme les craintes énoncées au début

de l'œuvre. L'adjectif *κακοφάτιδα* fait écho à l'adjectif *κακομέλετον* et tous deux répondent à et l'adjectif *κακόμαντις* du vers 10 : le malheur qui se laissait deviner au début de la pièce s'impose avec force à la fin de l'œuvre. Assaël (1992/1993, 22-23) fait remarquer l'évolution sémantique à l'issue de laquelle on est passé de *πολύχρυσος* (« quatre emplois exceptionnels dans la *parodos* ») à *πολύποννον* (v. 320) pour arriver finalement à *πολύδακρυον* (v. 939). La séquence finale vient répondre à une attente préparée par le texte dès le vers 8 et la reprise du même vocabulaire souligne *a posteriori* la dimension programmatique du début de l'œuvre. En outre, l'adjectif *πρόσφογγος* était employé aux vers 153-154 (*καὶ πρόσφογγοις δὲ χρεῶν αὐτήν // πάντας μύθοισι προσαυδᾶν* « et il faut que tous s'adressent à elle avec des paroles de salutation ») au sujet de l'accueil de la reine et la reprise du même adjectif souligne l'écart de traitement entre l'arrivée de la reine et celle de Xerxès³⁵⁸. L'arrivée de la reine voyait la multiplication des marques d'honneur prononcées par le chœur à son égard (v. 150-158), tandis que celle de Xerxès est exclusivement définie par les cris de deuil qu'elle suscite. Ce décalage souligne le caractère pathétique du retour de Xerxès déchu. La fin de la tragédie s'appuie ainsi sur les éléments mis en place au début pour créer des effets de sens propres à signifier l'ampleur de la défaite perse.

À partir du vers 21 commence le catalogue des forces perses parties pour la Grèce. En effet, le chœur énumère du vers 21 au vers 58 l'étendue des armées perses et alliées déployées contre la Grèce en donnant les noms des différents chefs qui ont suivi Xerxès en Grèce. Le départ des hommes pour la Perse donne lieu une première fois à l'emploi du catalogue que l'on retrouvera à la fin de la pièce³⁵⁹. Ce procédé du catalogue est un rappel de l'épopée³⁶⁰ dont la présence au début de la tragédie sert à montrer la dimension proprement épique de l'entreprise perse en mettant en valeur l'étendue des forces mobilisées par Xerxès. Il s'agit de l'un des procédés par lesquels Eschyle met à distance l'histoire contemporaine que constituent en fait les événements de la seconde guerre médique, tout comme le fait le travail poétique sur l'énumération des noms exotiques que l'on trouve dans ces anapestes. Ce qui sert au début de

³⁵⁸ Il est également possible de rapprocher ce terme des *πρόσφθέγματα* mentionnés au vers 903 de l'*Agamemnon* où Clytemnestre accueille son époux à la façon d'un despote oriental.

³⁵⁹ V. 958-961, v. 966-971, v. 979-984, v. 994-998.

³⁶⁰ Nous pensons notamment au catalogue des vaisseaux au chant II, vers 484-780 de l'*Iliade*. Sur ce procédé du catalogue, voir les travaux de Sylvie Perceau (1998, 2002, 2015). Segal (1992, 87-88) : « the long list of exotic names in the anapaests that open the *Persians* is like an epic catalogue, but the mood is anxious rather than expansive and is colored by the emotion of the lyric voice. »

la pièce de démonstration de la puissance perse servira à la fin de l'œuvre à énumérer les morts au combat³⁶¹. Ainsi un certain nombre des noms présents dans ce catalogue du début de la pièce seront repris à la fin : Φαρανδάκης (v. 31 et 958), Ἀριόμαρδός (v. 38 et 967), Θάρυβις (v. 51 et 969), Ἀρτεμβάρης (v. 29 et 970), il est également possible de noter la ressemblance entre Σουσιस्कάνης (v. 34) et Σούσας (v. 959). L'introduction du catalogue est identique dans les deux cas (οἴος v. 21 et 957) : la fin rappelle le début mais l'énumération des noms se trouve à présent constituer la liste accusatrice des pertes perses et non plus la revue glorieuse des forces parties pour la Grèce. En effet, à la fin le chœur n'insiste plus dans son catalogue sur la richesse des Perses partis au combat³⁶² et se trouve ainsi véhiculée l'idée de l'anéantissement de la puissance perse.

Le caractère impressionnant prêté à l'expédition lancée contre les Grecs au début de l'œuvre contraste avec le retour piteux et pathétique de Xerxès en scène à la fin de la pièce. Les vers 25-28 évoquent le nombre et la valeur de l'armée perse

στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι,
τοξοδάμαντές τ' ἠδ' ἵποβάται,
φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην
ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ
« Les dirigeants d'une armée nombreuse
et les archers puissants et les cavaliers
effrayants à voir, terribles au combat
par la volonté opiniâtre de leur âme. »

Ces vers insistent sur le grand nombre de guerriers partis au combat (στρατιᾶς πολλῆς) et sur la peur qu'ils peuvent inspirer (φοβεροί, δεινοί). Cela contraste fortement avec la fin de l'œuvre qui sera marquée par le pathétique de l'arrivée de Xerxès seul et en haillons. Le terme τοξοδάμαντες, que l'on retrouve également au vers 30, sera repris aux vers 925-927 :

πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος,
τοξοδάμαντες, πάνυ ταρφύς τις
μυριάς ἀνδρῶν, ἐξέφθινται.
« De nombreux hommes, la fleur du pays,
nos archers puissants, une très dense
myriade d'hommes est détruite »

³⁶¹ Il est à noter que le catalogue de la séquence finale est en fait le troisième de l'œuvre, le deuxième, aux vers 302-330, énumérait également les chefs perses morts au combat. Pour une étude de ce catalogue, voir Ebbot (2000), qui le met davantage en rapport avec les « casualty lists » qu'avec les catalogues épiques.

³⁶² Ce point est souligné par (Holtmark, 1970, 20).

En évoquant un grand nombre d'hommes (πολλοί, μυριάς) et les archers (τοξοδάμαντες) la séquence finale rappelle le début de l'œuvre mais dans un effet de renversement pathétique puisque le grand nombre d'hommes est à présent mis en rapport avec l'ampleur des pertes.

Les vers 39-42 insistent également sur le grand nombre des forces mobilisées contre les Grecs :

καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται
δεινοὶ πλήθός τ' ἀνάριθμοι.
ἀβροδιαίτων δ' ἔπεται Λυδῶν
ὄχλος,
« Et les rameurs de barque qui parcourent les marécages,
terribles quant à leur nombre, incalculables.
Suit la foule des Lydiens efféminés, »

Ces vers insistent à nouveau sur le grand nombre des hommes partis au combat (δεινοὶ πλήθός τ' ἀνάριθμοι). Le nom ὄχλος, également présent au vers 53, sera repris au vers 956 (ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος « où est le reste de la foule de tes amis »), de même que le verbe ἔπομαι, également présent au vers 57, sera repris au participe au vers 1001 (ἐπομένουσ) lorsque le chœur s'étonnera de ne pas voir les hommes suivre le char de Xerxès (v. 999-1001). Aux vers 41 et 57 le verbe ἔπεται soulignait l'obéissance des guerriers qui suivaient Xerxès dans ses campagnes tandis qu'au vers 1001, il marque l'absence des hommes au retour de Xerxès. Il est ainsi possible d'établir un certain nombre de parallèles lexicaux entre le début et la fin de l'œuvre, parallèles qui soulignent le renversement entre le début évoquant le départ d'une foule immense et la fin de l'œuvre mettant en scène le retour solitaire de Xerxès.

Un tel renversement est cependant annoncé dès le début de l'œuvre puisque le catalogue des Perses partis au combat s'achève par l'expression du regret ressenti par la Perse pour ses hommes, aux vers 59-64 :

τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας
οἴχεται ἀνδρῶν,
οὓς πέρι πᾶσα χθὼν Ἀσιῆτις
θρέψασα πόθῳ στένεται μαλερῶ,
τοκέες τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν
τείνοντα χρόνον τρομέονται.
« Telle est la fleur de la terre perse
qui est partie, la fleur des hommes.
Au sujet desquels toute la terre asiatique
qui l'a nourrie gémit d'un regret terrible,
et les parents et les épouses comptant les jours
tremblent face au temps qui s'allonge. »

Ces vers, qui forment la conclusion de la séquence des anapestes précédant les strophes de la *parodos*, invitent à relire le catalogue des hommes partis au combat contre la Grèce non pas seulement comme une illustration de la puissance perse, mais comme l'écoulement des forces vitales hors de la Perse. S'y trouve en effet exprimé le regret des parents et des épouses des Perses³⁶³. Or, cette thématique du regret, qui sera également exprimée aux vers 133-134 (λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ // πίμπλαται δακρύμασιν « les lits se remplissent de larmes à cause du regret ressenti pour les hommes »), c'est-à-dire dans la dernière antistrophe de la *parodos*, se retrouvera dans la séquence finale (v. 992 καὶ μὴν ἄλλους γε ποθοῦμεν « et assurément nous en regrettons d'autres »). De même, l'idée de la fleur du pays (ἄνθος Περσίδος αἴας) sera reprise au vers 924 (χώρας ἄνθος). Les vers 59-64 évoquent le caractère contre-nature du départ des hommes par l'image d'une fleur qui a quitté la terre qui l'a nourrie (θρέψασα), tandis que les vers 924-927 rendent compte de la mort des hommes et une continuité se trouve établie entre le début et la fin qui élaborent l'image d'une fleur fauchée pour représenter la jeunesse perse partie pour la Grèce. Ainsi, par cette conclusion donnée aux anapestes du chœur, l'emploi d'un procédé épique, celui du catalogue, crée un effet typique de la tragédie, à savoir l'attente anxieuse de la suite des événements.

Les anapestes qui ouvrent l'œuvre créent ainsi chez le spectateur l'attente du retour du roi et de son armée. Au moyen du procédé du catalogue, ils énumèrent les forces perses et alliées parties pour faire la guerre à la Grèce. Cette énumération a un effet ambigu puisque si elle sert de prime abord à montrer le grand nombre et la puissance des forces déployées contre la Grèce, elle laisse cependant entendre un sentiment d'inquiétude chez le chœur qui regrette les hommes partis au combat. Les paires strophiques qui suivent ces anapestes ont également pour effet de créer une atmosphère d'attente anxieuse qui annonce la fin de l'œuvre entièrement faite d'une déploration à l'occasion du retour de Xerxès.

Les vers 65-86, c'est-à-dire la première paire strophique ainsi que la deuxième strophe, évoquent l'avancée de l'armée perse et la traversée de l'Hellespont. L'armée est qualifiée par l'adjectif *περσέπτολις* « destructrice de ville » au vers 65 et le texte programme ainsi un renversement tragique puisque si l'armée apporte en effet la destruction à une cité, ce sera en fait aux cités perses elles-mêmes (v. 534-536 στρατιᾶν ὀλέσας // ἄστὺ τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων // πένθει δνοφερῶ κατέκρυψας « ayant détruit l'armée, tu as plongé la cité de Suse

³⁶³ Il est notamment possible de comparer l'ambiance dans laquelle se trouve la Perse à l'arrivée du messager dans les *Perses* d'Eschyle à celle qui caractérise l'arrivée de la nouvelle de la défaite chez Hérodote qui rapporte que les Perses étaient occupés à se réjouir de l'annonce de la prise d'Athènes (*Histoire*, VIII, 99).

et d'Ecbatane dans un sombre deuil »). En outre, cette focalisation sur les mouvements de l'armée donne lieu à un premier portrait de celui qui apparaîtra lors de la séquence finale, Xerxès. Ce dernier est présenté dans un registre épique comme le chef fougueux d'une grande armée, aux vers 73-86 :

πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμα-
νόριον θεῖον ἐλαύνει
διχόθεν, πεζονόμος τ' ἔκ
τε θαλάσσης,
ὄχυροῖσι πεποιθὼς
στυφελοῖς ἐφέταις, χρυ-
σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς.

κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω
φονίου δέργμα δράκοντος,
πολύχειρ καὶ πολυναύτας,
Σύριόν θ' ἄρμα διώκων,
ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν-
δράσι τοξόδαμνον Ἄρη.

« Le chef fougueux de l'Asie nombreuse en hommes
sur toute la terre pousse son troupeau divin
de deux façons différentes, combattant à pied et de la mer,
se fiant à ses rudes et sévères chefs,
mortel égal aux dieux, issu de la race d'or.

Dans ses yeux transparaît le regard bleu sombre
du dragon sanglant,
avec de nombreuses mains et de nombreux bateaux,
lançant son char syrien
il pousse avec ses hommes célèbres pour leur lance
l'Arès qui dompte par l'arc »

Ces vers évoquent l'ardeur (θούριος ἄρχων) de celui qui sera présenté comme brisé dans la séquence finale, au vers 913 (λέλυται γὰρ ἐμοὶ γυίων ῥώμη). L'hyperbole ἐπὶ πᾶσαν χθόνα confère une dimension épique à l'entreprise de Xerxès qui semble se lancer à la conquête du monde entier par son expédition contre la Grèce et ce mouvement de conquête contraste avec le mouvement de repli effectué par Xerxès dans la séquence finale. Le nom ποιμανόριον « troupeau » est un hapax qui reprend l'image homérique du chef de guerre comme pasteur des hommes³⁶⁴. De même l'expression ἰσόθεος φῶς est homérique et, en apposition au θούριος

³⁶⁴ Voir Garvie (2009, 74-75) et Saïd (1988, 326) qui fait le lien entre cette expression et le joug posé par les Perses sur la mer (v. 72 ζυγὸν ἀμφιβαλὼν ἀχένη πόντου) pour montrer que Xerxès entend diriger de la même façon les hommes et la nature.

ἄρχων du vers 73 boucle l'antistrophe par la peinture proprement épique et élogieuse de Xerxès. L'or, déjà omniprésent dans les anapestes, qualifie à présent l'ascendance de Xerxès, issu de la race d'or, c'est-à-dire de « Persée fils de Danaé et de Zeus, descendu vers elle sous la forme d'une pluie d'or »³⁶⁵. La deuxième strophe assimile le regard de Xerxès à celui d'un dragon sanglant (v. 82 φονίου δέργμα δράκοντος) et le chef de guerre perse devient un être chimérique. Doté de mille mains et de mille navires (v. 83 πολύχειρ καὶ πολυναύτας), Xerxès en vient à se confondre parfaitement avec son armée³⁶⁶, alors qu'à la fin de la pièce il sera présenté comme un survivant isolé qui a abandonné ses hommes (v. 962 ὄλοοὺς ἀπέλειπον « je les ai laissés détruits »). Suzanne Saïd³⁶⁷ souligne en outre le rapprochement que l'on peut faire entre cette représentation de Xerxès et des créatures telles que Typhée ou les Cent bras dans la *Théogonie* d'Hésiode : une dimension proprement mythique est conférée à Xerxès qui en vient à être assimilé à un monstre puissant³⁶⁸.

Aux vers 76-77 Xerxès s'appuie sur ses généraux (πεποιθῶς // στυφελοῖς ἐφέταις) qui ne seront plus là pour l'accompagner à la fin de l'œuvre. Les vers 85-86 présentent Xerxès comme pressant Arès qui dompte avec l'arc (τοξόδαμον Ἄρη), cet objet étant chez Eschyle le symbole de la puissance militaire perse³⁶⁹. Or, aux vers 949-953, Arès deviendra le sujet de la phrase et échappera largement au contrôle de Xerxès :

Ἴάνων γὰρ ἀπηύρα,
 Ἴάνων ναύφρακτος
 Ἄρης ἑτεραλκῆς
 νυχίαν πλάκα κερσάμενος
 δυσδαίμονά τ' ἄκταν.
 « L'Arès des Ioniens en effet nous a dépossédés,
 l'Arès des Ioniens qui détruit les bateaux
 et qui donne la force à l'autre,
 ayant rasé la plaine nocturne
 et le rivage au destin funeste. »

Dans ces vers les Perses sont devenus les victimes d'Arès que Xerxès pressait (ἐπάγει) aux vers 85-86. De plus, Arès est maintenant passé du côté des Ioniens, c'est-à-dire des Grecs à qui il a donné sa force (ἑτεραλκῆς). La confiance que les Perses avaient placée en la divinité se révèle

³⁶⁵ Mazon (1921, 65).

³⁶⁶ Nous empruntons cette idée à Saïd (1988, 327). Assaël (1992/1993, 22) souligne pour sa part : « un registre de vocabulaire centré autour de l'idée de malheur (κακός) remplace les notions d'abondance (πολυ-) et de noblesse (εὖ-) qui déterminaient le sens des passages précédents ».

³⁶⁷ Saïd (1988, 327-328). Moreau (1985, 148) fait également un tel rapprochement.

³⁶⁸ Moreau (2007, 271) souligne pour sa part le caractère effrayant de la représentation de Xerxès comme conducteur de char.

³⁶⁹ Pour une étude historique de la place de l'arc dans les représentations des Perses, voir Gow (1928, 156-157).

illusoire et Xerxès à la fin de l'œuvre ne pourra que constater la défaveur des dieux à leur égard (v. 953 *δυσδαίμονα*).

Le contraste entre la présentation de Xerxès telle qu'elle est faite au début des *Perses* et son apparition à la fin de la pièce est donc remarquable. Celui qui est présenté comme une puissance surhumaine dans les premières paires strophiques de l'œuvre, sera à la fin de la pièce montré dans un état de déchéance pathétique. La fin renverse le début de l'œuvre dans un effet qui souligne la déchéance du roi, mais ce renversement était annoncé par la démesure qui transparissait dans le portrait de Xerxès.

En effet, la *parodos* laisse entendre l'angoisse du chœur qui s'inquiète de la tournure que peuvent prendre les événements pour l'armée perse. Si la deuxième antistrophe met encore en avant le caractère redoutable de l'armée perse lancée contre les Grecs en assimilant le flot des hommes (*μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν*) au flot irrésistible de la mer (*ἄμαχον κύμα θαλάσσης*) et reprend pour ce faire une image épique³⁷⁰, le reste du chant fait une plus grande place aux inquiétudes du chœur. La place des vers 93-100 est l'objet de discussions³⁷¹, mais il est à noter qu'à partir du vers 93 l'accent se porte sur les revers de fortune qui peuvent intervenir en conséquence de la volonté des dieux. Les vers 93-101 insistent sur l'impossibilité, pour un homme mortel, d'échapper aux pièges tendus par les dieux et la toute-puissance de Xerxès se trouve ainsi relativisée. Les vers 102-113 laissent entendre que les Perses ont dépassé la part que leur avait réservée la divinité en lançant une expédition maritime contre les Grecs. En effet, le sort qui leur a été fixé par les dieux (*θεόθεν*) est celui des expéditions terrestres destinées à prendre les cités (v. 105 *πυργοδαΐκτους*, v. 107 *πόλεων τ' ἀναστάσεις*) tandis qu'ils ont étendu leur domaine de compétence à la mer (v. 109-113). Or, la dimension navale de la défaite est l'un des faits sur lequel revient la fin de la tragédie (v. 945 *ἀλίτυπά τε βάρη*, v. 951 *ναύφρακτος*, v. 953 *δυσδαίμονά τ' ἄκταν*, v. 963-965, v. 1011-1012, v. 1029, v. 1037 *φίλων ἄταισι ποντίαισιν*, v. 1075-1076)³⁷². Ainsi, les vers 109-113 laissent deviner, malgré l'admiration qui transparait peut-être également dans ces vers, le caractère dangereux de l'expédition lancée par Xerxès.

Dans son inquiétude, le chœur en vient à évoquer, aux vers 115-124, les rituels de deuil que l'on retrouvera dans la séquence finale :

ταῦτά μοι μελαγχίτων

³⁷⁰ Saïd (1988, 328).

³⁷¹ Voir à ce sujet Garvie (2009, 46-49) qui déplace les vers 93-100 et en fait l'épode de la strophe 101-114.

³⁷² Nous trouvons ainsi une nouvelle interprétation du topos de la mer périlleuse. Voir Moreau (1985, 219-228).

φρῆν ἀμύσσεται φόβῳ,
 ὀᾶ, Περσικοῦ στρατεύματος
 τοῦδε μὴ πόλις πύθη-
 ται κένανδρον μέγ' ἄστῳ Σουσίδος,
 καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ'
 ἀντίδουπον ἄσεται,
 ὀᾶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπλη-
 θῆς ὄμιλος ἀπύων,
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς.
 « En vue de cela mon cœur vêtu de deuil
 est déchiré par la peur,
 « Oâh » sur l'armée perse.
 Que la cité perse n'apprenne ce cri,
 la grande ville de Suse vide d'hommes
 et que la cité cissienne
 ne chante en écho :
 « Oâh ». Ce mot, les femmes réunies
 le prononcent
 en déchirant leurs robes de lin d'un geste d'abattement. »

Le chœur anticipe dans la *parodos*, c'est-à-dire alors qu'il n'a encore pas reçu l'information de la défaite des Perses, un certain nombre de gestes de deuil qui se retrouveront dans la séquence finale. Son cœur a déjà revêtu un habit de deuil (μελαγχίτων). Le cri de lamentation ὀᾶ anticipe tous les cris de deuil que l'on entendra à la fin de la pièce. L'adjectif ἀντίδουπον sera repris à la fin de l'œuvre (v. 1040 = 1048 = 1066 βόα νυν ἀντίδουπά μοι, « crie en réponse à mon cri ») qui mettra en scène un échange entre le chœur et un personnage. Le chœur adopte le point de vue des femmes (γυναικοπληθῆς), c'est à-dire qu'il se concentre sur la partie de la population à qui revient traditionnellement l'expression de la lamentation³⁷³, tandis que dans la séquence finale il adoptera lui-même une posture efféminée en chantant le deuil des Perses³⁷⁴. Le geste effectué par le chœur pour déchirer ses robes de lin (βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς) anticipe les gestes qui seront représentés à la fin de la pièce, lorsque Xerxès demandera au chœur de frapper sa poitrine (v. 1054 καὶ στέρν' ἄρασσε) et de déchirer ses vêtements (v. 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χειρῶν « déchire ton vêtement qui tombe en plis avec tes ongles »).

Le début des *Perses* (v. 1-139) entretient donc un rapport complexe avec la fin de l'œuvre. Le chœur y présente en effet le départ de la puissante armée mobilisée par Xerxès pour

³⁷³ Voir sur ce point Alexiou (2002, 10).

³⁷⁴ Hall (1996, 169) montre que les lamentations mises en scène par le chœur à la fin de la pièce supposent des gestes de deuil qui à Athènes étaient interdits mêmes aux femmes.

attaquer la Grèce et prépare ainsi un effet de contraste avec la fin de la pièce qui montre le retour d'un Xerxès seul et abattu par sa défaite. Cependant, le chœur laisse entendre un certain nombre de ses inquiétudes³⁷⁵ et le début en vient à annoncer la fin qui donne une représentation de la défaite perse par l'arrivée pathétique de Xerxès. La fin est ainsi annoncée par le début de l'œuvre en même temps qu'elle en propose un renversement.

Les *Sept contre Thèbes* : de l'hégémonie d'Étéocle à sa mort

Une autre tragédie d'Eschyle est caractérisée par une fin construite dans un effet de renversement par rapport à son début : les *Sept contre Thèbes*, même si ce phénomène est moins marqué dans la deuxième tragédie que nous avons conservée d'Eschyle. À la différence des *Perses* et des *Suppliants*, les *Sept contre Thèbes* ont un prologue, au sens de partie parlée avant l'entrée en scène du chœur. Ce prologue (v. 1-77) est composé de trois tirades. La première (v. 1-38) est prononcée par Étéocle qui expose l'état d'avancement du siège soutenu par la cité thébaine. Au vers 39, un messager entre et annonce que sept chefs argiens s'apprêtent à attaquer chacune des sept portes de Thèbes (v. 39-68). Le prologue se conclut par une réplique d'Étéocle qui est une prière adressée par le chef thébain aux dieux pour la protection de Thèbes. Étéocle ne motive pas sa sortie de scène, mais comme le messager vient de requérir avec urgence son action (v. 57-58), il est généralement admis qu'Étéocle sort à la fin de sa prière pour aller diriger les opérations de défense de la cité. Les *Sept contre Thèbes* ont donc un début *in medias res*, où le spectateur est plongé immédiatement dans le déroulement d'un siège qui a commencé avant le début de la pièce mais dont la fin sera présentée sur scène. Il nous est impossible de savoir à quel point de l'histoire s'était arrêtée la pièce précédente de la trilogie, l'*Œdipe*. Ce début n'établit aucun lien avec le passé remontant au-delà du début du siège mais parvient cependant à nous faire prendre le cours d'une action qui a déjà commencé.

Le prologue met en place les éléments de l'intrigue et introduit des thématiques qui seront reprises dans la séquence finale³⁷⁶. Dans les *Sept contre Thèbes* les rapports entretenus entre la fin et le début de l'œuvre sont placés sous le signe du renversement, renversement à l'issue duquel Étéocle passe de la position de chef avisé de la cité à celle de cadavre en conséquence d'une lutte fratricide. Le début ménage également un renversement à l'issue

³⁷⁵ Segal (1992, 87) : « the remote geography in the prologue of the *Persians* or the *Bacchae* is a foil to present anxiety or mortal helplessness to come. ».

³⁷⁶ Voir sur ce point Moreau (2008, 273).

duquel tous les thèmes qui dans la première partie de l'œuvre sont associés au siège de la cité de Thèbes par Argos seront repris dans le cadre de la malédiction familiale qui pèse sur les Labdacides. Ainsi, la pièce s'ouvre sur l'image du navire de la cité une première fois exprimée aux vers 1-3 :

Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια
ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ.
« Citoyens de Cadmos, il doit dire ce qui convient
celui qui garde les affaires de l'état à la poupe de la cité
dirigeant le gouvernail, sans laisser sa paupière aller au sommeil ».

Étéocle s'adresse à une troupe de citoyens cadméens, sans doute présents sur scène, et le dispositif scénique rend compte de sa position de chef³⁷⁷. Face à ces hommes, Étéocle introduit formellement la nécessité d'avoir une parole adaptée à la situation et l'ambition d'une parole efficace contraste avec le silence auquel il sera réduit dans la séquence finale une fois mort, tout en introduisant la question du rapport entre la parole et l'action, question fondamentale dans cette pièce³⁷⁸. De même, le refus de se laisser aller au sommeil (v. 3 βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ) prépare un renversement puisqu'à la fin le trépas, frère du sommeil³⁷⁹, se sera emparé d'Étéocle tout entier. L'image du navire de la cité est à présent employée pour montrer Étéocle aux commandes de la cité (ἐν πρύμνῃ πόλεως, οἴακα νωμῶν). Cette image est en outre développée par le messager aux vers 62-64 :

σὺ δ' ὥστε ναὸς κεδνὸς οἰακοστρόφος
φράξαι πόλισμα, πρὶν καταγίσει πνοὰς
Ἄρεως· βοᾷ γὰρ κῦμα χερσαῖον στρατοῦ·
« Toi, comme le valeureux pilote d'un navire,
protège la cité, avant que ne s'abatte le souffle
d'Arès. En effet le flot terrestre de l'armée crie. »

Ces vers du messager explicitent l'assimilation de la cité assiégée à un navire pris dans une tempête en faisant, par une métaphore paradoxale (κῦμα χερσαῖον), de l'armée argienne un flot. Or, une embarcation se retrouve dans la séquence finale. Aux vers 854-860 le bateau évoqué sera celui qui traverse l'Achéron (v. 856 δι' Ἀχέρουτ'), pour emmener les deux frères jusqu'au rivage des morts. Cette embarcation ne sera plus dirigée par Étéocle mais propulsée par les mouvements que le chœur effectue dans sa lamentation (v. 854-856) et l'action ne sera plus le

³⁷⁷ Nous empruntons cette idée à Hutchinson (1985, 41). Taplin (1977, 129-137) s'accorde lui aussi sur la présence sur scène de ces citoyens qu'il suppose partir au vers 35.

³⁷⁸ Voir sur ce point Moreau (2008, 266).

³⁷⁹ Hésiode, *Théogonie*, v. 211-212.

fait d'Étéocle à la barre du navire, mais des rameurs que sont les femmes du chœur (v. 855 ἐρέσσει'). Un renversement s'effectue ainsi entre le début, où Étéocle est présenté comme le pilote averti d'une cité à ses commandes et la fin de l'œuvre où son corps est comme embarqué dans un navire qui l'emmène dans le monde des morts³⁸⁰.

Les vers 5-8 anticipent la fin de l'œuvre en évoquant un chant de lamentation :

εἰ δ' αὖθ', ὃ μὴ γένοιτο, συμφορὰ τύχοι,
 Ἴτεοκλέης ἄν εἷς πολὺς κατὰ πόλιν
 ὕμνοϊθ' ὑπ' ἀστῶν φροϊμίσις πολυρρόθοις
 οἰμώγμασιν θ'
 « Si en revanche, cela puisse-t-il ne pas arriver, un malheur arrive,
 Étéocle seul de nombreuses fois à travers la cité
 serait chanté par les citoyens en des préludes composés de plusieurs voix
 et des lamentations. »

Étéocle imagine alors les chants qui prendront son nom pour objet en cas de défaite, si tel est bien le sens que l'on accepte de donner à συμφορὰ³⁸¹. Cela constitue une forme d'annonce de la fin qui sera effectivement consacrée à des chants ayant pour sujet le blâme d'Étéocle³⁸². Cependant, il ne sera pas le seul (εἷς) à être le sujet des chants du chœur puisque son sort y sera confondu avec celui de son frère³⁸³. Étéocle mettait son nom en valeur au début du vers 6 alors

³⁸⁰ Contrairement au renversement ici repéré, les derniers vers de la fin inauthentique reprendront l'image d'une cité assaillie par les flots d'une armée étrangères, en 1074-1077 :

ὄδε Καδμείων ἤρυσσε πόλιν
 μὴ 'νατραπήναι μηδ' ἄλλοδαπῶ
 κύματι φωτῶν
 κατακλυσθῆναι τὰ μάλιστα.
 « C'est lui qui a empêché que la cité des Cadméens
 ne soit renversée
 ni par le flot des hommes étrangers
 totalement inondée. »

Le second demi-chœur justifie son intention d'obéir aux ordres de la cité et de suivre les funérailles d'Étéocle en mettant en avant le rôle que ce dernier a joué dans la défense de la cité. Il reprend pour ce faire l'image du flot des hommes qui assaille la cité (κύματι φωτῶν). La fin estimée inauthentique achève donc la pièce par un rappel du début et affiche une stricte utilisation du procédé de composition annulaire.

³⁸¹ Ainsi Hutchinson (1985, 43). Moreau (2008, 267) fait remarquer à quel point Étéocle est prudent dans l'emploi de ce mot : « on remarquera d'abord qu'il emploie le mot le plus neutre possible : συμφορὰ qui parfois signifie seulement « événement, chance, hasard ». »

³⁸² Voir sur ce point Hubbard (1992, 306-308) qui propose en outre une analyse des rapports entre les vers 4-8 et la fin que nous estimons inauthentique.

³⁸³ Edmunds (2002, 112) parle d'une symétrie imparfaite entre le prologue et le thrène final : « at the end, the city is saved. At the same time, there are lamentations. They are not, however, against Eteocles but for him, over his corpse. Further, they will not be for him alone but for both him and his brother. » Zeitlin (1990b, 139) : « naming himself as a singular (heis) in the first lines of the play (*Seven* 6) with reference, as he thinks, to his position of ruler in Thebes, he will find out that this statement is both true and false. »

qu'au vers 830 l'emploi au pluriel de l'adjectif πολυνεικεῖς l'assimilera à Polynice³⁸⁴. La nécessité de présenter le personnage qui parle au début de l'œuvre, nécessité exprimée par la mention du nom d'Étéocle au vers 6, prépare également un renversement à l'issue duquel celui dont le nom signifie « la vraie gloire » sera confondu avec celui dont le nom signifie « de nombreuses querelles ». Les prévisions d'Étéocle vont se réaliser, mais d'une façon qu'il n'avait pas prévue³⁸⁵ : la fin de l'œuvre sera composée d'un chant qui le prendra pour objet de blâme, mais à cause du fratricide et du tort infligé à la famille des Labdacides et non pas à cause de la défaite de la cité. Il ne sera pas renversé par la vindicte populaire à cause de la défaite, mais mourra en tuant son propre frère dont le nom est pour l'instant tu. Son nom ne sera pas scandé en prélude à une révolte populaire (West, 2006, 34), mais le nom de son frère les désignera tous deux au début de la lamentation finale. Le chant mentionné à la fin de l'œuvre sera celui des malédictions (v. 952-953 τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν // Ἄραι τὸν ὄξυν νόμον « les dernières les malédictions ont fait entendre un chant aigu ») et le remplacement du cadre civique, dans lequel Étéocle inscrivait son action au début de la pièce, par le contexte des malédictions familiales souligne que le véritable danger pour lui résidait dans l'imprécation jadis lancée par son père et non pas dans l'opinion du peuple à son sujet.

Aux vers 10-20, Étéocle exhorte les citoyens auxquels il s'adresse à se mobiliser pour la défense de la cité et introduit pour ce faire le thème de l'autochtonie en insistant sur la dette que doivent repayer les citoyens de Thèbes à la cité qui les a nourris. La terre est personnifiée comme la mère de tous les Thébains, aux vers 16-20 :

τέκνοις τε, Γῆ τε μητρί, φιλάτη τροφῶ·
 ἢ γὰρ νέους ἔρποντας εὐμενεῖ πέδῳ,
 ἅπαντα πανδοκοῦσα παιδείας ὄτλον,
 ἐθρέψατ' οἰκητῆρας ἀσπιδηφόρους
 πιστοὺς ὅπως γένοισθε πρὸς χρέος τόδε.
 « [il faut que vous portiez secours] à vos enfants et à la terre votre mère, la plus chère des nourrices.
 C'est elle en effet qui alors que jeunes vous rampiez sur son sol bienveillant
 assumant toute la peine de votre éducation
 vous a nourris en fidèles habitants qui portent le bouclier
 afin que vous preniez cette posture en cas de besoin comme celui-ci. »

³⁸⁴ Selon la formulation de Zeitlin (1990, 107) : « Eteocles' singular concern for his kleos, the warrior renown that is embedded in the etymology of his name, Eteo-kles, leads instead to defeat and non-differentiation, as remarked above, and even to the submerging of his identity with the pluralizing force of his brother's antithetical name (Poly-neikes; full of strife) in the choral lament after his death (Se. 829-30). »

³⁸⁵ Cameron (1970, 115) met plus particulièrement en rapport l'adjectif πολυρρόθοις qui peut évoquer le fracas des rames contre l'eau et les vers 854-856 où le chœur prétend ramer pour évacuer les corps des deux frères morts.

Étéocle attire l'attention du spectateur sur le rôle qui va être prêté à la terre dans la pièce par l'introduction de ce long développement qui assimile la terre à la mère nourricière des citoyens. Ce développement a été annoncé par l'assimilation de chaque Thébain à une pousse qui doit se fortifier (v. 12 βλαστημὸν ἀλδαίνοντα σώματος πολύν « gonflant la force de votre corps pour l'augmenter ») et Étéocle, après avoir assimilé la cité à un navire (v. 1-3), recourt à l'imagerie de l'autochtonie pour évoquer le lien qui doit attacher les citoyens à la défense de leur territoire. Le fils maudit d'Œdipe remplace l'éducation que les parents donnent aux enfants par les soins prodigués de la part de la terre et cette dernière apparaît comme un facteur commun entre tous les citoyens qui doivent lutter pour la défendre et rembourser la dette contractée à son égard. Or à la fin de la pièce le sang des deux frères ira se mêler au sein de la terre, aux vers 938-940 :

πέπνυται δ' ἔχθος, ἐν δὲ γαίᾳ
ζόα φονορύτῳ
μέμεικται· κάρτα δ' εἶς ὅμαιμοι.
« La haine a cessé, dans la terre
trempée de leur sang, leurs vies
se sont mêlées. Assurément ils sont du même sang. »

Le spectateur aura sans doute gardé à l'esprit le fait que la terre a été assimilée au début de l'œuvre à la mère des citoyens et à la fin de l'œuvre, le sang mêlé dans la terre semble ainsi donner lieu à une nouvelle forme d'inceste puisque les deux frères se sont unis dans le sein de leur mère la terre. Au début de l'œuvre Étéocle se sert du thème de l'autochtonie pour mobiliser ses troupes dans un cadre civique tandis qu'à la fin le motif est repris dans le cadre du mythe familial des Labdacides pour donner l'illustration d'un inceste. Au début de l'œuvre le mythe de l'autochtonie sert à lancer l'intrigue en exhortant les Thébains à aller combattre, tandis qu'à la fin de l'œuvre la mention de la terre (ἐν δὲ γαίᾳ) sert à marquer l'achèvement de la querelle (πέπνυται) et la réconciliation paradoxale des deux frères dont les liens du sang se trouvent illustrés d'une façon surprenante³⁸⁶. De plus, le mythe de l'autochtonie thébaine, s'il est au début de l'œuvre utilisé par Étéocle comme un levier pour mobiliser ses troupes, cache également un rappel du massacre des Spartes, rappel qui sera actualisé dans le fratricide³⁸⁷ tel qu'il fera l'objet des pleurs du chœur dans la séquence finale.

³⁸⁶ Zeitlin (1990a, 106-107) : « in the downward spiral of the *Seven*, however, not even does death itself disjoin the son from the father (or his brother). All three, as the chorus predicts (Se. 1004), will lie in close proximity to one another, mingling their blood as authentic bloodking (*homaimoi*, Se. 937-940) of a single genos in an eternal family reunion. »

³⁸⁷ Zeitlin (1990b, 140-141) : « first, by identifying himself with the autochthons of the city rather than with the destiny reserved for him by his father, Eteokles looks to autochthony as the positive myth of the city's political solidarity. But But fratricide, the culminating act of *Seven* against Thebes finds its model not only through its

Aux vers 21-23 Étéocle évoque la bienveillance des dieux à l'égard de la cité (εὖ ῥέπει θεός) jusqu'à présent (ἐς τόδ' ἤμαρ) et annonce ainsi la victoire finale de la cité thébaine. De même, Étéocle rassure ses hommes en leur affirmant au vers 35 que la divinité pourvoira à une fin heureuse (εὖ τελεῖ θεός)³⁸⁸. Ce faisant, Étéocle prophétise l'issue de la pièce où il s'avérera que les dieux ont effectivement assuré le salut de la cité. En effet, aux vers 822-826, le chœur songera à entonner des chants pour les divinités qui ont sauvé la cité avant de se consacrer finalement à une plainte au sujet du sort des deux frères. La victoire de Thèbes, qui se laisse deviner dès le début de la pièce, est une thématique que le chœur écarte explicitement à la fin du texte pour accorder toute son importance à un élément qui ne transparaît pas dans le prologue : le fratricide. Si Étéocle a ainsi raison de souligner la bienveillance divine à l'égard de Thèbes, cette dernière sera pourtant finalement occultée par l'acharnement des dieux, et surtout d'Apollon, contre la famille des Labdacides.

L'intervention du messager à partir du vers 39 vient confirmer le portrait d'Étéocle comme un chef de guerre avisé qui maîtrise la situation. En effet, le messager entre juste après qu'Étéocle a dit avoir placé des guetteurs et des éclaireurs (v. 36-38) et l'entrée du messager illustre les paroles du roi qui semble ainsi avoir prédit son arrivée. De plus, si le messager vient donner des détails au sujet de l'attaque argienne, l'attaque en elle-même était déjà connue d'Étéocle grâce au devin (v. 24-29) et Étéocle semble ainsi avoir une longueur d'avance sur le messager lui-même. Ce dernier s'adresse respectueusement à Étéocle (v. 39 φέριστε Καδμείων ἄναξ « excellent roi des Cadméens ») et s'en remet à lui pour assurer la protection de la cité (v. 57-58, v. 62-65). La position éminente qui est celle d'Étéocle au début de la pièce, où le salut de toute une ville semble reposer sur ses épaules, contraste avec l'impuissance à laquelle l'a réduit la mort à la fin de pièce. La temporalité du prologue, dominé par l'urgence de la situation qui presse Étéocle à agir³⁸⁹, contraste avec celle de la fin, dominée par la plainte infinie chantée par le chœur.

hypostasis of Oidipous' previous transgressions against the family but also through the negative aspect of autochthony that is manifested on the political level in the internecine conflict of that warrior band, the Swon Men. »

³⁸⁸ Fartzoﬀ (2012c, 62) souligne le contraste entre cette mention du *télos* et le « *télos* tragique si fréquent dans la tragédie pour désigner la catastrophe qui frappe le héros ». Pour Moreau (2008, 273) ce *τελεῖ* annonce les vers 724, 791 et 906 : « c'est encore une sorte de *klédôn*, mais comme l'expression comporte l'adverbe εὖ, Étéocle est en confiance, il ne pense pas à prononcer une formule apotropaïque. »

³⁸⁹ Fartzoﬀ (2012c, 61) : « Eschyle inscrit ainsi l'action d'Étéocle dans un temps dramatique singulier, qui met soudain en cause le salut de la cité de manière fatidique et exige du chef une action immédiate : le temps, dans le prologue, est celui de l'urgence, souligné par la répétition obsédante des *vōv*, et qui fait appel à la capacité humaine et politique du stratège pour protéger sa cité. »

Les vers 55-58 introduisent la question du sort, au sujet du lot perçu par les sept Argiens qui tirent au sort à quelle porte ils vont devoir combattre, et l'opposent à la décision d'Étéocle qui doit choisir lui-même les guerriers qu'il met en place aux portes de Thèbes :

κληρουμένους δ' ἔλειπον, ὡς πάλω λαχῶν
ἕκαστος αὐτῶν πρὸς πύλας ἄγοι λόχον.
πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως
πυλῶν ἐπ' ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος·
« Je les laissais en train de tirer au sort, comment selon les résultats du sort
chacun d'entre eux conduirait une phalange vers les portes.
Face à cela, les meilleurs hommes choisis au sein de la cité,
place-les rapidement aux issues³⁹⁰ des portes »

Eschyle reprend ici du côté argien la tradition homérique de l'emploi du tirage au sort pour désigner un guerrier parmi différents héros³⁹¹. En opposant tirage au sort (πάλω λαχῶν) du côté argien et décision royale du côté thébain (ἐκκρίτους), Eschyle prépare la progression de sa pièce où, au cours de la scène centrale des sept paires de tirades, Étéocle viendra opposer à chaque guerrier argien choisi par le sort un guerrier thébain mis en place par ses soins. En outre, cette thématique de l'obtention d'un lot par le sort reviendra à la fin de la pièce, pour évoquer le partage des biens paternels entre les deux frères, aux vers 906-907 par exemple :

ἔμοιράσαντο δ' ὄξυκάρδιοι
κτήμαθ', ὅστ' ἴσον λαχεῖν.
« ils se sont partagés les biens avec colère
de sorte à obtenir une mesure égale. »

Au début de l'œuvre la thématique du sort sert à évoquer la répartition des sept portes entre les sept combattants argiens³⁹², tandis qu'à la fin de l'œuvre, le verbe λαγχάνω est repris dans un contexte ironique pour évoquer la répartition des biens entre les deux frères. La mort est le lot identique qu'ont obtenu les deux frères et l'emportement, qui avait été jusque-là le fait des guerriers argiens, touche à présent Étéocle. La thématique du sort passe donc du domaine de la guerre entre les Argiens et les Thébains à celui de la querelle familiale entre les deux frères labdacides et l'on retrouve le même mouvement que celui repéré à l'instant au sujet de la terre

³⁹⁰ Moreau (2008, 272) fait remarquer le terme ἔξοδος « s'emploie aussi pour l'embouchure d'un fleuve ou, en général, pour l'écoulement des eaux. » La présence de ce terme contribue à l'assimilation de Thèbes assiégée à un bateau pris dans la tempête.

³⁹¹ Pour une étude détaillée de la question, voir Demont (2000). Burnett (2003, 361-364) insiste pour sa part sur la façon dont le thème du tirage au sort réunit la malédiction lancée par Œdipe et le rêve fait par Étéocle. Wick (2003) met en rapport la thématique du tirage au sort telle qu'elle est traitée dans les *Sept contre Thèbes* avec son traitement dans la *Thébaïde de Lille*.

³⁹² Cette idée reviendra aux vers 126, 376, 423 et 456.

ou de l'image du navire. Les vers 947-948 reprennent également cette thématique de l'obtention d'un lot par le sort :

ἔχουσι μοῖραν λαχόντες οἱ μέλαιοι
διοδότων ἀλγέων·
« Ils ont leur destinée ayant obtenu, les malheureux,
les douleurs données par Zeus. »

Le nom μοῖρα signifie aussi bien « lot » que « mort » et le texte joue sur cette ambiguïté dans le contexte de ce partage de l'héritage paternel qui a eu pour conséquence la mort des deux parties impliquées dans la répartition des biens. Alors que dans le prologue, Étéocle se distinguait des Argiens en choisissant ses guerriers thébains au lieu de laisser œuvrer le tirage au sort, à la fin de la pièce, les deux frères sont tous deux victimes (οἱ μέλαιοι) d'une répartition décidée par les dieux (διοδότων). Le prologue instaure donc dans le cadre de la guerre entre les Argiens et les Thébains des éléments qui seront repris à la fin de la pièce au sujet de l'affrontement familial entre les deux frères labdacides³⁹³. Une continuité est ainsi établie entre les deux parties de l'œuvre, révélant le potentiel tragique du procédé épique du tirage au sort.

La description du cœur des Argiens comme σιδηρόφρων au vers 52 introduit pour la première fois, du côté argien, le métal qu'est le fer. La folie guerrière et l'implacabilité des Argiens invitent le messager à assimiler leur θυμός à la matière dans laquelle se trouvent forgées les armes de guerre. Or, à la fin de la pièce, le fer est presque devenu un personnage puisque, au moyen d'une personnification, il est présenté comme celui qui a œuvré au partage entre les deux frères. D'abord présenté comme un instrument au vers 885 (διήλλαχθε σὸν σιδάρω), il est assimilé à un étranger venu du Pont aux vers 942-943 :

« πικρὸς λυτὴρ νεικέων ὁ πόντιος
ξείνος ἐκ πυρὸς συθειῖς
θηκτὸς σίδαρος
Il est amer l'arbitre de ces querelles,
l'étranger venu du Pont sorti du feu,
tranchant, le fer. »

Le fer est ici présenté comme un étranger, de même que dans le prologue il servait à décrire le cœur des Argiens, mais il s'agit à présent d'un étranger beaucoup plus lointain qui vient arbitrer la querelle entre les deux frères. Aux vers 911-914 un rapprochement est fait entre le fer avec lequel les deux frères se sont frappés et celui qui servira à creuser leur tombe. Eschyle construit

³⁹³ Berman (2007, 173) : « they gain this μοῖραν through allotment – figuratively in the vocabulary used of the division, but literally through the sortition of the Argive captains on the Theban plain. The sortition in the first portion of the play, then, while on one level a purely martial instance of the practice, shows its ability to redistribute *moera*, in this case with the help of the god Apollo, *Hebdomagetas* (as the scout asserts), who leads Eteocles to the seventh gate, and his death. »

une riche poésie autour du fer à la fin de la pièce et à nouveau un élément qui s'appliquait dans le prologue à la guerre contre les Argiens est repris à la fin de l'œuvre au sujet de la querelle intrafamiliale des Labdacides.

Le prologue garde le silence sur la cause de l'affrontement entre les deux armées. Les vers 71-75 donnent l'impression que les Argiens ont entrepris une guerre d'anéantissement contre les Thébains dans une lutte qui rappelle l'opposition entre les Grecs et les Barbares. Cependant, au vers 70, Étéocle adresse une prière à la malédiction paternelle :

Ἄρα τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής,
« Et Malédiction, puissante Érinie d'un père »

La malédiction paternelle se trouve ainsi confondue avec l'Érinie issue d'un père et le texte introduit deux entités qui reviendront pour une grande part à la fin de la pièce (v. 832-833, 886-887, 893, 898-899, 946, 954). La présence d'une invocation à l'Érinie a pu surprendre dans ce prologue³⁹⁴ qui passe par ailleurs sous silence l'opposition entre Étéocle et Polynice. Étéocle y rappelle brièvement son statut de fils maudit d'Œdipe, dimension que la fin viendra largement expliciter. Le vers 977, répété au vers 988, rappelle plus particulièrement ce vers 70 :

μέλαιν' Ἐρινύς, ἧ μεγασθενής τις εἶ
« Noire Érinie, certes ta puissance est grande »

La reprise de l'adjectif μεγασθενής, cette fois en position d'attribut, confirme la puissance qu'Étéocle prêtait à l'Érinie au vers 70, comme si la pièce avait servi d'illustration à l'énoncé proféré par Étéocle au début de la pièce.

De plus, l'attention des commentateurs s'est également focalisée sur la particule γε qui, au vers 71, semble différencier le sort personnel d'Étéocle (μοι) de celui de l'ensemble de la cité (πόλιν)³⁹⁵ et annoncer ainsi la fin où le chœur hésitera entre célébrer la survie de la cité et pleurer la mort des deux frères (v. 825-831). Le prologue contient donc un bref rappel des enjeux sous-jacents à la guerre qui oppose les Thébains et les Argiens avant que ces derniers ne soient oblitérés par l'entrée paniquée du chœur qui plonge à nouveau les spectateurs dans l'urgence de la situation militaire.

Le prologue des *Sept contre Thèbes* lance donc efficacement l'action en évoquant le moment de crise du siège, à savoir l'attaque imminente des sept guerriers argiens contre les

³⁹⁴ Eva Stehle (2005, 113) voit notamment dans la juxtaposition dans la prière d'Étéocle entre les dieux de la cité au vers 69 et l'Érinie au vers 70 l'expression d'une malédiction qu'Étéocle formule malgré lui-même contre sa cité, puisqu'il se trouve alors en train d'attirer l'attention de l'Érinie sur le sort de Thèbes en employant un vocabulaire qui est celui de la malédiction (v. 71-72 πανώλεθρον // ἐκθαμνίσητε δηάλωτον).

³⁹⁵ Voir par exemple Kyriakou, (2011, 41-2).

portes de Thèbes. Il met en outre en place un certain nombre des thématiques qui seront reprises lors de la séquence finale, la plupart à l'issue d'un renversement qui les fait passer du domaine de la guerre entre Argiens et Thébains à celui de l'histoire de la famille maudite des Labdacides. Le renversement qui est à l'œuvre dans les *Sept contre Thèbes* est à la fois semblable à celui que l'on peut repérer dans les *Perses*, puisque dans les deux cas il s'agit d'un passage de la puissance et de la maîtrise au malheur et à la défaite, et à la fois différent car dans les *Sept contre Thèbes* il s'agit en outre d'un changement de registre, le spectateur passant d'une thématique épique à un spectacle proprement tragique.

Ce prologue est uniquement composé d'hommes, qu'il s'agisse d'Étéocle, du messager qui parle ou de la foule de guerriers thébains présents sur scène. Cela contraste avec le finale assumé uniquement par les femmes du chœur. Le début de l'œuvre met en scène des hommes engagés dans des préparatifs militaires, tandis que la fin montrera des femmes éplorées en train de réaliser un chant de deuil pour les deux membres de la famille labdacide morts dans un duel fratricide et un contraste fort s'établit entre le début et la fin des *Sept contre Thèbes*. Il nous semble que le prologue des *Sept contre Thèbes* constitue le début à lui seul de la tragédie, sans qu'il soit nécessaire d'y rajouter la *parodos*. En effet, toutes les informations nécessaires ont déjà été données dans le prologue et la *parodos* initie un mouvement très différent, où la panique des femmes du chœur vient contraster avec la maîtrise de la situation affichée par les hommes dans le prologue³⁹⁶. Aussi en réserverons-nous l'étude pour le moment où nous étudierons le rôle du chœur dans la conduite de l'action jusqu'à sa fin.

Les *Suppliantes* : le motif de la composition annulaire

De même que les *Perses*, les *Suppliantes* sont caractérisées par l'absence de prologue au sens de partie parlée par des personnages avant l'entrée du chœur. Cette œuvre commence également par une série anapestique qui occupe les vers 1-40 avant l'exécution d'un chant strophique (v. 41-175). Cependant, les débuts de ces deux tragédies n'entretiennent pas exactement le même rapport à l'action. En effet, l'objet de la tragédie des *Perses* est de

³⁹⁶ Fartzoff (2012c, 63) : « la manière dont les femmes du chœur entrent en scène *σποράδιον*, comme l'indique une scholie, contraste fortement avec l'attitude d'Étéocle dans le prologue : pour lui le temps est celui du *kairos*, et de l'*elpis*, qui permettent de maîtriser le futur, et il a donné des ordres et formulé une prière dans ce sens. Le chœur en revanche s'interroge tout au contraire avec anxiété sur l'avenir et sur ce qu'il peut faire pour le maîtriser. »

représenter la réaction de la population perse à la nouvelle de la défaite de Xerxès, c'est-à-dire que l'action qui occupe l'attention des personnages a déjà eu lieu et que les personnages n'ont aucune prise sur elle³⁹⁷. Aussi le début des *Perses* a-t-il essentiellement pour fonction d'instaurer une atmosphère d'attente anxieuse. Dans les *Suppliantes*, l'action se joue sous les yeux des spectateurs et le début doit mettre en place les éléments que le reste de l'intrigue va développer. Les rappels du début des *Suppliantes* qu'il est possible de repérer à la fin de l'œuvre illustrent le procédé de la composition annulaire.

Le début des *Suppliantes* met en scène l'arrivée des Danaïdes d'Égypte, là où la fin mettra en scène leur sortie vers la cité d'Argos. Le rythme anapestique des vers 1-40 rend compte de ce mouvement d'arrivée du chœur³⁹⁸. Les premiers vers de la tragédie indiquent le lieu d'où viennent les Danaïdes et la raison de leur fuite, aux vers 1-11 :

Zeûs μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως
 στόλον ἡμέτερον νάιον ἀρθέντ'
 ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων
 Νείλου. Δίαν δὲ λιποῦσαι
 χθόνα σύγχορτον Συρία φεύγομεν,
 οὔτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν
 ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι,
 ἀλλ' αὐτογενεῖ φυξανορία
 γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ
 ἔξονοταζόμεναι.
 « Que le Zeus des suppliants jette un regard favorable
 sur notre troupe partie en bateau
 des bouches au sable fin
 du Nil. Ayant quitté la terre de Zeus
 voisine de la Syrie nous sommes en exil,
 n'ayant connu aucun bannissement
 décrété pour crime de sang par une cité,
 mais mises en fuite par une aversion innée pour le mariage,
 blâmant l'union impie avec les fils d'Égyptos. »

Les Danaïdes sont donc venues en bateau d'Égypte, terre symbolisée ici pour la première fois par le Nil. Ce dernier se retrouvera à la fin de la pièce qui contient un développement sur les fleuves aux vers 1025-1030 :

μηδ' ἔτι Νείλου
 προχοᾶς σέβωμεν ὕμνοις.
 ποταμούς δ' οἱ διὰ χώρας

³⁹⁷ L'incapacité des personnages présents en scène à modifier une action qui a déjà eu lieu est bien illustrée par le vers 525 (ἐπίσταμαι μὲν ὡς ἐπ' ἐξειργασμένοις « je sais que c'est pour des actions déjà réalisées ») où la reine a conscience de vouloir faire des offrandes pour des actions déjà passées.

³⁹⁸ D'autres tragédies qui emprunteront le thème de la supplication commencent par le tableau de personnages déjà en position de supplication et non par l'arrivée des suppliants, telles les *Suppliantes* d'Euripide.

θελεμὸν πῶμα χέουσιν πολύτεκνοι,
 λιπαροῖς χεύμασι γαίας
 τόδε μειλίσσοντες οὕδας.
 « N'honorons plus par nos hymnes
 les bouches du Nil,
 mais les fleuves qui à travers cette région
 versent, féconds, une paisible boisson,
 avec d'éclatants courants
 adoucissant le sol de cette terre. »

À la fin de l'œuvre, l'expression Νείλου προχοῶς constitue un rappel de l'expression ἀπὸ προστομίῳν λεπτοψαμάθῳν Νείλου que l'on trouvait aux vers 3-4. Au début de la pièce, le départ loin du Nil était un mouvement de fuite, le verbe φεύγομεν au vers 4 indiquait l'état d'exil ou de fuite dans lequel se trouvaient les femmes du chœur. La fin du texte place l'évocation du Nil sur un plan religieux : les Danaïdes affichent leur intention de cesser d'honorer le Nil pour porter leurs louanges sur les fleuves de l'Argolide dont le caractère fertile est souligné. À la fin de l'œuvre, le retour du Nil dans le texte et sa mise en rapport avec les fleuves de la terre d'Argos servent donc à marquer le progrès de l'action en notant le transfert des Danaïdes de l'Égypte à Argos. L'effet de composition annulaire ainsi créé dans ce texte où la fin rappelle le début confère une unité à l'œuvre en soulignant les bornes d'une action par ailleurs destinée à se poursuivre hors des limites de cette première tragédie d'une trilogie liée.

Les vers 5-11 exposent la cause de la fuite des Danaïdes. Ces dernières commencent par nier toute implication dans un crime de sang (v. 7-8)³⁹⁹. Si ce déni a *a priori* pour but de fixer dans l'esprit des spectateurs l'image de Danaïdes innocentes, l'effet produit sur le public, qui connaît le mythe et donc le meurtre à venir des Égyptiades par les Danaïdes, est plutôt un effet inverse puisque, en les mettant en rapport avec le concept de crime, il suggère le potentiel danger que les filles de Danaos peuvent représenter pour une communauté. Cette ambiguïté constitutive du personnage des Danaïdes se trouve exposée à d'autres moments dans la *parodos* qui construit un portrait ambivalent de ces jeunes filles comme étant à la fois des fugitives pathétiques et de potentielles meurtrières. Ainsi le nom employé au vers 22 pour évoquer les attributs de suppliant qu'elles tiennent dans leur main (τοῖσδ' ἰκετῶν ἐγχειριδίῳις) est un nom

³⁹⁹ Nous retrouvons l'idée d'un exil en châtement d'un crime au sujet de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, au vers 1410 (ἀπόπολις δ' ἔση).

qui peut s'employer pour désigner un poignard⁴⁰⁰. Comme le dit Anne-Sophie Noel⁴⁰¹ : « l'objet n'est pas seulement un rameau, il contient en puissance un poignard, ses contours se brouillent en tant que sont considérés en même temps ce que l'objet est au présent et ce qu'il sera dans l'avenir »⁴⁰². Non seulement la supplication est une arme pour les Danaïdes qui vont contraindre les Argiens à les protéger au péril de leur propre vie, mais en outre l'instrument même employé pour la supplication évoque par anticipation le meurtre des époux lors de la nuit de noces, moment où les filles de Danaos emploieront concrètement une arme contre des hommes. Le portrait ambigu qui est fait des Danaïdes se trouve également élaboré par le rappel qu'elles font du mythe de Térée et Procné aux vers 58-67. En effet ce mythe évoque une figure féminine pathétique (v. 61-62 οἰκτρᾶς ἀλόχου) qui se révèle pourtant la meurtrière de son propre enfant (v. 66-67). L'évocation de ce mythe, avec lequel les Danaïdes établissent un parallèle (v. 68 τῶς καὶ ἐγώ), crée dans l'esprit du spectateur l'image d'une figure féminine à la fois pathétique et dangereuse, ce que se révéleront être les Danaïdes. Le début des *Suppliantes* est donc caractérisé par une multiplication des effets d'ironie tragique qui annoncent le meurtre que vont commettre les Danaïdes, c'est-à-dire un événement qui aura lieu après la fin de cette tragédie elle-même. La fin de la pièce, où les femmes soulignent leur caractère inflexible (v. 1056 σὺ δὲ θέλγοις ἄν ἄθελκτον « toi, tu ferais fléchir ce qui est inflexible ») et demandent pour elles le pouvoir (v. 1069-1070 καὶ κράτος νέμοι γυναιξίν « qu'il donne le pouvoir en partage aux femmes »), reprendra cette image d'un féminin ambigu telle qu'elle a été créée par la *parodos*.

Aux vers 23-39, le chœur adresse une prière à la cité, à la terre, à l'eau, aux dieux souterrains, et à Zeus sauveur leur demandant d'accueillir la troupe des Suppliantes et de rejeter à la mer l'essaim orgueilleux (ἔσμὸν ὕβριστήν) des Égyptiades. Hors, à la fin de la pièce, le chœur secondaire fera remarquer que ces derniers ont fait une bonne traversée (v. 1045-1046 τί ποτ' εὐπλοῖαν ἔπραξαν // ταχυπόμοισι διωγμοῖς; « pourquoi donc ont-ils fait une bonne traversée en leurs poursuites rapides ? »). Le chœur secondaire constatera que le vœu formulé par les Danaïdes dans la *parodos* n'a pas été accompli par les dieux et invitera les Danaïdes à réfléchir sur la signification de cette heureuse traversée faite par leurs cousins. Aux vers 134-137 le chœur se félicitera (v. 137 οὐδὲ μέμφομαι) d'avoir fait lui-même bonne traversée et dans

⁴⁰⁰ Signifiant littéralement « ce qui se trouve dans la main », le nom τὸ ἐγχειρίδιον est employé au sens d'une arme chez Hérodote I, 12, Thucydide 3, 70 ; 4, 110 par exemple.

⁴⁰¹ 2011, 9.

⁴⁰² Pour un développement sur la question, voir également Anne-Sophie Noel (2012, 213-215).

la séquence finale, il ne trouvera rien d'autre à opposer au chœur secondaire qu'une prière adressée à Zeus à qui il demande d'échapper au mariage avec les Égyptiades.

L'œuvre s'ouvre sur une prière à Zeus, dont le nom est le premier mot de la pièce, et introduit ainsi la divinité à laquelle les Danaïdes ne cesseront de se référer tout au long de l'intrigue. Pour l'heure, c'est au Zeus des suppliants (ἀφίκτωρ)⁴⁰³ que s'adresse le chœur, ce qui souligne le mouvement d'arrivée des Danaïdes et annonce le motif de la supplication tel qu'il va être développé dans l'œuvre. L'Égypte est également présentée comme la terre de Zeus aux vers 5-6, ce qui établit un premier lien entre cette divinité et les Danaïdes. La coordination des deux premières propositions (Ζεὺς μὲν ... Δίαν δέ) souligne l'importance de Zeus qui est le point de départ, l'origine de la prise de parole des Danaïdes. Au vers 27, l'invocation à Zeus Sauveur (Ζεὺς σωτήρ) se distingue de celle faite à l'ensemble des divinités anonymes des vers 25 et 26 et montre tout le relief qui est donné à Zeus par les Danaïdes dans leur quête de salut.

Les vers 16-19 évoquent l'intervention de Zeus dans l'ascendance des Danaïdes nées de la génisse touchée par Zeus (ἐξ ἐπαφῆς καὶ ἐπιπνοίας Διός). Les vers 41-56 reprennent cette même idée (προγόνου βοῶς ἐξ ἐπιπνοίας Ζηνός) en introduisant en outre la figure d'Éraphos, enfant d'Io et de Zeus (Δῖον πόρτιν). Une puissance fécondante est prêtée au souffle et au toucher de Zeus qui a ainsi engendré une lignée dont les Danaïdes présentes sur scène sont les dernières représentantes⁴⁰⁴. Les Danaïdes se présentent donc comme les descendantes de Zeus et entendent faire peser le lien qui les unit à cette divinité comme cela est visible aux vers 168-175 où les Danaïdes évoquent les discours injustes dont Zeus sera l'objet si jamais il n'honore pas en elles le fils qu'il a eu d'Io.

Les vers 86-110 sont également consacrés à un développement au sujet de Zeus. Il s'agit de mettre en avant le caractère imprévisible de son désir (v. 86-87 Διὸς ἕμερος οὐκ // εὐθήρατος ἐτύχθη « le désir de Zeus ne se trouve pas facile à saisir ») et le caractère obscur du cheminement de sa pensée (v. 93-95). Le pouvoir qu'il a sur les mortels est évoqué par la facilité avec laquelle il peut les faire choir de leurs espoirs (v. 95-97) sans bouger de son siège (v. 100-102). La dernière paire strophique du chant (v. 154-175) reprend la figure de Zeus, mais il s'agit cette fois du Zeus des morts (v. 158 Ζῆνα τῶν κεκμηκότων) chez qui les Danaïdes menacent de se rendre si jamais elles n'obtiennent pas des dieux olympiens d'échapper au mariage avec leurs

⁴⁰³ Pour une discussion détaillée sur cet attribut rarissime, voir Dobias-Lalou Catherine (2001).

⁴⁰⁴ Il est à noter qu'à la fin de la pièce (v. 1044 φυγάδεσσιν δ' ἐπιπνοίας κακά τ' ἄλγη) le terme signifiant le souffle sera repris mais cette fois pour évoquer les dangers qui attendent les Danaïdes. Voir Murray (1958, 40-41). Pour une discussion sur la correction ἐπιπνοίας au manuscrit qui transmet ἐπιπνοία voir Lionetti (2016, 87).

cousins et les Danaïdes, qui menacent ainsi de se suicider, révèlent le caractère extrémiste de leur refus d'une union avec leurs cousins. La *parodos* des *Suppliantes* révèle donc le rapport complexe que les Danaïdes entretiennent avec Zeus, qui est tout à la fois leur ancêtre et le dieu des suppliants. Zeus occupe une position centrale dans la pensée des Danaïdes et se voit présenté comme le principal artisan du salut des filles de Danaos. Les prières et adresses à Zeus sont également l'occasion de faire un portrait des Danaïdes qui n'hésitent pas à exercer une forme de chantage à l'égard de Zeus, montrant ainsi les mesures extrêmes qu'elles sont prêtes à prendre pour éviter une union avec leurs cousins.

Or, la figure de Zeus domine également la fin de la pièce. Là où la *parodos* ne laissait entendre que la voix des jeunes femmes du chœur qui évoquaient la place de Zeus dans leur généalogie, la fin des *Suppliantes* est marquée par le dialogisme induit par l'intervention du chœur secondaire. Les Danaïdes ne sont plus les seules à convoquer la figure de Zeus et un autre point de vue sur la divinité est apporté. Ainsi, au vers 1036, le chœur secondaire fait remarquer la proximité qui existe entre Aphrodite et Zeus (δύναται γὰρ Διὸς ἄγγιστα) et ce rapprochement, qui souligne la puissance de la déesse de l'amour et rappelle les honneurs qui lui sont dus, forme un avertissement implicitement adressé aux Danaïdes qui viennent de rejeter Cypris aux vers 1033-1034. Il est ainsi rappelé aux Danaïdes qu'elles ne sont pas les seules à profiter d'une proximité, d'un lien privilégié avec Zeus qui se trouve en outre rapproché au vers 1036 de Héra (σὺν Ἡρᾷ), la déesse du mariage qui a persécuté Io, l'ancêtre des Danaïdes. Zeus, que les Danaïdes revendiquent comme auteur de leur lignée, est mis en rapport par le chœur secondaire avec les deux déesses qui représentent la plus grande menace pour les filles de Danaos et du début à la fin de l'œuvre, la figure de Zeus en vient à représenter un danger potentiel pour les Danaïdes.

En outre, lorsque le chœur secondaire tente de prouver aux Danaïdes qu'elles n'échapperont pas à leur destin (v. 1048), il emploie comme argument le caractère indépassable de la volonté de Zeus, aux vers 1049-1050 :

Διὸς οὐ παρβατός ἐστιν
 μέγала φρήν ἀπέρατος
 « Il n'est pas possible de transgresser
 le grand esprit infini de Zeus. »

La puissance de Zeus et le caractère impénétrable de sa pensée, éléments qui étaient mis en avant par le chœur lors de la *parodos*, se trouvent ici repris par le chœur secondaire qui s'en sert pour mettre en garde les Danaïdes. Le chœur secondaire suggère que la volonté de Zeus pourrait ne pas être celle que souhaitent les Danaïdes et la puissance de Zeus (μέγала φρήν) est

présentée comme un obstacle potentiel contre lequel les filles de Danaos seront amenées à buter. En cette fin de tragédie, il s'agit de relancer l'intérêt du spectateur en le faisant s'interroger sur les plans formés par Zeus pour la suite de l'action, plans qui pourraient surprendre les Danaïdes elles-mêmes.

Aux vers 1058-1059 c'est le chœur principal qui reprend l'idée selon laquelle le fond de la pensée de Zeus est insaisissable :

τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν
καθορᾶν, ὄψιν ἄβυσσον ;
« Pourquoi prétendre voir l'esprit de Zeus,
vision sans fond ? »

Cette question répond à une réplique du chœur secondaire qui tente de modérer le chœur principal en lui faisant remarquer qu'il ne connaît pas l'avenir (v. 1057 σὺ δὲ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον « toi, tu ne sais pas ce qui va arriver »). Le chœur principal assimile l'avenir et la pensée de Zeus et dans ses paroles il paraît impie et vain de vouloir percer à jour les vues de Zeus. Les chœurs principal et secondaire s'accordent sur la difficulté qu'il y a pour les mortels à vouloir se saisir de la pensée de Zeus (ἀπέρατος au vers 1050, ἄβυσσον au vers 1059) et si le chœur secondaire en fait un avertissement pour le chœur principal, ce dernier en fait l'expression de la puissance de Zeus derrière laquelle il cherche à s'abriter. Dans la *parodos*, les vers 93-95 exprimaient le caractère insaisissable de la pensée de Zeus à travers l'image des fourrés (δαυλοὶ πραπίδων δάσκιοι πόροι) et la même idée se trouve ici exprimée au moyen d'une image qui évoque davantage la mer⁴⁰⁵. Du début à la fin de l'œuvre les Danaïdes établissent la volonté de Zeus comme un principe supérieur qui reste insondable mais mène chaque chose à la fin voulue par le dieu. D'un point de vue dramaturgique, cela permet à Eschyle de maintenir un vif intérêt chez le spectateur pour qui les desseins de Zeus sont tout autant mystérieux.

Lorsque le chœur secondaire dit au chœur principal qu'il ne saurait transgresser la volonté de Zeus, les Danaïdes répondent par un souhait formulé à l'intention de Zeus, aux vers 1053-1054 :

ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει
γάμον Αἰγυπτογενῆ μοι.
« Que le grand Zeus me protège
du mariage avec les fils d'Égyptos. »

⁴⁰⁵ L'emploi de l'adjectif ἄβυσσος peut rappeler aux spectateurs l'expression ἄτης ἄβυσσον πέλαγος du vers 470 où Pélasgos, dans son dilemme, était confronté à un abysse de malheurs.

L'adjectif μέγας par lequel le chœur secondaire qualifiait l'esprit de Zeus est repris par le chœur principal pour qualifier Zeus lui-même et le chœur des Danaïdes semble renchérir sur les propos du chœur secondaire pour mieux se réapproprier la figure de Zeus. Cette prière du chœur qui demande à Zeus de le préserver d'une union avec les Égyptiades rappelle les vers 30-40 où le chœur demandait à Zeus Sauveur, ainsi qu'à d'autres divinités, de rejeter à la mer les Égyptiades avant qu'ils n'aient eu le temps de poser le pied à terre. À la fin de la pièce les Danaïdes se trouvent dans une situation similaire à celle qui était la leur au début : elles en appellent à l'aide de Zeus contre leurs cousins. Ce rappel du début permet de relancer l'intérêt dramatique, le chœur principal attirant l'attention du spectateur sur la menace qui pèse toujours sur lui. Contrairement à ce que demandait la prière formulée par les Danaïdes au début de la pièce, les Égyptiades ont désormais débarqué sur la terre d'Argos et l'expression par laquelle les filles de Danaos formulent leur demande se fait plus brève et urgente à la fin de la pièce, taisant le fait que cette question du mariage avec leurs cousins sera tranchée par une guerre.

De même, le chœur ouvre la dernière paire strophique par une prière à Zeus aux vers 1063-1065 :

Zeὺς ἄναξ ἀποστεροί-
 η γάμον δυσάνορα
 δάιον
 « Que Zeus roi nous épargne
 un mariage haïssable avec un mauvais époux »

Le début de la quatrième paire strophique est semblable au début de la troisième paire strophique et les Danaïdes marquent par cette répétition le caractère inflexible de leur refus d'un mariage que le chœur secondaire vient pourtant de leur présenter comme une option souhaitable (v. 1055). Au chœur secondaire qui lui recommande de ne pas faire preuve de démesure en ce qui concerne les dieux (v. 1062 τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν) le chœur principal répond par l'affirmation du titre de royauté de Zeus (ἄναξ) et confirme la tendance qu'il a eue depuis le début de la pièce à en appeler à l'aide de Zeus contre tout obstacle. Aux vers 1063-1065 le nom des Égyptiades n'est plus prononcé, et les Danaïdes insistent essentiellement sur leur refus d'un mariage avec un homme mauvais (δυσάνορα), argumentant ainsi leur rejet de leurs cousins qui ont révélé leur caractère sauvage dans la scène de la tentative de rapt (v. 825-910).

Ainsi, les *Suppliantes* s'ouvrent et s'achèvent sur des prières adressées à Zeus. À la fin de la pièce, ce n'est plus le Zeus des suppliants qui est invoqué, mais la demande est fondamentalement la même que celle qui était formulée dans la *parodos*, puisqu'il s'agit toujours d'attirer l'attention de Zeus pour qu'il sauve les Danaïdes d'un mariage avec les

Égyptiades. Il s'agit à la fois de marquer la progression de l'action, puisque ce n'est plus au Zeus des suppliants que s'adressent les jeunes femmes du chœur qui ont à présent trouvé l'asile auprès des Argiens, et de montrer son inachèvement puisque les Danaïdes en sont toujours au point de demander à échapper au mariage avec leurs cousins.

L'effet de composition annulaire que crée dans le texte ce retour des prières adressées à Zeus est renforcé par la présence au début et à la fin de l'œuvre de prières faites à une autre déesse : Artémis. Aux vers 144-145, les Danaïdes appelaient en effet Artémis à les regarder :

θέλουσα δ' αὖ θέλουσαν ἀγνά μ'
ἐπιδέτω Διὸς κόρα,
« Que la pure fille de Zeus me regarde
avec bienveillance moi qui suis bienveillante à son égard. »

Si Artémis n'est pas nommée aux vers 144-145, il est possible de déduire que ces vers se rapportent à elle par la présence des adjectifs ἀγνά et ἀδμήτα (v. 149) qui correspondent à l'image de cette déesse liée à la pureté virginale et au monde des bêtes sauvages⁴⁰⁶. Or, c'est sur une prière semblable que s'achève la première paire strophique du chant final des *Suppliantes*, aux vers 1031-1032 :

ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνά
στόλον οἰκτιζομένα
« que la pure Artémis regarde
avec pitié notre troupe »

La présence de l'adjectif ἀγνά au vers 1031 confirme *a posteriori* que c'est bien Artémis qui était interpellée aux vers 144-145. Par la répétition d'une telle prière la fin rappelle le début de l'œuvre et renvoie les Danaïdes à l'état de fugitives qui était le leur à leur arrivée à Argos. À la fin de la pièce la mention d'Artémis se trouve associée à une imprudence de la part des Danaïdes puisqu'elle s'accompagne d'un refus de la figure de Cypris associée au mariage (v. 1032-1033). Il est peu sage de négliger une déesse, comme le fera immédiatement remarquer le chœur secondaire, et le chœur donne ainsi un exemple de la démesure qui est la sienne.

La *parodos* introduisait la figure d'Io, aux vers 16-19 :

ὄθεν δὴ
γένος ἡμέτερον τῆς οἰστροδόνου
βοὸς ἐξ ἐπαφῆς κάξ ἐπιπνοίας
Διὸς εὐχόμενον τετέλεσται.
« D'où

⁴⁰⁶ Voir sur ce point Bowen (2013, 178) et Garvie (2006, 157).

notre race née de la vache affolée par le taon
et du toucher et du souffle de Zeus
se vante d'être issue. »

Io est ici introduite comme l'ancêtre des Danaïdes, par une périphrase qui évoque sa transformation en vache et les maux qu'elle a subis sous cette forme, harcelée par un taon. Se trouvent également mentionnés le toucher (ἐξ ἐπαφῆς) et le souffle de Zeus (κὰξ ἐπιπνοίας) qui sont les gestes procréateurs à l'origine de la descendance enfantée par Io. Les Danaïdes font ainsi part du caractère extraordinaire de leur ascendance, issues comme elles le sont d'une génisse touchée par Zeus. Les vers 41-54 font également intervenir la génisse dans laquelle les Danaïdes reconnaissent leur ancêtre :

νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν ὑπερ-
πόντιον τιμάορ', ἴνιν τ'
ἀνθονομούσας προγόνου
βοῶς ἐξ ἐπιπνοίας
Ζητὸς ἔφαψιν' ἐπωνυμία δ'
ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν
εὐλόγως,
Ἐπαφόν τ' ἐγέννασεν'
ὄντ' ἐπιλεξαμένα,
νῦν ἐν ποιονόμοις
ματρὸς ἀρχαίας τόποις τῶν
πρόσθε πόνων μνασαμένα,
τά τε νῦν ἐπιδείξω
πιστὰ τεκμήρια γαιονόμοις,
« Maintenant je me trouve en train d'appeler
le jeune taureau de Zeus, gardien de mes honneurs par-delà la mer
et fils de notre ancêtre la vache qui paissait des fleurs,
lui qui est issu du souffle de Zeus. Par un toucher qui lui donna son nom,
le temps prévu par le destin s'acheva à point nommé
et elle enfanta Éraphos.
Lui que j'appelle
maintenant, dans les lieux où paissait mon antique mère
en rappelant ses peines
pour montrer des preuves fiables aux gens de cette terre. »

Il s'agit à nouveau d'évoquer la place d'Io dans la génération des Danaïdes mais ces dernières passent cette fois par l'intermédiaire du fils d'Io et de Zeus, Éraphos dont le nom est révélé avec emphase à la fin d'une période et au début du vers 49. Un nouvel allié se trouve ainsi fourni aux prières des Danaïdes dont la généalogie se précise. Le toucher de Zeus (ἐφαψιν) ainsi que son souffle (ἐξ ἐπιπνοίας) sont à nouveau mentionnés et cette répétition rend compte du caractère extraordinaire du contact physique qui a eu lieu entre Zeus et Io, ainsi que de l'importance que revêt pour les Danaïdes la forme de cette union. Dans la *parodos*, il est établi

(v. 49-55) que la mention d'Io a pour fonction de prouver le lien qui unit les Danaïdes à la terre argienne, lieu d'origine d'Io. Le chœur annonce ainsi la stratégie qu'il mettra en œuvre auprès de Pélasgos, aux vers 291-326.

Aux vers 141-143=151-153, les Danaïdes semblent établir un lien entre leur ascendance auguste et leur prétention à échapper au mariage :

σπέρμα σεμνᾶς μέγα ματρὸς
 εὐνᾶς ἀνδρῶν, ἔ ἔ,
 ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν
 « Que la descendance d'une mère très auguste
 fuie les couches des hommes, hélas, hélas,
 libre du mariage et indomptée »

Cette infinitive développe et explicite ce que les Danaïdes attendent de Zeus (v. 138-140) et le caractère vénérable d'Io, mentionnée comme la mère des Danaïdes alors qu'un écart temporel considérable les sépare, semble être un argument au moyen duquel le chœur fonde son refus du mariage. Les vers 162-175 font également intervenir le personnage d'Io. Le chœur dit reconnaître la colère d'une épouse contre leur ancêtre dans les maux qui les affligent, s'identifiant étroitement à Io pourchassée par Héra tout en mettant Zeus au défi de laisser son épouse triompher. Les vers 169-174 menacent Zeus de discours injustes s'il abandonne sa descendance issue de la vache et la *parodos* s'achève sur une référence au lien existant entre les Danaïdes et Zeus du fait de leur ancêtre Io. La *parodos* introduit ainsi la figure d'Io comme étant l'ancêtre qui autorise les Danaïdes aussi bien à demander l'asile aux Argiens qu'à adresser des prières suppliantes à Zeus. Or, la fin de la tragédie fait également mention d'Io aux vers 1064-1068 :

ὅσπερ Ἴὸ
 πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ
 χειρὶ παιωνία κατασχεθῶν,
 εὐμενῆ βίαν κτίσας.
 « Lui qui précisément a
 libéré Io de ses maux
 en la possédant d'une main guérisseuse
 fondant sa violence bienveillante. »

La fin de la tragédie revient sur la façon dont Zeus a délivré Io de ses maux et l'intervention de Zeus auprès de cette ancêtre des Danaïdes fournit un argument qui fonde la confiance placée par les Danaïdes en Zeus⁴⁰⁷. En effet, ces dernières attendent elles aussi une délivrance de la part de Zeus, puisqu'elles comptent sur lui pour être délivrées du mariage avec leurs cousins,

⁴⁰⁷ Selon Rawles (2018, 236- 237) le recours à la figure d'Io à ce moment du chant final indique que les Danaïdes subissent une pression de la part des Argiens et répondent par un appel à leur ancêtre.

comme le montre la répétition d'un terme de la famille du verbe λύω au vers 1073 (λυτηρίοις). La *parodos* insistait sur le toucher de Zeus (v. 18 ἐξ ἐπαφῆς, v. 46 ἔφαψιν) et le chant final revient sur cette idée en mettant en avant la main guérisseuse de Zeus (χειρὶ παιωνία)⁴⁰⁸. L'action de Zeus est présentée comme mystérieuse et paradoxale par la mention d'une violence bienveillante (εὐμενῆ βίαν)⁴⁰⁹, et cette évocation de la force de Zeus n'est pas innocente dans la bouche des Danaïdes qui sont en train de conduire Argos à la guerre. Si à la fin de l'œuvre Io n'est plus convoquée comme la preuve qui doit démontrer aux Argiens les liens qui rattachent les Danaïdes à Argos, ces dernières n'ont pas cessé de s'identifier à leur ancêtre, identification à l'issue de laquelle elles espèrent connaître une fin semblable à celle de leur ancêtre.

Les vers 12-14 introduisent la figure tutélaire de Danaos :

Δαναὸς δὲ πατὴρ καὶ βούλαρχος
καὶ στασίαρχος τάδε πεσσονομῶν
κύδιστ' ἀχέων ἐπέκρανε,
« Notre père Danaos qui dirige nos pensées
et est à l'origine de notre révolte, pesant notre sort
a choisi les plus glorieux des maux. »

Le texte introduit ainsi l'un des personnages qui sera présent lors de la séquence finale : le père des Danaïdes qui prononce la tirade des vers 980-1013. Cette tirade correspond à l'éthos du personnage tel qu'il est esquissé dans la *parodos* puisque Danaos y fait des recommandations à ses filles. Il exprime d'abord la nécessité pour ses filles de faire des prières, des sacrifices et des libations pour les Argiens qui ont accepté de les protéger (v. 980-981). Aux vers 991-992, Danaos évoque les nombreux conseils qu'il a déjà donnés à ses filles :

καὶ ταῦθ' ἅμ' ἐγγράψασθε πρὸς γεγραμμένοις
πολλοῖσιν ἄλλοις σωφρονίσμασιν πατρός,
« et gravez cela en plus des nombreuses autres
paroles de sagesse de votre père que vous avez déjà inscrites »

Danaos achèvera également sa tirade par des recommandations données à ses filles, aux vers 1012-1013 :

μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός,
τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον.

⁴⁰⁸ Bakewell (1997, 216) met pour sa part en rapport la main grâce à laquelle Zeus a guéri Io et la main que les Argiens ont levé pour décider de l'accueil des Danaïdes à Argos (v. 607-608). À la fin de la tragédie se pose la question de savoir si les Argiens vont suffire à protéger les Danaïdes et elles n'hésitent pas à en appeler à Zeus même si elles ont obtenu la protection des Argiens.

⁴⁰⁹ Un oxymore semblable était présent au vers 576, également au sujet de Zeus ἀπημάντω σθένει. Sur la bonne violence chez Eschyle, voir par exemple Moreau (1985, 248-249).

« Gardez seulement ces conseils d'un père,
honorant la mesure plus que la vie. »

La fin de l'œuvre présente ainsi effectivement Danaos comme le βούλαρχος de ses filles en le mettant en scène en train de donner des ordres et des conseils à ses filles⁴¹⁰. Si le déroulement de la pièce, et notamment la façon dont Danaos a laissé ses filles affronter seules le héraut égyptien, a pu remettre en cause le rôle primordial que la *parodos* semble prêter à Danaos, ce dernier ne se présente pas moins comme une figure d'autorité à la fin de la pièce, conformément au texte de la *parodos*.

La fin des *Suppliantes* reprend donc un grand nombre d'éléments déjà présents dans le début de l'œuvre. L'effet de composition annulaire ainsi créé donne une unité à cette première œuvre d'une trilogie liée tout en laissant suggérer aux spectateurs que l'intrigue n'est pas achevée. En effet, par bien des aspects le texte de la fin renvoie les Danaïdes à la situation précaire qui était la leur au début de l'œuvre et rend ainsi nécessaire le développement de la suite de l'intrigue dans le reste de la trilogie.

Le *Prométhée enchaîné* : le début et la fin unis par la mise en scène des châtiments du Titan

Le prologue du *Prométhée enchaîné* se décompose en deux parties. Les vers 1-87 sont consacrés à un échange entre Kratos et Héphaïstos et mettent en scène l'enchaînement de Prométhée. Les vers 88-127 constituent un monologue de Prométhée qui se retrouve seul sur scène une fois sortis les personnages ayant œuvré à son enchaînement. Les vers 113-127 annoncent l'arrivée du chœur et peuvent être intégrés à la *parodos* qui est composée dans cette pièce, fait unique dans le corpus eschyléen, d'un dialogue épirrématique entre le chœur et le protagoniste. Les rapports entre le début et la fin du *Prométhée enchaîné* semblent également relever du procédé de la composition annulaire, d'une façon cependant moins nette que dans les *Suppliantes*.

⁴¹⁰ Sur Danaos comme un père-roi avec qui il n'y a pas de dialogue, mais seulement « ordre et assentiment », voir Zeitlin (1988, 246-247). Ailleurs (1990, 106), elle estime que la fin de la trilogie des *Danaïdes*, telle qu'elle est suggérée par les fragments dont nous disposons, suppose une certaine désolidarisation entre les Danaïdes et leur père : « whatever the particular details of the ending, the celebration of the state of matrimony on the analogy of the *hieros gamos* of Uranus and Gaea (fr. 44 Radt) implies some limitations placed upon paternal power against monopolizing (and curtailing) the destiny of his descendants. »

Le début et la fin de l'œuvre se développent autour d'un châtement infligé à Prométhée : le début montre son enchaînement par Héphaïstos tandis que la fin évoquera le cataclysme qui s'abat sur Prométhée et qui doit l'ensevelir sous la roche. Début et fin sont ainsi caractérisés par un événement extraordinaire du point de vue de la mise en scène et qui illustre le déferlement d'une grande violence à l'encontre de la personne de Prométhée. Dans le prologue, l'enchaînement de Prométhée est annoncé dès les vers 4-5 et Héphaïstos détaille les subtilités du châtement aux vers 19-27 :

ἄκοντά σ' ἄκων δυσλύτοις χαλκεύμασι
 προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ
 ἴν' οὔτε φωνὴν οὔτε του μορφὴν βροτῶν
 ὄψει, σταθευτὸς δ' ἡλίου φοίβῃ φλογὶ
 χροιάς ἀμείνεις ἄνθος. ἀσμένῳ δέ σοι
 ἢ ποικιλείμων νύξ ἀποκρύψει φάος,
 πάχνην θ' ἔφ'αν ἡλιος σκεδᾷ πάλιν·
 ἀεὶ δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδῶν κακοῦ
 τρύσει σ' ὁ λωφῆσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
 « C'est contre mon gré et le tien qu'avec des liens de bronze difficiles à défaire
 je vais te fixer à ce rocher éloigné des hommes
 là où tu ne percevras ni la voix ni l'aspect des mortels.
 Brulé par la flamme éclatante du soleil
 tu perdras la fleur de ta peau. Pour ton soulagement,
 la nuit au manteau étoilé cachera la lumière
 et le soleil à son tour dispersera le givre matinal.
 Toujours le poids du mal présent t'usera.
 Celui qui te soulagera n'est pas encore né. »

Héphaïstos ne se contente pas d'évoquer l'enchaînement de Prométhée, mais évoque quelles en seront les conséquences dans le temps. Or, un tel développement où se trouvent détaillées les peines qui attendent Prométhée se verra dupliqué à la fin de l'œuvre dans la bouche d'Hermès, aux vers 1016-1025 :

πρῶτα μὲν γὰρ ὀκρίδα
 φάραγμα βροντῆ καὶ κεραυνία φλογὶ
 πατήρ σπαράξει τήνδε, καὶ κρύψει δέμας
 τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλῃ σε βαστάσει.
 μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου
 ἄψορρον ἦξεις εἰς φάος· Διὸς δέ τοι
 πτηνὸς κύων, δαφεινὸς αἰετός, λάβρως
 διαρταμήσει σώματος μέγα ράκος,
 ἄκκλητος ἔρπων δαιταλεὺς πανήμερος,
 κελαινόβρωτον δ' ἦπαρ ἐκθιοινήσεται.
 « D'abord mon père déchirera
 cette falaise raboteuse avec le tonnerre et la flamme de sa foudre
 et il ensevelira ton corps, une étreinte de pierre te tiendra.
 Au terme d'une longue durée de temps

tu reviendras à la lumière. Le chien ailé de Zeus,
l'aigle sanglant arrachera sauvagement un grand lambeau de ton corps,
convive qui vient sans invitation tout le jour durant.
Il fera un festin de ton foie noir. »

Dans ces vers il s'agit davantage de faire une énumération des maux qui attendent Prométhée que d'explorer les conséquences d'une punition en particulier, mais il est possible d'établir un parallèle entre le début et la fin de l'œuvre au sujet des châtiments qui s'abattent sur Prométhée : l'œuvre s'ouvre et se referme sur des punitions infligées au protagoniste. Un effet de composition annulaire est ainsi créé par le texte qui invite à relire le développement central de la pièce comme une parenthèse entre deux coups portés contre Prométhée. En paroles, du début à la fin, une augmentation de la violence déchainée contre Prométhée se laisse deviner puisqu'il s'agit de passer d'un enchaînement à un ensevelissement sous la roche suivi par l'intervention de l'aigle qui déchire le foie de Prométhée. Cependant, tandis que l'enchaînement de Prométhée est mis en scène, ni l'éboulement qui doit l'ensevelir ni l'arrivée de l'aigle ne sont sans doute représentés de façon réaliste dans l'espace scénique. Fin et début de l'œuvre sont marqués par l'évocation d'un châtiment extraordinaire contre Prométhée mais tous deux ne sont pas caractérisés par le même traitement scénique du châtiment en question et la fin paraît à ce niveau en défaut par rapport au début.

Le début et la fin sont caractérisés par la présence sur scène de serviteurs de Zeus qui doivent veiller à l'exécution des ordres de ce dernier⁴¹¹. Zeus lui-même reste absent, mais son autorité se fait sentir par l'intermédiaire de personnages qui relaient ses ordres. Aux vers 3-6, dans le prologue, c'est Kratos qui représente l'autorité de Zeus sur scène et rappelle à Héphaïstos les ordres que lui a donnés son père :

Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς
ἅς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις
ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.
« Héphaïstos, il te faut te soucier des ordres
que ton père t'a donnés, d'attacher ce vilain
aux roches aux escarpements élevés
dans les liens infrangibles des chaînes d'acier. »

Les ordres de Zeus rapportés par Kratos remplissent ici une fonction d'exposition puisqu'il s'agit d'expliquer la présence des personnages et des accessoires qu'ils portent très certainement avec eux pour mener à bien l'enchaînement de Prométhée. Aux vers 12-13,

⁴¹¹ Pour Hirata (2008, 309) : « la tragédie présente une similarité entre le prologue et l'*exodos*, soulignée par la présence des représentants implacables de Zeus : Pouvoir et Violence au début et Hermès à la fin. Cette structure montre que la tyrannie se maintient même si, au milieu de la pièce, les personnages l'ont mise en question. »

Héphaïstos évoque à son tour les injonctions de Zeus (ἐντολή Διός) pour signifier à Kratos et Bia que leur mission est achevée. Aux vers 40-41 Kratos envisage la désobéissance d'Héphaïstos aux paroles de son père (ἀνηκουστῆν δὲ τῶν πατρὸς λόγων) et aux vers 53-54 le regard de Zeus semble braqué sur la scène en train de se dérouler. Malgré son absence, l'autorité de Zeus se fait lourdement sentir dans le prologue et se retrouvera relayée à la fin de la pièce par le personnage d'Hermès. En effet, ce dernier rapporte les ordres de Zeus aux vers 947-949 :

πατήρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους
 αὐδᾶν, πρὸς ᾧν ἐκεῖνος ἐκπίπτει κράτους
 « Mon père t'ordonne de dire cette union dont tu te vantes
 et à cause de laquelle il va perdre son pouvoir. »

Le démonstratif ἐκεῖνος illustre la distance qui sépare Zeus des personnages présents sur scène tandis qu'Hermès se fait son porte-parole. Hermès est qualifié de « messenger fidèle de Zeus » par Prométhée au vers 969 (πατρὶ φῶναι Ζηνὶ πιστὸν ἄγγελον). Au vers 984 Hermès est à nouveau présenté comme le représentant de la volonté de Zeus :

ἐρεῖν ἔοικας οὐδὲν ᾧν χρῆζει πατήρ
 « Tu sembles ne rien dire de ce que désire mon père »

Hermès constate la résistance de Prométhée à la volonté de son père et l'autorité de Zeus se trouve remise en cause par le refus du protagoniste de céder, là où le prologue mettait en scène l'obéissance, certes réticente, d'Héphaïstos. Cependant, la force de Zeus prévaut et s'illustre dans le déchaînement de la tempête destinée à ensevelir Prométhée. En effet, cette tempête est présentée comme l'action directe de Zeus (v. 1018 πατήρ σπαράξει) qui agit à l'aide de ce qui constitue ses attributs traditionnels, le foudre et le tonnerre (v. 1017 βροντῆ καὶ κεραυνία φλογί)⁴¹². La fin établit ainsi à la fois une forme de continuité et une forme de rupture avec le prologue : dans les deux cas un serviteur de Zeus est en charge de l'exécution de ses ordres, mais à la fin ces ordres, adressés à Prométhée, ne sont pas exécutés et donnent lieu à une action directe de la part de Zeus.

Le silence que maintient Prométhée dans la première partie du prologue (v. 1-87) contraste avec l'échange musclé qui se déroule entre lui et Hermès à la fin de l'œuvre. En effet le début du *Prométhée enchaîné* met en scène un échange entre Héphaïstos et Kratos tandis que Prométhée garde un silence qui lui confère une certaine dignité. Face à Héphaïstos qui plaint le sort fait à Prométhée (v. 66 αἰᾶ, Προμηθεῦ, σῶν ὑπερστένω πόνων « hélas, Prométhée je pleure

⁴¹² Le foudre et le tonnerre sont les attributs traditionnels de Zeus depuis la *Théogonie* d'Hésiode (v. 72, 141, 504, 707, 854).

sur tes maux »), le mutisme de ce dernier lui donne la posture héroïque de celui qui souffre en silence. Ce mutisme et cette dignité qui caractérisent le protagoniste au début de l'œuvre se trouvent contrebalancés à la fin par l'insolence et le défi qui transparaissent dans les paroles de Prométhée (v. 937-940, v. 992-994, v. 1043-1052). Là où le silence conférait à Prométhée une certaine dignité, les multiples défis qu'il lance à Zeus peuvent lui aliéner une partie du public qui peut en venir à se demander si le châtement exercé à l'encontre de Prométhée n'est pas une mesure juste.

La pièce commence et finit par un appel de Prométhée qui invite différents témoins à regarder les maux qu'il subit. Aux vers 88-92 Prométhée, esseulé dans une terre que ne peuvent fréquenter les mortels, en appelle à différents éléments naturels :

ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ.
ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός
« Divin éther, souffles aux ailes rapides
sources des fleuves, sourire innombrable des flots de la mer,
terre qui est la mère de tout
et le cercle du soleil qui voit tout, je vous appelle.
Regardez quels maux je subis de la part des dieux moi qui suis un dieu. »

Prométhée adresse de façon solennelle son monologue à divers éléments de l'univers et donne ainsi une ampleur cosmique à sa plainte. Ces vers sont à rapprocher des derniers vers qu'il prononce (v. 1091-1093) :

ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
αἰθήρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
ἔσορᾶς μ' ὡς ἔκδικα πάσχω.
« Honneur de ma mère, éther qui roule
la lumière commune à tous,
tu vois comme je subis un sort injuste. »

Ces vers contiennent à nouveau une adresse à l'éther⁴¹³ et une mention de la mère, même s'il s'agit ici de la mère de Prométhée, Thétis comme le souligne le possessif ἐμῆς, et non plus de la terre en tant qu'elle est la mère de toutes choses. L'impératif (v. 92 ἴδεσθε) a été remplacé par un indicatif (v. 1093 ἐσορᾶς). Le mode impératif était sans doute plus propice au lancement de l'action, par un appel vigoureux au regard, là où l'indicatif fait sonner une note plus

⁴¹³ Selon Moreau (1985, 216) : « les derniers mots de Prométhée évoquent avec nostalgie le temps du kosmos. »

désespérée, moins vindicative à la fin de la pièce. Cependant, le mouvement par lequel Prométhée commence par une adresse à différentes entités avant d'évoquer le regard d'autrui sur ses maux⁴¹⁴ ne peut manquer de faire que ces trois derniers vers renvoient le spectateur à la première prise de parole du protagoniste. Le texte construit *in extremis* un effet de composition annulaire enfermant la parole de Prométhée dans une boucle qui semble annuler tout ce qui a pu être dit par lui au cours de la pièce pour mieux mettre l'accent sur ses souffrances. Les vers 1091-1093 apparaissent plus concentrés que les vers 88-92 et le dramaturge montre peut-être ainsi son protagoniste pris dans l'urgence, face au cataclysme qui s'abat sur lui.

Le déferlement d'un cataclysme contre Prométhée à la fin de la pièce n'était pas prévisible dans le prologue qui montrait son enchaînement, mais la répétition d'un châtement rapproche le début et la fin de l'œuvre. L'effet de ce rapprochement est globalement le même que dans les *Suppliantes* : il s'agit de souligner l'unité de l'œuvre en donnant du relief à ses bornes tout en suggérant que de nombreuses épreuves doivent encore être accomplies avant de parvenir à un terme satisfaisant.

L'*Agamemnon* : un début qui sert au lancement de l'ensemble de la trilogie

Le début de l'*Agamemnon* d'Eschyle a pour fonction de lancer l'action non seulement de la tragédie de l'*Agamemnon* elle-même mais également de toute la trilogie de l'*Orestie*. Ce début est composé d'un bref prologue (v. 1-39) prononcé par un veilleur peut-être positionné sur le toit du palais⁴¹⁵ (v. 2-3) puis du chant d'entrée du chœur qui se compose lui-même d'une série anapestique (v. 40-103) puis d'un chant strophique (v. 105-257). Contrairement au choix que nous avons opéré dans les *Sept contre Thèbes* et dans le *Prométhée enchaîné*, il nous semble que la *parodos* doive être considérée comme faisant partie du début de l'*Agamemnon*, étant donné qu'elle remplit essentiellement une fonction d'exposition.

⁴¹⁴ Konstan (2006, 361, n°13) voit dans ces deux passages un lien à faire l'*Électre* de Sophocle : « the tension between Prometheus' physical pain and his anger are analogous, I suggest, to that between Electra's grief for her father and her rage at Agamemnon's murderers. »

⁴¹⁵ Ce point fait débat. Mastrorarde (1990, 268, 281) défend l'idée selon laquelle le héraut se trouve sur le toit, mais Lloyd-Jones (1978, 46-48), Arnott (1962, 118-119) et Fraenkel (1950, 3-4) s'y opposent. Voir également Taplin (1977, 276-277). Medda (2017, II, 10) évoque la possibilité d'une structure partiellement surélevée, comme une petite tour intégrée à la façade de la *skéné*. L'essentiel est sans doute de noter l'insistance liminaire sur le palais. Fartzoff (2018, 31) estime que le veilleur « est très probablement sur la *skéné* ».

Le prologue est donc assumé par un personnage mineur qui ne réapparaîtra plus dans l'œuvre⁴¹⁶, un veilleur mis en place par Clytemnestre (v. 11-12) pour surveiller le surgissement d'un signal de lumière annonçant la prise de Troie (v. 8-10). Eschyle travaille ainsi un souvenir homérique puisque dans l'*Odyssee* (IV, v. 524-529) est mentionné un gardien posté sur la côte par Égisthe pour l'avertir du retour d'Agamemnon. Le déplacement opéré par Eschyle qui attribue à Clytemnestre et non plus à Égisthe la mise en place d'un système de surveillance destiné à avertir du retour du roi annonce le rôle prédominant donné à la reine dans l'*Agamemnon* et anticipe notamment sur le mouvement de la séquence finale où Égisthe apparaît bien après Clytemnestre, une fois le meurtre déjà effectué⁴¹⁷. Le veilleur a pour mission d'avertir de la prise de Troie qui annoncera le retour imminent du roi et le début de la pièce s'ouvre sur l'attente d'Agamemnon là où la fin de la pièce s'achèvera sur l'attente du retour d'Oreste (v. 1646-1648).

Le prologue se trouve nettement divisé en deux parties : les vers 1-21 où le gardien prie les dieux⁴¹⁸ et expose la peine qu'il endure à attendre le signal de lumière (v. 8 φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον) et les vers 22-39 qui montrent sa réaction enjouée à l'apparition dudit signal. Le prologue est ainsi centré autour de l'apparition d'un signal de feu qui marque la destruction de Troie et la réussite du stratagème mis en place par Clytemnestre pour être informée du retour d'Agamemnon et préparer sa mort, mais dont la signification pleine n'est pas encore révélée à l'échelle du prologue⁴¹⁹. Avec ce feu qui apparaît sur scène, c'est l'incendie de Troie qui s'engouffre sur scène, comme cela va apparaître dans le premier épisode, lorsque

⁴¹⁶ Porter (1990) estime cependant que le message porté par le veilleur va se diffuser dans l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, il met en rapport les vers 1448-1453 avec la tirade du prologue : « περιώδυνος [cf. πόνων], δεμνιοτήρης [cf. εὐνήν], ὕπνον [cf. ὕπνωι], [δαμέντος] φύλακος [cf. φυλάσσω, etc.] (...) As the Watchman dissolves into the fabric of signs about him he becomes a part of the play's substance : henceforth, he remains visible (audible) to those who have eyes for him, and vanishes, escapes notice, forgets himself and his utterances for those who do not. In his own "parting" words, μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι. »

⁴¹⁷ Sur ce point, voir notamment Fartzoff (2018, 23-30).

⁴¹⁸ Mitchell-Boyask (2009, 93) : « the Watchman's prayers refers not just to this endless nights of sleepless, futile anticipation of the signal fires from Troy, but is also programmatic for the entire *Oresteia*. The initial *theous* ('gods') thus prepares and reaches across the roughly 3,500 lines that follow into the Furies' lament, *iô theoi neôteroi* ('o, you young gods', 787/808). Gods, and not humans, have finally delivered release for the House of Atreus, and, indeed, one god, who is completely absent from the *Agamemnon*, thus freeing her from the taint of tis vendetta-ridden culture. »

⁴¹⁹ Segal (1992, 86) lorsqu'il veut montrer qu'une tragédie commence par l'énoncé d'un problème amené à être résolu au cours de l'intrigue, contrairement à la parole d'autorité qui peut débiter un poème épique ou lyrique mais comme un dialogue platonicien, prend pour exemple le début de l'*Agamemnon* : « tragedy is closer to the philosophical dialogue (which it influenced) than to epic in that it begins with a problem or a conflict, which the ensuing action tries to resolve. To take one of the most celebrated prologues, the *Agamemnon* opens with the beacon signals, an act of signification and communication that dramatizes the problem of meaning in the event itself; but their purpose emerges only with the execution of Clytemnestra's plot; and their full significance becomes clear only with the answering torchlight procession at the end of the trilogy. »

Clytemnestre évoquera la course des flambeaux de Troie⁴²⁰. La thématique du feu est également présente dans le prologue par l'évocation des astres (v. 6 λαμπροῦς δυνάστας)⁴²¹ et sera bientôt reprise par le feu des sacrifices évoqués par le chœur au vers 91 (βωμοὶ δώροισι φλέγονται). Puisque les astres peuvent représenter une puissance inquiétante sur laquelle l'homme n'a pas prise et que les sacrifices qui intriguent le chœur se révéleront bientôt comme autant de préludes au sacrifice d'Agamemnon⁴²², il est possible de parler d'une présence ambivalente du feu dans le début de l'*Agamemnon*, comme étant à la fois une source d'espoir et d'inquiétude. De plus l'expression ὀρφναίου πυρός « feu sombre » (v. 21) est ambiguë et le reste de la pièce montrera que la lumière peut être trompeuse (v. 492) ou destructrice (v. 389)⁴²³. Or, la fin de la trilogie sera marquée par le retour sur scène du feu avec les torches accompagnant la procession des Érinyes à leur entrée dans Athènes (*Euménides* v. 1005 πρὸς φῶς ἱερὸν, v. 1022 φέγει λαμπάδων σελασφόρων). Cette fois il s'agira d'un feu essentiellement joyeux, introduit dans le contexte solennel et festif de l'intégration des Érinyes à Athènes. De la même façon, la référence ambiguë au chant que l'on trouve dans ce prologue où le veilleur dit essayer de chanter pour chasser le sommeil prépare un contraste avec la fin des *Euménides* où le chant sera une expérience commune et joyeuse (v. 1043, 1047)⁴²⁴.

De même, aux vers 26-28, le veilleur énonce son intention d'inviter Clytemnestre à pousser un cri en réponse à l'apparition du signal de lumière (ὄλολυγμὸν εὐφημοῦντα). L'ὄλολυγμός est un cri féminin, lié au contexte du sacrifice dont il constitue le point culminant et qui revient à plusieurs reprises dans l'*Orestie*, comme un *leitmotiv*. Au vers 28 de l'*Agamemnon*, ce cri que le veilleur espère voir Clytemnestre prononcer se présente comme la réaction féminine appropriée à l'annonce de la bonne nouvelle qu'est la prise de Troie⁴²⁵. Cependant, cette invitation à pousser un cri en rapport avec l'exécution des sacrifices se

⁴²⁰ Voir sur ce point Pelling (2005, 96) et Gantz (1977, 29) : « lines 8-9 create a forceful link between the beacon to come and the fire which initiates it, so that in place of a comforting illumination we have the disturbing glow of Troy's destruction. »

⁴²¹ Gantz (1977, 29-30) voit dans cette mention des dynastes brillants qui se lèvent puis se couchent une référence à la série des seigneurs qui vont se venger avant de subir une vengeance (Atrée, Thyeste, Agamemnon, Clytemnestre et Égisthe).

⁴²² Gantz (1977, 30) : « as Agamemnon sacrificed Iphigeneia that he might take Troy, so Klytimestra presents offerings that she may kill Agamemnon. »

⁴²³ Nous empruntons ce raisonnement à Seaford (2003, 156-157).

⁴²⁴ Nous empruntons l'idée à Taplin et Wilson (1993, 177) : « in the prologue of the *Agamemnon* - as in the first two plays more generally - song and tears went together. Now they are at last clearly distinguished by Athena (954-955, quoted above) in her vision of the power of the Erinyes. In the *Agamemnon* prologue, a single, isolated individual, cut off for so long from all the pleasures of communal life, administered to himself the ambivalent 'cure' of his solitary song: here there is a call to communal participation in μολπαί that look ahead »

⁴²⁵ Telle est l'interprétation qu'en donne Medda (2017, II, 29).

trouvera rétrospectivement dotée de connotations funestes lorsqu'il s'avérera que Clytemnestre a l'intention de sacrifier son propre mari⁴²⁶. Cela apparaîtra nettement dans la scène avec Cassandre qui emploie les verbes κατολολύζω (v. 1118) et έπολολύζω (v. 1236) en rapport avec la mort d'Agamemnon. Le même cri est convoqué pour marquer le triomphe sur Troie et celui de Clytemnestre sur Agamemnon⁴²⁷ et un lien se trouve établi entre ces deux formes de victoire, toutes deux étant marquées par la faute et le crime. Or, la fin des *Euménides* évoque à nouveau ce cri de l'*ololygmos* aux vers 1043 et 1047 où le chœur secondaire invite les Érinées à pousser le cri rituel (όλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς). Cette fois ce cri, pris dans le contexte de la célébration de l'intégration des Érinées à Athènes, marque une victoire véritable et durable et pour la première fois le cri est entendu sur scène⁴²⁸. De même qu'en ce qui concernait le feu, la fin des *Euménides* reprend et corrige un des éléments du début de l'*Agamemnon*.

La réaction du gardien à l'apparition du signal de feu est d'abord une réaction de joie, comme le montrent la salutation qu'il adresse au flambeau (v. 22 ὦ χαῖρε, λαμπτήρ νυκτός), le cri qu'il pousse (v. 25 ιού ιού) et son empressement à partager la nouvelle de la prise de Troie (v. 31). Cependant, ce sentiment de joie est rapidement contrebalancé par un sentiment d'angoisse qui s'exprime aux vers 36-39 où le gardien se retranche prudemment derrière le silence (v. 36 τὰ δ' ἄλλα σιγῶ), laissant le spectateur imaginer quels secrets pourrait révéler la maison (v. 37-38). Or ce passage de la joie, d'une forme d'exaltation à un sentiment fait d'angoisse et d'appréhension est un mouvement que l'on retrouvera chez d'autres personnages au cours de l'œuvre et notamment chez Clytemnestre dans la séquence finale⁴²⁹. En effet, cette dernière passera progressivement d'une forme d'exultation, au moment où elle se montre au-dessus des cadavres de ses deux victimes (v. 1372-1398), à l'expression plus mesurée de la volonté de réaliser un compromis avec le démon de la famille de Plisthène (v. 1568-1569).

Le prologue attire l'attention des spectateurs sur la demeure royale. Cette dernière est nommée dès le vers 3 (στεγαις Ἀτρειδῶν). Certains commentateurs estiment même que le veilleur est dans une position telle qu'il serait invisible aux yeux des spectateurs au moment où il commence sa tirade, donnant ainsi l'impression que c'est le palais lui-même qui parle⁴³⁰. Les

⁴²⁶ Amendola (2005, 23) « nello stesso grido Clitemestra può così unire la finta gioia per il successo del marito, elemento indispensabile alla sua vendetta, e il lugubre canto delle Erini, ricordato da Cassandra, quale minaccia mortale per Agamennone. » Amendola (2005, 24) estime en outre que dans le prologue de l'*Agamemnon*, la mention de l'*ololygmos* correspond à une tentative, de la part du gardien, de réduire Clytemnestre aux fonctions rituelles et culturelles traditionnelles des femmes.

⁴²⁷ Ce cri interviendra également pour la mort de Clytemnestre (v. 942 des *Choéphores*).

⁴²⁸ Voir Haldane (1965, 37-38).

⁴²⁹ Voir Medda (2017, I, 41) et Schenker (1999, 649-650).

⁴³⁰ Sommerstein (2010a, 155, 210 n.17) ; Voir Medda (2017, II, 10).

vers 18-19 intriguent le spectateur en évoquant un état de dégradation de la demeure des Atrides tandis que les vers 37-38 mettent en valeur la maison d'Agamemnon comme un lieu renfermant des secrets :

οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἂν λέξειεν'
« la demeure elle-même, si elle prenait la parole,
dirait très clairement ce qu'il en est. »

La demeure des Atrides est donc construite par le prologue comme un lieu mystérieux dont la présence sur scène en vient à se confondre avec un personnage muet concentrant toute l'attention des spectateurs sur ce qui est caché en son sein⁴³¹. Or, la fin de l'œuvre se caractérisera par l'ouverture de la maison aux yeux de tous, peut-être par l'emploi de l'*ekkykléma* qui révélera Clytemnestre située là où elle a frappé Agamemnon, c'est-à-dire dans un lieu à l'intérieur de la demeure royale (v. 1379).

Le prologue introduit pour la première fois le personnage de Clytemnestre aux vers 10-11 :

ὦδε γὰρ κρατεῖ
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
« C'est ainsi en effet que commande
le chœur impatient d'une femme aux pensées d'homme »

Le portrait de Clytemnestre ici fugacement esquissé par le chœur annonce la posture que prendra cette dernière dans la séquence finale où elle apparaîtra comme un héros triomphant au-dessus des corps qu'elle vient de tuer. De plus, le verbe κρατέω réapparaîtra au vers 1673 (κρατοῦντε τῶνδε δωματίων). La première référence à Clytemnestre et sa dernière parole sont toutes deux placées sous le signe du pouvoir. Au vers 1673 le duel du participe κρατοῦντε marque l'introduction d'Égisthe dans le pouvoir royal et montre la progression de l'action en illustrant la prise de pouvoir de l'amant de Clytemnestre à la mort d'Agamemnon.

La *parodos* prépare la fin de l'œuvre par la mention du sacrifice d'Iphigénie qui, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, est le mobile principal de l'exécution d'Agamemnon par Clytemnestre. La première mention du sacrifice d'Iphigénie, dans les paroles de Calchas rapportées par le chœur, annonce clairement la mise à mort d'Agamemnon, aux vers 150-155 :

σπευδομένα θυσίαν
ἑτέραν ἄνομόν τιν', ἄδαιτον

⁴³¹ Fartzoff (2018) montre comment dans l'*Agamemnon*, le palais éclipse l'agora d'où viennent les vieillards (v. 90) alors que dans les *Euménides*, les lieux évoqués (le temple d'Athéna, l'Aréopage) révèlent l'importance de la cité des citoyens dans la dernière pièce de la trilogie.

νεικέων τέκτονα σύμφυτον, οὐ δεισήνορα.
 μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
 οἰκονόμος δολία μνάμων μῆνις τεκνόποιος.
 « dérêchant un autre sacrifice,
 hors la loi et qui ne donne pas lieu à un banquet,
 artisan de querelles familiales qui ne craint pas un époux.
 Elle attend en effet, effrayante, prête à se dresser,
 la colère rusée qui garde la maison, se souvient et venge un enfant. »

Calchas s'exprime alors à mots voilés, mais il est aisé pour le spectateur de reconnaître la mort d'Iphigénie derrière le sacrifice évoqué aux vers 150-151 et l'action meurtrière de Clytemnestre derrière la personnification de la μῆνις dont la description occupe les vers 152-155. En effet, l'absence de crainte d'un époux (δεισήνορα), le rapport à la maison (οἰκονόμος), la ruse (δολία) et la vengeance pour la mort d'un enfant (τεκνόποιος) annoncent l'action à venir de Clytemnestre. Cette dernière fera référence au sacrifice d'Iphigénie aux vers 1414-1418 :

οὐδὲν τότ' ἀνδρὶ τῷδ' ἐναντίον φέρων
 ὃς οὐ προτιμῶν, ὥσπερ εἰ βοτοῦ μόνον,
 μῆλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,
 ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλτάτην ἐμοὶ
 ὠδῖν', ἐπφδὸν Θρηκίων ἀημάτων.
 « Ne t'opposant en rien à mon époux
 lui qui n'en faisant aucun cas, comme s'il s'agissait de la mort d'une bête
 alors que les brebis abondent dans les troupeaux laineux,
 a sacrifié son propre enfant, le fruit très cher
 de mes douleurs, pour en faire un charme des vents thraces.

Clytemnestre tente de mettre le chœur face à ses contradictions, lui qui la menace maintenant d'un châtement (v. 1409-1411) alors qu'il n'a rien fait lorsqu'Agamemnon a tué sa propre fille⁴³². La comparaison d'Iphigénie avec un animal (v. 1415-1416) rappelle les paroles du chœur dans la *parodos* (v. 232 δίκαν χιμαίρας)⁴³³ et se voit ici juxtaposée à la douleur de l'enfantement (ὠδῖν') et à l'amour de Clytemnestre pour sa fille (φιλτάτην). Le sacrifice d'Iphigénie a été passé sous silence depuis la *parodos* et n'est exprimé à nouveau qu'à présent que Clytemnestre cherche à se défendre contre les menaces du chœur. Clytemnestre n'a pas

⁴³² Pour Judet de la Combe (2004, 157) : « cet argument montre qu'il n'y a plus de droit. Nous sommes dans un contexte de lutte, où ne vaut que le principe du rapport de force entre adversaires mis à égalité, puisque toute autorité a disparu. »

⁴³³ Au sujet de cette image nous reproduisons le commentaire de Wilson (2006, 195) qui permet de bien saisir la déshumanisation que subit Iphigénie : « that is not a simile. This language shows with incredible power that Iphigenia has lost her status as a human: the actions of her father have forced Iphigenia to enter the moral and ontological order of the beasts. Artemis, *kourotrophos* of young women par excellence, may normally receive a goat in sacrifice, and so talk of a goat here may seem 'apt'. But in turning an association into a substitution, the logic that underpins the ordering power of sacrifice has been utterly undermined. »

oublié le sort réservé à son enfant, et ces vers vérifient les propos énoncés par Calchas dans la *parodos*. Clytemnestre fait encore appel à la figure d'Iphigénie pour justifier son action aux vers 1524-1529 :

ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν.
τὴν πολυκλαύτην Ἴφιγενεΐαν,
ἄξια δράσας ἄξια πάσγων
μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχεῖτω,
ξιφοδηλήτω,
θανάτῳ τείσας ἄπερ ἤρξεν.
« mais subissant un digne sort pour les indignités qu'il a commises⁴³⁴
contre le fruit que j'ai eu de lui,
mon Iphigénie tant pleurée,
qu'il ne fanfaronne pas dans l'Hadès,
ayant payé d'une mort apportée par l'épée ce qu'il a commencé. »

Au chœur qui déplore la mort indigne d'Agamemnon (v. 1516-1520), Clytemnestre rétorque que son époux n'a eu que ce qu'il méritait et c'est le rappel du sacrifice d'Iphigénie qui vient appuyer cette affirmation. Par la mention de ce sacrifice, la séquence finale rappelle le chant de la *parodos* et la mort d'Agamemnon se présente comme la conclusion de la faute jadis évoquée par le chœur. Il faudra attendre la fin des *Euménides* pour voir la pratique sacrificielle restaurée dans ses justes fonctions cultuelles avec la référence aux victimes qui vont être offertes aux Érinyes (v. 834-835, 1006).

Dans la séquence finale, le chœur comprend la mort d'Agamemnon comme étant le résultat de la volonté de Zeus aux vers 1485-1487 et 1563-1564. Ces propos du chœur sont à mettre en rapport avec ses prises de parole précédentes et l'on constate ainsi que lui qui voyait dans l'action de Zeus un soulagement à ses peines dans la *parodos* (v. 163-183) s'appuie toujours sur ce dernier pour comprendre sa situation, mais ne semble plus guère y trouver une forme de réconfort, ni même de consolation. Ainsi, dans la *parodos* le chœur voyait en Zeus l'unique moyen de se décharger du poids de ses maux (v. 163-166) et celui qui chantait sa victoire était assuré d'avoir des pensées correctes (v. 174-175). Zeus était celui grâce auquel la souffrance humaine trouvait un sens (v. 176-178) et était le garant de ce que les peines humaines ne restaient pas vaines. Dans la séquence finale, si la volonté de Zeus fournit toujours un sens à l'accomplissement des événements, la puissance divine se fait plus écrasante, et la fonction consolatrice associée dans la *parodos* à cette figure divine recule.

⁴³⁴ Nous nous inspirons de la traduction de Medda « Ma subendo degna punizione per gli indegni atti ».

Si des éléments du début de l'*Agamemnon* sont repris dans l'*Orestie*, c'est plutôt à la fin des *Euménides* qu'à la fin de l'*Agamemnon*, comme nous avons pu le voir au sujet du feu ou de l'*ololygmos*. Contrairement à ce qu'il faisait dans les *Suppliantes*, où la fin rappelait le début au sein d'une même tragédie, Eschyle étend dans l'*Orestie* l'emploi de ce procédé à l'ensemble de sa trilogie et souligne ainsi la cohérence de l'unité formée par les trois pièces. Le début de l'*Agamemnon* met en place les éléments narratifs et les thématiques qui seront développés dans le reste de la trilogie et le rapport entre le début et la fin est plus caractérisé dans cette pièce par des effets d'annonce que par des effets de renversement, comme cela pouvait être le cas dans les *Perses* ou les *Sept contre Thèbes*.

Les *Choéphores* : le retour d'Oreste au début de la pièce annonce son départ à la fin

Le début des *Choéphores* nous est malheureusement parvenu dans un état fragmentaire⁴³⁵. Il se compose d'une tirade lacunaire d'Oreste (v. 1-21) puis d'un brève *parodos* (v. 22-83). De même que dans l'*Agamemnon*, la forme que prend ce prologue est celle d'une prière, ici adressée à Hermès souterrain (Ἑρμῆ γήϊον), ce qui instaure le climat sombre de cette tragédie entièrement consacrée à un acte de vengeance. Les premiers vers des *Choéphores* marquent l'arrivée d'Oreste à Argos, là où la fin de l'œuvre évoquera son départ pour Delphes. Ainsi le vers 3, rendu célèbre par le commentaire qu'en donne Aristophane dans les *Grenouilles*⁴³⁶, évoque ce mouvement d'arrivée d'Oreste :

ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.
« J'arrive sur cette terre et je reviens. »

Tandis que dans l'*Agamemnon* le retour du roi est le résultat d'une longue attente construite par le texte, dans les *Choéphores* le retour du protagoniste est une donnée initiale de l'action qui

⁴³⁵ Le seul manuscrit qui a conservé le texte des *Choéphores* est le *Mediceus* où manquent notamment la fin de l'*Agamemnon* et le début des *Choéphores*.

⁴³⁶ Les vers 1-3 des *Choéphores* nous viennent des vers 1126-1128 des *Grenouilles*. Le vers 3 est commenté aux vers 1154-1168 où Euripide accuse Eschyle de se répéter en employant dans le même vers les verbes ἦκω et κατέρχομαι tandis qu'Eschyle défend son vers en disant que ces deux verbes sont nécessaires à rendre compte d'un retour d'exil (v. 1163-1165 des *Grenouilles*). Pour notre sujet, il est intéressant de noter qu'Aristophane commente le début d'une tragédie mais pas la fin. Dunn (1992, 1) commence son introduction sur les débuts dans la littérature classique par un rappel aux *Grenouilles* d'Aristophane et commente ainsi : « clearly enough, an author's opening words - μῆνιν ἄειδε, θεά, arma virumque cano – are charged with special meaning; and consequently, as Aristophanes reminds us, these opening words are an obvious target of criticism. »

doit être mise en rapport avec son départ à la fin de l'œuvre ainsi qu'avec les espoirs que formulait à ce sujet le chœur aux vers 1646-1648 et 1667 de l'*Agamemnon*. Les *Suppliantes* étaient également construites sur un contraste entre l'arrivée initiale d'un personnage et son départ à la fin de l'œuvre. Cependant dans les *Suppliantes*, il s'agissait de mettre en scène l'entrée finale des Danaïdes dans la cité d'Argos, et de marquer ainsi le succès de leur demande d'accueil, tandis que dans les *Choéphores* il s'agira de montrer le retour en exil d'Oreste⁴³⁷.

Au cours du premier vers de la tragédie, Oreste en appelle au regard d'Hermès (v. 1 : Ἑρμῆ χθόνιε, πατρῶ' ἐποπτεύων κράτη). Or, dans la dernière réplique que le chœur adresse à Oreste juste avant les anapestes finaux, nous retrouvons le participe ἐποπτεύων, aux vers 1063-1064 :

ἀλλ' εὐτυχοίης, καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων
θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.
« Bonne fortune donc, et que te regardant favorablement,
un dieu te garde pour des sorts favorables. »

Le début et la fin de la tragédie en appellent au regard favorable d'un dieu sur l'action qui est alors en train d'être menée. Du début à la fin, le locuteur de ce vœu a changé et c'est le chœur, à présent qu'Oreste est emporté dans une fuite pour éviter les chiennes de sa mère, qui prend en charge la formulation du vœu. De plus, dans la séquence finale le sens du participe ἐποπτεύων se trouve enrichi par toutes les références au regard qui ont eu lieu dans la pièce et notamment dans la séquence finale où Oreste est le seul à voir les Érinyes (v. 1061)⁴³⁸. Le regard favorable d'un dieu est appelé à l'aide dès lors qu'Oreste quitte le champ de vision du spectateur et se trouve ainsi annoncé le rôle tout particulier que les dieux vont jouer dans la dernière tragédie de la trilogie.

Le début et la fin de la tragédie font référence à un sauveur. Au vers 2, c'est Oreste qui prie Hermès de lui être salutaire (v. σωτήρ γενοῦ μοι), transférant au fils une qualité plus souvent attribuée par Eschyle à son père Zeus⁴³⁹. À la fin de la pièce, le chœur se demande s'il doit voir en Oreste un artisan du salut ou de la mort (v. 1073-1074), faisant d'Oreste un instrument des dieux⁴⁴⁰ à qui est plus souvent accordé un pouvoir salutaire. Répétant à la fin de la pièce l'un des premiers mots, le texte crée un effet de cadre qui renferme l'action sur elle-même. Cependant, posant la question de savoir si Oreste signifie le salut ou la mort, le texte

⁴³⁷ De fait l'expression ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος qui caractérise Oreste au vers 1043 des *Choéphores* rappelle son état à un stade antérieur de l'action, lorsque Cassandre au vers 1282 de l'*Agamemnon* parlait de lui comme d'un φυγὰς δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος.

⁴³⁸ Voir sur ce point Goldhill (1984, 205).

⁴³⁹ Voir Eschyle, les *Suppliantes* v. 26 ; les *Sept contre Thèbes*, v. 520 ; les *Euménides* 760.

⁴⁴⁰ Nous empruntons l'idée à Garvie (1986, 351).

crée une ouverture et l'action est présentée comme étant une unité comprise dans un plus grand ensemble, selon un phénomène que l'on retrouve également dans les *Suppliantes*.

Le vers 4 donne une indication quant au lieu où se situe l'action, à savoir le tombeau d'Agamemnon (τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῶδε) et il est à noter que le début et la fin de la pièce ne sont pas situés au même endroit puisque la fin de la pièce se situera devant les portes de la demeure royale⁴⁴¹. Au vers 7 est évoquée la boucle de cheveux qu'Oreste se coupe pour la placer sur le tombeau de son père : le prologue prépare la scène de reconnaissance qui constituera la première partie de l'action.

Les vers 10-12 annoncent l'arrivée du chœur :

τί χρῆμα λεύσσω ; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγουρις
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις
πρέπουσα ;
« Que vois-je ? Quelle est cette troupe
de femmes qui avancent bien visibles dans ces longs habits noirs ? »

Le chœur arrive dans une tenue de deuil aux habits noirs (φάρεσιν μελαγχίμοις). Or, il est possible de mettre l'arrivée de ces femmes en rapport avec les visions qu'a Oreste des Érinyes à la fin de l'œuvre, puisque celles-ci portent également des habits sombres (v. 1049 φαιοχίτωνες)⁴⁴². La vision par Oreste de l'arrivée du chœur constitue donc une anticipation de celle des Érinyes à la fin de l'œuvre⁴⁴³. Le malheur auquel Oreste associe de façon hypothétique

⁴⁴¹ Rehm (2004, 272) estime que le changement de lieu, qui suppose selon lui le passage d'Oreste de l'orchestra, où il situe le tombeau d'Agamemnon, à la façade de la *skéné* au fond de l'espace scénique rend visible l'isolement progressif du personnage alors qu'il réalise sa vengeance. Oreste quitte en effet un lieu de « communauté », « a place of communality », proche du public à l'espace le plus éloigné du chœur et des spectateurs. Cet isolement d'Oreste atteindra son point le plus fort lorsque lui seul verra les Érinyes.

⁴⁴² Les couleurs sombres qui caractérisent les Érinyes seront opposées au serpent à l'aile blanche issu de l'arc d'Apollon aux vers 181-182 des *Euménides*. Voir Noel (2014, 110).

⁴⁴³ Verrall (1893, 151), proposant de lire dans δμῶαί (v. 1048) un nominatif et non pas un vocatif, resserre le lien établi entre le chœur des choéphores et les Érinyes en supposant qu'Oreste, dans sa folie, confond le chœur et les Érinyes. Voir également sur ce point Frontisi-Ducroux (2006, 32 ; 34) qui fait remarquer que de fait les choreutes qui incarnent les choéphores seront ceux qui incarneront les Érinyes : « mais le chœur occupe une place intermédiaire : il a participé, en dialoguant avec Oreste, à l'apparition très progressive des Érinyes. Sa réaction, dubitative, aux premières exclamations d'Oreste, ont amené celui-ci à préciser son hallucination et à la transmettre verbalement, produisant chez les auditeurs une première visualisation. Mais le rôle du chœur ne se limite pas à celui d'un simple interlocuteur. La présence physique de ce groupe de femmes endeuillées, nous l'avons indiqué, a pu participer au déclenchement du délire, comme si elles anticipaient le rôle qu'elles tiendront dans la pièce suivante. Oscillant, au gré du vacillement de la raison d'Oreste, entre leurs deux statuts, de Choéphores et de porte-figures des Érinyes. » Ley (2007, 36-37) : « in the conclusion to the action of *Libation Bearers* Orestes is "driven" (1062) from Argos by the Furies, who are his "mother's enraged hounds" (1054), and the growing numbers of them he sees and the intensity of the vision (*Libation Bearers* 1057) almost suggest an invisible *choros* gradually occupying the playing space, violently displacing the support he has received from the women slaves of the actual *choros*. »

l'arrivée du chœur (v. 12 ποία ζυμφορᾷ προσεικάσω⁴⁴⁴) deviendra pour Oreste une réalité à la fin de l'œuvre avec l'arrivée des Érinyes. Un lien se trouve ainsi établi entre le chœur des *Choéphores* et celui des *Euménides*, pièce dans laquelle la couleur sombre des habits des Érinyes sera soulignée à plusieurs reprises (v. 52 μέλαινα, v. 370 μελανείμοσιν)⁴⁴⁵. De fait ces deux chœurs incarnent une sombre puissance de vengeance⁴⁴⁶ jusqu'à la fin des *Euménides* où les membres du chœur se verront revêtus d'un habit de pourpre.

Il est possible d'établir un lien entre les vers 8-9 et le vers 1014. Aux vers 8-9, Oreste exprime le vif regret qu'il ressent à l'idée de ne pas avoir pu participer aux funérailles de son père :

οὐ γὰρ παρὼν ᾧμωξα σόν, πάτερ, μόρον
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ.
« Je n'ai pas été présent pour pleurer ta mort père,
et je n'ai pas tendu le bras au moment de l'exposition de ton cadavre. »

Ces vers peuvent être mis en rapport avec le vers 1014 :

ἄν αὐτὸν αἰνῶ, ἄν ἀποιμῶζω παρών
« Maintenant je peux le louer, maintenant je suis là pour le plaindre. »

C'est seulement à la fin de la pièce, au moment où Oreste a tué sa mère et qu'il présente aux yeux des spectateurs le vêtement-filet dont elle s'est servie pour assassiner Agamemnon, qu'il est en mesure de rendre à Agamemnon les hommages qui lui sont dus. La répétition du participe παρών et la proximité entre ᾧμωξα et ἀποιμῶζω montre que la fin a répondu à un problème du début et crée un effet de clôture⁴⁴⁷.

La *parodos* remplit une fonction d'exposition en indiquant l'identité du chœur (v. 75-77) et la raison de sa venue auprès du tombeau d'Agamemnon, à savoir les libations ordonnées

⁴⁴⁴ Fartzoff (2008, 285) souligne que ce verbe, qui exprime la conjecture et sera répété au vers 14, distingue le discours d'Oreste de celui que tenaient ses parents dans l'*Agamemnon* dans la mesure où Oreste est le seul à interpréter son action.

⁴⁴⁵ Nous empruntons l'idée à Anne Sophie Noel (2012, 68).

⁴⁴⁶ McCall (1990, 27) qualifie ainsi l'évolution du chœur au cours de la trilogie de l'*Orestie*, chœur qui, s'il revêt différentes identités, est toujours joué par les mêmes acteurs : « females in the trilogy are powerful, resolute, intelligent, violent ; males are regularly hesitant, ineffectual. The Argive elders in *Agamemnon* are easily recognized as timorous and vacillating; a tremendous arc spans the distance between that chorus and the Furies. The slave women of *Choephoroi* form an uneasy middle between these extremes. They should be more irresolute, more obedient than the male citizen elders, but are exactly the opposite; and yet their female forcefulness, for all its range and intensity, is clearly less than what the audience will experience with the Erinyes. Once *Eumenides* is under way, the progression from ineffectual elders to dominant slave women to awesome female divinities may assume an overall shape to the audience. »

⁴⁴⁷ Mazon qui orthographe le pronom αὐτόν et en fait un réfléchi donne une interprétation très différente du vers 1014 qu'il traduit par « Ah ! maintenant je puis ouvertement m'applaudir, ouvertement me lamenter ! ». Nous avons suivi l'interprétation de Seaford (1984, 253). Pour Seaford, la répétition de ἄν signifie « maintenant enfin ». Le verbe αἰνῶ serait à rapprocher du αἶνος funéraire et le verbe ἀποιμῶζω évoque la lamentation pour les morts.

par Clytemnestre en conséquence d'un rêve qu'elle a fait (v. 32-46), mais ne contient guère d'éléments qui annoncent la fin de la pièce. Les vers 61-65, qui sont d'une interprétation particulièrement difficile, laissent entendre que tôt ou tard un châtement finit par rattraper les coupables et anticipe ainsi sur la peine que va bientôt rencontrer Clytemnestre. Le chant du chœur contribue cependant à instaurer durablement une atmosphère sombre puisque le chœur y manifeste des signes du deuil : les battements des bras (v. 23), les entailles sanglantes sur les joues (v. 24-25), les sanglots (v. 26-27) et les voiles déchirés (v. 28).

Le début des *Choéphores*, très bref, lance efficacement l'action de la pièce avec le retour d'Oreste à Argos. La description par Oreste de l'arrivée de sa sœur (v. 10-18) annonce la scène de reconnaissance de même qu'Oreste fait explicitement part de son intention de venger son père (v. 18-19) et les principaux développements de l'œuvre se trouvent préfigurés par ce début qui ne laisse cependant en rien deviner qu'Oreste sera pris de folie après l'accomplissement de son œuvre. L'arrivée des femmes du chœur habillées de voiles noirs se révélera être une image anticipée de l'arrivée des Érinyes qui ne sera, à la fin de la pièce, visible qu'aux yeux d'Oreste et le spectateur sera ainsi amené à réinterpréter le personnage du chœur comme étant un agent de l'Érinye.

Les *Euménides* : l'annonce de la résolution finale et des épreuves qui vont la précéder

Le prologue des *Euménides* (v. 1-139) est composé de trois scènes bien différentes. Les vers 1-63 sont prononcés par la Pythie de Delphes au moment de son entrée dans le temple d'Apollon. Les vers 64-92 sont composés d'un échange entre Oreste et Apollon, situés à l'intérieur du temple. Les vers 93-142 mettent en scène les remontrances adressées par le fantôme de Clytemnestre aux Érinyes.

Le début des *Euménides* prépare la fin de la pièce. En effet, la prière prononcée par la Pythie (v. 1-29) annonce l'ordre harmonieux sur lequel s'achèvera la pièce⁴⁴⁸. Elle évoque de

⁴⁴⁸ Maurizio (53) établit un contraste entre la lisibilité du monologue de la Pythie, qui est pourtant une prêtresse connue pour l'obscurité de ses oracles, et le monologue du veilleur au début de l'Agamemnon et les paroles de Cassandra : « conforming with the play's discourse about the rightful relationship between male and female, the Pythia's speech iterates the play's dominant values in a clear and concise fashion and replaces Cassandra and the Watchman's poetic and ambiguous speeches, which betrayed their vacillating sense of self. (...) Nonetheless, the

fait une passation de pouvoir pacifique entre les différentes générations des dieux, de la Terre (τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν) à Apollon (v. 8 Φοῖβῳ). L'absence de violence lors de la transmission du siège prophétique de Delphes est soulignée au vers 5 (θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός « le voulant, et non sous l'effet de quelque force ») et Eschyle s'éloigne de la version majeure du mythe⁴⁴⁹, où Apollon prend possession de Delphes par l'emploi de la force, pour anticiper sur la future réconciliation entre les puissances chtoniennes que sont les Érinyes et les dieux olympiens qui aura lieu à la fin de la pièce⁴⁵⁰. Au vers 7, la mention du cadeau (δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιν « elle le donne en cadeau de naissance ») par lequel Apollon reçoit l'oracle de Delphes insiste également sur la dimension pacifique de la transmission du pouvoir. Cette transmission harmonieuse d'un lieu anticipe sur la proposition d'un logement que fera Athéna aux Érinyes à la fin de la pièce. L'équilibre entre les dieux anciens (Gaia-Phoibè-Thémis) et les dieux nouveaux (Pallas-Bromios-Poseidon) dans le prologue annonce l'équilibre qui sera trouvé à la fin de la pièce où triomphe un accord entre Zeus et la Moire (v. 1045-1046)⁴⁵¹.

La prière de la Pythie anticipe également l'importance dont sera dotée Athènes à la fin de la pièce, en faisant débarquer Apollon à Athènes lors de son trajet de Délos vers Delphes⁴⁵² (v. 10 κέλσας ἐπ' ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος « ayant débarqué sur les rivages de Pallas fréquentés par les bateaux »). Les Athéniens escortent Apollon lors de son trajet aux vers 12-14 :

πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἥφαιστου, χθόνα
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην.
« L'escortent et l'honorent grandement
les enfants d'Héphaïstos artisans de route, faisant d'une terre
sauvage une terre domestiquée. »

Cassandra scene and the Watchman's monologue provide more useful insights for understanding how and why the historical Pythias developed ambiguity as a style than does the Pythia of Aeschylus' *Eumenides*. ».

⁴⁴⁹ Version qui est présentée par l'*Hymne à Apollon* (v. 300-374), Pindare (fragment 55) et *Iphigénie en Tauride* (v. 1234-1283) et dans laquelle Apollon prit possession de Delphes après un affrontement avec une force chtonienne. Selon Suzanne Saïd (1983, 102) « dans l'état actuel de notre documentation, [Eschyle] est le premier à avoir purement et simplement supprimé l'épisode du meurtre du serpent et à avoir soutenu que la passation des pouvoirs entre les deux générations divines s'était effectuée pacifiquement ». Toujours selon Suzanne Saïd, c'est le règne de Phoibè qui dans les *Euménides* prend la place du meurtre de Python pour « rendre compte du passage de l'oracle des puissances chtoniennes aux Olympiens ».

⁴⁵⁰ Voir sur ce point Sommerstein (1989, 80-81), Mauduit (2006, 318-319).

⁴⁵¹ Nous empruntons l'idée à Saïd (1983, 99-100).

⁴⁵² Ce passage par Athènes constitue un écart par rapport à la tradition (Pindare, *Hymne homérique à Apollon* et Alcée), comme le montre Suzanne Saïd (1983, 103). Voir également Pattoni (2017, 258-259) qui fait en outre un rapprochement entre ce passage d'Apollon en Attique où il apporte la civilisation et le rôle prêté à Apis, fils d'Apollon dans les *Suppliantes*.

La tragédie des *Euménides* commence et finit par une escorte faite par des Athéniens dont le roi mythique Érichthonios était le fils d'Héphaïstos. En effet, le vocabulaire de l'escorte que l'on trouve au vers 12 (πέμπουσι) sera repris à la fin de la pièce au sujet d'un cortège qui se mettra réellement en branle sous les yeux des spectateurs⁴⁵³ : v. 1005 (τῶνδε προπομπῶν) et v. 1022 (πέμψω), v. 1011-1012 (ὕμεις δ' ἠγεῖσθε, πολιτισσοῦχοι // παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκους « quant à vous conduisez, fils de Cranaos qui tenez cette cité, celles qui ont reçu le droit de cité »). La mention d'Héphaïstos, dieu en rapport avec le feu, anticipe sur la présence des torches dans la procession finale⁴⁵⁴. De même que les Athéniens sont au début de la pièce présentés comme honorant grandement Apollon (σεβίζουσιν μέγα), de même la fin de la pièce met largement en avant les honneurs que les Érinyes percevront des Athéniens (v. 807 ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας, v. 833-836, v. 854-857, v. 897 τῷ γὰρ σέβοντι, v. 992 μέγα τιμῶντες, v. 1029 τιμᾶτε). Enfin, le thème du passage de la sauvagerie à la domestication sera également repris à la fin de la pièce. En effet, les Érinyes se présentent d'abord comme une force sauvage qui menace de rendre la terre des Athéniens stérile (v. 780-787= 810-817). Cette force, Athéna se félicite de l'avoir domptée grâce à l'aide de la persuasion aux vers 969-972 :

στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς,
 ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπωπᾶ
 πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας
 « Je chéris l'œil de la Persuasion
 qui a guidé ma langue et ma bouche
 contre celles-ci qui refusaient sauvagement ».

L'adverbe ἀγρίως, sauvagement, évoque le caractère sauvage des Érinyes qui ont été calmées par la parole d'Athéna et la fin des *Euménides* met en scène le passage de la sauvagerie à la domestication qui avait été évoqué au début de l'œuvre.

Les vers 17 et 19 insistent sur les liens existant entre Zeus et Apollon, ce dernier ayant été investi par son père :

τέχνης δέ νιν Ζεὺς ἔνθεον κτίσας φρένα
 ἴζει τέταρτον τοῖσδε μάντιν ἐν θρόνοις
 Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός
 « Zeus, ayant inspiré ses pensées avec la technique oraculaire,
 l'assoit comme quatrième devin sur ce trône.

⁴⁵³ Selon Suzanne Saïd (1983, 103), ces deux cortèges sont d'autant plus à rapprocher qu'ils constitueraient tous deux des « projections mythiques de deux cérémonies attiques ». Le premier ferait référence à la première Pythais et le cortège final à « la procession en l'honneur des Σεμναί que les Hesychidae conduisaient à la lueur des torches, dans un silence religieux ».

⁴⁵⁴ Nous empruntons l'idée à Roth (1993, 16). Loraux (2007, 132) met en rapport le caractère exceptionnel de cette attribution à Héphaïstos de la paternité des Athéniens avec « la perspective de cette tragédie, consacrée à célébrer la gloire de la filiation patrilinéaire. »

Loxias est le prophète de son père Zeus. »

La Pythie explicite une première fois que les oracles d'Apollon sont garantis et fondés par l'autorité de Zeus lui-même et, à la fin de la pièce, Athéna se servira de ce fait pour essayer de calmer la colère des Érinyes (v. 797 ἀλλ' ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν « mais, émanés de Zeus, d'éclatants témoignages étaient présents »). Au vers 19, l'intervention de Zeus crée un contraste par rapport à la transmission matrilineaire dont le siège de Delphes a été jusque-là l'objet et cela annonce l'importance qui sera accordée à ces questions de la filiation au cours de la pièce. La prière de la Pythie est également l'occasion de nommer celle qui sera la principale actrice de la séquence finale, Athènes Pronoia (v. 21 Παλλὰς προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται « Pallas Pronaia est honorée dans nos discours ») dont l'intelligence et la prévoyance, soulignées ici par l'épithète προναία, se trouveront mises en scène à la fin de la pièce.

La Pythie entre dans le temple, y voit Oreste et les Érinyes et puis ressort pour partager cette vision avec les spectateurs. La description qu'elle fait de celles qui vont composer le chœur dans un instant intrigue le spectateur et les Érinyes deviennent dès lors l'un des objets centraux de l'attention du public⁴⁵⁵. Ainsi, mentionnant que la parure des Érinyes n'est à sa place ni chez les dieux ni chez les hommes (v. 55-56), la Pythie pose la question du lieu d'appartenance des Érinyes, question qui ne recevra de réponse qu'au cours de la séquence finale lorsque les Érinyes se fixeront à Athènes⁴⁵⁶. La Pythie n'est pas en mesure d'identifier les Érinyes (v. 48-51, 57-59) et ces dernières sont ainsi caractérisées par un manque de reconnaissance qui sera comblé à la fin de la pièce lorsqu'elles obtiendront finalement un culte à Athènes. Attirant l'attention du spectateur sur la dimension extraordinaire de la troupe de femmes qu'il s'apprête à découvrir, la tirade de la Pythie rend nécessaire un développement consacré au statut et à la résidence des Érinyes, ce que viendra fournir la séquence finale.

La tirade d'Apollon (v. 64-84) crée le même effet puisque lui aussi consacre un certain nombre de vers à la description des Érinyes (v. 67-73). Selon Apollon personne parmi les dieux, les hommes ou les bêtes sauvages ne veut se mêler aux Érinyes (v. 69-70) présentées comme

⁴⁵⁵ Livingstone (1925, 123) souligne qu'il est difficile de déduire de leur description dans le prologue l'évolution postérieure des Érinyes : « It is hardly dramatically defensible that these goddesses, the mere sight of whom 1000 lines earlier had deprived the priestess of the use of her legs should when the play closes be welcome members of a festal procession. They snore (53), their breath smells and burns (134), their eyes produce a loathsome secretion (54), there are snakes in their hair. And yet before the play ends there are almost its heroines. »

⁴⁵⁶ Bacon (2001, 48, 52) : « The Oresteia culminates not, as one might expect, in the resolution of the problems of Agamemnon's heir in Argos, but in the establishment of a chorus of Furies in a new home in Athens... In this final scene, the emphasis shifts ... from the problem of Argos and the house of Atreus to the Furies' role in the cosmos and Athens' role in clarifying it. »

l'objet de la haine des hommes aussi bien que des dieux (v. 73 μισήματ' ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων). La question se pose ainsi à nouveau du lieu d'appartenance de ces Érinyes qui ne sont pour l'heure les bienvenues ni chez les hommes ni chez les dieux. De plus, la façon dont Apollon assure Oreste de son soutien et de la victoire (v. 64-66, v. 81-84) dissipe tout doute quant au triomphe final d'Oreste et l'intérêt du spectateur est prêt à se reporter sur le sort des Érinyes, sujet qui semble porteur de bien plus d'incertitudes⁴⁵⁷.

La scène où le fantôme de Clytemnestre vient réveiller les Érinyes (v. 94-139) montre une première fois les Érinyes neutralisées, par le sommeil dans lequel les a plongées Apollon (v. 67-68). Ce sommeil dans lequel se trouvent absorbées les Érinyes peut être mis en rapport avec l'esprit de conciliation qui les caractérise à la fin de la pièce, et apparaît comme une première forme de domestication des Érinyes, forme provisoire et insatisfaisante que viendra corriger l'action d'Athéna dans la séquence finale⁴⁵⁸. En effet, dans le prologue les Érinyes ne sont que provisoirement rendues inoffensives par le sommeil et Clytemnestre est là pour les réveiller et les lancer à la poursuite d'Oreste. Le traitement qu'Apollon inflige aux Érinyes qu'il endort avant de les chasser de son temple en les insultant (v. 179-180) contraste avec l'attitude respectueuse d'Athéna qui prendra le temps de convaincre les Érinyes qu'elles ont tout intérêt à rester à Athènes. Cette mise en scène du sommeil des Érinyes annonce et rend nécessaire une scène réglant de façon définitive la question de l'action des Érinyes.

Le prologue des *Euménides* est le plus complexe des tragédies conservées d'Eschyle, composé comme il l'est de trois scènes bien distinctes. De même que l'*Agamemnon*, les *Euménides* s'ouvrent sur la tirade d'un personnage extérieur à l'action et que l'on ne reverra plus, en train d'accomplir la tâche qui est la sienne, qu'il s'agisse de surveiller l'arrivée du signal de feu ou d'officier au temple de Delphes. La dimension programmatique de la tirade de la Pythie semble encore plus nette que celle de la tirade du veilleur et les *Euménides* s'ouvrent

⁴⁵⁷ Sidwell (1996, 49) propose en outre de penser que les θελκτηρίους μύθους évoqués aux vers 81-82 anticipent, en plus du procès, la persuasion dont les Érinyes seront les sujets, selon un mode de parole oraculaire. Mitchell-Boyask souligne qu'Apollon annonce que la suite du drame aura lieu à Athènes mais que ses paroles ne laissent en rien deviner la fixation des Érinyes à Athènes, c'est-à-dire du contenu de la séquence finale : « while Apollo tells Orestes and the Furies that they will travel to Athens to be judged by Athena, Aeschylus does not give the slightest hint that the terrifying monsters at Delphi will become the beneficent deities at Athens, who will end the trilogy singing the praises of Athena, Zeus and Athens. »

⁴⁵⁸ Voir sur ce point Rehm (2004, 90-91) qui compare la façon dont Athéna calme les Érinyes avec celle dont Clytemnestre les excitait contre Oreste. Le parallèle entre les deux scènes devait être renforcé par le fait que l'acteur jouant Clytemnestre est le même que celui qui jouera le rôle d'Athéna et, selon la théorie de Rehm, par la représentation au début de la pièce de l'intérieur du temple d'Apollon dans l'orchestra.

sur l'image de la passation d'un pouvoir pacifique qui annonce l'intégration joyeuse des Érinyes à Athènes à la fin de la pièce. À la prière de la prêtresse fait suite la vision d'Oreste aux mains dégouttant de sang et de la troupe effrayante des Érinyes et l'état de paix et de concorde suggéré par la prière de la Pythie se présente comme un horizon à atteindre pour le reste de la pièce. En plus de préparer le finale des *Euménides*, il faut noter que le prologue de cette pièce entretient des relations étroites avec la séquence finale des *Choéphores*, essentiellement en ce qui concerne l'apparition des Érinyes. Oreste les décrivait brièvement dans le finale des *Choéphores* et dans le prologue c'est la Pythie qui développe un propos à leur sujet, avant qu'elles n'apparaissent elles-mêmes aux yeux des spectateurs⁴⁵⁹.

Il est ainsi souvent possible de repérer des liens étroits entre le début et la fin des tragédies d'Eschyle. Le début est généralement doté d'une dimension programmatique qui annonce la fin. La fin vient souvent faire écho au début et l'unité de l'œuvre se trouve soulignée par le procédé de la composition annulaire. Dans les *Perses* et les *Sept contre Thèbes*, les rapports entre le début et la fin sont caractérisés par un phénomène de renversement à l'issue duquel la puissance perse, détaillée dans la *parodos*, est finalement montrée sur scène comme détruite ou d'après lequel le brillant général qu'est Étéocle dans le prologue est finalement reconduit sur scène à l'état de cadavre. Les *Suppliantes* proposent une illustration particulièrement signifiante du procédé de la composition annulaire et cela permet de donner une unité à une action que le spectateur sait pourtant ne pas être limitée à cette seule tragédie. Un phénomène semblable se retrouve dans le *Prométhée enchaîné* qui est également la première tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif. Les prologues de l'*Orestie* se distinguent par leur dimension programmatique et il est possible de tisser des liens remarquables entre le début de l'*Agamemnon* et la fin des *Euménides*. Eschyle semble ainsi avoir pensé les deux seuils de ses œuvres, le début et la fin, dans une complémentarité qui souligne la cohérence de ses œuvres⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ Voir sur ce point Frontisi-Ducroux (2006, 34-37). Elle souligne que le terme employé par la Pythie pour introduire sa vision n'est pas anodin car le verbe δραπεῖν rappelle la thématique du serpent.

⁴⁶⁰ Lagrou (2019, 55-66) met en regard le prologue et ce qu'elle appelle l'*exodos* des *Phéniennes* pour confronter les deux lectures du mythe que présentent le monologue de Jocaste et les lamentations d'Œdipe. Il semblerait donc intéressant d'étendre notre sujet de recherche aux tragédies d'Euripide. Segal (1992, 109) met plus généralement en rapport ce qu'il appelle « detached prologue » avec l'aition présent à la fin de nombreuses des tragédies d'Euripide : « the fully articulated predictive summary at the beginning and the aition at the end give the rapid flow of events onstage an almost textual solidity. The poet seems aware here of giving fixity to a fluid tradition

Le chœur comme fil conducteur du début à la fin de la pièce

Par rapport à l'œuvre de Sophocle et Euripide, les tragédies d'Eschyle se distinguent par la part prépondérante qui y est donnée au chœur et cela se remarque notamment dans le rôle attribué au chœur dans la séquence finale des tragédies d'Eschyle. En effet, le chœur est un interlocuteur privilégié des personnages dans les *Perses*, l'*Agamemnon* et les *Euménides* tandis qu'il est le protagoniste de la fin des *Suppliantes* et le seul à assumer le finale des *Sept contre Thèbes*, ce qui ne se retrouve chez aucun des deux autres tragiques.

Le chœur fait partie des séquences finales de chacune des tragédies d'Eschyle et se trouvant en scène depuis le début de l'œuvre, il constitue un fil conducteur qui guide le spectateur du début à la fin de la pièce. Il convient ainsi d'interroger son rôle dans la préparation de la séquence finale à l'échelle de l'œuvre. Pour ce faire, nous reviendrons dans un premier temps sur les fonctions du chœur à la fin de chaque pièce puis nous analyserons le rôle et la construction du personnage du chœur dans la partie précédente de l'œuvre. Nous nous demanderons ainsi si cette fonction remplie par le chœur à la fin est annoncée, anticipée par le rôle du chœur dans ce qui précède ou si au contraire elle constitue une surprise et introduit une rupture.

Le chœur se présente en effet comme un outil dramaturgique relativement plastique qui tantôt dialogue avec un personnage par l'intermédiaire d'un coryphée et tantôt chante des chants qui constituent des pauses plus ou moins marquées dans l'action. Claude Calame (2017, 93-124) distingue trois modalités d'expression pour le chœur : une voix performative, une voix affective et une voix herméneutique et l'existence de cette polyphonie nous invite à étudier comment le poète joue des différentes possibilités que lui offre son chœur pour construire le sens de sa pièce. Le chœur n'est pas tout à fait un personnage comme les autres et les différents emplois qui peuvent en être faits nous semblent justifier un traitement à part dans l'étude de son rôle dans l'avènement de la fin de la pièce.

Les chœurs de l'*Agamemnon* et des *Perses* sont tous deux composés de vieillards laissés à l'arrière par une armée partie au combat, aussi étudierons-nous ensemble le groupe formé par ces deux tragédies. Cependant, le chœur des *Sept contre Thèbes* et celui des *Perses* exécutent

and thus achieving a tangible and visible result analogous in its permanence to cult, temple, monument, or institution. Such endings serve as a kind of objective correlative for the play's artifice, innovation, and intervention in the myth. The concretization of the plot in different ways in both the detached prologue and the aetiological epilogue implicitly redefines the poet's voice and function. He is no longer a singer of tales, an impersonal transmitter of inherited lore, but a shaper of plots and maker of myths; and his dramatic work is a self-consciously intertextual form of mythic narration. »

tous deux un chant de deuil dans la partie finale de la tragédie et il peut être intéressant de croiser l'étude de ces deux chœurs également. De même, dans les *Suppliantes* et les *Euménides* le chœur est à chaque fois un personnage de premier plan dans l'intrigue et il peut être judicieux de rapprocher l'étude de ces deux pièces. Le chœur des *Choéphores* a une action plutôt marginale dans la séquence finale de sa tragédie et peut être rapproché en cela du chœur du *Prométhée enchaîné*.

L'*Agamemnon* : les conséquences de la mort d'Agamemnon sur le chœur qui mêle rupture et continuité dans la séquence finale

La fonction du chœur de l'*Agamemnon* à la fin de la pièce est d'opposer une résistance vaine à la prise de pouvoir par Égisthe et Clytemnestre en affichant son attachement et sa fidélité à Agamemnon. Ainsi le chœur dénonce l'impudence (v. 1399 θρασύστομος), la démesure (v. 1400 κομπάζεις, v. 1426 μεγαλόμητις) et la folie (v. 1427 περίφρονα, v. 1428 φρήν ἐπιμαίνεται) de Clytemnestre. La réaction horrifiée du chœur permet en outre de mieux faire ressortir le caractère horrible de la mort d'Agamemnon aux mains de son épouse et le chœur agit comme une audience interne à l'œuvre qui donne une image de ce que peut être la réaction des spectateurs. Le chœur exprime l'ampleur du malheur provoqué par la perte d'Agamemnon en souhaitant sa propre mort aux vers 1448-1453 :

φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος,
μηδὲ δεμνιοτήρης,
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου καὶ
πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί·
πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.
« Hélas, que vienne rapidement, sans douleur
et sans lit d'agonie,
un sort qui nous apporte pour toujours
un sommeil sans fin, puisque notre gardien
à la grande bienveillance a été dompté et
qu'il a subi beaucoup de maux à cause d'une femme
et que par une femme il a été privé de la vie. »

Dans la séquence finale, Agamemnon est devenu pour le chœur un gardien bienveillant et il est possible de rapprocher l'expression φύλακος εὐμενεστάτου de la dénomination Ζεὺς οἰκοφύλαξ

mentionnée au vers 26 des *Suppliantes* d'Eschyle⁴⁶¹. Cette dénomination révèle que le chœur associe désormais leur roi à une figure divine, ce que confirmera l'expression ἐπ' ἀνδρὶ θεῖῳ présente au vers 1547. L'injustice du sort subi par Agamemnon, qui a souffert beaucoup de peines à cause d'Hélène avant d'être tué par Clytemnestre, invite le chœur à vouloir le rejoindre dans la mort⁴⁶².

Le chœur tente d'offrir des lamentations au corps d'Agamemnon et se demande comment le pleurer aux vers 1489-1491=1513-1515 :

ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ,

πῶς σε δακρύσω ;
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω ;
« Hélas, hélas, mon roi, mon roi
comment te pleurerais-je,
que dirais-je en laissant s'exprimer mon cœur aimant ? »

Ces vers semblent constituer le prélude à un thrène chanté en l'honneur du roi⁴⁶³ et le chœur tente de remplir les hommages funèbres dus à Agamemnon⁴⁶⁴, mais la tâche est rendue compliquée par l'état déshonorant dans lequel se trouve le corps d'Agamemnon (v. 1492-1496=1516-1521) et par l'opposition de Clytemnestre. Ainsi, au chœur qui demande qui enterrera, pleurera Agamemnon (v. 1541 τίς ὁ θάψων νιν ; τίς ὁ θρηγήσων ; « qui l'enterrera ? Qui entonnera un chant de deuil ? ») et qui fera pour lui un éloge funèbre (v. 1548 τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θεῖῳ), Clytemnestre répond, aux vers 1551-1554 :

οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν
τοῦτο' πρὸς ἡμῶν
κάππεσε, κάθανε, καὶ καταθάσομεν,
οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων,
« Il ne convient pas que tu prennes soin de cette affaire :
c'est de notre main
qu'il est tombé, qu'il est mort et c'est nous qui l'enterrerons

⁴⁶¹ Nous empruntons l'idée à Medda (2017, III, 360).

⁴⁶² Sommerstein (2010b, 145) met en rapport ce vœu du chœur d'obtenir un ἀτέλευτον ὕπνον et les autres références au sommeil dans la pièce pour souligner que le seul sommeil apaisant de la pièce correspond à la mort.

⁴⁶³ Ces vers peuvent notamment être rapprochés des vers 315-317 des *Choéphores* où Oreste introduit en ces termes le *kommos* qu'il chante pour Agamemnon :

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι
φάμενος ἢ τί ῥέξας
τύχοιμ' ἄν...
« Père, ô mon père infortuné,
au moyen de quelles paroles ou de quels actes
obtiendrais-je... »

⁴⁶⁴ Fartzoff (2012a, 166-167) met en rapport la façon dont le chœur se demande comment il va pleurer le roi avec la façon dont il se demandait avec quelles paroles accueillir le roi à son retour (v. 783-809). Aux vers 783-809 il s'agissait de trouver la bonne mesure pour l'éloge à adresser au roi tandis que dans la séquence finale il s'agit de « lui rendre un hommage à la mesure de l'importance du chagrin éprouvé et de la grandeur du mort ».

sans les lamentations de ses familiers. »

Le chœur se voit interdit de participer aux funérailles d'Agamemnon et s'il esquisse des cris de lamentation (v. 1483 φεῦ φεῦ, v. 1485 ἦ ἦ, v. 1513 ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ, v. 1518 ὄμοι μοι, v. 1537 ἰὼ γᾶ γᾶ), le rôle de pleureur proprement dit ne lui est pas accordé. Le chœur fait signe vers une action qu'il pourrait réaliser en pleurant Agamemnon, mais il se voit privé de toute marge de manœuvre par Clytemnestre.

Le chœur a pour fonction de trouver un sens pertinent à l'action qui s'achève et l'échange épirrématique culmine ainsi dans la formulation qu'il donne de la loi du talion, aux vers 1562-1564 :

φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.
μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς
παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ.

« Il prend celui qui prend, celui qui tue paye sa dette.

Cet adage se maintient aussi longtemps que Zeus se maintient sur son trône :

« que subisse celui qui a agi ». C'est la loi. »

Le chœur prononce ces vers après que Clytemnestre a mentionné une nouvelle fois Iphigénie (v. 1555-1559) et cette conclusion, qui laisse en outre entendre que la reine sera la prochaine à souffrir des conséquences de ses actes, se présente comme la seule morale que le chœur est en mesure de dégager de l'action qui vient de se dérouler sur scène, comme nous y reviendrons plus tard.

Face à Égisthe, le chœur oppose une résistance plus affirmée encore que celle dont il a fait montre au cours de l'échange épirrématique où une forme de dialogue s'établissait tout de même avec Clytemnestre. Le chœur se fait ainsi le représentant du peuple argien qui tente de lutter contre l'instauration d'une tyrannie. Ainsi, il reprend aux vers 1615-1616 contre Égisthe les menaces de vindicte populaire qu'il avait déjà adressées à Clytemnestre aux vers 1409-1411. Il ne cesse de dénoncer la lâcheté d'Égisthe qu'il accuse de ne pas avoir mis à mort Agamemnon lui-même (v. 1634-1635, v. 1643-1646) et qu'il traite de femme pour avoir ourdi la mort d'un guerrier en étant resté à la maison (v. 1625-1627). En plus de révéler ainsi toute la lâcheté du personnage d'Égisthe et le caractère odieux de la tyrannie qui est en train de s'instaurer, le chœur fait planer la menace du retour d'Oreste (v. 1646-1648)⁴⁶⁵ et prépare l'intrigue de la deuxième tragédie de la trilogie.

⁴⁶⁵ Vellacott (1977, 113-114) établit un contraste entre la façon dont le chœur, lorsqu'il évoque le meurtre d'Iphigénie par Agamemnon, souhaitait que malgré tout le bien prévale (v. 121, 139, 159 αἴλιον αἴλιον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω) et la façon dont maintenant, confronté au meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, il ne souhaite plus que le retour d'Oreste, c'est-à-dire le matricide.

La fonction du chœur dans la fin de l'*Agamemnon* est donc de faire ressortir l'horreur de la mort du roi et de révéler le caractère insupportable de la tyrannie qui s'instaure. Le chœur sert essentiellement de faire-valoir qui met en lumière l'action des personnages et le groupe de vieillards n'entreprend lui-même aucune action concrète.

Ce rôle joué par le chœur à la fin de la pièce correspond en partie à l'éthos du personnage tel qu'il a été construit au cours de l'œuvre et répond également à la nouvelle dynamique insufflée sur scène par la mort d'Agamemnon. Ainsi, il est possible de mettre en rapport l'attachement au roi dont témoigne le chœur dans la séquence finale et la loyauté sincère que les vieillards exprimaient à l'égard d'Agamemnon aux vers 799-806 :

σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν
 Ἑλένης ἔνεκ', οὐ γάρ σ' ἐπικεύσω,
 κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος,
 οὐδ' εὖ πραπίδων οἶακα νέμων
 θράσος ἐκούσιον
 ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.
 νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως
 εὖφρων πόνον εὖ τελέσασιν.
 « Toi, lorsque tu envoyais une armée
 pour Hélène, je ne te le cacherai pas,
 tu étais pour moi classé parmi les hommes tout à fait dépourvus de bon sens
 et ne sachant pas bien diriger le gouvernail de leur pensée,
 rapportant une femme audacieuse partie volontairement
 en causant pour ce faire la mort d'hommes.
 Mais maintenant c'est du fond du cœur et avec amitié
 que je suis bien disposé pour ceux qui ont mené à bien leur peine. »

Dans ces vers, le chœur faisait part des reproches qu'il pouvait formuler à l'égard d'Agamemnon au sujet de la guerre de Troie avant d'afficher un soutien (εὖφρων) qui paraissait d'autant plus sincère qu'il était précédé par l'expression d'un blâme⁴⁶⁶. Ce blâme correspondait notamment aux critiques formulées par le chœur vis-à-vis du sacrifice d'Iphigénie (v. 218-227)⁴⁶⁷ et il faut remarquer que l'éloge dont le chœur gratifie Agamemnon dans la séquence finale (v. 1452 φύλακος εὐμενεστάτου, v. 1548 ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ) contraste avec la présentation plus ambivalente que le chœur faisait de son roi dans la première partie de la pièce⁴⁶⁸. Ainsi,

⁴⁶⁶ Pour une analyse de ce passage, voir Fartzoff (2012a, 161).

⁴⁶⁷ Selon Fartzoff (2018, 117) : « si le coryphée souligne qu'il fait taire aujourd'hui ses critiques d'autrefois, ses propos ont paradoxalement pour effet de rappeler au spectateur le premier *stasimon*. »

⁴⁶⁸ Voir sur ce point Fartzoff (2012a, 166, 167) qui estime qu'en même temps qu'Agamemnon c'est la guerre qui est réévaluée après la mort du roi.

des expressions similaires à celles employées aux vers 62 (πολύανορος ἀμφὶ γυναικός), 223-227 (γυναικοποιῶν πολέμων), 448 (ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός) et 800 (Ἐλένης ἔνεκ') pour dénoncer l'entreprise guerrière réalisée par Agamemnon pour récupérer une femme adultère se trouvent dans la séquence finale intégrées à la lamentation sans plus communiquer l'idée d'un blâme (v. 1452 γυναικός διαί)⁴⁶⁹. Les vers 799-806 opèrent une forme de transition entre les reproches formulés contre Agamemnon dans une première partie de l'œuvre et l'éloge qui est fait de lui après sa mort, mais ne laissait guère deviner qu'Agamemnon serait finalement assimilé à un dieu par le chœur⁴⁷⁰.

La vigueur de la résistance que le chœur oppose à Égisthe à la fin de la pièce peut surprendre, en vue de la faiblesse qu'il mettait en avant dans la *parodos*. Les vers 72-82 évoquaient les effets de la vieillesse sur le chœur :

ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ
 τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες
 μίμνομεν ἰσχὺν
 ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.
 ὃ τε γὰρ νεαρὸς μυελὸς στέρνων
 ἐντὸς ἀνάσσω
 ἰσόπρεσβυς, Ἄρει δ' οὐκ ἔνι χώρα,
 τό θ' ὑπέργηρων φυλλάδος ἤδη
 κατακαρφομένης τρίποδας μὲν ὁδοῦς
 στείχει, παιδὸς δ' οὐδὲν ἀρείων
 ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει.
 « Quant à nous, incapables de payer notre dette à cause de notre vieux corps
 à l'aide envoyée alors, laissés en arrière,
 nous restons, supportant sur nos bâtons
 notre force pareille à celle d'un enfant.
 En effet, la jeune moelle qui règne à l'intérieur des poitrines
 est pareille à celle des vieillards : il n'y a pas là de place pour Arès.
 Et l'extrême vieillesse,
 lorsque le feuillage s'efface,
 s'avance à l'aide de trois pieds,
 c'est un songe apparaissant en plein jour qui erre,
 en rien plus fort qu'un enfant. »

Dans la *parodos* le chœur mettait en avant la faiblesse qui l'avait forcé à rester à Argos au départ de la flotte en comparant ses forces à celles d'un enfant. L'extrême vieillesse du chœur (τό θ' ὑπέργηρων) le condamnait à rester éloigné des combats et lui inspirait une comparaison

⁴⁶⁹ Nous empruntons l'idée à Medda (2017, III, 359).

⁴⁷⁰ Le héraut assimilait Agamemnon à une figure presque divine, mais la présence du verbe κομπάσαι au vers 575 invitait le spectateur à prendre ses distances par rapport à l'éloge hyperbolique adressé par le héraut. Voir sur ce point Fartzoff (2012a, 157-158).

avec un songe. À la fin de la pièce, la vieillesse du chœur est soulignée par Égisthe qui entend dresser même un vieillard (v. 1619-1623), mais elle s'accompagne alors d'une démonstration de résistance vigoureuse de la part du chœur qui s'engage dans une altercation violente avec Égisthe. Nous interprétons, avec Judet de la Combe⁴⁷¹ et Medda⁴⁷² le vers 1651 (εἶα δὴ, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω « allez, que chacun prépare son épée prête à l'emploi ») comme une invitation adressée par le chœur à l'ensemble des Argiens à venir prendre les armes et ne pensons pas que les membres du chœur emploient alors les bâtons qui leur servent d'appui pour la marche comme d'une arme, ou qu'ils tireraient une épée pour l'opposer à Égisthe. Le chœur n'entreprend aucune action qui démentirait concrètement la faiblesse qu'il a affichée dans la *parodos*, et la séquence finale fait référence à la faiblesse du chœur (v. 1617, v. 1621-1623, v. 1631-1632) mais Eschyle crée tout de même un certain effet de surprise en fondant son finale sur la résistance qu'oppose un groupe de vieillards à l'instauration de la tyrannie.

La mort d'Agamemnon vient modifier l'attitude du chœur qui était caractérisée jusqu'alors par une certaine réticence à faire face à une sombre réalité. Le refus d'affronter l'évidence de l'imminence de la mort d'Agamemnon s'exprimait plus particulièrement dans la scène avec Cassandre où le chœur disait ne pas vouloir de prophète (v. 1099 προφήτας δ' οὔτινας ματεύομεν « nous ne cherchons aucun prophète ») et ordonnait à la jeune femme de se taire (v. 1247 εὔφημον, ὦ τάλαινα, κοίμησον στόμα « silence, malheureuse, endors ta bouche ») lorsque cette dernière énonçait clairement la mort d'Agamemnon (v. 1246 Ἀγαμέμνονός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον « je dis que tu verras la mort d'Agamemnon »). Même après avoir entendu les cris poussés par Agamemnon au moment de sa mort, certains membres du chœur se retranchaient derrière un refus prudent de l'action (v. 1354-1355, v. 1358-1361, v. 1366-1371). L'ignorance dans laquelle était maintenu le chœur s'accompagnait d'un sentiment d'angoisse (v. 98-103, v. 163-166, v. 459-460, v. 975-1000, v. 1120-1124, v. 1164-1167) qui caractérisait en propre l'attitude des vieillards dans la première partie de l'œuvre. Dans la séquence finale, le chœur ne peut plus s'offrir le luxe de l'ignorance et la forme de lâcheté qui le caractérisait lorsqu'il refusait de faire face à l'évidence de la mort d'Agamemnon fait place à une forme de résistance qui attire finalement la sympathie des spectateurs, cette dernière ne pouvant pas par ailleurs se fixer sur les personnages (Clytemnestre et Égisthe), tels qu'ils sont présentés à la fin de l'œuvre. De plus, la méfiance sourde dont le chœur faisait preuve à l'égard

⁴⁷¹ 2001, 759.

⁴⁷² 2017, III, 441-447.

de Clytemnestre au cours de la pièce⁴⁷³ se transforme en un conflit ouvert à la fin de la pièce, lorsque la reine est devenue une meurtrière.

Les formes d'intervention du chœur dans l'action sont sensiblement modifiées par la mort d'Agamemnon. En effet, le chœur ne chante plus de *stasimon* dans la dernière partie de l'œuvre, mais s'engage dans des échanges houleux avec les personnages présents en scène. La résistance dont il fait preuve face à Clytemnestre et Égisthe peut surprendre, même si le chœur ne dépasse à aucun moment l'état d'impuissance et de faiblesse⁴⁷⁴ qui le définissait dans la *parodos*. Son attachement au roi légitime a été introduit plus tôt dans l'œuvre mais le chœur va dans la séquence finale jusqu'à traiter Agamemnon comme un dieu et la mort du roi a un effet sur la façon dont le chœur considère son roi.

Les *Perses* : le chœur entre contestation et déploration

La fonction du chœur à la fin des *Perses* est de mettre Xerxès face à ses responsabilités et de pleurer les morts perses en donnant la réplique au Grand Roi dans un chant de deuil.

Ainsi, le chœur parle au nom de l'ensemble de la terre d'Asie (v. 922 γᾶ δ' αἰάζει, « la terre gémit » v. 929-930 Ἀσία δὲ χθών, βασιλεῦ γαίης, // αἰνῶς αἰνῶς ἐπὶ γόνυ κέκλιται « la contrée d'Asie, roi de la terre, lamentablement, lamentablement tombe à genoux ») et se fait le représentant de tout l'empire perse devant lequel Xerxès doit répondre de la défaite⁴⁷⁵. Ce dernier sent ses membres se rompre lorsqu'il voit le chœur (v. 913-914) et la vision des vieillards semble ainsi créer en lui le sentiment d'une responsabilité écrasante. Les vieillards ne consolent pas Xerxès et n'hésitent pas à souligner sa responsabilité dans la perte de la jeunesse perse (v. 923-924). Le chœur veut tout savoir de la défaite de Xerxès (v. 954 πάντ' ἐκπεύθου « apprends tout ») et semble ne pas vouloir épargner ses questions à son roi. Ainsi, à partir du vers 955 le chœur demande à Xerxès où sont ses généraux⁴⁷⁶ et Xerxès doit reconnaître la perte

⁴⁷³ v. 259-260 où le chœur se justifiait d'honorer le pouvoir de Clytemnestre, v. 272, 274 et 276 où le chœur mettait en doute la nouvelle apportée par Clytemnestre de la prise de Troie, v. 475-487 où le chœur remettait en cause les informations données par la reine dans le premier épisode, v. 615-616 où les vieillards avertissaient le héraut du caractère spécieux des paroles de Clytemnestre.

⁴⁷⁴ Cette impuissance, qui condamne à l'échec les tentatives du chœur pour s'ériger en une instance politique de poids, contrastera notamment avec le rôle décisif qui sera prêté au tribunal athénien dans les *Euménides*. Voir par exemple Fartzoff (2018, 86-87).

⁴⁷⁵ Griffith (1998, 62) voit dans les vieillards du chœur les dépositaires d'une partie de l'autorité de Darius.

⁴⁷⁶ v. 955 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος ; « où se trouve le reste de la foule de tes amis ? » v. 956 ποῦ δέ σοι παραστάται « où sont tes camarades » ; v. 966 ποῦ σοι Φαρνοῦχος « où est Pharnouchos ? »

de ses hommes (v. 962-965, v. 972-977). Le chœur se présente ainsi comme l'instance devant laquelle Xerxès doit répondre de ses faits de guerre.

Ce rôle que le chœur joue face à Xerxès est plutôt surprenant. En effet, la Reine avait précisé que Xerxès n'aurait pas de compte à rendre même en cas de défaite, aux vers 211-214 :

εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμὸς
πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,
κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,
σωθεῖς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.
« Vous le savez bien en effet, mon fils,
s'il réussit sera un homme admiré,
et s'il échoue, il n'aura aucun compte à rendre à la cité,
sauvé il gouvernera semblablement cette terre. »

À la fin de la tirade où elle évoquait le songe qu'elle avait fait et le présage qu'elle avait vu peu après, la Reine envisageait la défaite de son fils (κακῶς δὲ πράξας) et précisait que Xerxès n'aurait pas à répondre de ses actes devant la cité. Or, le chœur demande des comptes à Xerxès à la fin de la pièce lorsqu'il fait une énumération accusatrice des morts que Xerxès a laissés derrière lui⁴⁷⁷. Le chœur semble faire preuve de la liberté de parole qu'il craignait de voir régner au sein de l'empire perse des suites de la défaite de Xerxès (v. 591-594)⁴⁷⁸. Il s'agit plutôt de raviver la douleur causée chez Xerxès par la perte de ses hommes que de demander un compte-rendu exact de ses faits de guerre, mais il est remarquable que Xerxès ne reste pas sans être inquiété par le chœur. Ce dernier semble ainsi remettre en cause le pouvoir de Xerxès, la reddition de comptes étant en effet une pratique caractéristique de la démocratie.

Ce rôle prêté au chœur lors de la séquence finale, à savoir mettre Xerxès face à ses responsabilités dans la défaite perse, paraît étonnant mais n'est pas incongru au regard de la construction du personnage du chœur telle qu'elle a été faite tout au long de l'œuvre. En effet, le chœur représente une part large de l'empire perse dès la *parodos* où il se faisait le porte-parole des plaintes de la cité (v. 116-120) et des femmes perses (v. 121-124)⁴⁷⁹. De même, dans le premier *stasimon*, le chœur évoque les plaintes des femmes (v. 537-545) et de l'ensemble de la Perse vidée de ses hommes (v. 548-549). Bien avant la séquence finale, le chœur avait déjà pour fonction de représenter un groupe de plus large que lui-même, qui englobait toute la partie de l'empire restée à l'arrière durant la guerre et c'est en conformité avec cette capacité à parler pour la Perse tout entière que le chœur représente l'ensemble des Perses face à Xerxès.

⁴⁷⁷ Griffith (1998, 62) voit dans les questions que pose le chœur à Xerxès une potentielle référence à la *dokimasia*.

⁴⁷⁸ Voir sur ce point Thalmann (1980, 274).

⁴⁷⁹ Au sujet des perspectives élargies qu'adopte le chœur dans les *Perses*, voir Hopman (2016, 61 sqq.).

En outre, le chœur est présenté dès le début de la pièce comme le détenteur d'une certaine autorité. C'est en reconnaissance des honneurs qui lui sont dus du fait de son âge (v. 4 κατὰ πρεσβείαν) que Xerxès l'avait nommé pour garder ses terres en son absence. La différence d'âge entre le chœur et Xerxès est une dimension importante de la séquence finale puisque c'est notamment en tant que représentants d'une gloire passée de la Perse que les vieillards du chœur impressionnent Xerxès (v. 913-914). L'autorité du chœur était également démontrée lorsque la reine venait chercher conseil et réconfort auprès de lui (v. 170-173). Au cours de la scène avec Darius, Xerxès était présenté comme un jeune homme impétueux victime de sa fougue (v. 744 νέω θράσει, v. 754 θούριος Ξέρξης) et cette insistance sur la jeunesse déraisonnable de Xerxès préparait cette rencontre finale où le jeune Xerxès doit rendre compte de ses actes devant ses aînés. Le prestige de Xerxès a été entamé par le récit de la défaite et par le discours de son père et le déroulement de la tragédie a ainsi rendu possible une critique de celui dont la *parodos* soulignait pourtant l'autocratie (v. 5-7).

Aux vers 829-831, Darius enjoignait le chœur à adresser des remontrances à Xerxès :

πρὸς ταῦτ' ἐκεῖνον, σωφρονεῖν κεχρημένον,
 πινύσκειτ' εὐλόγοισι νοθετήμασιν,
 λῆξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπω θράσει.
 « En vue de cela, à lui qui manque de bon sens,
 faites la leçon avec de bonnes remontrances
 afin qu'il cesse d'outrager les dieux par son audace orgueilleuse »

Dans la séquence finale, le chœur ne donne aucun conseil ni avertissement à Xerxès et les accusations implicites qu'il formule en demandant où se trouvent les guerriers emmenés au combat sont d'autant plus poignantes que le spectateur s'attendait à voir le chœur faire la morale à Xerxès. Le rappel par le chœur des hommes morts au combat crée un vif regret chez Xerxès (v. 988-992) et Eschyle a ainsi choisi d'achever sa tragédie sur l'expression d'une douleur davantage que sur une leçon de morale faite par le chœur à Xerxès⁴⁸⁰. Le spectateur était préparé, par les conseils prodigués par Darius, à ce que la scène finale contienne une forme de confrontation entre le chœur et Xerxès, mais la séquence finale apporte tout de même un élément de surprise par la forme que prennent les accusations adressées par le chœur à Xerxès⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ Gruber (2009, 145-155) estime que l'absence de ces conseils que le chœur aurait dû prodiguer à Xerxès s'explique par l'impossibilité pour Eschyle de mettre en scène le Xerxès de 480 tirer une leçon explicite de sa défaite à Salamine puisque Xerxès a continué à attaquer les Grecs après cette date.

⁴⁸¹ Broadhead (1960, XXIV-XXVI) estime que cette parole qu'assume le chœur est « out of character ». Hopman (2016, 71) énonce ainsi le renversement qu'elle voit à l'œuvre dans le chœur des dignitaires perses : « The

Enfin, il est à noter que l'ébranlement que subit Xerxès du fait des questions du chœur ne vaut pas pour une remise en cause fondamentale de sa position de roi et qu'il fait rapidement place à un regain d'autorité chez Xerxès, lorsque ce dernier ordonne la sortie du chœur à partir du vers 1038⁴⁸². La séquence finale met en scène un Xerxès déchu, tenu responsable par le chœur de la perte d'un grand nombre d'hommes valeureux, mais le texte ne suppose pas qu'un autre destin attend Xerxès que de continuer à régner et le chœur et ses questions servent ainsi à dénoncer l'absurdité d'un pouvoir autocratique qui survit à une démonstration flagrante de son incompétence.

La fonction principale du chœur dans la séquence finale est de répondre au chant de Xerxès en entonnant une lamentation pour les morts perses. Le chœur annonce son intention d'accompagner le retour de Xerxès d'un chant de deuil dès les vers 935-938 et 944-947. De nombreuses interjections de douleur parcourent les vers prononcés par le chœur et l'exécution chorale s'accompagne sans doute de cris et de gestes expressifs dès le vers 1038. Ce chant se présente comme la seule réaction appropriée à l'arrivée d'un roi défait et le chœur contribue à donner ainsi la mesure de la défaite perse. L'engagement du chœur dans un chant de lamentation entraîne une certaine féminisation de ces vieillards dont le rôle se trouve assimilé à celui des pleureuses⁴⁸³. En effet, les gestes commandés par Xerxès au chœur à partir du vers 1038 sont traditionnellement les gestes de lamentation féminine, aussi bien dans les pratiques réelles de l'Antiquité que dans les représentations littéraires⁴⁸⁴.

Ce rôle de pleureurs prêté au chœur lors de la séquence finale a été préparé par ses réactions précédentes au cours de la pièce. Ainsi, c'est par un chant de lamentation qu'il réagit à la nouvelle apportée par le messager aux vers 256-258 :

ἄνι ἄνια κακὰ νεόκοτα
καὶ δάι'. αἰαῖ, διαίνεσθε, Πέρ-
σαι, τόδ' ἄχος κλύοντες.

beginning of the Xerxes scene thus marks a remarkable reversal in the Elders' position in and out the fiction. The King's close counselors have become his violent critics, in which the old men emphatically dressed in eastern garbs echo the Athenian practice of public examination of the conduct of officials (*euthuna*). »

⁴⁸² Pour West (2006, 33) : « one might say that the Chorus is here expressing the feelings of the people at large, and that Xerxes by his misguided conduct has incurred the same sort of popular resentment as is aroused in Greece in the *Agamemnon* (450-8, quoted below) by the continual return of cremated remains from Troy. But any such thought remains latent, as Aeschylus' concept of the Persian monarch's absolute rule over a servile empire hardly allows for the existence of an independent-minded or critical Demos. »

⁴⁸³ Selon Suter (2008, 163) cette féminisation du chœur des *Perses* doit être mise en contraste avec la lamentation que tente de proférer le chœur de l'*Agamemnon* à la fin de la pièce, lamentation qui n'impliquerait pas une telle assimilation du chœur des Argiens à des femmes, l'important à la fin de l'*Agamemnon* étant de souligner le caractère outrageusement masculin de Clytemnestre.

⁴⁸⁴ Voir à ce sujet Hall (1996, 81, 128-129) et Alexiou (1974, 10).

« Horribles, horribles sont les maux imprévus
et douloureux. Hélas pleurez, Perses
en entendant ce malheur. »

Cette exclamation de douleur de la part du chœur anticipe sur le chant final du chœur. L'expression ἄνι' ἄνια sera notamment reprise au vers 1055. Le chœur ne fait qu'entendre pour l'instant (κλύοντες) un désastre qu'il verra à la fin incarné en la personne de Xerxès, mais les lamentations qu'il profère annoncent le chant final. Le cri ὀτοτοτοῖ prononcé par le chœur aux vers 268 et 274 sera notamment repris aux vers 1043 et 1052. Aux vers 256-289, lorsque le chœur répond de son chant à la nouvelle apportée par le messager, les vieillards s'exhortent eux-mêmes à réaliser les gestes de deuil (v. 257 διαίνεσθε, Πέρσαι « pleurez, Perses », v. 280 ἴϋζ' ἄποτμον « lamente-toi au sujet du mauvais sort ») qui seront ensuite ordonnés par Xerxès (v. 1038 δίαινε δίαινε πῆμα « pleurez, pleurez ce mal », v. 1042 ἴϋζε μέλος ὁμοῦ τιθείς « lamente-toi en chantant à l'unisson avec moi »).

De même, le premier *stasimon* fait entendre une plainte qui annonce celle que fera entendre le chœur à la fin de la pièce. Ce chant est ainsi parcouru de nombreuses interjections de douleur et le chœur s'y exhorte à la lamentation aux vers 571-575 :

στένε καὶ δακνά-
ζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
οὐράνι' ἄγη, ὀᾶ,
τεῖνε δὲ δυσβάυκτον
βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.
« Gémis et afflige-toi,
crie avec force
aux cieux tes douleurs, hélas.
Tends un cri misérable,
une voix malheureuse. »

L'invitation au gémissement que contient le vers 571 sera reprise au vers 1046 (στέναζ' ἐμὴν χάριν), de même que Xerxès ordonnera au chœur de crier aux vers 1040, 1048 et 1066. À nouveau le chœur s'exhorte lui-même à faire ce que Xerxès lui ordonnera dans la séquence finale. Cette dernière portera à un niveau maximal ce qui était déjà l'un des modes d'expression du chœur au cours de la pièce, à savoir la lamentation, avec Xerxès dans le rôle de chef du chœur. Le premier *stasimon* est ainsi composé d'une lamentation qui anticipe celle de la séquence finale et qui vient apporter sa fin à la première partie de l'œuvre, consacrée au rapport du messager de la défaite, avant l'apparition de Darius⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ De même que la séquence finale se construit en opposition par rapport à la scène avec Darius, de même le premier *stasimon* qui évoque la défaite de Xerxès et consacre deux vers au rappel des bienfaits de Darius (555-557) se comprend en opposition avec le dernier *stasimon* de l'œuvre, un éloge de Darius qui consacre deux vers à critiquer son fils (v. 905-907). Voir Holtsmark (1970, 19).

Si le chœur a déjà proféré des lamentations dès avant la séquence finale, la féminisation des vieillards que l'on a pu repérer lors de la séquence finale est une caractéristique propre à ce passage. En effet, dans ce qui précède la séquence finale, le chœur maintient une distinction nette entre lui et la part féminine de la population affligée par la perte de l'armée en rapportant la peine des femmes : le chœur permet aux spectateurs d'avoir accès à la plainte des femmes mais il ne se confond pas exactement avec elles. En effet, dès la *parodos* le chœur évoque la réaction des femmes à l'éventuelle annonce de la défaite perses, aux vers 122-124 :

ὄᾱ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπλη-
 θῆς ὄμιλος ἀπύων,
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς
 « « Oâh ! » tel est le mot qu'un groupe
 de femmes prononcera,
 en faisant tomber leurs poings sur leurs voiles de lin »

Le chœur imagine que les femmes déchireront leurs habits en criant à l'annonce de la défaite perse⁴⁸⁶. Or, tels sont les gestes qu'il exécutera lui-même à la fin de la pièce, conformément aux ordres de Xerxès qui enjoint au chœur de crier (v. 1040, 1048 et 1066 βόα νυν ἀντίδουπά μοι, v. 1042 ἴψζε μέλος ὁμοῦ τιθείς, v. 1050 ἐπορθίαζέ νυν γόοις) et de déchirer ses habits (v. 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χειρῶν). De même, dans la *parodos* le chœur évoque le regret que suscite chez les femmes le départ des hommes, aux vers 133-139 :

λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ
 πίμπλαται δακρύμασιν·
 Περσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἐκά-
 στα πόθῳ φιλάνορι
 τὸν αἰχμάντα θοῦρον εὐνα-
 τῆρ' ἀποπεμψαμένα
 λείπεται μονόζυξ
 « Les lits, à cause du désir ressenti pour les hommes,
 se remplissent de larmes :
 chacune des Perses, prise d'une tristesse excessive
 à cause du désir qui fait regretter l'amour de l'époux,
 puisqu'elle a envoyé son fougueux compagnon armé d'une lance au loin,
 est laissée seule. »

Ces vers traitent du regret des femmes pour leurs époux partis au combat. Or, ce thème du regret sera repris dans la séquence finale où ce sera cette fois le chœur qui exprimera son propre regret des hommes partis au combat (v. 992 καὶ μὴν ἄλλους γε ποθοῦμεν « et certes nous en regrettons

⁴⁸⁶ Hopman (2016, 65) fait cependant remarquer que le cri ὄᾱ est prononcé par le chœur au moment où il imagine que les femmes le prononcent et une confusion s'opère entre la voix des femmes et celle du chœur.

d'autres »). Le πόθος, désir créé par le manque et le regret, qui était associé aux femmes dans la *parodos* se trouve finalement être le fait des hommes à la fin de la pièce et cela entraîne une certaine féminisation du chœur. Cette féminisation est sans doute à mettre aussi en rapport avec la représentation conventionnelle des barbares dans la tragédie grecque, représentation qui insiste généralement sur l'aspect féminin des barbares⁴⁸⁷.

La plainte des femmes est exprimée par le chœur dans les anapestes qui précèdent l'exécution du premier *stasimon*, aux vers 537-547 :

πολλαὶ δ' ἀταλαῖς χερσὶ καλύπτρας
κατερεικόμεναι
διαμυδαλέοις δάκρυσι κόλπους
τέγγουσ', ἄλγους μετέχουσαι.
αἱ δ' ἀβρόγοι Περσίδες ἀνδρῶν
ποθέουσαι ἰδεῖν ἀρτιζυγίαν,
λέκτρων εὐνάς ἀβροχίτωνας,
χλιδανῆς ἥβης τέρψιν, ἀφείσαι,
πενθοῦσι γόοις ἀκορεστοτάτοις.
κἀγὼ δὲ μόρον τῶν οἰχομένων
αἴρω δοκίμως πολυπενθῆ.
« De nombreuses femmes déchirant leurs voiles
avec leurs mains délicates
mouillent leur sein de larmes qui les inondent,
toutes à leur douleur.
Les Perses qui se lamentent,
prises du désir de voir leur compagnon,
et ayant renoncé aux couches agréablement garnies des lits
plaisir d'une jeunesse délicate,
chantent le deuil avec des gémissements insatiables.
Et moi aussi, le sort de ceux qui sont morts,
Je l'évoque à juste titre, source de nombreux deuils »

Le chœur décrit longuement le deuil des femmes privées de leur époux puis distingue sa propre contribution à l'expression du deuil (κἀγώ). Dans la séquence finale, c'est le chœur lui-même qui déchire ses habits et pleure (v. 1038, v. 1047, v. 1064-1065). Le vers 1072 (γοᾶσθ' ἀβροβάται « gémissiez en marchant mollement ») est caractéristique de cette féminisation du chœur puisque lui sont associés les gémissements et la mollesse qui étaient auparavant la caractéristique des femmes (ἀβρόγοι, ἀβροχίτωνας, γόοις). La séquence finale projette ainsi sur les membres du chœur lui-même des éléments qui étaient précédemment réservés aux descriptions du deuil féminin et deux dimensions de la plainte qui étaient premièrement maintenues distinctes se trouvent fusionnées en la personne du chœur lors de la séquence finale. Le pathétique du passage se trouve peut-être intensifié par cette assimilation du chœur à un

⁴⁸⁷ Voir sur ce point Hall (1989, 80-84).

groupe de pleureuses, assimilation qui a sans doute également pour but d'accentuer la dimension orientale du chœur des barbares perses à la fin de la pièce.

Le rôle joué par le chœur à la fin des *Perses* s'appuie pour une large part sur la construction du personnage telle qu'elle a été réalisée au cours de l'œuvre, tout en ménageant pour le spectateur un certain nombre de surprises. En effet, le chœur avait déjà illustré sa capacité à proférer des lamentations, modalité principale de sa prise de parole lors de la séquence finale. Ces lamentations avaient ouvert la voie à la féminisation du chœur telle qu'on peut l'observer dans la séquence finale, même si le chœur avait bien pris soin jusque-là de maintenir une distinction entre sa plainte et celle des femmes qu'il évoquait. Le chœur est doté d'une certaine autorité dès le début de la pièce et cela l'autorise à interroger Xerxès au sujet du sort de ses guerriers dans la séquence finale, même si la violence des questions posées constitue un élément quelque peu surprenant pour le spectateur.

Eschyle fait un emploi différent des deux chœurs de vieillards qu'il met en scène. Dans l'*Agamemnon*, le chœur se voit empêché par Clytemnestre de réaliser des lamentations pour la mort de son roi et fait preuve d'une résistance vaine face à l'instauration d'une tyrannie par les meurtriers d'Agamemnon. Dans la finale des *Perses*, Eschyle met en scène un chœur d'hommes efféminés qui s'abandonnent à la déploration. Dès lors, il est peut-être plus approprié de rapprocher le chœur des *Perses* de celui des *Sept contre Thèbes*.

Les *Sept contre Thèbes* : le chœur, présenté d'abord comme un groupe de femmes effrayées, assume finalement seul le deuil réalisé pour les deux frères

Dans la séquence finale, le chœur des *Sept contre Thèbes* se trouve face à un choix : se réjouir pour le salut de la cité ou pleurer pour la mort des deux frères (v. 825-828). Il opte implicitement pour la deuxième possibilité et sa fonction est dès lors d'exécuter un chant de deuil pour les deux frères. Pleurer les morts est une fonction qui revient généralement aux membres de la famille des défunts et le finale des *Sept contre Thèbes* est exceptionnel en ce qu'il confie à un chœur composé de jeunes femmes thébaines la tâche de mener à bien le deuil pour Étéocle et Polynice. Cette irrégularité est sans doute l'un des motifs ayant conduit à l'introduction d'Antigone et d'Ismène par un auteur postérieur.

Aux vers 854-860 le chœur s'exhorte à battre des bras en un mouvement représentant les mouvements des rames d'un bateau, ici plus particulièrement de la barque qui doit faire traverser l'Achéron aux deux frères, tandis que leurs gémissements sont assimilés au vent (γόνων, ὃ φίλοι, κατ' οὔρον) et les femmes du chœur se dotent par cette métaphore d'un rôle moteur dans le traitement de la mort des deux frères. Le chœur mène le deuil des deux frères et multiplie ainsi les cris de douleur (v. 845, 874, 880, 999, 1002, 1004 *ιὼ ιὼ*, v. 892-893 *αἰαῖ*, v. 951, 968, 994, 995, 1000, 1001, 1003 *ιὼ*, v. 966 et 978 *ἦέ*,). Les répétitions (v. 888 et 889 *τετυμμένοι*, v. 912 et 913 *σιδαρόπλακτοι*, v. 933 et 934 *ὀμόσποροι*, v. 962 *δορὶ*, v. 964 *ἴτω*, v. 972 *φίλον*, v. 993 *τάλαν*) marquent le caractère rituel du chant et le chœur se fait l'écho des plaintes qui émanent de toute la cité (v. 900 *διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος*). Le chœur affirme la sincérité de son chant et souligne son rôle de pleureur aux vers 919-921. Il prononce un éloge funèbre paradoxal qui insiste sur les maux infligés par les deux frères à leur demeure familiale (v. 874-883) et présente les prouesses guerrières des deux frères aux vers 922-925 :

πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοισιν
 ὡς ἐρξάτην πολλὰ μὲν πολίτας,
 ξένων τε πάντων στίχας
 πολυφθόρους ἐν δαΐ.
 « Il est permis de dire au sujet de ces malheureux
 qu'ils ont causé beaucoup de pertes parmi les citoyens,
 ainsi que parmi les rangs de tous les étrangers
 au cours de la bataille destructrice. »

Le grand nombre de victimes des deux frères (*πολλά*) révèle leur force mais vient également souligner le fait qu'ils ont entraîné la mort de citoyens et fait remarquer le caractère condamnable de leur action. De même, aux vers 926-932, leur mère se trouve qualifiée de *δυσδαίμων* : loin d'apporter de la gloire à leur famille, les deux frères ont fait le malheur de celle qui les a engendrés.

Dans la séquence finale, le chœur se trouve ainsi doté de l'autorité suffisante pour prononcer l'éloge funèbre des deux frères, éloge paradoxal et problématique, qui fixe l'opinion que les spectateurs peuvent se faire au sujet d'Étéocle et Polynice. En l'absence de tout personnage, le chœur a la charge de conduire seul le deuil des deux frères et son action passe au premier plan.

L'autorité et le rôle majeur dont le chœur se trouve pourvu à la fin de la pièce peut surprendre au regard du rôle qui était le sien au début de la pièce. En effet, le chœur était introduit comme un groupe de jeunes femmes thébaines terrifiées qui se précipitaient aux pieds des statues des dieux de la cité pour obtenir leur protection. Le rythme introduisant la *parodos*,

le dochmiaque, marquait la terreur et la désorientation du chœur. Dans la *parodos*, la peur était la principale caractéristique du chœur (v. 78 φοβερά, v. 121 φόβος δ' ἀρήων ὄπλων « la peur des armes guerrières », v. 134 ἐπίλυσιν φόβων, ἐπίλυσιν δίδου « donne la libération de la peur, libère-nous ») dont les adresses aux dieux étaient entrecoupées de perceptions effrayées de l'avancée de l'armée argienne. Le chœur apparaissait ainsi comme incapable de tenir un discours construit, tout entier en proie à la panique. De même, dans le premier *stasimon*, le chœur évoque la peur qui le tient agité (v. 287 φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ « sous l'effet de la peur, mon cœur ne trouve pas le repos », v. 289 μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος « les soucis allument la terreur »). Si le chœur tente aux vers 304- 344 de faire une prière conforme aux prescriptions que vient de lui donner Étéocle (v. 266), des images effrayantes du sac de la cité envahissent rapidement ses paroles et le chœur apparaît comme totalement dominé par la peur, laissant deviner pour la pièce une fin qui n'aura pas lieu, à savoir la prise de Thèbes par les Argiens. Cette emprise de la peur sur le chœur ne laisse guère deviner *a priori* que c'est lui dont le chant dominera la séquence finale, c'est-à-dire que c'est lui qui établira *in fine* le sens qu'il faut donner aux événements qui se sont déroulés au cours de la pièce.

Dans le premier épisode, Étéocle traite le chœur comme un groupe d'irresponsables qui met en danger la cité par la panique qu'il propage (v. 183-186, v. 190-194, v. 237-238). Il l'accuse en outre de répandre des paroles de mauvais augure au contact des dieux, risquant ainsi d'attirer le malheur sur la cité (v. 223, 258). La voix du chœur se trouvait ainsi largement décrédibilisée par les invectives d'Étéocle et de fait, le chœur continue à se laisser submerger par la crainte que suscite chez lui l'avancée de l'armée argienne durant le premier épisode (v. 203-208, v. 211-215, v. 239-241, v. 249, v. 259). Le rôle prédominant que joue Étéocle comme chef et représentant des intérêts de la cité réduisait le rôle du chœur à celui d'une potentielle menace pour la communauté⁴⁸⁸.

Si la panique qui caractérise le chœur à son entrée en scène ne laisse guère augurer du rôle majeur que le chœur va jouer dans la conduite du thrène final, un certain nombre de caractéristiques qui définissent l'action finale du chœur se trouvent déjà mises en place dès le début de l'œuvre. Ainsi, l'identité féminine du chœur est très marquée, qu'il s'agisse de la façon dont ces femmes thébaines se désignent (v. 111-112 ἴδετε παρθένων ἱκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ « voyez cette troupe de vierges, suppliante au sujet de l'esclavage », v. 171-172 κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως // χειροτόνουσ λιτάς. « écoutez, écoutez avec justice les prières que

⁴⁸⁸ Pour Holst-Warhaft (1992, 110) : « we move from what seems an exaggerated display of male distate for public display of emotion by women to an anachronistic display of female control of death rituals. »

les vierges font les mains tendues »), des thématiques qu'abordent leurs chants (la réduction des femmes en esclavage v. 826-331 et v. 363-368, la mort des nourrissons v. 348-350, la perte des récoltes qui blesse l'œil de l'intendante v. 357-362) ou de la façon dont Étéocle parle d'elles. Or, c'est en tant que femmes que le chœur se trouve engagé dans la conduite du deuil à la fin de la pièce, assumant le rôle de pleureuses qui est traditionnellement celui des femmes dans la Grèce antique. De plus, la conduite du thrène est parfois assimilée par les Anciens à une forme de folie, de débordement⁴⁸⁹ qui n'est pas si différente du manque de contrôle dont font preuve les femmes du chœur dans la *parodos*.

Même si Étéocle conteste la validité des prières adressées par le chœur aux dieux (v. 182-185), ce dernier représente dès le début de la pièce la cité en tant que communauté d'habitants, là où Étéocle s'adressait dans le prologue aux Thébains en tant que guerriers. Ainsi, dans la *parodos*, le chœur prie les dieux afin d'obtenir la délivrance de la cité (v. 85-86, v. 106, v. 119, v. 129, v. 136, v. 165, v. 169-170, v. 178), montrant ainsi sa capacité à parler pour l'ensemble de Thèbes⁴⁹⁰. De même, dans le premier *stasimon* il dresse un tableau du sac de l'ensemble de la cité, présentant aussi bien le sort des femmes et des nourrissons (v. 826-331, v. 333-335, v. 363-368 et 348-350) que celui des hommes (v. 346-347) et poursuit ses prières pour le salut de la cité (v. 301-302, v. 312-320). Dans la scène centrale des sept paires de boucliers, le chœur, tout en continuant à exprimer sa crainte (v. 418-420, v. 563-566) formule des vœux pour la destruction des Argiens et la sauvegarde de la cité (v. 417-419, v.452-453, v. 481-485, v. 566-567, v. 626-630)⁴⁹¹. Or, à la fin de la tragédie c'est la survie de cette communauté d'habitants malgré la mort des deux frères que le chœur représente. Si le chœur ne fait pas le choix de chanter la victoire de la cité, refusant d'achever la pièce sur une note joyeuse, sa présence n'en signifie pas moins la continuité d'une communauté qui peut porter le deuil de ses chefs vaincus au combat.

⁴⁸⁹ Voir sur ce point Alexiou (1974, 22) qui met en avant « the state of frenzy » que les lamentations féminines devaient provoquer ; Stears (2008, 147) évoque un « excessive emotionalism ». Dans l'*Électre* de Sophocle, le deuil de la protagoniste est assimilé à un débordement (v. 135 *ἐὰν μὲ ᾧδ' ἀλύειν*). Dans la séquence finale des *Sept contre Thèbes*, le chœur lui-même s'assimile à une thyiade (v. 836).

⁴⁹⁰ Calame (1997,188) insiste sur le rôle d'intermédiaire que joue le chœur entre la cité et les dieux et estime que la cité à laquelle se réfèrent les jeunes femmes du chœur peut renvoyer à l'endroit où l'action se joue (Thèbes) mais aussi à l'endroit où le drame a lieu (Athènes).

⁴⁹¹ Konstan (2006, 144-148) analyse la peur des femmes du chœur des *Sept contre Thèbes*. Selon lui le chœur a une peur panique de l'attaque des Argiens qu'il surestime dans son ignorance et il se calme au cours de la scène des boucliers qui montre les Thébains prêts à se défendre : « at the beginning of the play, the chorus of Theban women are panicky, and they clearly overestimate the threat to the city : their misapprehension is a consequence of their ignorance of war but also of their fear (...) Yet the women do cease fearing when Eteocles explains his strategy (...) The cognitive understanding of fear was, I suggest, so deep a part of Greek sensibility that it even shaped the argument of Aeschylus' tragedy. »

Le changement qui affecte Étéocle à partir du vers 653 induit un rééquilibrage des fonctions du chœur⁴⁹². En effet, Étéocle, à partir du moment où il apprend que c'est Polynice qui va attaquer la porte qu'il a lui-même prévu de défendre, est pris d'une sorte de frénésie qui le pousse à aller affronter son frère sans plus attendre. Le spectateur voit dès lors le protagoniste, qui s'était caractérisé jusqu'à présent par l'habileté avec laquelle il orchestrait la défense de sa cité, prompt à s'engager dans une lutte impie qui peut s'achever par un fratricide. Face à Étéocle qui ne pense plus qu'à aller combattre son propre frère, c'est le chœur qui paraît le plus responsable⁴⁹³ et tente de raisonner le fils d'Œdipe en mettant en avant la souillure que provoquerait un fratricide (v. 681-682). Le chœur dénonce la folie qui s'empare d'Étéocle (v. 686-687) et le désir funeste qui le mord (v. 692-694). Dès lors, c'est le personnage d'Étéocle qui apparaît comme en proie à une passion, tandis que le chœur, qui lui recommande d'attendre et de faire des sacrifices aux dieux (v. 705-708) se fait la voix de la mesure⁴⁹⁴. L'échange des vers 677-719 est construit en parallèle à l'échange des vers 203-263, mais un renversement s'est effectué puisque le personnage qui déraisonne sous l'effet d'une passion n'est plus le chœur, que le premier épisode montrait soumis à la peur, mais Étéocle⁴⁹⁵. Ainsi, le chœur cesse de ne représenter qu'un groupe de jeunes femmes effrayées dès la fin du deuxième épisode pour assumer le rôle d'un personnage plus responsable dès lors qu'Étéocle lui-même n'est plus capable de représenter les intérêts de la cité et se confond totalement avec le fils maudit d'Œdipe qui ne pense plus qu'à aller affronter son frère. À la fin du deuxième épisode le chœur n'exprime plus sa peur mais se consacre tout entier à la tentative d'empêcher Étéocle d'aller lutter contre son frère à la septième porte. Eschyle emploie son chœur pour mieux faire saisir les enjeux de la sortie de scène d'Étéocle en retardant cette dernière par les vaines tentatives des Thébaines pour retenir leur roi.

⁴⁹² Bruit-Zaidman (1991, 50-51) estime que le changement qui donne progressivement du poids à la parole du chœur a lieu dès la scène centrale des sept paires de boucliers où la voix des femmes se fait l'écho de celle du chef.

⁴⁹³ Voir sur ce point Solmsen (1937, 199-200).

⁴⁹⁴ Cette scène a été interprétée de différentes façons par la critique et certains y voient Étéocle en proie à un fatalisme somme toute réaliste étant donné la malédiction qu'il sait peser sur lui, tandis que le chœur ferait preuve d'une certaine naïveté à croire qu'il est possible de chasser l'Érinye de la demeure familiale par un sacrifice (v. 699-701). Quoi qu'il en soit, c'est le chœur qui se trouve faire preuve de modération et Étéocle qui est alors dans la précipitation. Saïd (2017, 39) : « the second epirrhematic scene (679-719), where the Chorus of panicked women become self possessed and wise and urge prudence to a ruler driven by his passion *orgè*, possessed by madness and an *atè* that fills his heart with lust for battle, and goaded by a wild desire. » Selon Fartzoff (2012c, 72) : « c'est le chœur et non plus le souverain, qui évoque un temps « ouvert », un futur autre, où l'on échapperait au déroulement temporel imposé à présent par la malédiction. »

⁴⁹⁵ Zeitlin (1990, 103) met cette évolution en rapport avec l'opposition entre le féminin et le masculin qui structure les intrigues d'Eschyle : « if the Theban women are agitated, Eteocles is at first cold and calm. If he is beset with inquietude, they plead for temperance and good counsel. »

Dans le deuxième *stasimon*, le chœur exprime à nouveau sa peur (πέφρικα v. 720)⁴⁹⁶, mais cette peur a pour objet l'Érinée et non plus l'attaque de la cité par les Argiens. Le texte opère ainsi la transition entre la représentation du chœur telle qu'elle était faite dans la première partie de la pièce, où le chœur était essentiellement caractérisé par la peur, et celle de la deuxième partie de l'œuvre où le chœur chante la victoire de l'Érinée sur les deux frères. Au cours de ce deuxième *stasimon*, le chœur se fait le dépositaire de la mémoire tragique et raconte l'histoire passée des Labdacides (v. 742-790). Cette connaissance du passé confère une certaine autorité au chœur qui n'apparaît plus seulement comme un groupe de jeunes femmes effrayées puisque sa parole se trouve à présent investie d'une profondeur qui en fait l'interprète des événements de la pièce⁴⁹⁷. Le chœur avait d'abord pour fonction d'ancrer dans l'esprit du spectateur la menace que représentait l'attaque argienne pour Thèbes par la mise en scène d'une peur panique et sert maintenant à interpréter l'action de la pièce au regard des événements du passé dont il fait le rappel.

Le deuxième *stasimon* introduit l'essentiel des thèmes qui seront repris par le chœur au cours de la séquence finale. Ainsi, le chœur craint pour l'heure l'action de l'Érinée (v. 720-725) dont il constatera les dégâts dans la séquence finale (v. 886-887, v. 977, 988)⁴⁹⁸. Le chœur redoute également l'accomplissement des malédictions d'Œdipe (v. 724-725,) qui se révéleront réalisées dans la séquence finale (v. 832-834, v. 893-899, v. 944-946, v. 953-954). Ce qui pour l'instant est l'objet de la crainte du chœur sera dans la séquence finale l'objet d'un constat douloureux et les fonctions dramaturgiques de ces deux chants qui reprennent les mêmes thématiques sont différentes : exciter l'intérêt du spectateur au sujet de l'action qui est en train de se dérouler dans le hors-scène dans le cas du second *stasimon* puis constater sa réalisation dans la séquence finale. Le second *stasimon* présente également l'image de l'étranger qui vient partager l'héritage paternel de sorte que les deux frères aient autant de terre que peut en occuper un mort (v. 727-733), introduisant une image énigmatique qui reviendra dans la séquence finale (v. 942-946). Les vers 740-741 (πόννοι δόμων νέοι παλαι// οἷσι συμμιγεῖς κακοῖς), où le chœur se lamente des nouveaux maux qui viennent se mêler aux maux anciens anticipent les vers 851-852 (τί φῶ ; τί δ' ἄλλο γ' ἢ πόννοι // πόνων δόμων ἐφέστιοι ;). La désobéissance de Laïos aux

⁴⁹⁶ Pour Konstan (2006, 147) il s'agit cependant plus ici d'horreur que de peur.

⁴⁹⁷ Calame (1995, 145) estime que le chœur a un rôle de prophète dès la *parodos* où il interprète le message qu'apporte la poussière. Selon lui les choreutes ont dès le début de la pièce un rôle de visionnaires, de prophètes qu'ils gardent tout au long de la pièce et qui va leur permettre de deviner les conséquences de l'action de Laïos et de révéler la signification du meurtre qui sera placé sous les yeux des spectateurs. Les femmes du chœur ont ainsi la capacité de voir et de décrire ce qui est extérieur à l'action présente.

⁴⁹⁸ Sur ce contraste entre le traitement des mêmes thématiques dans le *stasimon* et dans la séquence finale, voir Di Benedetto (2007, 1003).

ordres d'Apollon évoquée une première fois dans le deuxième *stasimon* (v. 742-752) sera reprise dans la séquence finale aux vers 842 (βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαῖου διήρκεσαν). Le sort de Jocaste, qui n'est jamais nommée comme telle dans les *Sept contre Thèbes*, est également un point commun entre le deuxième *stasimon* (v. 753-757) et la séquence finale (927-931). Le poids de la malédiction lancée par Œdipe contre ses fils est mentionné dans la deuxième *stasimon* (v. 766-767, 785-790) et reviendra dans la séquence finale (v. 832-833, v. 840-841, v. 894, v. 953-954). La continuité entre le deuxième *stasimon* et la séquence finale est donc remarquable et Eschyle établit une forte cohésion entre les différents moments de la dernière partie de sa pièce, une fois Étéocle sorti de scène pour aller affronter son frère.

Si l'entrée paniquée du chœur sur scène ainsi que la façon dont Étéocle le rabroue au cours du premier épisode ne laissent guère deviner que les Thébaines qui composent le chœur assumeront seules le finale de la pièce, leur statut évolue au cours de la pièce et dès la fin du second épisode elles se présentent comme une alternative à Étéocle dans la conduite de l'action. Dans la *parodos*, le chœur était employé comme un outil dramaturgique permettant de figurer l'avancée de l'armée argienne. Au cours du premier épisode la dispute entre le chœur et Étéocle permet à Eschyle d'introduire une discussion sur le rôle relatif des hommes et des dieux dans la défense d'une cité soumise à un siège. Dans le premier *stasimon*, le dramaturge exploite les peurs du chœur pour donner une image du sac de la cité qui finalement n'aura pas lieu. Dans le second *stasimon*, le chœur se fait la voix de l'histoire des Labdacides. Dans la séquence finale, le chœur adopte la posture des pleureuses et actualise ainsi l'une des potentialités contenues dans son identité de groupe de Thébaines, tout comme l'était au début de la pièce la panique des jeunes femmes qui craignaient d'être réduites en esclavage. Eschyle emploie donc ses jeunes femmes thébaines avec une grande souplesse pour l'adapter aux besoins de la dramaturgie, sans jamais pour autant trahir l'identité qu'il a assignée à son chœur.

Le chœur des *Sept contre Thèbes* et celui des *Perses* ont pour point commun de chanter un chant de deuil dans la séquence finale. Tous les deux donnent voix à une certaine critique contre l'auteur des maux pleurés par le chœur : Xerxès dans le cas des *Perses* et les frères Labdacides dans le cas des *Sept contre Thèbes*. Cependant le chœur des *Sept contre Thèbes* est très différent de celui des *Perses*, aussi bien dans les fonctions qu'il assume au cours de la pièce que dans son identité de personnage. Les rapprochements que l'on peut faire entre ces deux chœurs se trouvent ainsi limités, d'autant plus que le dialogue lyrique entre un chœur et un

personnage tel qu'il a lieu à la fin des *Perses* ne se retrouve pas à la fin des *Sept contre Thèbes* où le protagoniste est mort.

Les *Suppliantes* : un portrait ambigu du protagoniste de l'action qui correspond au portrait établi plus tôt dans la pièce

Dans les *Suppliantes*, la distinction entre chœur et personnage se trouve compliquée du fait que le chœur est le protagoniste de l'action. Dans la séquence finale, le chœur répond à Danaos (v. 1014-1017) puis organise son entrée et celle du chœur secondaire à Argos en chantant son intention d'honorer les dieux et les fleuves de l'Argolide (v. 1018-1030) et en demandant la protection d'Artémis (v. 1031-1034). Rapidement le chœur secondaire répond au chant du chœur des Danaïdes et les deux formations s'engagent alors dans un débat lyrique. Contrairement à ce que l'on pouvait observer dans les tragédies précédemment étudiées, il n'est donc pas possible de repérer une ou deux fonctions assignées au chœur dans la brève séquence finale des *Suppliantes*. Cette dernière, composée de la tirade de Danaos et du chant de sortie des deux chœurs, ne présente pas une unité suffisante pour que le chœur s'y voit attribuer une fonction précise.

Les Danaïdes font preuve d'obéissance à l'égard de leur père, le rassurant quant à la pudeur dont elles sauront faire preuve (v. 1015 ἐμῆς δ' ὀπώρας οὔνεκ' εἴ θάρσει, πάτερ « pour ce qui est de ma fleur, sois rassuré, père »). Elles donnent une large part aux dieux olympiens dans leurs paroles, montrent beaucoup de considération pour Zeus et Artémis mais rejettent Aphrodite (v. 1032-1034). Le chœur secondaire va jusqu'à souligner la démesure dont les Danaïdes font preuve dans la façon dont elles s'en remettent aux dieux (v. 1062). Les Danaïdes expriment une ferme résolution dans leur rejet du mariage avec leurs cousins (v. 1053-1054, v. 1063-1065) et refusent de considérer le point de vue du chœur secondaire en la matière (v. 1055-1056).

L'attitude affichée par le chœur dans la séquence finale est conforme à celle qu'il a présentée tout au long de la pièce. Ainsi la réponse que le chœur fait à son père aux vers 1014-1017 rappelle la réponse qu'il lui faisait aux vers 204-206 alors que Danaos venait également de lui adresser des conseils :

πάτερ, φρονούντως πρὸς φρονούντας ἐννέπεις.
φυλάζομαι δὲ τάσδε μεμνήσθαι σέθεν
κεδνάς ἐφετμάς. Ζεὺς δὲ γεννήτωρ ἴδοι'

« Père, tu donnes de sages conseils à de sages enfants.
Je garderai dans ma mémoire
ces bons avis que tu nous donnes. Que Zeus notre aïeul nous regarde »

Au début comme à la fin de la pièce, le chœur rassure son père qui lui donne des conseils en l'assurant du caractère peu nécessaire de ses recommandations, au nom de la pudeur et de la retenue dont elles font preuve par elles-mêmes. Dans les deux cas, l'assurance donnée par les Danaïdes quant à leur propre conduite est jointe à une prise en considération de l'intervention des dieux : Danaos peut faire confiance à ses filles et le seul facteur inconnu est l'action des dieux dont il faut se concilier la faveur. Se trouve ainsi établi un portrait ambigu des Danaïdes qui se présentent à la fois comme des filles obéissant aux ordres de leur père et comme des agents autonomes qui décident de leur propre conduite.

L'importance que les Danaïdes donnent aux dieux, et plus particulièrement à Zeus, dans les paroles qu'elles prononcent au cours de la séquence finale correspond à ce qu'elles faisaient plus tôt dans la pièce. Nous avons déjà évoqué la place centrale donnée à Zeus dans la *parodos*. Dans le premier épisode, les Danaïdes, guidées par leur père, s'adressaient à chacune des statues présentes sur scène (Apollon au vers 213, Poséidon au vers 219, Hermès au vers 221). Les Danaïdes faisaient peser le poids du Zeus des suppliants aux vers 346 et 385-386 pour convaincre Pélasgos d'accéder à leur requête et de leur offrir l'asile dans sa cité. Le premier *stasimon* est adressé à Zeus à qui le chœur rappelle l'histoire de son ancêtre Io. Lorsque les Égyptiades entrent en scène, elles se précipitent auprès des statues des dieux (v. 833 βαῖνε φυγᾶ πρὸς ἀλκάν « va en fuyant vers la protection »). Les dieux constituent ainsi une part essentielle des paroles et de l'action des Danaïdes tout au long de la pièce.

Le refus du mariage avec leurs cousins que les Danaïdes répètent avec insistance dans la séquence finale a déjà été exprimé à plusieurs reprises dans la pièce. Dans la *parodos*, aux vers 9-11, la haine du mariage avec leurs cousins était présentée comme le motif de la fuite des Danaïdes. Aux vers 24-40, le chœur prie Zeus Sôter et d'autres divinités de ne jamais voir les Égyptiades monter dans une couche qui ne veut pas d'eux et elles préfèrent le suicide à une union avec leurs cousins (v. 154-161). Elles exposent à Pélasgos leur refus du mariage avec leurs cousins aux vers 331-340 et disent préférer l'errance aux vers 392-395. L'arrivée des Égyptiades ne fait que confirmer les Danaïdes dans leur rejet de leurs cousins (v. 762-763) et au cours du troisième *stasimon* elles souhaitent la mort pour échapper à la capture par les Égyptiades.

Les traits qui caractérisent le chœur lors de la séquence finale, à savoir l'obéissance à leur père, le rejet du mariage avec leurs cousins et un recours systématique aux dieux, ont déjà

été nettement établis dans les parties précédentes de la tragédie. Les Danaïdes agissent ainsi dans la séquence finale en accord avec l'attitude qu'elles ont affichée plus tôt dans l'œuvre.

En plus du chœur des Danaïdes, la séquence finale des *Suppliantes* donne certainement la parole à un chœur secondaire. Ce dernier a pour but de nuancer les propos du chœur principal et d'en révéler la démesure. Ainsi, là où le chœur principal rejette Cypris (v. 1033-1034), le chœur secondaire chante sa puissance (v. 1035-1043) et énumère ses attraits (Πόθος, θέλκτορι Πειθοῖ, Ἀρμονία, ψεδυρῶ τρίβω τ' Ἐρώτων). Le chœur secondaire a pour fonction de relativiser la sécurité trouvée par les Danaïdes auprès des Argiens en évoquant les guerres à venir (v. 1045) et en faisant remarquer que la traversée des Égyptiades n'a pas été contrariée par les dieux (v. 1046-1047). Il souligne que les Danaïdes ne sauraient échapper à leur destin (v. 1048) et que comme les autres femmes le mariage est probablement l'issue qui les attend (v. 1051-1052). Le chœur secondaire conseille au chœur principal de faire preuve de mesure (v. 1060, 1062) et invite ainsi le spectateur à se détacher des Danaïdes dont le manque de mesure est ainsi souligné. Le chœur secondaire permet ainsi de relativiser la réussite des Danaïdes à l'issue de la première tragédie de la trilogie et relance l'intrigue en laissant entendre que la volonté des Danaïdes est appelée à être contrariée. Le chœur secondaire qui intervient à la fin des *Suppliantes* n'était doté d'aucun rôle dans la première partie de la pièce, contrairement à ce que l'on pourra voir au sujet du chœur secondaire dans les *Euménides*.

Les *Euménides* : une transformation du chœur préparée par son parcours tout au long de la pièce

Dans les *Euménides* le chœur est à nouveau un personnage de premier plan. En effet, ce sont les actions des Érinyes qui retiennent l'attention du spectateur durant une grande partie de la pièce et notamment à la fin, lorsqu'Oreste est sorti de scène et que l'intérêt dramatique se concentre autour de la colère des Érinyes⁴⁹⁹. Dans la séquence finale, ces dernières commencent par menacer Athènes de se venger sur elle du déshonneur qu'elles ont subi en perdant le procès (v. 778-780), défaite qui consacre selon elles le renversement des anciennes lois (v. 778-779). Elles prétendent ainsi cracher contre Athènes un venin qui rendra stériles la terre et les femmes

⁴⁹⁹ Livingstone (1925, 123) pense que ce n'est pas Oreste qui est au centre des préoccupations d'Eschyle et il met cela en rapport avec le titre de la pièce : « the dominating interest of the play for Aeschylus was not Orestes, but something else. That is why Aeschylus called the sequel to the madness of Orestes *Eumenides*, while Euripides entitled it *Orestes*. »

(v. 781-787). Athéna multiplie les tentatives pour calmer les Érinyes en leur proposant un lieu de culte à Athènes et ces dernières acceptent la proposition de la déesse à partir du vers 900 puis chantent à partir du vers 916 des vœux pour Athènes qui est à présent leur nouvelle cité. Ce qui caractérise principalement les Érinyes dans la séquence finale est donc le changement qui les affecte, à l'issue duquel elles passent de l'expression d'une colère vengeresse à celle de vœux bienveillants.

Ce changement qui affecte le chœur dans la séquence finale a été minutieusement préparé au cours de la tragédie qui fait ainsi de sa séquence finale un moment déterminant de l'œuvre et il est possible de mettre en lumière certains éléments qui rendent plausible et crédible l'apaisement des Érinyes face aux propositions d'Athéna⁵⁰⁰. Ainsi, le début de l'œuvre met en scène des Érinyes terrassées par la fatigue, endormies dans le temple d'Apollon. Les Érinyes se plaignent du sort qui est le leur (v. 143-146) et cet état d'insatisfaction appelle un changement de leur condition, changement qui sera apporté dans la séquence finale. L'échappée d'Oreste au début de l'œuvre annonce celle qui aura lieu à la fin de la pièce, et pour l'heure c'est Apollon et non pas Athéna qui répond aux plaintes des Érinyes. Le peu de considération avec lequel Apollon renvoie les Érinyes (v. 179-180) et les lieux qu'il décrit comme étant les leurs (v. 186-195) illustrent le caractère peu enviable de la situation des Érinyes au début de la pièce et ancrent dans l'esprit du spectateur la nécessité d'un changement en posant notamment la question du lieu qui pourrait être le leur. La violence qu'Apollon décrit comme caractéristique des Érinyes (v. 186-190) se retrouvera au début de la séquence finale lorsqu'elles menaceront Athènes de leur venin et c'est cet état de monstruosité et de sauvagerie que la séquence finale prendra pour point de départ et à partir duquel les Érinyes prendront progressivement, sous l'effet des paroles d'Athéna, des traits plus conciliants⁵⁰¹.

Au cours de l'*épiparodos*, le chœur exprime à nouveau la fatigue que cause chez lui la poursuite d'Oreste (v. 248-249) tout en témoignant de la violence avec laquelle elles veulent traiter Oreste (v. 267), de même qu'aux vers 300-302 elles l'imaginent déjà vidé de son sang. Les Érinyes apparaissent alors comme des sortes de vampires qui boivent le sang humain jusqu'à assécher totalement leur victime. Dans l'*hymnos desmios*, chant qui tient lieu de premier *stasimon*, les Érinyes détaillent quelle est la tâche qui leur est assignée, et le sort de ces divinités se présente comme l'un des centres d'intérêt principaux de la pièce. Elles reconnaissent le peu

⁵⁰⁰ Pour Belfiore (1992, 23) il ne s'agit pas d'ailleurs de parler de changement : « in the *Eumenides*, the Erinyes remain the same but our perception of them changes ; we are aware first of the negative aspects of the fear inspired by their wrath at pollution, and later of the positive aspect of fear, which can prevent wrongdoing and wrath. »

⁵⁰¹ Garriga (2010, 124) note les échos entre les premiers chants des Érinyes dans la séquence finale et la *parodos*, en contraste avec le second *stasimon* où les Érinyes sont davantage préoccupées par la question de la justice.

d'honneur qu'implique leur tâche (v. 385-386 ἄτιμ' ἀτίετα διόμεναι // λάχη « poursuivant notre sort sans honneur ni prix »), ce qui ouvre la voie par laquelle Athéna s'engouffrera au cours de la séquence finale, en proposant aux Érinyes une place honorifique à Athènes afin de calmer leur courroux. Aux vers 393-394 cependant elles prétendent ne pas manquer d'honneur (οὐδ' // ἀτιμίας κύρω « et je ne me trouve pas dépourvue d'honneur ») avant que la concession introduite au vers suivant (v. 395 καίπερ) ne nuance à nouveau la valeur de cet honneur qui est le leur en évoquant les séjours souterrains et privés de soleil que sont ceux des Érinyes.

Athéna entre en scène au vers 397 et découvre avec étonnement les Érinyes qu'elle ne parvient à identifier ni comme des mortelles ni comme des déesses (v. 410-412), faisant à nouveau du statut des Érinyes un problème auquel la pièce devra répondre. Les rapports qu'entretiennent immédiatement Athéna et le chœur annoncent l'entente finale qui s'établira entre elles. En effet Athéna se refuse à dire du mal des Érinyes malgré l'aspect étonnant qui est le leur (v. 413-414). Cette marque de respect initial contraste avec la façon dont Apollon les traitait à Delphes⁵⁰² et annonce le soin que mettra Athéna à les convaincre dans la séquence finale. En outre, le chœur présente des dispositions favorables à l'égard d'Athéna, reconnaissant qu'elle est pleine de sagesse (v. 431 τῶν σοφῶν γὰρ οὐ πένη « tu n'es pas pauvre en sagesse ») et lui témoignant une certaine confiance (v. 433 ἀλλ' ἐξέλεγγε, κρῖνε δ' εὐθεΐαν δίκην « mais enquête et décide droitement de cette cause »), ce qui augure favorablement d'un échange futur entre ces divinités.

Le deuxième *stasimon*, qui a lieu lorsque Athéna rassemble dans le hors-scène les jurés qui vont composer le tribunal qui jugera Oreste, se présente comme une réflexion sur la justice. Les Érinyes estiment ainsi que l'effroi (τὸ δεινόν) est nécessaire pour maintenir les individus dans le respect de la justice. Refusant tout autant l'anarchisme que le despotisme (v. 525-527), elles recommandent la mesure (v. 529-530) et prônent d'honorer toujours l'autel de la justice (v. 539 βωμὸν αἰδεσθαι Δίκας). L'image des Érinyes comme des vampires qui boivent le sang de leur victime s'efface et leur discours sur la justice paraît probant puisque Athéna elle-même en reprendra des éléments dans sa tirade des vers 681-710⁵⁰³.

Au cours du procès d'Oreste, les Érinyes font preuve d'une réelle pugnacité et cette scène anticipe et prépare la séquence finale. Au moment où les jurés athéniens votent pour ou contre l'acquittement d'Oreste, c'est-à-dire au moment où la tension dramatique s'accroît de

⁵⁰² Sur les railleries de Clytemnestre à l'égard des Érinyes, voir notamment Francobandiera (2014).

⁵⁰³ Selon Lebeck (1971, 146), les Érinyes commencent à se transformer en Euménides au cours de la pièce, par des modifications progressives de chant lyrique en chant lyrique: « Their narrow conception of Dike expands in the course of the play to become congruent with that of the polis, until at least they substitute the tie of citizenship for that of kinship, and for punishment of kin murder punishment of civil strife. »

façon considérable, le chœur et Apollon ont un échange tumultueux de paroles au cours duquel le chœur essaie d'influencer les Athéniens en prédisant le courroux qu'elles feront peser sur Athènes en cas de défaite. Les Érinyes contribuent ainsi à l'élaboration de leur portrait comme autant de créatures redoutables et leur aspect dangereux se trouve souligné juste avant la séquence finale. Elles déconseillent ainsi aux Athéniens de les déshonorer aux vers 711-712 :

καὶ μὴν βαρεῖαν τήνδ' ὀμιλίαν χθονὸς
ξύμβουλος εἰμι μηδαμῶς ἀτιμάσαι.
« Et cette troupe lourde pour votre terre,
je vous conseille de ne pas la déshonorer. »

Le chœur déplace ici les enjeux du procès et fait peser une menace sur les Athéniens eux-mêmes. Le chœur interprète une défaite au procès comme une marque de déshonneur et cette idée reviendra avec force dans la séquence finale (v. 780 ἐγὼ δ' ἄτιμος, v. 796 οὐκ ἀτιμία σέθεν). Le chœur répète ses menaces au moment du vote des Athéniens aux vers 719-720 :

Λέγεις· ἐγὼ δὲ μὴ τυχοῦσα τῆς δίκης
βαρεῖα χώρα τῆδ' ὀμιλήσω πάλιν.
« Tu le dis, mais moi, si je ne gagne pas ce procès,
c'est de tout mon poids que je reviendrai fréquenter cette terre. »

Le chœur menace les jurés athéniens de se tourner contre Athènes et annonce ainsi la réaction qu'il aura au début de la séquence finale. Apollon, dieu prophète, prédit la défaite des Érinyes aux vers 729-730 :

σύ τοι τάχ' οὐκ ἔχουσα τῆς δίκης τέλος
ἐμῆ τὸν ἰὸν οὐδὲν ἐχθροῖσιν βαρύν.
« Toi bientôt n'ayant pas gagné l'issue du procès,
tu cracheras ton venin en rien lourd contre tes ennemis. »

Apollon semble conscient de la menace que les Érinyes vont représenter en cas de défaite au procès, mais résout ce problème en raillant leur venin comme inefficace⁵⁰⁴. Les références au courroux à venir des Érinyes se multiplient et l'attente du verdict du procès est redoublée par l'attente de la réaction des Érinyes à l'issue de ce procès, attentes que le chœur programme chez le spectateur aux vers 732-733 :

δίκης γενέσθαι τῆσδ' ἐπήκοος μένω,
ὡς ἀμφίβουλος οὔσα θυμοῦσθαι πόλει.
« Je reste auditrice de ce procès
car j'hésite à porter mon courroux contre la cité. »

⁵⁰⁴ Sommerstein (2002, 162) souligne l'emploi d'un verbe signifiant « vomir », peu commun à la diction tragique et signe d'une transformation ultérieure des Érinyes : « and that is the last time the Erinyes either are spoken of, or speak, in this low-register language: even the threats and laments of 778-891 are uttered in diction entirely appropriate to tragic lyric. »,

Ces vers sont les derniers prononcés par le chœur avant qu'Athéna reprenne la parole pour porter son propre vote et la tension dramatique se trouve portée à son comble. L'issue du procès n'est pas présentée comme la fin de la pièce et le spectateur attend de voir comment le courroux des Érinyes va se déployer contre Athènes. La présentation que les Érinyes donnent d'elles-mêmes dans la scène du procès d'Oreste annonce précisément le courroux dont elles feront montre au début de la séquence finale.

Le corps de la tragédie a montré que les Érinyes n'étaient pas seulement des divinités monstrueuses, mais qu'elles étaient à même de tenir un discours acceptable sur la justice et qu'elles étaient réellement utiles pour faire respecter cette dernière. Si au début de la séquence finale, le chœur en revient à une posture particulièrement agressive et menace la terre d'Athènes de son venin, affichant à nouveau des traits monstrueux, la façon dont Athéna parvient à le calmer en lui proposant un siège honorifique à Athènes n'est pas incongrue dans la mesure où ces propositions viennent répondre à des problématiques soulevées par les Érinyes elles-mêmes au cours la pièce. En effet, la séquence finale vient apporter une réponse aux enjeux qui traversaient les propos tenus au sujet des Érinyes, à savoir quels pouvaient être leur lieu d'appartenance et leur statut. Il est à présent établi que les Érinyes sont des déesses⁵⁰⁵ qui reçoivent à ce titre un culte à Athènes (v. 890-891). Les Érinyes que le début de la pièce montrait épuisées à cause de la poursuite d'Oreste sont maintenant fixées en un lieu où elles trouvent les honneurs qui leur faisaient défaut plus tôt. L'importance assignée au chœur des Érinyes dès le début de la pièce fait de la séquence finale, où les Érinyes se transforment en Euménides, l'un des moments les plus importants et les mieux préparés de l'œuvre.

En plus du chœur composé des Érinyes, la séquence finale fait intervenir un chœur secondaire. Deux groupes en plus du chœur se trouvent alors en scène : les jurés athéniens qui sont entrés au vers 566 et les serviteurs qui ont introduit sur scène les torches et les animaux évoqués aux vers 1005-1006. Taplin⁵⁰⁶, suivant Hermann⁵⁰⁷ pense que ce sont les jurés

⁵⁰⁵ Goldhill (1984, 264-265) au sujet du vers 825 : « this is also the first time another character in the play has called the Erinues θεαί (marked in its juxtaposition to βροτῶν): indeed in the tripartite systematisation that appeared to being developed, they were opposed (in the discourse of Apollo, Orestes, Athene) to the gods and to mortals and had been describe in imagery suited to hunting animals or subterranean creatures. Now Athene (flattery? A suggestion of future status?) calls them θεαί. »

⁵⁰⁶ 1977, 410-411.

⁵⁰⁷ 1852, 657-658.

athéniens qui chantent les derniers vers de la pièce. Selon lui l'entrée du groupe annoncé au vers 1005 n'est pas dotée d'une ampleur et d'une précision suffisantes pour qu'elle corresponde à l'entrée d'un chœur secondaire. Les jurés forment un groupe au nombre satisfaisant pour remplir le rôle d'un chœur secondaire et ces personnages ont acquis un rang assez élevé au cours de la pièce pour chanter les derniers vers lyriques de la pièce. Sommerstein⁵⁰⁸ estime que ce sont les femmes qui officient au culte d'Athéna qui prononcent ces vers. Selon lui, les Aréopagites ne peuvent constituer ce chœur secondaire car ce sont eux qui sont apostrophés par le nom $\chi\omega\rho\tilde{\iota}\tau\alpha\iota$ au vers 1035. Il nous paraît cependant plus riche de sens de faire parler les jurés athéniens qui ont joué un rôle important en acquittant Oreste et qui sont les garants de la concorde civile (v. 681-710). Le nom $\chi\omega\rho\tilde{\iota}\tau\alpha\iota$ du vers 1035 peut être adressé à l'ensemble des habitants d'Athènes qui sont ainsi invités à se recueillir au moment où les Érinyes s'appêtent à entrer à Athènes. Les membres du jury qui étaient restés silencieux jusqu'à présent entonnent soudain un chant et prononcent les derniers vers de la pièce. Faire des acteurs qui viennent d'entrer en scène avec les torches et les animaux le chœur secondaire serait moins créateur de sens, puisque le rôle de ces figurants est moins important. L'effet de surprise serait moindre puisqu'il ne s'agirait plus de donner soudainement la parole à un groupe qui est resté longtemps muet sur scène, mais de faire parler un groupe qui vient d'arriver en scène. Enfin, il n'est pas impossible de considérer que les deux groupes, celui des jurés et celui des assistants au culte, se rejoignent pour former un cortège qui escorte les Érinyes hors de scène.

Silencieux, les membres du jury athénien avaient cependant accompli une action de première importance en portant leur bulletin de vote dans une urne (v. 709-710). Ils étaient passés au second plan dans la scène où Athéna s'employait à calmer les Érinyes⁵⁰⁹, représentant sur scène les potentielles victimes de la colère des Érinyes. Aux vers 1032-1047 Athéna s'efface et laisse la parole aux Athéniens, ce qui permet de donner une image scénique du rapprochement entre le peuple athénien et les Érinyes. Leur fonction est d'accompagner les Érinyes hors de scène et ce rôle que le chœur secondaire vient jouer auprès des Érinyes souligne la complémentarité entre l'instauration du tribunal et la fixation des Érinyes à Athènes comme étant deux mesures prises par Athéna pour assurer la prospérité aux Athéniens.

De même que dans les *Suppliantes*, dès lors que le chœur principal s'assimile à un personnage par l'importance qui lui est donnée, la séquence finale introduit un chœur

⁵⁰⁸ 1989, 282-283.

⁵⁰⁹ Mitchell-Boyask (2009, 90) : « those unspeaking jury members have now taken Orestes' place, and, in order to defend them, Athena likely has moved forward in the *orchestra* to meet the Furies during their first song and dance. »

secondaire. Il semblerait ainsi que le besoin d'un point de vue choral plus neutre se fasse sentir dès lors que le chœur principal dépasse quelque peu les limites du rôle qui lui est traditionnellement attribué en attirant préférentiellement l'attention du spectateur sur ses gestes et paroles. Dans les *Suppliantes* il s'agissait essentiellement d'apporter ainsi un point de vue qui venait relativiser celui du chœur principal, tandis que dans les *Euménides* il s'agit de donner la voix à des représentants de la communauté civique athénienne qui accueillent les Érinyes et donnent ainsi un premier exemple des honneurs que les Athéniens vont rendre à ces divinités.

Les Choéphores : un rôle restreint pour le chœur dans la séquence finale, par rapport à la position du chœur dans le corps de la tragédie

Le chœur des *Choéphores* occupe une place relativement marginale dans la séquence finale de cette tragédie. En effet, dans un premier temps il ne fait que réagir brièvement à l'action commise par Oreste par des lamentations (v. 1007-1009) et en énonçant des sentences (v. 1018-1020). Il s'engage ensuite dans un dialogue avec Oreste où il se caractérise essentiellement par l'incompréhension dans laquelle il est vis-à-vis de l'agitation qui saisit Oreste. En effet le chœur est incapable de voir les Érinyes qui apparaissent aux yeux d'Oreste et réduit à des δόξαι et à un trouble (v. 1056 παραγμός) les assauts de ces divinités contre Oreste. Le chœur souligne son impuissance à aider Oreste aux vers 1059-1060 lorsqu'il lui dit que la seule chose à faire est de partir pour Delphes avant de lui souhaiter bonne chance (v. 1063 εὐτοχίης). Le chœur prononce les mots de la fin offrant un résumé des maux qui affligent les Atrides depuis la dévoration des enfants de Thyeste et ces vers, où il occupe une position surplombante vis-à-vis de l'action, semblent signer son détachement par rapport à l'intrigue.

Ce rôle limité du chœur dans la séquence finale contraste avec le degré d'intervention qui a été le sien durant la première partie de l'œuvre⁵¹⁰. En effet, dans le premier épisode, le chœur intervient activement tout d'abord auprès d'Électre qui ne sait quelle attitude tenir devant la tombe de son père et demande des conseils au chœur (v. 86 γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι « soyez mes conseillers à ce sujet »)⁵¹¹. Électre ne sait quelles paroles prononcer en versant les

⁵¹⁰ Selon McCall (1990, 21) : « Aeschylus' female slaves form one of the most determined, vehement, "take-charge" choral groups in surviving tragedy. »

⁵¹¹ Jouan (1979, 358) compare le chœur qui répond aux questions posées par Électre aux « exégètes delphiques qui exerçaient à Athènes appelés en consultation sur un cas rituel. » Fartzoff (2018, 271) rapproche ainsi le chœur

libations qui ont été ordonnées par Clytemnestre (v. 87 τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χούας ; « que dire en versant ses libations funèbres ? ») et se tourne vers le chœur pour obtenir une réponse (v. 100 τῆσδ' ἐστὲ βουλῆς, ὧ φίλαι, μεταίτιαι « prenez part à cette décision, amies », v. 105 λέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχοις ὑπέρτερον « dis-le, si tu sais quelque chose de mieux que cela », v. 118 τί φῶ ; δίδασκ' ἄπειρον ἐξηγουμένη « Que dire ? Enseigne une ignorante en lui expliquant. »). Électre s'assimile aux femmes du chœur et associe étroitement ces servantes à son action⁵¹² en même temps qu'elle suggère ainsi le déshonneur qu'elle subit de la part de sa mère (v. 101 κοινὸν γὰρ ἔχθος ἐν δόμοις νομίζομεν « nous partageons une même haine dans la maison »). Le chœur conseille Électre et lui rappelle notamment Oreste (v. 115 μέμνησ' Ὀρέστου, καὶ θυραῖός ἐσθ' ὅμως « souviens-toi d'Oreste, même s'il est absent »), mettant la jeune fille sur la piste des retrouvailles avec son frère.

Une fois que la reconnaissance entre Oreste et Électre a eu lieu, c'est le chœur qui initie le *kommos* au cours duquel il incite les deux personnages à l'action⁵¹³. Ainsi, à Oreste qui regrette que son père ne soit pas mort à Troie et à Électre qui déplore que ce ne soit pas les meurtriers d'Agamemnon qui soient morts, le chœur rappelle la réalité (v. 375-379) tout en dénonçant le caractère irréaliste de leurs vœux (v. 372-374). Oreste rend compte de l'effet des paroles du chœur sur lui (v. 380-381 τοῦτο διαμπερὲς οὖς // ἴκεθ' ἄπερ τι βέλος « cela va droit à mon oreille, comme un trait ») et rappelle immédiatement la nécessité pour sa mère de payer (v. 385 τοκεῦσι δ' ὅμως τελεῖται « cependant les parents doivent payer »⁵¹⁴). Le chœur excite la colère d'Oreste en lui apprenant quels outrages Clytemnestre a infligés au corps d'Agamemnon (v. 439-444) et associe son chant à celui des personnages pour obtenir l'aide d'Agamemnon (v. 458-460).

Le chœur travaille à la progression de l'action et c'est à sa demande qu'Oreste formule son plan d'action (v. 552-553 τὰλλα δ' ἐξηγοῦ φίλοις, // τοὺς μὲν τι ποιεῖν, τοὺς δὲ μή τι δρᾶν

des esclaves des Choéphores, par le rôle de conseiller qu'il joue, des chœurs de l'*Agamemnon* et des *Perses*. Il fait notamment remarquer que « le terme σύμβουλος est employé pour les conseillers politiques que sont les vieux conseillers royaux auprès de la reine dans les *Perses* (Pe. V. 170, 175). »

⁵¹² Alaux (2012, 228) « dans la première partie de la tragédie, l'implication du Chœur repose à la fois sur la solidarité féminine qui va rapprocher d'Électre les jeunes femmes et sur le choix, qui sera aussi celui de la Nourrice d'Oreste, du parti du père contre celui de la mère. » Podlecki (1972, 198) fait également, concernant cette demande de conseil, un rapprochement entre le chœur des *Choéphores* et celui des *Perses*. McCall (1990, 21) évoque la tension entre l'identité du chœur, un groupe d'esclaves, et son rôle actif dans l'œuvre : « as the play unfolds before the audience, a tension grows between the chorus' lowly, passive status and their authoritative manner as they exhort Electra and Orestes, preach implacable vengeance, instruct Cilissa, and so on. »

⁵¹³ McCall (1990, 23) : « throughout the *kommos* the chorus steadily remain initiator, adviser and inciter to Electra and Orestes; the children *never* ask or direct the chorus to follow or support *their* lead. »

⁵¹⁴ L'interprétation de ce vers est très discutée, voir par exemple Garvie (1986, 145-146). L'ambiguïté de l'expression est sans doute un effet recherché par le poète.

λέγων « explique le reste à tes amis, en disant ce que les uns doivent faire, ce que les autres ne doivent pas réaliser »). Oreste confie au chœur non pas seulement la mission de se taire, comme cela est parfois demandé au chœur dans les tragédies d'Euripide qui mettent en scène la préparation d'une ruse⁵¹⁵, mais aussi de prononcer les paroles appropriées (v. 582 σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια « [je vous enjoins de] vous taire là où il le faut et de prononcer les paroles appropriées »), annonçant le rôle que le chœur jouera auprès de la nourrice. En effet, au cours du second épisode, le chœur joue un rôle capital lorsqu'il convainc la nourrice de dire à Égisthe de venir sans garde armé (v. 770-773), contrairement aux ordres donnés par Clytemnestre (v. 769)⁵¹⁶. De même, le chœur incite Égisthe à rentrer à l'intérieur du palais où l'attend Oreste, précipitant ainsi sa mort (v. 848-850).

Cependant, contrairement à cet engagement remarquable du chœur dans l'action, ce dernier décide, en entendant les cris d'Égisthe qui viennent de l'intérieur de la *skéné*, de se mettre en retrait aux vers 872-874 :

ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου,
 ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀνάιτιαι κακῶν
 εἶναι· μάχης γὰρ δὴ κεκύρωται τέλος.
 « Écartons-nous de l'affaire qui s'achève
 afin de sembler n'avoir aucune part à ces maux.
 L'issue du combat se décide en effet. »

Ce retrait du chœur est sans doute dicté de prime abord par la nécessité de libérer la vue des spectateurs sur la *skéné* en anticipation de la scène qui va se jouer à ses portes (v. 875-930), mais ces vers introduisent une rupture dans l'emploi dramaturgique qu'Eschyle fait de son chœur⁵¹⁷. À partir de ces vers en effet, le chœur n'interviendra plus de façon décisive dans l'action : silencieux dans la scène entre Oreste et sa mère, la parole lui sera donnée à nouveau pour chanter le troisième *stasimon* qui a lieu pendant que dans le hors-scène Oreste tue Clytemnestre. Ensuite le chœur occupera le rôle limité que nous avons montré dans la séquence finale. Une fois l'action principale engagée, à savoir la mise à mort d'Égisthe et de Clytemnestre par Oreste, le chœur se met de lui-même en retrait. Au moment décisif, quand Oreste hésite face à l'acte qu'il doit commettre c'est Pylade et non le chœur qui intervient (v. 899-902). Le chœur a activement contribué à l'élaboration de l'action, mais une fois que celle-ci est

⁵¹⁵ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1063.

⁵¹⁶ McCall (1990, 25) : « further, as often noted, Aeschylus has created this piece of plot interference; it was not forced upon him. He marks the coryphaeus' control formally by breaking the strict stichomythia with the Nurse with four lines of choral directions ».

⁵¹⁷ Rehm (2004, 86) estime que ce retrait du chœur correspond à la distance que le spectateur prend lui-même avec l'acte du matricide.

concrètement en train d'être réalisée il se retire. La justification qu'il donne de son retrait, le désir de ne pas paraître complice de l'action, peut surprendre et sert peut-être à établir un contraste entre ce chœur d'esclaves et Oreste qui assumera pleinement son acte dans les *Euménides* (v. 588). De même, Pylade sortira rapidement du récit et Oreste portera seul le poids de la responsabilité du crime qu'il a commis contre sa mère.

Le rôle mineur que le chœur joue dans la séquence finale des *Choéphores* contraste avec la forte implication qui était la sienne dans la première partie de la pièce mais a été préparé par la posture de retrait que le chœur adopte explicitement à partir des vers 872-874.

Dans la séquence finale, le chœur des *Choéphores* semble se rapprocher de représentants du peuple argien, du moins si l'on ne suppose pas qu'un groupe d'Argiens entre en scène au moment où Oreste reparaît après avoir tué sa mère, comme cela a parfois été déduit de l'expression ἴδεσθε δ' αὐτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν (v. 980). Si, comme nous le supposons, c'est au chœur qu'Oreste s'adresse dans la séquence finale, le groupe d'esclaves que forme le chœur occupe une fonction similaire à celle qu'occuperait le peuple argien⁵¹⁸. En effet, c'est à elles qu'Oreste révèle le meurtre des tyrans qui ont mis à mal sa demeure (v. 973-974) et c'est le chœur qui prend acte de la libération de la cité argienne (v. 1046)⁵¹⁹. Cependant, c'est bien comme des prisonnières de guerre qu'elles ont été présentées aux vers 75-77 :

ἔμοι δ' ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπολιν
θεοὶ προσήνεγκαν, ἐκ γὰρ οἴκων
πατρώων δούλιόν μ' ἐσᾶγον αἴσαν
« quant à moi (les dieux en effet ont pris
ma cité dans les mailles de la nécessité) de la maison
de mon père ils m'ont conduite esclave vers cette terre. »

À la fin de la *parodos* le chœur se présentait en ces termes et représentait ainsi un groupe d'étrangères conduites comme esclaves à Argos⁵²⁰. Le texte ne précise pas de quelle cité sont

⁵¹⁸ Contra Sommerstein (2010b 153, n°36) qui estime que les costumes et les masques du chœur empêchent les spectateurs d'assimiler le chœur à des représentants du peuple argien. Il estime qu'il n'est pas non plus nécessaire de faire intervenir un nouveau groupe sur scène, mais qu'Oreste peut s'adresser directement au public athénien.

⁵¹⁹ Selon Fartzoff (2002, 245) : « le chœur des esclaves semble se faire l'interprète de la servitude argienne », « ainsi, la cité meurtrie par la guerre, puis asservie par la tyrannie, ne peut trouver qu'une présence politique indirecte, à travers les propos des héros et ceux du chœur de femmes esclaves, mais le peuple argien ne semble pas directement présent, et il n'est que discrètement évoqué dans l'ensemble de la pièce. »

⁵²⁰ Fartzoff (2018, 270) interprète la présence de ces esclaves, par opposition au chœur des citoyens argiens de l'*Agamemnon*, comme l'indice que « seule subsiste la demeure royale usurpée par les tyrans, tandis que la cité et les citoyens sont absents. »

originaires ces esclaves⁵²¹, ni depuis combien de temps elles sont à Argos et il est difficile de faire un lien entre leur attachement à la cause d'Agamemnon et leur origine. Le chœur répète son identité de servantes au vers 719 (φίλιαι δμωίδες οἴκων)⁵²². Cependant, dès la *parodos*, le chœur se fait cependant l'écho du peuple argien, lorsqu'il apprend aux spectateurs que le respect qui pénétrait jadis les oreilles et l'esprit du peuple a maintenant disparu (v. 54-57)⁵²³.

Rapidement le chœur témoigne de son attachement à la cause d'Électre et d'Oreste qui peut être également celle des citoyens argiens restés fidèles à Agamemnon, comme l'était le chœur lui-même dans la pièce précédente de la trilogie. Au vers 106, les femmes du chœur disent révéler la tombe d'Agamemnon comme un autel (αἰδουμένη σοι βωμὸν ὡς τύμβον πατρός). Au vers 121 le coryphée suggère à Électre de souhaiter pour Clytemnestre et Égisthe l'arrivée d'un meurtrier. Le chœur pleure la disparition de son maître (v. 152-153) et appelle de ses vœux un libérateur de la demeure (v. 159 ἀναλυτήρ δόμων). Le chœur est en proie au désespoir à l'idée qu'Oreste pourrait ne plus revenir à Argos (v. 181-182) et souhaite avec violence la mort d'Égisthe et de Clytemnestre (v. 267-268 οὐς ἴδοιμ' ἐγὼ ποτε // θανόντας ἐν κηκίδι πισσήρει φλογός « puissé-je moi les voir un jour morts dans la bave résineuse de la flamme »). Le chœur s'associe aux personnages pour chanter le *kommos* des vers 306-478 et exprime la hâte qu'il a de pousser un cri sur les corps morts de Clytemnestre et Égisthe (v. 385-388). Dans le deuxième *stasimon*, aux vers 823-824, malgré un texte corrompu il est possible de comprendre que le chœur a l'intention de parcourir la cité pour célébrer la libération de la demeure des Atrides et son champ d'action se confond avec la cité. Le chœur, malgré son identité d'esclaves venues d'une cité étrangère, montre dès le début de la pièce un engagement fort et actif vis-à-vis de la cause d'Oreste et Électre. Les femmes du chœur appartiennent à l'univers de l'intérieur du palais, comme le montre la scène où elles racontent le rêve de

⁵²¹ Walton (2005, 200-201) estime que dans les vers 75-83 « there is at least a slight inference that these are slaves brought to Argos from Troy » et trouve leur loyauté à Agamemnon surprenante. McCall (1990, 18-19) discute de la lecture proposée Page des vers 78-80 qui sont corrompus. Page s'appuie sur une scholie pour supposer que le ἀρχὰς βίου présent dans le manuscrit signifie que le chœur est composé de femmes qui sont esclaves depuis le début de leur vie, ce qui veut dire qu'il ne s'agirait pas de Troyennes amenées à Argos par Agamemnon. Pour McCall (1990, 20) : « in the *parodos*, both visually and verbally, they announce themselves as foreign slave women, long-time palace servants; this identity is established by the audience's initial response, and throughout the play it never changes. »

⁵²² Les vers 423-425, où le chœur évoque sa façon de chanter un deuil pour Agamemnon (ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἐν τε Κισσίας // νόμοις ἠλεμιστριάς), ont également pu alimenter le débat au sujet de l'identité de ce chœur. Voir McCall (1990, 19-20). La mention des Priamides au vers 934 (δίκαια Πριαμίδαις) a également été interrogée : un chœur estimant que la justice a finalement frappé la famille de Priam peut-il être d'origine troyenne ?

⁵²³ Fartzoff (2018, 270) : « or Eschyle use de ce chœur de femmes esclaves du palais pour incarner sur scène l'asservissement de toute la cité à la demeure usurpée. C'est ce chœur d'esclaves qui est en effet, étrangement, le premier à parler de l'état politique d'Argos dans la *parodos* ».

Clytemnestre, mais elles soutiennent l'entreprise d'Oreste et Électre d'une haine farouche affichée à l'égard des usurpateurs, ce qui peut les rapprocher d'Argiens restés fidèles à Agamemnon. La proximité qui caractérisait les rapports entre le chœur et les citoyens argiens au cours de la pièce semble être suffisante pour supposer que c'est à lui que s'adresse Oreste dans la séquence finale⁵²⁴.

Le *Prométhée enchaîné* : le chœur est doté dans la séquence finale d'une fonction de faire-valoir qui correspond essentiellement à ses attributions dans le corps de la tragédie

Le chœur du *Prométhée enchaîné*, composé des divinités mineures que sont les Océanides⁵²⁵, est également doté d'un rôle réduit dans la séquence finale de cette tragédie. En effet, le chœur donne la réplique à Prométhée au cours d'une brève stichomythie (v. 928-936) avant de disparaître de l'échange entre Prométhée et Hermès. Le chœur sert essentiellement de faire valoir à Prométhée. Ce rôle correspond à la description du chœur comme un groupe de jeunes créatures timides telle qu'elle a été faite tout au long de l'œuvre⁵²⁶. En réponse à la tirade du Titan qui menace Zeus d'être détrôné par plus fort que lui, il donne voix aux objections que le spectateur peut se faire lui-même (v. 928 σύ θην ἃ χρῆζεις, ταῦτ' ἐπιγλωσσῶ Διός « toi ce que tu désires, c'est cela que ta langue dit au sujet de Zeus ») et permet à Prométhée de confirmer sa position (v. 929 ἄπερ τελεῖται, πρὸς δ' ἃ βούλομαι λέγω « ce qui doit arriver, en plus de ce que je veux, c'est cela ce que je dis »). Le chœur permet de mettre en lumière l'impudence et l'audace de Prométhée (v. 932 πῶς δ' οὐχὶ ταρβεῖς τοιάδ' ἐκρίπτων ἔπη ; « comment ne t'effraies-tu donc pas à jeter de tels mots ? »), mais échoue dans sa tentative d'amener Prométhée à plus de mesure (v. 936 οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί « ceux

⁵²⁴ Pour Fartzoff (2018, 80) : « ce n'est pas le moindre paradoxe que de voir ce chœur d'esclaves évoquer la liberté retrouvée de la πόλις des Argiens (v. 1046) ». Taplin (1977, 358) : « it might, I suppose, be claimed that the chorus of slave women is not a suitable audience for Orestes' defence; that they do not qualify as the ἐπήκοοι of 980. But in performance this would not matter... The chorus does in any case represent the house of Agamemnon, and even the city to some extent ». Garvie (1986, 316-317): « Orestes addresses the Chorus... as the conventional representatives of Argos. The fact that they are technically slave-women is forgotten. »

⁵²⁵ Calame (2013, 73) donne une caractérisation très intéressante de ce chœur : « en conformité avec la situation de Prométhée aux confins septentrionaux du monde habité, le chœur est donc formé par les filles du fleuve Océan qui délimite en l'entourant la terre habitée par les mortels. C'est dire qu'autant par leur origine géographique et leur localisation que par leur état de jeune fille et leur statut d'héroïne, les choreutes se trouvent à l'exact opposé des citoyens athéniens réunis, avec d'autres résidents, au centre de la cité, dans le théâtre-sanctuaire de Dionysos adossé à l'Acropole. »

⁵²⁶ Sur ce point, voir Saïd (1985, 303-304).

qui s'inclinent devant Adraste, ceux-là sont des sages ») et son dialogue avec Prométhée ne modifie en rien la ligne dure adoptée par ce dernier.

Le chœur surprend dans la séquence finale par le refus ferme d'abandonner Prométhée qu'il affiche aux vers 1063-1070⁵²⁷ :

ἄλλο τι φώνει καὶ παραμυθοῦ μ'
ὄ τι καὶ πείσεις· οὐ γὰρ δὴ που
τοῦτό γε τλητὸν παρέσυρας ἔπος,
πῶς με κελεύεις κακότητ' ἄσκεῖν ;
μετὰ τοῦδ' ὄ τι χρῆ πάσχειν ἐθέλω·
τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
κούκ ἔστι νόσος
τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μᾶλλον.
« Dis et prononce une autre parole,
qui puisse aussi me persuader. Ce mot que tu as prononcé
en effet n'est pas tolérable.
Comment m'ordonnes-tu de pratiquer la méchanceté ?
Avec celui-ci je veux subir ce qu'il faut.
J'ai appris en effet à haïr les traîtres
et il n'y a pas de maladie
que j'abhorre plus que celle-ci. »

Saïd (1985, 306) fait remarquer que la formulation du vers 1067 (μετὰ τοῦδ' ὄ τι χρῆ πάσχειν ἐθέλω) rappelle le vers 343 (εἴ τι καὶ πονεῖν θέλεις) « où Prométhée engage Océan à ne pas se donner de mal pour lui, si telle est bien sa volonté » alors que les Océanides vont farouchement affirmer leur ambition de rester auprès de Prométhée. Hermès répondra en soulignant la déraison qui s'empare alors du chœur (v. 1076-1079) dans un passage qui rappelle les vers 32-43 du chant I de l'*Odyssee* où Zeus reproche aux mortels d'accuser les dieux de leurs malheurs. Saïd (1985, 308-309) souligne l'ironie de cette reprise dans le *Prométhée enchaîné* qui « confond appels à la raison et menaces » là où dans chez Homère il s'agissait « d'éviter à l'homme des maux supplémentaires ».

Il n'est pas nécessaire d'analyser l'attitude du chœur durant toute la pièce pour démontrer le caractère étonnant de ce refus puisqu'à l'échelle même de la séquence finale il paraît en contradiction avec la volonté de céder à la nécessité que professait le chœur au vers

⁵²⁷ Pour Saïd (1985, 302-310) « la résistance inattendue des Océanides » fait partie de la démonstration de « l'impuissance relative de la force » que met en scène le *Prométhée enchaîné*. Pour Rehm (2005, 190) la pitié ressentie par les Océanides a suffi à vaincre leur peur. Pour West (1990, 62) ce traitement du chœur est un défaut du texte et sert d'argument contre l'authenticité de la pièce : « Dramatically effective it may be: it is still a typical example of this author's readiness to change his characters' standpoints ad hoc without giving a thought to consistency. Aeschylus would have planned things much more carefully, and if the chorus's attitude was finally to be defiant alignment with Prometheus, he would have shown them developing it not later than the beginning of the final scene. »

936 et s'oppose à l'invitation à la mesure que le chœur prononçait encore dans sa réplique précédente, aux vers 1036-1039 :

ἡμῖν μὲν Ἑρμῆς οὐκ ἄκαιρα φαίνεται
λέγειν. ἄνωγε γὰρ σε τὴν αὐθαδίαν
μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν·
πιθοῦ· σοφῶ γὰρ αἰσχρὸν ἐξαμαρτάνειν.
« À nous, Hermès ne semble pas tenir des paroles hors de propos.
Il t'exhorte à quitter ton opiniâtreté
pour trouver une sage prudence :
obéis. Pour un sage en effet, c'est une honte que de se tromper. »

Le chœur reconnaissait alors le bienfondé des paroles d'Hermès et invitait Prométhée à obéir⁵²⁸. Quelques vers plus loin, c'est lui-même qui fait preuve de l'αὐθαδία qu'il proscrivait chez le Titan en rejetant avec une certaine violence l'ordre de départ que lui donne Hermès pour sa propre sécurité⁵²⁹.

Si ce rejet véhément des paroles d'Hermès peut surprendre, le chœur manifestait son attachement à Prométhée dès la *parodos* où il soulignait que c'est en tant que troupe amie qu'il venait (v. 128 φίλια γὰρ ἄδε τάξις « c'est une amie en effet que cette troupe »). Le chœur témoignait de son engagement auprès de Prométhée en acceptant de quitter son char ailé pour se rapprocher de lui aux vers 278-284 :

οὐκ ἀκούσαις ἐπεθώυζας
τοῦτο, Προμηθεῦ.
καὶ νῦν ἐλαφρῶ ποδὶ κραιπνόσυτον
θᾶκον προλιποῦσ', αἰθέρα θ' ἄγνόν
πόρον οἰωνῶν, ὀκριοέσση
χθονὶ τῆδε πελῶ, τοὺς σοὺς δὲ πόνους
χρήζω διὰ παντὸς ἀκοῦσαι.
« C'est à des volontaires que tu as enjoint
cela, Prométhée.
Et maintenant ayant quitté d'un pied léger mon siège rapide
et le pur éther, voie des oiseaux,
je m'approche de cette terre rude.
Je veux entendre tes maux jusqu'à la fin. »

⁵²⁸ Duchemin (1968, 49) remarque les « quatre vers parlés du Coryphée (v. 1036-1039) résumant le débat et formulant un jugement, puisqu'ils donnent tort à Prométhée à l'issue de sa contestation avec Hermès. Cela prépare peut-être les sommaires jugements du chœur qui ponctueront normalement le débat dans la forme achevée de l'agôn, chez Euripide en particulier. »

⁵²⁹ Pour Conacher (1992, 155) qui tente de montrer que le chœur chez Eschyle est un élément essentiel de la structure dramatique et qu'il est faux de dire qu'il s'agit « d'une sorte d'« intermédiaire » entre les drames eux-mêmes et l'auditoire », « ce passage est un bon exemple de la façon dont le poète peut effectivement rehausser et même transformer la « voix chorale » conventionnelle en la voix d'une personnalité dramatique ».

Ce rapprochement entre Prométhée et le chœur était sans doute motivé de prime abord par la nécessité de faire de la place pour l'arrivée d'Océan qui vient lui aussi par voie aérienne (v. 286), mais il témoigne d'un engagement du chœur qui se retrouve à la fin de la pièce lorsque ce dernier refuse d'abandonner Prométhée⁵³⁰.

Dès la *parodos*, le chœur tentait de ramener Prométhée à une juste mesure, comme il le fera dans la séquence finale. Ainsi, aux vers 178-180, il souligne l'audace des paroles du Titan :

σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾷς,
ἄγαν δ' ἔλευθεροστομεῖς.
« Toi tu es insolent et tu ne cèdes en rien
aux malheurs amers.
Tu parles avec trop de liberté. »

Ces remontrances adressées par le chœur à Prométhée font suite au serment que ce dernier vient de faire où il jure (v. 167-177) qu'un jour Zeus aura besoin de lui et le chœur désapprouve la liberté de parole dont il fait preuve. Prométhée fera un serment semblable dans la séquence finale (v. 907-927) et le chœur soulignera à nouveau le caractère audacieux de son langage (v. 932 πῶς δ' οὐχὶ ταρβεῖς τοιάδ' ἐκρίπτων ἔπη). La peur que le chœur s'étonne de ne pas trouver en Prométhée au vers 932 transperce le chœur aux vers 181-182 (ἐμὰς δὲ φρένας ἐρέθισε διάτορος φόβος // δέδια δ' ἀμφὶ σαῖς τύχαις « Une peur pénétrante agite mes pensées, je crains pour le sort qui est le tien ») et au début comme à la fin de la pièce la réaction du chœur aux défis lancés par Prométhée est similaire : un étonnement mêlé de crainte et de désapprobation.

Les tentatives du chœur pour ramener Prométhée à une attitude plus humble et mesurée s'expriment à plusieurs reprises dans la pièce. Ainsi, aux vers 259-262, le chœur invite Prométhée à considérer ses fautes et lui suggère de chercher comment il pourrait échapper aux maux qui l'assaillent alors :

οὐχ ὀρθῶς ὅτι
ἤμαρτες ; ὡς δ' ἤμαρτες οὐτ' ἐμοὶ λέγειν
καθ' ἠδονὴν σοί τ' ἄλγος, ἀλλὰ ταῦτα μὲν
μεθῶμεν, ἄθλου δ' ἔκλυσιν ζήτει τινά.
« Ne vois-tu pas
que tu es dans l'erreur ? Que tu es dans l'erreur ce n'est pas pour moi
un plaisir de le dire et c'est une douleur pour toi. Mais laissons cela,

⁵³⁰ Brown (1976, 212) établit un rapprochement entre la fidélité dont le chœur fait finalement preuve à l'égard de Prométhée et celle que les vieillards du chœur de *Agamemnon* témoignent vis-à-vis du roi défunt à la fin de la première tragédie de *Orestie*. Il fait de ces deux chœurs un argument destiné à soutenir l'authenticité des anapestes 1053-1078 des *Sept contre Thèbes* où un demi-chœur désobéit à l'autorité en place pour prendre part à l'enterrement de Polynice.

cherche quelque dénouement à ton malheur »

Le chœur essaie de montrer à Prométhée qu'il est dans l'erreur sans le heurter en soulignant que ce n'est pas par plaisir qu'il souligne ses fautes, avant de l'enjoindre à chercher une solution à ses peines, de même que dans la séquence finale le chœur invitera Prométhée à considérer le mal encore plus douloureux qui pourrait lui arriver (v. 934 ἀλλ' ἄθλον ἄν σοι τοῦδ' ἔτ' ἀλγίω πόροι « Mais il te fera connaître une épreuve encore plus douloureuse que celle-là »). De même, le chœur invite Prométhée à ne pas honorer les humains outre mesure, aux vers 507-508 :

μή νυν βροτοῦς μὲν ὠφέλει καιροῦ πέρα,
σαυτοῦ δ' ἀκήδει δυστυχοῦντος.
« N'aide pas les humains au-delà de la mesure appropriée,
sans souci pour tes propres maux. »

À nouveau dans ces vers le chœur invite Prométhée à faire preuve de plus de mesure en considération de ses propres intérêts. Le chœur se fait le représentant d'une mesure raisonnable qui cède à la nécessité et invite Prométhée à faire de même. Ce rôle de faire-valoir qui permet de mettre en évidence le caractère exceptionnel de la révolte de Prométhée se retrouve dans la séquence finale, jusqu'au moment où le chœur fait lui-même preuve d'une certaine démesure en refusant de céder aux ordres d'Hermès.

Une des fonctions assignées au chœur durant la pièce est de manifester de la pitié à l'égard de Prométhée⁵³¹. Dès la *parodos*, le chœur évoque les larmes qui viennent à ses yeux lorsqu'il voit le sort qui est réservé à Prométhée (v. 143-148). Aux vers 159-162 il demande lequel des dieux aurait un cœur si dur qu'il pourrait se réjouir aux peines de Prométhée. Dans le premier épisode, le chœur estime qu'il aurait un cœur de fer ou de roc celui qui ne s'indignerait pas des maux de Prométhée (v. 242-244) et exprime la douleur qu'il ressent lui-même (v. 244-245). Le premier *stasimon* exprime la plainte du chœur qui évoque les larmes qui coulent de ses joues à la vue des peines subies par Prométhée (v. 397) et le chœur se fait le relai sur scène des plaintes de différents peuples humains, ainsi que de certains éléments (la mer, les entrailles d'Hadès et les fleuves)⁵³². À partir du troisième épisode qui fait intervenir Io, la pitié du chœur se concentre sur cette dernière (v. 687-695) et lors de la séquence finale, le

⁵³¹ Cerri (2006) montre comment la souffrance de Prométhée enchaîné constitue un spectacle dans le spectacle au cours de la pièce. Le chœur en est le premier spectateur et ce spectacle crée essentiellement un sentiment de pitié. Cerri (2006, 280-281) met en outre en rapport la participation émotionnelle du chœur au cours de l'action et le courage dont il fait montre à la fin de la pièce lorsqu'il refuse d'abandonner Prométhée : « la paura e il pianto cui le Oceanine si sono così sfrenatamente lasciate andare nel corso dello 'spettacolo tragico' di Prometeo, nonché di Io, e delle loro lunghe rapsodie, non le hanno rese, nella realtà della vita, più paurose e piagnucolose, cioè più vili ; al contrario, quello 'sfogo teatrale' le ha fortificate ai fini dell'azione e ora sono pronte al martirio ».

⁵³² Calame (2013, 74) : « en quelque sorte par anticipation sur le cataclysme cosmique qui conclut la tragédie, bouleversant l'ordre du monde par l'effet de la foudre et du tonnerre, la lamentation funèbre saisit mer, fleuves et Hadès. »

chœur n'exprime plus aucun sentiment de compassion pour Prométhée. Ainsi, durant la première partie de la pièce, le chœur se fait le relais sur scène des émotions des spectateurs, invitant ce dernier à ressentir de la pitié à l'égard de Prométhée. Cependant, dans la séquence finale ce rôle du chœur disparaît et Prométhée n'est plus présenté comme un personnage pathétique.

À plusieurs moments de la pièce le chœur se trouve doté d'un rôle moteur dans la distribution de la parole, rôle qu'il ne jouera plus dans la séquence finale. Ainsi, aux vers 193-196, le chœur interroge Prométhée sur la raison pour laquelle il a été ainsi traité par Zeus et se trouve à l'origine de la tirade que Prométhée développe par la suite (v. 197-241). Au vers 247, c'est sa question (μή πού τι προύβης τῶνδε καὶ περαιτέρω ; « N'es-tu pas allé plus loin et au-delà de cela ? ») qui relance la conversation et initie la stichomythie des vers 246-258. Aux vers 631-634, c'est le chœur qui introduit la tirade d'Io où cette dernière raconte l'origine des maux qui la tourmentent (v. 640-686), informations que Prométhée détient déjà. Aux vers 782-785 c'est son intervention qui décide Prométhée à révéler à la fois le reste des maux qui attendent encore Io et l'identité de celui qui le libérera, alors que la divinité ne voulait donner à Io qu'une seule de ces informations (v. 780-781). Dans la séquence finale, le chœur se trouve dessaisi de ce rôle moteur dans la distribution de la parole et ses interventions se trouvent réduites.

Cependant, avant l'arrivée d'Hermès, le chœur se trouve doté dans la séquence finale d'une fonction qui le caractérisait depuis le début de l'œuvre : permettre à la parole du Titan de s'exprimer⁵³³. En effet, le chœur sert d'interlocuteur à Prométhée qui développe ainsi de longs propos sur ses relations avec les autres dieux (v. 197-241) et sur les dons qu'il a faits aux hommes (v. 436-471, v. 476-506). Dans la séquence finale, la présence du chœur rend plus naturelle l'expression par le Titan de ses propos menaçants à l'encontre de Zeus. Le bref dialogue avec le chœur (v. 928-936) permet au Titan de préciser la teneur de son propos. Avant d'être partiellement éclipsé par Hermès, le chœur occupe dans la séquence finale le rôle d'interlocuteur qui a été le sien plus tôt dans l'œuvre lorsqu'aucun autre personnage n'était en scène.

Le rôle du chœur dans la séquence finale, à savoir mettre en avant la démesure de Prométhée en l'appelant à céder aux ordres d'Hermès (v. 1036-1039) correspond au rôle qui a été le sien dans les parties précédentes de la tragédie. Dans la séquence finale, le rôle du chœur

⁵³³ Conacher (1992, 155) exprime en ces termes la fonction du chœur : « Leur principale fonction dramatique, en quelque sorte comme les sage-femmes des émotions de Prométhée, est de les lui révéler et d'éclairer le sens de sa lutte avec Zeus. »

est réduit à cette fonction de faire-valoir et ne sert plus ni à exciter la pitié, ni à rythmer l'échange de paroles, comme cela a pu être le cas à d'autres moments de la pièce. Il est donc possible d'observer une diminution de l'importance du chœur, diminution qui est compensée par le coup d'éclat qu'il fait au moyen de sa dernière réplique en refusant de quitter Prométhée, même si cela doit signifier un dommage pour lui.

Il ressort d'une comparaison avec les autres tragiques que la part donnée par Eschyle à son chœur dans la fin de ses tragédies est remarquable. En effet, chez les autres tragiques le rôle dévolu au chœur dans la séquence finale est moindre. Chez Sophocle le chœur fait des commentaires brefs sur l'action ou sert d'interlocuteur aux personnages. Dans trois de ces pièces (les *Trachiniennes*, *Ajax* et *Philoctète*) la fin est composée d'échange entre les personnages et le chœur est réduit à une position marginale de commentateur, voire il demeure totalement silencieux avant les anapestes finaux qu'il prononce, comme dans le *Philoctète*. L'*Œdipe Roi* et l'*Œdipe à Colone* présentent une structure similaire dans leur séquence finale : le chœur sert d'interlocuteur à un messager qui vient rapporter ce qui s'est passé dans le hors-scène, puis échange avec le personnage qui entre ensuite en scène (*Œdipe* dans l'*Œdipe Roi*, *Ismène* et *Antigone* dans l'*Œdipe à Colone*) et cela donne à chaque fois lieu à un chant. Ensuite, l'arrivée d'un autre personnage (*Créon* dans l'*Œdipe Roi* et *Thésée* dans l'*Œdipe à Colone*) marginalise le chœur qui ne revient plus que pour prononcer les anapestes finaux. Dans l'*Antigone*, le chœur sert d'interlocuteur au messager puis à *Créon*, ni *Eurydice* ni le serviteur qui interviennent également dans ce finale ne le remplaçant comme interlocuteur principal auprès du personnage alors déjà en scène (le messager dans un premier temps, *Créon* dans un second). L'*Électre* fait intervenir le chœur dans une première partie de sa séquence finale (v. 1398-1441) où il reçoit d'abord les nouvelles venues de l'intérieur du palais, puis impulse l'action des personnages, avant d'être marginalisé dans le reste de la séquence (1442-1510). Le chœur a donc essentiellement un rôle d'interlocuteur dans les séquences finales des tragédies de Sophocle et permet par sa présence le rapport des événements qui ont eu lieu dans le hors-scène. Son chant, en dialogue avec les personnages, se fait entendre dans trois des fins de Sophocle (*Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Électre*). Par rapport aux tragédies d'Eschyle, la part du chant se trouve très réduite dans les finales des tragédies de Sophocle qui donnent la priorité à l'énonciation des personnages là où Eschyle assimilait le sort de deux de ses personnages à celui d'un dirigeant du chœur (*Xerxès* dans les *Perses* et *Athéna* dans les *Euménides*).

Chez Euripide, la part dévolue au chœur n'est guère plus importante. Son rôle est souvent réduit à l'annonce de l'arrivée d'un personnage (v. 1006-1007 de l'*Alceste*, v. 1342-1346 de l'*Hippolyte*, v. 1183-1186 et 1238-1239 de l'*Hécube*, v. 1549-1550 de l'*Oreste*, v. 1619-1620 de l'*Iphigénie à Aulis*) ou à de brefs commentaires sur l'action (v. 1582-1583 des *Phéniciennes*, v. 1619-1620 de l'*Hélène*, v. 1511-1512 de l'*Ion*, v. 1613-1614 de l'*Iphigénie à Aulis*). L'énoncé des anapestes finaux reste à sa charge. Le chœur sert parfois d'interlocuteur à un personnage au début de la séquence finale avant que l'arrivée d'un autre personnage ne le fasse passer à l'arrière-plan (les *Bacchantes*, *Médée*). Il prend part aux chants qui se font parfois entendre dans les séquences finales euripidéennes (les *Bacchantes*, *Électre*, *Andromaque*, les *Suppliantes*, les *Troyennes*). Rares sont les fins euripidéennes qui prennent en compte le sort du chœur. *Iphigénie à Tauride* et les *Troyennes* se distinguent par la part plus grande qu'elles donnent au chœur dans leur finale.

Dans l'*Iphigénie en Tauride*, la séquence finale s'ouvre sur une action qui donne un rôle important au chœur. En effet à son arrivée en scène le messager qui cherche Thoas pour lui annoncer la fuite d'Iphigénie rencontre le chœur et ce dernier essaie de lui faire croire que Thoas, qui est alors dans le temple d'Artémis, est parti. Pour le chœur il s'agit d'empêcher que le messager avertisse le roi du départ d'Iphigénie afin de protéger cette dernière d'une poursuite mise en œuvre par le roi taure. Le chœur échoue et le messager rejette à plus tard la question des agissements de ces jeunes femmes (v.1312 αὔθις τὰ τῶνδε σημανῶ), mais cette tentative d'intervention est remarquable et trouvera un écho dans le fait qu'Athéna et Thoas lui-même régleront à la fin de la pièce le sort du chœur (v. 1466-1468, v. 1482-1483). Dans la séquence finale des *Troyennes*, le chœur commence par annoncer l'arrivée du corps d'Asryanax aux vers 1118-1122 puis apportent à Hécube une parure funèbre pour son petit-fils (v. 1207-1208). À partir du vers 1216, le chœur commence un chant de deuil pour Asryanax. Aux vers 1251-1259 le chœur déplore encore la mort de l'héritier au trône de Troie et annonce l'incendie qui commence à ravager la cité. Aux vers 1287-1332 le chœur recommence une lamentation sous la forme d'un duo lyrique avec Hécube avec qui il déplore le sort de captives qui lui est fait et pleure l'effondrement de Troie sous l'effet de l'incendie qui la détruit. L'intégration du chœur à la séquence finale des *Troyennes* est donc sensiblement plus importante que dans la plupart des autres tragédies d'Euripide puisque le chœur y occupe un rôle qui n'est pas sans rappeler celui des vieillards des *Perses* d'Eschyle. Euripide choisit ainsi d'achever sa tragédie sur la représentation du malheur collectif des femmes troyennes.

Par rapport aux tragédies de Sophocle et d'Euripide, le rôle que se voit généralement attribué le chœur dans les fins des tragédies d'Eschyle est remarquable. Le chœur est présent et actif dans chacune des séquences finales de ses tragédies. Il intervient de façon plus ou moins importante selon les pièces, assumant seul le finale des *Sept contre Thèbes*, mais se trouvant doté d'un rôle plus réduit à la fin des *Choéphores* et du *Prométhée enchaîné*. Même dans ces deux dernières pièces où le chœur sert essentiellement de faire-valoir aux personnages, le rôle du groupe choral dépasse les brefs commentaires et les annonces d'entrée de personnage qui caractérisent la plupart du temps son rôle chez Sophocle et Euripide.

Son intervention lors de la séquence finale est généralement conditionnée par le rôle qui a été le sien au cours de la pièce, même si une évolution peut se faire sentir, comme dans l'*Agamemnon* où le rôle du chœur passe de celui de faibles vieillards à celui d'opposants à l'instauration d'une tyrannie. Le chœur est essentiellement un outil dramaturgique au service de la création d'effets sur le spectateur et cela s'illustre plus particulièrement dans les *Sept contre Thèbes* où les emplois du chœur varient en fonction des besoins précis de la dramaturgie à un moment donné. L'identité du personnage assignée au chœur n'en est jamais oubliée pour autant et la souplesse avec laquelle Eschyle peut mettre son chœur au service du spectacle ne remet jamais fondamentalement en cause la cohérence du personnage incarné par le chœur, sauf peut-être à la fin du *Prométhée enchaîné*.

Malgré le rôle important concédé au chœur dans les séquences finales des tragédies d'Eschyle, le dramaturge ne donne guère d'indices sur le sort qui sera le sien après la fin de la pièce. Ainsi, dans les *Perses*, rien n'est dit de l'avenir du chœur des vieux dignitaires perses qui semblent engagés dans une lamentation qui ne doit pas connaître de fin. Dans les *Sept contre Thèbes*, il est donné à entendre au spectateur que le chœur va sortir de scène pour s'occuper des funérailles d'Étéocle et Polynice, mais son existence extradramatique se limite à cette action. Dans les *Suppliantes*, où le chœur est le protagoniste de la première tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif, le spectateur sait que le chœur va entrer dans Argos d'où il assistera à la guerre entre les Argiens et les Égyptiens. Le chœur de l'*Agamemnon* quitte l'espace scénique en courant le danger de subir les menaces proférées à son encontre par Égisthe. Le chœur des *Choéphores* quitte l'espace scénique sans but particulier et l'attention du spectateur dans ce finale est amenée à se concentrer sur le départ d'Oreste. Dans les *Euménides*, le chœur part s'installer à Athènes où il doit recevoir un culte des habitants et veiller au bien-être de sa nouvelle cité. Le chœur du *Prométhée enchaîné* se trouve exposé au cataclysme qui s'abat sur le Titan et son sort est particulièrement incertain. Le sort du chœur à sa sortie de scène ne fait jamais l'objet d'un développement détaillé et le spectateur peut au mieux faire des déductions

de la séquence finale pour imaginer quel sera le destin extrascénique du chœur. Le chœur cesse d'exister aux yeux du spectateur à partir du moment où il quitte l'espace scénique et Eschyle n'invite guère le public à s'interroger sur la suite de l'action du chœur. La séquence finale d'une tragédie d'Eschyle n'a donc pas pour but de répondre à la question de l'avenir du chœur : en est-il de même en ce qui concerne les personnages ?

La fin et les personnages

Après avoir étudié le rôle du chœur dans la séquence finale et dans la conduite de la pièce jusqu'à sa fin, il convient d'adopter la même démarche à l'égard des personnages. Contrairement au chœur qui, sauf dans les *Euménides*, est constamment en scène depuis le début de la pièce, les personnages peuvent entrer et sortir de scène et leurs mouvements sont toujours signifiants. Ainsi, c'est l'entrée d'un personnage qui marque le début de la séquence finale dans quatre des tragédies d'Eschyle (les *Perses*, les *Suppliantes*, l'*Agamemnon* et les *Choéphores*). À part le finale des *Sept contre Thèbes*, qui selon nous est exécuté exclusivement par le chœur, toutes les fins des tragédies d'Eschyle mettent en scène des personnages et c'est le rôle que les personnages jouent dans l'élaboration de la séquence finale que nous souhaiterions à présent étudier⁵³⁴.

Les personnages sont peu nombreux dans les séquences finales des tragédies d'Eschyle, deux au maximum et ce fait est à l'image de l'ensemble de son théâtre qui apparaît bien souvent écrit pour un seul acteur. Le spectateur n'en est pas moins intéressé au sort du personnage et sa prise de parole est généralement porteuse de nouvelles qui deviennent grâce à lui accessibles au chœur et aux spectateurs. En effet, en tant qu'éléments mobiles, les personnages peuvent apporter des informations sur ce qui se passe dans le hors-scène et ce sont eux qui généralement font avancer l'action. Cette dernière arrive à son terme dans la séquence finale et il convient de s'interroger sur la façon dont les personnages contribuent à l'achèvement de l'action.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* a pour particularité de montrer la mort du protagoniste de la pièce. Les *Perses*, l'*Agamemnon* et le *Prométhée enchaîné* sont caractérisés par l'arrivée finale d'un nouveau personnage. Les séquences finales des *Choéphores* et de l'*Agamemnon* s'ouvrent toutes deux sur la réapparition d'un personnage qui, faisant déjà partie de l'intrigue, est devenu au moment de la séquence finale un meurtrier. Le retour sur scène de Danaos à la fin des *Suppliantes* paraît gratuit et maladroit tandis que le finale des *Euménides* met en scène l'action vigoureuse d'une déesse pour la défense de sa cité.

⁵³⁴ Kremer (1971, 121) dans son étude sur les personnages dans les actes finaux des tragédies grecques propose de classer ces derniers en différentes catégories : les personnages anonymes tels que les messagers, les personnages qui n'ont qu'un lien indirect avec l'action comme Égisthe dans l'*Agamemnon* ou Eurydice dans l'*Antigone*, un autre groupe de personnages secondaires est constitué par les *dei ex machina*. Il est à noter que les séquences finales des tragédies d'Eschyle ne contiennent ni personnage anonyme ni *deus ex machina*.

Les *Sept contre Thèbes* : la mort du protagoniste montrée dans la séquence finale

Si l'on considère, comme il est courant de le faire depuis Wilamowitz (1914) que l'insertion des deux sœurs d'Étéocle dans les manuscrits est une interpolation, la séquence finale des *Sept contre Thèbes* est entièrement assumée par le chœur. Étéocle, le protagoniste, revient sur scène au vers 848, mais c'est à l'état de cadavre. Si l'*Agamemnon* et les *Choéphores* mettent également en scène la mort de certains des personnages de l'intrigue, il ne s'agit dans aucun de ces deux cas de la mort du protagoniste puisque ni Agamemnon dans la pièce qui porte son nom, ni Clytemnestre dans les *Choéphores* n'ont le rôle principal. Dans les *Sept contre Thèbes* en revanche c'est la mort de celui dont la parole dominait largement toute la première partie de la pièce qui intervient. Étéocle est, contrairement au chœur et au messager, personnage fonction qui lui donne la réplique, le seul personnage appartenant à l'univers mythique de l'œuvre. Sa mort entraîne un vide que le chœur vient remplir de son chant. Un déséquilibre se fait ainsi sentir entre le début de la pièce, dominé par la présence active d'Étéocle et la fin de la pièce, caractérisée par sa disparition. Cet écart rend compte de l'anéantissement de la famille labdacide⁵³⁵.

La mort d'Étéocle était une éventualité qui se présentait à l'esprit des spectateurs dès le prologue où la prière adressée à l'Érinye (v. 70-73) rappelait la malédiction pesant sur Étéocle qui semblait dissocier son sort de la cité (v. 71) dans l'espoir que cette dernière du moins (πόλιν γε) ne soit pas détruite lors de la guerre. L'engagement d'Étéocle à la septième porte (v. 282-284) impliquait sa victoire ou sa mort au combat puisqu'il est établi depuis les vers 42-48 que les Argiens entreprennent un combat à mort en se portant aux sept portes de Thèbes. La mort d'Étéocle était une possibilité qui se dégageait dès le début de la pièce en ce qu'Étéocle se présentait comme un guerrier engagé dans la défense de sa cité, mais elle apparaît surtout comme une issue inéluctable à partir du vers 653 où s'opère chez Étéocle un revirement qui le fait passer du chef responsable de la cité thébaine au fils maudit d'Œdipe qui ne songe plus qu'à aller affronter son propre frère. En effet, dès qu'il sait que Polynice sera son opposant à la septième porte, Étéocle considère sa mort comme acquise et souhaitable. Aux vers 683-685 il adopte le point de vue des morts (ἐν τεθνηκόσι), avant d'imaginer la race de Laïos descendre

⁵³⁵ Il est possible de mettre cette disparition de tout personnage à la fin des *Sept contre Thèbes* en rapport avec le traitement fait par les Tragiques de la matière thébaine, comme le résume Zeitlin (1990b, 147) : « there are survivors but no heirs. Kreon remains alone in the city at the end of *Antigone*, his son, his wife and Antigone, the last of the line of Oidipous, all gone. Kadmos and Agave leave together at the close of the *Bakkhai*, Oidipous and Antigone at the end of the *Phoinissai*. Oidipous is the only one who can be redeemed – but only in Athens, and through his conscious choice of Athens over Thebes. »

l'onde du Cocyte (v. 690-691). La mort lui semble être un gain (v. 697) et une grâce pour les dieux (χάρις δ' ἀφ' ἡμῶν ὀλομένων θαυμάζεται « c'est de notre mort que naîtra une grâce digne d'admiration »). La mort d'Étéocle, telle qu'elle est traitée dans la séquence finale, se présente ainsi comme le résultat logique de l'engagement pris par le personnage au cours de la pièce.

L'originalité du traitement qui est fait de la mort d'Étéocle dans la séquence finale est la confusion opérée entre lui et son frère après leur décès : l'individualité de celui qui a dominé la pièce durant une large partie s'efface et se trouve confondue avec celle de son frère ennemi. Les deux corps amenés sur scène au vers 848 étaient sans doute indistincts l'un de l'autre. Tous deux sont désignés par l'adjectif πολυνεικεῖς au vers 830 et le nom d'Étéocle se trouve ainsi oblitéré par celui de Polynice qui résume à lui seul l'histoire des deux frères⁵³⁶. Jusqu'au vers 960, les deux frères sont considérés comme un seul personnage, un pluriel étant systématiquement employé pour les désigner ensemble. Le chœur traite ainsi de la même façon le frère qui a organisé la défense de la cité et celui qui l'a attaquée alors même qu'Étéocle essayait aux vers 668-671 de mettre en lumière les torts de Polynice contre sa patrie. Lorsque, après le vers 960, le chœur s'adresse individuellement à chacun des deux frères, c'est le retour de Polynice qui est le plus nettement évoqué (v. 979-980, v. 991) et Étéocle qui est pourtant le protagoniste de la pièce passe à l'arrière-plan. Nous étudierons plus tard les effets de cette indifférenciation entre les deux frères, mais faisons déjà remarquer que le sort malheureux de la famille l'emporte sur l'individualité d'Étéocle⁵³⁷.

Un nouveau personnage se trouve introduit dans la séquence finale des *Sept contre Thèbes*, Polynice. Tandis qu'Euripide, dans le traitement qu'il fera du mythe de la lutte entre Étéocle et Polynice fera parler ce dernier sur scène dans les *Phéniciennes*, chez Eschyle Polynice n'est que l'objet d'un spectacle au cours duquel est montré son corps mort. La première référence faite à Polynice dans la pièce intervenait aux vers 576-586 où le messager faisait le tableau des invectives qu'Amphiaraos adressait à Polynice. Le devin soulignait déjà l'importance de son nom (v. 578 δῖς τ' ἐν τελευτῇ τοῦνομ' ἐνδατούμενος « scandant à la fin deux fois son nom »), anticipant sur l'utilisation qu'en fera le chœur au début de la séquence finale. Amphiaraos indiquait par une antiphrase la folie inhérente au projet de Polynice qui a levé une armée pour aller attaquer sa propre patrie (v. 580-583) et la première contestation de l'entreprise du frère d'Étéocle venait du camp argien. Nous ignorons dans les *Sept contre*

⁵³⁶ Cette remarque ne vaut pas si l'on rétablit une forme ou une autre du nom Étéocle dans la lacune du vers 830.

⁵³⁷ Nous empruntons l'idée à Otis (2001, 167).

Thèbes les modalités précises qui ont poussé Polynice à attaquer Thèbes, si c'est qu'Étéocle lui a refusé son tour de gouverner Thèbes ou s'il attaque la part d'héritage de son frère après avoir lui-même obtenu un certain nombre de biens à condition de quitter Thèbes, mais il semble que des deux frères ce soit lui le coupable d'une faute et non pas Étéocle⁵³⁸. Amphiaraos dénonçait le caractère vain du projet de Polynice en faisant valoir qu'il ne saurait s'attacher la loyauté d'une terre qu'il aurait prise avec les armes (v. 585-586) et la mort de Polynice au combat se présentait comme la seule issue réellement possible à son attaque lancée contre Thèbes. La septième tirade du messager (v. 631-652) avait pour sujet Polynice et évoquait son intention de prendre la ville puis d'affronter Étéocle en un combat singulier dont l'issue serait la victoire (v. 637-638) ou la mort (v. 636 κτανὼν θανεῖν πέλας « ayant tué mourir à ses côtés »).

La mort règle de façon définitive le sort des personnages au sujet desquels il ne reste plus qu'à imaginer la traversée du fleuve des enfers (v. 854-860) et à répondre à la question de l'enterrement comme le montrent les vers 912-915 :

σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν,
 σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσι,
 τάχ' ἄν τις εἴποι, τίνες ;
 τάφων πατρώων λαχαί.
 « Ils sont ainsi frappés par le fer,
 frappés par le fer les attend
 quoi ? -qui pourrait le dire ?-
 leurs parts du tombeau paternel »

De l'héritage de leur père le seul bien qui reste aux deux frères est une part de son tombeau, leur avenir se limite à leur enterrement. Le puissant effet poétique créé par le rapprochement entre l'emploi du fer dans le cadre de la lutte entre les deux frères où ils se sont déchirés au moyen d'une épée et celui de leur enterrement, où le fer est employé pour creuser la terre, répond de façon efficace à la question du sort futur des deux frères.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* se distingue ainsi par la disparition de la parole de tout personnage. Celui qui a dominé toute la première partie de la pièce par sa parole efficace est introduit à l'état de cadavre dans la séquence finale et se trouve ainsi réduit au silence, laissant la parole à celles qu'il a essayé de faire taire, les femmes du chœur. Cette absence de personnage est exceptionnelle à l'échelle de tout le corpus tragique et constitue l'un des arguments de ceux qui estiment l'introduction d'Antigone et d'Ismène authentique.

⁵³⁸ Voir sur ce point Moreau (1976).

Cependant, nous estimons que la mort d'Étéocle et de Polynice est traitée efficacement par le chœur aux vers 828-1004 et la division de ce dernier en deux demi-chœurs rétablit une situation dialogique permettant la conduite de la pièce à sa fin.

L'arrivée d'un nouveau personnage dans la séquence finale

Les *Perses* : l'arrivée du personnage attendu depuis le début de l'œuvre

La séquence finale des *Perses* met en scène l'arrivée d'un nouveau personnage qui a été l'objet de nombreux discours au cours de la pièce : Xerxès. Dans la séquence finale, Xerxès est un roi défait qui se plaint de son sort, reconnaît avoir causé la perte de ses hommes, expose son carquois vide et ses haillons et incite le chœur à se lamenter. Il s'agit d'un personnage qui ne prononce pas un seul trimètre iambique et chante avec le chœur face auquel il occupe la fonction de soliste⁵³⁹. La séquence finale met en scène un personnage essentiellement pathétique et ne donne accès à aucun trait de sa personnalité, au point qu'un critique comme Roussel (1960, 392) conteste l'attribution du statut de personnage à Xerxès⁵⁴⁰. Répondant aux questions du chœur en ce qui concerne la défaite perse, le personnage de Xerxès s'assimile pour une part à un messager⁵⁴¹.

Dans les *Perses*, le personnage de Xerxès est davantage construit par les discours que tiennent à son propos les autres personnages avant son arrivée en scène que par sa propre intervention sur la scène tragique⁵⁴². En effet, Xerxès est évoqué par le chœur dès la *parodos*. Les vers 4-7 renseignaient le spectateur sur le caractère autocratique du monarque Xerxès en

⁵³⁹ Hall (1999, 100) réfléchit sur la signification du chant de Xerxès : « Aeschylus' Xerxes is a man who utters nothing but a *threnos*, yet the implications of this for the tragic encrypting of Persia through performative mode have not penetrated the scholarly consciousness. *Why* does he not speak? (his words are kept in *oratio obliqua* in the messenger speeches, too). Is it because he is a barbarian, or rather because as King of Persia and erstwhile invader of Hellas he is *The Barbarian*? Is it because of the ritual orientation of his scene, which is funerary kommos, albeit with no corpses? Given the ubiquitous association of funerary lamentation with women in Greek thought, is it a formal strategy which effeminizes him through genre, vocal delivery and choice of metre? Is it because he is emotionally disturbed, like Polymestor, another intemperate barbarian male given a wild song in Euripides' *Hecuba*? Could Xerxes have sung if he were a slave? In the *Life of Sophocles* (6) » it is said that the tragedian took account of his actor's abilities when composing his tragedies: does Xerxes' unusual role suggest the availability of a performer with a remarkable singing voice ».

⁵⁴⁰ Gondicas et Judet de la Combe (2018, 107) disent quant à eux, au sujet de Xerxès : « le protagoniste, si c'en est un, Xerxès n'apparaît que pour sortir et on ne s'intéresse pas vraiment à lui. » Meier (1991, 96) : « grâce au trait de génie qu'est l'évocation de l'ombre du roi défunt, le rôle du héros tragique se dédouble en quelque sorte, partagé entre Darius et Xerxès. Ce dernier, qui manque d'étoffe pour l'emploi, apparaît surtout comme l'antithèse de son père. »

⁵⁴¹ Di Benedetto (2007, 999).

⁵⁴² Michelini (1982, 149) : « the stage personality of Xerxes depends not on Xerxes' acts and words, but on what we are told about him by others. »

mettant en avant ses titres de royauté (ἄναξ Ξέρξης βασιλεύς) et en indiquant que c'est lui qui a nommé seul les vieillards du chœur pour surveiller sa terre. La *parodos* insistait sur la fougue de Xerxès, qu'elle désignait par la périphrase θούριος ἄρχων (v. 73). Les vers 81-86 évoquaient un Xerxès au regard bleu sombre de dragon, doté de plusieurs mains (v. 83 πολύχειρ) et donnait ainsi le portrait d'un Xerxès monstrueux, aux dimensions suprahumaines. La *parodos*, chantée par le chœur avant la révélation de la défaite perse, faisait le portrait d'un Xerxès puissant et formidable par rapport auquel le Xerxès de la séquence finale apparaît d'autant plus pathétique. L'apparition de Xerxès à la fin de la pièce ne correspond pas au portrait qui était donné de lui dans la *parodos* et ce décalage rend compte de la déchéance du personnage.

Un portrait moral peu flatteur est fait de Xerxès à travers les propos échangés à son sujet par les autres personnages. L'échange entre le chœur et la reine au cours du premier épisode révélait l'ambition de Xerxès pris du désir de conquérir une cité aussi lointaine qu'Athènes (v. 232-233) afin de se rendre maître de toute la Grèce (v. 234). Ce qui apparaît pour l'instant comme un projet militaire ambitieux se révélera bientôt être une entreprise désastreuse et l'ambition de Xerxès apparaîtra comme étant l'expression d'un orgueil qui sera puni par les dieux. Le récit du messenger dépeint la naïveté de Xerxès qui s'est laissé tromper par un Grec lui annonçant que les Grecs se replieraient à la nuit tombée (v. 355-362). Le messenger dénonce l'assurance excessive qui a dicté l'action de Xerxès à Salamine (v. 372-373). L'échange entre la Reine et Darius poursuit l'élaboration du portrait de Xerxès. La reine reprend l'adjectif θούριος pour désigner Xerxès (v. 718 et 754) et ce terme apparaît nettement péjoratif, maintenant que l'étendue de la défaite perse a été révélée. Darius souligne la démesure du personnage en s'étonnant que son fils ait eu l'audace d'aller jusqu'à fermer le Bosphore (v. 723). Le père de Xerxès insiste sur l'imprudence liée à la jeunesse de son fils (v. 744 νέῳ θράσει « par une jeune audace », v. 782 Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς ὄν νέος νέα φρονεῖ « Xerxès, mon fils étant jeune a de jeunes pensées ») et révèle l'*hybris* du personnage qui a offensé les dieux en osant essayer de se rendre maître de la mer (v. 749-750, v. 831). La Reine révèle le caractère influençable de son fils en apprenant aux spectateurs que Xerxès s'est lancé dans son expédition désastreuse sur les conseils mal avisés d'hommes mauvais (v. 753-758).

La pièce fournit donc un portrait moral de Xerxès, élaboré à travers les propos tenus par les autres personnages, avant que ce dernier ne fasse son apparition sur scène. Xerxès est ainsi présenté comme un jeune monarque fougueux et impétueux, caractérisé par une démesure et une audace impies, facilement influençable et enclin à l'erreur. Xerxès apparaît comme le type de l'homme orgueilleux puni par les dieux et un finale particulièrement pathétique est

nécessaire pour créer un sentiment de pitié à l'égard de Xerxès chez le spectateur⁵⁴³. C'est au sujet de sa défaite qu'un portrait est fait de lui et Xerxès n'a d'existence qu'à travers l'expédition qu'il a menée contre les Grecs, aucune information qui sortirait du cadre de cette entreprise n'est donnée à son sujet. La séquence finale présente un Xerxès défait et humilié qui ne fait pas preuve d'un orgueil démesuré⁵⁴⁴, mais il ne s'agit pas de dire qu'il y a contradiction entre le portrait donné par les autres personnages et son apparition sur scène. En effet, l'humilité présentée par Xerxès lors de la séquence finale est la conséquence directe de la démesure et de l'égarement décrits par les autres personnages et de son châtement. Le Xerxès qui apparaît dans la séquence finale n'est pas présenté comme un tyran orgueilleux⁵⁴⁵ et cela va permettre aux spectateurs de participer émotionnellement au deuil que le personnage mène sur scène, selon un processus que nous analyserons plus tard.

Contrairement à ce que l'on a pu observer jusqu'à présent, dans les *Perses* c'est la séquence finale qui fait l'objet d'une préparation dans la pièce, dans la mesure où est attendu tout au long de l'œuvre le retour de Xerxès. En effet, comme nous avons déjà pu l'évoquer, l'attente du retour de Xerxès est créée dans le texte dès les vers 8-15 où le chœur dit s'inquiéter « au sujet du retour du roi » (v. 8 ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ). L'attention du spectateur est plusieurs fois invitée à se concentrer sur Xerxès dans la *parodos*. Ainsi, les vers 73-86 proposent un portrait du chef ardent qui pousse ses troupes au combat. Dans les anapestes qui font la transition entre la *parodos* et le premier épisode, le chœur s'interroge au sujet de Xerxès (v. 144 πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεύς « quel succès connaît donc le roi Xerxès »), ce qui désigne le sort personnel de Xerxès comme l'un des centres d'intérêt principaux de la pièce.

Le songe d'Atossa n'évoque pas le retour de Xerxès, mais la Reine rapporte comment elle a vu son fils déchirer ses habits (v. 199 πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι « il déchire l'habit qui recouvre son corps ») et anticipe ainsi l'un des éléments de la séquence finale. Le messager

⁵⁴³ Dans la *Poétique* (1452b30-1453a7), Aristote souligne qu'à voir un personnage tout à fait mauvais (τὸν σφόδρα πονηρόν) passer du bonheur au malheur, le spectateur ne ressent aucune crainte ou pitié, seulement un sentiment qu'il décrit par l'adjectif φιλόανθρωπος. Est-il possible de dire Xerxès apparaît comme σφόδρα πονηρός aux yeux des spectateurs athéniens ? Il est d'autant moins facile de répondre à cette question que Xerxès est un personnage historique mais présenter le roi des Perses sous un jour pathétique nous semble être l'un des enjeux atteints par la séquence finale.

⁵⁴⁴ Selon Schenker (1994, 291) : « the actual Xerxes also differs considerably from the image of the king created by his mother. »

⁵⁴⁵ Selon Sommerstein (2010a, 62) : « This Xerxes is not a bad man. The traditional barbarities of the tyrant – either in real life or on the stage – are conspicuously absent from his portrayal... Xerxes is merely weak and vain; in some ways not unlike the Agamemnon whom Aeschylus was to portray fourteen years later. It is even conceivable that Aeschylus may have been attempting the seemingly impossible feat of inducing his audience to feel compassion for the man who had burnt their city, and for the great nation whom his folly and ambition had brought to ruin. »

annonce la survie de Xerxès au vers 299 (Ξέρξης μὲν αὐτὸς ζῆ τε καὶ βλέπει φάος « Xerxès lui-même vit et voit le jour ») et dès lors le spectateur s'attend à la mise en scène de son retour. Dans la troisième tirade du messager, les vers 465-470 sont centrés sur Xerxès :

Ξέρξης δ' ἀνώμωξεν κακῶν ὀρῶν βάθος·
ἔδραν γὰρ εἶχε παντὸς εὐαγῆ στρατοῦ,
ὕψηλὸν ὄχθον ἄγχι πελαγίας ἀλός·
ρήξας δὲ πέπλους κἀνακωκύσας λιγύ,
πεζῶ παραγγείλας ἄφαρ στρατεύματι,
ἦσ' ἀκόσμῳ ξὺν φυγῇ.
« Xerxès poussa un cri de lamentation en voyant la profondeur de ses maux.
Il avait en effet un siège en pleine vue sur toute l'armée,
un tertre élevé près de l'étendue marine.
Ayant déchiré ses habits et lancé un sanglot aigu,
ayant donné un ordre à son armée pédestre
il se lance dans une fuite désordonnée. »

Le point de départ de la fuite de Xerxès est ici donné et le spectateur peut se douter qu'il assistera à la fin de cette fuite, c'est-à-dire au retour de Xerxès. Le texte souligne le caractère désordonné de la fuite de Xerxès et de son armée (ἀκόσμῳ ξὺν φυγῇ) et une certaine tension naît chez le spectateur qui en vient à se demander si une telle retraite sera à même de ramener Xerxès chez lui. Est à nouveau évoqué le déchirement de ses habits par Xerxès (ρήξας δὲ πέπλους) de même que ses cris de douleur (ἀνώμωξεν, κἀνακωκύσας λιγύ) et tous ces éléments se retrouveront dans la séquence finale.

La dernière tirade du messager est tout entière consacrée à la retraite perse, c'est-à-dire au chemin de retour de Xerxès. Le messager retrace la progression des Perses (v. 482-495) et le spectateur réalise qu'un certain temps est déjà passé depuis la défaite proprement dite et que le retour de l'armée est proche. En effet, le récit s'achève par la mention du retour des hommes dans le pays où se trouvent leurs foyers, aux vers 510-511 :

ἦκουσιν ἐκφυγόντες, οὐ πολλοὶ τινες,
ἐφ' ἔστιοῦχον γαῖαν
« ils arrivent après leur fuite, en un petit nombre,
sur la terre qui contient leur foyer. »

Les Perses qui ont réchappé de la défaite et qui ont survécu à la retraite depuis la Grèce sont arrivés en Perse et le spectateur s'attend à voir Xerxès arriver sur scène d'un instant à l'autre. Le messager n'est pas dans les *Perses* une figure assimilable au héraut de l'*Agamemnon* qui annonçait explicitement l'arrivée imminente d'Agamemnon, mais le retour du roi se laisse tout de même déduire de ses paroles. Cette impression est renforcée par les vers que prononce la Reine à sa sortie de scène à la fin de ce premier épisode, vers 529-531 :

καὶ παῖδ', ἐάν περ δεῦρ' ἐμοῦ πρόσθεν μόλη,

παρηγορεῖτε, καὶ προπέμπετ' ἔς δόμους,
 μὴ καὶ τι πρὸς κακοῖσι προσθῆται κακόν.
 « Et mon enfant, s'il vient ici avant moi,
 consolez-le et envoyez-le à la maison
 afin qu'il n'ajoute pas un malheur à nos malheurs. »

La reine sort de scène en recommandant au chœur d'accueillir Xerxès si jamais il arrive avant qu'elle ne revienne. Le dramaturge crée ainsi une attente chez le spectateur, celle du retour de Xerxès. En effet, il semble dès lors acquis que Xerxès va faire son apparition sur scène et seule la question du moment précis n'a pas encore trouvé sa réponse⁵⁴⁶. En effet, Xerxès ne rentrera pas sur scène avant la Reine et cette attente déçue redouble le suspens qui entoure l'arrivée du roi. La fin de la tragédie se trouve ainsi annoncée, même si le dramaturge ménage certains effets de surprise. En effet, si c'est bien le chœur qui accueillera Xerxès à son arrivée en scène au vers 908, les vieillards ne le réconforteront pas comme le leur prescrivait la Reine (παρηγορεῖτε) ni ne l'enverront vers sa demeure puisque c'est Xerxès lui-même qui donnera l'ordre de se mettre en mouvement pour regagner sa maison (v. 1038 πρὸς δόμους δ' ἴθι)⁵⁴⁷. Au vers 531, la Reine fait implicitement comprendre que Xerxès pourrait être tenté de se suicider, selon la coutume qui dictait un tel geste aux rois déshonorés par une défaite, tentation qui ne sera guère retravaillée dans la séquence finale où Xerxès exprimera seulement le regret de ne pas être mort avec ses hommes (v. 915-917). Il est ainsi clairement établi à la fin du premier épisode que Xerxès, dont la retraite après la défaite a été évoquée, va faire son apparition sur scène d'un moment à l'autre. La séquence avec Darius retarde l'arrivée de Xerxès et la tension suscitée par l'attente de son arrivée s'accroît à mesure qu'elle est retardée.

Le premier *stasimon* attire l'attention du spectateur sur la responsabilité de Xerxès dans la défaite en citant trois fois son nom répété en anaphore aux vers 550-552. Le chœur rappelle que Xerxès a échappé au massacre aux vers 564-567 :

τυτθὰ δ' ἐκφυγεῖν ἄνακτ'
 αὐτὸν εἰσακούομεν
 Θρήκης ἄμ πεδιήρεις
 δυσχίμους τε κελεύθους.
 « C'est à peine si le roi a fui
 lui-même, à ce que nous avons entendu,
 remontant les plaines de Thrace
 et les chemins dangereux. »

⁵⁴⁶ Broadhead (1960, XXXVII) estime que ces vers ont essentiellement pour fonction de participer au portrait de la reine, dont sont ici montrés le caractère pratique et la sollicitude maternelle.

⁵⁴⁷ Fartzoff (2018, 124) estime que « l'insistance de la reine à voir accompagné Xerxès à son palais malgré la défaite, comme le mouvement du roi vers son foyer à son retour, symbolisent la continuité du pouvoir monarchique qui n'a pas de comptes à rendre à la *polis* ».

Après avoir évoqué les pertes dues à la bataille navale (v. 558-563), le chœur revient sur la fuite difficile de Xerxès et ce qui pour l'instant n'a été qu'entendu (εἰσακούομεν), sera bientôt de l'ordre de la vision, dans la séquence finale. L'emploi du pronom αὐτόν isole le roi des autres guerriers perses, donne presque l'impression que Xerxès est le seul à avoir pu prendre la fuite et cela annonce son entrée solitaire à la fin de la pièce.

Le spectateur s'attend à voir arriver Xerxès, mais c'est la Reine qui rentre en scène au vers 598 et la séquence consacrée à Darius retarde l'arrivée de Xerxès. Darius ignore la défaite perse et les nouvelles que lui donne la reine sont l'occasion d'un nouveau développement au sujet de la retraite de Xerxès, aux vers 734-738 :

BA. μονάδα δὲ Ξέρξην ἔρημόν φασιν οὐ πολλῶν μετὰ—

ΔΑ. Πῶς τε δὴ καὶ ποῖ τελευτᾶν ; ἔστι τις σωτηρία ;

BA. ἄσμενον μολεῖν γέφυραν γαῖν δυοῖν ζευκτηρίαν.

ΔΑ. καὶ πρὸς ἠπειρον σεσῶσθαι τήνδε, τοῦτ' ἐτήτυμον ;

BA. Ναί· λόγος κρατεῖ σαφηνῆς τοῦτό γ', οὐδ' ἐνὶ στάσις.

« La Reine : Xerxès seul, déserté, dit-on, avec un petit nombre d'hommes... »

Darius : Comment et où dit-on qu'il a fini ? A-t-il trouvé quelque moyen de salut ?

La Reine : Heureux il a atteint le pont qui fait un joug entre deux terres.

Darius : Et il est arrivé sauf sur ce continent ? Cela est véridique ?

La Reine : Oui, un discours clair fait loi sur ce point, et il n'y a pas de désaccord. »

La Reine assure Darius du retour de son fils et convainc en même temps le spectateur que Xerxès va faire son apparition sur scène. La Reine insiste sur l'isolement de Xerxès (μονάδα, ἔρημόν) et prépare ainsi l'entrée de Xerxès dans la séquence finale où ce dernier arrivera seul ou accompagné par une très mince escorte (οὐ πολλῶν μετὰ). Les spectateurs observent l'anxiété de Darius qui interrompt son épouse pour lui demander si son fils a survécu (v. 735) et le sort de Xerxès est l'objet principal de l'intérêt du public, maintenant que le résultat de la défaite perse a été annoncé.

Darius, au moment de retourner dans le monde des morts, prépare l'arrivée de Xerxès et sa rencontre avec le chœur et la Reine. Il donne ainsi aux personnages en scène des recommandations sur la conduite à tenir aux vers 829-834 :

πρὸς ταῦτ' ἐκεῖνον, σωφρονεῖν κεχρημένον,

πινύσκειτ' εὐλόγοισι νοθετήμασιν,

λῆξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπῳ θράσει.

σὺ δ', ὧ γεραιὰ μητέρα ἢ Ξέρξου φίλη,

ἐλθοῦσ' ἐς οἶκους κόσμον ὅστις εὐπρεπῆς

λαβοῦσ' ὑπαντίαζε παιδί.

« En vue de cela, celui-là, qui manque de bon sens,

corrigez-le aux moyens d'avertissements raisonnables,

qu'il cesse de causer du tort aux dieux dans son impudence orgueilleuse.

Toi, chère vieille mère de Xerxès,

va chez toi et prends une parure qui convient,
puis va à la rencontre de ton fils. »

Darius invite le chœur à adresser des remontrances avisées à son fils et délègue le message qu'il voudrait faire parvenir à Xerxès aux vieux dignitaires perses. Le dramaturge conforte ainsi le spectateur dans son impression qu'il va assister à la rencontre entre Xerxès et le chœur mais ménage également des éléments de surprise puisqu'à aucun moment dans la séquence finale le chœur ne donnera effectivement de conseil à Xerxès pour corriger son attitude. De même, Darius ordonne à son épouse d'aller chercher une nouvelle tenue pour Xerxès, préfigurant ainsi l'imminence de l'arrivée de son fils. Cependant, le dramaturge crée là aussi une attente qui sera déçue puisque la reine ne réapparaîtra pas avec une nouvelle tenue avant l'arrivée de son fils.

Le troisième *stasimon* est composé d'un éloge nostalgique et idéalisé⁵⁴⁸ du règne de Darius qui évoque plus particulièrement les retours heureux que connaissait alors l'armée perse, aux vers 861-862 :

νόστοι δ' ἐκ πολέμων ἀπόνους ἀπαθειῖς
ἀνέρας εὖ πράσσοντας ἄγον οἴκους.
« Les retours de la guerre conduisaient vers leur maison
des hommes victorieux, sans peine et sans souffrance. »

Ce rappel idéalisé des retours de guerre à l'époque de Darius annonce celui de Xerxès qui va bientôt être mis en scène et prépare un contraste entre l'évocation de ce bonheur connu par les expéditions de Darius et la retraite laborieuse de Xerxès qui a déjà été évoquée au cours de la pièce et dont les derniers pas vont être mis en scène dans la séquence finale. Le dernier *stasimon* offre un rappel de la thématique épique du retour et à travers les retours des guerriers de Darius c'est le retour de Xerxès qui est implicitement visé.

Dans les *Perses*, c'est la séquence finale qui fait l'objet d'annonces répétées au cours de l'œuvre. L'apparition de Xerxès est attendue tout au long de l'œuvre et la séquence finale est ainsi construite comme le climax de l'œuvre. Ce phénomène est à mettre en rapport avec la composition de la pièce fondée sur le rapport d'un événement qui a eu lieu dans le hors-scène avant le début de l'action représentée par la pièce.

⁵⁴⁸ Meier (1991, 92) : « les armées de Darius, affirme le chœur, sont toujours revenues saines et sauvées ; qu'il n'en soit pas allé de même pour les armées conduites par ses sujets, c'est ce que le chœur omet de signaler. Il ne veut connaître que les succès : les généraux ont conquis des villes tout autour de l'Hellespont, en Thraces ; ils se sont emparés de toute une série d'îles grecques depuis le nord de l'Égée jusqu'à Chypre, et enfin de l'Ionie tout entière. Pour une partie de ces territoires il s'agissait seulement de reconquêtes après le soulèvement de l'Ionie, mais le chœur n'en dit mot. »

L'absence du personnage de la mère lors de la séquence finale est un fait remarquable⁵⁴⁹. En effet, la dernière tirade de Darius avait préparé le spectateur à voir la Reine accueillir son fils, aux vers 832-834 et 837-838 :

σὺ δ', ὦ γεραιὰ μητέρα ἢ Ξέρξου φίλη,
ἐλθοῦσ' ἐς οἴκους κόσμον ὅστις εὐπρεπῆς
λαβοῦσ' ὑπαντίαζε παιδί.

...
ἀλλ' αὐτὸν εὐφρόνως σὺ πρᾶνον λόγοις·
μόνης γάρ, οἶδα, σοῦ κλύων ἀνέξεται.
« Toi, chère vieille mère de Xerxès,
va à la maison, la plus belle des tenues
prends la puis, va à la rencontre de ton fils.

...
Mais toi, calme-le avec tes paroles bienveillantes,
c'est toi seule, je le sais, qu'il supportera d'entendre. »

Le spectateur s'imaginait, à entendre cette tirade que la Reine serait la première à accueillir Xerxès de ses mots réconfortants et apaisants, chargée d'une nouvelle tenue dont elle pourrait revêtir son fils. Au vers 850 la Reine nuance sa capacité à accueillir Xerxès par le futur *πειράσομαι* « j'essaierai », mais l'absence de la Reine de la séquence finale est tout de même remarquable⁵⁵⁰. Eschyle ménage ainsi une surprise malgré le caractère attendu de l'arrivée de Xerxès, puisque si celle-ci a été annoncée à de nombreuses reprises dans l'œuvre, elle s'effectue cependant selon des modalités qui déjouent les attentes du spectateur sur ce point. De plus, la présence du personnage de la Reine qui a été caractérisé tout au long de la pièce par une certaine dignité⁵⁵¹ serait déplacée dans le finale lyrique et essentiellement composé de plaintes que présente la tragédie. Griffith (1998, 57) évoque pour sa part le fait que la reine attend Xerxès dans le palais et cette promesse de réconfort serait pour le roi la garantie d'être accepté à son retour et de récupérer psychologiquement de sa défaite. L'absence de la Reine du finale éviterait également la mise en scène d'un passage où le roi serait infantilisé, mais permet également au

⁵⁴⁹ Sur l'importance de la Reine dans les *Perses*, voir McClure (2006) qui fait notamment remarquer que chez Hérodote (VII, 52), Xerxès a laissé en partant pour la Grèce le pouvoir en charge à son cousin Artabanus et non à sa mère.

⁵⁵⁰ Pour pallier cette difficulté, certains des critiques ont transféré les vers 527-531 après le vers 851. Voir sur ce point Dworacki (1979, 101-102). Jouanna (2009, 98-99, n° 69) défend l'ordre du texte transmis et souligne « 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. »

⁵⁵¹ Par exemple, à l'annonce de la défaite perse, la Reine avait gardé le silence laissant au chœur le soin de proférer une lamentation (v. 256-289).

chœur de critiquer Xerxès⁵⁵². Selon Garvie (1978, 68), la reine sert essentiellement à représenter son fils dans la tragédie et dès lors que ce dernier intervient personnellement sur scène, la présence de la mère devient accessoire. Il faut aussi noter que, contrairement au rêve de la Reine qui racontait comment Xerxès déchirait ses habits lorsqu'il était face à son père, Xerxès ne rencontre pas son père dans la séquence finale et n'est confronté qu'aux vieillards du chœur.

La séquence finale des *Perses* présente donc l'arrivée d'un personnage qui a été auparavant l'objet de nombreux discours : Xerxès. Ce dernier est moins présenté comme un individu doté d'un caractère propre que comme le type même de l'autocrate enclin à la démesure. Cette absence de personnalité propre à Xerxès se retrouve dans la séquence finale où le personnage apparaît non plus tellement comme le type de l'homme orgueilleux mais comme le chanteur soliste d'une plainte qu'il partage avec le chœur.

L'*Agamemnon* : l'arrivée tardive et surprenante d'Égisthe

Une autre tragédie est caractérisée par l'apparition d'un nouveau personnage au cours de sa séquence finale : l'*Agamemnon* où Égisthe entre pour la première fois en scène au vers 1577. Contrairement à ce que l'on pouvait constater au sujet de Xerxès, Égisthe n'était guère l'objet des discours des autres personnages avant la séquence finale. Si Clytemnestre faisait des références voilées à son adultère (v. 611-612, 856-857), seule Cassandre, qui a pour fonction d'introduire l'histoire de Thyeste, à savoir l'une des composantes de la séquence finale, a évoqué Égisthe et ce de façon implicite, au moyen de l'image du lion, aux vers 1223-1225 :

ἐκ τῶνδε ποιναὶς φημί βουλευεῖν τινα
λέοντ' ἄνακτιν ἐν λέχει στρωφώμενον
οἰκουρόν, οἴμοι, τῷ μολόντι δεσπότη
ἐμῷ
« De cela je vous le dis un lion prépare le châtiment,
un lion sans force qui se retourne dans le lit
et reste à la maison, hélas, contre le maître qui revient,
mon maître. »

Ces vers, énoncés juste après un rappel de la mort des enfants de Thyeste donnés à manger à ce dernier, mentionnent implicitement Égisthe. La réplique que ce dernier prononcera dans la

⁵⁵² Ce point est souligné par Dworacki (1979, 103). Pour ce critique, c'est par l'absence d'Atossa que le dramaturge crée un effet de sens avec ce personnage.

séquence finale au sujet du crime du père d'Agamemnon se trouve ainsi anticipée, de même que les accusations de lâcheté et d'inaction que le chœur lui adressera. En effet, l'adjectif οἰκουρός sera repris au vers 1626 où le chœur accusera Égisthe d'être resté à la maison contrairement à ceux qui reviennent du combat (v. 1625). À part ces vers, rien dans le corps de la tragédie ne préparait à l'arrivée en scène d'Égisthe, même si les paroles prononcées par Cassandre au sujet de Thyeste et Atrée font attendre une conclusion apportée à cette partie de l'histoire.

Dans la séquence finale en elle-même, Clytemnestre mentionne son amant aux vers 1434-1437 :

οὐ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,
 ἕως ἂν αἴθη πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς
 Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί.
 οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους
 « L'attente de la peur ne rentrera pas dans mon palais,
 tant que brûle le feu à mon foyer,
 Égisthe, bienveillant pour moi comme auparavant.
 Il est pour nous en effet un bouclier garant d'une grande assurance. »

Égisthe est nommé pour la première fois au cours de la séquence finale où Clytemnestre se sert de son nom pour parer aux menaces du chœur qui insiste sur l'isolement que va connaître la reine (v. 1429-1430)⁵⁵³. Contrairement à Cassandre qui le présentait comme un lion sans force vauté dans un lit, Clytemnestre voit en Égisthe un bouclier d'où elle tire son assurance. Ces vers mentionnent le nom d'Égisthe mais ne rendent pas pour autant son arrivée sur scène nécessaire, par opposition aux effets d'attente que créaient les mentions du nom de Xerxès dans les *Perses*. De même Clytemnestre évoque le crime d'Atrée aux vers 1499-1503, introduisant une thématique qui sera développée par Égisthe à son entrée en scène, mais rien à ce moment ne laisse présager qu'Égisthe lui-même va personnellement intervenir dans l'action.

L'entrée en scène d'Égisthe confirme le portrait qu'en a brièvement donné Cassandre. En effet, il arrive opportunément après le meurtre d'Agamemnon, triomphe et récolte les fruits de l'action de Clytemnestre. La répétition du participe ἰδών au début et à la fin de sa tirade (v. 1580, v. 1611) souligne le rôle de spectateur d'Égisthe qui n'a pas pris une part active au crime dont il profite. Le chœur dénonce longuement sa lâcheté (v. 1625-1627, v. 1633-1635, v. 1643-1646) et insiste sur le fait qu'il a laissé une femme agir à sa place. Il dénonce l'adultère dont

⁵⁵³ Gantz (1977, 33) montre comment le feu (ἐστίας), d'où Clytemnestre tire une certaine assurance, a cependant un pouvoir destructeur qui devrait inquiéter la reine. En outre, pour Morgan (2007, 303) : « Clytemnestra's statement "as long as Aegisthus lights the fire on my hearth" offers a highly sexualized image of her appropriation of the symbol of rule and perversion of the normal process of royal heredity. »

s'est rendu coupable Égisthe (v. 1626 εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων « outrageant la couche de l'homme ») et rappelle ainsi l'image du lion vautré dans le lit que donnait Cassandre. Si Égisthe correspond ainsi au portrait ébauché en quelques mots par cette dernière, il ne semble guère en mesure d'apporter la protection que Clytemnestre disait trouver en lui. En effet, la résistance que lui oppose le chœur le met en défaut et le révèle pour le lâche qu'il est, de même que sa volonté de se servir des richesses d'Agamemnon pour diriger les citoyens d'Argos (v. 1638-1639) l'éloigne du modèle du bouclier que Clytemnestre dit voir en lui. Le texte semble ainsi opposer la clairvoyance de la prophétesse morte et les illusions de Clytemnestre, qui ne sera en rien protégée par Égisthe de la vengeance qu'Oreste exercera contre elle. De plus le portrait peu reluisant qu'Égisthe donne de lui-même dans la séquence finale a pour effet de discréditer Clytemnestre elle-même qui, à partir de là, ne sera plus considérée que comme une adultère coupable du meurtre de son époux⁵⁵⁴.

L'*Agamemnon* surprend ainsi son lecteur en introduisant à la fin un nouveau personnage dont il n'a été auparavant question que de façon très fugace. La place mineure accordée à Égisthe par Eschyle contraste avec le rôle de premier plan qui lui est donné dans les différents passages de l'*Odyssée* qui évoquent le meurtre d'Agamemnon⁵⁵⁵ et le passage à l'arrière-plan

⁵⁵⁴ Nous empruntons cette remarque à Van Erp Taalman Kip (1996, 126).

⁵⁵⁵ Au chant 4 de l'*Odyssée*, Ménélas évoque la mort d'Agamemnon là où dans l'*Agamemnon* c'est à Clytemnestre que le veilleur va faire son rapport. Aux vers 529- 537 est évoqué le plan qu'Égisthe met en œuvre contre Agamemnon qui meurt sous les coups de son ennemi. Au chant 11 de l'*Odyssée*, vers 385-439, Ulysse rencontre aux Enfers l'âme d'Agamemnon et des autres hommes qui sont morts dans la demeure d'Égisthe (v. 389 οἶκῳ ἐν Αἰγίσθου). La mort d'Agamemnon est racontée en ces termes, aux vers 409-411 :

ἀλλά μοι Αἰγίσθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
 ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἴκόνδε καλέσσας,
 δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ.
 « Mais Égisthe, ayant préparé pour moi la mort et la fin,
 m'a tué avec mon épouse maudite, m'ayant appelé chez lui
 pour dîner, comme quelqu'un tue un bœuf sur sa mangeoire. »

Dans ces vers, il apparaît clairement que chez Homère c'est Égisthe qui est le principal instigateur de la mort d'Agamemnon. La mort d'Agamemnon dans la demeure d'Égisthe est encore mentionnée au chant 24 (v. 19-22). Aux vers 96-97 du chant 24, l'âme d'Agamemnon mentionne le couple qui l'a tué en mettant en valeur le nom d'Égisthe :

ἐν νόστῳ γάρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον
 Αἰγίσθου ὑπὸ χειρὶ καὶ οὐλομένης ἀλόχοιο.
 « Au retour, Zeus avait prévu pour moi une triste mort
 entre les mains d'Égisthe et de mon épouse maudite. »

d'Égisthe permet de mieux mettre en valeur le personnage de Clytemnestre⁵⁵⁶. Plusieurs fonctions se trouvent assignées au personnage d'Égisthe à la fin de la pièce. Il consacre le tournant pris par la pièce qui cesse d'évoquer la guerre de Troie pour se concentrer sur la malédiction familiale des Atrides⁵⁵⁷, par le récit qu'il fait du banquet offert par Atrée à Thyeste. Son portrait d'homme lâche et opportuniste permet de redorer *a posteriori* celui d'Agamemnon⁵⁵⁸ et son intervention développe les conséquences de la mort du roi légitime sur le plan politique. Son introduction sur scène, qui n'a guère été préparée par ce qui précède dans l'œuvre et semble donc peu nécessaire, n'en vient pas moins apporter un éclairage intéressant à l'action⁵⁵⁹.

Le *Prométhée enchaîné* : l'intervention décisive d'Hermès

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* met également en scène l'introduction d'un nouveau personnage : Hermès. L'arrivée de ce dernier n'a pas été préparée par ce qui précède et constitue une surprise totale pour le spectateur. Cependant, son arrivée est à replacer dans le cadre des arrivées des autres personnages de l'œuvre. En effet, la structure du *Prométhée enchaîné* se définit essentiellement par la succession des arrivées de personnages qui viennent voir Prométhée attaché à son rocher pour différentes raisons, à part dans le prologue où Kratos,

Montanari (2017, 127) pour sa part met en avant le rôle déjà majeur dont se trouve doté Clytemnestre chez Homère où elle tue Cassandre de ses mains et où à deux reprises elle est le sujet de verbe énonçant la mort d'Agamemnon (IX, 453, XXIV, 200).

⁵⁵⁶ Fartzoff (2018, 25 n°12) montre qu'« Eschyle n'a pas innové sur ce point : s'inspirant peut-être des *Eées* d'Hésiode, Stésichore fait déjà de Clytemnestre la seule coupable. »

⁵⁵⁷ Ce tournant est notamment marqué par la présence plus importante des termes de la famille du nom γένοϋ dans la dernière partie de la pièce, comme a pu le montrer Fartzoff (2018, 70-72). Pour Conacher (1987, 56) le seul intérêt du personnage d'Égisthe est la mention qu'il fait de la malédiction, Clytemnestre étant celle qui garde le pouvoir : « The only real power on the scene, however, is Clytemnestra, and it is she who easily checks further violence. Aegisthus has been required to lead us back, for the sake of the trilogy's development, to the theme of the ancestral curse and the blood-feud. Once his small role has been fulfilled it is Clytemnestra who effects the uneasy diminuendo with which the action of this play concludes. »

⁵⁵⁸ Ainsi, la façon dont Égisthe prétend avoir ourdi un piège contre Agamemnon (v. 1604, v. 1608-16011) rappelle le filet enveloppant Troie mais cette image, à présent associée à l'action d'un homme lâche qui n'a pas participé à la guerre, apparaît comme une version dégradée de l'action d'Agamemnon.

⁵⁵⁹ Pour Raeburn (2017) : « we can also note how skillfully Aeschylus uses Aegisthus in the dramatic sequence. Earlier on he would have been in the way and detracted from Clytemnestra's crucial role. But his presence in the palace as a usurper will be important in the second play of the Trilogy when Orestes returns not only to avenge his father but to recover his patrimony. This lateness of this entrance, with the implication that he has been staying out of the way, reinforces his characterization as a coward behind his vindictive and bullying bluster. »

Bia et Héphaïstos entrent en scène pour enchaîner Prométhée. Le chœur est ainsi venu mu par la curiosité qui l'a saisi en entendant les bruits causés par l'enchaînement (v. 133-134), Océan dit venir par sollicitude envers Prométhée (v. 298), Io rencontre Prométhée au cours de ses errances et Hermès vient sur les ordres de Zeus. La séquence finale présente plus particulièrement une structure similaire au premier épisode de l'œuvre où l'entrée d'Océan en scène fait suite à un échange entre Prométhée et le chœur.

Dans la séquence finale, l'entrée d'Hermès est rendue nécessaire par l'impasse dans laquelle s'est enlisé l'échange entre le chœur et Prométhée. En effet, le chœur vient d'exprimer son scepticisme⁵⁶⁰ face aux affirmations de Prométhée qui évoque en détail la chute du pouvoir de Zeus (v. 907-927). Le chœur, qui préfère plier face à la nécessité⁵⁶¹ s'effraie devant l'imprudence de Prométhée et ne peut exprimer que son effarement face au langage défiant que tient le Titan (v. 932, 934). Prométhée rabroue violemment le chœur⁵⁶² qui lui a implicitement suggéré de céder (v. 936). L'arrivée d'Hermès, qui vient remplacer le chœur comme interlocuteur de Prométhée, intervient précisément lorsque la poursuite du dialogue entre le chœur et Prométhée semble impossible, tandis que dans le premier épisode l'arrivée d'Océan venait interrompre un échange entre le chœur et Prométhée qui voulait apprendre au chœur tous ses maux (v. 271-273).

Hermès intervient sur les ordres de son père pour apprendre de Prométhée l'identité de celle avec qui Zeus ne doit pas s'unir, sous peine d'engendrer un fils qui le détrônera. Hermès est ainsi principalement caractérisé par son obéissance à Zeus, dont il relaie l'autorité sur scène, ainsi que par son appartenance au camp des jeunes divinités (v. 955-956). Prométhée se raille de lui comme d'un dieu subalterne qui sert de serviteur à Zeus (v. 941 τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν « le messager de Zeus que voici », v. 942 τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον « le serviteur du jeune tyran » v. 954 ὡς θεῶν ὑπηρέτου « étant sous les ordres des dieux », v. 966-969, v. 983). Son rôle est d'ordonner à Prométhée de révéler l'information qu'il garde secrète puis, face au refus du Titan, de le menacer (v. 1007-1035). Le portrait d'Hermès est moins travaillé que celui d'Océan ou d'Io et ce personnage se résume essentiellement à la fonction pour laquelle il entre en scène. Des références sont faites à son rôle traditionnel de messager des dieux (v. 943 τι καινὸν ἀγγελῶν ἐλήλυθεν « il est venu pour annoncer une nouveauté », v. 969 Ζηνί

⁵⁶⁰ v. 928 σύ θην ἃ χηρίζεις, ταῦτ' ἐπιγλωσσᾶ Διός « toi ce que tu désires ce sont ces propos que tu tiens au sujet de Zeus »

⁵⁶¹ v. 936 οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί « ceux qui s'inclinent devant Adrastée sont sages »

⁵⁶² v. 937 σέβου, προσεύχου, θῶπτε τὸν κρατοῦντ' ἀεί « honore, prie, flatte celui qui gouverne aujourd'hui »

πιστὸν ἄγγελον « fidèle messenger de Zeus »), même si son rôle est ici davantage de recueillir une information que d'en délivrer une. Hermès accomplit également une fonction de conseiller auprès de Prométhée⁵⁶³, le renvoyant à son εὐβουλία (v. 1035), moyen par lequel le dramaturge souligne la démesure de son protagoniste.

Trois des fins des tragédies d'Eschyle mettent ainsi en scène l'entrée d'un nouveau personnage : Xerxès dans les *Perses*, Égisthe dans l'*Agamemnon* et Hermès dans le *Prométhée enchaîné*. Seule l'arrivée de Xerxès a été l'objet d'une préparation dans la partie précédente de la tragédie. L'arrivée d'Égisthe, à un point où la tragédie semble prête à s'achever, constitue une surprise pour le spectateur tandis que l'arrivée d'Hermès s'intègre à la série des personnages qui viennent voir Prométhée. L'entrée de Xerxès marque le début de la séquence finale tandis que celles d'Égisthe et Hermès ont lieu au cours de celle-ci. Xerxès est un roi déchu qui rentre chez lui après une défaite militaire, Égisthe est le complice de Clytemnestre qui vient recueillir les fruits de son crime et s'emparer du pouvoir argien et Hermès est l'envoyé de Zeus qui vient questionner Prométhée avant d'énoncer le châtement qui va s'abattre sur lui et Eschyle fait ainsi un emploi très divers du nouveau personnage qu'il introduit à la fin de ses tragédies. Dans deux des pièces l'intervention du nouveau personnage est nécessaire à l'achèvement de la pièce : Xerxès est attendu depuis les premiers vers de la tragédie et son entrée dans le palais vient fournir une fin à la pièce à laquelle manquerait sinon un élément de clôture ; l'affrontement entre Hermès et Prométhée apporte la crise nécessaire à la clôture de la pièce en introduisant le cataclysme qui va s'abattre sur le Titan. L'apparition d'Égisthe ne semble pas nécessaire à l'achèvement de l'*Agamemnon* qui pourrait globalement se terminer après le vers 1576. Son intervention à la fin de la pièce est donc la plus surprenante pour le spectateur même si elle était préparée par l'importance donnée à la malédiction d'Atrée dans la scène avec Cassandre. L'arrivée d'un nouveau personnage à la fin d'une pièce semble donc répondre tantôt à la nécessité dramaturgique d'apporter un élément de clôture à la pièce, tantôt à la volonté de créer un effet particulier sur le spectateur.

L'évolution des personnages ayant déjà pris part au drame

⁵⁶³ Voir Fartzoff (2017, 224).

Sauf dans le cas des *Sept contre Thèbes* et des *Perses*, la séquence finale de chacune des tragédies d'Eschyle fait intervenir un personnage qui a déjà eu un rôle dans la tragédie. La question se pose de savoir si le rôle que ces personnages tiennent dans la fin de la pièce est semblable à celui qu'ils ont eu précédemment dans l'œuvre ou si le passage à la séquence finale implique un changement pour eux.

Le *Prométhée enchaîné* : l'impudence extrême de Prométhée

Face à Hermès se tient Prométhée, personnage en scène depuis le début de la pièce et la tragédie du *Prométhée enchaîné* est la seule présentant chez Eschyle la présence continue d'un personnage sur scène⁵⁶⁴. Dans la séquence finale, Prométhée fait preuve d'une insolence qui le caractérisait déjà dans le corps de la tragédie, mais à un degré moindre. Ainsi, dans l'échange entre lui et le chœur qui constitue dans cette pièce la *parodos*, Prométhée menaçait déjà Zeus d'être un jour dans le besoin de son aide, aux vers 167-177 :

ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατερᾷς
ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,
χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ' ὑφ' ὅτου
σκῆπτρον τιμᾶς τ' ἀποσυλᾶται.
καί μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς
ἐπαοιδαῖσιν θέλξει, στερεᾶς τ'
οὔποτ' ἀπειλᾶς πτήξας τόδ' ἐγὼ
καταμηνύσω,
πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων δεσμῶν χαλάσῃ
ποινάς τε τίνειν
τῆσδ' αἰκειᾶς ἐθελήσῃ.
« Je jure qu'il aura besoin de moi,
même si je suis maltraité dans de rudes chaînes,
lui le chef des bienheureux,
pour lui montrer la nouvelle volonté par laquelle
il sera privé de son sceptre et de ses honneurs.
Et ce n'est pas avec les charmes mielleux d'une parole persuasive
qu'il m'adoucira ni en m'effrayant
par de dures menaces que moi
je révélerai cela,
avant qu'il ne me libère de ces liens sauvages
et que de cet outrage
il accepte de payer le prix. »

⁵⁶⁴ Pour le lecteur, la présence de Prométhée est même plus continue que celle du chœur, puisque ce dernier semble disparaître lors de la scène avec Océan (v. 284-396).

La menace que profère alors Prométhée est moins précise que celle qu'il énoncera dans la séquence finale, puisqu'il n'a pas encore été révélé aux spectateurs que c'est un enfant de Zeus qui causera sa perte, mais le Titan fait déjà preuve de la même impudence que celle qui provoquera l'entrée d'Hermès à la fin de la pièce. Le chœur souligne ainsi l'audace dont fait preuve Prométhée (v. 178 σὸ μὲν θρασύς).

Cependant, dans le début de la pièce le portrait qui est fait de Prométhée est plus contrasté que celui que l'on peut tirer de la séquence finale. En effet, au cours de l'enchaînement Prométhée gardait un silence qui lui conférait une certaine dignité tandis que les défis qu'il adresse de façon répétée à Zeus au cours de la séquence finale deviennent l'expression d'une hardiesse démesurée de sa part. Au cours du monologue qu'il prononce dans le prologue (v. 88-127), Prométhée se montrait ébranlé par le sort qu'il subissait (v. 98-100) avant de se ressaisir en se résignant à supporter la force du destin contre laquelle il n'est pas possible de lutter (v. 103-105). Prométhée témoignait d'une certaine crainte à l'arrivée du chœur (v. 113-115) et l'assurance qu'il présentait était moindre que celle dont il témoigne à la fin de la pièce où il répète que, puisqu'il ne peut pas mourir, Zeus ne peut pas réellement l'atteindre (v. 933, v. 1053)⁵⁶⁵.

De même dans le premier épisode, le portrait qui est fait de Prométhée est plus nuancé que celui de la séquence finale. Ainsi Prométhée y exprime sa douleur (v. 197-198) et souligne le caractère pathétique de sa position (v. 237-241, v. 246). Prométhée assume ouvertement sa faute (v. 266 ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι « c'est volontairement, volontairement que j'ai commis une faute, je ne le nierai pas »), mais reconnaît qu'il ne s'attendait pas à un tel châtement (v. 268-269) et montre ainsi une certaine vulnérabilité. Face à Océan qui, contrairement à Hermès, dit venir en ami (v. 296-297) Prométhée adopte une posture plus modérée qu'il ne le fera à la fin de la pièce face au messager des dieux. Le deuxième épisode montre un Prométhée bienfaiteur des hommes, créant une image sympathique du Titan, de même que dans le troisième épisode son intervention auprès d'Io contribue à donner une image favorable de lui puisqu'il lui apporte des informations quant aux épreuves qu'elle va devoir subir. L'aide qu'il apporte à Io contraste avec son refus de révéler à Zeus le secret de sa chute

⁵⁶⁵ Au vers 753, l'immortalité était présentée par Prométhée comme une source de peines puisqu'elle le privait de la possibilité d'échapper à ses malheurs, possibilité offerte à Io qui songe à se suicider (v. 747-751). Voir Griffith (1983, 252).

et la violence dont témoignent les paroles de Prométhée lors de la séquence finale peut étonner le spectateur qui a été habitué à voir un personnage plus mesuré⁵⁶⁶.

La ligne particulièrement dure qu'adopte Prométhée dans la séquence finale est donc relativement surprenante par rapport à la conduite du personnage dans ce qui précède de la pièce. Le dramaturge semble durcir le caractère de son protagoniste pour amener la pièce à sa fin en lui faisant prononcer des menaces qui provoquent le déferlement de la puissance de Zeus contre lui. Le chœur et Océan soulignaient déjà la tendance de Prométhée à prononcer des paroles rudes contre Zeus (v. 178-182 ; v. 311-314) et il est établi tôt dans l'œuvre que si Prométhée ne cesse de lancer des paroles de défi à Zeus il sera puni, mais la coupure induite par le troisième *stasimon* après la sortie de scène d'Io semble ménager un changement important dans l'attitude de Prométhée qui après ce chant n'est plus que menace et défi.

L'*Agamemnon* : la transformation de Clytemnestre en meurtrière

Le personnage qui domine la première partie de la séquence finale de l'*Agamemnon* est Clytemnestre. Il s'agit du personnage principal de l'ensemble de la pièce et il a été introduit dans toute son ambiguïté dès le prologue, aux vers 10-11 :

ὧδε γὰρ κρατεῖ
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
« C'est ainsi que gouverne
le cœur plein d'attente d'une femme aux pensées d'homme »

Le veilleur présente ainsi un personnage hors-norme : une femme aux pensées masculines (ἀνδρόβουλον), en position de pouvoir (κρατεῖ). Ces caractéristiques se retrouveront dans la séquence finale où Clytemnestre triomphe au-dessus du cadavre de son époux comme un héros homérique le ferait et sort de scène pour exercer le pouvoir avec son amant (v. 1673 κρατοῦντε τῶνδε δωμαίων).

Le premier épisode, qui n'apporte guère au spectateur d'information supplémentaire par rapport au prologue, a essentiellement pour fonction de présenter le personnage de Clytemnestre qui apparaît alors pour la première fois en scène. Le portrait en actes qui est donné

⁵⁶⁶ Il faut cependant noter que la peur est mentionnée dans la séquence finale, au vers 1089 (τεύχουσα φόβον στείχει φανερώς), alors que Hermès n'est sans doute plus en scène pour entendre de le Titan. Au sujet de l'expression de cette peur qui s'accompagne cependant de courage, voir Konstan (2006, 317 n°18).

d'elle la présente comme particulièrement habile dans le domaine de la parole, comme l'illustre la façon dont elle subjugue le chœur (v. 317-319)⁵⁶⁷, et de l'inventivité technique comme le montre sa maîtrise du système de signaux de feu (v. 281-316)⁵⁶⁸. Clytemnestre expose en des termes voilés la menace qui pèse sur le retour d'Agamemnon lorsqu'elle évoque la peine des morts qui se tient en éveil (v. 346 ἐγρηγορὸς τὸ πῆμα τῶν ὀλωλότων), faisant implicitement référence au tort commis contre Iphigénie qu'elle n'a pas oublié⁵⁶⁹. Se trouvent ainsi annoncées la mort d'Agamemnon et la place que Clytemnestre donnera à Iphigénie dans le discours de justification qu'elle présentera de son acte. La parole de Clytemnestre se caractérise ainsi par une opacité qui suggère le danger que représente ce personnage intrigant.

Clytemnestre achève la tirade où elle évoque le siège de Troie par une référence à son identité féminine et le vers 348 est à rapprocher du vers 1661 :

τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἐμοῦ κλύεις (v. 348)
 « Tu entends de tels propos de moi qui suis une femme. »

ὧδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν. (v. 1661)
 « c'est ainsi qu'est le discours d'une femme, si quelqu'un estime qu'il vaut la peine de l'apprendre. »

La première et la dernière prise de parole de Clytemnestre sont ponctuées par une mention du caractère féminin de la locutrice. Chacune de ces mentions est une forme de manipulation de l'interlocuteur masculin mais leur fonction est différente. Au vers 348, il s'agit pour Clytemnestre de tromper le chœur pour que l'action puisse se poursuivre, tandis qu'au vers 1661, il s'agit de calmer Égisthe, d'arrêter son action sans qu'il en prenne ombrage et donc de mettre fin à la pièce⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ Selon Medda (2020, 55) : « I Vecchi restano affascinati e come soggiogati dal racconto, tanto che invece di una prevedibile e attesa espressione di gioia per la notizia della vittoria, il Corifeo reagisce con l'ammissione di essere preda di un senso di stupefatta meraviglia, che fa prevalere il desiderio di ascoltare ancora sulla stessa necessità di ringraziare gli dei ».

⁵⁶⁸ Medda (2020, 54-55) montre également que Clytemnestre dispose, dans le domaine de la géographie, d'une connaissance qui dépasse largement celles attendues chez une femme grecque. Le vers 312 révèle la capacité de Clytemnestre à organiser le système des signaux de feu. Medda (2020, 55) : « Il personaggio appare dotato di un controllo pieno e sovralfemminino su un mondo che prende vita grazie alle sue stesse parole, e fornisce così una prova inconfutabile della propria intelligenza e della legittimità del suo esercizio del potere. »

⁵⁶⁹ Mazon (1925, 22 n°2), Medda (2017, II, 224-225).

⁵⁷⁰ Sur ce point voir Raeburn et Thomas (2011, 241) qui estiment, que contrairement aux vers 348, 614 et 1401 où Clytemnestre ferait presque preuve de féminisme, le vers 1661 contiendrait une forme de « pathos in the sincere humility of εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν ». Goldhill (1984, 96-97) fait remarquer le contraste établi entre l'emploi du nom γυνή par lequel Clytemnestre se désigne elle-même et la répétition du nom ἀνὴρ (v. 1643, v. 1654) pour désigner Égisthe. Medda (2017, III, 455-456) estime pour sa part que cette clause prend acte, au vers 1661, du passage d'une Clytemnestre virile, capable de décisions et d'actions qui dépassent les citoyens composant le chœur, à une Clytemnestre proche du modèle de la femme temporisatrice et prudente, capable de gérer le futur de la maison

Le deuxième épisode est caractérisé par une brève intervention de Clytemnestre (v. 587-614) qui montre la supériorité de cette dernière sur les autres personnages en présence⁵⁷¹. Ainsi, elle met en avant la façon dont elle a anticipé la nouvelle apportée par le héraut en faisant retentir il y a longtemps déjà un cri d'allégresse pour le retour du roi (v. 587 ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο). Clytemnestre rapporte l'humiliation dont elle a été victime lorsque les vieillards ont mis sa parole en doute (v. 590-593) et se venge ainsi du chœur qui avait refusé de croire ses paroles (v. 274, v. 276). En effet, le héraut envoyé par Agamemnon ne vient que confirmer la nouvelle qu'avait déjà apportée Clytemnestre qui ne manque pas de souligner l'inutilité de ce messenger (v. 598 καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν ; « et maintenant à quoi bon m'en dire davantage ? »). La reine se sert du héraut pour communiquer à son époux son propre message (v. 604 ταῦτ' ἀπάγγελον πόσει) et sort de scène sans même attendre sa réponse. Elle montre ainsi le peu de cas qu'elle fait du héraut et du chœur et laisse comprendre aux spectateurs qu'elle a des affaires plus importantes à régler à l'intérieur du palais. L'opposition latente qui semble caractériser ses rapports avec le chœur⁵⁷² se transformera dans la séquence finale en un conflit ouvert.

En plus de montrer sa supériorité sur les autres personnages, cette tirade de Clytemnestre révèle le caractère double de sa parole. Ainsi, Clytemnestre insiste sur la joie que provoque en elle le retour d'Agamemnon (v. 587 χαρᾶς ὕπο, v. 601-604) évoquant en fait sans doute le plaisir qu'elle éprouve à l'idée de se venger de son époux, plaisir dont elle témoignera également dans la séquence finale en évoquant le meurtre d'Agamemnon (v. 1389-1392). Dans le message que Clytemnestre veut faire parvenir à son époux (v. 606-612) elle professe une fidélité qui constitue en fait une première référence oblique à l'adultère qu'elle a commis avec Égisthe. Elle se dit l'ennemie de ceux qui sont mal intentionnés (v. 608 πολεμίαν τοῖς δύσφορον), se présentant ainsi comme la fidèle gardienne de la demeure. Or Agamemnon s'est montré hostile envers son propre foyer en tuant Iphigénie et il est possible de voir une menace

royale. Il commente ailleurs (2020, 64) le vers 1661 de cette façon : « Per un'ultima volta, la parola di Clitemestra manipola il reale, costruendo un'immagine della situazione non corrispondente ai dati di fatto, ed è estremamente significativo che, in questa fase finale della tragedia, la regina torni subdolamente a presentare il proprio discorso come 'il discorso di una donna, se qualcuno si degna di prestargli attenzione' λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν (1661). Dopo aver raggiunto vertici inauditi di sfida e inappropriata verbale, l'assassina torna a toni falsamente moderati, e cerca riparo per il futuro. » Winington-Ingram (1983, 113) voit ici une trace de « her old irony ». Bednarowski (2015, 199) pense que cette référence à son genre « argues that her intention to rule peaceably should to be taken seriously. »

⁵⁷¹ Pour une analyse détaillée de cette tirade, voir Moreau (1992) qui insiste la façon dont cette tirade montre chez Clytemnestre « l'orgueil, une habileté diabolique dans le maniement du langage, le refus du statut de femme ».

⁵⁷² Medda (2020, 54) imagine que cette opposition est même antérieure au début de l'intrigue : « Quando Clitemestra avvia il dialogo con loro, già la prima sticomitia (268-280) rivela una tensione che possiamo immaginare presente da tempo nei rapporti fra i due interlocutori. »

dans cette parole de Clytemnestre qui se revendiquera l'ennemie d'Agamemnon au vers 1374 (πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων « comment quelqu'un qui prépare des actes de haine pour des ennemis »). La constance dont elle dit faire preuve (v. 609 καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα « et la même quant à tout le reste ») peut dès lors se lire comme une référence au souvenir qu'elle garde de la mort de sa fille. La parole de Clytemnestre est dans ce second épisode dotée d'une ambiguïté que le chœur soulignera lui-même (v. 615-616 αὕτη μὲν οὕτως εἶπε μανθάνοντί σοι // τοροῖσιν ἐρμηνεῦσιν εὐπρεπῶς λόγον « elle a ainsi dit, si tu la comprends, un discours qui apparaît spécieux aux interprètes clairvoyants »). Il est possible de lire une menace derrière presque toutes les paroles que prononce Clytemnestre et cette dernière se définit par la profondeur de sa parole.

Le troisième épisode met en scène une Clytemnestre hypocrite qui s'approprie les traits de l'épouse idéale, d'une Pénélope affligée par l'absence de son mari parti à la guerre. Sa parole se fait à nouveau double et laisse deviner, pour qui veut bien l'entendre, son projet meurtrier. Ainsi, la reine entre en scène en avouant ses transports amoureux dans une expression (v. 856-857 οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους// λέξαι πρὸς ὑμᾶς « je n'ai pas honte de dire mes transports amoureux devant vous ») qui peut s'appliquer aussi bien à un époux qu'à un amant⁵⁷³, prétendant justifier l'oubli de la pudeur que suppose sa prise de parole par l'amour qu'elle porte à son mari. Dans la séquence finale, elle fera à nouveau fi de la pudeur (v. 1372-1373 πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων // τὰναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνοθήσομαι. « de nombreuses paroles prononcées auparavant de façon opportune, je n'aurai pas honte de dire le contraire ») mais ce sera pour mettre au jour, une fois son crime accompli, les mensonges contenus dans les paroles qu'elle a prononcées auparavant⁵⁷⁴. La comparaison du corps d'Agamemnon à un filet apparaîtra bientôt comme un présage menaçant, lorsque l'imagerie du filet sera associée à la mise à mort d'Agamemnon par Clytemnestre (v. 1115-1117, v. 1382-

⁵⁷³ Au vers 411 l'adjectif φιλόνορος était employé au sujet de l'adultère commis par Hélène.

⁵⁷⁴ Pierre Judet de la Combe (2001, 614) souligne les rapprochements que l'on peut faire entre les tirades des vers 855-912 et 1372-1406 : « On a bien deux monologues « parallèles », jusque dans le style et la difficulté. D'un texte à l'autre, et d'une scène à l'autre, les reprises sont claires : même adresse aux chœurs : πρέσβος Ἀργείων τόδε (v. 855 et 1393) ; le vers 1373, sur l'absence de honte à parler comme elle va le faire (οὐκ ἐπαισχυνοθήσομαι), rappelle 856 (οὐκ αἰσχυνοῦμαι) ; elle souligne dans les deux discours le lien entre temps et vérité (ἐν χρόνῳ, v. 857, σὺν χρόνῳ γε μήν, v. 1378) : l'attente de dix ans change seulement de finalité ». L'emploi par Clytemnestre de l'adverbe καιρίως établit également un contraste avec les vers 1031-1032 où le chœur déplorait ne rien produire de καιρῖον. Voir sur ce rapprochement Fartzoff (2012c, 60) qui, évoquant les autres emplois des termes de la famille de καιρός dans le corpus eschyléen, montre comment ce terme est lié à l'action politique, à une urgence présente. Voir également Thalmann (1985, 227). Pour Sewell-Rutter (2007, 170, n°73) la répétition de l'adverbe καιρίως du vers 1344 où il qualifiait les coups que recevait Agamemnon au vers 1372 montre que les mots de Clytemnestre font autant de mal que ses coups.

1383)⁵⁷⁵. Lorsqu'elle évoque les raisons de l'absence d'Oreste, Clytemnestre affirme que ses justifications ne contiennent aucune ruse (v. 886 *τοιάδε μέντοι σκηΐψις οὐ δόλον φέρει* « une telle excuse ne contient pas de ruse ») suggérant par cette litote le piège qu'elle est en train de monter contre son époux⁵⁷⁶. La peine dont elle témoigne aux vers 887-888, même si elle prétend que c'est Agamemnon qui en est l'objet (v. 890 *ἀμφί σοι*) rappelle certainement les larmes qu'elle a versées pour Iphigénie. L'importance qu'elle donne à ses rêves (v. 891-894) contraste avec le peu de cas qu'elle en faisait au vers 275, ce qui indique aux spectateurs le caractère faux de la posture qu'adopte ici Clytemnestre, celle d'une Pénélope tourmentée dans ses rêves par le malheur qui pourrait être arrivé à son mari⁵⁷⁷.

Le caractère double de la parole de Clytemnestre se fait particulièrement net au vers 911 (*ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἄν ἠγῆται δίκη* « pour que la justice le guide vers une demeure inattendue »). Si l'adjectif *ἄελπτον* peut désigner en premier lieu le caractère inespéré du retour d'Agamemnon chez lui après les nombreuses années passées à Troie, l'expression *δῶμ' ἄελπτον* du vers 911 se réfère surtout à la demeure d'Hadès, qu'Agamemnon va rejoindre de façon inattendue après la mort que va lui infliger Clytemnestre. Surtout, le nom *δίκη*, mis en valeur à la fin du vers ne peut manquer d'évoquer le châtement qu'Agamemnon se trouve sur le point de payer pour avoir tué Iphigénie. La tirade que Clytemnestre prononce à l'arrivée d'Agamemnon est donc un chef-d'œuvre d'hypocrisie et la caractéristique principale de la parole de la reine est sa capacité à laisser entendre deux réalités à la fois. Il est à noter que cette hypocrisie et cet art de la tromperie ne se retrouveront plus dans la séquence finale, où Clytemnestre qui a accompli l'acte qu'elle planifiait parle ouvertement. De ce fait même, Clytemnestre paraîtra moins dangereuse dans le finale qu'elle ne l'était précédemment, finale où un discours de justification viendra prendre la place des discours ambigus et fascinants qu'elle prononçait auparavant.

La marche d'Agamemnon sur la pourpre constitue un triomphe pour Clytemnestre et donne une nouvelle illustration de sa supériorité sur les autres personnages qui l'entourent. En effet, Agamemnon commence par refuser de marcher sur la pourpre (v. 918-930), avant de se laisser convaincre par Clytemnestre à l'issue d'une stichomythie (v. 931-943) qui à nouveau

⁵⁷⁵ Medda (2017, III, 41), après Neustadt (1929, 261), suggère que les paroles de Clytemnestre correspondent ici à ses secrets désirs, images énoncées dans l'espoir que le pouvoir magique de la parole rende réel ce qui n'est ici que de l'ordre du fantasme.

⁵⁷⁶ Nous empruntons l'idée à Medda (2017, III, 51).

⁵⁷⁷ Medda (2017, III, 51-52).

montre la force de la parole de la reine⁵⁷⁸. Cette dernière parvient à réduire les oppositions que lui fait Agamemnon et le roi accepte de fouler la pourpre, cédant le pouvoir à son épouse (v. 943 *πιθοῦ κράτος μέντοι πάρες γ' ἐκὼν ἐμοί* « laisse toi convaincre, donne-moi volontairement le pouvoir. »).

La dernière réplique du troisième épisode, que Clytemnestre prononce pendant qu'Agamemnon est en train de rentrer dans sa demeure, est elle aussi caractérisée par une parole double qui laisse deviner ses intentions meurtrières derrière la joie affichée fallacieusement au retour d'Agamemnon. Ainsi, Clytemnestre achève cette tirade par un jeu de mot macabre sur l'adjectif *τέλειος*, aux vers 970-974 :

ὅταν δὲ τεύχη Ζεὺς ἀπ' ὄμφακος πικρᾶς
οἴνον, τότε ἤδη ψῦχος ἐν δόμοις πέλει,
ἀνδρὸς τελείου δῶμ' ἐπιστροφωμένου.
Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει
μέλοι δέ τοι σοὶ τῶν περ ἂν μέλλης τελεῖν.
« Lorsque Zeus fabrique le vin à partir de la grappe amère,
alors une fraîcheur envahit la demeure,
si l'homme achevé fréquente la maison.
Zeus, Zeus qui tout achève, achève mes prières ;
prends soin de ce que tu as l'intention d'achever. »

Clytemnestre évoque les bienfaits de la présence de l'homme « achevé » dans son foyer et joue sur la polysémie des termes de la famille de *τέλος*. Si l'adjectif *τέλειος* peut signifier « achevé » dans le sens de « accompli, parfait »⁵⁷⁹, l'expression *ἀνδρὸς τελείου* constituant dès lors une forme de flatterie pour Agamemnon qui s'est accompli à Troie, ou se référer au pouvoir du maître de maison de prendre des décisions⁵⁸⁰ il évoque aussi la présélection d'une victime parfaite pour un sacrifice⁵⁸¹. Après avoir appliqué l'adjectif *τέλειος* en un sens passif à l'homme présent dans sa demeure, Clytemnestre l'applique en un sens actif à Zeus et prie la divinité d'achever ses prières, ce qui ne peut que sonner comme une menace au moment où Agamemnon se dérobe à la vue des spectateurs pour entrer dans le palais. L'emploi par Clytemnestre de termes génériques pour évoquer ses projets (*τὰς ἐμὰς εὐχὰς, τῶν*) dissimule les intentions de la Reine tout en laissant deviner leur caractère meurtrier. Cette tirade constitue en outre la dernière prise de parole de Clytemnestre qui correspond à sa maîtrise totale de la situation, avant son

⁵⁷⁸ Fartzoff (2008, 282) montre pour sa part les différences de régime entre les paroles de Clytemnestre et celles d'Agamemnon. Les paroles d'Agamemnon sont soumises à des réflexions abstraites prenant la forme de maximes, tandis que Clytemnestre définit sa parole comme une action affranchie de références à des *gnōmai*.

⁵⁷⁹ Platon, *Cratyle*. 403.e ὁ θεὸς οὗτος τέλειος σοφιστής « ce dieu est un sophiste accompli ».

⁵⁸⁰ Tel est le sens retenu pour ce passage par Fischer (1965, 21).

⁵⁸¹ Fraenkel (1950, 440) rejette cette hypothèse proposée par Verrall (1904, 120) mais Medda (2017, III, 97) l'envisage. Un exemple de l'emploi de « parfait pour un sacrifice » est donné par *Illiade* I 66 (*αιγῶν τε τερῶν*).

échange avec Cassandre au début de l'épisode suivant où la prophétesse la mettra une première fois en échec.

En effet, Cassandre refuse d'entrer dans le palais sur les ordres de Clytemnestre (v. 1035 εἶσω κομίζου καὶ σύ, Κασάνδραν λέγω « amène-toi là toi aussi, je parle de Cassandre ») et cette dernière connaît sa première défaite face à une prophétesse qui possède la connaissance de l'avenir. Cassandre reste silencieuse face à Clytemnestre qui s'adresse à elle et cette dernière finit par rentrer dans le palais en se sentant déshonorée par le silence que lui oppose la captive (v. 1068 οὐ μὴν πλέω ῥίψασ' ἀτιμασθήσομαι « je ne me laisserai pas déshonorer en gâchant davantage de paroles »). Ce premier ébranlement de la reine annonce celui que mettra en scène la séquence finale où Clytemnestre adoptera une posture de plus en plus défensive face au chœur qui déplorera la mort d'Agamemnon.

La caractéristique principale de Clytemnestre dans la partie de l'œuvre qui précède la séquence finale est son art de la parole qu'elle adapte à son auditoire pour faire avancer dans l'ombre ses projets meurtriers contre Agamemnon. Ainsi, dans le premier épisode elle adopte une posture triomphante face au chœur auquel elle apprend la nouvelle de la prise de Troie tandis que face à Agamemnon dans le troisième épisode elle feint la posture d'une épouse fidèle éprouvée par l'absence de son mari. Sa parole se fait toujours double et dissimule aux autres personnages ses projets meurtriers que le spectateur, qui est doté d'une connaissance supérieure à celle du chœur, peut saisir à travers le double sens des mots employés par Clytemnestre. Cette duplicité qui caractérise Clytemnestre tout au long de la première partie de l'œuvre disparaît dans la séquence finale où Clytemnestre qui a réalisé ses plans secrets parle à présent librement et ne cherche plus à tromper le chœur⁵⁸².

La première partie de la pièce présente une Clytemnestre menaçante et redoutable tandis que la séquence finale met en scène un personnage coupable et sur le point de devenir à son tour la victime d'une vengeance⁵⁸³. En effet, dans la première partie de l'œuvre, le coupable

⁵⁸² Voir sur ce point Pelling (2005, 95-99) qui montre la puissance du double langage de Clytemnestre jusqu'au moment où elle échoue face à Cassandre, personnage féminin et silencieux, avant que, dans la séquence finale, elle n'ait plus besoin de dissimuler. Voir également Fletcher (2012, 48). McLure (1999, 97) montre qu'entre la scène des tapis de pourpre et celle où Clytemnestre réapparaît pour revendiquer son crime, la scène avec Cassandre a montré un retour à une parole convenable pour une femme, notamment par la lamentation, ce qui crée un contraste fort avec le discours triomphant de la reine au début de la séquence finale. Allen-Hornblower (2016, 180-181) souligne également la sincérité de Clytemnestre une fois qu'elle a tué son époux.

⁵⁸³ Froma Zeitlin (1965, 491) souligne que Clytemnestre subit les mêmes transformations que les oiseaux évoqués dans la *parodos* : d'abord victime de la perte de leurs petits (v. 49-54), ils obtiennent vengeance de Zeus sous la

était Agamemnon qui a tué sa fille pour pouvoir partir faire la guerre à Troie. Clytemnestre était alors l'épouse trahie, la mère à qui l'on a arraché un enfant pour le tuer au cours d'un sacrifice horrible. Lorsque Clytemnestre reparaît sur scène au vers 1372, c'est elle à présent qui est coupable d'un crime horrible et qui est désignée comme la prochaine victime de la divinité qu'elle espère s'associer par un serment (v. 1568-1576). Clytemnestre apparaît en outre comme coupable d'adultère (1436-1437) et de jalousie (1438-1443). La séquence finale présente ainsi sous un jour différent un personnage qui était présent de façon discontinue depuis le début de la pièce⁵⁸⁴. Son intervention finale au cours de laquelle elle empêche le chœur et Égisthe d'en venir aux mains correspond à ses interventions précédentes dans la pièce, dans la mesure où elle influence l'action des autres personnages et conditionne le cours des événements, comme elle a pu le faire auparavant, notamment lorsqu'elle a contraint Agamemnon à fouler la pourpre, mais la posture adoptée par la reine est alors essentiellement défensive.

Les paroles à double sens de la reine créent, avant même l'annonce de la mort d'Agamemnon par Cassandre, un effet d'attente qui fait du meurtre d'Agamemnon l'événement central de la pièce. Celle-ci a lieu avant la séquence finale et le contenu de cette dernière reste donc largement inconnu du spectateur au moment où elle commence. Le dialogue contenu dans la séquence finale entre le chœur et Clytemnestre, où cette dernière rend compte de la motivation de son acte, est rendu nécessaire par le mystère qui entoure la réalisation de son acte par la reine mais ne fait pas l'objet d'annonce particulière au cours de la pièce. L'évolution de Clytemnestre au cours de la séquence finale, évolution qui concentre une grande part de l'intérêt du finale, n'est donc guère préparée par ce qui précède dans la pièce.

En plus de Clytemnestre et Égisthe, la séquence finale de l'*Agamemnon* est caractérisée par la présence de deux autres personnages : Agamemnon et Cassandre. Ces deux personnages sont morts et il s'agit là de la principale modification qui les affecte, par rapport à leur dernière intervention sur scène. Le personnage de Cassandre ne reçoit qu'un bref traitement de la part de Clytemnestre (v. 1438-1447). Cette dernière souligne le statut de fidèle épouse

forme de l'Érinye (v. 59) avant d'être présenté eux-mêmes comme des prédateurs qui attaquent la hase pleine (v. 112-120).

⁵⁸⁴ Raeburn (2017, 55) commente ainsi le personnage de Clytemnestre dans l'échange épirrhématique : « she is almost pathetic ; her old forcefulness and self-assertion, her masculine power of initiative is deflated and she only longs to be rid of the whole crazy, ugly business. »

d'Agamemnon que Cassandre semble avoir trouvé dans la mort (v. 1442 πιστή ξύνευνος)⁵⁸⁵. Clytemnestre insiste sur le caractère de prophète (v. 1440 τερασκόπος, v. 1441 θεσφατηλόγος) et de captive (v. 1440 αιχμάλωτος) de Cassandre et triomphe ainsi de celle qui lui a opposé une résistance plus tôt, en refusant de rentrer dans le palais au moment où elle l'ordonnait⁵⁸⁶. Cassandre a obtenu la mort vers laquelle elle s'était avancée en tout connaissance de cause et son décès ne vient pas modifier la vision essentiellement pathétique que les spectateurs peuvent avoir du personnage⁵⁸⁷.

Le discours élaboré par les personnages sur Agamemnon dans la séquence finale est plus abondant et témoigne d'une nouvelle appréciation du personnage. En effet, comme nous avons déjà pu l'évoquer, le point de vue du chœur sur Agamemnon change dans la séquence finale. Celui dont la folie était dénoncée au moment du récit du sacrifice d'Iphigénie (v. 218-227) se trouve à présent qualifié de gardien à la très grande bienveillance (v. 1452 φύλακος εὐμενεστάτου) et d'homme divin (v. 1548 ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ). Clytemnestre quant à elle insiste sur les fautes de son époux envers Iphigénie (v. 1415-1418, v. 1526-1527) et sur son adultère (v. 1438-1439) et c'est au spectateur qu'il revient de trancher entre les deux visions proposées du roi d'Argos. Celui qui avait fait une entrée triomphante sur un char et qui avait cédé à la tentation de marcher sur la pourpre est à présent mort et la rapidité de la chute d'Agamemnon frappe l'esprit du spectateur. Le roi est essentiellement présenté comme une victime, celle de Clytemnestre mais aussi celle du destin familial (v. 1468-1471), et l'excès n'est plus associé à sa figure mais à celle de Clytemnestre et d'Atrée. L'intervention d'Égisthe, dépeint comme un homme détestable, lâche et opportuniste, améliore l'image que le spectateur peut avoir d'Agamemnon.

Les *Choéphores* : la transformation d'Oreste en meurtrier

⁵⁸⁵ Fartzoff (2018, 157) estime que Clytemnestre raille Cassandre en disant qu'après avoir été une simple compagne de lit (v. 1441 κοινόλεκτρος), elle est devenue la fidèle compagne de sa couche pour avoir péri à ses côtés (v. 1442).

⁵⁸⁶ Pogliani (1994, 39) fait remarquer que les composés κοινόλεκτρος et θεσφατηλόγος ont tous deux un deuxième composant commençant par un λ et cette forme d'allitération souligne la situation paradoxale de Cassandre à la fois prêtresse et concubine, paradoxe que Clytemnestre souligne avec mépris.

⁵⁸⁷ Intéressante est l'hypothèse de Debnar (2010, 137-138) selon laquelle le nom παροψώνημα, avec lequel Clytemnestre fait de la mort de Cassandre un condiment du plat principal constitué par Agamemnon, indique que Clytemnestre a métaphoriquement violé Cassandre en enfouissant une arme dans son corps. Sommerstein (2002, 156-157) estime que ce terme παροψώνημα a également une connotation sexuelle : « there is probably a hint at a three-in-a-bed arrangement ».

Oreste est sans doute le seul personnage qui apparaît sur scène lors de la séquence finale des *Choéphores*. Aucune adresse ni allusion n'est faite à Pylade et il n'est certainement pas en scène. De même, Électre disparaît du récit après la fin du premier épisode et elle ne réapparaît pas dans la séquence finale aux côtés de son frère. Cette solitude du personnage d'Oreste s'explique par le fait qu'il devra seul affronter les Érinyes et fuir pour Delphes. Ses tirades constituent l'essentiel de la séquence finale et il est possible de dire que la fin des *Choéphores* se concentre essentiellement sur le sort du personnage d'Oreste.

Dans les *Choéphores*, Oreste est également un personnage qui, une fois qu'il réapparaît sur scène au début de la séquence finale, est devenu coupable de victime qu'il était auparavant. En effet, Oreste se présentait comme le fils d'un père sauvagement assassiné, qui a été privé des rites funèbres dignes de son rang de roi (v. 430-433, v. 439-440, v. 479-480, v. 491-494) et que son fils n'a pas pu pleurer (v. 8-9), éloigné d'Argos comme il l'était jusqu'à son retour au début de la pièce (v. 3). Oreste a donc pour mission de venger son père (v. 18-19) afin de redresser le sort de sa demeure mis à mal par les tyrans et de sortir Électre de la misère dans laquelle Clytemnestre et Égisthe la tiennent (v. 135 *καγὼ μὲν ἀντίδουλος* « moi aussi je suis traitée comme un esclave », v. 445-449). En outre, Oreste est privé par Clytemnestre et Égisthe de son droit à l'héritage paternel (v. 135-136 *ἐκ δὲ χρημάτων // φεύγων Ὀρέστης ἐστίν* « Oreste est exilé loin de ses biens », v. 254, v. 301, v. 407-409) et dispose là d'un motif supplémentaire pour justifier son action contre Clytemnestre, de même qu'il peut mettre en avant son ambition de libérer Argos de la tyrannie infâme instaurée par le couple d'amants (v. 302-305). Électre et le chœur présentent Oreste comme l'espoir salvateur de la demeure (v. 235-237, v. 264) et ces personnages confortent l'image d'Oreste comme étant celle d'un sauveur attendu. Oreste peut ainsi adopter la figure particulièrement pathétique de l'aiglon qui se retrouve dans le dénuement une fois privé de son père tué par une vipère (v. 247-254). En outre, Oreste précise longuement que son action est dictée par Apollon et se place ainsi sous sa protection (v. 269-297). La présentation d'Oreste telle qu'elle est faite au cours de la pièce rend le meurtre de Clytemnestre nécessaire et en fait le moment attendu de la pièce. Dans les *Choéphores* comme dans l'*Agamemnon*, le climax de la pièce précède la séquence finale dont le contenu n'est pas révélé par avance au spectateur.

À la fin de la pièce, Oreste est devenu le meurtrier de sa mère. Il insiste sur la dimension politique de son geste (v. 974) et sur le fléau que constituaient Clytemnestre et Égisthe pour sa demeure (v. 975), reprenant là certains des arguments qu'il mettait en avant lorsqu'il préparait son passage à l'action, mais il ne nie pas avoir tué sa mère (v. 988-989). Aussi Oreste dans la séquence finale se consacre-t-il essentiellement à démontrer les torts de sa mère afin de prouver

la justice de son acte en vue d'un procès. Il se félicite et se lamente à la fois de son action (v. 1014-1017) et rapidement sent monter en lui une folie (v. 1023-1025) qui constitue la principale altération concernant le personnage à la fin de la pièce. Cette altération des facultés d'Oreste se traduit par la vision des Érinyes (v. 1051-1052) et cette vision effrayante l'incite à en appeler à Apollon (v. 1057), comme s'il se sentait trahi par celui sur les ordres duquel il a agi. Le personnage qui se présentait comme le sauveur de son foyer est finalement forcé de fuir de chez lui comme un meurtrier souillé pour aller se purifier à Delphes et le chœur qui présentait Oreste comme un sauveur au vers 264, se demandera aux vers 1073-1074 ce que signifie l'intervention d'Oreste : le salut ou la mort (νῦν δ' αὖ τρίτος ἤλθέ ποθεν σωτήρ // ἢ μόνον εἶπω « maintenant en troisième est venu un sauveur de quelque part, ou parlerais-je d'une mort fatale »)⁵⁸⁸. La description essentiellement positive qui était faite de l'action et des motifs d'Oreste dans la première partie de la pièce se trouve nuancée à la fin de la pièce, une fois qu'Oreste s'est rendu coupable du crime contre sa mère.

Contrairement à Clytemnestre pour qui le passage à la séquence finale représentait un changement puisque sa parole devenait claire et explicite de voilée et ambiguë qu'elle était auparavant, le personnage d'Oreste est caractérisé par une constance⁵⁸⁹ que vient seulement altérer la folie dont il se trouve saisi à la fin de la pièce, folie qui en tant qu'elle s'exprime par la vision des Érinyes est un phénomène plus extérieur qu'intérieur. En effet, aux scrupules dont faisait preuve Oreste au moment de passer à l'action contre sa mère (v. 899)⁵⁹⁰ répond à présent le soin avec lequel il cherche à établir la culpabilité de sa mère pour justifier sa propre action. Le fils d'Agamemnon ne s'imaginait aucun autre avenir que la mort après son geste contre sa mère (v. 438 ἔπειτ' ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν « puis que moi, après l'avoir tuée, je meure ») et si à la fin de la pièce il n'est guère question de la mort du protagoniste, ce dernier part en exil (v. 1043) sans prétendre rester à Argos pour y exercer le pouvoir. Oreste fait toujours preuve de la même soumission à l'égard d'Apollon aux ordres duquel il continue à obéir (v. 1038-1039).

⁵⁸⁸ Certains éditeurs dont Mazon imprime : νῦν δ' αὖ τρίτος ἤλθέ ποθεν – σωτήρ'. Garvie (1986, 352) pense qu'il est préférable de maintenir σωτήρ au nominatif car ce cas exprime plus clairement le lien entre σωτήρ, χειμών μόχθοι et πάθη, τρίτος σωτήρ signifiant « le troisième et dernier ». Toujours selon Garvie, il faut comprendre que le chœur prononce d'abord son idée d'après laquelle Oreste représente un sauveur, avant d'être pris d'un doute et d'ajouter cette angoissante question.

⁵⁸⁹ Froma Zeitlin (1965, 497) montre comment Oreste, à la différence de Clytemnestre ne se laisse pas corrompre par la vengeance qu'il exerce.

⁵⁹⁰ Ces scrupules ont notamment pour fonction d'établir une distinction entre Clytemnestre et son fils. Meier (1991, 164) : « alors que, dans sa joie délirante, Clytemnestre avait percé d'un troisième coup le roi tombé à terre (1385), son fils commence par reculer devant l'horreur du crime. »

Ainsi, si l'éclairage porté sur l'action d'Oreste change, celle-ci apparaissant nettement plus problématique une fois qu'elle a été accomplie que lorsqu'elle n'était qu'à l'état de projet, le personnage d'Oreste en lui-même est caractérisé par une constance remarquable, du début à la fin de la pièce⁵⁹¹.

En outre, le trouble qui saisit Oreste à la fin de la pièce peut rappeler aux spectateurs les vers 283-290 de cette même pièce où le protagoniste évoquait les conséquences qu'aurait sa désobéissance à l'ordre donné par Apollon et notamment l'apparition des Érinyes. Apollon avait fait comprendre à Oreste qu'il serait pourchassé par les Érinyes si jamais il ne vengeait pas son père. Étaient ainsi évoquées celles qui apparaîtront aux yeux d'Oreste à la fin (v. 283 ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολάς Ἐρινύων) de la pièce alors même que ce dernier aura fait payer à sa mère le crime qu'elle a commis contre son père. L'agitation qui était au vers 283-290 le fait des puissances infernales mobilisées par les membres morts d'une famille (ἐκ προστροπαίων ἐν γένει πεπτωκότων) saisira finalement Oreste : le nom ταραγμός employé au vers 1056 constitue un rappel du verbe τaráσσει présent au vers 295. De même Oreste sera contraint à quitter Argos, ce qui correspond à l'expression διώκεσθαι πόλεως que l'on trouvait au vers 295 où c'était la désobéissance à Apollon qui risquait de causer l'exil d'Oreste. Ainsi, ce dernier anticipait le sort qui serait le sien à la fin de la pièce en évoquant précisément les maux qu'il prétendait éviter en tuant sa mère.

La fin des *Choéphores* se concentre essentiellement sur le personnage et l'action d'Oreste qui s'est rendu coupable du meurtre contre sa mère et met en scène sa panique lorsqu'il est assailli par les Érinyes. La fin des *Choéphores* est unique en ce qu'elle concentre ainsi l'attention des spectateurs sur un seul personnage et cela s'explique par le fait qu'Oreste est un personnage qui sort du seul cadre des *Choéphores* pour se retrouver dans les *Euménides*.

Deux autres personnages sont présents sur scène lors de la séquence finale des *Choéphores*, mais à l'état de cadavre : Clytemnestre et Égisthe. Clytemnestre est morte mais les Érinyes qui apparaissent aux yeux d'Oreste à partir du vers 1048 sont une émanation de sa personne et le vers 1054 (σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες) rappelle le vers 924 prononcé

⁵⁹¹ Fartzoff (2008, 291) souligne cependant l'évolution connue par Oreste au cours de la tragédie des *Choéphores* : « il acquiert peu à peu la connaissance de ses moyens d'agir, et affermit sa volonté, au point de devenir un interprète presque prophétique de son action future. Après le matricide, il prend conscience de l'ambivalence de son acte, et se fie alors aux dieux pour recevoir une explication. (...) Oreste est ainsi le seul qui puisse se conformer à la leçon du chœur sur le savoir que l'on acquiert par la souffrance ».

par Clytemnestre (ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας)⁵⁹². C'est sur ces personnages que l'attention du spectateur est dirigée en premier lieu (v. 973). Oreste rappelle les méfaits qu'ils ont commis de leur vivant et mentionne ainsi leur statut de tyrans (v. 973), ce qui rappelle aux spectateurs les conditions dans lesquelles ils sont arrivés au pouvoir dans l'*Agamemnon*. Oreste mentionne également la mort de son père dont ils sont coupables (v. 974 πατροκτόνους) et les dommages qu'ils ont infligés à la demeure d'Agamemnon, ce qui rappelle aux spectateurs comment Égisthe exprimait, à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1638-1639), son intention de se servir de la richesse du roi pour dompter les citoyens argiens. Oreste évoque la grandeur avec laquelle ils siégeaient jadis (v. 975 σεμνοὶ μὲν ἦσαν ἐν θρόνοις τόθ' ἡμενοί) et il est ainsi permis aux spectateurs de comparer le prestige dont ils jouissaient jadis avec l'état infâme dans lequel ils se trouvent à présent. La proximité de leurs cadavres illustre le lien de *philia* qui les unissait et le respect des serments qu'ils avaient pris (v. 976-979). Le spectateur peut noter l'écho entre le début de la séquence finale et les vers 894-895 :

φιλεῖς τὸν ἄνδρα ; τοιγὰρ ἐν ταύτῳ τάφῳ
 κείσῃ' θανόντα δ' οὔτι μὴ προδοῖς ποτε.
 « Tu aimes cet homme ? C'est donc dans le même tombeau
 que tu reposeras. Mort, il n'y a pas moyen que tu le trahisses. »

Oreste comptait permettre à sa mère de rejoindre son amant dans la mort et la séquence finale insiste elle aussi sur les amours coupables de Clytemnestre. L'exposition des cadavres de Clytemnestre et Égisthe au début de la séquence finale est donc l'occasion de rappeler les crimes que leur mort vient châtier.

La mort d'Égisthe est connue depuis le vers 877 (Αἰγισθος οὐκέτ' ἔστιν), mais son corps n'est montré que plus tard aux spectateurs, en même temps que celui de Clytemnestre au début de la séquence finale. La brève intervention de ce personnage dans les *Choéphores* (v. 838-854) rappelait aux spectateurs la fin de l'*Agamemnon* où le personnage s'illustrait par sa fatuité⁵⁹³. Peu de mots sont consacrés à Égisthe dans la séquence finale, les vers 989-990 :

Αἰγίσθου γὰρ οὐ λέγω μόρον·
 ἔχει γὰρ αἰσχυντήρος, ὡς νόμος, δίκην·
 « Je ne parle pas de la mort d'Égisthe.
 Il a reçu en effet le châtement de l'adultère, comme c'est la loi. »

⁵⁹² Sur l'assimilation entre l'image du chien et l'idée de la justice depuis le vers 3 de l'*Agamemnon*, voir en particulier Wilson (2006, 191) qui montre en outre que « from at least the Homeric Argos, the dog as guardian of the house is also a guardian, however humble, of the domestic moral order. »

⁵⁹³ Sur ce rapprochement entre l'intervention d'Égisthe dans l'*Agamemnon* et celle dans les *Choéphores*, voir Taplin (1978, 107).

Oreste n'accuse pas Égisthe d'avoir participé à l'assassinat de son père et résume son méfait à l'adultère. Il peut ainsi accuser de ce crime la seule Clytemnestre qui s'en trouve d'autant plus coupable. Alors qu'Égisthe se vantait à la fin de l'*Agamemnon* d'avoir ourdi la mort du roi (v. 1604, v. 1608-1609), son rôle est réduit à celui d'un adultère à la fin des *Choéphores* et Oreste peut ainsi rapidement passer sur sa mort pour se concentrer sur le cas de Clytemnestre.

Clytemnestre occupe à présent la place que son mari occupait de son propre fait dans l'*Agamemnon*. Oreste fait un portrait à charge de sa mère dans la séquence finale, afin d'insister sur sa culpabilité et de diminuer d'autant l'importance de son propre crime qui doit apparaître alors comme un acte de justice. Ainsi, Oreste donne à contempler le vêtement-filet dont Clytemnestre a usé pour assassiner son époux et souligne le caractère impie de son geste (v. 986 ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς). Les vers 991-996 sont consacrés par Oreste au personnage de sa mère :

ἦτις δ' ἐπ' ἀνδρὶ τοῦτ' ἐμήσατο στύγος,
 ἐξ οὗ τέκνων ἦνεγχε' ὑπὸ ζώνην βάρους,
 φίλον τέως, νῦν δ' ἐχθρόν, ὡς φαίνει, κακόν,
 τί σοι δοκεῖ ; μύραινά γ' εἶτ' ἔχιδν' ἔφυσήπειν
 θιγοῦσ' ἄν ἄλλον οὐ δεδηγμένον
 τόλμης ἕκατι κάκδικου φρονήματος.
 « Celle qui a fomenté contre son époux ce projet de haine,
 contre l'homme dont elle a porté les enfants sous sa ceinture,
 charge d'amour jadis, maintenant un mal ennemi, comme il apparaît.
 Que te semble-t-elle être ? Une murène ou une vipère,
 née pour corrompre les chairs d'autrui sans le mordre,
 grâce à son audace et à ses pensées coupables. »

Oreste rappelle le meurtre aggravé dont s'est rendue coupable Clytemnestre en tuant son époux et le père de ses enfants et dans les paroles de son fils, la reine se transforme en murène puis en vipère. Oreste déshumanise sa mère et l'image d'un monstre se superpose à celle du corps visible sur scène. Clytemnestre est le sujet d'une dernière déclaration de la part d'Oreste au vers 1028 où elle est qualifiée de « souillure parricide, objet de la haine des dieux » (πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος). Au vers 991 le nom στύγος était employé pour désigner le dessein réalisé par Clytemnestre contre son époux, alors qu'à présent c'est elle-même qui est un objet de haine, de la haine des dieux. Après avoir été assimilé par Oreste à des animaux pour le crime dont elle s'est rendue coupable contre son époux, le corps de Clytemnestre devient à présent l'image des concepts abstraits que sont la haine et la souillure. Dans la séquence finale des *Choéphores*, Clytemnestre est donc l'objet d'un blâme de la part d'Oreste qui met en avant la culpabilité de sa mère pour diminuer la sienne. Contrairement à Agamemnon qui, dans la séquence finale de la tragédie qui porte son nom, était l'objet d'une réévaluation positive de la

part du chœur après sa mort, le personnage de Clytemnestre est l'objet de dépréciation de la part de son fils à la fin des *Choéphores*. Cela correspond au caractère monstrueux de ce personnage tel qu'il a été présenté dans l'*Agamemnon* et dans les *Choéphores*.

En effet, tout au long de la pièce, Clytemnestre a été dépeinte comme une mère indigne et une épouse adultère qui soumet Argos à une tyrannie⁵⁹⁴, à l'aide de son amant détestable. Dans la *parodos*, le chœur a d'abord montré un personnage impie en proie à la peur (v. 32-46) et la femme qui ne craignait pas les songes dans la première partie de l'*Agamemnon* (v. 275) n'est plus à présent qu'un lointain souvenir. Aux vers 132-137, Électre détaille les méfaits de Clytemnestre à l'égard de ses enfants, remplacés dans son affection par son amant. Aux vers 140-141, la fille se détache de la mère en espérant être plus pieuse qu'elle et Clytemnestre ne mériterait pas le nom de mère (v. 190-191). Au vers 241, Électre explicite la haine qu'elle ressent pour Clytemnestre. Oreste l'assimile à une vipère aux vers 249-250 où apparaît une première fois le nom ἔχιδνα qui reviendra dans la séquence finale. Le règne d'une femme sur Argos représente un déshonneur contre lequel Oreste entend agir (v. 302-305). Dans le *kommos*, Électre pousse Oreste à l'action en évoquant les crimes de Clytemnestre (v. 418-422, v. 429-433, v. 445-450) et le chœur surenchérit en mentionnant les outrages que la reine a infligés au corps de son époux (v. 439-444). Les enfants de Clytemnestre rappellent clairement le meurtre dont elle s'est rendue coupable contre Agamemnon (v. 491-494). Le premier *stasimon* (v. 585-653) est tout entier consacré à définir le caractère monstrueux de Clytemnestre, que le chœur compare à d'autres personnages féminins effrayants.

La reine apparaît sur scène au vers 668 et son empressement à accorder à Oreste et Pylade les soins de l'hospitalité rappelle au spectateur la façon dont, dans la tragédie précédente, elle a détourné les rites de l'accueil pour tuer Agamemnon et Cassandre. Clytemnestre exprime de la peine lorsqu'elle apprend la mort d'Oreste (v. 691-699), mais la nourrice viendra rapidement révéler l'hypocrisie de cette démonstration de peine (v. 737-741). Clytemnestre est dupée par la ruse de son fils qui entre dans le palais pour la tuer et la perte de la maîtrise du seuil d'entrée du palais annonce sa mort. L'intervention de la nourrice réduit les liens qui devraient unir Clytemnestre en tant que génitrice à son fils, puisque c'est la nourrice qui exprime une peine sincère et touchante à l'annonce de la mort d'Oreste dont elle a pris dès le plus jeune âge. Dans l'affrontement qui oppose Oreste à sa mère (v. 892-930), cette dernière ne présente qu'une piètre défense, ne mentionnant pas explicitement la mort d'Iphigénie et ne

⁵⁹⁴ Fartzoff (2018, 274-276) étudie le pouvoir despotique de Clytemnestre dans les *Choéphores* et montre notamment comment, dans les paroles de la reine, se confondent autorité politique et autorité domestique pour signifier que « seule subsiste l'autorité domestique à laquelle tout se réduit. »

trouvant d'autres arguments à mettre en avant que la difficulté pour une femme d'être loin de son mari (v. 920). Toute la pièce a ainsi démontré la culpabilité de Clytemnestre, culpabilité sur laquelle insiste Oreste dans la séquence finale et la mort semble être l'unique sort que mérite la reine d'Argos.

Alors que dans la séquence finale de l'*Agamemnon* les personnages semblaient témoigner de modifications par rapport à l'attitude qu'ils présentaient dans la partie précédente de la pièce, dans les *Choéphores* tous les personnages agissent strictement en conformité avec le portrait qui a pu être fait d'eux auparavant dans la pièce. Cela peut s'expliquer par la mise en avant de l'acte du matricide, au détriment de la caractérisation des personnages là où dans l'*Agamemnon*, le personnage hors-norme de Clytemnestre représentait l'un des centres majeurs de l'intérêt de la pièce. Dans la séquence finale, Oreste est devenu un meurtrier mais son crime ne semble pas modifier fondamentalement son personnage et sa défense annonce sa libération dans les *Euménides*.

Les *Suppliantes* : l'intervention problématique de Danaos

De même que la séquence finale de l'*Agamemnon* et des *Choéphores*, celle des *Suppliantes* s'ouvre par le retour en scène d'un personnage qui faisait déjà partie de l'intrigue : Danaos. Contrairement à Clytemnestre dans l'*Agamemnon* et Oreste dans les *Choéphores*, la condition de Danaos à son retour en scène n'est pas aggravée par un crime qu'il aurait commis dans le hors-scène plus tôt au cours de la pièce. Au contraire sa position se trouve *a priori* rehaussée, comme le prouve la présence des gardes qui témoignent de la protection obtenue par le père des Danaïdes. Danaos dit à ses filles qu'il leur faut remercier les Argiens pour le soutien qu'ils leur ont fourni (v. 980-990) puis leur donne des conseils au sujet de l'attitude modeste qu'elles doivent adopter et les met en garde contre la puissance du désir (v. 991-1009). Danaos aborde enfin la question du logement des Danaïdes (v. 1009-1011), mais n'y apporte pas de réponse. Le développement qu'il fait pour prévenir ses filles du désir masculin peut paraître

déplacé dans la mesure où les Danaïdes ont exprimé explicitement la répugnance que leur inspire le mariage⁵⁹⁵.

Le retour de Danaos sur scène est préparé par l'appel des Danaïdes qui demandent à Pélasgos de renvoyer leur père sur scène aux vers 968-972 :

πέμψον δὲ πρόφρων δεῦρ' ἡμέτερον
πατέρ' εὐθαρσῆ Δαναόν, πρόνοον
καὶ βούλαρχον. τοῦ γὰρ προτέρα
μη̄τις, ὅπου χρὴ δώματα ναίειν
καὶ τόπος εὖφρων.

« veux-tu bien envoyer ici
notre courageux père

Danaos, qui pense et décide pour nous.

C'est de lui en effet que doit venir le premier avis au sujet de l'endroit
où il faut que nous demeurions et en quel lieu bienveillant. »

Les vers 968-970 établissent un bref portrait de Danaos en insistant sur sa capacité à prendre des décisions, tandis que les vers 971-972 motivent de façon précise son retour en scène, puisque les Danaïdes s'en remettent à lui pour trancher la question du lieu de leur habitation à Argos, Pélasgos ayant proposé un choix multiple aux Danaïdes (v. 957-963). Cependant, si Danaos aborde la question du logement (v. 1009-1011), il n'y apporte pas de réponse définitive et son intervention semble dès lors empreinte d'une gratuité maladroite, même si son entrée en scène a été dument motivée. Danaos ne dit pas avoir été appelé auprès de ses filles par Pélasgos, mais met en avant la position de force qu'il connaît grâce aux gardes qui l'accompagnent⁵⁹⁶. Certains estiment que Danaos est réintroduit dans le finale des *Suppliantes* car Eschyle ne peut se permettre de minorer un personnage qui est une figure incontournable du mythe des Danaïdes et qui jouera sans doute dans la suite de la trilogie un rôle plus important que celui qui lui est conféré dans les *Suppliantes*, expliquant la construction de la tragédie par ce qui lui est extérieur⁵⁹⁷. Pour notre part, nous expliquerons la maladresse qui caractérise l'intervention de Danaos dans la séquence finale par le traitement qui est fait de ce personnage tout au long de la pièce.

En effet, la présence de Danaos pose problème dès le début de la pièce. Il entre sans doute en scène avec ses filles, comme le suggèrent la référence qu'y font les Danaïdes aux vers

⁵⁹⁵ Pour Wolff (1959, 31) ce discours est la preuve que les Danaïdes n'ont pas une dégoût inné des hommes, et sa fonction est de donc de caractériser les filles de Danaos. Pour Winington – Ingram (1983, 65-66) ce passage a pour but d'introduire un thème qui va revenir bientôt dans les paroles des servantes et qui trouvera son point culminant dans le discours prononcé par Aphrodite.

⁵⁹⁶ Nous empruntons l'idée à Sommerstein (2010a, 99).

⁵⁹⁷ Garvie (1969, 185, n. 1).

12-13 et le rôle de chaperon qu'il assume auprès d'elle, mais reste silencieux tout au long de la *parodos*⁵⁹⁸. Cette présence silencieuse intrigue le spectateur qui identifie certainement rapidement le personnage de Danaos et comprend que sa présence est davantage due à une nécessité de l'ordre de la convenance (un père ne peut *a priori* pas laisser ses filles entrer seules sur une terre étrangère) qu'à une nécessité d'ordre dramaturgique.

Danaos donne des recommandations à ses filles sur la conduite à tenir auprès des Argiens (v. 194-203), mais n'intervient pas personnellement lors de l'échange entre Pélasgos et les Danaïdes. En effet Danaos reste présent en scène sans parler du vers 234 au vers 490 et si l'attention du spectateur est amenée à se concentrer sur l'échange qui se déroule alors entre Pélasgos et les Danaïdes, la présence silencieuse de Danaos n'en reste pas moins un élément de distraction qui fait s'interroger le spectateur sur l'utilité du personnage. Ainsi, Pélasgos s'interroge sur l'origine de la troupe formée par le chœur (v. 234) mais ne fait aucun cas de Danaos avant le vers 480 où il prépare la sortie de scène du père des Danaïdes à qui il commande d'aller porter les rameaux de suppliants sur les autels des dieux du pays (v. 480-484). Danaos répond en demandant des gardes (v. 492-493) et prépare ainsi l'arrivée des Argiens lors de la séquence finale, de même que les discours qu'il tient au sujet de la sécurité de l'étranger (v. 495-499) anticipent sa tirade des vers 980-1013.

Danaos revient sur scène au vers 600 pour annoncer à ses filles la décision prise par la cité à leur égard. La tirade que Danaos prononce aux vers 605-624 s'apparente à la tirade d'un messager et le rôle de Danaos semble se confondre avec celui d'un « personnage fonction ». De même qu'au début du premier épisode où Danaos annonçait l'arrivée des Argiens, il annonce aux vers 711-728 l'arrivée des Égyptiens et à nouveau son personnage semble être doté d'un rôle essentiellement fonctionnel, à savoir celui de faire des annonces au chœur.

Au vers 726, Danaos fait part de son intention de partir chercher de l'aide (v. 726 ἐγὼ δ' ἀρωγὸς ξυνοδίκους θ' ἤξω λαβόν « moi, je reviendrai avec des renforts et des défenseurs ») et tandis que dans le premier épisode il était inactif sur scène mais présent, il disparaît de l'espace scénique avant l'arrivée du héraut égyptien. Danaos donne à nouveau des conseils à ses filles sur l'attitude qu'elles doivent tenir (v. 724-725, v. 730-732), cette fois face aux Égyptiens, et tente de les rassurer (v. 739-740, v. 746-747, v. 753-754, v. 760-761) puis sort de scène au vers 775. Danaos annonce l'arrivée probable d'un héraut aux vers 727-728 :

⁵⁹⁸ Mazon (1921, 19) imagine ainsi que Danaos est entré à la suite de ses filles et qu'il est allé se placer sur le tertre représenté sur scène d'où il a longuement observé l'horizon pendant que ses filles chantaient. Taplin (1977, 193-194) souligne qu'aucun déictique n'est employé pour faire référence à Danaos lors de la *parodos* mais pense qu'il est tout de même préférable de penser qu'il entre en même temps que ses filles, en vue de la relation étroite qui le lie aux Danaïdes.

ἴσως γὰρ ἂν κῆρυξ τις ἢ πρέσβη μόλοι,
ἄγειν θέλοντες ῥυσίων ἐφάπτορες.
« Peut-être en effet un héraut ou une ambassade va venir
voulant vous emporter, se saisissant de vous par droit de reprise. »

Danaos présente comme une hypothèse ce qui va exactement se passer⁵⁹⁹ et cette forme d'annonce peut paraître maladroite. De plus, Danaos va jusqu'à prévoir le temps long que peut prendre sa recherche d'une aide (v. 730 εἰ βραδύνομεν βοῆ) et qui va donner lieu à la scène où le héraut tente d'arracher les Danaïdes des autels (v. 836-910). Danaos anticipe dans un souci de vraisemblance cette scène spectaculaire où les Danaïdes sont laissées seules en proie à la violence des Égyptiades et à nouveau ce mouvement d'annonce peut paraître maladroit⁶⁰⁰. De plus, aux vers 764-772, Danaos fait un développement détaillé sur le temps qu'il faut à une flotte pour débarquer (v. 764 οὔτοι ταχεῖα ναυτικοῦ στρατοῦ στολή « La préparation d'une armée de mer n'est pas rapide »). Danaos rend ainsi vraisemblable le fait que c'est d'abord seulement le héraut et quelques hommes qui viennent sur scène réclamer les Danaïdes et non pas l'ensemble de l'armée, mais ce souci de la vraisemblance semble à nouveau maladroit puisqu'il a pour conséquence la présence d'un excursus sur le débarquement d'une flotte alors même que la situation apparaît critique et urgente pour les Danaïdes.

La maladresse que l'on peut imputer à la tirade de Danaos des vers 980-1013 est donc à mettre en regard du traitement fait à ce personnage tout au long de l'œuvre des *Suppliantes*⁶⁰¹. En effet, ce dernier présente un certain nombre de maladroites et d'irrégularités qui sont sans doute à mettre en rapport avec les ajustements que suppose, au niveau de la gestion des personnages, le choix de faire du chœur le protagoniste de l'action. Danaos se présente comme une émanation du chœur dotée d'une plus grande mobilité que ce dernier et il en vient ainsi à remplir un rôle essentiellement fonctionnel d'annonce.

⁵⁹⁹ Le héraut prétend se saisir des Danaïdes comme de biens qu'il a perdus puis retrouvés au vers 918 (τᾶμ' ὀλωλόθ' εὐρίσκων ἄγω).

⁶⁰⁰ La façon dont Danaos anticipe le délai au bout duquel l'aide argienne arrivera sur scène apparaît d'autant plus maladroite lorsqu'on la compare à des effets d'annonce similaires dans d'autres tragédies. Ainsi, dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, Iphigénie annonce à Thoas qu'elle risque de tarder dans l'exécution des rites de purification qu'elle a pour mission d'accomplir (v. 1219-1220), mais il s'agit là d'une ruse destinée à tromper Thoas et cette prévision d'un délai est parfaitement intégrée à l'intrigue, à la différence de ce que l'on peut avoir dans les *Suppliantes*.

⁶⁰¹ Le traitement maladroit du second acteur dans cette pièce a été un certain temps expliqué par la date des *Suppliantes*, longtemps conçues comme la première des tragédies conservées. Voir sur ce point Sommerstein (2010a, 108).

Une autre théorie a été mise en avant pour expliquer l'étrangeté qui caractérise la dernière tirade de Danaos. Rösler (1992) s'appuie sur un article de Sicherl (1986) pour supposer que Danaos savait par un oracle qu'il serait tué par l'un de ses gendres⁶⁰². Cette interprétation s'appuie sur une scholie au vers 37 (λέκτρων ὧν θέμις εἶργει « de ces lits dont la justice le tient éloigné ») : ὧν τὸ δίκαιον ἡμᾶς εἶργει διὰ τοῦ μὴ θανατωθῆναι τὸν πατέρα « dont le droit nous éloigne afin de ne pas tuer notre père ». Il faut en déduire d'après Rösler que les *Suppliantes* ne constituent pas la première tragédie de la trilogie, mais la deuxième. La première tragédie s'intitulerait les *Égyptiens* et aurait lieu en Égypte, « le contenu en était la dispute entre les frères, Danaos et Égyptos, et le renforcement du conflit par l'oracle ». La dernière tirade de Danaos s'explique dès lors par sa crainte que « les filles - dans la sûreté trompeuse de l'asile - puissent oublier que le danger ne provient pas du tout seulement des fils d'Égyptos ». Selon Rösler, « c'est la présence de la garde argienne qui empêche le père de parler ouvertement à ses filles. Danaos résout le problème en adoptant le rôle du patriarche préoccupé de façon excessive de la bonne réputation de sa famille. Les Argiens sont censés attribuer à la singularité de sa personnalité le fait que l'insistance et le caractère détaillé du discours qui suit dépassent largement son objectif apparent ». Cette théorie donne une épaisseur nouvelle au personnage de Danaos qui saurait sa vie suspendue à la chasteté de ses filles. Cependant, nous n'estimons pas que la scholie au vers 37 soit un argument suffisant pour affirmer qu'un oracle faisant état de la mort de Danaos dans le cas du mariage de ses filles était évoqué dans la première tragédie de la trilogie⁶⁰³ des *Danaïdes* et pensons qu'il est plus juste de chercher une explication à la dernière tirade de Danaos dans le traitement du personnage tel qu'il est fait au cours de l'œuvre.

Les *Euménides* : l'action vigoureuse d'Athéna

Le personnage qui domine la séquence finale des *Euménides* est Athéna. Il s'agit d'un personnage qui est apparu en scène une première fois au vers 397⁶⁰⁴, en est sorti après le vers 489 et se trouve en scène depuis le vers 566 au moment où commence la séquence finale.

⁶⁰² Cette version est également suivie par Turner (2001) et Sommerstein (2010a, 103-104).

⁶⁰³ Hose (2006) étudie les cas de *vaticinium post eventum* dans les tragédies d'Eschyle et chez Homère et souligne que s'il s'agit d'une pratique bien attestée, elle ne fournit pas pour autant un argument suffisant pour faire avec certitude des *Suppliantes* la deuxième tragédie de la trilogie.

⁶⁰⁴ Mitchell-Boyask (2009, 93) note l'absence totale de mention à Athéna dans l'*Agamemnon*, la déesse devant apparaître comme pure de toute compromission dans les histoires de vengeance des Atrides : « not even the post-war storm narrated by the Herald names Athena, a meaningful omission because Aeschylus' audience would have been mindful of Nestor's allusion to Athena's stormy wrath in the *Odyssey* (3. 135, 143). »

Contrairement à ce que l'on avait dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Suppliantes*, ce n'est pas l'entrée d'un personnage qui marque le début de la séquence finale dans les *Euménides*. Le rôle d'Athéna au cours de la séquence finale est très différent de celui pour lequel elle a été appelée. En effet, Oreste a fait appel à elle aux vers 287-298 afin qu'elle vienne le libérer de ses maux (v. 298 γένοιτο τῶνδ' ἐμοὶ λυτήριος « qu'elle me délivre de ces maux ») et lui proposait en échange une alliance éternelle avec Argos (v. 289-291). Athéna arrivait au vers 397 en réponse à l'appel à l'aide d'Oreste (πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνας βοήν « ayant entendu au loin le cri de ton appel ») et les Érinyes elles aussi lui confiaient la tâche de trancher le conflit qui les opposait à Oreste (v. 433 κρῖνε δ' εὐθεῖαν δίκην « juge droitement cette cause »). Or, Athéna répond à ces demandes en établissant le tribunal qui a pour charge de juger Oreste et en apportant elle-même son vote à la cause d'Oreste (v. 734-740). La tâche qui a été assignée à Athéna lors de son intégration à la pièce est donc accomplie au moment où commence la séquence finale et Athéna se trouve dotée d'un nouveau rôle : calmer la colère des Érinyes et convaincre ces dernières de rester s'installer à Athènes.

Athéna est une déesse qui dispose à ce titre de pouvoirs divins. Ainsi, lorsqu'elle arrive en scène, les premiers vers qu'elle prononce font le portrait d'une divinité engagée dans la conquête d'un territoire, aux vers 397-405 :

πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνας βοήν
ἀπὸ Σκαμάνδρου γῆν καταφθατουμένη,
ἦν δῆτ' Ἀχαιῶν ἄκτορες τε καὶ πρόμοι,
τῶν αἰχμαλώτων χρημάτων λάχος μέγα,
ἔνειμαν αὐτόπρεμον εἰς τὸ πᾶν ἐμοί,
ἐξαίρετον δῶρημα Θησέως τόκοις·
ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα,
πετρῶν ἄτερ ροιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος,
πῶλοισ ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.
« J'ai entendu de loin le cri d'appel à l'aide,
depuis le Scamandre, où je prenais possession de la terre
que les chefs et les premiers des Achéens
comme grande part prise sur les biens du butin
m'ont entièrement attribuée à jamais,
cadeau de choix pour les enfants de Thésée.
C'est de là que hâtant un pied infatigable je suis venue,
faisant frémir le creux de mon égide sans ailes,
ayant placé sous le joug de ce char de jeunes montures »

Athéna démontre les pouvoirs divins qui sont les siens en signifiant qu'elle a entendu Oreste alors même qu'elle était très loin (πρόσωθεν). De même les vers 403-405, dont l'authenticité

est parfois mise en cause⁶⁰⁵, évoquent le trajet rapide de la déesse depuis les bords du Scamandre jusqu'à Athènes et témoignent des capacités extraordinaires de la déesse⁶⁰⁶. Cependant, dans la séquence finale, Athéna refuse de recourir à ses pouvoirs surnaturels en renonçant à avoir recours à la foudre de son père (v. 826-829) pour neutraliser les Érinyes. Elle préfère les calmer au moyen d'un art accessible aux humains également, celui de la persuasion, et en vient ainsi à chérir cette dernière comme une déesse (v. 969-970 *στέργω δ' // ὄμματα Πειθοῦς*). Au vers 402, Athéna se faisait déjà la représentante des intérêts athéniens lorsqu'elle acquérait pour les fils de Thésée une terre, et annonce la défense d'Athènes qu'elle mettra en place contre la colère des Érinyes.

Athéna témoigne de l'intérêt et du respect pour les Érinyes dès sa première tirade (v. 406-408, v. 410-414) et cela anticipe l'acharnement avec lequel elle œuvrera à fixer ces divinités à Athènes à la fin de la pièce (v. 881). Athéna est d'emblée présentée comme une figure de sagesse dont l'autorité est reconnue par les Érinyes (v. 431 *τῶν σοφῶν γὰρ οὐ πένη* « en effet tu n'es pas pauvre en sagesse ») et Athéna en appellera aux vers 849-850 à cette qualité de sagesse que lui prêtent les Érinyes afin d'obtenir leur confiance. La déesse fait grand cas du droit du suppliant auquel se réfère Oreste (v. 474-475), mais n'en reconnaît pas moins la part qui est celle des Érinyes (v. 477) et anticipe la vengeance qu'elles voudront exercer sur Athènes si elles n'obtiennent pas le droit de punir Oreste, aux vers 477-479 :

καὶ μὴ τυχοῦσαι πράγματος νικηφόρου,
 χώρα μεταῦθις ἰδὲ ἐκ φρονημάτων
 πέδοι πεσῶν ἄφερτος αἰανῆς νόσος.
 « Et si elles n'obtiennent pas le triomphe de leur affaire,
 contre cette terre alors c'est un venin qui sortira de leur ressentiment
 et tombera au sol, maladie insupportable et durable »

Du point de vue dramaturgique, ces vers valent pour une annonce du contenu de la séquence finale. Du point de vue de la construction du personnage, ils montrent la prévoyance d'Athéna qui anticipe la réaction des Érinyes avant même que celles-ci ne révèlent vouloir se venger contre la terre d'Athènes (v. 711-712, v. 719-720). Athéna est ainsi prise dans un dilemme,

⁶⁰⁵ Taplin (1977, 388-390) souligne qu'il y a une incohérence entre le vers 403 où Athéna dit venir à pied, le vers 404 d'après lequel c'est en volant qu'elle arrive et le vers 405 où la déesse fait mention d'un char. Taplin propose de considérer 405 comme une interpolation, 403-404 suffisant à signifier que la déesse entre en scène à pieds dès lors que l'on considère que le vers 404 évoque le frémissement du bouclier porté par Athéna et non pas un vol sur l'égide. Sommerstein (1989, 153) supprime également le vers 405, mais considère qu'il est impossible d'exclure la possibilité qu'Athéna est introduite sur scène au moyen de la *méchané*. Podlecki (1989, 164) garde le vers 405 mais supprime le vers 404 et estime qu'Athéna arrive sur un char. Jouanna (2009, 78-80) estime que le texte renvoie à un « voyageur aérien fait sur un char ».

⁶⁰⁶ Il est notamment possible d'établir un contraste entre la facilité avec laquelle Athéna parvient à Athènes et la fatigue dont font montrent les Érinyes à leur rentrée en scène. Voir sur ce point Méautis (1963, 40).

devant honorer le droit des suppliants au risque d'attirer la colère d'anciennes divinités (v. 473-476, v. 480-481) et elle décide de s'en remettre à un tribunal qu'elle instaure (v. 482-484) alors que dans la séquence finale elle manœvrera seule face à la colère des Érinyes. La séquence des vers 397-489 où Athéna entre en scène, écoute les deux parties en conflit puis ressort de scène pour aller rassembler le jury qui tranchera le cas d'Oreste a pour première fonction de faire un portrait de celle qui sera le personnage principal de la séquence finale en présentant une divinité respectueuse du droit et des intérêts de chacune des parties qui s'opposent.

Athéna rend compte aux vers 690-699 de l'esprit dans lequel elle instaure le tribunal de l'Aréopage :

ἐν δὲ τῷ σέβας
 ἀστῶν φόβος τε ξυγγενῆς τὸ μὴ ἀδικεῖν
 σχήσει τό τ' ἡμᾶρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς,
 αὐτῶν πολιτῶν μὴ 'πιχραινόντων νόμους
 κακαῖς ἐπιρροαῖσι' βορβόρω δ' ὕδωρ
 λαμπρὸν μαιίνων οὐποθ' εὐρήσεις ποτόν.
 τὸ μήτ' ἀναρχον μήτε δεσποτούμενον
 ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευῶ σέβειν,
 καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν.
 τίς γὰρ δεδοικῶς μηδὲν ἔνδικος βροτῶν ;
 « Sur lequel l'honneur
 et la peur sa sœur tiendront les habitants de la ville,
 le jour et la nuit semblablement, loin de l'injustice
 si les citoyens eux-mêmes ne renversent pas ces lois.
 En souillant par des liquides impurs et de la fange
 l'eau tu ne trouveras jamais de quoi boire.
 Ni l'anarchie, ni le despotisme
 je n'enjoins à mes citoyens de les entourer de respect.
 Et que toute crainte ne soit pas jetée hors de ma cité.
 Quel est l'homme qui serait juste sans crainte ? »

Ces convictions mises en avant par la déesse, selon qui le respect et la crainte sont deux ingrédients nécessaires pour faire se tenir les citoyens loin de l'injustice et qui veut trouver une place à l'effroi au sein de la cité en tant qu'il s'agit d'un instrument important de la justice, anticipent l'esprit qui sera le sien lors de son accueil des Érinyes à Athènes. En effet, Athéna demande aux Érinyes de supprimer les hommes impies (v. 910 τῶν δυσσεβούντων δ' ἐκφορωτέρα πέλοις « tu ôteras les hommes impies ») afin de séparer les hommes justes des injustes (v. 911-912) et la déesse fait des Érinyes des ennemis redoutables de ceux qui voudraient transgresser la loi. Athéna souligne la puissance et l'implacabilité des Érinyes (v. 928-936, v. 950-955). Malgré la bienveillance dont les Érinyes font finalement preuve à l'égard d'Athènes, elles restent d'après Athéna un objet de crainte (v. 989-990 ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων) et les Érinyes répondent ainsi au principe énoncé plus haut par Athéna selon lequel

la peur alliée au respect retient l'homme loin des injustices. L'instauration du tribunal de l'Aréopage constitue une annonce de l'intégration des Érinyes à Athènes et ces deux actions s'effectuent sous le patronage d'Athéna qui offre aux spectateurs sa vision pour une bonne gouvernance de sa cité⁶⁰⁷.

Athéna intervient dans la séquence finale dans un rôle différent de celui pour lequel elle avait été introduite sur scène, mais qui correspond à la présentation du personnage telle qu'elle a été faite jusqu'alors.

L'absence d'Apollon de la séquence finale des *Euménides*⁶⁰⁸ s'explique de plusieurs façons, même si sa disparition hors du texte, sans aucune indication textuelle, a pu paraître insatisfaisante à certains critiques⁶⁰⁹. Apollon s'est montré peu courtois envers les Érinyes (v. 179-234, v. 644, v. 729-730) et sa présence ne serait guère utile dans une scène destinée à calmer et à se concilier les Érinyes. La cause d'Apollon a triomphé de celle des Érinyes et sa présence ne pourrait qu'agacer ces dernières. Apollon s'est concentré sur le sort de son suppliant, pas sur celui d'Athènes⁶¹⁰. De plus, il s'agit pour Eschyle de donner la préséance aux Athéniens en cette fin de tragédie et la présence d'Apollon n'est pas adaptée à ce projet. Il est plus glorieux pour Athéna de réussir à régler seule le conflit qui l'oppose aux Érinyes. La présence d'Apollon ferait de l'ombre à cette déesse et contreviendrait à l'ambiance athénienne dans laquelle le dramaturge veut plonger le spectateur en cette fin de tragédie. Apollon, comme

⁶⁰⁷ Saïd (1993, 164-165) : « la réconciliation finale de Érinyes avec les Olympiens va elle aussi dans le sens d'une acceptation des réformes, car ces divinités « antiques » représentent sur le plan religieux l'équivalent de l'Aréopage historique. Le texte d'Eschyle souligne cette homologie en établissant une correspondance systématique entre l'Aréopage et les Érinyes. Les deux groupes incarnent également le « courroux » et sont, à des titres divers, liés à la nuit. (...) Il existe d'autre part un parallélisme parfait entre l'antique mission des Érinyes, faire payer aux meurtriers le prix du sang, et les fonctions assignées par Athéna à l'Aréopage. Le même mot, *θεσμός* désigne aussi bien la loi antique des Érinyes que l'institution nouvellement fondée par Athéna et les lois qui président à son fonctionnement. Le mandat qu'Athènes confie à l'Aréopage dans son discours reprend mot pour mot, ce qui est exceptionnel, la définition que les Érinyes donnent elles-mêmes de leur mission dans le deuxième *stasimon*. »

⁶⁰⁸ Mitchell-Boyask (2009, 91) fait remarquer qu'aux vers 797-799 l'on transfère la responsabilité d'Apollon à Zeus, comme pour éviter de même prononcer son nom dans la séquence finale : « she transfers the responsibility Apollo had claimed to Zeus himself (797-9), careful not to mention Apollo by name, before promising them a new home and honours. »

⁶⁰⁹ Taplin (1977, 403-407) estime que la disparition d'Apollon est un fait extraordinaire et remarquable. Ne trouvant aucun point satisfaisant où faire sortir Apollon ni aucun motif justifiant une sortie aussi expéditive, Taplin propose l'existence d'une corruption textuelle. Il fait ainsi l'hypothèse selon laquelle un bref discours d'adieu prononcé par Apollon n'est pas parvenu jusqu'à nous.

⁶¹⁰ Sidwell (1996, 49).

Oreste, sont des figures qui restent ambiguës à l'échelle de la trilogie⁶¹¹ et il est significatif qu'ils soient tous deux absents d'un finale qui se veut placé sous le signe de la réconciliation et de la liesse. Athéna reste donc seule aux commandes dans la séquence finale des *Euménides*.

Les finales des tragédies de Sophocle mettent en scène un plus grand nombre de personnages que ceux des tragédies d'Eschyle. En effet, les tragédies d'Eschyle mettent en scène au maximum deux personnages (Clytemnestre et Égisthe dans l'*Agamemnon*, Hermès et Prométhée dans le *Prométhée enchaîné*) et se limitent le plus souvent à un seul personnage (Xerxès dans les *Perses*, aucun personnage vivant dans les *Sept contre Thèbes*, Danaos dans les *Suppliantes*, Oreste dans les *Choéphores* et Athéna dans les *Euménides*). Les finales des tragédies de Sophocle font parler au moins trois personnages. Agamemnon, Teucros et Ulysse dans l'*Ajax*, le messager, Œdipe et Créon dans l'*Œdipe Roi* ; Oreste, Électre et Égisthe dans le finale de l'*Électre* où il est également possible d'entendre les cris de Clytemnestre dans la *skéné* ; Hyllos, le Vieillard et Héraclès dans les *Trachiniennes* ; le messager, Eurydice, Créon et le serviteur dans l'*Antigone* ; Ulysse, Néoptolème, Philoctète et Héraclès dans le *Philoctète* ; le messager, Antigone, Ismène et Thésée dans l'*Œdipe à Colone*. Cette pléthore de personnages explique la part proportionnellement réduite que se voit attribuée le chœur dans les séquences finales de Sophocle.

Cinq des sept tragédies de Sophocle font intervenir un nouveau personnage dans leur séquence finale : Agamemnon dans l'*Ajax*, Égisthe dans l'*Électre*, Eurydice dans l'*Antigone*, Héraclès dans les *Trachiniennes* et le *Philoctète*. La tendance à introduire dans l'acte final un nouveau personnage, tendance que l'on avait déjà observée dans trois des tragédies d'Eschyle, se trouve donc encore accentuée chez Sophocle. L'arrivée d'Agamemnon dans l'*Ajax* et celle d'Héraclès dans les *Trachiniennes* marquent le début de la séquence finale, tandis que les autres entrées interviennent au cours de celle-ci. Dans deux cas, Égisthe dans l'*Électre* et Héraclès dans les *Trachiniennes*, il s'agit d'une entrée qui a été longuement attendue et dans ces deux cas les personnages entrent en scène pour une brève intervention avant d'aller mourir dans le hors-scène. La brève intervention d'Eurydice vient ajouter un élément pathétique aux malheurs déjà nombreux de Créon. Dans le cas du *Philoctète*, il s'agit de l'intervention d'une divinité qui

⁶¹¹ Nous pouvons par exemple reproduire le jugement de Beltrametti (2011, 221) à ce sujet : « suspendu entre la figure du justicier et celle du criminel, Oreste devient ainsi l'icône dramatique d'un passage pas tout à fait réussi de la *némésis* vers le *nomos*. De son côté, Apollon, le *Loxias*, reste dans l'*Orestie* un personnage pour le moins ambigu : il réclame d'abord le crime extrême du matricide, comme vengeance nécessaire et inéluctable du père, et, ensuite, il élimine à jamais les déesses de la vengeance en les transformant en Bienveillantes. »

arrive certainement au moyen la μηχανή pour changer le cours de l'action et persuader Philoctète d'aller à Troie. L'*Œdipe Roi* fait intervenir un personnage dont le sort a été grandement altéré depuis sa dernière apparition scénique : Œdipe qui revient sur scène les yeux crevés. De même, dans l'*Œdipe à Colone*, la situation d'Antigone et d'Ismène se trouve modifiée par le deuil qui est le leur après la mort d'Œdipe. Ainsi, lorsqu'il ne fait pas entrer de nouveaux personnages à la fin de ses pièces, Sophocle s'intéresse aux changements qui affectent les personnages déjà mis en scène plus tôt dans la pièce.

Du point de vue des personnages, le phénomène le plus remarquable des fins des tragédies d'Euripide est l'intervention finale d'une divinité. Apollon apparaît à la fin de l'*Oreste* (v. 1625), les Dioscures à la fin de l'*Hélène* (v. 1642) et de l'*Électre* (v. 1238), Athéna à la fin de l'*Iphigénie en Tauride* (v. 1435), des *Suppliantes* (v. 1183) et de l'*Ion* (v. 1553), Artémis à la fin de l'*Hippolyte* (v. 1416), Thétis à la fin de l'*Andromaque* (v. 1231). Dionysos apparaît également à la fin des *Bacchantes*, mais son cas est particulier puisque ce personnage a déjà eu un rôle dans la pièce. Cette intervention du dieu, généralement réalisée au moyen d'une machine, est désignée par l'appellation θεὸς ἀπὸ μηχανῆς ou en latin, *deus ex machina*. Présent chez Sophocle dans l'unique exemple du *Philoctète*, ce type d'intervention divine est absent du corpus eschyléen où l'intervention d'Athéna dans les *Euménides* peut cependant le préfigurer. En effet, Athéna intervient pour régler une situation qui paraît insoluble, mais son rôle est bien plus profond que celui des figures divines qui apparaissent fugacement à la fin des tragédies d'Euripide.

Dans certaines des tragédies d'Euripide (*Ion* et *Hippolyte*), la fonction essentielle du *deus ex machina* est de venir faire des révélations en apportant des informations déjà connues du spectateur mais que le personnage ignore ou qui demandent à être confirmées. Dans trois des tragédies (*Iphigénie en Tauride*, *Hélène*, *Oreste*), l'intervention du dieu vient modifier le cours de l'action, de sorte à mettre fin à des péripéties éclair dans l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Hélène* et de façon plus essentielle dans l'*Oreste*. Dans l'*Électre*, l'*Andromaque* et les *Suppliantes*, la divinité donne des ordres pour des actions qui auront lieu après la fin de la pièce, et l'action du dieu achève ainsi la pièce en réglant le sort des différents personnages. La divinité apporte des informations sur l'avenir des personnages qui ont été mis en scène par le drame et apprend aux spectateurs ce qu'ils vont devenir après la fin de l'action, ce que ne fait guère Eschyle.

Toutes les séquences finales, sauf certainement celle des *Sept contre Thèbes*, font intervenir un personnage. Le *Prométhée enchaîné* et l'*Agamemnon* sont les seules tragédies mettant en scène deux personnages, seul le *Prométhée enchaîné* contient un dialogue entre les deux personnages en scène. Trois des tragédies introduisent un nouveau personnage dans la séquence finale, l'arrivée du personnage en question étant plus ou moins anticipée selon les pièces : le retour de Xerxès est présagé dès le début des *Perses*, l'entrée de Hermès est appelée par la logique même de la séquence finale du *Prométhée enchaîné* tandis que l'arrivée d'Égisthe constitue certainement une surprise pour le spectateur à la fin de l'*Agamemnon*. Par rapport au chœur qui se plie assez facilement aux différents emplois que veut en faire le dramaturge, un personnage présente une plus grande constance dans le rôle qu'il joue au cours de l'œuvre, mais reste tout de même malléable et ainsi Clytemnestre est révélée sous un jour différent lors de la séquence finale. De même, le Prométhée de la séquence finale est plus dur que celui qu'ont montré les parties précédentes de la pièce. Dans les *Choéphores*, Oreste reste identique à lui-même et semble conserver une forme d'innocence malgré le crime qu'il a commis et cela prépare son acquittement dans la tragédie suivante. Le traitement des personnages relève donc de stratégies différentes selon les fins des tragédies d'Eschyle. Sophocle et Euripide font intervenir davantage de personnages dans la séquence finale de leur tragédie et Euripide se caractérise plus particulièrement par son recours fréquent au *deus ex machina*.

Conclusion

La fin des tragédies d'Eschyle découle toujours logiquement de l'action telle qu'elle a été mise en œuvre depuis le début de la pièce et aucune péripétie finale ne vient infléchir le cours de l'œuvre dans une direction qui n'aurait pas été anticipée par le spectateur au regard de l'action précédente de la pièce. Cependant, toute surprise n'est pas exclue du finale eschyléen qui n'est jamais annoncé par avance dans ses détails. En effet, lorsqu'un événement se trouve annoncé, implicitement ou explicitement, par les paroles des personnages, il s'agit généralement d'une action qui aura lieu avant la séquence finale. Ainsi, dans l'*Agamemnon*, la mort du roi se laisse deviner dans les paroles de Clytemnestre et dans l'appréhension du chœur, mais ce n'est pas au cours de la séquence finale qu'elle a lieu, cette dernière ayant pour fonction principale de la montrer. De même, dans les *Choéphores*, la mort de Clytemnestre est attendue tout au long de la pièce et a lieu juste avant le début de la séquence finale. Dans les *Sept contre Thèbes* l'affrontement fratricide entre Étéocle et Polynice est également un événement qui précède la séquence finale, cette dernière étant consacrée au deuil résultant de la mort des deux frères. Dans ces trois pièces, l'élément qui est construit pour être le climax de la pièce précède chaque fois la séquence finale qui a pour objectif principal de l'exposer aux yeux des spectateurs.

Au contraire, dans les *Perses*, c'est l'arrivée du personnage de Xerxès, correspondant au début de la séquence finale, qui est attendue tout au long de la pièce. Dans les *Euménides*, un traitement du sort des Érinyes est attendu depuis le début de la pièce et il se trouve offert aux spectateurs dans la séquence finale, qui répond ainsi aux attentes suscitées chez le spectateur. La séquence finale des *Euménides* n'est cependant pas construite pour être le climax de l'œuvre comme peut l'être celle des *Perses* et la scène où Athéna calme les Érinyes entre en concurrence avec le procès d'Oreste comme étant autant de moments forts d'une intrigue plus complexe que celle des *Perses*. Dans le *Prométhée enchaîné*, le cataclysme qui doit s'abattre sur le Titan à la fin de l'œuvre constitue le second événement marquant depuis l'enchaînement du protagoniste mais il n'est guère possible de parler d'un point culminant construit par l'ensemble de l'intrigue à son sujet et se pose en outre la question de savoir comment était représenté ce cataclysme. La dernière action des *Suppliantes* a lieu lors de sa séquence finale, à savoir l'entrée des Danaïdes dans Argos, et cette entrée est le résultat du travail des personnages au cours de l'œuvre. La séquence finale occupe ainsi un rôle différent dans la structure des tragédies d'Eschyle qui s'illustrent elles-mêmes par une grande diversité.

Les fins des tragédies d'Eschyle sont toujours préparées par le corps de l'œuvre et la fin ne peut se comprendre qu'en regard avec ce qui la précède. Cette préparation s'effectue aussi bien au niveau du jeu des personnages que de celui du chœur. Ce dernier est présent sur scène de façon continue depuis son arrivée, sauf dans les *Euménides*, et il est souvent doté d'un rôle majeur dans les séquences finales des œuvres d'Eschyle. Son intervention dans la séquence finale est conditionnée par le portrait qui a été donné de lui au cours de la pièce mais il est souvent possible de repérer un infléchissement dans l'attitude finale du chœur qui contribue de façon diverse à l'achèvement de la pièce. Ainsi, le chœur de l'*Agamemnon* qui se caractérisait par une grande faiblesse oppose finalement une farouche opposition à Égisthe tandis que celui des Océanides refuse de quitter Prométhée. Une ampleur considérable est donnée au rôle du chœur dans la séquence finale par l'importance accordée à sa sortie, ce que nous allons bientôt étudier.

Les personnages sont les moteurs principaux de l'action et leur présence est généralement nécessaire pour achever l'action, sauf dans les *Sept contre Thèbes* où c'est le chœur qui, escortant le corps des deux frères hors de scène, fournit le point final de la pièce. Dans les *Suppliantes* le chœur est le protagoniste et le rôle joué par le personnage de Danaos n'est pas très concluant dans la séquence finale, mais le dramaturge a voulu lui donner une part dans la part finale de l'action. Dans les *Perses*, c'est Xerxès qui ordonne la fin de la pièce en donnant au chœur le signal de marcher vers la maison. Dans l'*Orestie* également les personnages ont un rôle essentiel dans la conduite de la pièce à sa fin puisque Clytemnestre met fin à la dispute entre Égisthe et le chœur dans l'*Agamemnon*, Oreste conduit les *Choéphores* à son terme en sortant précipitamment de scène pour aller à Delphes et Athéna oriente la pièce des *Euménides* vers sa fin en ordonnant aux Athéniens d'accompagner les Érinyes vers leur nouveau siège. Dans le *Prométhée enchaîné*, c'est le cataclysme déclenché par un personnage qui n'est pas présent sur scène qui marque la fin de la pièce.

Le rôle joué par les personnages dans la fin de la pièce est préparé par le portrait qui a été fait précédemment d'eux dans l'œuvre, mais le dramaturge s'est réservé la possibilité d'altérer quelque peu leur *ethos* pour faciliter l'interruption de l'action. Ainsi, Clytemnestre adopte une posture plus modérée en mettant fin à la dispute entre le chœur et Égisthe. Au contraire Prométhée fait preuve d'une démesure plus grande dans la séquence finale que dans les autres parties de l'œuvre. En outre, les personnages évoluent en conséquence de l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce et deux des tragédies, l'*Agamemnon* et les *Choéphores* mettent en scène la transformation d'un personnage en meurtrier.

Le début est la partie de la pièce qui concentre le plus les effets d'annonce de la fin, si bien que la fin des œuvres d'Eschyle rappelle quasi-systématiquement le début et Eschyle travaille ainsi la cohérence et l'unité de l'œuvre qu'il construit sous l'œil du spectateur. Ces annonces de la fin que contient le début peuvent préparer un effet de renversement, comme cela est le cas de la façon la plus évidente dans les *Perses*. La fin invite toujours le spectateur à reprendre en considération le début de l'œuvre et se présente ainsi comme le moment où s'établit le sens de l'œuvre qui n'était qu'à l'état de potentiel au début. En outre, le début de la pièce met en scène l'entrée des personnages, et plus particulièrement celle du chœur, et il nous faut nous demander comment la séquence finale ménage leur sortie.

Partie II : Les fonctions dramaturgiques de la séquence finale

Introduction

Après avoir présenté la composition de la fin et sa place dans la composition d'ensemble de l'œuvre, nous nous proposons d'étudier de façon plus précise les fonctions dramaturgiques remplies par les séquences finales des tragédies d'Eschyle, c'est-à-dire les tâches qui sont proprement les siennes au sein de l'économie du spectacle tragique. Nous avons repéré trois fonctions attribuées plus spécifiquement à la fin qu'à toute autre partie de l'œuvre. La première, la plus évidente et qui est remplie par toutes les tragédies d'Eschyle à l'exception problématique du *Prométhée enchaîné*, est celle qui est sans doute à la base de la dénomination par Aristote de la dernière partie parlée de la tragédie comme *exodos*⁶¹² : il s'agit de l'évacuation des personnages et du chœur hors de scène. La deuxième, nous l'empruntons aux réflexions de Kremer (1971) sur ce qu'il nomme le *Schlussakt*, l'acte conclusif d'une tragédie grecque. En effet, Kremer distingue selon les tragédies deux types de *Schlussakt*, le *Ecceschluß* qui aurait la particularité d'être un acte consacré essentiellement à la présentation d'une action déroulée dans le hors-scène, à une méditation tournée vers l'action passée sans plus introduire d'action et le *Handlungsschluß* qui se caractériserait quant à lui par une relance de l'action. Ainsi, nous nous demanderons dans quelle mesure chacune des séquences finales d'Eschyle a plutôt pour fonction d'offrir aux spectateurs une réflexion sur l'action qui s'est déroulée au cours de la tragédie ou de poursuivre, voire de relancer l'action elle-même. Il s'agira donc d'étudier le rôle joué par la séquence sur le plan narratif. Enfin, nous nous intéresserons à la mise en scène de chacune des pièces en posant la question du spectacle : dans quelle mesure le finale d'une tragédie, c'est-à-dire la dernière impression sur laquelle restera le spectateur, est-il plus spectaculaire que ce qui le précède dans l'œuvre ? Une telle interrogation nous invitera notamment à réfléchir à ce que signifie la notion de spectaculaire appliquée à la tragédie grecque. Pour étudier ces différentes fonctions, nous n'étudierons plus chacune des pièces dans l'ordre chronologique de leur composition, mais nous effectuerons des regroupements selon les modalités de réalisation de ces fonctions dramaturgiques.

⁶¹² Aristote, la *Poétique*, 1452b.

Chapitre I : *Exeunt omnes*

Dans notre théâtre contemporain, la fin d'un spectacle théâtral est souvent marquée par le baisser de rideau⁶¹³ ou par une extinction de l'éclairage⁶¹⁴ qui peut même interrompre une action en cours et signifier aux spectateurs la fin de la pièce d'une façon parfois tout à fait extérieure à la progression de l'intrigue présentée par la pièce, c'est-à-dire sans qu'aucun élément narratif n'ait donné aux spectateurs le sentiment que la pièce était achevée. Les dramaturges de l'absurde ont particulièrement affectionné ce procédé et nous pouvons citer en exemples *En attendant Godot* de Samuel Beckett⁶¹⁵ et de *La Cantatrice chauve* de Ionesco⁶¹⁶. Le théâtre athénien du Vème siècle avant notre ère était un théâtre de plein air qui ne disposait pas de tels outils pour signaler la fin du spectacle au public et la pièce finissait généralement par la sortie des personnages : une fois la scène vide, le spectateur pouvait considérer que le spectacle était terminé. La sortie des personnages, et surtout du chœur dont la présence continue sur scène est dans la grande majorité des cas un trait caractéristique de la tragédie grecque⁶¹⁷, constitue donc un signal de fin qui était très certainement soutenu par un signal musical, même si les textes ne transmettent presque aucun témoignage au sujet de la musique : l'aulète qui accompagnait le chœur à son arrivée en scène rejouait très certainement de la musique en accompagnant la sortie du chœur. L'articulation entre ces deux signaux, le mouvement de sortie et la musique, doit être interrogé et ce surtout dans les pièces où la sortie des personnages est rendue difficile par la narration, comme cela est le cas dans le *Prométhée enchaîné*. En outre, il est reconnu que le départ⁶¹⁸ est une thématique qui contribue à la création d'un effet de clôture⁶¹⁹.

Les sources antiques ne nous transmettent aucun témoignage sur ce qui pouvait par ailleurs signaler la fin d'une tragédie, ou sur ce qui pouvait avoir lieu sur scène immédiatement après la fin du spectacle, même s'il est tout à fait vraisemblable que des techniciens

⁶¹³ Ce dernier permet de cacher les acteurs à la vue des spectateurs et fonctionne comme un signal reconnu qui invite les spectateurs à applaudir.

⁶¹⁴ La lumière s'éteint sur scène tandis que celle qui éclaire les spectateurs s'allume.

⁶¹⁵ Dans *En attendant Godot*, le rideau tombe sur Vladimir et Estragon qui ne bougent pas après s'être exhortés à partir.

⁶¹⁶ Dans *La Cantatrice chauve*, le rideau se baisse sur les acteurs qui recommencent à jouer le début de la pièce.

⁶¹⁷ Il serait intéressant de comparer la pratique des tragiques grecs en ce qui concerne la sortie des personnages et le traitement de la même problématique dans les pièces de Shakespeare dont plusieurs pièces s'achèvent par la mise en scène d'un cortège. Voir Beckerman (1985, 92-93).

⁶¹⁸ Taplin (1978, 21) fait remarquer que l'entrée d'un personnage dans la tragédie correspond à une arrivée et sa sortie à un départ.

⁶¹⁹ Roberts (2005, 143).

intervenait entre les pièces pour réaliser les changements de décor nécessaires⁶²⁰. Le texte reste donc notre première source pour comprendre comment la fin du spectacle était annoncée aux spectateurs et la première fonction dramaturgique de la séquence finale d'une tragédie grecque est donc d'amener l'œuvre à sa fin en réalisant, ménageant la sortie des personnages et du chœur jusqu'alors en scène. Nous nous situons alors à l'articulation entre l'action dramatique, dans la mesure où la sortie des personnages est un élément de l'intrigue, et l'action scénique dans la mesure où la sortie des acteurs est l'un des éléments qui constitue le spectacle de la fin de l'œuvre.

La question se pose de savoir si c'est seulement au cours de la séquence finale de la pièce que le dramaturge règle cette question de la sortie des personnages, et nous montrerons que tel est souvent le cas, sans prétendre que cette sortie soit toujours dotée d'un poids narratif très important à l'échelle de la pièce. Nous étudierons la sortie des personnages en différents temps. Nous verrons d'abord comment elle est motivée du point de vue narratif dans chacune des pièces. Nous nous interrogerons ensuite sur la direction prise par les personnages et le chœur et le rapport que cela induit avec les espaces situés dans le hors-scène.

Les motivations données au départ des personnages

Les Perses : le départ ordonné par Xerxès qui retrouve ainsi une forme d'autorité

Dans deux des tragédies d'Eschyle, les mouvements finaux du chœur sont ordonnés par l'un des personnages : les *Perses* et l'*Agamemnon*. Dans les *Perses* Xerxès demande au chœur de se diriger vers la demeure au vers 1038 (πρὸς δόμους δ' ἴθι « allez vers la maison »), puis répète cette injonction au vers 1068 (αἰακτὸς ἐς δόμους κίε « lamentable, mets-toi en mouvement vers la maison »). Ces deux expressions encadrent cette dernière partie de la séquence finale que nous avons repérée qui, du vers 1038 au vers 1076, voit Xerxès devenir

⁶²⁰ L'exemple de l'*Orestie* semble montrer que des changements de décor étaient réalisés entre les pièces. En effet, le début des *Choéphores* se déroule près de la tombe d'Agamemnon (v. 4 τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε) qui n'était sans doute pas présente de la même façon dans l'*Agamemnon*. Il a parfois été soutenu (Arnott (1959, 41)) que la tombe d'Agamemnon était représentée par un autel permanent, situé devant les portes centrales de la *skéné*. D'autres critiques (Pickard-Cambridge 1946, 43 ; Garvie 1986, xliii) s'accordent à considérer la tombe d'Agamemnon comme une construction temporaire dans l'orchestra, distincte de son centre et située sur le côté. Pickard-Cambridge (1946, 43) : « actual change of scene being impossible, there can be no doubt that the structure or mound of earth representing the tomb was in the orchestra or just outside it on the same level; it remained there necessarily throughout the second part of the play, and is in fact mentioned in ll. 722-4. It was probably erected after the conclusion of the *Agamemnon*. »

l'ἔξαρχος du chœur, à partir du moment où les faits de la défaite perse ne sont guère plus évoqués et où la lamentation occupe quasiment à elle seule tout le chant du chœur et de Xerxès.

Les vers 1036 et 1037 évoquaient le dépouillement de Xerxès privé de compagnie :

ΞΕ. γυμνός εἰμι προπομπῶν.
ΧΟ. φίλων ἄταισι ποντίαισιν.
« Xerxès. Je suis dépourvu d'escorte
Le chœur. À cause des désastres connus en mer par tes amis. »

Ces deux vers précèdent immédiatement l'ordre de la mise en mouvement du chœur, et l'annoncent ou la motivent d'une façon assez indirecte. En effet, le προπομπός est « celui qui accompagne » et ce terme est en rapport avec la mise en marche d'un cortège. Ainsi il se retrouve dans un tel emploi au vers 1005 des *Euménides* (πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν « à la lumière sacrée que tient cette escorte ») et au vers 1069 des *Sept contre Thèbes* (ἡμεῖς μὲν ἴμεν καὶ συνθάψομεν // αἶδε προπομποί. « quant à nous, nous irons et participerons à l'enterrement, formant l'escorte que voici »), dans la partie estimée inauthentique⁶²¹. Il s'agit dans le cas des *Euménides* d'évoquer le cortège qui va accompagner les Érinyes et dans les *Sept contre Thèbes* celui qui va aller enterrer Polynice. Dans le cas des *Perses*, le génitif προπομπῶν désigne certainement l'escorte qui accompagne traditionnellement le roi dans la tragédie grecque et qui fait ici défaut à Xerxès, roi défait dans une guerre où il a perdu un grand nombre de ses généraux. Les vers 1036-1037 peuvent ainsi se comprendre implicitement comme la reconnaissance par Xerxès qu'il n'a plus personne à attendre et qu'il ne lui reste dès lors plus qu'à rentrer chez lui, en confiant au chœur la tâche de l'accompagner par défaut⁶²². Ce rôle d'escorte que le chœur se voit finalement jouer auprès de Xerxès a par ailleurs été anticipé par l'ordre que la reine avait donné aux vieillards d'accompagner son fils à son arrivée afin qu'il ne soit pas tenté d'ajouter un malheur à ses maux (v. 529-531).

Ainsi, le chœur s'engage à accompagner Xerxès au vers 1076, le dernier de la tragédie (πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις « je t'accompagnerai avec des lamentations qui résonnent de façon funèbre »). Le verbe de mouvement est employé au futur, ce qui laisse comprendre au spectateur que la procession qu'il voit se former sous ses yeux n'arrivera à son terme que plus tard et que le mouvement qui s'initie alors sur scène se poursuit dans le hors-scène. Xerxès s'adresse au chœur en employant une deuxième personne du pluriel au vers 1073 pour la

⁶²¹ Ce terme de προπομπός n'apparaît chez aucun des autres tragiques, qui ne reprendront pas cette tendance d'Eschyle à achever ses pièces par la mise en scène du départ du chœur escortant un personnage ou des corps ou étant lui-même escorté par un groupe de citoyens.

⁶²² Swift (2010, 328) : « In fact, however, the procession is formed in response to Xerxes' request that the Chorus should act as his escorts as he has none (1036-1038). This highlights the annihilation of the army and reminds the audience that this funeral procession ironically lacks any physical token of the dead it mourns. »

première fois depuis son arrivée en scène et Kaimio (1970, 219) en déduit qu'à ce moment-là Xerxès s'est peut-être déjà engagé vers la *parodos*, le chœur se mettant à le suivre en évoquant la difficulté qu'il y a à marcher sur la terre (v. 1074). Le chœur précise qu'il accompagnera Xerxès de ses lamentations (*δυσθρόοις γόοις*), ce qui contraste fortement avec la pompe qui aurait marqué le retour triomphant d'un général vainqueur. Le texte s'achève donc sur l'expression du mouvement d'escorte de Xerxès par le chœur et l'attention du spectateur est attirée sur la procession douloureuse dont la sortie de scène symbolise le malheur de tout un empire.

De plus, dans nos manuscrits, l'alternance régulière de la parole entre Xerxès et le chœur, maintenue de façon presque uniforme depuis le vers 1002 est interrompue aux vers 1074-1075, tous deux attribués à Xerxès. Certains critiques estiment que la stricte symétrie dans la répartition des paroles doit être maintenue et qu'il faut donc attribuer le vers 1075 au chœur. Il manquerait donc un dernier vers que devrait dire Xerxès avant que le chœur ne prononce les derniers mots de la pièce. Hermann proposait de rétablir *χωρῶν ἐς δόμους πρόπεμπέ με*, ce qui réintroduit un nouveau verbe de mouvement à l'impératif. West (1990, 96) pour sa part propose *πρόπεμπέ νύν μ' ἐς δόμους* ce qui réintroduit également un tel impératif⁶²³. Ce verbe *προπέμω* est déduit par ces éditeurs de *πέμψω* que l'on trouve au vers suivant : « The use of the simple verb to echo the compound is a well-known phenomenon » (West, 1990, 96). Si l'on accepte cette reconstruction, l'insistance sur le départ serait encore plus forte et l'ordre de départ de la procession pourrait se confondre avec l'ordre de repli prononcé par un général vaincu.

Xerxès décide donc de la sortie des personnages et du chœur à un certain moment de la séquence finale, sans qu'un élément concret de l'intrigue ne vienne rendre nécessaire la mise en branle du chœur à ce moment précis. Cela peut communiquer aux spectateurs le sentiment d'abattement qui caractérise alors la communauté perse puisque cette sortie se fait par défaut, sans raison et sans autre but indiqué que celui de rejoindre la demeure royale. Cependant, cela confère également une certaine autorité à Xerxès qui prend ainsi la direction du chœur et décide volontairement de sa sortie, c'est-à-dire de la fin de la pièce. Une nécessité d'ordre technique, celle de faire sortir le chœur et les personnages, devient ainsi l'occasion d'une restauration ambiguë de l'autorité de Xerxès qui donne des ordres au chœur pour la réalisation du mouvement de sortie de scène. La sortie du chœur se trouve intégrée au spectacle tragique et,

⁶²³ Il est suivi par Hall (1996, 177) qui estime également que la dernière ligne du texte semble répondre à un ordre donné par Xerxès.

du point de vue de l'intrigue, devient l'occasion d'une réconciliation minimale entre Xerxès qui prend sans doute la tête du cortège⁶²⁴ et le chœur qui accepte les ordres de son roi et se consacre entièrement à la lamentation.

L'intervalle qui sépare le premier appel au mouvement du deuxième, c'est-à-dire l'intervalle qui sépare le vers 1038 du vers 1068, peut se comprendre comme le temps nécessaire à la mise en place du cortège qui s'ordonne au cours des deux dernières paires strophiques puis se mettrait en branle au cours de l'épode⁶²⁵. Cette préparation s'exprime par un certain nombre de gestes qui, sans supposer un mouvement de marche ou de sortie, crée un effet de rythme (v. 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε ; v. 1054 στέρν' ἄρασσε ;) qui met peut-être en place la cadence de la marche à venir. Les nombreux impératifs au moyen desquels Xerxès ordonne l'exécution du chant de deuil attirent explicitement l'attention du spectateur sur la chorégraphie et le chant du chœur, ce qui confère une valeur propre, une autonomie visuelle remarquable à ce mouvement de sortie du chœur. L'intervalle qui sépare la première injonction au mouvement au vers 1038 de sa reprise au vers 1068 peut aussi se comprendre comme la façon par laquelle le dramaturge prévient les spectateurs de l'imminence de la fin de la pièce avant de mettre concrètement en scène le mouvement de sortie qui achève la pièce. Nous ne savons pas si la musique était entendue sur scène depuis le retour de Xerxès, c'est-à-dire depuis le vers 908 ou elle n'apparaissait qu'au vers 1038. Si la plainte de Xerxès et du chœur est accompagnée depuis le début par la musique de l'aulos, un changement de rythme soulignait peut-être la mise en place du cortège à partir du vers 1038.

L'*Agamemnon* : Clytemnestre donne au chœur l'ordre de rentrer chez lui et met ainsi fin à l'action de la pièce

Dans l'*Agamemnon*, c'est le personnage de Clytemnestre qui ordonne la sortie du chœur aux vers 1657-1658 :

† Στείχετε δ'οἱ γέροντες πρὸς δόμους πεπρωμένους τούσδε †
πρὶν παθεῖν ἔρξαντα †καιρόν' † χρῆν τάδ' ὡς ἐπράξαμεν.

« Marchez vénérables vieillards en direction de la demeure qui est vous destinée,

⁶²⁴ Taplin (1977, 127) fait remarquer que l'aulète précédait peut-être cependant Xerxès.

⁶²⁵ Ainsi Taplin (1977, 128) qui estime que la procession se met en mouvement au vers 1066 ou peu après.

avant de subir les conséquences de votre action. Il faut faire⁶²⁶ comme nous l'avons fait. »

Ces deux vers sont malheureusement corrompus et les éditeurs ne s'accordent pas sur leur restitution, même si le sens global est à peu près clair. Nous venons de citer le texte édité par Medda (2017, I, 382-384) qui transmet le vers 1657 tel qu'il est donné par les manuscrits, vers faux en l'état. La grande majorité des critiques s'accorde pour supprimer le pronom τούσδε à la fin du vers, comme étant une glose insérée dans le vers ou une erreur issue d'une lecture du vers 1673 (τῶνδε δωμάτων). Fraenkel (1950, I, 192) édite « στείχεται αἰδοῖοι γέροντες πρὸς δόμους πεπρωμένους » estimant que « στείχεται αἰδοῖοι is practically preserved in the MSS : only an οι has dropped out by haplography » (1950, III, 792), là où le manuscrit présente au début du vers la séquence στείχετε δ οἱ γέροντες qui n'est pas valide du point de vue de la métrique. L'introduction de l'adjectif αἰδοῖοι ne satisfait cependant pas tous les éditeurs. Medda (2017, III, 451) estime que la présence de cet adjectif trop respectueux est inconvenante à ce moment de la pièce et est notamment en opposition avec la façon dont Clytemnestre qualifie les paroles du chœur d'aboiements au vers 1672 (ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων)⁶²⁷. De même, Mazon (1925, 71) éditait στεῖχε δ' ἤδη χοῖ γέροντες « marche désormais, ainsi que les vieillards ». Selon cette version du texte, qui permet d'éviter l'adjectif αἰδοῖοι qui peut effectivement paraître étonnant dans la bouche de Clytemnestre, l'impératif du verbe de mouvement est adressé d'abord à Égisthe et Clytemnestre ordonnerait la sortie non seulement du chœur mais aussi celle de l'autre personnage présent en scène, Égisthe. D'autres corrections du texte gardent l'impératif pluriel et introduisent d'autres termes pour compléter le vers : στείχεται <ένθεν> ὧ γέροντες (Heath, éd. 1762) et στείχεθ' οἱ γέροντες <ἤδη> (Porson, éd. 1795). Il semble effectivement plus logique de garder l'impératif pluriel que de chercher à voir dans ce vers un ordre de Clytemnestre adressé à Égisthe. Clytemnestre renvoie donc le chœur chez lui (nous évoquerons le problème textuel lié au participe πεπρωμένους plus tard), pour mettre fin à l'action en cours.

Le vers 1658, qui justifie le mouvement de sortie, comporte également de nombreux problèmes textuels et il est impossible d'en comprendre le sens de façon exacte. Le lien établi ici entre παθεῖν et ἔρξαντα est particulièrement intéressant à l'échelle de la pièce, surtout si on

⁶²⁶ Nous rajoutons cet infinitif à la suite de Medda (2017, III, 453) qui pense que la version de la fin du vers donnée par le manuscrit peut être conservée si l'on sous-entend simplement un infinitif. Fartzoff (2008, 284) traduit par « il fallait ce que nous avons fait » et estime que la reine se place alors sur le même plan que les forces divines, qu'elle assimile ses actes avec le destin.

⁶²⁷ Par cette qualification de leur parole comme étant de vains aboiements, le chœur se trouve privé de la puissance de parole qu'il estimait détenir dans la *parodos* (v. 104 κύριός εἰμι θροεῖν). McLure (1999, 99), qui rappelle que l'absence du droit à la parole est une caractéristique des femmes, estime que le chœur est ainsi féminisé.

le rapporte aux vers 1563-1564 où le chœur énonçait la persistance du décret selon lequel παθεῖν τὸν ἔρξαντα « celui qui a agi doit souffrir ». Aux vers 1563-1564, il s’agissait, dans la dernière prise de parole du chœur au cours du passage lyrico-épirrhématique, de l’expression d’un décret aussi pérenne que Zeus lui-même et par l’énoncé duquel le chœur reconnaissait l’exercice d’une certaine justice dans la mort d’Agamemnon. L’énoncé de ce décret, mis en rapport avec la volonté de Zeus, apparaissait ainsi comme une forme de sommet atteint à l’issue de l’échange entre le chœur et Clytemnestre, tandis qu’aux vers 1657-1658 il s’agit d’une application concrète, presque d’un pastiche de la loi divine où le chœur risque de subir immédiatement les conséquences de son acte. Clytemnestre motive ainsi l’ordre de sortie du chœur en reprenant un décret qu’il a lui-même énoncé, mais en le remplaçant dans un contexte de menace et de violence⁶²⁸.

Contrairement à ce que l’on avait dans les *Perses*, cette injonction de Clytemnestre est alors précisément motivée par la situation dramatique. En effet, Clytemnestre prononce ces mots dans sa réplique des vers 1654-1661 où elle reprend la parole la première fois depuis l’entrée en scène d’Égisthe. Elle intervient pour calmer la situation au moment où le chœur et Égisthe semblent prêts à en venir aux mains (v. 1649-1653), peu de temps après que le passage au tétramètre trochaïque (v. 1649) a marqué une rupture dans le rythme de la scène. Clytemnestre joue un rôle de temporisatrice qui sied à un personnage féminin aux prises avec la violence exercée par des hommes et sur le plan narratif, Eschyle fait de la dispute entre le chœur et Égisthe une motivation pour cette dernière intervention de Clytemnestre qui vient mettre fin à la pièce en renvoyant les personnages chez eux et se trouve ainsi confortée dans le rôle de maîtresse de maison mesurée qu’elle entendait assumer aux vers 1573-1576.

Ainsi, cette invitation au mouvement s’accompagne de l’expression répétée du refus d’ajouter d’autres maux à ceux déjà présents, aux vers 1654-1656 :

μηδαμῶς, ὃ φίλτατ’ ἀνδρῶν, ἄλλα δράσωμεν κακά.
 ἀλλὰ καὶ τὰδ’ ἐξαμῆσαι πολλά, δύστηνον θέρος.
 πημονῆς δ’ ἄλις γ’ ὑπάρχει· μηδὲν αἱματώμεθα⁶²⁹.
 « N’ajoutons pas, toi le plus cher des hommes, d’autres maux,
 mais même ceux qui sont présents sont nombreux à récolter, triste moisson.

⁶²⁸ Voir sur ce point la discussion de Medda (2017, III, 452).

⁶²⁹ L’acceptation de la correction μηδὲν αἱματώμεθα, venue d’un correcteur anonyme du XVI^e siècle, fait débat parmi les éditeurs, notamment à cause du caractère incongru que prendrait cette expression dans la bouche d’une femme au costume taché de sang. Pour une discussion plus complète, voir Medda (2017, III, 450) qui accepte cette correction μηδὲν αἱματώμεθα en insistant sur la rupture ainsi créée par Clytemnestre entre ses crimes passés et d’autres crimes futurs.

Une peine suffisante se trouve présente, ne faisons couler aucun sang. »

Clytemnestre commence sa réplique par une négation (μηδαμῶς) destinée à arrêter la dispute entre le chœur et Égisthe⁶³⁰ et la posture d'autorité assumée ici par ce personnage féminin confère une dimension puérile à la tournure prise par la dispute entre les personnages masculins. Clytemnestre semble ici compter ses peines et estime ainsi qu'elles sont advenues en assez grand nombre (μηδαμῶς ... ἄλλα, ἄλις), ce qui, d'un point de vue métapoétique, revient à dire que pour elle assez d'actions ont eu lieu au cours de la pièce et qu'elle ne veut plus rien ajouter à l'intrigue de cette tragédie. Le vers 1659 semble reprendre cette idée d'un nombre suffisant de maux, mais sa lecture nous en est rendue difficile par les problèmes textuels qui à nouveau minent ce vers :

εἰ δέ τοι μόχθων † γένοιτο, τῶνδ' ἄλις γ' ἐχοίμεθ' ἄν †,
« s'il doit y avoir une part de peine, nous en aurions certes assez de celles-là. »

La compréhension de la protase εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο est rendue difficile par l'absence de l'expression d'un sujet au nominatif à partir du moment où l'on fait de τῶνδ' ἄλις l'objet de ἐχοίμεθ' ἄν, mais la conscience de la part de Clytemnestre d'avoir subi assez de maux semble claire⁶³¹. S'ancre ainsi dans l'esprit du spectateur l'image d'une Clytemnestre éprouvée par l'action mise en scène au cours de la pièce⁶³². En effet, par-delà la scène avec Égisthe, qui, comme nous l'avons vu, représente un retour en arrière vers la thématique de la vengeance et des représailles, cette réplique de Clytemnestre communique aux spectateurs la volonté d'un apaisement, volonté à laquelle l'épouse d'Agamemnon était parvenue à la fin de son précédent échange avec le chœur⁶³³. Les vers 1659-1660, où Clytemnestre signifie qu'elle se contente du caractère imparfait de la situation présente si plus aucun malheur ne vient s'ajouter aux maux précédents, rappellent fortement le propos qu'elle tenait aux vers 1573-1576. Ainsi nous en revenons au point où se situait la tragédie avant l'entrée en scène d'Égisthe et qui nous avait

⁶³⁰ Medda (2020, 64) : « Nella scena conclusiva con Egisto, la regina torna a presentarsi secondo un cliché femminile più consueto, come la donna capace di moderazione e mediazione, che vuole porre fine alle violenze che hanno colpito la famiglia. »

⁶³¹ Pour une discussion détaillée des problèmes textuels, voir Medda (2017, III, 454-455) dont nous avons reproduit les *crucis*. Broadhead (1959, 316) propose de corriger τῶνδ' ἄλις en τῶνδε λύσις.

⁶³² Fraenkel (1950, III, 796) insiste sur le caractère commun d'expressions du type τούτων ἄλις ou ἄλις λόγων qui indique avec insistance le désir urgent de mener l'action en cours ou la conversation à un terme définitif, de même que les expressions « basta », « assez » ou « but now stop ! ».

⁶³³ Jouanna (2001, 368-369) fait remarquer qu'un emploi similaire de l'adverbe ἄλις se retrouve à la fin de l'*Œdipe Roi* (v. 1515 ἄλις ἴν' ἐξήκεις δακρύων' ἀλλ' ἴθι στέγης ἔσω) et du *Philoctète* (v. 1401 ἄλις γάρ μοι τεθρήνηται γόοις) de Sophocle. Dans le *Philoctète*, il s'agit de créer le sentiment d'une fausse fin avant l'arrivée d'Héraclès. Ces deux vers précèdent chaque fois la mention d'un départ et il est ainsi possible de parler d'un schéma qui signale l'imminence de la fin d'une tragédie. Jouanna note également la présence de l'adverbe ἄλις au vers 1402 de l'*Ajax* et l'expression équivalente πάυετε θρήνων au vers 1751 de l'*Œdipe à Colone*.

paru être un point d'arrivée satisfaisant à l'ensemble de la tragédie, pourvu qu'y soit traitée la mise en scène de la sortie des personnages, ce que nous avons exactement aux vers 1654-1661.

De même que dans les *Perses*, l'ordre de départ n'est pas suivi immédiatement de la fin de la pièce qui se poursuit encore pendant quelques vers. À la différence de la plus ancienne tragédie conservée d'Eschyle, l'*Agamemnon* ne contient qu'un seul impératif de mouvement, et la sortie du chœur ne fait pas l'objet d'un spectacle orchestré en détail par l'un des personnages alors que la fin des *Perses* jouait sur l'analogie entre les mouvements des personnages sur scène et le déplacement d'une procession endeuillée. L'*Agamemnon* est en effet l'une des deux seules tragédies d'Eschyle, avec le *Prométhée enchaîné*, où les mots de la fin sont prononcés non par le chœur mais par un personnage et le lecteur de la pièce est privé d'information quant à la mise en scène de la sortie du chœur. Aucune indication n'est donnée non plus au sujet de la sortie effective des personnages, mais l'on peut éventuellement déduire de la présence d'un duel (κρατοῦντε) et de la mention de la demeure dans le dernier vers de la tragédie accompagnée d'un déictique (τῶνδε δωμαίων v. 1673) que Clytemnestre et Égisthe entrent ensemble dans le palais. Nous explorerons plus en avant cette question lorsque nous étudierons en détails la mise en scène de la fin de la pièce.

Cette absence d'une parole finale prononcée par le chœur a conduit certains éditeurs à supposer la perte d'un certain nombre de vers après la dernière réplique de Clytemnestre. Kirchhoff fut le premier à faire une telle hypothèse en 1894⁶³⁴. Plüss la réfuta dès 1896⁶³⁵ et fut suivi par Wilamowitz en 1899⁶³⁶. Taplin envisageait encore en 1977⁶³⁷ cette théorie, de même que West en 1990⁶³⁸ même si elle fut rejetée par Fraenkel en 1950⁶³⁹. Medda (2017, III, 463) pense qu'il ne faut pas s'étonner de l'absence de vers finaux prononcés par le chœur, puisque ce dernier n'a aucune leçon à tirer de l'action mise en scène par la pièce qui s'achève par la représentation d'un monde dans un grand état de confusion. Une sortie silencieuse du chœur pourrait illustrer sa défaite et serait riche de sens, même s'il est vrai que peu de parallèles sont fournis par le reste du corpus tragique⁶⁴⁰ et qu'une telle interprétation serait peut-être plus du

⁶³⁴ Kirchhoff (1894, 1050).

⁶³⁵ Plüss (1896, 22).

⁶³⁶ Wilamowitz (1899, 67-68 = 1972, 220-221)

⁶³⁷ Taplin (1977, 331-332).

⁶³⁸ West (1990, 18).

⁶³⁹ Fraenkel (1950, 803).

⁶⁴⁰ Nous étudierons plus tard la question du *Prométhée enchaîné*. Dans les *Euménides*, les mots de la fin ne sont pas non plus prononcés par le chœur, puisque c'est le chœur secondaire qui les énonce, mais la question des mouvements du chœur et de ceux du chœur secondaire est largement traitée dans la fin de cette tragédie. Toutes les tragédies de Sophocle sauf les *Trachiniennes* et toutes celles d'Euripide s'achèvent par un mot du chœur qui,

goût des Modernes que de celui des Anciens. Certains supposent que l'absence de ces vers, souvent imaginés comme des anapestes, signifient que le chœur sort de scène alors que les personnages sont encore en scène : Clytemnestre s'assurerait que le chœur part sans causer de problème puis, ayant montré sa maîtrise de la situation, entre dans le palais avec Égisthe⁶⁴¹. Cela supposerait soit que la sortie du chœur s'effectue sans musique, que l'aulète accompagne le chœur sans jouer, ou que le musicien reste alors encore en scène, soit qu'un morceau de musique sépare la réplique des vers 1672-1673 de celle du vers 1671, ce qui paraît très peu probable. Nous manquons d'information sur le rôle et les emplois de l'aulète au cours d'une pièce, mais peu d'arguments nous fondent à le désolidariser du chœur et l'accompagnement de la marche du chœur par la musique de l'aulète est l'un des arguments contre la possibilité d'une sortie du chœur avant la dernière réplique de l'un des personnages⁶⁴². Quoiqu'il en soit, le mot de la fin revient en l'état du texte à Clytemnestre, c'est-à-dire au personnage le plus important de cette pièce, et le choix de l'adverbe *καλῶς* ou *εὖ*, selon les restitutions proposées pour combler la lacune que présente le vers 1673⁶⁴³, comme dernière parole serait un trait d'ironie remarquable, puisque les prétentions de Clytemnestre à bien gouverner la demeure royale seront rapidement démenties dans les *Choéphores* par le retour d'Oreste à Argos.

Le roi défait des *Perses* retrouvait un semblant d'autorité en menant à bien la sortie du chœur, tandis que dans l'*Agamemnon* la reine victorieuse, qui vient de porter sur le trône d'Argos son amant après avoir tué son époux, renvoie le chœur sans autre forme d'accompagnement. Dans les *Perses*, la réunion du chœur et du personnage séparé de sa communauté d'origine par la guerre marquait le caractère complet de la fin de l'unité autonome que constitue cette tragédie appartenant à une trilogie non liée d'un point de vue narratif, tandis que dans l'*Agamemnon* la désolidarisation entre chœur et personnage montre le caractère insatisfaisant de la fin en question, posant comme problème à régler la réconciliation entre

s'il n'évoque pas forcément sa propre sortie, s'exprime généralement sur un rythme qui suggère sa mise en marche, à savoir des anapestes.

⁶⁴¹ Raeburn et Thomas (2011, 242).

⁶⁴² Rehm (2002, 84-85) imagine que les choreutes se divisent à nouveau pour prononcer leurs six derniers vers et qu'à chaque vers prononcé deux membres du chœur quittent l'espace scénique : « the dispersal of the Chorus emphasizes its lack of respect for Aegisthus, the new « tyrant of Argos » (1633 ; cf. 1365) ; He and Clytemnestra find themselves speaking to a diminishing citizen body and, at the end, to no one but each other, as her last lines – the last in the play- suggest. » Cette interprétation nous semble donner trop de poids au chœur, défait par le couple de tyrans et ne pas être assez soutenue par le texte de la tragédie.

⁶⁴³ Un mot de deux syllabes manque à la fin des vers 1672 et 1673. Pour le vers 1673 *καλῶς* a été proposé à partir de la paraphrase du scholiaste et est notamment soutenu par Fraenkel (1950, 803-804). Medda (2013 ; 2017, III, 462-463) défend pour sa part la restitution *τάδ' εὖ*, estime qu'il manque un objet à l'expression *τιθέναι καλῶς*. Pour notre propos présent, il importe seulement ici de remarquer que ces deux propositions confèrent une dimension ironique au dernier vers.

Argos et ses dirigeants. Ces deux tragédies ont donc un point commun en ce que le mouvement final du chœur y est ordonné par un des personnages, qui donne par l'emploi d'un verbe de mouvement à l'impératif le signal de la fin de la pièce, même si cette similarité recouvre une différence de traitement considérable d'une pièce à l'autre.

Les *Sept contre Thèbes* : la difficile reconstitution des mouvements du chœur, seul en charge de l'évacuation des personnages hors de scène

Dans les *Sept contre Thèbes* et les *Choéphores*, le chœur décide seul de sa sortie, sans recevoir d'ordre ni d'indication pour ce faire de la part d'un personnage parce que le chœur se trouve le dernier présent en scène. Cela se vérifie dans les deux fins possibles de la tragédie des *Sept contre Thèbes*, celle estimée authentique où les deux demi-chœurs quittent la scène *a priori* vers la même direction et celle estimée inauthentique où chacun des deux demi-chœurs accompagne le corps de l'un des deux frères qui prennent une direction différente puisque l'un a le droit d'être enterré tandis que l'autre est rejeté sans sépulture hors de la cité (v. 1020 ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον).

En ce qui concerne la fin estimée authentique des *Sept contre Thèbes*, le lecteur est frappé par l'absence d'indication concernant la sortie du chœur. Cela constitue une nouvelle différence entre la fin des *Perses* et celle des *Sept contre Thèbes*, même si cette différence est le plus souvent expliquée par la perte potentielle d'un certain nombre de vers, comme nous y reviendrons. Aux vers 854-856, le chœur s'exhortait à bouger ses bras dans un mouvement qui évoquait le mouvement des rames d'un bateau (v. 855-856 ἐρέσσει' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν // πίτυλον « battez autour de votre tête le rythme moteur de vos mains »). Cela rappelle le vers 1046 des *Perses* (ἐρεσσ' ἐρεσσε) mais ne donne aucun renseignement sur le mouvement de sortie du chœur qui aura lieu environ 150 vers plus tard. Les vers 915-921 évoquent une escorte faite aux deux frères au son de lamentations :

δόμων μάλ' ἀχὼ ἐπ' αὐτοῦς
προπέμπει δαΐκ-
τῆρ γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,
δαϊόφρων οὐ φιλογα-
θής, ἐτύμως δακρυχέων⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ Stanford (1983, 100-101) met ce passage des *Sept contre Thèbes* en rapport avec *Rhétorique* 1408b19 où Aristote dit que les mots composés et l'accumulation d'épithètes s'accordent avec un style générateur d'émotions et qu'ils peuvent être utilisés par l'orateur pour créer de l'enthousiasme chez l'auditeur.

ἐκ φρενός, ἃ κλαιομένας μου μινύθει
 τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.
 « Le puissant écho venu des demeures jusqu'à eux,
 la lamentation qui déchire les cœurs, l'escorte,
 en gémissant sur elle-même, souffrant de ses propres maux,
 misérable et n'aimant pas la joie
 tirant avec sincérité des larmes de mon cœur,
 qui se réduit pour moi qui pleure
 pour ces deux rois. »

La lecture de ce passage est rendue difficile par un certain nombre de problèmes textuels et nous avons reproduit le texte édité par Hutchinson (1985, 33) qui entoure le vers 915 de *cruces desperationis*⁶⁴⁵. Dans cette version du texte l'objet du verbe προπέμπει est un bruit (ἀχώ) et il faut comprendre que la lamentation du chœur accompagne le bruit qui se fait au sujet des frères (ἐπ' αὐτούς), comme si le chant du chœur répondait à d'autres lamentations proférées pour les deux frères. D'autres éditeurs établissent le vers 915 de façon à faire des deux frères l'objet du verbe προπέμπει. Chez Mazon l'on trouve ainsi :

δόμων <μέν> μάλ' ἀχίεις τοὺς
 προπέμπει δαϊκτῆρ
 « Le thrène de leur maison les escorte, bruyant, déchirant »⁶⁴⁶

Ce texte assimile le chant du chœur à un cortège funèbre, dans un mouvement qui rappelle à nouveau les *Perses* (v. 1076 πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις), mais n'indique aucune direction ni destination qui permettrait de mettre concrètement ce passage en rapport avec la sortie du chœur de scène. De plus, nous avons vu que les difficultés de texte de ce passage ne permettent pas d'affirmer sans nuance que ces vers évoquent un mouvement d'accompagnement des corps des deux frères par le chœur. La division du chœur en deux demi-chœurs à partir du vers 961 s'accompagne peut-être de la mise en place concrète d'un cortège funèbre, tel que Mazon (1921, 143) l'indique dans une didascalie à sa traduction, mais aucune parole prononcée par le chœur ne vient le souligner. Aux vers 1002-1004 le chœur pose la question du lieu où enterrer les deux frères et l'on peut considérer qu'il s'agit là d'une indication quant au mouvement de sortie du chœur, mais à nouveau cela reste de l'ordre de l'implicite.

⁶⁴⁵ Aucune restauration n'a pu être proposée pour le vers 915. Le génitif δόμων ne s'intègre que difficilement dans le vers mais Hutchinson rejette le datif pluriel proposé pour ce nom par certains éditeurs puisque les corps ne sont pas situés dans la maison. Selon Hutchinson, ce génitif pluriel ne peut être le complément du nom de δαϊκτῆρ ou de γόος puisque le deuil exprimé ici n'est justement pas le fait de membres de la famille des deux rois, comme le soulignent dans ces vers les termes ἐτύμως et τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν. Les adjectifs ἀχίεις (manuscrit Athos, Ἰβήρων 209) et ἀχίεσσα (manuscrit Laurentianus 31.8) n'offrent pas de *responsio* satisfaisante au vers 926. Le nom ἀχώ pose lui aussi des problèmes métriques.

⁶⁴⁶ Nous reprenons ici la traduction de Mazon (1921, 142).

Un tel état du texte a souvent conduit la critique à supposer qu'il manquait des vers après le vers 1004⁶⁴⁷. Il ne s'agit pas de dire, comme dans le cas de l'*Agamemnon*, que ces vers ont été perdus mais qu'ils ont été supprimés par l'interpolateur qui a inséré sa propre fin à la place de ces vers qui auraient préparé la sortie du chœur et ainsi rendu l'arrêt de la pièce nécessaire. En effet, il faut constater qu'en l'état soit le chœur se met en mouvement sans le dire au moment où il chante, soit après avoir prononcé le vers 1004, mais sans jamais l'expliciter. De fait, le chœur est ici dépourvu de chorège ou d'ἄρχος à qui reviendrait la fonction de donner le signal de départ, comme cela était le cas dans les *Perses*. L'absence d'une telle indication, sans doute attendue par le spectateur, souligne peut-être implicitement l'abandon dans lequel se trouve le chœur, et donc la cité à la mort des deux frères, c'est-à-dire à la disparition du pouvoir exécutif qu'incarnait Étéocle. Dans les *Perses*, l'ordre de mouvement menant à la sortie était un moyen par lequel Xerxès reformait avec le chœur un semblant de communauté, tandis que dans les *Sept contre Thèbes*, la mort du roi ne donne pas lieu à une telle mise en scène de la sortie du chœur.

Dans la fin estimée authentique des *Sept contre Thèbes*, la question de la sortie du chœur n'est donc pas abordée de façon frontale et il s'agit sans doute d'imputer cela à l'état de corruption du texte. La question de la sortie du chœur pose également celle de l'évacuation des deux corps, de Polynice et Étéocle, hors de la scène tragique, et nous étudierons cette question plus en détail au moment d'aborder la mise en scène de la séquence finale de cette pièce, mais nous pouvons déjà noter que le texte ne donne aucune information à ce sujet. Cette fin, d'une cohérence redoutable du point de vue de son contenu langagier, s'illustre pour le lecteur par un flou remarquable en ce qui concerne sa mise en scène, et plus particulièrement les mouvements des personnages.

Dans la partie pensée authentique des *Sept contre Thèbes*, de même que dans le thrène qui constitue le finale des *Perses*, aucun élément imposé par l'intrigue ne vient mettre fin à la plainte pour les morts qui, par nature, pourrait s'étendre indéfiniment et la question de la sortie des personnages engage donc une autre forme de motivation. Cela s'explique notamment par l'absence de personnages dotés de la parole une fois le messager sorti de scène. Celui qui essayait de commander plus tôt aux mouvements du chœur, Étéocle, est à nouveau présent en

⁶⁴⁷ Foley (2001, 51) pense ces vers de fin évoquaient la fondation du culte héroïque des deux frères à l'occasion de leur enterrement. *Contra* voir notamment Palladini (2016, 225) qui réfute cette hypothèse intégrant à la pièce la fonction d'un culte héroïque mais estime crédible la perte de quelques vers après le vers 1004. Taplin (1977, 180) s'appuie sur une comparaison avec les *Perses* pour estimer que seuls manquent quelques vers, incluant des verbes de mouvement et une référence supplémentaire à l'enterrement, pour que la pièce fournisse une fin satisfaisante en l'état, peu après le vers 1004.

scène, mais à l'état de cadavre. Une autre des tragédies d'Eschyle laisse le chœur orchestrer sa propre sortie, sans aucun ordre de la part des personnages : les *Choéphores*.

Les *Choéphores* : Oreste pris de folie s'en va pour Delphes et laisse le chœur livré à son propre sort

Dans les *Choéphores*, la sortie de scène d'Oreste est motivée de façon habile. Il apprend d'abord aux spectateurs qu'Apollon lui a donné l'ordre de se rendre à Delphes après avoir tué sa mère, aux vers 1034-1040 :

καὶ νῦν ὀρᾶτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος
ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίξομαι
μεσόμφαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον,
πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν
ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
« Et maintenant regardez-moi, comme je suis paré
avec cette branche et cette couronne pour aller
là où sont établis la pierre qui marque le centre du monde, la terre de Loxias
et l'éclat du feu qu'on nomme immortel.
Fuyant ce sang familial ce n'est pas à un autre foyer
que Loxias m'a ordonné d'aller. »

Dans ces vers, Oreste se présente aux spectateurs comme prêt au départ (*παρασκευασμένος*). Le verbe de mouvement qui indique son départ prochain (*προσίξομαι*) est riche de sens puisqu'il s'agit du verbe qui décrit le mouvement et l'attitude du suppliant. Le verbe de mouvement employé à la première personne du singulier est un futur et cela rend compte de la distance qui sépare l'énoncé de ce vers de la sortie effective d'Oreste. L'annonce de la sortie se confond donc avec la nouvelle posture qu'adopte Oreste : celle du suppliant. Aux vers 1038-1039 l'emploi du passé ἐφίετο indique qu'Apollon a prévu le déroulement de la suite des événements et n'allait pas abandonner Oreste une fois le matricide accompli⁶⁴⁸. Le départ d'Oreste est donc prévu par un ordre divin, qui est ici révélé de façon *a posteriori*, mais sa sortie de scène n'est pas encore exactement réglée pour autant.

⁶⁴⁸ Ce soin explicitement accordé par Apollon à son suppliant est l'un des points de contraste dans le traitement du rapport entre Oreste et le dieu delphique tel qu'il est fait par Euripide dans l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Oreste* par exemple.

Un nouvel élément vient rendre nécessaire la sortie immédiate d'Oreste : les assauts qu'il subit de la part des Érinyes. Oreste atteste de l'apparition qu'elles font à ses yeux par une exclamation extramétrique (ᾶ, ᾶ) après le vers 1047 prononcé par le chœur, et dès le vers 1050 il annonce l'imminence de son départ : οὐκέτ' ἄν μείναιμι' ἐγὼ « je ne saurais plus rester ». La vision des Érinyes lui est insupportable⁶⁴⁹ et son horreur annonce celle de la Pythie dans les *Euménides*. La sortie d'Oreste de scène est donc motivée d'une façon originale, par la nécessité de sa fuite devant les Érinyes. Puisque ces Érinyes ne sont pas visibles pour le spectateur, cette sortie, pour motivée qu'elle soit, est dotée d'un caractère extraordinaire, qui prépare le spectateur au paradigme narratif des *Euménides* qui intègre des divinités parmi son personnel scénique. Au vers 1050, un potentiel remplace le futur dans l'expression d'un mouvement à la première personne et ce changement de modalité exprime l'urgence avec laquelle la sortie d'Oreste est à présent présentée aux spectateurs : cette dernière n'est plus présentée comme l'exécution d'un ordre donné il y a un certain temps par Apollon, mais comme une nécessité vitale face à l'impossibilité de rester sur place. Cette idée d'une fuite nécessaire et imposée par un danger est également exprimée par la négation d'un verbe exprimant l'immobilité, le mouvement n'étant plus que le résultat de l'impossibilité de rester sur place, c'est-à-dire pour Oreste d'occuper le pouvoir à Argos.

Oreste répète l'impossibilité dans laquelle il est de rester au vers 1062 :

ἐλαύνομαι δὲ κούκέτ' ἄν μείναιμι' ἐγὼ.
 « on me pousse et moi je ne saurais plus rester »

Il s'agit là du dernier vers que prononce Oreste de toute la tragédie, et nous retrouvons un phénomène déjà repéré dans les *Perses* : la sortie est annoncée une première fois quelques vers avant le mouvement effectif, puis répétée juste avant la réalisation de ce dernier. La répétition quasiment à l'identique de la même expression (οὐκέτ' ἄν μείναιμι' ἐγὼ) peut marquer la folie qui saisit Oreste aussi bien que la nécessité d'ancrer la sortie du personnage dans l'esprit du spectateur. Ainsi, la sortie d'Oreste montre aux spectateurs la folie et la désorientation du personnage de même que les visions qui s'emparent de lui motivent sa sortie. Ce vers 1062 commence par un verbe au présent passif (ἐλαύνομαι) par lequel Oreste fait partager au spectateur la pression qui le pousse à quitter la scène et montre des forces invisibles à l'œuvre dans son départ. Une telle construction de la sortie d'un personnage se retrouvera dans le

⁶⁴⁹ Voir sur ce point Frontisi-Ducroux (2006, 31).

Prométhée enchaîné, au sujet de la sortie d'Io, assaillie par l'aiguillon du taon qui la pourchasse⁶⁵⁰.

Oreste sort donc de scène après avoir prononcé le vers 1062 et le chœur se retrouve dès lors seul en scène, sans avoir reçu aucune indication de la part du personnage au sujet de son avenir. Oreste s'adresse une dernière fois au chœur au vers 1061 et il ne s'agit pas de parler d'un désintéret pour le sort du chœur de la part du personnage, mais d'illustrer l'impossibilité dans laquelle le personnage se trouve de régler la question des mouvements du chœur. La façon dont le chœur demeure sur place participe à la peinture du départ précipité d'Oreste, chassé de chez lui par l'horrible vision de l'arrivée des Érinyes, sert de contraste et de faire-valoir à l'agitation d'Oreste. Les deux vers que le chœur adresse à Oreste au moment où il sort de scène, les vers 1063-1064, soulignent à quel point la sortie d'Oreste est intégrée à l'intrigue des *Choéphores*, puisqu'ils constituent une salutation et des souhaits pour une heureuse fortune :

ἀλλ' εὐτυχοίης, καί σ' ἐποπτεύων πρόφρων
θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς.
« Et bonne chance, que te regardant avec bienveillance,
un dieu te garde grâce à des occasions opportunes. »

Ces vers ont une tonalité plutôt optimiste, puisque le chœur y souhaite bonne chance à Oreste en imaginant l'accompagnement bienveillant d'un dieu, en conformité avec l'attitude qu'il adoptait à l'égard d'Oreste dans la séquence finale. Ces vers laissent à la fois présager des épreuves qu'Oreste va encore devoir affronter tout en suggérant son succès final par la multiplication des termes appartenant à un vocabulaire positif (εὐτυχοίης, πρόφρων, καιρίοισι). La tonalité du chœur va cependant se modifier dans les anapestes finaux de la pièce, ce qui crée un certain effet de décrochage. Pour l'instant, la sortie d'Oreste est présentée comme une relance des épreuves que va devoir affronter le protagoniste.

Une fois le chœur seul en scène, il prononce une série anapestique qui termine la pièce et au cours de laquelle on ne trouve aucune indication quant au départ du chœur lui-même. En fait, le chœur, qui prend alors de la distance avec son rôle de personnage pour surplomber l'action non seulement de l'ensemble de la pièce, mais même de toute la trilogie, n'évoque pas du tout son propre sort et n'emploie la première personne que pour modaliser une affirmation

⁶⁵⁰ Io est elle aussi mue par une folie qui l'empêche de rester en place et altère sa maîtrise du langage, aux vers 883-884 du *Prométhée enchaîné* qui ne sont pas sans rappeler la fin des *Choéphores* :

ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργω, γλώσσης ἀκρατῆς
« Je suis portée hors du sentier
par le souffle enragé de la folie, sans pouvoir sur ma langue. »

en exprimant un doute (v. 1074 εἶπω). Le personnage du chœur s’efface derrière une fonction de commentateur, de narrateur et dès lors la question de la mise en scène de sa sortie semble ne plus être à l’ordre du jour. Cela est très différent de ce que l’on a aux vers 1054-1078 des *Sept contre Thèbes* où chaque demi-chœur affirmait son identité, de frondeurs ou d’individus obéissants, dans les anapestes finaux. Dans les *Choéphores*, le chœur se met peut-être en marche au moment où il récite ces vers, puisque l’anapeste est un rythme de marche, mais aucune indication n’est donnée à ce sujet par le chœur lui-même⁶⁵¹. Un silence sépare sans doute l’énoncé du vers 1064 de celui du vers 1065 et cette pause rend peut-être naturel le départ du chœur en marquant la fin de l’intrigue au vers 1064. Tout se passe donc comme si le chœur ne sortait pas au cours de l’intrigue, mais que la sortie du chœur faisait l’objet d’un bref développement situé juste après le dernier événement de l’intrigue (les vœux du chœur adressés à Oreste), destiné à répondre à cette nécessité d’ordre scénique qu’est l’évacuation de l’espace scénique à la fin d’une tragédie.

Rien n’est dit de la sortie de la foule d’Argiens qui, selon certains critiques entrent en scène au début de la séquence finale et à qui seraient adressés les impératifs des vers 973 (ἴδεσθε), 980 (ἴδεσθε) et 983 (ἐκτείναντ’). Si l’on compare cela avec le traitement réservé au groupe des Athéniens dans les *Euménides*, cela peut être un argument en faveur de l’absence de cette foule d’Argiens, thèse soutenue par Garvie et Taplin, même si les Argiens dans cette pièce ne jouent pas le même rôle que les Athéniens dans la dernière tragédie de l’*Orestie*. Si l’on veut maintenir la présence en scène de ces Argiens, il faut supposer qu’à la fin de la pièce ils sortent très simplement de scène, sans doute en même temps que le chœur ou à sa suite.

Dans les *Sept contre Thèbes* et les *Choéphores*, le chœur ne reçoit pas d’indication pour sa sortie finale, contrairement à ce que l’on avait dans les *Perses* et l’*Agamemnon*. Dans les *Choéphores*, la sortie du personnage Oreste est soigneusement motivée et mise en scène, dans la fin inauthentique des *Sept contre Thèbes* ce n’est pas le cas de la sortie d’Antigone et du héraut, qui semblent trop pris dans leur dispute pour faire de leur sortie en elle-même un événement. Dans ces deux pièces, les personnages laissent le chœur libre de décider ses propres mouvements, trop préoccupés par leur propre sort pour donner des directives en la matière à un groupe. Le rapprochement ainsi fait entre la deuxième tragédie d’une trilogie liée (les

⁶⁵¹ Raeburn (2017, 67) estime que le chœur ne commence à marcher qu’après avoir délivré ses anapestes : « these concluding lines are, I think, too important to have been delivered as a kind of tag to cover the Libation Bearers’ exit. They demand a formal, static grouping. After the final line I would have them file out down one the *eisodoi* in silence, like the Argive Elders before them, perhaps accompanied in melancholy strain by the pipe-player who leads them. We are left with the house of Atreus, rid of its defilers, but now standing empty of any master. »

Choéphores) et les vers 1004-1075 des *Sept contre Thèbes* seraient un argument contre la capacité de ces derniers vers des *Sept contre Thèbes* à fournir une fin satisfaisante à la trilogie consacrée à la famille d'Œdipe, puisque dans les *Choéphores* ce procédé sert essentiellement à intéresser le spectateur à la suite des aventures d'Oreste, c'est-à-dire à la suite de la trilogie, en créant un contraste entre le personnage, toujours engagé dans une action qui pour lui ne s'achève pas là et le chœur, vestige délaissé d'une pièce qui vient de s'achever.

Dans deux des tragédies d'Eschyle, la sortie finale prend la forme d'un ordre donné par un chœur à un autre chœur : dans les *Euménides*, le chœur secondaire donne l'ordre aux Érinyes de se mettre en marche et dans les *Suppliantes* le chœur des Danaïdes s'exhorte lui-même à sortir dans un ordre qui semble s'adresser également au chœur secondaire. Dans les deux cas, cet ordre émané d'un chœur est précédé par l'ordre d'un personnage. La situation est plus nette dans les *Euménides* et c'est par l'étude de cette tragédie que nous commencerons.

Les *Euménides* : la sortie du chœur est orchestrée par Athéna et réalisée à l'aide du chœur secondaire

Dans les *Euménides*, c'est la déesse Athéna qui prend tout d'abord en charge la question de la sortie, aux vers 1003-1011 :

χαίρετε χὸ μείζ' προτέραν δ' ἐμὲ χρῆ
στείχειν θαλάμους ἀποδείξουσιν
πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν.
ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν
κατὰ γῆς σύμεναι τὸ μὲν ἀτηρὸν
χωρὶς κατέχειν, τὸ δὲ κερδαλέον
πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκη.
ὕμεις δ' ἠγεῖσθε, πολισοῦχοι
παῖδες Κραναοῦ, ταῖσδε μετοίκοις.
« Portez-vous bien vous aussi. La première il faut que
je marche pour montrer les demeures
à la lumière sacrée de cette escorte.
Allez en compagnie aussi de ces bêtes consacrées au sacrifice,
allant sous terre retenir la ruine
loin de la contrée et, ce qui est profitable,
l'envoyer pour la victoire de la cité.
Quant à vous, citoyens, conduisez,
enfants de Kranaos, ces résidentes. »

Un premier signal de fin a été donné par les Érinyes aux vers 996-997 lorsque ces dernières ont clôturé leur série de vœux par une salutation (χαίρετε χαίρετ') adressée aux membres du jury qui représentent l'ensemble de la cité⁶⁵². Athéna répond à ce signal par l'organisation de la procession qui doit escorter les Érinyes vers leur nouveau lieu de résidence athénien⁶⁵³. La longueur de cette citation illustre le soin avec lequel est orchestrée la sortie des personnages dans les *Euménides*⁶⁵⁴ et renseigne sur la valeur symbolique de cette sortie harmonieuse et ordonnée des personnages qui représente la concorde et la liesse caractérisant Athènes à l'intégration des Érinyes. Cette sortie de scène contraste plus particulièrement avec l'entrée en scène des Érinyes qui se faisait sans doute *sporaden* et qui était destinée à montrer la monstruosité de ces divinités⁶⁵⁵. Athéna règle d'abord son propre mouvement aux vers 1003-1004 : elle entend prendre la tête du cortège (προτέραν)⁶⁵⁶ car c'est elle qui doit montrer à tous le nouveau lieu d'habitation des Érinyes. Nous retrouvons ainsi le verbe στείχειν complété cette fois par un participe futur (ἀποδείξουσιν) qui motive la sortie du personnage et sa position dans le cortège. Le verbe d'obligation χρή confère à la sortie d'Athéna à la tête du cortège une dimension solennelle. Son implication personnelle dans la procession rend compte de l'honneur qui est alors fait aux Érinyes nouvellement intégrées dans la cité.

Au vers 1005 nous retrouvons le nom προπομπός et donc le vocabulaire de l'escorte, déjà repéré dans d'autres fins des tragédies d'Eschyle, au moment où se règle la sortie des personnages, mais il ne s'agit plus là d'un contexte de deuil. Ce nom est précédé du déictique τῶνδ' qui montre que l'on se réfère ici à l'un des groupes de personnages présents sur scène et la question se pose de savoir s'il s'agit des jurés athéniens déjà sur place depuis la scène du procès ou s'il s'agit d'un groupe de personnages qui vient d'entrer en scène avec des torches (πρὸς φῶς ἱερόν). La mention de cette lumière indique en effet très certainement la présence d'un éclairage et un groupe d'individus vient sans doute alors d'entrer en scène, avec des

⁶⁵² Telle est l'interprétation que Sommerstein (1989, 272) donne de ἀστικὸς λεῶς au vers 997.

⁶⁵³ Au début de la tragédie c'étaient les Érinyes qui escortaient Oreste (v. 206 τὰς προπομπούς) tandis qu'à la fin ce sont elles qui se trouvent dotées d'une escorte. Goldhill (1984, 278) commente ainsi : « a reversal and repetition which has not involved the necessary destruction of the opponent but the development of a new relation of reciprocity. »

⁶⁵⁴ Schadewaldt (1974, 141) qui estime que l'*Agamemnon* et les *Choéphores* sont dépourvus d'*exodos* explique l'ampleur que prend la sortie des personnages dans les *Euménides* par l'unité de l'*Orestie* qui avec la fin des *Euménides* se trouve enfin dotée d'une vraie *exodos*.

⁶⁵⁵ Sur ce point, voir Taplin (1978, 95) qui après avoir détaillé dans quelle mesure la seconde entrée des Érinyes (v. 244-275) crée un effet de miroir par rapport à leur première entrée, écrit ainsi : « all this could not contrast more tellingly with the ordered solemnity of the Eumenides' final procession to the security of a new home at the end of the trilogy. »

⁶⁵⁶ Kavoulaki (1999, 307) : « framed by both celestial and chthonic powers, the procession provides some assurance for the protection of the human community. »

torches pour venir augmenter le nombre d'Athéniens présents en scène⁶⁵⁷. À l'escorte dont bénéficient ici les Érinyes (τῶνδε προπομπῶν) répondra dans le futur l'envoi (v. 1009 πέμπειν) par les Érinyes de bienfaits pour la cité.

Au vers 1006 nous retrouvons l'impératif ἴτε adressé au chœur comme le montre le participe féminin σύμεναι qui vient répéter l'idée de mouvement. Ce participe au moyen est précisé par l'expression σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν qui laisse à penser que le cortège accompagnant la sortie de scène des Érinyes est également composé de bêtes destinées à être sacrifiées en l'honneur des Érinyes. Le déictique τῶνδ' suppose en effet à nouveau la présence concrète de ces animaux sur scène⁶⁵⁸ et il faut supposer qu'en plus des personnes portant des torches, des Athéniens amenant des animaux ont également fait leur apparition sur scène. La fin des *Euménides* présente donc cette particularité que d'orchestrer l'arrivée en scène d'un certain nombre d'extra pour mieux vider cette dernière quelques instants plus tard.

Aux vers 1010-1011, Athéna s'adresse aux Athéniens à qui elle confie la tâche de guide (v. 1010 ἡγεῖσθε). Le rôle d'Athéna et celui des Athéniens se confondent presque, puisqu'il s'agit à chaque fois de montrer aux Érinyes le chemin à suivre, et il faut souligner le rôle actif qu'Athéna confie aux Athéniens. La désignation de ces individus comme πολισσοῦχοι au vers 1010 montre qu'il s'agit sans doute des jurés qui viennent de voter pour la libération d'Oreste et se sont donc illustrés par leur rôle politique. Cet adjectif est employé ailleurs par Eschyle comme qualificatif pour des dieux⁶⁵⁹ et cette sortie consacre le caractère sacré de ces membres du jury, pionniers de la justice athénienne et ancêtres des spectateurs.

Ce long ordonnancement de la sortie par Athéna est encore redoublé par les vers 1022-1027 :

πέμψω τε φέγγει λαμπάδων σελασφόρων
εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κατὰ χθονὸς τόπους

⁶⁵⁷ Florence Dupont (2015, 102) suppose qu'un groupe de servantes d'Athéna sort alors de la *skéné*. Taplin (1977, 410-411) propose de faire des membres du jury l'escorte des Érinyes. Il fait ainsi de προπομπῶν une apposition à τῶνδε : « de ces hommes, jouant le rôle d'escorte ». Sommerstein (1989, 273) suppose qu'aux alentours du vers 1002 entre en scène un groupe de personnes dont certains portent des torches, d'autres des robes de pourpre et d'autres enfin mènent des animaux pour le sacrifice.

⁶⁵⁸ Taplin (1977, 412) estime que la présence de seulement deux animaux suffit. Sommerstein (1989, 274) pense qu'il s'agit d'une vache noire, sacrifice approprié pour le cas des déesses chtoniennes.

⁶⁵⁹ Par exemples, Eschyle, les *Sept contre Thèbes*, v. 69 (ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισσοῦχοι θεοί), v. 271 (ἐγὼ δὲ χώρας τοῖς πολισσοῦχοις θεοῖς). Loraux (2007, 148) souligne l'identité entre Athéna et Athènes que suppose l'emploi de ce terme : « dans les *Euménides* même, comme si Eschyle tentait d'y dresser la carte de toutes les figures de cette relation, il arrive que l'appartenance se mue en identité. Ainsi, lorsque la déesse s'identifie à la *polis*, glissant imperceptiblement dans son discours de « la cité » à « moi » ou lorsque les citoyens sont présentés comme parèdres de la Vierge ; lorsque, enfin, par un déplacement remarquable de la Poliade vers ceux qu'elle protège, l'épithète de nature *polissouchos* (« qui tient la cité ») qualifie les Athéniens. »

ξὺν προσπόλοισιν, αἶτε φρουροῦσιν βρέτας
τοῦμὸν δικαίως, ὄμμα⁶⁶⁰ γὰρ πάσης χθονὸς
Θησῆδος ἐξήκοιτ' ἄν εὐκλεῆς λόχος

< >
παίδων, γυναικῶν, καὶ στόλος πρεσβυτίδων.

« Je vous escorterai à la lumière de ces lampes qui apportent un éclat
vers les lieux d'en bas et souterrains
avec mes servantes, celles qui gardent ma statue
à bon droit. En effet à la prunelle de toute la terre
de Thésée venez, troupe glorieuse

< >
d'enfants, de femmes, ainsi que le groupe de vieilles femmes. »

Ces vers incluent à nouveau un verbe appartenant au vocabulaire de l'escorte (πέμψω) employé cette fois à la première personne par Athéna elle-même. Ce verbe est au futur, comme cela est souvent le cas pour ces verbes de mouvements à la fin d'une tragédie. Si Athéna met en avant son rôle dans l'escorte, elle n'oublie pas pour autant de mentionner les autres membres du cortège. Ainsi, aux vers 1024-1025 elle mentionne les servantes chargées du culte de sa statue qui doivent l'accompagner. Il s'agit donc d'un groupe supplémentaire intégré au cortège final⁶⁶¹. Le but est peut-être d'ajouter une composante féminine au groupe des hommes composé par les membres du jury. Les femmes sont ainsi prises en compte à la fin de cette trilogie⁶⁶² qui consacre tout de même la défaite du parti de la mère face à celui du père et les femmes sont ici intégrées au titre de participantes au culte, ce qui constitue un reflet fidèle de l'intégration des femmes dans la société athénienne du V^e siècle. La mention de la statue d'Athéna (βρέτας) rappelle le début de la séquence athénienne de la tragédie (v. 235), et le sentiment de clôture véhiculé par ce passage est renforcé par la présence de ce procédé de la composition annulaire⁶⁶³.

L'interprétation des vers 1025-1027 est difficile. Nous avons reproduit le texte et l'interprétation de Sommerstein (1989, 279-280) qui corrige le ἐξίκοιτ des manuscrits en ἐξήκοιτ et insère une lacune après le vers 1026. Suivant Brown (1984, 273-275), Sommerstein

⁶⁶⁰ Moreau (1976, 64) explique la présence de ce nom par la conjuration, dans le finale des *Euménides*, de la présence du mauvais œil qui a menacé les personnages tout au long de l'œuvre.

⁶⁶¹ Taplin (1977, 412) suppose que ce groupe de femmes n'était pas présent sur scène pour accompagner les Érinyes, mais était supposé rejoindre la procession en cours de route, c'est-à-dire dans le hors-scène. Sommerstein (1989, 277) suppose au contraire que ces officiantes du culte d'Athéna sont présentes sur scène et que ce sont elles qui portent les torches, les robes de pourpre et guident les animaux mentionnés au vers 1006. Il suggère en outre que la prêtresse d'Athéna Polias était identifiable sur scène, marchant à côté des bêtes destinées au sacrifice.

⁶⁶² Fartzoff (2018, 303) estime que les παῖδες évoqués au vers 1027 désignent « certainement les jeunes filles qui veillent sur la statue d'Athéna, et qui sont mentionnées dans les vers précédents ».

⁶⁶³ La question de savoir si la statue est sortie de scène à ce moment-là peut également se poser et si le texte ne permet pas de l'affirmer de façon définitive, il n'est pas impossible qu'elle soit intégrée au cortège final.

voit dans εὐκλεῆς λόγος une référence aux Érinyes et considère le vers 1027 comme une ligne conservée du texte perdu avant le vers 1028 ou comme une interpolation destinée à compléter d'un génitif le nom λόγος qui aurait été mal interprété. Selon cette interprétation, Athéna formulerait une invitation aux Érinyes à se rapprocher de l'endroit le plus précieux de la terre de Thésée, c'est-à-dire l'acropole⁶⁶⁴. Taplin (1977, 412) estime que le texte est trop corrompu en ces vers pour que l'on puisse en déduire la présence d'enfants, de femmes et de vieilles femmes en plus des autres figurants déjà présents sur scène. Nous adhérons à cette interprétation et pensons qu'il est peu vraisemblable qu'un nouveau groupe de figurants soit introduit à ce moment de la pièce. Il faut donc retenir de ce passage difficile qu'Athéna emploie un optatif à la deuxième personne pour formuler une invitation polie au chœur à se mettre en route vers l'acropole.

Au vers 1032, c'est le chœur secondaire qui invite le chœur principal au mouvement. Comme dans d'autres cas, l'invitation au mouvement constitue une rupture, une accroche pour initier la prise de parole d'un personnage ou pour changer de destinataire au cours d'une réplique. Ainsi, le chœur secondaire invite les Érinyes à marcher au vers 1032 (βᾶθ' ὁδόν « avancez sur la route »)⁶⁶⁵, le premier qu'il prononce. Il répète cette invitation au vers 1041 (δεῦρ' ἴτε « venez ici ») qui peut laisser penser que le chœur secondaire marche en tête du chœur principal⁶⁶⁶. Certains corrigent le vers 1044, irrémédiablement corrompu et dans lequel il manque notamment un verbe, en y intégrant également un verbe de mouvement. Ainsi Young (1964, 87) propose (σπονδαὶ δ εἶσιτ ἂν ἔνδαιδ οἴκον) et West (σπονδαὶ δ εἶσιτε πανδάιδ οἴκον)⁶⁶⁷. Ce chœur indique aux Érinyes le chemin qu'elles doivent prendre et obéissent ainsi aux ordres donnés à l'instant par Athéna qui est certainement alors déjà sortie de scène en avance sur le reste du cortège. Le chœur secondaire précède très certainement le chœur des Érinyes qui se mettent sans doute en marche en poussant le cri de l'*ololygmos* comme le leur suggère le chœur secondaire (ὀλολύξατε aux vers 1043 et 1047). La sortie des personnages de scène est ainsi l'occasion de faire parler des Athéniens qui constituent le chœur secondaire et s'engagent ainsi activement auprès des Érinyes.

⁶⁶⁴ Contra Mazon (1925, 170) qui traduisait par « c'est l'œil même de tout le pays de Thésée que j'invite à sortir ici, noble troupe de femmes, d'enfants, pieux cortège de vieilles femmes... ».

⁶⁶⁵ Le texte est ici corrompu et nous avons adopté la correction de Headlam (1966, I, 210 ; II, 233) au βᾶτ' ἐν δόμῳ des manuscrits.

⁶⁶⁶ C'est ainsi que Sommerstein (1989, 284) interprète l'adverbe δεῦρ'.

⁶⁶⁷ West (1990, 294-5). Sommerstein (1989 *ad loc.*) quant à lui propose σπονδαὶ δ εἶσιν ἀεὶ σε μετοικεῖν Παλλάδος ἀστοῖς.

Par ailleurs cette sortie du chœur contraste avec la première sortie du chœur, celle qui avait lieu après le vers 234. À ce moment de la tragédie, la sortie était motivée par l'action d'Apollon qui chassait les Érinyes de son temple et dictée par le changement de lieu qu'induisait le passage de Delphes à Athènes. Cette sortie était annoncée dès les vers 179-180 :

ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
« Dehors, je l'ordonne, sortez rapidement de ces demeures,
débarrassez ces lieux renfermés qui rendent des oracles. »

Cette adresse aux Érinyes est particulièrement rude et malpolie de la part d'Apollon qui ordonne autoritairement au chœur de dégager l'espace où il se trouve. Cet ordre est justifié au vers 185 où Apollon dit que la présence des Érinyes est inconvenante dans son temple, ce qui correspond à l'idée sans cesse répétée dans cette œuvre, selon laquelle les Érinyes ne sont pas autorisées à fréquenter les mêmes lieux que les divinités olympiennes, mais il symbolise aussi les mauvais traitements dont sont victimes les Érinyes de la part d'Apollon.

La sortie concrète du chœur se fera une cinquantaine de vers après cet ordre prononcé par Apollon sans aucun chant, et pour le chœur il s'agissait alors de se lancer à la poursuite d'Oreste (v. 225 τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὐ τι μὴ λίπω ποτέ « que je ne lâche jamais cet homme », v. 230 ἄγει γὰρ αἷμα μητρῶν « le sang de la mère me conduit »). La sortie finale du chœur sert donc à corriger cette première sortie qui ne fournissait aucunement le sentiment d'un achèvement satisfaisant. La politesse d'Athéna corrige les rudesses d'Apollon, l'accueil des Érinyes à Athènes corrige leur expulsion du temple de Delphes et le chant du chœur secondaire fournit une fin propre et satisfaisante qui répare l'absence de forme qui caractérisait la première sortie du chœur.

Dans les *Euménides*, la sortie du chœur est prévue par un personnage qui est une divinité, qui organise non seulement la sortie du chœur mais de tous les personnages présents en scène. L'ordre concret de mise en mouvement du chœur est donné par un chœur secondaire qui prend pour ce faire la parole pour la première et seule fois de la pièce. Face à l'importance que revêt cette sortie dans la pièce, cette dernière est ainsi relayée à plusieurs niveaux : prévue par une déesse, elle est finalement et concrètement une affaire qui se règle entre les Érinyes et les Athéniens. Cette sortie finale ne se comprend que par rapport à la première sortie du chœur dont elle vient corriger les torts.

Les *Suppliantes* : une entrée ordonnée par Pélasgos et qui met en branle deux chœurs

Dans les *Suppliantes*, c'est le personnage de Pélasgos qui dès le vers 955, c'est-à-dire avant même le début de ce que nous avons considéré comme la séquence finale, ordonne aux Danaïdes de se mettre en route (στείχεται εὐερκῆ πόλιν). Le lieu où se trouve les Danaïdes, situé entre la mer et la cité d'Argos⁶⁶⁸, est dangereusement exposé, comme l'a montré l'arrivée du héraut égyptien, et les Danaïdes doivent absolument quitter cet endroit pour une place plus sûre⁶⁶⁹. Cet ordre sert de transition et fait passer le spectateur de la scène violente de dispute entre le héraut et Pélasgos à la séquence finale, plus calme, centrée autour du chœur, comme s'il s'agissait du signal annonçant aux spectateurs la fin. Nous retrouvons ainsi l'emploi du verbe στείχω à l'impératif et Clytemnestre et Pélasgos emploient le même verbe pour mettre en mouvement le chœur. Au vers 955 des *Suppliantes*, cet ordre de mouvement est précédé d'un encouragement (θράσος λαβοῦσαι) et cette invitation au mouvement intervient à un moment parfaitement opportun de l'intrigue. En effet, après l'évacuation de la menace représentée par le héraut égyptien, le spectateur s'attend à ce que Pélasgos continue à honorer la promesse d'accueil rapportée sur scène aux vers 609-614, et qu'il a respectée en chassant le héraut, en offrant un abri aux Danaïdes. Cependant, cet ordre intervient tôt dans la pièce, par rapport à la position de l'ordre de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, et l'intervention de Danaos sépare encore ce premier appel à sortir de scène et la mise en scène effective de cette sortie.

Danaos quant à lui ne donne pas d'indication de mouvement au chœur. Il lui indique aux vers 980-982, c'est-à-dire au début de sa tirade, la nécessité de faire des prières de remerciements aux Argiens comme s'ils étaient des dieux olympiens, mais ne conclut pas sa tirade par un appel au départ, sans doute parce que cela serait trop redondant avec l'ordre déjà donné par Pélasgos. Au sujet de la sortie de Danaos lui-même, aucun verbe de mouvement n'est prononcé et nous ne savons pas concrètement quand il part. Il faut supposer qu'il part soit exactement après le dernier mot qu'il prononce de sa tirade, soit après les vers que lui adressent ses filles (1014-1017), soit en même temps que ses filles⁶⁷⁰. Ainsi, en ce qui concerne Danaos, la séquence finale des *Suppliantes* ne remplit pas clairement cette fonction dramaturgique qu'est

⁶⁶⁸ Morin (2013, 85) souligne que ce lieu est éloigné de la cité, comme le montre la nécessité pour les Argiens de prendre un char pour venir à la rencontre des Danaïdes. Selon elle, la distance « qui sépare la cité d'où vient le roi et le sanctuaire matérialise dans l'espace leur défaut d'appartenance politique. »

⁶⁶⁹ Nous empruntons l'idée à Sommerstein (2010a, 99).

⁶⁷⁰ Cette dernière hypothèse est favorisée par Taplin (1977, 239, n°1) qui estime que puisque Danaos est arrivé avec ses filles, il est logique qu'il reparte avec elles.

l'organisation de la sortie des personnages, du moins pour le lecteur de la pièce qui essaie de reconstruire la mise en scène à partir du texte.

Au vers 1018, le chœur ordonne la mise en marche par l'impératif ἴτε. Il n'est pas si facile de savoir à qui s'adresse cet impératif. Il peut s'agir d'un ordre adressé au chœur lui-même puisque de telles exhortations à la deuxième personne se trouvent parfois au début d'un chant ou lors d'un prélude anapestique⁶⁷¹. Il s'agirait de la première fois dans notre corpus que le chœur se donne à lui-même l'ordre de sortir. Dans les autres tragédies soit c'est un personnage qui le fait, soit la sortie du chœur se fait sans impératif. Au vers 1074 des *Sept contre Thèbes* le demi-chœur indiquait son attention de partir mais ne s'exhortait pas exactement à marcher. Ainsi, le demi-chœur des *Sept contre Thèbes* employait alors la première personne du singulier et non pas un impératif à la deuxième personne du pluriel. Dans les *Suppliantes*, la question est encore compliquée par la présence du participe masculin γανάοντες au vers 1019. Le chœur pourrait-il alors s'adresser au demi-chœur, sans doute composé d'hommes argiens ? Cela semble peu probable dans la mesure où il s'agit dans ces vers de remercier les dieux de la cité d'Argos, ce qui revient plutôt à la charge des Égyptiennes accueillies par les Argiens. De plus, les ὄπαδοί sont explicitement mentionnés au vers 1022, ce qui prouve qu'ils ne sont sans doute pas les destinataires de l'impératif prononcé plus haut, au vers 1018. Il reste donc à supposer que soit cet impératif est adressé au chœur lui-même, soit à un ensemble formé par le chœur principal et un chœur secondaire qui serait alors plutôt à comprendre comme composé des suivantes des Danaïdes. Cela ne permet pas de rendre compte du masculin γανάοντες et si d'un point de vue général le signal de départ est clair, le détail du texte pose problème, à l'image de cette séquence finale des *Suppliantes*.

Plus aucun verbe de mouvement n'est prononcé dans le reste du texte et la question se pose de savoir à quel moment la procession destinée à vider la scène se met en branle. Taplin (1977, 239) souligne que le passage à un mètre trochaïque au vers 1062 se traduit peut-être par une action scénique, c'est-à-dire soit par la mise en place de la procession soit par le départ des deux chœurs, mais que l'impératif du vers 1018 ἴτε suggère éventuellement que la procession s'est mise en place plus tôt. Il estime qu'il est plus probable qu'au vers 1073 la queue de la procession soit en train de disparaître plutôt que sa tête ne commence à bouger mais reconnaît qu'il est impossible de trancher la question. Pour notre part, nous estimons que la mise en scène

⁶⁷¹ Au vers 140 des *Perses*, c'est par l'impératif ἀλλ' ἄγε que le chœur s'exhorte à prendre place. Au vers 307 des *Euménides*, c'est le même impératif ἄγε par lequel les Érinyes s'exhortent à former le mouvement qui doit encercler Oreste. Il s'agit dans ces cas d'un singulier, là où à la fin des *Suppliantes*, nous avons un impératif pluriel.

du passage gagnerait grandement à traduire l'opposition entre les deux chœurs que couvre ce chant par une disposition scénique qui mettrait les deux groupes face à face (comme cela est peut-être indiqué par les vers 977-978), plutôt que d'en faire le support d'un cortège où les deux chœurs se suivraient sans pouvoir s'adresser en s'opposant physiquement l'un à l'autre. Ainsi nous semble-t-il plus probable que les deux chœurs se mettent en mouvement à partir du vers 1062, après un bref temps d'opposition.

Dans les *Euménides* et les *Suppliantes*, la sortie est une affaire qui se passe entre un chœur principal et un chœur secondaire, après une première impulsion donnée par un personnage : Athéna dans les *Euménides*, Pélasgos dans les *Suppliantes*. Dans ces deux pièces il s'agit d'accueillir un chœur d'étrangères dans une cité, mais dans les *Euménides* il s'agit du mouvement qui conclut toute une trilogie alors que dans les *Suppliantes*, il s'agit d'une sortie qui marque seulement la fin de la première tragédie d'une trilogie et cette différence explique la différence de traitement entre ces deux sorties. La sortie des Danaïdes de scène, c'est-à-dire leur entrée dans Argos va causer une guerre alors que l'intégration des Érinyes à Athènes est une promesse de paix et cela se ressent largement dans le texte puisque l'harmonie et l'ordre avec lesquels s'effectuent la sortie des Érinyes et des Athéniens contrastent avec la dispute qui rythme le dernier chant des *Suppliantes*. Les difficultés dans lesquelles nous sommes pour reconstruire la mise en scène à partir du texte montrent peut-être qu'Eschyle n'a pas voulu que la fin des *Suppliantes* véhicule un sentiment festif d'ordre et d'harmonie comme cela est le cas pour la fin des *Euménides*.

Le *Prométhée enchaîné* : les personnages restent en scène ?

La dernière pièce à l'étude, le *Prométhée enchaîné* présente le seul cas où le protagoniste ne sort *a priori* pas de scène, puisque Prométhée est enchaîné et ne peut donc pas bouger. La question de la sortie du chœur pose également problème. Aux vers 1058-1062, Hermès lui ordonne de partir :

ἀλλ' οὖν ὑμεῖς γ' αἱ πημοσύναις
συγκάμνουσαι ταῖς τοῦδε τόπων
μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε θεῶς,
μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.
« Mais vous du moins, qui sympathisez

aux maux de celui-ci,
quittez rapidement ces lieux,
afin que ne perturbe vos esprits
le mugissement du dur tonnerre. »

Comme cela a déjà été repéré dans d'autres tragédies, l'ordre de partir (χωρεῖτ') est l'occasion d'un changement de destinataire (v. 1058 ἄλλ' οὖν ὑμεῖς γ') : Hermès est le premier des visiteurs de Prométhée à s'adresser au chœur⁶⁷² et il le fait seulement pour ordonner son évacuation. Les vers 1061-1062 motivent cet ordre : les Océanides doivent partir si elles ne veulent pas être touchées par le cataclysme qui va s'abattre à l'endroit où se trouve Prométhée. Les Océanides ne sont pas menacées de mort, seulement de voir leur esprit troublé (v. 1061) comme si peut-être l'on ne voulait pas trop insister sur leur sort, ou du moins en faire un enjeu dramatique trop marquant pour le spectateur.

Le chœur rejette cette invitation d'Hermès aux vers 1063-1067 :

ἄλλο τι φώνει καὶ παραμυθοῦ μ'
ὅ τι καὶ πείσεις· οὐ γὰρ δὴ που
τοῦτό γε τλητὸν παρέσυρας ἔπος.
πῶς με κελεύεις κακότητ' ἀσκεῖν ;
μετὰ τοῦδ' ὅ τι χρὴ πάσχειν ἐθέλω·
τοὺς προδότας γὰρ μισεῖν ἔμαθον,
κούκ ἔστι νόσος
τῆσδ' ἦντιν' ἀπέπτυσσα μᾶλλον.
« Prononce une autre parole et dis-moi
ce par quoi tu me persuaderas. Ce n'est certes pas
une parole supportable que tu as prononcée.
Comment m'ordonnes-tu de pratiquer la lâcheté ?
Avec lui, je veux supporter ce qu'il faut.
J'ai appris à haïr les traîtres
et il n'existe pas de maladie
que j'ai exécrée plus que celle-là. »

C'est ici la première fois que le chœur s'oppose à un ordre de mouvement donné par un personnage. Le refus des Océanides ne s'exprime pas par l'emploi de verbe de mouvement, elles ne prétendent pas explicitement rester sur place, mais par des verbes de parole (φώνει, παραμυθοῦ, πείσεις, παρέσυρας ἔπος, κελεύεις). Cela ne donne guère d'indication quant à la mise en scène du passage. Le chœur élève à une discussion de principes ce que Hermès présentait comme un simple conseil de prudence et le dramaturge dote les mouvements du chœur d'une forte dimension symbolique dans un contexte où les mouvements du protagoniste lui-même sont impossibles, puisqu'il est enchaîné. Ces vers sont les derniers que prononce le chœur et Hermès prend acte de leur refus dans sa dernière réplique (v. 1071-1079). Lui-même

⁶⁷² Ce que ne faisait pas même leur propre père Océan.

n'emploie pas non plus de verbes marquant l'idée de mouvement ou d'immobilité pour rendre compte de la volonté du chœur, mais interprète cette décision du chœur par des termes évoquant l'égarement tragique (v. 1072 πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι, v. 1073 τύχην, v. 1078 ἀπέρατον δίκτυον ἄτης).

Ainsi, si l'on en reste à ce qui est dit explicitement dans le texte, il faut supposer que le chœur des Océanides ne sort pas de scène à la fin du *Prométhée enchaîné*. Cela serait un cas unique dans le théâtre classique et une remise en cause de la fonction dramaturgique principale que nous avons repérée comme caractéristique d'une fin de tragédie : la mise en scène de la sortie de tous les acteurs présents et notamment de celle du chœur. Le chœur se rassemble peut-être autour de Prométhée et reste ainsi jusqu'à la fin de la pièce. Saïd (1985, 54) envisage la possibilité que la représentation s'achevait par « sur l'image des choreutes abattus sur le sol ». Il faudrait alors imaginer que le chœur quitte ensuite la scène à l'issue d'un silence qui s'étendrait sur une durée considérable après le vers 1093⁶⁷³. Il s'agirait du seul cas présenté par notre corpus tragique d'une « sortie annulée », c'est-à-dire que la sortie du chœur ne serait pas à considérer par les spectateurs comme faisant partie de la pièce. Il existe des exemples d'entrée semblable du chœur, où la pièce s'ouvre avec un chœur déjà en place⁶⁷⁴, mais le *Prométhée enchaîné* est la seule pièce qui demande aux spectateurs de considérer que le chœur reste en scène même après la fin. Si le chœur reste en scène, le dramaturge perd l'un des moyens les plus efficaces de signaler à son spectateur que la pièce est finie, et il faut dès lors supposer que c'est le rappel des vers 88 et suivants par les adresses des vers 1091-1093, c'est-à-dire le procédé de la composition annulaire, qui doit être compris par le spectateur comme l'un des signaux de l'imminence de la fin. Un signal musical était peut-être également employé pour signifier aux spectateurs l'achèvement de la pièce, de même que le passage aux anapestes depuis le vers 1040 était sans doute interprété comme un indice du caractère imminent de la fin.

⁶⁷³ Arnott (1962, 129-130) étudie le potentiel sens que créerait la séparation du chœur et de Prométhée mais estime préférable de voir le chœur et le protagoniste sortir ensemble à l'extrême fin de la pièce : « to return to Prometheus, we have still to consider the means whereby protagonist and chorus were removed from the stage. There would be no difficulty, even without mechanism, if they were allowed to separate, and a little thought will reveal several possibilities. Prometheus, for example, could step back inside the skene door while the chorus scatter and flee down the parodoi. This would be an effective and exciting finale. For the reasons given earlier, however, it still seems preferable to keep them together until the very end (...). If, then, such extra-dramatic movement was possible at the beginning, there seems no reason why in special cases it should not have been equally possible at the end. Prometheus utters his last speech of suffering and defiance, with the chorus in a cowering groupe before him; on his last word, they all drop to the ground. It would be clear that the performance has finished. After a moment's pause, protagonist and chorus rise and file out. » Pour Hammond (1972, 429) le chœur est « clustered round and on the *pagos* at the end of play. »

⁶⁷⁴ Comme dans les *Suppliantes* d'Euripide par exemple.

Cependant, ce sont justement ces adresses contenues par les vers 1091-1093, ainsi que le silence de Prométhée au sujet du chœur qui peuvent éventuellement faire penser que le chœur sort tout de même de scène, pendant les vers 1080-1090 où Prométhée évoque le cataclysme qui s'abat sur lui, même si cela n'est pas explicité par le texte. Mettre en scène la solitude finale de Prométhée aurait du sens, dans la mesure où cela renforcerait également l'effet de composition annulaire induite par l'adresse à l'éther (v. 1092) qui rappelle celle qu'il faisait lors de sa première prise de parole, avant l'entrée du chœur au vers 88 (ὦ δῖος αἰθήρ)⁶⁷⁵. La fuite du chœur, supposant une opposition entre le texte qui affirme que le chœur reste en place et le spectacle, aurait pour effet de fournir une représentation de la puissance du cataclysme qui n'est que difficilement représentable sur scène. Cependant, il nous semble compliqué de mettre en scène un mouvement explicitement contredit par le texte et nous estimons donc que le chœur reste sur scène avec Prométhée jusqu'au dernier moment. Il est difficile pour le lecteur de trancher cette question, et nous avons ici un exemple de l'importance de la mise en scène qui, selon l'option adoptée, fait de la volonté du chœur de rester auprès de Prométhée un engagement plus ou moins sérieux.

Hermès ne parle pas de sa propre sortie. Dans sa dernière tirade, le caractère définitif et tranché du jugement qu'il pose sur l'action des Océanides et qui s'exprime dans ses paroles par la multiplication des adverbes de négation (v. 1072 μηδέ, v. 1073 μηδέ ποτ', v. 1075 μὴ δῆτ', v. 1077 κοῦκ ... οὐδέ) laisse à penser que sa mission est accomplie et qu'il ne lui reste dès lors plus qu'à sortir de scène, mais l'attention du spectateur n'est pas attirée sur cette sortie. Cela correspond par ailleurs au rôle de pur exécutant de la volonté de Zeus assumé par Hermès, de valet comme dirait Prométhée (θεῶν ὑπηρέτου v. 954) qui le rapproche d'un personnage fonction, tel un héraut ou un messenger, sur la sortie duquel l'attention n'est jamais attirée. Cette sortie s'explique également par la volonté d'éviter le cataclysme sur le point de s'abattre sur Prométhée et sa mise en scène communiquait sans doute la hâte du personnage à s'éloigner du danger.

L'impossibilité de la sortie de Prométhée est une des données fondamentales de l'intrigue puisque ce personnage est enchaîné. Le prologue de la pièce met en scène son

⁶⁷⁵ Telle est l'opinion de Sommerstein (2010a, 224) : « We do not want the chorus to be taken down to the underworld with Prometheus, since we would be left wondering what became of them when Prometheus came up to earth again. There seems little alternative but to have them scatter in terror, their loyalty and courage no match for the awesome power of Zeus (just as the civic courage of the Elders, at the end of *Agamemnon*, is no match for Aegisthus' armed guards, and they depart leaving him and Clytaemestra in control). Prometheus' last words (1091-3) may imply that as in 88ff. when he likewise appealed to the elements to behold his plight, he is now again alone with them, all other sentient beings having disappeared. »

enchaînement, sa libération future est l'un des ressorts narratifs de l'intrigue mais n'a pas lieu dans les limites de cette pièce et l'impuissance du personnage face au cataclysme qui consacre la puissance et le triomphe de Zeus est le point central de cette séquence finale. Pour pallier cette difficulté, il serait possible d'imaginer qu'une disparition du personnage remplace sa sortie. L'ensevelissement de Prométhée sous un éboulement est annoncé par Hermès aux vers 1016-1021 :

πρῶτα μὲν γὰρ ὀκρίδα
φάραγγα βροντῆ καὶ κεραυνία φλογὶ
πατὴρ σπαράξει τήνδε, καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλη σε βαστάσει.
μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου
ἄψορρον ἤξειεις εἰς φάος·
« D'abord en effet, cette falaise raboteuse
par le tonnerre et la flamme de la foudre
mon père la déchirera et ensevelira ton corps
et t'enserrera dans une étreinte de pierre.
C'est après avoir vu s'achever un long espace de temps
que tu parviendras de nouveau à la lumière. »

Dans ces vers, Zeus est le sujet de verbes au futur annonçant l'ensevelissement de Prométhée sous la roche, en guise de châtement. Dans l'idéal, il s'agirait là d'une alternative à l'impossibilité de représenter la sortie de scène de Prométhée. À défaut de faire bouger le personnage, il s'agirait de faire se mouvoir le décor qui s'écroulerait sur Prométhée et le soustrairait à la vue des spectateurs. Techniquement, il est cependant très difficile de réaliser sur la scène du V^e siècle avant notre ère un tel spectacle. Le futur des verbes σπαράξει, κρύψει et βαστάσει les situe sur le même plan temporel que celui du verbe du vers 1021 (ἤξειεις) qui évoque le retour à la lumière de Prométhée après un temps long (v. 1020) et ne suppose pas que le cataclysme décrit ici soit concrètement mis en scène, de quelque façon que ce soit.

Aux vers 1080-1088 cependant, la tempête est décrite par Prométhée comme se produisant concrètement (v. 1080 καὶ μὴν ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ « et certes c'est en actes et non plus en paroles »). Les verbes prononcés par Prométhée sont cette fois conjugués au parfait ou au présent. Il reste cependant difficile d'imaginer la mise en scène réaliste d'un tremblement de terre et de bourrasques. Il faut en conclure que la parole vaut ici pour l'essentiel de la représentation, comme nous l'évoquerons à nouveau lorsque nous traiterons la question de la mise en scène de ce passage, et que cette description est la partie essentielle de ce qui est donné aux spectateurs de la tempête qui est censée entraîner Prométhée sous terre. Il ne s'agit pas de ce que l'on trouve dans certains chants du chœur où le chœur évoque une action qui ne peut

être représentée et qui se déroule hors-scène⁶⁷⁶, mais bien de la description d'un événement qui est censé se produire au même moment sur scène, mais que le spectateur ne voit pas nettement. La tâche confiée à l'imagination du spectateur par cette fin est remarquable et contraste avec l'évidence de la sortie du chœur qui clôturait habituellement une tragédie d'Eschyle.

En outre, les derniers vers que prononce Prométhée, s'ils communiquent aux spectateurs le désespoir dans lequel se trouve le personnage, ne rendent pas compte d'une quelconque incapacité physique dans laquelle il se trouverait des suites d'un ensevelissement, d'autant plus qu'il s'adresse à l'éther aux vers 1091-1092, ce qui peut laisser penser que, malgré la description précise des vers 1080-1088, Prométhée n'a pas bougé et n'est pas censé être enseveli sous la roche. La tempête qu'a annoncée Hermès a effectivement lieu, mais l'effet prédit, la disparition de Prométhée sous des masses de roche, ne s'est pas encore produit et il semble que la pièce s'achève sur ce cataclysme en train de se dérouler et devant à terme ensevelir Prométhée. Le signal de fin n'est donc donné par aucun élément interne au texte, si ce n'est par le retour d'une adresse par Prométhée à sa mère et à l'éther et il faut donc considérer que la fin était signalée soit par un long silence soit par la musique de l'aulète⁶⁷⁷. Le texte fait plusieurs fois mention du bruit du tonnerre (v. 1045-1046 βροντῆ σφακέλω τ' // ἀγρίων ἀνέμων ; v. 1062 βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον ; v. 1082-1083 βρυχία δ' ἤχῳ παραμυκᾶται // βροντῆς ; v. 1085 σκιρτᾷ δ' ἀνέμων) et c'est peut-être dans ce bruitage qu'il faut chercher un signal de la fin du *Prométhée enchaîné* : la fin de ce son qui se déclencherait au moyen d'une machine sans doute à partir du vers 1080 pourrait éventuellement signaler la fin de la pièce aux spectateurs.

Le *Prométhée enchaîné* pose problème à bien des niveaux et la question de la sortie des personnages ne fait pas exception. La tâche était d'emblée rendue problématique par ce paramètre narratif et dramaturgique qu'est l'enchaînement de Prométhée, mais le texte maintient également en scène le chœur. Dès lors il est possible de penser que la sortie des personnages est remplacée par leur disparition, mais cela soulève des problèmes d'ordre technique que nous étudierons plus tard. L'absence de sortie correspond à l'absence d'un sentiment d'achèvement qui caractérise la fin de cette pièce : le châtimement de Prométhée se poursuit et se durcit, sa volonté de défi n'est pas entachée, pas plus que la volonté de Zeus de sévir.

⁶⁷⁶ Par exemple le troisième *stasimon* de l'*Hélène* d'Euripide évoque le retour vers la Grèce des protagonistes.

⁶⁷⁷ West (1990, 62) suppose que l'aulète se fait entendre dès le passage aux anapestes au vers 1040.

Nous avons ainsi étudié les modalités de sortie des personnages à la fin des tragédies d'Eschyle, dans l'idée que la séquence finale a prioritairement pour fonction de préparer, motiver et réaliser la sortie des personnages et plus particulièrement celle du chœur, événement unique dans chacune des pièces, sauf dans les *Euménides* et qui, concernant tout un groupe de personnes, requiert la mise en place d'un dispositif plus important que dans le cas des sorties individuelles des personnages qui ponctuent la pièce. Toutes les pièces, à l'exception notable du *Prométhée enchaîné*, finissent par la mise en scène, plus ou moins détaillée, de la sortie du chœur et des personnages qui est intégrée au spectacle, même si les *Choéphores* présentent un cas limite dans la mesure où l'on a l'impression que dans cette tragédie les anapestes finaux n'appartiennent plus exactement à l'intrigue.

Quatre des sept séquences finales d'Eschyle contiennent un ordre de sortie adressé de la part d'un personnage à un chœur : Xerxès dans les *Perses*, Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, Athéna dans les *Euménides* et Hermès dans le *Prométhée enchaîné*. Seulement dans le *Prométhée enchaîné* cet ordre n'est pas suivi par le chœur. Dans les *Suppliantes*, Pélasgos donne un tel ordre de sortie du chœur, mais il le donne avant ce que nous avons repéré être la séquence finale. L'ordre de sortie est souvent le prétexte ou plutôt le point de départ d'une adresse au chœur de la part d'un personnage qui oriente la pièce vers sa fin comme le fait par exemple Clytemnestre lorsqu'elle met fin à la dispute entre le chœur et Égisthe en ordonnant que chacun rentre chez soi. Les deux tragédies où aucun personnage ne commande la sortie du chœur emploient symboliquement cette absence d'indication pour signifier la faillite des personnages. En effet, dans les *Sept contre Thèbes*, Étéocle qui, dans la première partie de la pièce, cherchait à exercer un contrôle absolu sur le chœur n'est plus présent qu'à l'état de cadavre à la fin de la pièce. Oreste, à la fin des *Choéphores*, subit les assauts des Érinyes et n'est pas en mesure de se soucier des mouvements du chœur.

L'ordre du départ est toujours donné antérieurement au départ proprement dit dans ces séquences finales, voire tellement en avance dans le cas des *Suppliantes* que l'on ne comprend plus l'insertion de la tirade de Danaos, ce qui montre qu'un tel ordre de mouvement sert de signal préparant le spectateur à l'arrivée de la fin de la tragédie. Ce signal est comparable à une autre forme d'annonce de la fin, à savoir la musique, dimension du spectacle qui échappe largement à l'appréhension des Modernes, puisqu'il s'agit d'une appréhension essentiellement basée sur le texte transmis sans indication périphérique sur la mise en scène. Le soin donné par Eschyle aux indications de mouvement transmises par les verbes de mouvement donnerait peut-être à penser que chez lui, la musique de l'aulète n'est employée que de façon marginale pour

indiquer la fin de la pièce aux spectateurs, et qu'il s'appuierait davantage sur l'intégration des mouvements de son chœur à l'intrigue.

La direction prise par les personnages à leur sortie de scène

Après avoir étudié l'insertion des sorties des personnages et du chœur dans le texte, nous pouvons nous intéresser aux directions prises par ces différents personnages, afin de compléter notre analyse de cette fonction dramaturgique assignée à la séquence finale d'une pièce qu'est l'évacuation du personnel scénique. L'étude de la direction de sortie des personnages est une porte d'entrée dans l'étude des rapports établis entre l'espace scénique et le hors-scène et la question se pose de savoir si la fin d'une tragédie est plus particulièrement concernée qu'une autre partie de l'œuvre par la construction d'un espace imaginaire attenant à l'espace scénique. Il faudra également s'intéresser aux conséquences de l'évolution du matériel scénique, et notamment de l'apparition de la *skéné*, sur la construction de ce hors-scène et donc sur les modalités de sortie des personnages.

L'espace représenté sur scène est, chez Eschyle, un lieu imaginaire plus ou moins fixe et précis, qui peut évoluer au cours de la tragédie et qui se définit généralement par rapport aux lieux avec lesquels il est en contact. Ces lieux sont plus l'équivalent de directions vers lesquelles s'achemine toute personne qui prend l'une ou l'autre des *eisodoi*, des voies d'accès à l'espace scénique, que les acteurs empruntent aussi bien pour entrer que pour sortir. La construction de l'espace scénique se base généralement sur l'opposition « intérieur/ extérieur » : l'une des *eisodoi* donne accès à un intérieur, souvent celui d'une cité, tandis que l'autre à un dehors plus ou moins défini et le lieu représenté sur scène est généralement un espace intermédiaire où se rencontrent ces deux espaces. La fin de la tragédie et la sortie du chœur marquent souvent le passage de l'un des personnages de l'un de ses deux espaces à l'autre.

En effet, a déjà été évoqué le fait qu'un certain nombre des tragédies conservées d'Eschyle étaient construites sur le modèle du *nostos*, du retour, c'est-à-dire de la réintégration d'un personnage dans sa communauté d'origine. Cela se traduit spatialement au cours de la tragédie par l'arrivée sur scène d'un personnage par l'*eisodos* donnant accès au monde extérieur puis par son départ par l'*eisodos* représentant l'accès à la cité. Les *Perses* sont représentatifs de ce schéma.

Les *Perses* : le retour d'un roi défait chez lui

Dans les *Perses*, il est possible de considérer que la voie qu'empruntent le chœur et la reine mère pour arriver en scène indique un espace qui correspondrait globalement à la cité et qui regrouperait de façon indistincte la cité en général et le palais de Xerxès en particulier⁶⁷⁸. À l'inverse, le messager et Xerxès sont censés venir de loin, d'une route qui les a amenés là depuis leur départ de Grèce. L'espace représenté sur scène se définit dès lors moins par le lieu concret qu'il représente, et qui d'ailleurs semble changer au cours de l'action⁶⁷⁹ qui se situe d'abord près d'un bâtiment ancien (140-141) avant de se déplacer vers la tombe de Darius, que par cette tension entre l'espace de la guerre et l'espace de l'arrière, de ceux qui ne sont pas partis à la guerre⁶⁸⁰.

La séquence finale est fondée sur cette opposition spatiale. En effet, elle s'ouvre sur l'arrivée de Xerxès qui porte encore les vêtements qu'il est censé avoir porté au moment où il assistait à sa défaite en Grèce, ce qui est une façon d'insister sur le fait que Xerxès vient de rentrer de son expédition, et elle se referme sur le départ de Xerxès vers sa demeure, escorté par le chœur. L'entrée de Xerxès n'a pas été annoncée, contrairement à celle de la Reine aux vers 155- 158 et cela peut être mis en rapport avec le peu d'égards que lui témoigne le chœur au début de la séquence finale⁶⁸¹. Xerxès ne parle pas, s'exprime seulement en un chant de lamentations et cela renforce l'idée que cette séquence finale a pour seule fonction de représenter le passage fugace du roi déchu à qui il ne reste plus qu'à se lamenter et à se réfugier chez lui. Le lieu précis où se déroule cette rencontre entre Xerxès et le chœur n'est pas précisé et rien ne permet de dire que l'on se situe encore auprès du tombeau de Darius, puisque Xerxès ne fait aucune allusion au tombeau de son père et que le troisième *stasimon* qui sépare la séquence finale de la séquence avec Darius suffit très certainement à couvrir un changement de

⁶⁷⁸ Selon Fartzoff (2018, 124) : « l'espace virtuel est donc partagé en deux parties, représentées par chacune des *eisodoi* par lesquelles arrivent les protagonistes : l'une représente l'extérieur de Suse, par où surviennent les messagers puis Xerxès ; l'autre conduit à la ville et au palais. Mais, on le voit, dans cet espace virtuel, plus que l'ἄστυ (v. 1070), c'est la demeure royale qui compte. »

⁶⁷⁹ Contra : Scullion (1994, 68-71) estime que toute la tragédie des *Perses* se déroule au même endroit.

⁶⁸⁰ Taplin (1977, 106) voit dans l'espace scénique « un lieu vague où pouvait se produire la rencontre avec Xerxès ». Jouanna, (2009, 93-94) précise que « la première identification du lieu visible, symbolisée par le « toit antique » est donc celui de la délibération du Conseil royal ».

⁶⁸¹ Schenker (1994, 290) : « Xerxes comes onstage amid no fanfare, as the Elders neither announce his arrival nor prostrate themselves before him. Rather in a complete reversal of the grand entry of the ghost of Darius, it is now the king who cannot stand in the presence of the Elders (908-917). »

lieu insensible par ailleurs⁶⁸². L'action n'est pas située devant les portes du palais royal et cette localisation donne une dimension collective à la défaite narrée dans la pièce, de même que Xerxès, à son retour, n'est pas accueilli par sa famille mais par les membres du chœur et cet accueil fait sortir les peines du roi du cadre d'un malheur personnel ou familial⁶⁸³.

Xerxès précise la direction prise par le cortège aux vers 1038 (πρὸς δόμους δ' ἴθι), 1068 (ἐς δόμους κίε) et 1070 (ἰωᾶ δὴ κατ' ἄστν). L'interprétation des vers 1038 et 1068 varie. Mazon traduit ces deux vers à chaque fois par « prends le chemin du palais »⁶⁸⁴, interprétant δόμους comme une forme de pluriel de majesté ou poétique désignant la demeure de Xerxès et donc le palais royal. Il est suivi en cela par Sommerstein qui traduit le vers 1038 par « go with me to the palace » puis le vers 1068 par « go wailing to the palace »⁶⁸⁵. Weir Smyth (1922, 201, 205) traduit respectivement ces deux vers par « depart to your homes » et par « wend ye to your homes », comprenant que δόμους désigne les demeures de chacun des membres du chœur, ce qui pourrait expliquer le pluriel, qui serait distributif. Dans la mesure où aucun poids n'a été donné au chœur en tant qu'individu au sujet duquel l'on pourrait poser la question de son logement, il nous paraît plus probable de suivre la traduction de Mazon et de Sommerstein, d'autant plus que le pluriel de δόμος est régulièrement employé par Eschyle pour désigner le palais royal⁶⁸⁶. Il est possible que l'expression générale πρὸς δόμους désigne à la fois la demeure de Xerxès et celles des membres du chœur. Rien dans le texte ne suppose que le groupe est destiné à se désolidariser au cours de sa progression et il ne semble guère pertinent d'encombrer l'esprit du spectateur de tels détails. Le précédent donné par le vers 530, où la Reine demandait au chœur d'accompagner Xerxès chez lui si jamais il rentrait (προπέμπετ' ἐς δόμους) laisse penser que dans la séquence finale aussi le nom δόμους désigne le palais royal⁶⁸⁷.

⁶⁸² Scullion (1994, 71) estime au contraire que l'absence d'indication d'un nouveau lieu signifie que les personnages se trouvent toujours au niveau de la tombe de Darius, même si l'attention du spectateur n'est plus invitée à se focaliser sur cet élément. Selon lui : « if we are at the same place, it is possible that the tomb, now that it has been identified, continues as a powerful presence, a silent contrast and even reproach to the son ».

⁶⁸³ Voir sur ce point Rehm (2002, 240).

⁶⁸⁴ Mazon (1921, 98-99).

⁶⁸⁵ Sommerstein (2008, 131-135).

⁶⁸⁶ *Agamemnon* v. 27, 585, 606, 865, 1036, 1102, 1217, 1309, 1397 ; les *Choéphores* v. 101, 131, 568, 648, 654, 740, 745, 806, 841, 871, 885, 963 ; Ces occurrences venues de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* doivent être replacées dans le contexte de ces tragédies qui mettent la demeure des Atrides, représentées sur scène par la *skéné*, au premier plan de l'action, ce qui n'est à aucun moment le cas dans les *Perses*, mais elles prouvent qu'Eschyle n'hésite pas à employer le pluriel de δόμος pour désigner le palais royal, et qu'il ne recourt pas systématiquement à un terme spécifique pour ce faire. Voir aussi *Euménides* v. 723, et surtout dans les *Perses* : v. 227, 776. Michel Fartzoff, qui a consacré une étude aux emplois du vocabulaire relatif à la maison dans l'*Orestie*, dit au sujet du palais de Xerxès qu'il est un « lieu où l'on se rend ou d'où l'on vient, mais qui reste un espace virtuel extra-scénique ».

⁶⁸⁷ Taplin (1977, 128).

Ainsi, la direction que prend Xerxès à sa sortie de scène souligne le thème du retour chez soi par cette répétition du nom δόμος qui n'insiste guère sur la dimension politique dans la désignation de la demeure du roi⁶⁸⁸, de même que nous avons montré que la séquence finale évitait de poser la question de l'avenir politique de Xerxès et de l'empire perse, alors même que cette question est soulevée plus tôt dans la pièce. Du point de vue de la vraisemblance, il peut paraître étrange que Xerxès invite le chœur à se diriger chez lui, dans le palais royal qui n'est *a priori* pas la demeure du chœur. Une telle invitation aurait été tout à fait attendue dans le cas où c'eût été la reine mère qui officiât à la réception de son fils, mais Eschyle exclut la reine de la séquence finale, sans se priver de la mise en scène d'une sortie commune vers le palais royal. En effet, il aurait été malvenu de distraire l'attention du spectateur des lamentations prononcées par Xerxès et le chœur en mettant en scène le départ du chœur et de Xerxès vers deux directions différentes, d'autant plus qu'une seule *eisodos* figure à la fois la direction du palais royal et celle de la partie de la cité d'où sont venus les choreutes au début de la pièce. Le vers 1070 indique en effet que c'est en traversant l'agglomération que les Xerxès va atteindre le palais royal⁶⁸⁹.

De plus, le vers 1071 contribue à confondre la destination du chœur avec celle de Xerxès puisqu'il évoque la progression de la plainte à travers la cité (ἰὼὰ δὴ κατ' ἄστν). Il s'agit d'un phénomène que l'on retrouvera également à la fin des *Sept contre Thèbes* et qui permet de faire fusionner l'espace représenté sur scène avec le hors-scène en faisant comprendre aux spectateurs que la clameur qu'ils entendent sur scène se répand également à travers la cité. Aux vers 538-545, c'est-à-dire dans la première strophe du premier *stasimon* de la tragédie, le chœur évoquait les lamentations qu'effectuaient les femmes perses. Il s'agissait alors d'évoquer une lamentation qui était réalisée dans le hors-scène par un groupe différent de celui du chœur alors qu'à la fin de la tragédie la lamentation sur scène, rendue par les cris ἰὼ, représente celle qui a lieu à travers la cité dans une confusion qui mêle les deux espaces et qui donne à penser que la

⁶⁸⁸ Cependant, Fartzoﬀ (2018, 128-129) insiste sur la dimension politique de la fusion qui s'opère alors entre la cité et la famille royale : « Dans la déploration finale, Xerxès associe totalement sa famille et sa patrie (γέννα γὰρ τε πατρώα v. 932), tout comme le chœur, qui respecte les souffrances vécues par la πόλις et la famille royale à la fois ; les deux mots πόλις et γέννα ne sont même pas coordonnés, mais juxtaposés : λαοῦ/ πάθεα σεβίζων ἀλίτυπά τε βάρη/ πόλεως, γέννας (v. 944s.). Dans l'*exodos*, le roi rejoint d'ailleurs son palais en passant par la ville (v. 1068s.). Cette fusion entre la cité perse et le foyer royal a certainement une importante fonction dramatique : évoquer le malheur de toute la Perse à travers les épreuves d'un homme, Xerxès, et de sa famille. Mais elle a aussi un sens politique : elle tient au despotisme perse, où la cité se résorbe dans l'intérêt particulier de la famille royale et de son maître. »

⁶⁸⁹ Jouanna (2009, 99) évoque le caractère rétrospectif de ces dernières indications scéniques qui « 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. »

procession qui se met en place en scène est déjà en train de progresser à travers la cité, d'autant plus que le flou qui caractérise la détermination du lieu représenté par l'espace scénique permet de faire imaginer aux spectateurs que le cortège évolue déjà à travers la cité.

La dimension symbolique de ce bref passage de Xerxès sur scène, qui s'accompagne d'un chant le temps de rejoindre l'*eisodos* opposée à celle par laquelle il est arrivé, est très forte, surtout lorsque ce passage est mis en parallèle avec le début de la pièce. En effet, la *parodos* détaillait le départ des forces des Perses et de leurs alliés pour la Grèce, démonstration d'*hybris* de la part d'un peuple qui s'est lancé à la suite de son chef dans une entreprise de conquête trop ambitieuse. La séquence finale montre Xerxès faire concrètement un mouvement inverse à celui évoqué dans la *parodos* où les forces perses d'écoulaient vers la Grèce, en le montrant rentrer péniblement chez lui, accompagné seulement par un chœur composé de vieillards. En effet, les vers 1073-1074 évoquent la difficulté avec laquelle le chœur effectue sa sortie :

ΞΕ. γοᾶσθ' ἀβροβάται.
ΧΟ. ἰὼ ἰώ, Περσις αἴᾳ δύσβατος.
« Xerxès. Lamentez-vous en marchant avec douceur.
Le chœur. Hélas, hélas, terre perse difficile à fouler. »

Le chœur semble corriger Xerxès qui insiste sur la douceur de la démarche du chœur par l'apax ἀβροβάτης, « d'allure efféminée » d'après la traduction *Bailly*, « softly or delicately stepping » dans le *Liddell-Scott-Jones*, en insistant sur la difficulté qu'il y a pour eux à marcher sur la terre perse (δύσβατος). Les Perses, qui dans la *parodos* s'étaient élancés avec aisance vers la Grèce comme l'illustre le rythme de marche des anapestes (v. 1- 64), ont maintenant du mal à marcher sur leur propre terre et le mouvement par lequel le chœur et Xerxès rentrent dans le palais symbolise toute la retraite après la défaite à Salamine.

L'*Agamemnon* : la mainmise de Clytemnestre et Égisthe sur le palais royal

La tragédie de l'*Agamemnon* s'inspire elle aussi de ce schéma narratif du *nostos*, mais le complique en mettant en scène le meurtre du roi rentré chez lui. Ainsi, les mouvements finaux ne concernent plus le retour de ce personnage, mais l'intégration d'un nouveau personnage dans le palais : Égisthe. Si c'est à nouveau l'entrée de personnages dans le palais royal qui marque la fin de la pièce, la mise en scène de cette entrée relève d'enjeux différents de ce que l'on avait dans les *Perses*, dans la mesure où avec l'intégration de la *skéné* à l'espace de jeu⁶⁹⁰, le palais

⁶⁹⁰ La question de l'intégration de la *skéné* dans l'espace de jeu des *Perses* fait cependant débat. Bakola (2014) estime par exemple que la *skéné* était employée dans les *Perses* pour la mise en scène de l'apparition de Darius.

est concrètement représenté en scène. La présence du palais et son intégration à l'intrigue sont beaucoup plus fortes dans l'*Agamemnon* et le choix de ce palais comme destination dans la séquence finale est doté d'une valeur symbolique encore plus forte que dans les *Perses*, ce que vient souligner également l'absence de cortège final qui attirerait l'attention davantage sur la sortie en elle-même que sur la destination.

La séquence finale de l'*Agamemnon* met également en scène un mouvement de traversée de l'espace scénique par un personnage qui vient de l'extérieur pour entrer dans le palais. Il s'agit du personnage d'Égisthe qui apparaît pour la première fois en scène au vers 1577 et en sortira pour rentrer dans le palais avec Clytemnestre après le vers 1673. Rehm (2002, 84) fait remarquer que l'entrée d'Égisthe par une *eisodos* divertit l'œil du spectateur qui était jusque-là invité à se concentrer sur l'entrée du palais. Son entrée inattendue et décentrée révèle qu'il est bien l'usurpateur qu'il prétend ne pas être⁶⁹¹. Le premier vers prononcé par Égisthe (1577) révèle que la scène se situe hors du palais royal :

ὦ φέγγος εὖφρον ἡμέρας δικηφόρου.
« Lumière bienveillante d'un jour qui apporte la justice. »

L'adresse au jour indique sans doute au spectateur que le jeu des acteurs se situe alors dans un lieu extérieur. Cette question se pose dans la mesure où Clytemnestre disait au vers 1379 qu'elle se situait à l'endroit où elle a frappé Agamemnon :

ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξαιρεσμένοις.
« Je me tiens là où j'ai porté mes coups. »

Ces vers, illustrés par la présence des corps d'Agamemnon et de Cassandre, ainsi que peut-être par celle de la baignoire dans laquelle Clytemnestre a tué son époux, révèlent qu'au début de la séquence, la mise en scène repose sur l'exhibition d'un espace intérieur de la demeure royale : la pièce du palais où Agamemnon a été tué. Nous reviendrons plus largement sur ces questions au moment de l'étude de la mise en scène du passage, et nous nous contentons pour l'instant de noter la divergence entre la révélation d'un espace intérieur que suppose la présence éventuelle de la baignoire et l'appel à la lumière que fait Égisthe à son entrée en scène.

Le premier vers prononcé par Égisthe confirme que la scène jouée par les acteurs est située en extérieur, même s'il n'indique guère d'où vient Égisthe. Les vers 1607-1608 évoquent le retour d'Égisthe d'exil en ces termes :

⁶⁹¹ Voir également Fartzoff (2018, 30) : « l'entrée d'Égisthe rend d'ailleurs visible dans la mise en scène elle-même le rôle central de la femme : il vient de l'extérieur, par une *parodos*, et n'entre dans le palais qu'à la demande de Clytemnestre ; tout autant que le chœur, il obéit à ses ordres. Non seulement Clytemnestre a tué seule, mais loin d'être seulement la complice d'Égisthe, elle semble avoir l'ascendant sur lui : la mise en scène, en montrant qu'elle lui permet d'entrer dans le palais révèle que c'est la femme elle-même qui a choisi son nouvel époux. »

τραφέντα δ' αὔθις ἢ δίκη κατήγαγεν.
καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὄν,
« une fois grand la justice m'a ramené
et j'ai atteint cet homme tout en restant à l'extérieur. »

Dans ces vers, Égisthe se vante d'avoir touché Agamemnon tout en restant à l'extérieur (θυραῖος ὄν). Aucun détail concret n'est donné sur la façon dont il a tissé des liens avec Clytemnestre, mais le texte précise qu'au moment du meurtre, Égisthe est encore extérieur au palais. Il faut donc supposer qu'Égisthe vient d'un endroit indéterminé de la cité d'Argos, sur lequel Eschyle n'estime pas important d'attirer l'attention du spectateur, une fois acquis le fait qu'il s'agit d'un espace extérieur au palais. Aux vers 1625-1627, le chœur, sans préciser non plus l'endroit d'où vient Égisthe, nous renseigne sur la valeur symbolique qu'il faut attribuer à son arrivée :

γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης μένων
οἰκουρὸς εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἄμα
ἀνδρὶ στρατηγῷ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον ;
« Femme, toi qui attendant ceux qui reviennent du combat
es resté à la maison en déshonorant en même temps la couche d'un homme
et as projeté ce meurtre contre un chef d'armée. »

Dans ces vers, le chœur établit une comparaison entre Agamemnon, à la tête des hommes partis au combat (τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης, ἀνδρὶ στρατηγῷ) et Égisthe qui est resté à la maison (μένων οἰκουρὸς). Le spectateur ne sait pas où est située la maison où Égisthe est resté, et cette information est présentée comme moins importante que le fait de savoir qu'il est resté à l'arrière, à compléter la mort d'un général en guerre au loin.

Égisthe arrive sans doute en scène par la même *eisodos* que celle par laquelle était entré le chœur au début de la pièce : celle qui représente la direction du centre d'Argos, opposée à celle qui représente l'arrivée de l'étranger, qu'ont empruntée le héraut, Agamemnon et Cassandra. Ces deux sorties vers le hors-scène sont également complétées par l'entrée dans la *skéné* qui figure le palais royal et d'où sort Clytemnestre au début de la séquence finale. L'entrée en scène d'Égisthe révèle donc qu'il vient d'un certain endroit de la cité et cela peut également expliquer le caractère décalé de son entrée en scène, le délai au bout duquel il arrive : il lui a fallu un certain pour arriver sur place après avoir appris, d'une façon ou d'une autre, la mort d'Agamemnon.

Égisthe arrive donc de l'extérieur, mais finit par entrer dans le palais, à la suite de Clytemnestre et c'est ce mouvement qui résume tout le rôle de ce personnage. Les vers 1672-1673 explicitent la prise de possession par Égisthe du palais :

μη προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων· ἐγὼ

καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων καλῶς.
« Ne fais pas trop d'honneur à ces vains aboiements. Moi
et toi, nous ferons de l'ordre, aux commandes de cette maison »

L'entrée conjointe d'Égisthe et de Clytemnestre symbolise également la réunion du couple d'amants, comme le montre l'insistance sur les pronoms ἐγὼ καὶ σὺ ainsi que l'emploi du duel κρατοῦντε. Clytemnestre met fin à la dispute entre Égisthe et le chœur en faisant miroiter à ce dernier le pouvoir dont il va disposer à présent sur la demeure royale et l'entrée d'Égisthe illustre son accès opportun au rang de tyran. Prenant possession des biens d'Agamemnon, Égisthe remplit les premières étapes du programme qu'il affichait aux vers 1639-1640, à savoir se servir de l'argent d'Agamemnon pour imposer son pouvoir aux citoyens⁶⁹².

La pièce finit par le mot καλῶς et donc par la volonté de Clytemnestre de mettre en ordre la situation. Or, ce mot ne peut apparaître qu'ironique au spectateur dans la mesure où la prise de pouvoir du couple d'amants n'a rien de beau et que les méthodes de gouvernement prévues par Égisthe (v. 1619-1623) non plus. Ainsi, l'entrée d'Égisthe dans le palais, rappelant les entrées d'Agamemnon et Cassandre, annonce au public la mort d'Égisthe, en montrant comment ce dernier est happé lui aussi par la maison maudite des Atrides, où vient notamment d'avoir eu lieu un crime souillant la demeure : l'assassinat d'Agamemnon par son épouse. Par rapport aux *Perses*, l'apparition de la *skéné* permet de distinguer l'accès à la cité et l'accès à la demeure royale proprement dite et Eschyle emploie cette distinction dans le cadre d'une trilogie qui oppose, à la fin de sa première tragédie, une famille maudite à la cité représentée par le chœur.

La direction prise par Clytemnestre à la fin de la pièce, le palais royal, est la même que celle qu'elle prenait à chacune de ces sorties dans cette pièce où elle s'est illustrée par la maîtrise du seuil de la demeure dont elle représentait les intérêts lésés par Agamemnon lorsque ce dernier a tué sa propre fille. Ce mouvement répond de façon très logique à une attente créée par le texte, mais un certain changement est cependant notable dans la mesure où Clytemnestre rentre désormais dans une maison souillée par son propre crime, ce que souligne la réplique précédente de Clytemnestre (v. 1655 τὰδ' ἐξαμῆσαι πολλά, δύστηνον θέρος « cela constitue déjà beaucoup à moissonner, triste récolte »). Elle affiche en outre sa volonté de partager cette demeure avec Égisthe et son entrée dans la demeure offre ainsi un tableau de son adultère.

⁶⁹² Cet emploi qu'Égisthe compte faire de la fortune d'Agamemnon se détache notamment de la volonté, exprimée par Clytemnestre dans la même séquence finale (v. 1568-1576), de se contenter d'une part restreinte de biens pourvu que le démon des Plisthénides mette fin à son activité meurtrière. Nous empruntons l'idée à Judet de la Combe (2004, 161).

La direction prise par le chœur à sa sortie est indiquée par le vers 1657 πρὸς δόμους. Cette expression est semblable à celle que nous avons dans les *Perses*, mais force est de constater qu'elle n'a pas la même signification dans les deux pièces. Dans les *Perses*, elle semblait mettre le chœur et Xerxès en mouvement pour une seule et même direction, celle du palais royal, sans que l'on s'intéresse à la question de savoir si le chœur allait prendre une autre direction que celle du personnage ou non. Dans l'*Agamemnon*, il est impossible de penser que δόμους fait référence au vers 1657 au palais royal puisque le chœur ne peut pas être invité par Clytemnestre à prendre la même direction qu'Égisthe et elle. Il est donc plus juste de penser que le chœur est invité à rentrer chez lui. Certains éditeurs soulignent la divergence des directions prises par le chœur et Égisthe en apposant le participe πεπρωμένουσ au nom δόμους⁶⁹³. L'expression, signifiant alors « allez vers les demeures que le destin a prévues pour vous », indiquerait que, puisque le destin d'Égisthe et celui du chœur ne sont pas les mêmes, leur destination diffère également. Le texte de ces vers 1657-1658 est problématique et certains des éditeurs choisissent d'imprimer le datif πεπρωμένοις comme complément à εἴξαντες et obtiennent pour sens « cédant aux choses prévues par le destin »⁶⁹⁴, ce qui paraît correspondre davantage au rapport que l'on peut entretenir avec le destin dans la tragédie⁶⁹⁵.

Selon Michel Fartzoff (2018, 256), l'ordre donné aux membres du chœur de se retirer chacun dans leur demeure correspond à la « volonté de priver de toute existence propre en dehors du palais... Au début de la pièce en effet, le chœur venait de l'agora s'informer auprès de la reine devant le palais (cf. v. 89). A son retour, Agamemnon montrait sa volonté de s'occuper de sa cité de manière démocratique en souhaitant délibérer dans l'assemblée lors de débats « communs »... En ordonnant aux choreutes de rentrer chez eux, Clytemnestre souligne au contraire la fin de cet espace public et politique au seul profit de l'espace privé du palais

⁶⁹³ Sur cette question d'établissement du texte, voir Medda (2017, III, 451-452).

⁶⁹⁴ Voir Medda (2017, III, 452) : cette interprétation nous vient de Madvig (1871) et donne un sens possible au texte mais a pour effet négatif, selon Medda, de rompre le lien entre παθεῖν et ἔρξαντα, la leçon qu'il choisit à la place de εἴξαντες.

⁶⁹⁵ Le participe πεπρωμένος est récurrent à la fin des tragédies d'Euripide pour rappeler la nécessité dans lesquelles les hommes sont d'obéir à ce qui a été prévu par le destin (*Ion*, v. 1388 ; *Hélène* v. 1646, *Andromaque* v. 1268, *Iphigénie en Tauride* v. 1438). Le parfait πέπρωται est présent au vers 1654 de l'*Oreste*.

usurpé...⁶⁹⁶ L'*exodos* silencieuse des choreutes exprime l'image d'une cité réduite à la soumission. »⁶⁹⁷

Après ces vers 1657-1658, plus rien en effet n'est dit au sujet du mouvement de sortie du chœur et, en l'état du texte, il vaut sans doute mieux supposer que le chœur repart de là où il était venu, par l'*eisodos* qui met en contact l'espace représenté sur scène et la ville d'Argos. La marche du chœur est peut-être forcée par les gardes d'Égisthe⁶⁹⁸, à moins de supposer que ceux-ci l'accompagnent dans le palais, mais rien n'est clairement dit dans le texte à ce sujet⁶⁹⁹. Ce qui semble donc être le plus important dans cette sortie du chœur est sans doute la séparation entre le chœur et les personnages, rendue possible par l'emploi de la *skéné* qui permet une plus grande complexification de la structuration de l'espace hors-scène et qui symbolise la scission entre le peuple d'Argos, représenté par le chœur, et ses dirigeants, un couple de tyrans parvenus au pouvoir après avoir perpétré l'assassinat du roi légitime plutôt que la direction précise qu'il prend à son départ de scène.

Dans l'*Agamemnon*, le personnage dont le mouvement final est le plus chargé de sens est celui d'Égisthe, personnage qui semble n'être convoqué que dans ce but précis de mettre en scène son entrée dans le palais où il vient prendre la place d'Agamemnon en profitant du meurtre commis par son amante. Par rapport aux *Perses*, la complexification de l'intrigue, qui inclut ici au motif du retour d'un roi le meurtre de ce dernier à son arrivée, s'accompagne d'un développement du matériel scénique à la disposition du dramaturge puisque l'apparition de la *skéné* permet de distinguer davantage les espaces du hors-scène, différenciant le palais royal du reste de la cité⁷⁰⁰.

⁶⁹⁶ Michel Fartzoff (2018, 256) conforte en outre ses analyses par une comparaison avec *Odyssée* II, 252, 257 où Léostrate parvient à disperser les hommes que Télémaque et Mentor ont réunis pour « tenter de soulever le peuple d'Ithaque contre les prétendants ». « Ce retour au foyer de chacun exprime l'inertie des citoyens et la mort politique de la *polis*, puisque les citoyens, revenus à leur espace privé, n'occupent plus l'espace public. » Dans l'*Agamemnon*, l'ordre donné aux choreutes de rentrer chez eux établit plus particulièrement un contraste avec la volonté exprimée par Agamemnon de réunir des assemblées (v. 845-846).

⁶⁹⁷ McLure (1999, 98) s'exprime à ce sujet en ces termes : « the silent departure of the chorus thus becomes a visual emblem of their political disenfranchisement and verbal impotence, creating a conspicuous contrast with the processional ending of the *Eumenides* that celebrates civic collectivity ».

⁶⁹⁸ Voir Verrall (1904, 191-192) : « Aegisthus is with difficulty restrained from putting the elders to death, and they are led away, answering with defiant taunts his threats of executing his purpose another time. » Voir également Raeburn et Thomas (2011, 242).

⁶⁹⁹ Taplin (1977, 331) suppose que les gardes entrent avec Clytemnestre et Égisthe dans le palais et que cela représente l'entrée de la force brute dans la demeure royale.

⁷⁰⁰ Pour une étude plus détaillée des rapports entre le palais et la cité dans l'*Orestie*, voir Fartzoff (2018).

Deux des tragédies d'Eschyle finissent par l'intégration du chœur dans une nouvelle cité : les *Suppliantes* où les Danaïdes sont accueillies à Argos et les *Euménides* où les Érinyes viennent s'installer à Athènes. Si dans les *Perses* et l'*Agamemnon* les mouvements scéniques étaient conditionnés par le schéma du *nostos* que reprenaient ces tragédies, dans les *Suppliantes* et les *Euménides*, c'est le motif de la supplication qui fournit la trame de fond des mouvements scéniques. En effet, l'une des formes courantes de la supplication est la demande de protection de la part d'un groupe ou d'un individu, protection qui peut s'exprimer par l'intégration du suppliant dans une communauté, ce qui sur scène peut très facilement s'exprimer en termes de déplacement des personnages. De même que des *Perses* à l'*Agamemnon* le même schéma narratif de base se complexifiait, de même le schéma de la supplication se complique des *Suppliantes* aux *Euménides*, puisque dans la dernière tragédie de l'*Orestie* ce n'est pas le suppliant qui est intégré dans une nouvelle communauté, mais ses poursuivantes⁷⁰¹.

Les *Suppliantes* : l'entrée des Danaïdes dans Argos

L'intrigue des *Suppliantes* peut se résumer à un mouvement scénique que doit effectuer le chœur : celui de traverser l'espace scénique en arrivant de l'*eisodos* qui représente l'extérieur pour repartir par l'*eisodos* qui mène, dans l'univers de la fiction, à la cité d'Argos. L'espace représenté sur scène est un espace sacré, intermédiaire entre la cité et le monde extérieur, comme le montre la présence des statues des divinités de la cité (v. 189). L'opposition entre les deux *eisodoi* figure ainsi sur scène l'opposition entre le monde grec de la cité et l'univers barbare qui est ici essentiellement représenté par l'Égypte. L'*eisodos* par laquelle arrivent les Danaïdes représente le monde extérieur à Argos qui est aussi pour elles un monde dangereux, ouvert sur la mer⁷⁰² et donc aux invasions étrangères. Ainsi, le chœur présente son arrivée comme un succès aux vers 134-137, ce qui souligne le danger encouru lors de la traversée. Aux vers 31-36, les Danaïdes imaginent une tempête qui, le souhaitent-elles, pourrait emporter les Égyptiades et spécifient ainsi le lieu situé au bout de cette *eisodos* comme étant dangereux :

πρὶν πόδα χέρσῳ τῇ δ' ἐν ἀσώδει
θεῖναι, ζῶν ὄχῳ ταχύηρει
πέμψατε πόντονδ' ἔνθα δὲ λαίλαπι
χειμωνότῳ, βροντῇ στεροπῇ τ'

⁷⁰¹ Taplin (1977, 407). Il est par ailleurs à noter que le culte des *Semnai Theai*, auquel sont associées les Érinyes (v. 1041), avait rapport à l'accueil des suppliants. Voir Mitchell-Boyask (2008, 25).

⁷⁰² Morin (2013, 84) montre comment, pour les Danaïdes, « ce hors-scène maritime attire leur regard et ne cesse de nourrir leur frayeur. »

ὄμβροφόροισιν τ' ἀνέμοις ἀγρίας
 ἀλὸς ἀντήσαντες, ὄλοιντο,
 « avant de poser le pied sur cette terre marécageuse
 avec leur vaisseau rapide
 renvoyez-les vers la mer
 là, dans une tourmenteuse
 tempête, avec le tonnerre, la foudre
 et les vents qui apportent la pluie s'opposant à la mer sauvage,
 qu'ils périssent. »

Les Danaïdes se saisissent ainsi du motif épique de la tempête, généralement considérée par les Anciens comme un signe de la volonté des dieux⁷⁰³, pour maudire leurs cousins et faire de la traversée maritime une première épreuve qu'elles-mêmes ont réussi à passer avant d'arriver sur les rivages d'Argos. C'est vers un monde sauvage et dangereux que les Danaïdes risquent d'être renvoyées au moment où le héraut et la troupe d'Égyptiens tentent de les pousser vers leurs barques (v. 882 βáινειν κελεύω βάρην εἰς ἀμφίστροφον « je vous ordonne de monter sur la barque balancée par les flots »).

À l'inverse de ce monde extérieur hostile, Argos est présentée comme un monde *a priori* sûr, clos sur lui-même, comme l'explique Pélasgos aux vers 955-956 :

θράσος λαβοῦσαι στείχεται εὐερκῆ πόλιν,
 πύργων βαθεία μηχανῆ κεκλημένην.
 « prenez courage et marchez vers la ville bien protégée,
 fermée par la profonde ingénierie de ses tours »

Par rapport à l'espace infini de la mer, la cité argienne représente donc un espace protégé et limité. De même, à l'inverse de la force dont ont fait preuve les Égyptiens, Argos se présente comme une cité respectueuse du droit des suppliants et engagée à la défense des Danaïdes (v. 963-965). Ainsi, la sortie de scène des Danaïdes à la fin de la pièce semble marquer le passage d'un espace barbare et dangereux à un espace civilisé, démocratique et protégé. À un autre niveau, celui du récit d'Io qui s'égrène tout au long de la pièce et constitue la toile de fond que les Danaïdes donnent à leur histoire, il s'agit également d'un mouvement de retour chez soi, d'un retour aux origines.

Il y a cependant une tension entre ce que signifient ces mouvements scéniques, c'est-à-dire l'intégration des Danaïdes dans une cité sûre, et le texte lui-même qui laisse entendre les dangers à venir, non seulement pour les Danaïdes mais également pour Argos. Le passage des Danaïdes d'un espace à un autre met en contact ces deux espaces, puisque les Danaïdes elles-mêmes sont des Barbares accueillies dans une cité grecque qui risque pour elles une guerre (v.

⁷⁰³ Voir par exemple *Agamemnon* v. 634-635, v. 649.

950-951) et de mettre en péril son ordre intérieur (v. 994-995). Ainsi, les vers 955-956 qui mettent en avant les défenses de la cité soulignent par là-même les maux à venir puisque la force des remparts peut être comprise comme une allusion à un siège futur que devra subir Argos. L'intrigue des *Suppliantes* s'appuie donc sur une opposition très nette entre les deux espaces du hors-scène qui bordent l'espace scénique, mais ne s'y résume pas puisqu'alors, si les Danaïdes entraînent à la fin des *Suppliantes* dans un endroit totalement sûr, il n'y aurait pas lieu de donner suite à la trilogie.

À la fin de la pièce, l'espace du hors-scène représentant la cité se complexifie avec la question des différentes maisons offertes au logement des Danaïdes, question introduite par Pélasgos aux vers 957-961 et reprise par Danaos aux vers 1009-1011. Si ces passages posent un certain problème dans la mesure où aucune réponse n'est apportée à la proposition de Pélasgos qui offre trois types de logements aux Danaïdes, cette mention de la demeure a au moins pour effet de rendre l'espace d'Argos, qui échappe aux yeux des spectateurs, plus présent à l'esprit de ces derniers puisqu'ils sont amenés à s'imaginer une différenciation entre les demeures possédées par la cité et celles possédées en propre par Pélasgos. Le spectateur accompagne en imagination l'entrée des Danaïdes dans Argos grâce à cette différenciation qui donne plus d'épaisseur à ce lieu imaginaire qu'est la cité argienne.

Cette insistance sur l'entrée des Danaïdes dans Argos et sur le logement invite le spectateur à penser que la tragédie suivante de la trilogie se situera dans Argos même, peut-être devant les portes de l'une des demeures des Danaïdes qui peut correspondre à la demeure royale de Pélasgos comme le suggère peut-être le vers 958 (δεδωμάτωμαι δ' οὐδ' ἐγὼ μικρᾷ χερὶ). L'évocation de différents logements préparent peut-être le meurtre des Égyptiades et l'exception faite à Lyncée⁷⁰⁴. À la fin des *Choéphores* le changement de lieu était explicitement indiqué, puisqu'il s'agissait d'un changement considérable dans la mesure où l'on passait de la cité d'Argos au temple d'Apollon à Delphes. La fin des *Suppliantes* ménage elle aussi sans doute l'ouverture de la pièce suivante, mais de façon moins explicite puisque le changement de lieu est moins important, moins surprenant.

L'hypothèse selon laquelle la deuxième pièce se jouerait devant l'une des demeures des Danaïdes pose la question de la présence de la *skéné* dans cette trilogie. Les *Suppliantes* elles-mêmes ne font aucun emploi de la *skéné*, et l'opposition entre le monde étranger et le monde d'Argos supportée par l'opposition spatiale entre les deux *eisodoi* est une façon efficace de structurer l'espace qui ne saurait s'encombrer d'un troisième lieu, intérieur, fourni par la *skéné*.

⁷⁰⁴ Voir sur ce point Bakewell (1997, 214).

Cependant, il n'est pas impossible que la *skéné* ait déjà été intégrée à l'espace de jeu en 463 avant notre ère, date approximative à laquelle on situe la production des *Suppliantes*, ni que cette *skéné* soit comme effacée au cours de la première tragédie mais exploitée au cours des suivantes. Ainsi, la fin des *Suppliantes* prépare sans doute la configuration spatiale de la prochaine tragédie de la trilogie, configuration qui sera certainement très différente de celle de la première tragédie.

En effet, les *Suppliantes*, en tant que tragédie mettant en scène l'accueil d'une troupe étrangère dans une cité grecque, construisent l'espace du hors-scène comme aucune autre tragédie d'Eschyle ne le fait. Qu'il s'agisse de l'évocation de l'Égypte par les Danaïdes (v. 4-5), de la description par Pélasgos de l'étendue de son empire (v. 254-259) dont l'espace représenté sur scène n'est qu'une infime portion, ou encore de l'évocation de la cité argienne où se fait le vote qui doit décider de l'accueil ou du rejet des Danaïdes, l'espace représenté sur scène ne semble valoir que par les espaces du hors-scène qu'il met en contact. Ainsi, c'est en conformité avec l'élaboration soignée du hors-scène qui caractérise toute cette tragédie que le mouvement final d'entrée des Danaïdes dans Argos est doté d'une forte valeur symbolique. La sortie de Danaos de scène lors de la séquence finale semble bien moins importante que celle de ses filles. En effet, rien n'en est dit dans le texte et il faut supposer que soit à la fin de sa tirade, soit plus tard en même temps que ses filles, il prend la direction d'Argos. Comme il était déjà sorti de scène pour entrer dans la cité après le vers 503, ce départ n'est pas d'une importance majeure.

Dans les *Perses*, c'était la sortie d'un personnage, Xerxès, qui prenait la direction opposée à celle de son arrivée en scène, tandis que dans les *Suppliantes*, c'est le chœur qui effectue un tel mouvement. Dans les deux cas il s'agit d'une forme d'épreuve : Xerxès insistait sur la difficulté qu'il avait à supporter la vue du chœur et pour les Danaïdes il s'agit d'obtenir l'accord des Argiens. Ce mouvement représente une victoire pour les Danaïdes alors que pour Xerxès il s'agissait d'effectuer sur scène les derniers pas de la retraite commencée après la défaite à Salamine. Ainsi, les deux schémas que reprennent certaines des pièces d'Eschyle, celui du retour et celui de la supplication, s'expriment tous deux par la mise en scène d'un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, mais ce même mouvement supporte un certain nombre de variations.

Les *Euménides* : les Érinyes sont escortées vers leur nouvelle demeure

Le lieu représenté sur scène lors de la séquence finale des *Euménides* semble *a priori* être l'Aréopage, puisque c'est à cet endroit qu'a eu lieu le procès d'Oreste comme cela est clairement indiqué au vers 685 (πάγον δ' Ἄρειον τόνδ'). Au moment de l'arrivée d'Oreste à Athènes, la scène semblait se situer au niveau du temple d'Athéna (v. 242 πρόσσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σόν, θεά « je m'approche de ta demeure et de ta statue, déesse ») et un changement de lieu insensible semble avoir été effectué depuis puisque la scène se situait auprès de la statue et de la demeure d'Athéna, c'est-à-dire très certainement sur l'Acropole⁷⁰⁵. À la fin de la séquence finale, l'Acropole semble devenir le lieu de destination des personnages. Jouanna (2009, 87-89) nuance l'idée selon laquelle dans la fin de la tragédie l'action serait située au niveau de l'Aréopage et, analysant précisément le texte et remarquant que le changement de scène qui marquerait le passage de l'Acropole à l'Aréopage n'a pas la même valeur que celui au terme duquel les personnages sont passés de Delphes à Athènes, estime que : « 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 »⁷⁰⁶. L'une des *eisodoi* représente certainement l'accès à l'extérieur de la cité, et c'est celle-là qu'emprunte Oreste à sa sortie de scène au vers 777. En effet, si Oreste est arrivé en suppliant à Athènes, ce n'est pas pour demander l'accueil dans cette cité, à la différence de ce qui se passait pour les Danaïdes dans les *Suppliantes*, et il repart pour la cité dont il est le roi, à savoir Argos. Il reprend certainement la même entrée que celle par laquelle il est entré au vers 235, et par laquelle les Érinyes elles aussi sont rentrées au vers 244. L'autre *eisodos* sera celle que prendront les Érinyes et elle représente un accès à la cité d'Athènes. La *skéné* est toujours visible sur scène, mais elle ne semble plus exploitée à la fin de l'œuvre.

Dans la séquence finale, Athéna se donne pour but de fixer les Érinyes à Athènes. Les mouvements de sortie du chœur sont donc dotés d'une importance symbolique forte puisqu'ils vont représenter la réussite ou l'échec de la déesse. En effet, Athéna propose aux Érinyes de rester à Athènes dès les vers 804-807 :

ἐγὼ γὰρ ὑμῖν πανδίκως ὑπίσχομαι
 ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκου χθονός
 λιπαροθρόνοισιν ἡμένας ἐπ' ἐσχάραις

⁷⁰⁵ Pour un développement sur la question, voir Taplin (1977, 390-392) qui estime que la scène se déroule alors à l'intérieur d'un temple sur l'Acropole.

⁷⁰⁶ Scullion (1994, 78-81) estime que le lieu reste tout du long le temple d'Athéna, le dramaturge voulant établir un fort lien entre la déesse et la fondation du culte des Érinyes. Pour Wiles (1997, 83-84), Eschyle emploie la statue d'Athéna pour figurer un espace symbolique où les centres aristocratique, religieux et politique sont confondus.

ἔξειν ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας.
« moi, je vous promets, d'une façon très juste,
des sièges et des refuges sur cette terre juste,
et, installées auprès des foyers aux sièges brillants
d'avoir des honneurs de la part de ces citoyens »

Pour calmer la colère des Érinyes, Athéna leur promet des sièges (ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας) et des honneurs (τιμαλφουμένας) à Athènes présentée favorablement comme une terre juste (ἐνδίκου χθονός)⁷⁰⁷. S'il n'est pas encore question ici de faire de la nouvelle résidence des Érinyes la direction de la sortie finale du chœur, commence à se dégager du texte l'image du hors-scène qui se révélera plus tard être la destination des personnages à leur sortie de scène. La question de la fixation des Érinyes à Athènes devient dès lors l'enjeu de l'échange entre les personnages et les spectateurs se demandent quel mouvement de sortie les personnages vont effectuer. Le vers 806, qui compose l'image des Érinyes installées auprès de foyers, peut rappeler les vers 46-47 de l'œuvre⁷⁰⁸ :

πρόσθεν δὲ τάνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
εὔδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἦμενος.
« Devant cet homme une troupe étonnante
de femmes dort, assises sur des sièges. »

Ces vers étaient prononcés par la Pythie qui rapportait la vision qu'elle venait d'apercevoir à l'intérieur de son temple. La reprise du participe du verbe ἦμαι ainsi que la similarité entre λιπαροθρόνοισιν et ἐν θρόνοισιν rapprochent ces deux passages et un lien s'établit entre l'image des Érinyes jadis assises dans le temple d'Apollon à Delphes et celle des Érinyes installées dans leur nouveau siège à Athènes. Or, les Érinyes étaient jadis endormies, épuisées par la chasse qu'elles menaient contre Oreste et sur le point d'être chassées de façon irrespectueuse par Apollon, tandis qu'à présent Athéna leur propose un accueil honorifique. Le contraste entre ces deux positions est fort et doit convaincre les Érinyes d'accepter la position qu'Athéna leur offre à Athènes. Se prépare ainsi un parallèle entre la sortie finale du chœur vers le lieu de résidence que leur propose Athéna et la façon dont Apollon avait chassé les Érinyes de son temple au début de la pièce.

Au vers 833, Athéna offre encore aux Érinyes de vivre avec elle en une proposition qui met à nouveau en rapport honneur et logement (ὡς σεμνότημος καὶ ξυνοικήτωρ ἐμοί)⁷⁰⁹ et les Érinyes considèrent la possibilité de rester en ces termes aux vers 837-839 :

⁷⁰⁷ Des doutes existent cependant quant à l'authenticité de l'adjectif ἐνδίκου qui intervient si rapidement après l'adverbe πανδίκως. Voir sur ce point Sommerstein (1989, 244).

⁷⁰⁸ Nous empruntons l'idée à Sommerstein (1989, 244-245).

⁷⁰⁹ Saïd (1993, 167) insiste sur la façon dont la cité est assimilée à une demeure : les Érinyes gardent « le rôle qu'elles avaient jusqu'ici joué dans la maison des Atrides ».

ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ,
 ἐμὲ παλαιόφρονα κατὰ τε γᾶς οἰκεῖν,
 φεῦ, ἀτίετον μῦσος
 « Moi subir cela, hélas,
 moi qui ai la sagesse liée à un grand âge, et vivre sous terre,
 hélas, objet de déshonneur haïssable. »

Les Érinyes marquent pour l'instant leur refus de rester vivre à Athènes puisqu'elles n'y voient qu'une forme de déshonneur et Athéna va devoir encore faire preuve de persuasion pour fixer les Érinyes sur place. Alors qu'aux vers 711 (βαρεῖαν τήνδ' ὀμιλίαν χθονός « cette compagnie rude pour cette terre ») et 720 (βαρεῖα χώρα τῆδ' ὀμιλήσω πάλιν « lourde je reviendrai fréquenter cette terre ») les Érinyes envisageaient de rester à Athènes pour exercer leur courroux si jamais elles perdaient leur procès, maintenant qu'Athéna leur propose un séjour, elles refusent de l'accepter. La déesse en vient ainsi à envisager le départ des Érinyes d'Athènes aux vers 851-852 :

ὑμεῖς δ' ἐς ἀλλόφυλον ἐλθοῦσαι χθόνα
 γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε·
 « quant à vous parties pour une terre étrangère
 vous regretterez cette contrée »

Athéna imagine le départ des Érinyes et dès lors la direction que vont prendre les Érinyes à leur sortie de scène, vers l'intérieur ou vers l'extérieur de la cité devient un enjeu dramatique. L'emploi du verbe ἔραμαι magnifie les rapports que peuvent entretenir les Érinyes et leur terre d'accueil en suggérant une relation d'amour entre elles. Pour persuader les Érinyes de rester, Athéna décrit encore la demeure qu'elle propose aux Érinyes aux vers 854-857 :

σὺ τιμίαν
 ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως
 τεύξη παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων,
 ὅσων παρ' ἄλλων οὔποτ' ἂν σχέθοις βροτῶν.
 « toi, ayant
 un siège honorifique près des demeures d'Érechthée
 tu obtiendras des hommes et des troupes de femmes
 autant que tu n'en obtiendrais jamais d'autres mortels.»

À nouveau Athéna insiste sur le caractère honorifique de la demeure qu'elle offre aux Érinyes (τιμίαν) et met en rapport le logement attribué aux Érinyes avec les honneurs qu'elles percevront (v. 856-857). Cette fois la localisation de leur habitation se précise puisqu'Athéna indique qu'elles seront logées près de la demeure d'Érechthée (πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως)⁷¹⁰, c'est-

⁷¹⁰ Conacher (1987, 171) : « In her third speech (848-69), Athena offers the Erinyes a seat near the house of Erechtheus, the most 'national' of Athens' shrines. Correspondingly, her deprecations also take on a political and

à-dire près du temple d'Athéna Polias sur l'Acropole⁷¹¹. Le spectateur se souviendra, au moment de la mise en marche de la procession, de cette indication donnée au moment où Athéna tente de persuader les Érinyes de rester à Athènes. Athéna passe cette fois sous silence le caractère souterrain des habitations des Érinyes et établit une comparaison entre les honneurs qu'elles peuvent percevoir du peuple athénien et ceux que d'autres mortels pourraient leur apporter. Il s'agit ainsi d'envisager une nouvelle fois le départ des Érinyes et d'attirer l'attention du spectateur sur la direction que va prendre le chœur à sa sortie de scène. En outre, la mention de la demeure d'Érechthée, souligne la réduction de la monarchie à un souvenir architectural dans l'Athènes des *Euménides* qui devrait pourtant correspondre, à l'époque d'Oreste, à une Athènes de l'époque héroïque et donc monarchique⁷¹². Aucun roi dirigeant les Athéniens de la pièce n'est mentionné et cela renforce le sentiment de continuité entre l'Athènes des *Euménides* et celle des spectateurs. Le pacte réalisé dans les *Euménides* est un pacte entre le peuple d'Athènes et les Érinyes, sans l'intermédiaire d'aucun roi, ce qui se concrétisera sur scène par la mise en scène de la procession finale.

Au vers 892, les Érinyes se saisissent de la question de ce lieu⁷¹³ :

XO. ἄνασσ' Ἀθήνα, τίνα με φῆς ἔχειν ἔδραν ;
 ΑΘ. πάσης ἀπήμιον' οἰζύος' δέχου δὲ σύ.
 Le chœur. « Reine Athéna, quel siège dis-tu que j'aurai ?
 Athéna. Un qui ignore toute plainte, toi reçois-le. »

Le chœur fait mine de ne pas avoir entendu de quel lieu a parlé Athéna, et posant une question à ce sujet exprime à la fois son intérêt et sa méfiance. Eschyle expose la conciliation des Érinyes en mettant en scène une forme de marchandage entre ce groupe de divinités et Athéna, obtenant par ce procédé plaisant l'adhésion du spectateur. La réponse d'Athéna est à nouveau d'un ordre symbolique puisqu'elle renseigne sur la qualité de vie des Érinyes à qui est promise une glorieuse retraite, plutôt qu'elle ne contient d'indication de lieu.

contemporary flavour as fears of civil war ('Apply not goads to bloodshed in my land!' 858-9) replace fears of natural blight and sterility. »

⁷¹¹ Voir Sommerstein (1989, 251) qui lie cette localisation de la résidence des Érinyes à l'assimilation de ces dernières aux Semnai qui avaient un sanctuaire entre l'Acropole et l'Aréopage. Saïd (2008, 299) : « de fait, selon Pausanias, le sanctuaire des *Semnai* se trouvait non pas sur l'Acropole, mais sur l'Aréopage. Mais cette présentation qui le situe par rapport à l'Acropole et associe étroitement le culte des filles de la Nuit au temple de la déesse Olympienne est une traduction exacte en termes d'espace d'une conclusion qui scelle la réconciliation des anciens et des nouveaux dieux et la rencontre de Zeus et de Moira. »

⁷¹² Sur ce point, voir West (2006, 39).

⁷¹³ Selon Padel (1992, 190) : « "What kind of seat do you say we'll have?" In modern performance, it is hard for this question not to get a nervous giggle from audiences. It is the turning point, the trilogy putting its key question : where can fury and foulness bed down bearably in human earth? »

Une fois que les Érinyes ont accepté cette proposition faite par Athéna, il n'est plus question du lieu d'habitation des Érinyes jusqu'aux vers 1003-1004 où Athéna commence à mettre en place le cortège de sortie. Ainsi, dans les *Euménides* Eschyle intègre la construction du hors-scène à l'élaboration des enjeux narratifs de sa pièce. Le hors-scène n'est pas seulement un point d'où l'on vient ou vers lequel on va repartir, mais il se précise au fur et à mesure qu'il devient l'objet d'un compromis entre les différents personnages. Dans les *Suppliantes*, un lieu du hors-scène était également traité comme un enjeu sur le plan narratif puisque les Danaïdes mettaient en place une stratégie destinée à intégrer Argos, mais dans les *Euménides* ce phénomène prend une autre ampleur. En effet, ce n'est qu'à partir du moment où Oreste a quitté la scène que le rapport au hors-scène est ainsi travaillé et cette concentration du propos concernant le nouveau logement des Érinyes crée un effet de surprise qui retient d'autant plus l'attention du spectateur que le lieu dans lequel Athéna veut fixer les Érinyes est un lieu qu'il connaît.

Dans les *Suppliantes*, comme dans les *Euménides*, la question du logement des nouvelles arrivantes est prise en considération avec un certain nombre de détails. Dans les *Suppliantes* un choix était proposé aux Danaïdes et introduisait la distinction entre privé et public au sein d'une cité. Dans les *Euménides*, ce sont des déesses qu'il faut loger et dès lors Athéna ne cesse d'insister sur le caractère honorifique du siège que reçoivent les Érinyes. Athéna apporte ainsi une réponse à la crainte d'être déshonoré que n'ont cessé d'exprimer les Érinyes (v. 778-779), mais également à celle du statut des Érinyes. En effet, Athéna engage les Athéniens à rendre un culte aux Érinyes et se trouve ainsi réglée la question des rapports entre les Érinyes et les hommes, elles que les vers 191-195 montraient comme étrangères aussi bien à l'univers des dieux qu'à celui des hommes. Les courses harassantes des Érinyes (v. 248-251) prennent fin à Athènes et l'élaboration d'un espace hors-scène se présente comme la résolution d'un nœud aussi bien narratif que théologique. Le sentiment de complétude que peut ressentir le spectateur en voyant ainsi réglés les problèmes concernant les Érinyes peut lui faire oublier la réponse polémique donnée au cas posé par le matricide.

C'est à partir du vers 1003 que le nouveau séjour des Érinyes se présente comme la direction que vont prendre les Érinyes en sortant de scène. Dès lors, la sortie de scène figure en outre le respect par Athéna de son engagement. Au vers 1004 le lieu que vont occuper les Érinyes est cette fois qualifié de θαλάμους « les chambres ». Cela évoque l'idée d'un espace protégé au sein d'une maison, mais n'est pas sans évoquer en même temps le monde souterrain comme l'illustre un rapprochement avec le vers 624 des *Perses* (σύ τε πέμπε χοὰς θαλάμους ὑπὸ γῆς « quant à toi envoie ces libations dans les chambres souterraines ») où le chœur incitait

la reine à verser ses libations en direction de Darius. La dimension souterraine du lieu que vont habiter les Érinyes est soulignée au vers 1007 (κατὰ γῆς σύμεναι « mouvantes sous terre ») puis au vers 1022 (εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κατὰ χθονὸς τόπους « vers les lieux d'en bas et souterrains »). Le lieu définit les Érinyes, puisque c'est en tant que puissances chtoniennes qu'elles vont agir pour la protection d'Athènes⁷¹⁴. Athéna insiste d'autant plus sur le caractère souterrain de ces divinités après les avoir calmées et fixées à Athènes, comme s'il s'agissait de bien ancrer dans l'esprit des Athéniens qu'elles restent une puissance chtonienne et donc effrayante⁷¹⁵.

Le chœur secondaire insiste lui aussi sur le caractère souterrain de la direction que prennent les Érinyes, au vers 1036 :

γᾶς ὑπὸ κεύθεσιν ὠγγύοισιν,
« vers les antres primitives de la terre »

Dans ce vers, le chœur secondaire met en avant le caractère ancestral des lieux qu'intègrent les Érinyes par l'adjectif ὠγγύοισιν qui fait référence à un roi mythique de l'Attique, Ogygès. Les Érinyes sont ainsi invitées à prendre place dans une antique cité glorieuse, mais en recevant des lieux de culte et d'habitation souterrains.

Le lieu dans lequel vont vivre les Érinyes est donc évoqué à deux moments différents dans la séquence finale et pour répondre à deux fonctions différentes. Dans un premier temps il s'agit du principal argument mis en avant par Athéna pour fixer les Érinyes à Athènes. Dans un second temps, il s'agit de la destination du cortège qui se met en place sous les yeux des spectateurs. Eschyle fait donc d'abord d'un lieu du hors-scène un élément de l'intrigue en l'y intégrant comme un objet de marchandage entre deux partis et peut ensuite facilement en faire la destination de départ des personnages à leur sortie de scène. Il est essentiel que les Érinyes sortent par une *eisodos* différente de celle empruntée par Oreste pour quitter l'espace scénique : les Érinyes ont cessé de poursuivre leur proie pour s'installer à Athènes⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Easterling (2008, 229) lie l'apparence effrayante des Érinyes à leur appartenance à un lieu souterrain : « and the darkness of their appearance leads us to the Earth where they 'properly' belong: much of the fear generated by their presence is related to their being out of their proper ambience. Below the earth is their true home, whether it is seen as a terrifying place of punishment (as at 175, or 267-75) or as the sacred locus of their power to protect and bless as well as to punish, as at the end when they are hurrying below the earth (1007), to be located in Attic ground. Earth is thus redefined or reimagined as the play proceeds. »

⁷¹⁵ Pour Padel (1992, 190) : « The play replays the *Choephoroe's* sense of anger coming up from earth. These daemons, sacramentally changed, are now returning, like dying warriors, to earth whence they came. The play could not say more clearly that it is changing what is dark, inner, deathly, foul, by illuminating this same darkness. Illumination involves calling up violence and returning violence to the dark, giving darkness a home. »

⁷¹⁶ Rehm (2002, 301) souligne ce fait et remarque la différence ainsi constituée entre la première sortie de scène des Érinyes, pour poursuivre Oreste, et leur dernière, pour s'installer à Athènes.

Les *Choéphores* : le départ en exil d'Oreste

L'une des tragédies d'Eschyle joue sur une inversion de ce motif du retour ou de l'intégration d'un personnage dans une communauté : les *Choéphores* qui mettent en scène le retour d'Oreste à Argos mais finissent par son départ pour Delphes. Cette tragédie s'ouvre avec le retour d'Oreste qui ne connaît donc pas le même traitement narratif que le retour de Xerxès ou d'Agamemnon qui sont attendus par les personnages en scène au cours de l'œuvre. Cependant, le début du texte insiste sur ce retour d'Oreste au vers 3, rendu célèbre par le commentaire qui en est fait dans les *Grenouilles* d'Aristophane :

ἦκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι.
« j'arrive en effet et je porte mes pas sur cette terre. »

Deux verbes de mouvement évoquent le retour d'Oreste chez lui (ἦκω, κατέρχομαι), le deuxième signalant son retour d'exil, selon l'interprétation donnée par Aristophane⁷¹⁷. Le retour d'Oreste sera également mis en avant au début du premier épisode, lorsque le chœur suggère à Électre de prier pour le retour de son frère (v. 115), ce que cette dernière fera aux vers 138-139 (ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινί « qu'Oreste vienne ici grâce à quelque fortune »). Ainsi le prologue et la *parodos* montrent très certainement Oreste et Pylade entrer en scène par l'une des *eisodoi* qui représente dès lors l'accès au monde extérieur, puis le chœur et Électre entrer en franchissant sans doute les portes de la *skéné* qui représentent le palais royal (v. 22 ἐκ δόμων ἔβαν)⁷¹⁸.

Cette configuration initiale est quelque peu bouleversée par le changement de lieu qui se déroule durant le premier *stasimon*, au cours duquel l'on passe du tombeau d'Agamemnon aux portes du palais des Atrides. L'entrée par laquelle rentre Oreste au vers 653 représente à nouveau l'accès au monde extérieur, puisqu'il prétend venir de Phocide (retour du verbe ἦκω au vers 659 et mensonge du vers 674 ξένος μὲν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων). Clytemnestre sort de la *skéné* au vers 668 de même que la nourrice, comme l'indique le vers 732 (ποῖ δὴ πατεῖς, Κίλισσα, δωμάτων πύλας « vers où franchis-tu les portes du palais, Kilissa ? »). Au vers 838, Égisthe entre en scène par une *eisodos* qui relie sans doute l'espace scénique à la ville d'Argos. Il ne précise pas d'où il vient, mais le faire entrer dans le palais venant de l'extérieur serait

⁷¹⁷ Aristophane, les *Grenouilles*, v. 1163-1165.

⁷¹⁸ Ce point fait débat. Wilamowitz (1914, 177) et Taplin (1977, 336) estiment que le chœur et Électre entrent par une *eisodos*, Scullion (1994, 72) estime au contraire qu'ils entrent en sortant de la *skéné*. Dale (1969, 267) rend ainsi compte de la topographie des *Choéphores* : « if the tomb was by the stage it is even possible that the palace in the background was so to speak rendered invisible by the Chorus starting its song ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν and yet appearing by way of the *parodos*. Orestes having seen them coming withdraws with Pylades to the far side of the σκηνή building. After the κομμός the palace as it were comes into existence when Orestes hammers at the door. »

visuellement intéressant dans la mesure où cela constitue un rappel du mouvement qu'il effectuait à la fin de l'*Agamemnon* et ferait de sa mort la conséquence directe de son action dans la pièce précédente. Il est ainsi possible de penser que dans la seconde partie de l'œuvre la configuration scénique rappelle très fortement celle que l'on avait dans l'*Agamemnon* : une *eisodos* représente l'accès au monde extérieur, l'autre l'accès à la cité et la porte de la *skéné* représente l'accès au palais.

À la fin des *Choéphores*, Oreste prend la direction du sanctuaire d'Apollon à Delphes. Avant même que soit exprimée la direction que va prendre Oreste à sa sortie de scène, le texte insiste sur l'idée d'une agitation, d'un mouvement effréné et d'une errance qui sont l'opposé exacte de l'installation que suppose, à la fin des *Suppliantes* et des *Euménides* la présence du vocabulaire de l'habitation. Dans les *Choéphores*, les vers 1022-1024 évoquent l'emportement d'Oreste dans une course folle :

ὄσπερ ζὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου
 ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον
 « comme avec des chevaux je conduis en dehors de la course
 <mes pensées> m'emportent en effet vaincu. »

À l'opposé de la marche lente des processions qui conduisent le chœur des *Suppliantes* et des *Euménides* à Argos et à Athènes, le protagoniste est ici emporté par un coup de folie hors de scène.

Oreste insiste par deux fois sur son exil, au vers 1038 (φεύγων τόδ' αἶμα κοινόν « fuyant ce sang qui m'est commun ») et aux vers 1041-1042 :

ἐγὼ δ' ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος,
 ζῶν καὶ τεθνηκῶς τάσδε κληδόνας λιπών.
 « quant à moi, errant, banni de cette terre,
 à la fois vivant et mort, laissant ces noms derrière moi. »

L'absence de verbe conjugué dans ces deux vers peut faire penser qu'il y a là une lacune, et si aucun verbe de mouvement ne vient souligner les mouvements d'Oreste les noms ἀλήτης et ἀπόξενος mettent clairement en évidence le statut d'apatride qu'est celui d'Oreste à la fin de la pièce. Ce dernier, ayant tué sa mère, est souillé (v. 1017 ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα « ayant de cette victoire des souillures qui ne font pas envie ») et ne cherche pas à reprendre le pouvoir à Argos. En effet, le départ d'Oreste à la fin des *Choéphores* contraste avec l'entrée dans la demeure royale de Clytemnestre et d'Égisthe à la fin de l'*Agamemnon*⁷¹⁹ où le

⁷¹⁹ Taplin (1978, 94) : « Now we can see why Orestes ends the play, as he began it, still a homeless wanderer. Clytemnestra ended *Agam* by going into the palace and taking over Agamemnon's power and possessions: Orestes sees that his difficulties are not finished with the achievement of the murder, indeed they have only just begun. »

comploter Égisthe envisageait d'utiliser l'argent d'Agamemnon pour diriger Argos (v. 1638-1639). Le contraste entre l'attitude humble d'Oreste, affublé des accessoires du suppliant, et l'attitude triomphante de Clytemnestre puis d'Égisthe est donc souligné par les directions opposées que prennent les personnages à leur sortie finale. Taplin (1977, 359-361) insiste pour sa part sur le caractère surprenant du retour d'Oreste en exil. Il s'appuie notamment sur les vers 262-263, 343-344, 479-488, 783-837 pour dire que le texte laisse le spectateur penser pendant un temps long que Oreste va continuer à vivre heureusement chez lui après sa vengeance. Le départ d'Oreste constitue donc un effet de surprise pour le spectateur qui avait été laissé dans le flou quant aux conséquences funestes du matricide pour Oreste.

Eschyle, en rapportant l'ordre énoncé d'Apollon qui commande le départ d'Oreste à Delphes (v. 1035-1039) et en représentant les craintes d'Oreste face à l'arrivée des Érinyes (v. 1048-1050) rend le départ de ce dernier nécessaire et logique, sans aborder en aucune façon la question de la gouvernance d'Argos à la mort des deux tyrans et en l'absence de l'héritier légitime. Cela fournit un point de comparaison avec la fin estimée authentique des *Sept contre Thèbes* qui ne donne aucune indication sur la direction de Thèbes à la mort d'Étéocle. Dans les deux cas, le chœur est composé de femmes, qui sont en outre des esclaves dans le cas des *Choéphores*, ce qui permet d'autant plus facilement d'oublier de répondre à cette question politique, là où la présence d'un chœur composé de vieillards s'accompagnait, à la fin de l'*Agamemnon*, de la caractérisation d'Égisthe en tyran.

Cependant, les vers 754-758 des *Euménides* viendront donner une réponse à cette question passée sous silence à la fin des *Choéphores* :

ὦ Παλλάς, ὃ σώσασα τοὺς ἐμοὺς δόμους,
 γαίης πατρώας ἐστερημένον σύ τοι
 κατώκισάς με· καί τις Ἑλλήνων ἐρεῖ,
 Ἄργεῖος ἀνὴρ αὖθις ἐν τε χρήμασιν
 οἰκεῖ πατρώοις,
 « Pallas, toi qui as sauvé ma demeure.
 Toi qui, alors que j'étais privé de la terre paternelle
 m'as établi. Et on dira parmi les Grecs :
 l'homme argien à nouveau dans ses biens
 paternels habite. »

Ces vers apportent enfin une solution au problème de la récupération de l'héritage paternel par Oreste, posé explicitement dans la première partie des *Choéphores*, aux vers 250-251, mais resté sans réponse à l'échelle de cette deuxième pièce de la trilogie. On trouve ainsi au vers 756 des *Euménides* un verbe en rapport avec l'établissement (κατώκισας) et aux vers 754 et 758 des références à la maison (τοὺς ἐμοὺς δόμους ; οἰκεῖ πατρώοις) qui concluent finalement l'histoire

d'Oreste elle aussi par une réintégration, ce qui faisait défaut à la fin des *Choéphores*. Le retour d'Oreste chez lui sous le patronage d'Athéna dans les *Euménides* qui ont mis en scène ses pérégrinations à Delphes puis à Athènes assimile peut-être ce personnage à celui d'Ulysse, ce qui donne un poids plus important à son retour, même si ce dernier ne sera finalement jamais mis en scène. Ainsi, à la fin des *Choéphores*, Oreste repart dans la même direction qu'il avait prise à son arrivée et ce mouvement global s'oppose à celui qui, dans les quatre pièces précédemment étudiées, mettait en scène le retour ou l'intégration d'un personnage dans une nouvelle communauté, mais il n'en est pas moins signifiant.

La direction qu'Oreste prend à sa sortie de scène est clairement explicitée, aux vers 1036-1039, cités précédemment, comme étant le temple d'Apollon à Delphes. Le temple de Delphes est désigné par trois périphrases (μεσόμφαλόν θ' ἱδρυμα, Λοξίου πέδον,) développées par un participe apposé (πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον) et repris par le nom ἐστία au vers 1038. Les noms μεσόμφαλον et Λοξίας seront repris dans le prologue des *Euménides* (v. 40 ἐπ' ὀμφαλῶ, v. 19 προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας, v. 35 ἐκ δόμων τῶν Λοξίου, v. 61 Λοξία μεγασθενεῖ), le nom ἐστία sera repris au vers 282 (πρὸς ἐστία θεοῦ // Φοίβου) et l'une des fonctions de cette mention détaillée du temple de Delphes est donc de faire un lien étroit entre les deux dernières pièces de la trilogie, la fin de la deuxième projetant le spectateur dans le lieu où s'ouvrira la troisième. Il s'agit ainsi de ménager une transition vers les *Euménides*, transition qui ne concerne pas seulement la question des lieux scéniques, mais qui est également une transition esthétique, dans la mesure où cette caractérisation de Delphes comme l'ombilic du monde est un premier pas destiné à rapprocher l'univers tragique des personnages de celui des spectateurs. En effet, contrairement à l'Argos mythique représentée sur scène par le palais des Atrides, le temple d'Apollon à Delphes ainsi que l'ombilic appartiennent à l'univers de référence quotidien des Athéniens contemporains d'Eschyle. Or, les *Euménides* sont caractérisées par une contamination progressive du monde mythologique par un univers plus proche de celui de la réalité des spectateurs, comme nous y reviendrons.

Le chœur quant à lui ne donne aucune indication sur la direction qu'il prend à sa sortie de scène. Comme nous l'avons déjà évoqué, les anapestes au rythme desquels le chœur quitte la scène sont caractérisés par un changement chez les membres du chœur qui semblent oublier qu'ils sont des personnages pour devenir des commentateurs relativement détachés de l'action. Cependant, il est tout de même possible d'imaginer que le chœur prend la direction opposée à celle qu'emprunte Oreste, c'est-à-dire qu'il se dirige vers Argos, d'où il venait au début de la pièce. Si cela n'est pas commandé par le texte prononcé par le chœur, un tel mouvement semble plus logique que de le voir partir dans la même direction qu'Oreste. En effet la stichomythie

des vers 1051-1064 marque l'écart qui sépare Oreste du chœur qui ne voit pas les Érinyes et faire partir le chœur dans la direction opposée à celle d'Oreste confirmerait l'isolement de ce dernier. Rien n'est dit au sujet du sort futur du chœur, un groupe d'esclaves rattaché au palais royal qui est maintenant sans maîtres. Les autres pièces étudiées laissent le spectateur imaginer ce que le chœur va devenir après la tragédie (les Danaïdes vont s'installer à Argos, les Érinyes à Athènes, les vieillards de l'*Agamemnon* vont continuer à s'opposer à Égisthe). La tragédie des *Perses* était moins explicite au sujet du chœur de vieillards, mais l'on pouvait comprendre qu'ils allaient continuer à pleurer la défaite alors que le chœur des *Choéphores* semble tout simplement disparaître en tant que personnage après les vers 1063-1064 adressés à Oreste.

Les mouvements de sortie des personnages dans les *Choéphores* sont donc différents de ce que l'on a pu voir jusqu'à présent dans les tragédies d'Eschyle : Oreste repart à la fin de la tragédie, en un mouvement inverse de celui qu'ont fait Xerxès et Agamemnon dans les tragédies qui les concernent respectivement. À la fin des *Choéphores*, Oreste se lance dans une course assimilée à une errance (v. 1041 ἀλήτης), ce qui contraste avec la fixation à Athènes des Érinyes ou des Danaïdes à Argos. Eschyle joue ainsi sur l'inversion des modèles sans doute bien assimilés par le spectateur (le retour d'un personnage chez lui, ou l'intégration d'un personnage dans une cité) pour relancer l'intérêt dramatique à la fin de sa pièce et préparer le spectateur à la troisième tragédie.

Les Sept contre Thèbes : le chœur retourne dans la cité sauvée

L'espace scénique des *Sept contre Thèbes* représente l'Acropole de la cité de Thèbes, comme cela est indiqué par le chœur aux vers 240-241 :

ταρβουσύνῳ φόβῳ τάνδ' ἐς ἀκρόπολιν,
 τίμιον ἔδος, ἰκόμαν.
 « Avec une peur épouvantée, à cette acropole,
 siège illustre, je suis arrivée. »

La représentation d'une acropole sur l'espace scénique se traduit notamment par la présence des statues des dieux qui montre aux spectateurs qu'ils sont face à un lieu doté de fonctions religieuses. La séquence finale n'exploite guère cette localisation de l'action sur l'acropole, si ce n'est que les vers 822-831, c'est-à-dire le début de notre séquence finale, sont adressés à Zeus et aux divinités tutélaires de la cité comme cela est détaillé aux vers 822-824 :

ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι

δαίμονες, οἳ δὴ Κάδμου πύργους
τούσδε ρύεσθε
« Grand Zeus et divinités de la cité,
vous qui protégez ces murs de Cadmos »

Les πολιοῦχοι δαίμονες désignent les divinités tutélaires de la cité et font peut-être ainsi référence aux statues présentes sur scène. Cependant, plus aucune adresse ne sera faite aux dieux de la cité après ces vers 822-831 et l'acropole comme lieu scénique où se déroule l'intrigue n'est plus exploitée. La façon dont le chœur rend compte des lamentations qui parcourent la cité (v. 900 διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος) confirme peut-être la situation des personnages sur une acropole, lieu qui surplombe toute une cité.

Une fois identifié le lieu représenté sur scène, se pose la question de savoir quelle destination représente chacune des *eisodoi*. Le texte n'est guère explicite sur la question. Il serait *a priori* possible de dire que l'une des deux *eisodoi* représente l'accès à la partie habitée de la cité, et que c'est de là que vient le chœur, en tant que jeunes femmes habitantes de la cité thébaine, tandis que l'autre *eisodos* représenterait l'accès à la sortie de la cité, aux portes de Thèbes où se déroulent les combats contre les Argiens et d'où viendrait à chaque fois le messager (v. 40 ἦκω σαφῆ τάκεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων « je viens t'apportant des nouvelles claires de l'armée ») et par où sortirait Étéocle au vers 719. Cependant, rien de cela n'est explicité par le texte et les vers 369-374, qui contiennent une double annonce de l'entrée quasi-simultanée de deux personnages, Étéocle et le messager, renseignent abondamment sur leur démarche (v. 371 σπουδῆ διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν « pressant avec hâte pour avancer les ressorts de ses pieds » , v. 374 σπουδῆ δὲ καὶ τοῦδ' οὐκ ἀπαρτίζει πόδα « la hâte ne donne pas à son pied une allure composée non plus »), mais ne donnent aucune indication quant au lieu d'où viennent concrètement les personnages. Taplin (1977, 148) suppose que les deux personnages, Étéocle et le messager, entrent alors chacun par une *eisodos* différente, puisque cela soulignerait visuellement le caractère symétrique de leurs entrées quasi simultanées. Or Étéocle avait annoncé aux vers 282-286 son intention de se porter aux sept portes de Thèbes pour y placer des hommes (v. 285 εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολῶν « je disposerai [les hommes] après être allé aux sept issues »). Il devient dès lors plus difficile de supposer qu'une *eisodos* représente l'accès aux habitations de la cité et l'autre au champ de bataille, puisque le messager et Étéocle viennent tous deux du lieu où se trouvent mises en contact les deux armées. Les deux *eisodoi* ne semblent pas donner accès à des destinations nettement différentes et le symbolisme lié aux voies d'accès à l'espace scénique n'est pas *a priori* une dimension particulièrement travaillée par la pièce. Il reste sans doute possible de supposer qu'une des *eisodoi* représente plus particulièrement l'accès à la partie habitée de la cité, tandis que l'autre

représenterait l'accès au champ de bataille étant donné que l'entrée du chœur doit symboliser l'accès aux demeures de la cité. Dans les *Sept contre Thèbes*, la destination que représente chacune des deux *eisoidoi* n'est donc pas clairement indiquée dans le texte et la dramaturgie ne repose pas sur le passage d'un ou de plusieurs personnages d'une *eisodos* à une autre, comme cela pouvait être le cas dans la plupart des autres tragédies d'Eschyle (Xerxès dans les *Perses*, Danaos et le chœur dans les *Suppliantes*, Égisthe dans l'*Agamemnon*, les Érinyes dans les *Euménides*).

À la fin de la pièce se pose la question de la direction que prennent les personnages encore présents en scène. Aux vers 1002-1004 le chœur, alors divisé en deux demi-chœurs, demande où enterrer les corps des deux frères et un lieu est alors évoqué :

- A. ἰὼ ἰώ, ποῦ σφε θήσομεν χθονός ;
- B. ἰώ, ὅπου 'στι τιμιώτατον.
- A. ἰὼ ἰώ, πῆμα πατρὶ πάρευνον.
- A. « Hélas, hélas à quel endroit de cette terre les placerons-nous ?
- B. Hélas, là où c'est le plus honorifique.
- A. Hélas, hélas, leur peine reposera près de leur père. »

Le lieu évoqué ici n'est pas directement présenté comme la direction que prend le chœur à sa sortie de scène, mais l'on peut déduire que tel est pourtant le cas, dans la mesure où le chœur n'a rien plus rien d'autre à faire que de participer à l'enterrement des deux frères. Comme au sujet du lieu que vont intégrer les Érinyes, dans les *Euménides*, la question de la destination finale et de la dernière demeure des deux frères reçoit une réponse d'abord non pas concrète, mais qui nous informe sur la valeur du lieu, présenté ici comme honorifique (τιμιώτατον). Cependant, dans les *Sept contre Thèbes*, la mise en avant de la dimension honorifique du lieu d'enterrement des deux frères est sans doute teintée d'ironie, comme le montre la réplique suivante du demi-chœur qui constitue un rappel implicite de l'inceste des Labdacides (πατρὶ πάρευνον).

Les deux frères iront donc reposer auprès de leur père, mais nous ne savons pas exactement où est enterré leur père même si le spectateur contemporain de la première représentation de la pièce, qui avait assisté au spectacle des deux premières tragédies de la trilogie le savait peut-être. Le lieu précis où seront enterrés les Labdacides n'est pas révélé dans cette tragédie, mais il est surtout important d'imaginer la réunion des membres ennemis de cette famille déchirée par des luttes intestines. Si l'on suppose qu'un petit nombre de vers manquent dans le texte original après le vers 1004, coupés par l'interpolateur qui y a rajouté sa propre fin, il est possible d'imaginer qu'un lieu plus précis était alors mentionné, mais il ne s'agit là que de conjectures. Le texte ne donne guère d'indication au sujet de l'*eisodos* que prenaient les deux

demi-chœurs pour sortir de scène et il est surtout important de comprendre que les deux demi-chœurs prennent la même sortie pour évacuer la scène. En effet, les vers 1002-1004, l'emploi de la première personne du pluriel θήσομεν et le pronom σφε montrent la solidarité entre ces deux demi-chœurs qui s'accordent pour enterrer les deux frères auprès de leur père.

Dans la fin estimée inauthentique la question de la direction que prennent les personnages est dotée d'une valeur symbolique puisqu'elle signifie leur obéissance ou leur désobéissance aux ordres des *probouloi* de Thèbes. Cependant, qu'il s'agisse des vers estimés authentiques ou non authentiques, les *Sept contre Thèbes* se caractérisent par un certain flou en ce qui concerne la direction que prennent les personnages à leur sortie de scène, comme si cette dimension n'intéressait pas particulièrement Eschyle dans ce cas précis. En effet, les *Sept contre Thèbes* ne correspondent guère aux modèles du retour d'un personnage chez lui, le retour de Polynice n'est du moins pas traité de la même façon que celui de Xerxès ou d'Agamemnon, ni de l'intégration d'un groupe dans une cité des suites d'une scène de supplication. Si ces deux modèles que nous avons étudiés précédemment étaient particulièrement propices à l'exploitation dramaturgique des directions prises par les personnages à leur sortie de scène, cela semble être moins le cas pour les *Sept contre Thèbes*. En effet, en ce qui concerne la fin de cette pièce, il s'agit essentiellement de figurer la destruction de la famille des Labdacides, le passage des deux frères du monde des vivants au monde des morts, comme l'explicitent les vers 854-860, ce qui ne peut cependant se réaliser sur scène que d'une façon symbolique.

Le *Prométhée enchaîné* : l'ensevelissement de Prométhée ?

L'intrigue du *Prométhée enchaîné* ne correspond pas non plus ni au motif du retour d'un guerrier chez lui, ni à l'intégration d'un groupe étranger dans une nouvelle cité, et la direction prise par les personnages à leur sortie de scène n'est pas non plus une dimension travaillée par le texte. Ainsi, Hermès arrive en scène sans que l'on sache exactement d'où il vient et repart sans donner plus d'indication sur sa destination. Hermès qui commence sa tirade par une série d'insultes adressées à Prométhée (v. 944-946) ne dit pas d'où il vient, à la différence d'Océan aux vers 286-287 ou d'Athéna aux vers 398-402 des *Euménides*. Cependant une indication sur l'arrivée d'Hermès est donnée implicitement par les vers 941-943 :

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν,
τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον·
πάντως τι καινὸν ἀγγελῶν ἐλήλυθεν.
« Mais je vois en effet celui-ci, le messager de Zeus,
le serviteur du jeune tyran.

De toute évidence, il est venu pour annoncer quelque nouvelle. »

Dans ces vers, Prométhée annonce l'arrivée d'Hermès. Contrairement à ce qui était le cas pour les arrivées du chœur et d'Océan, aucun élément n'indique ici qu'Hermès ferait une entrée aérienne. Il n'est pas rare qu'un personnage annonce l'arrivée d'un autre personnage dans la tragédie, même si cette fonction est aussi souvent attribuée au chœur⁷²⁰, mais dans ce cas précis il est à noter qu'il s'agit de la seule fois dans la tragédie que Prométhée voit arriver un personnage⁷²¹. En effet, au sujet de l'arrivée du chœur, les vers 114-116 et 124-126 montraient un Prométhée effrayé par l'approche du chœur qu'il entendait, mais ne voyait pas et les vers 113-127 couvraient la durée au cours de laquelle le chœur avance en scène, sans que Prométhée ne le voie. Comme Prométhée est enchaîné, il n'est pas difficile de comprendre que mouvements de sa tête sont limités et que son regard ne peut pas embrasser tout l'espace scénique.

De même, Océan prononçait ses premières paroles au vers 286 sans avoir été annoncé ni par Prométhée, ni par le chœur. La réaction de Prométhée au vers 300 (ἔα· τί χρῆμα ;) laisse penser qu'il découvre Océan à ce moment-là⁷²² et qu'il n'a pas vu non plus le personnage avancer, avant que ce dernier ne se trouve précisément dans son champ de vision. Les vers 284-297 couvrent sans doute l'approche d'Océan comme le faisaient les vers 113-127 pour le chœur. Or, les entrées du chœur et d'Océan se font probablement par la même *eisodos*, puisque le chœur est composé des filles d'Océan qui se sont échappées de l'antre de leur père pour venir voir Prométhée (v. 131-135). La répétition du nom ἄντρον au pluriel aux vers 133 (ἄντρον μυχόν) et 303 (αὐτόκτιτ' ἄντρα) souligne que le chœur et Océan viennent du même lieu. L'entrée d'Hermès se fait ainsi peut-être par l'autre *eisodos* qui est dans le champ de vision de Prométhée puisqu'il décrit son arrivée⁷²³. Prométhée n'est donc peut-être pas enchaîné au centre

⁷²⁰ Taplin (1977, 268-9) dit que c'est la seule entrée annoncée par un autre personnage chez Eschyle et s'en sert pour mettre en cause l'authenticité de cette tragédie.

⁷²¹ Griffith (1983, 254) fait cependant remarquer qu'il serait intéressant d'imaginer que les spectateurs voient Hermès un peu avant qu'il ne soit annoncé par Prométhée, de sorte à en faire un témoin des dernières paroles de Prométhée, particulièrement outrageantes à l'égard de Zeus.

⁷²² Voir Griffith (1983, 142-143).

⁷²³ *Contra* Di Benedetto (2007, 1034) qui estime que l'annonce de l'arrivée d'Hermès sert essentiellement à entendre Prométhée prononcer des insultes à son égard, ce qui prépare la querelle entre les deux personnages mais qui trouve qu'en déduire, comme le fait Hammond (1972), que Prométhée se situe au bord de l'orchestra est « solo un procedimento capzioso ». Davidson (1994, 37) estime que la différence de traitement de l'entrée d'Hermès par rapport aux autres personnages est simplement le signe que le dramaturge n'a pas voulu exploiter une nouvelle fois la surprise que peut susciter chez Prométhée l'arrivée d'un personnage qu'il ne voit pas : « The answer would seem to be simply that twice the dramatist exploits the initial ship between Prometheus and an entering figure or figures and in another case he doesn't. After all, it would be somewhat repetitious to go on making capital out of the same situation. Hermes could easily enter briskly during the dialogue between Prometheus and the chorus at 928 ff. and make straight for a position from where Prometheus could see him. »

de l'espace scénique ou à égale distance des deux *eisodoi*, mais plutôt de façon à tourner le dos à l'une des deux entrées mais embrassant l'autre de son regard. La question se complique de ce que Océan aussi bien que les Océanides sont présentées par le texte comme arrivant par la voie des airs (v. 124-126, 127-135 ; v. 288-289 ; v. 395-398). L'*eisodos* sur laquelle les regards de Prométhée ne portent pas semble être principalement employée comme une voie d'arrivée aérienne, à l'opposé sans doute de l'entrée prise par les personnages de Kratos, Héphaïstos, Bia et Prométhée. L'existence d'une *eisodos* qui échappe au regard de Prométhée et qui est essentiellement employée pour des entrées données à penser comme s'effectuant par voie aérienne sert à jouer de la peur que peut ressentir Prométhée, qui connaît dans une certaine mesure l'avenir, de l'arrivée de l'aigle qui lui dévorera le foie comme l'indiquent les vers 1021-1025 et dont les spectateurs s'attendent très certainement à entendre l'évocation à un moment ou à un autre.

L'entrée d'Io n'apporte guère d'information dans ce débat⁷²⁴. Elle entre en scène au vers 562 et il est certain qu'elle arrive par voie terrestre, puisque c'est l'une de ses courses folles qui l'a menée jusqu'à Prométhée. Les vers 837-838 indiquent qu'Io vient du « grand golfe de Rhéa ». Prométhée ne s'adresse à elle qu'au vers 589 et l'intervalle qui sépare son entrée du vers que lui adresse Prométhée est occupé par une monodie chantée par Io prise d'une crise de délire et destinée à présenter ce personnage à l'arrivée impromptue et inattendue. Prométhée ne marque aucune surprise ou étonnement à la vision d'Io, rien dans le texte ne ferait dire que Prométhée ne voit pas la jeune fille avancer. Cependant la chorégraphie qui accompagne sans doute les vers 567-573 laisse largement à Io le temps d'investir l'espace scénique et donc d'être vue par Prométhée avant que ce dernier ne lui adresse la parole. Il serait étrange de voir la divinité Prométhée effrayée par l'arrivée d'une humaine auprès de laquelle il va ensuite adopter une posture d'autorité en lui donnant des informations sur son futur et l'entrée d'Io est située sur un plan différent par rapport à celles d'Océan et des Océanides.

Hermès entre peut-être par l'*eisodos* par laquelle sont entrés puis sortis Kratos et Héphaïstos au cours du prologue. En effet, Héphaïstos invite Kratos à sortir au vers 81 (στείχωμεν) et ce dernier adresse une brève tirade pleine de mépris à Prométhée aux vers 82-87. Il s'agit de la première et de la seule fois du prologue que Kratos s'adresse directement à Prométhée et l'on peut imaginer qu'il prononce ces vers en faisant face à Prométhée avant de

⁷²⁴ Hammond (1972, 425) suppose cependant qu'Io, posant à son arrivée la question τί γένος; (v. 561), voit le chœur avant de voir Prométhée : « It seems that she, like the Oceanids, having come by the eastern parodos enters the orchestra from behind Prometheus and then going forward sees him from the side before he turns his head to see her... In this play, then, the eastern parodos leads to the caves of Ocean and the farthest ends, and the western parodos leads to Olympus and the Olympian gods. »

lui tourner le dos pour partir dans la direction opposée, plutôt que de supposer que Kratos prononce ces vers dans le dos de Prométhée. Il serait ainsi éventuellement possible d'imaginer que, dans le *Prométhée enchaîné*, la distinction entre les deux *eisodoi* représente une opposition entre une entrée réservée aux émissaires de Zeus, que sont Kratos, Bia, Héphestos et Hermès et une entrée qu'empruntent ceux qui viennent voir Prométhée de leur propre initiative et qui sont le chœur et Océan. Cette deuxième entrée se confond *a priori* avec un accès au lieu de résidence d'Océan et des Océanides, c'est-à-dire à l'extrémité mythique du monde connu. Io, qui vient elle aussi d'un milieu marin (v. 836-838) entre peut-être également par cette *eisodos*. Il est possible d'en déduire que l'autre entrée figure l'accès à la cour de Zeus (v. 122 τὴν Διὸς αὐλήν) ou du moins à un lieu placé sous son pouvoir et d'où il envoie ses émissaires.

Ainsi, l'entrée d'Hermès à la fin de la pièce marque peut-être le réemploi d'une entrée qu'aucun personnage n'a plus empruntée depuis la fin du prologue et cela soulignerait *a fortiori* le motif de composition annulaire que nous avons déjà évoqué au sujet de cette tragédie. Il nous semble possible que l'arrivée d'Hermès constitue une rupture dans le système des entrées par rapport à celles des personnages qui sont arrivés en scène depuis la fin du prologue et qu'il s'agit peut-être là d'une forme de signal annonçant un bouleversement suffisant à mettre fin à la pièce. Contrairement à ce que l'on avait au sujet des Océanides et d'Océan, rien dans le texte ne dit que Hermès rentrerait par la voie des airs. Certes, Hermès a certainement, comme tous les dieux dans la tragédie grecque, la capacité de voler, d'autant plus que ce dieu est connu pour posséder des sandales ailées, et il y aurait du sens à faire d'Hermès une sorte de *deus ex machina* inversé qui, au lieu de résoudre l'intrigue, vient littéralement plonger les personnages dans le chaos, mais le texte ne permet pas d'affirmer qu'il entre par la voie des airs et cela rapprocherait peut-être à nouveau son entrée de celles de Kratos et Héphestos.

Le texte ne fournit pas plus d'informations au sujet de la sortie d'Hermès qu'il n'en contenait au sujet de son arrivée. Cela distingue la sortie d'Hermès de celles d'Océan (v. 393-396) et d'Io (v. 877-886) mais la rapproche de celles de Kratos, Bia et Héphestos au sujet desquelles le texte ne contenait aucune information. Les serviteurs de Zeus ont en commun le fait qu'ils sortent sans que leur sortie n'apparaisse dans les paroles des personnages. L'attention du spectateur n'est guère attirée sur leur sortie, comme si le texte ne prêtait aucune vie extrascénique à ces personnages, les pantins de Zeus. Une fois leur mission accomplie, ils quittent la scène et cessent d'exister aux yeux des autres personnages, ainsi qu'aux yeux des spectateurs. Il est donc économique de supposer que Hermès ressort par l'entrée par laquelle il est arrivé, tandis que l'attention du spectateur est plus particulièrement amenée à se concentrer sur Prométhée que sur la sortie de ce personnage. Le mouvement d'Hermès dans l'acte final

vaut donc essentiellement par sa discrétion et son efficacité, qui font de ce personnage l'incarnation du pouvoir de Zeus, plutôt qu'un personnage doté d'une individualité propre.

Par opposition aux sorties traditionnelles des personnages qui se font selon un axe horizontal, puisqu'il s'agit de quitter l'espace scénique par une ou l'autre des *eisodoi*, même lorsque la sortie se fait par la voie des airs, le mouvement imposé à Prométhée en dernier lieu semble s'effectuer selon un axe vertical puisqu'il est question d'un ensevelissement (v. 1018 κρύψει δέμας). Prométhée subit un mouvement plutôt qu'il ne l'effectue et en l'occurrence une contrainte matérielle (l'éboulement d'une falaise) remplace les motivations qui décident des mouvements des autres personnages dans les autres tragédies d'Eschyle. Contrairement à ce que l'on peut repérer dans les autres tragédies d'Eschyle, il n'est pas possible de distinguer dans le mouvement final de Prométhée une direction à proprement parler, puisque si aux vers 152-154 Prométhée fantasmait un séjour dans le Tartare (εἰς ἀπέρατον // Τάρταρον ἦκεν) aucun élément de la fin du texte ne reprend cette idée et spécifierait que Prométhée est envoyé au Tartare. L'ensevelissement de Prométhée, même s'il n'est sans doute pas réalisé au sein de la pièce, mais plus simplement donné à imaginer aux spectateurs, s'oppose ainsi nettement aux mouvements qui régissent traditionnellement la sortie des personnages et consacre l'originalité du *Prométhée enchaîné*, en figurant l'aporie à laquelle aboutit l'œuvre.

À la fin des *Choéphores*, la direction prise par Oreste lors de sa sortie de scène constituait une forme de préparation à la pièce suivante, puisqu'il s'agissait de montrer Oreste prenant la direction de Delphes. Le *Prométhée enchaîné*, même si le protagoniste ne sort pas de scène à la fin de la pièce contient la même dynamique, à savoir se servir des mouvements finaux du protagoniste, mis en branle comme dans le cas des *Choéphores* par une impulsion extérieure (les assauts des Érinyes à la fin des *Choéphores*, l'effondrement des rochers sur Prométhée à la fin du *Prométhée enchaîné*), pour préparer la suite de la trilogie. L'examen de cette question est plus compliqué dans le cas du *Prométhée enchaîné* puisque nous avons perdu la suite de la trilogie, mais, aux vers 1016-1021, l'ensevelissement de Prométhée est présenté comme n'étant que la première étape d'une série de châtements sur le point de s'abattre sur Prométhée (v. 1016 πρῶτα). L'effondrement de la roche sur Prométhée constitue l'élément de rupture qui met fin à ce premier temps de l'intrigue, tandis que des annonces au futur (v. 1019 βαστάσει, v. 1021 ἦξεις, v. 1023 διατραμήσει, v.1025 ἐκθιοινήσεται) font le lien entre ce mouvement et la suite des aventures du protagoniste. L'enfouissement du personnage est le prétexte à l'installation des éléments de l'intrigue suivante et dans le cas de ces deux tragédies, l'évocation des derniers mouvements des personnages sert de préparation à la pièce suivante,

ce qui n'est pas aussi explicitement le cas dans l'*Agamemnon* où l'entrée de Clytemnestre et d'Égisthe dans le palais royal à la fin de la pièce ne laissait en rien deviner que les *Choéphores* s'ouvriraient sur une scène située au niveau du tombeau d'Agamemnon. Le temps qui est censé séparer l'intrigue des *Choéphores* de celles des *Euménides* est bref tandis que le temps qui s'écoule entre l'action du *Prométhée enchaîné* et celle de la pièce lui faisant suite est présenté comme très long (v. 1020 μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου « ayant achevé une longue durée de temps »), mais dans les deux cas il s'agit avant tout d'établir une forme de continuité qui passe par une rupture, spatiale dans le cas des *Choéphores*, puisqu'il s'agit de passer d'Argos à Delphes, temporelle dans celui du *Prométhée enchaîné*.

Au niveau du texte, si la disparition de Prométhée à la fin de la pièce est unique à l'échelle de la tragédie grecque, elle ne remet pas fondamentalement en cause cette fonction dramaturgique de la séquence finale d'une tragédie qui est de vider l'espace scénique de ses protagonistes, puisque Prométhée est censé finir enseveli sous des pierres. Cependant, la scène finale du *Prométhée enchaîné* montre une forme de dissociation entre le texte, qui prévoit la disparition de la divinité au vers 1018 et la mise en scène qui laisse très certainement Prométhée en place dans l'espace scénique. Ainsi, si ce final n'est pas pensé pour remettre en cause la fonction d'évacuation des personnages traditionnellement confiée aux séquences finales, l'on ne peut guère dire pour autant qu'il la remplit d'une façon satisfaisante.

Cela se vérifie également en ce qui concerne le chœur, et d'une façon encore plus problématique. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, si l'on s'en tient à la lettre du texte, le chœur reste en scène à la fin de la pièce (v. 1067 μετὰ τοῦδ' ὅ τι χρεὶ πάσχειν ἐθέλω « avec celui-ci je veux souffrir ce qu'il faut souffrir »). S'il fallait imaginer les mouvements du chœur à partir de ces vers, il serait possible de dire que le chœur se rapproche alors de Prométhée pour marquer son sentiment de solidarité à son égard. Il serait même possible d'imaginer que c'est la danse du chœur, encerclant Prométhée, qui représente le déchaînement d'un cataclysme par des mouvements déchaînés, mais rien de tout cela n'est explicité dans le texte. Mazon (1921, 198) estime qu'il « était difficile au poète d'imaginer pour le Chœur une sortie convenable. Il a préféré le faire disparaître dans le bouleversement final, qui détourne de lui l'attention du public et laisse son sort incertain ». De fait, il pourrait paraître commode de supposer que le cataclysme qui fait disparaître Prométhée fasse également disparaître le chœur, mais cela n'est pas prévu par le texte. En effet, lorsque Hermès évoque le sort du chœur, il ne parle pas d'ensevelissement à son sujet. Les vers 1061-1062 n'évoquent qu'un étourdissement (φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση) causé chez le chœur par le bruit du tonnerre (βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον). De même, aux vers

1071-1079, Hermès évoque le sort que vont connaître les Océanides, mais il le fait en employant des termes très vagues, appartenant au vocabulaire du malheur tragique au sens large (πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι ; τύχην ; εἰς ἀπρόοπτον πῆμ' ; εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης) et n'indiquant absolument pas un ensevelissement du chœur.

Alors que le texte prévoit la disparition de Prométhée, au sujet du chœur, rien de plus n'est dit que son choix de rester auprès du protagoniste équivaut à préférer une série de maux à la possibilité d'une fuite qui le mettrait en sécurité. Nous avons déjà évoqué, sans la retenir, la théorie selon laquelle, le chœur, malgré l'expression de son désir de rester auprès de Prométhée, s'enfuirait en silence au cours des vers 1080-1090. Si tel est effectivement le cas, le traitement de la sortie du chœur se réaliserait dans des termes radicalement opposés à ceux de la sortie du protagoniste : en ce qui concerne Prométhée sa disparition est programmée dans le texte, mais sans doute irréaliste sur scène, alors que dans le cas du chœur, rien n'est dit de la sortie des Océanides qui aurait pourtant lieu aux yeux des spectateurs, mais sans avoir laissé de traces dans le texte.

Le problème de la sortie du chœur est sans doute à mettre en rapport avec le problème que constituait déjà son entrée. En effet, les vers 114-115 et 124-126 laissent penser que le chœur entrait par la voie des airs. Les vers 274-275 accrédiétaient cette idée puisque Prométhée y demandait au chœur de mettre un pied à terre :

πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας
ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν.
« Ayant mis un pied à terre, les malheurs suivants
écoutez-les, afin de tout apprendre jusqu'à la fin. »

Dans ces vers, la curiosité et la sollicitude du chœur sont un prétexte qui sert à motiver une opération scénique sans doute nécessaire du point de vue technique, puisqu'il faut très certainement dégager l'espace pour permettre l'arrivée d'Océan qui se fera ensuite et sans transition. Aux vers 281-285, le chœur exprime sa volonté d'obéir à Prométhée en exécutant le mouvement demandé :

καὶ νῦν ἐλαφρῶ ποδὶ κραιπνόστυον
θᾶκον προλιποῦσ', αἰθέρα θ' ἀγνὸν
πόρον οἰωνῶν, ὀκραιοέσση
χθονὶ τῆδε πελῶ, τοὺς σοὺς δὲ πόνους
χρήζω διὰ παντὸς ἀκοῦσαι.
« et maintenant c'est d'un pied léger que ce siège qui s'élance impétueusement
le quittant, ainsi que le pur éther,
voie des oiseaux, de cette terre
je m'approche. Tes maux
je veux les entendre dans leur totalité. »

Ces anapestes s'accompagnent sans doute du mouvement effectif du chœur qui se rapproche de Prométhée en un mouvement qui représente, selon le texte, le passage de la voie des airs à la terre. L'entrée du chœur est un des éléments problématiques de cette tragédie⁷²⁵ et en ce qui concerne notre sujet, nous nous contenterons de constater que les vers 274-285 interdisent aux Océanides de repartir de la façon dont elles sont arrivées puisqu'elles ont alors quitté la voie des airs qu'*a priori* elles ne retrouveront plus au cours de la pièce. En effet, le cataclysme final ne laisse plus guère la place à la mise en scène d'une sortie magistrale du chœur, au moyen de laquelle les Océanides repartiraient comme elles sont venues. Dès lors, il est impossible de se prononcer avec certitude sur les mouvements finaux du chœur ni sur la direction qu'il prend.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* ne remplit donc que de façon insatisfaisante sa fonction dramaturgique principale qui est celle d'évacuer l'espace scénique, ne fournissant pas aux lecteurs modernes une image nette et compréhensible des mouvements globaux des personnages.

Chacune des séquences finales des tragédies d'Eschyle, sauf celle du *Prométhée enchaîné*, prévoit la sortie des personnages et il est possible d'y voir l'une des fonctions dramaturgiques privilégiée de la fin. Par rapport à Sophocle et Euripide, Eschyle se distingue par le soin qu'il se donne souvent pour intégrer à l'intrigue la sortie du chœur, sauf dans les *Choéphores* et le *Prométhée enchaîné*. La sortie du personnel scénique est ainsi motivée et porteuse de sens à l'échelle de toute la pièce. La direction prise par les personnages à leur sortie est généralement nette et Eschyle s'en sert soit pour construire le sens de sa tragédie (les *Perses* et l'*Agamemnon*, où l'entrée de Xerxès et d'Égisthe dans la demeure royale apporte une conclusion à l'œuvre), soit pour préparer la suite de sa trilogie liée (les *Suppliantes*, les *Choéphores*). Les mouvements de sortie finale des personnages sont plus exploités dans les pièces qui reprennent le schéma du retour d'un roi chez lui (les *Perses*, l'*Agamemnon*, les *Choéphores*) ou de la supplication (les *Suppliantes*, les *Euménides*) que dans les deux pièces d'Eschyle affranchies de ce modèle (les *Sept contre Thèbes* et le *Prométhée enchaîné*).

⁷²⁵ Taplin, (1977 ; 252-260).

Chapitre II : Le rôle joué par la séquence finale dans la construction de l'action

Si la fonction dramaturgique la plus évidente d'une séquence finale est de signaler la fin en mettant en scène la sortie des personnages, il nous faut à présent étudier sa fonction vis-à-vis de la progression de l'action. Des modèles ont été proposés pour l'analyse de l'action dans la tragédie. Ainsi, Seeck (1984, 5-6) propose de comprendre la tragédie grecque à partir du schéma « Spannungssituation, Krisis, Reaktion ». Selon Seeck, le début de la tragédie est caractérisé par une situation d'attente, de crainte, d'espoir. Il s'agit d'un état labile qui ne peut se maintenir qu'un certain temps et qui se caractérise par l'incertitude dans laquelle les personnages sont de la suite de l'action. Ainsi, au début des *Perses*, le chœur s'inquiète au sujet de l'armée et de son roi. Au début des *Sept contre Thèbes* la cité est sous la menace des ennemis. Dans les *Suppliantes*, les Danaïdes recherchent l'asile. La deuxième étape de la tragédie met fin à cette situation d'incertitude en menant l'action dans une seule direction. Que l'issue aux questions posées par le début de la pièce soit heureuse ou malheureuse, ce qui importe c'est qu'une réponse soit apportée à l'incertitude initiale. Dans les *Perses*, le messager vient annoncer au chœur la défaite de Xerxès. Dans les *Suppliantes*, Pélasgos prend la décision de recueillir les Danaïdes. Cet événement qui détermine la direction prise par l'action appelle une réaction des personnages concernés, réaction qui occupe la dernière partie de la pièce.

West (1990), s'intéressant plus particulièrement aux tragédies d'Eschyle, estime pour sa part qu'il y a essentiellement deux parties dans une pièce eschyléenne. La première partie, que West nomme « the charging phase » est consacrée à l'établissement progressif d'une situation qui doit finalement apparaître de façon concrète sous les yeux des spectateurs. West distingue deux sous-parties dans cette première partie. La première est caractérisée par l'angoisse et le doute, tandis que la seconde se résume à une progressive clarification de la situation en jeu, si bien que l'angoisse des spectateurs doit finalement se concentrer sur un danger précis. La deuxième phase, « the discharging phase », se divise elle aussi en deux parties. La première a pour but de compléter l'histoire, ou du moins la partie de l'histoire que traite la pièce. La seconde serait consacrée aux lamentations qui résultent généralement de

l'action menée au cours de la pièce, aux récriminations qu'elle peut susciter chez les personnages et au départ de ces derniers vers telle ou telle destination⁷²⁶.

Au sujet de la fin plus précisément et comme nous avons déjà pu l'évoquer, Kremer dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Die Bauformen des Tragödie* (1971) distingue deux types d'actes finaux dans la tragédie, le *Ecceschluß*, essentiellement destiné à présenter et à commenter l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce et le *Handlungschluß* qui contient lui-même une action. En ce qui concerne Eschyle, Kremer qualifie d'*Ecceschluß* les séquences finales des *Perses*, des *Sept contre Thèbes*, des *Suppliantes*, de l'*Agamemnon*, des *Choéphores* et de *Handlungschluß* celles des *Euménides* et du *Prométhée enchaîné*. Kremer reconnaît que la distinction n'est pas aussi tranchée qu'une telle répartition le laisse paraître et qu'un même finale peut présenter des traits liés à l'*Ecceschluß* et au *Handlungschluß*. La fonction remplie par la séquence finale dans la conduite de l'action est le critère principal retenu par Kremer pour la caractérisation des fins des tragédies et pour ce moment de notre étude, nous adopterons la même démarche, en nous demandant comment la séquence finale se situe par rapport à l'ensemble de l'œuvre, sur le plan narratif.

Depuis la *Vie d'Eschyle*, ce dramaturge a la réputation de faire des actions simples, sans péripéties ni nœuds⁷²⁷ et il convient dès lors de se demander quelle contribution la séquence finale peut apporter à une action déjà minimale. L'enjeu qui est celui des fins de tragédie est d'achever une action, de façon définitive ou provisoire selon la place de la tragédie au sein de la trilogie, et si la mort semble fournir une fin tragique par excellence à l'intrigue, aucune des pièces d'Eschyle ne s'achève immédiatement sur la mort d'un personnage. Dès lors, il faut interroger les stratégies mises en œuvre par le dramaturge pour interrompre une action qui pourrait en fait se prolonger de façon infinie.

La question de la conduite de l'action durant la partie finale de l'œuvre rencontre celle du caractère ouvert ou fermé de la fin. En effet, il est possible de se demander si la fin d'une tragédie a pour fonction de venir fermer l'action de la pièce conçue comme une unité close sur elle-même ou au contraire de faire penser aux spectateurs que cette action va se poursuivre

⁷²⁶ Lloyd-Jones (2003, 56) discute brièvement de ce schéma que West retrouve dans les tragédies d'Eschyle et critique notamment le fait que West s'appuie sur l'existence de ce schéma pour supposer l'inauthenticité du *Prométhée enchaîné*. Lloyd-Jones (2003, 56) : « I should be surprised if all the tragedies that Aeschylus wrote fitted into this pattern, and it is not easy to see how a play with this particular subject could be made to do so. »

⁷²⁷ *Vie d'Eschyle*, 5 : Αἱ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλὰς αὐτῷ περιπετείας καὶ πλοκάς ἔχουσιν, ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις. « Chez lui les intrigues n'ont pas beaucoup de péripéties ni de nœuds, comme dans le cas de ses successeurs. »

après la fin de la pièce. Dans l'idéal, une fin fermée se caractérise par la résolution de tous les problèmes soulevés par l'intrigue, par l'apport de réponses à toutes les questions posées par la tragédie. Le spectateur ne doit ressentir le manque d'aucune information et ne doit avoir que des certitudes quant à l'interprétation des événements qui ont eu lieu au cours de la pièce. Tous les conflits éventuellement mis en scène par la pièce doivent être réglés et leur interprétation sur le plan moral claire pour le spectateur. Les personnages ont finalement atteint un degré de connaissance égal à celui du spectateur.

Nous empruntons cette définition d'une fin fermée à Pfister (1988, 95-97) qui étudie le théâtre dans son ensemble. Selon lui, le caractère fermé d'une fin de tragédie est souvent souligné par un certain nombre de conventions scéniques, telles que par exemple le retour en scène de l'ensemble des personnages, des discours qui résument l'intrigue et annoncent un futur sans trouble, la mise en scène de danses ou de festivités, des commentaires adressés aux spectateurs. Dans la tragédie d'Eschyle seuls les anapestes finaux des *Choéphores* (v. 1065-1076) correspondent à une forme de commentaire final. Mais si ces vers résument l'intrigue (v. 1065-1072), c'est pour mieux interroger le spectateur sur la suite et la fin de l'action (v. 1073-1076). La mise en scène grandiose de l'entrée des Érinyes dans Athènes s'apparente à une festivité et de fait nous montrerons que la fin des *Euménides* est une fin essentiellement fermée. Les *Perses* et les *Sept contre Thèbes* nous invitent à nous demander si les cortèges funèbres ne constituent pas également un équivalent tragique des festivités qui marquent la fin des pièces plus légères.

Une fin ouverte se caractérise au contraire par l'absence de réponses définitives données au spectateur et par la liberté dont il dispose dans l'interprétation de l'action dont le caractère inachevé est alors souligné. Pour Pfister (1988, 96-97), les fins ouvertes sont caractéristiques de l'époque contemporaine. Il explique l'existence de ces fins ouvertes par un changement dans l'approche de la constitution de l'intrigue. Chez Beckett par exemple, l'intrigue n'est plus fondée sur la résolution d'une crise mais doit servir à illustrer une condition, ce qui ne se prête pas à la mise en scène d'une fin fermée. Brecht pour sa part élabore des fins qui ne résolvent pas la crise mise en scène mais délèguent au spectateur cette responsabilité. Chez Eschyle rien de cela ne se retrouve, mais certaines de ses fins n'en présentent pas moins un caractère ouvert de par sa pratique de la trilogie liée.

La tragédie grecque travaille dans la plupart des cas à partir de mythes qui étaient connus des spectateurs. Même lorsque, dans le cas des *Perses*, le sujet de la pièce est historique, l'issue est connue d'avance par les spectateurs qui ne sont pas sans ignorer la défaite de Xerxès à Salamine. Cependant, cette contrainte apparente que le mythe fait peser sur l'intrigue tragique

ne nous a pas paru être d'un poids déterminant dans l'étude de la séquence finale des tragédies d'Eschyle. En effet, non seulement la liberté du dramaturge dans l'interprétation du mythe reste grande, comme le montrent les trois adaptations du mythe d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide, mais de plus le mythe ne préjuge pas de la forme concrète que va prendre l'achèvement de l'action⁷²⁸. S'il est dicté par le mythe qu'Agamemnon soit tué par Clytemnestre, la réaction effective des personnages à ce crime reste totalement à écrire. Nous serons amenée à montrer que la situation de la séquence finale par rapport à l'intrigue affranchit la fin de tout schéma préconçu.

Avant de développer ces différents points, il nous faut revenir sur le concept même de l'action, dans le cadre d'une tragédie grecque. En effet, lorsqu'il s'agit de théâtre en général il est possible de distinguer différents niveaux d'action, et cela se vérifie encore plus nettement dans la tragédie grecque. D'une part, il y a l'action que les personnages effectuent concrètement sur scène devant les yeux des spectateurs : leurs paroles, leurs gestes, leurs déplacements. Tout cela relève essentiellement de ce qu'Aristote appelle l'*opsis*⁷²⁹, dans la mesure où il s'agit de l'incarnation concrète du texte tragique en un spectacle chaque fois unique. À côté de cette action scénique, l'action au théâtre désigne plus généralement les faits qui marquent la progression d'une intrigue, tels que l'arrivée d'Agamemnon à Argos, son exécution par son épouse ou l'enchaînement de Prométhée. Certaines actions qui constituent le fil de l'intrigue sont représentées sur scène, telle que la reconnaissance entre Oreste et Électre, d'autres ont lieu dans le hors-scène et sont rapportées sur scène dans les paroles des personnages avant que le résultat de l'action ne soit éventuellement montré aux spectateurs, comme au sujet de l'affrontement entre Étéocle et Polynice par exemple. Toutes les actions mentionnées par les personnages n'ont pas la même fonction par rapport à l'intrigue puisque certaines ont eu lieu avant le début de l'action, en constituent la préhistoire qui détermine les données de l'action et sont un acquis inaliénable du développement de l'intrigue, tandis que d'autres actions ont lieu hors-scène mais au cours de la pièce elle-même. Il faut ainsi distinguer le niveau de la fable, la narration de son incarnation dans une représentation. Pour ce moment de notre réflexion, nous nous situerons essentiellement au niveau de la narration, afin d'étudier le poids narratif de la

⁷²⁸ La connaissance que les spectateurs peuvent avoir du mythe peut créer des effets d'ironie au cours de la tragédie, mais elle ne donne guère d'indications sur le contenu concret de la séquence finale. Citons par exemple Edmunds (2002, 112) qui parle plus particulièrement du prologue des *Sept contre Thèbes* : « because the audience knows the myth, it knows, at least in general, how the tragedy will end, and so it perceives the tragic irony and the tragic deficiency of vision in Eteocles' words. »

⁷²⁹ Aristote, *Poétique*, 1450b 16.

séquence finale des tragédies d'Eschyle, mais il est souvent intéressant de contrebalancer ces deux dimensions de l'œuvre, l'intrigue et l'action scénique.

La construction de l'intrigue est différente dans chacune des œuvres d'Eschyle, mais il est parfois possible d'effectuer des rapprochements entre certaines des pièces du corpus. Les *Perses* sont uniques en ce qu'il s'agit d'une pièce consacrée au rapport d'une défaite qui a eu lieu avant le début de l'action. L'*Agamemnon* et les *Choéphores* présentent une structure parallèle où l'acte final présente à chaque fois les victimes de la vengeance réalisée au cours de la pièce. Les *Sept contre Thèbes* se situent dans la même logique, puisque leur acte final est essentiellement consacré à l'exposition de cadavres. Les actes finaux de ces trois tragédies correspondraient effectivement à la définition d'un *Ecceschluß*, puisqu'il s'agit d'y présenter concrètement l'action réalisée dans le hors-scène. La séquence finale des *Suppliantes* se présente comme un moment d'accalmie après la scène violente d'affrontement entre le héraut et Pélasgos et sert essentiellement à mettre en œuvre le départ des Danaïdes pour Argos. La fin des *Euménides* a aussi pour objet de mettre en scène l'intégration du chœur dans une cité, mais dans cet acte final, le départ est précédé par toute une action puisque les Érinyes doivent être persuadées de rester sur place par Athéna. Le *Prométhée enchaîné* présente une action finale catastrophique, l'ensevelissement de Prométhée, peu motivée par le développement de l'action avant la séquence finale, mais nécessaire pour marquer la fin de la pièce.

L'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Sept contre Thèbes* : un finale essentiellement destiné à présenter le résultat de l'action réalisée au cours de la pièce

Nous commencerons par étudier le groupe formé par l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Sept contre Thèbes*, ces trois tragédies se caractérisant par un acte final essentiellement consacré à l'exposition des résultats de l'action qui a été précédemment réalisée au cours de la pièce.

L'*Agamemnon* : une action complète mais une fin ouverte

L'achèvement de l'action

La séquence finale de l'*Agamemnon* contient une seule action essentielle sur le plan narratif, celle de la révélation de son crime par Clytemnestre⁷³⁰. En effet, tant que cette dernière n'a pas montré au chœur et aux spectateurs le résultat de son geste, une incertitude plane dans l'espace scénique, comme le montrent les hésitations du chœur aux vers 1346-1371, et l'action de la pièce n'est pas complète. La monstration du corps mort d'Agamemnon est une action essentielle pour Clytemnestre puisqu'elle fonde sa prétention à prendre le pouvoir dans la demeure royale. La révélation du meurtre d'Agamemnon a un impact sur le plan narratif et elle constitue une action scénique de premier plan contrairement au meurtre en lui-même qui est une action essentielle sur le plan narratif mais qui n'apparaît pas sur scène. La révélation des cadavres est un élément qui apporte au texte un effet de clôture. En effet, la mort est en elle-même un événement qui marque une fin et l'exposition de cette mort ancre dans l'esprit des spectateurs le caractère définitif du sort rencontré par les personnages.

Les corps d'Agamemnon et de Cassandre apparaissent aux yeux des spectateurs entre le vers 1371 et le vers 1372 et cette image, très éloquente par elle-même, est complétée par la tirade prononcée par Clytemnestre aux vers 1372-1398. Cette réplique complète l'action sur le plan narratif en donnant des détails sur le meurtre d'Agamemnon et des explications sur l'action telle qu'elle a eu lieu⁷³¹. Ainsi, Clytemnestre revient d'abord sur les paroles mensongères qu'elle a prononcées pour tromper son ennemi Agamemnon (v. 1372-1376). La séquence finale a ainsi pour fonction de révéler la vérité derrière les paroles mensongères qui sont en l'occurrence l'accueil élogieux dont Clytemnestre gratifiait Agamemnon (v. 855-913 et plus particulièrement v. 856-857 οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους // λέξαι πρὸς ὑμᾶς « je n'aurai pas honte de dire mes transports amoureux devant vous »). Clytemnestre se révèle pour l'ennemi d'Agamemnon qu'elle était depuis le début (v. 1374-1375), contrairement à la

⁷³⁰ Pour Judet de la Combe (2004, 154) : « la présence scénique de la catastrophe, avec les deux corps et les accessoires du meurtre tirés hors du palais, crée un nouveau bouleversement dramaturgique, puisque tout ce qui a été dit, anticipé par des raisonnements contradictoires ou des prophéties effrayantes, se résume désormais à un fait bien visible, simple à voir. »

⁷³¹ Clytemnestre, en révélant la mort d'Agamemnon, s'apparente pour une part à un messager. Selon Kremer (1971, 125-126), cette présence d'un rapport est un élément constitutif dans l'évolution de la fin : « Neu gegenüber den beiden älteren Dramen ist ferner das Element des Berichtes, das in der ersten Rhexis der Klytaimestra (v. 1372-1398) zum erstenmal auftaucht : statt eines Boten betritt allerdings im Agamemnon die Täterin selbst die Bühne und berichtet über ihre eigene Tat – der Bericht ist noch nicht selbständig, sondern hat die Funktion, die Rechtfertigungsszene einzuleiten. » Pour Judet de la Combe (2004, 154) : « Clytemnestre elle-même fait le récit, interprète, rend justice. Il n'y a donc pas de distance entre le fait évoqué et le discours qui est mis en parole, comme c'est le cas dans les scènes de messagers. »

profession de fidélité qu'elle faisait envers son mari en soulignant son hostilité contre ses ennemis aux vers 606-610⁷³². Clytemnestre révèle également le caractère prémédité (v. 1377 ἀγὼν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος)⁷³³ et l'attente (v. 1378 σὺν χρόνῳ) qui caractérisent son action contre Agamemnon.

Clytemnestre raconte son meurtre aux vers 1380-1392. La multiplication des verbes au présent (περιστιγίζω, παίω, ἐπενδίδωμι, ὀρμαίνει, βάλλει, γάνει) donne aux spectateurs l'impression que Clytemnestre revit le crime au moment où elle le raconte⁷³⁴. La séquence finale a ainsi pour fonction de donner aux spectateurs une image de ce qui s'est passé dans le hors-scène. Loin d'être un simple récit factuel, Clytemnestre établit, construit le sens de son action en même temps qu'elle en fait le rapport. La façon dont elle emploie le vocabulaire de la chasse (v. 1375-1376 et v. 1381-1383) illustre le caractère déshonorant de la mort d'Agamemnon à qui est ôtée toute forme de mort héroïque⁷³⁵. Clytemnestre s'approprie en outre la posture du héros épique qui triomphe sur l'ennemi qui git à ses pieds (v. 1394 ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι)⁷³⁶, tout en revendiquant l'emploi d'un piège et de la ruse (v. 1380-1383) et expose au chœur la mise à mort horrible d'un homme par son épouse. Anne-Sophie Noel (2008, 27) insiste sur la perversion du « topos des retrouvailles émues des époux dans l'intimité de la chambre, merveilleusement incarné par l'union finale d'Ulysse et de Pénélope dans l'*Odyssee* » qu'implique la mise en scène obscène de l'union adultère entre Cassandre et Agamemnon.

La tirade que prononce Clytemnestre à son retour sur scène achève l'essentiel de la tragédie sur le plan narratif. En effet, à partir de là plus aucune action significative ne viendra infléchir le cours de l'intrigue. Une fois le résultat du meurtre révélé commence un échange entre Clytemnestre et le chœur, échange qui occupe les vers 1407-1576. La fonction de cet échange est essentiellement d'induire une prise de position des personnages par rapport à l'action principale qui vient d'avoir lieu, à savoir le meurtre d'Agamemnon. Cet échange ne débouche sur aucune action concrète et permet principalement d'explorer les causes et les

⁷³² Nous empruntons l'idée à Medda (2017, III, 318).

⁷³³ O'Daly (1985, 7) établit un contraste entre cet ἀγὼν que Clytemnestre peut penser avoir remporté et celui qui l'attend et qui va immédiatement l'opposer au chœur.

⁷³⁴ Fraenkel (1950, III, 650) suppose que l'énonciation de ces verbes au présent s'accompagnait de gestes mimant les actions évoquées. Diggle (2005, 216-218) estime que la performance de Clytemnestre tient alors du mime.

⁷³⁵ Nous empruntons l'idée à Pierre Judet de la Combe (2001, 618-619). McLure (1999, 98) fait remarquer que cette posture héroïque de Clytemnestre se maintiendra jusque dans les *Euménides* comme le montrent les termes ἀπητμασμένη (v. 95), ὄνειδος (v. 97), αἰσχρῶς (v. 98).

⁷³⁶ Medda (2020, 61-62) : « Poi, Eschilo dilata al massimo la ricettività del discorso della regina in direzione di forme di linguaggio che dovrebbero, in quanto donna, esserle estranee. La prima di queste è il linguaggio bellico ed eroico, che si manifesta soprattutto nella forma del κόμπος, il 'vanto' del guerriero che esulta sul corpo del nemico caduto. »

conséquences de l'action de Clytemnestre. Ce passage permet de construire le sens de l'action de Clytemnestre, mais ne se traduit guère en termes d'action. Ainsi, cet échange épirrématique entre le chœur et Clytemnestre vaut en partie pour la réflexion qu'il propose sur la mort d'Agamemnon : le chœur et Clytemnestre construisent progressivement le sens d'une action qui apparaît d'abord comme le fruit d'une vengeance humaine avant de se révéler comme l'expression d'une volonté divine toujours difficile à saisir. L'évolution des personnages est remarquable : Clytemnestre passe d'une revendication forte de son acte et des moyens qu'elle a dû employer pour le mettre en œuvre à une posture plus mesurée où elle se présente comme l'agent de forces divines attachées à l'ensemble de la lignée. Le chœur passe quant à lui des menaces adressées à Clytemnestre à la reconnaissance de l'exécution de la volonté divine. Cette évolution des positions assumées par les personnages vis-à-vis de l'action principale qu'est la mise à mort d'Agamemnon ne se laisse guère interpréter en termes d'action et la séquence finale de l'*Agamemnon* a essentiellement pour fonction de mettre en relief l'action qui a lieu précédemment dans le hors-scène en invitant le spectateur à en saisir la complexité.

Le chœur esquisse une action qui est empêchée par Clytemnestre : l'exécution de lamentations. Aux vers 1489-1493 = 1513-1517, le chœur se demande comment chanter son roi, la tâche étant rendue particulièrement difficile par la mort indigne qui lui a été infligée par son épouse (v. 1492-1496 = v. 1516-1520). Au chœur qui demande qui enterrera et pleurera Agamemnon (v. 1541 τίς ὁ θάψων νιν ; τίς ὁ θρηνήσων; « Qui l'enterrera ? Qui chantera son deuil ? ») et qui fera pour lui un éloge funèbre (v. 1548 τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θεῖῳ « qui [se donnera la peine de faire] un éloge funèbre pour cet homme divin ») Clytemnestre répond que ce n'est pas là l'affaire du chœur (v. 1551-1552), et l'action finale que l'on pourrait attendre des personnages après la mort, à savoir préluder aux rites funéraires est pour l'heure avortée, reportée à plus tard par Clytemnestre qui s'en réserve l'exclusivité (v. 1553-1554)⁷³⁷.

⁷³⁷ De fait les *Choéphores* reviendront sur la question des funérailles et l'on y apprendra que c'est sans les pleurs rituels (v. 430-433) et après avoir été mutilé (v. 439-440) qu'Agamemnon a été porté en terre. Hame (2004, 522) souligne que dans l'*Agamemnon*, Eschyle renverse la situation normale dans laquelle c'est le statut d'un individu à l'intérieur de l'*oikos* qui détermine son rôle dans les funérailles. Ici, c'est la réalisation de certains rites funéraires qui détermine la place au sein de l'*oikos* : si Clytemnestre parvient à régler la question des funérailles du roi, elle démontre sa capacité à diriger la demeure d'Agamemnon. Un élément créateur d'effet de clôture est ici détourné, voir sur ce point Roberts (1993, 573-589).

Ainsi, cette deuxième partie de la séquence finale vaut essentiellement pour un commentaire, une réflexion sur le sens que l'on peut prêter à la mort d'Agamemnon⁷³⁸. La multiplication du vocabulaire appartenant au champ lexical de la parole (v. 1399-1400, v. 1403 (λέγω· σὸ δ' αἰνεῖν εἶτε με ψέγειν θέλεις « je le dis, toi tu veux soit me louer soit me blâmer »), v. 1421-1422 (λέγω δέ σοι // τοιαῦτ' ἀπειλεῖν « je te dis à toi une telle menace »), v. 1427 περίφρονα δ' ἔλακες « tu as dit des choses insensées », v. 1462 ἐπεύχου, v. 1477 κικλήσκων, v. 1482 αἰνεῖς, v. 1491 εἶπω, v. 1497 ἀρχεῖς ; v. 1498 ἐπιλεχθῆς ; v. 1560 ὄνειδος) montre que les personnages sont engagés dans un processus d'évaluation, de définition au cours duquel ils reviennent sur l'acte langagier de l'autre, afin de le juger et de le corriger⁷³⁹. Chacun des deux personnages est pris dans un cheminement qui l'invite à se repositionner vis-à-vis de la mort d'Agamemnon, le chœur passant d'un état de choc devant l'audace de la reine à une forme de résignation et Clytemnestre prenant progressivement un visage plus humain, mais cette évolution des personnages ne peut guère être considérée comme une forme d'action, et elle sera finalement annulée par l'arrivée d'Égisthe à qui le chœur ne fera que répéter ce qu'il disait à Clytemnestre au début de leur échange. Cette scène permet aux spectateurs d'explorer, d'approfondir le sens du meurtre d'Agamemnon et ainsi, la mort de ce dernier devient réelle par les discours que les personnages tiennent à son propos à ce moment. La séquence finale se fait l'écho du meurtre d'Agamemnon qui ne s'ancre dans l'esprit du spectateur que grâce à elle et ainsi, si cette scène ne fait guère avancer l'action, elle n'en est pas moins nécessaire à la compréhension de cette dernière.

La première scène de la séquence finale de l'*Agamemnon* complète tout d'abord la ligne de l'intrigue telle qu'elle a été élaborée depuis le début de la pièce. En effet, les doutes qui planaient parmi les membres du chœur aux vers 1346-1371 sont résorbés lorsqu'ils voient apparaître Clytemnestre triomphant au-dessus des corps dont elle a causé la mort et la fin de l'incertitude marque la fin de l'intérêt dramatique, longtemps suspendu, au sujet du sort qu'allait connaître Agamemnon. La tirade de Clytemnestre révèle que sa vengeance est accomplie et le spectateur peut s'interroger sur les conséquences que le meurtre va avoir, mais

⁷³⁸ Raeburn (2017, 55) analyse ainsi la construction de l'intrigue dans l'échange épirrématique de ce que nous considérons être la séquence finale de la tragédie : « The drama of *Agamemnon* has not ended with the king's murder. In this last quasi-operatic sequence nothing at all has happened in terms of actual events; but the dynamic has been sustained by an exciting and moving confrontation between the Chorus and Clytemnestra, as both sides in their different ways perceive the significance of the past and present, as Cassandra has done, and anticipate an alarming future in the forward march of justice. »

⁷³⁹ Voir sur ce point Judet de la Combe, (2001, 686).

l'essentiel de l'action est bouclé lorsque Clytemnestre révèle son œuvre. La deuxième partie de la scène, l'échange épirrématique entre Clytemnestre et le chœur ne fait guère avancer l'action, mais permet aux spectateurs de réfléchir sur le sens qu'ils doivent donner à la mort d'Agamemnon. Donnant de l'épaisseur à la mort d'Agamemnon qui est l'action vers laquelle toute la pièce a tendu, l'échange épirrématique contribue à l'achèvement de l'action mise en scène par la pièce. La séquence finale a pour fonction de compléter l'action, plutôt que de la faire progresser dans une nouvelle direction, puis de la commenter et d'en dégager la signification.

Égisthe entre en scène au vers 1577, mais son intervention ne fait guère progresser l'action de la pièce. L'intervention d'Égisthe vaut essentiellement pour une nouvelle exploration de la causalité à l'œuvre dans la mort d'Agamemnon dont les fautes se trouvent également réévaluées, puis sert à mener la pièce vers sa fin en mettant en scène la dispute avec le chœur que Clytemnestre vient interrompre. Après la mort d'Agamemnon, l'arrivée d'Égisthe vient répondre à la question de savoir quel homme occupera à présent le trône d'Argos.

En plus d'expliquer la mort d'Agamemnon par la malédiction lancée par Thyeste et de faire un portrait d'Égisthe qui permet de réévaluer celui d'Agamemnon, la séquence finale a pour fonction, à partir du moment où Égisthe communique avec le chœur, d'étudier les conséquences de la mort d'Agamemnon sur le plan politique, à savoir l'établissement d'une tyrannie. Alors que les *Choéphores* ne répondront pas à la question de savoir ce qu'il advient de la gouvernance d'Argos lorsque Oreste quitte sa cité à la fin de la pièce, l'*Agamemnon* donne des détails sur la succession du pouvoir à la mort d'Agamemnon.

Contrairement à Agamemnon qui avait affiché à son retour sa volonté de réunir des assemblées pour prendre des décisions communes (v. 844-847) et apparaissait ainsi comme un roi modéré qui laissait son peuple s'exprimer, Égisthe est présenté comme un tyran qui veut réduire le chœur au silence. Égisthe remet ainsi en cause la légitimité de la parole du chœur aux vers 1617-1618 (σὺ ταῦτα φωνεῖς). Il prétend réduire la résistance affichée par les vieillards argiens (v. 1632 κρατηθεῖς δ' ἡμερώτερος φανῆ « soumis tu te révéleras mien ») par un emprisonnement (v. 1621 δεσμός) et la faim (v. 1621 αἶ τε νήστιδες, v. 1642 λιμός). Il entend se servir des richesses d'Agamemnon pour régner (v. 1638-1639)⁷⁴⁰. Il est sur le point de recourir à la force sur scène (v. 1649-1650), avant d'être interrompu par Clytemnestre (v. 1654). Le nom tyran est explicitement employé au vers 1633 où le chœur s'insurge à l'idée de voir le

⁷⁴⁰ Fartzoff (2018, 255) montre comment cette dépendance de la maîtrise de la cité à celle du foyer révèle « l'emprise du domestique sur le politique » comme étant une caractéristique de la tyrannie instaurée par Égisthe.

lâche Égisthe devenir le tyran des Argiens (ὡς δὴ σύ μοι τύραννος Ἀργείων ἔσῃ « que toi tu deviennes tyran des Argiens sous mes yeux »).

L'instauration d'une tyrannie se présente comme le développement de l'action qu'est le meurtre d'Agamemnon, plutôt que comme une nouvelle action à part entière. Ainsi, la mise en place d'une tyrannie était anticipée dès le vers 1355 (τυραννίδος σημεῖα πράσσοντες πόλει « annonçant une tyrannie dans la cité »), où le chœur comprenait la signification politique de la mort du roi légitime, avant même que Clytemnestre ne réapparaisse sur scène avec les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre. La prise de pouvoir par Égisthe complète d'un point de vue politique l'action meurtrière de Clytemnestre et vient apporter une réponse à la vacance du pouvoir induite par la mort d'Agamemnon. La dispute entre le chœur et Égisthe est une action scénique importante puisqu'elle conduit à l'interruption de la pièce des suites de l'intervention de Clytemnestre, mais, interrompue par la reine avant d'être allée à son terme, elle est sans impact sur l'action prévue par les personnages et elle apparaît ainsi comme relativement gratuite à l'échelle de la progression d'ensemble de l'intrigue⁷⁴¹.

L'intervention d'Égisthe dans la pièce jette donc un nouvel éclairage sur la mort d'Agamemnon en mettant en lumière de façon très précise la malédiction prononcée par Thyeste. Elle sert également à donner le portrait d'un tyran infâme, par rapport auquel Agamemnon apparaît comme un souverain valeureux regretté de ses sujets. Elle répond à la question de la succession politique à Argos à la mort du roi. Il n'est guère possible de dire que l'entrée d'Égisthe en scène vaut pour une relance de l'action, contrairement à ce que nous verrons plus tard au sujet de l'intervention d'Hermès à la fin du *Prométhée enchaîné*. Toute la séquence finale de l'*Agamemnon* est donc déterminée par sa position après l'action principale qu'est le meurtre du roi. Clytemnestre révèle son acte et fait tomber son masque, avant de s'engager avec le chœur dans une élaboration du sens de l'action. Égisthe intervient plus tard et se réapproprie l'action qui vient de se dérouler. Le dernier moment de l'œuvre, qui met en scène une dispute entre le chœur et Égisthe, explore les conséquences politiques de la mort d'Agamemnon en mettant en scène la prise de pouvoir par un tyran. La séquence finale a donc essentiellement pour fonction de prolonger et d'interroger l'action vers laquelle toute la première partie de la tragédie a conduit le spectateur, à savoir la mort d'Agamemnon. Plus

⁷⁴¹ Judet de la Combe (2004, 163) qualifie la révolte du chœur « d'esquisse d'action » : « de fait le ton change dès que l'interlocution commence. On passe de la sérénité du récit mythique explicatif à la férocité parfois ridicule d'une scène de répression, férocité verbale qui débouche sur une esquisse d'action : le Chœur, pour une fois, devient personnage agissant et appelle ses concitoyens à la guerre civile. »

aucune action n'est concrètement entreprise jusqu'à la fin de la pièce qui fournit un dernier élément spectaculaire, la dispute entre le chœur et Égisthe, qui n'est pourtant pas pourvue d'un poids déterminant dans la narration. Il ne s'agit cependant pas de dire que la séquence finale est un développement gratuit ou inutile, puisqu'au contraire elle est absolument nécessaire pour donner un sens à l'action du meurtre d'Agamemnon qui sans ce passage resterait abstraite pour le spectateur.

Le fonctionnement de cette séquence finale se distingue ainsi de celui des autres épisodes de la tragédie. En effet, dans les épisodes précédents une tension était créée par l'attente de la réalisation d'une action. Ainsi, dans le premier et le deuxième épisode, le spectateur attendait le retour d'Agamemnon. Dans le troisième épisode et au cours de la scène avec Cassandre, c'était la mise à mort d'Agamemnon qui était l'objet de l'attente des spectateurs. Dans la séquence finale, toutes les actions attendues ont été réalisées et le spectateur n'a plus qu'à se demander comment la fin de la pièce va être introduite. Les épisodes précédant la séquence finale sont donc caractérisés par une tension qui ne se retrouve plus à la fin de la pièce marquée pour sa part par la consternation du chœur et des spectateurs devant les faits accomplis. Tous les épisodes précédents de l'*Agamemnon* ne faisaient pas avancer de façon significative l'action puisque du point de vue de l'action la pièce peut se résumer à l'annonce de la prise de Troie par le signal de feu dans le prologue, à l'arrivée d'Agamemnon et à sa mise à mort, mais les discours de Clytemnestre sur le trajet du signal de feu aussi bien que celui sur la prise de Troie et l'épisode avec le héraut ou la scène avec Cassandre conduisaient tous à la mort d'Agamemnon. Ainsi l'intrigue achève-t-elle de se dénouer au moment où commence la séquence finale et le but de la séquence finale semble être de montrer le réagencement des personnages par rapport au changement introduit par la mort d'Agamemnon.

Une fin ouverte

La fin de l'*Agamemnon* nous semble créer une tension entre la présence d'éléments, essentiellement portés par le chœur, qui signifient que l'action va se poursuivre, et une volonté

de la part des personnages, Clytemnestre et Égisthe, de présenter l'action comme achevée⁷⁴². Ainsi, pour Clytemnestre la question du sort d'Agamemnon est réglée : il est mort et la reine prétend s'occuper de ses funérailles comme elle l'évoque aux vers 1552-1559 :

πρὸς ἡμῶν
 κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν,
 οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων,
 ἀλλ' Ἴφιγένειά νιν ἀσπασίως
 θυγάτηρ, ὡς χρή,
 πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον
 πόρθμευμ' ἀχέων
 περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.
 « C'est par notre main
 qu'il est tombé, qu'il est mort et c'est nous qui l'enterrerons
 sans les pleurs de ses familiers,
 mais c'est Iphigénie, sa fille, qui chaleureusement
 comme il le faut,
 se portant au-devant de son père sur la rive
 du fleuve rapide des maux,
 l'ayant entouré de ses bras, l'embrassera. »

Le sort d'Agamemnon se trouve ainsi apparemment réglé : il sera enterré par Clytemnestre sans recevoir aucun des honneurs qui lui sont normalement dus⁷⁴³. La reine imagine son époux accueilli par sa fille sur la rive de l'Achéron et le spectateur accompagne ainsi Agamemnon jusqu'à son arrivée en enfer, de même que dans les *Sept contre Thèbes* (v. 854-860) le chœur évoquait la traversée de l'Achéron par Polynice et Étéocle. Si pour Clytemnestre la question est ainsi réglée, pour le chœur et le spectateur le sort réservé au roi Agamemnon n'est pas satisfaisant et l'outrage supplémentaire infligé par Clytemnestre à son époux à qui elle refuse les honneurs funèbres présage d'un futur réveil du mort. De fait, dans les *Choéphores*, c'est effrayée par un songe interprété comme émanant de la colère des morts (v. 32-42) que Clytemnestre envoie des libations au tombeau de son époux (v. 43-47).

⁷⁴² Pour Seeck (1984, 54) la fin de l'*Agamemnon* n'est ni ouverte ni fermée et il ne lui paraît pas évident *a priori* que cette pièce n'est pas la dernière d'une trilogie : « Formal ist auch dieser Schluß weder offen noch geschlossen ; man kann also daraus nicht ohne weiteres ablesen, daß der *Agamemnon* nicht das dritte Stück einer Trilogie ist und die *Choephoren* folgen sollen. » Judet de la Combe (2004, 155) analyse différemment le passage, en comparant les vers 1372-1576 avec la scène de Cassandre : « la prophétesse était engagée dans un travail d'interprétation et d'expression authentique de son histoire parce que le terme était imminent. Ici Clytemnestre pose une même exigence d'authenticité – dire ce qu'il en est exactement d'Agamemnon et de la vie à mener – mais en vue d'ouvrir un avenir. La mort du roi n'est pas un terme, ni donc une faute bien qualifiée qu'elle aurait à expier. Elle met seulement fin à une longue fausseté, et ouvre la possibilité d'une existence enfin délivrée de ce qui l'avait combattue à Aulis. Clytemnestre s'oppose en cela au Chœur, pour qui la catastrophe est la fin de tout monde possible, de toute vie, même s'il lui faut reconnaître que c'est en raison des lois divines qui font le monde que son souverain est mort »

⁷⁴³ Seaford (1984, 254) établit un contraste entre l'absence des lamentations que la Reine pourrait accorder à son époux et les *topoi* propres à la lamentation des morts que contenaient les paroles de la Reine prononcées au moment où son époux entrait dans sa demeure, alors qu'il était encore vivant (v. 966-972).

Cassandra elle aussi est morte mais aucun détail n'est donné quant à ses funérailles. Clytemnestre évoque le gémissement qu'elle a prononcé au moment de mourir (v. 1444-1445), mais Cassandra disparaît ensuite des paroles des personnages, sa mort n'étant que d'une importance secondaire par rapport à celle d'Agamemnon. Si la mort de Cassandra n'est traitée que de façon subsidiaire dans la séquence finale, c'est également parce que la prophétesse a déjà évoqué la signification de son décès dans la scène précédente (v. 1256-1326) où sa mort est mise en rapport avec l'arrivée d'un vengeur qui n'est pas nommé (v. 1280-1284, v. 1317-1320, v. 1323-1326). C'est en effet Cassandra qui a introduit la figure d'Oreste dont le chœur se ressaisira dans sa confrontation avec Égisthe à la fin de la pièce pour annoncer son retour, retour qui constitue l'élément d'ouverture le plus marquant de la fin de l'*Agamemnon*.

Égisthe établit ses plans pour l'avenir à la fin de la pièce et le spectateur peut se faire une image assez précise de ce que sera son règne. Ainsi, il prétend réduire les oppositions qui lui sont faites, et notamment celle du chœur, en emprisonnant et affamant ceux qui lui résistent (v. 1621-1622, v. 1639-1642). Il entend également employer les richesses d'Agamemnon pour gouverner (v. 1638-1639). Égisthe règle la question de son avenir en évoquant précisément les moyens qu'il compte mettre en place pour assurer son règne et répond aux questions que le spectateur peut se poser au sujet de sa prise du pouvoir. Pour, lui les jours à venir ne seront que l'occasion de mettre au pas les hommes du chœur (v. 1666 ἐν ὑστέραισιν ἡμέραις). Cependant le chœur évoque le retour d'Oreste (v. 1646-1648, v. 1667) et le voit déjà devenir le meurtrier d'Égisthe et de Clytemnestre (v. 1646-1648), faisant planer une menace sur l'avenir de celui qui s'imagine rester à la tête d'Argos.

De même, Clytemnestre prétend diriger le palais royal (v. 1673), protégée de la crainte par Égisthe (v. 1431-1437). Pour assurer son avenir, elle prévoit de passer un serment avec le génie des Plisthénides, aux vers 1568-1576 :

ἐγὼ δ' οὖν
 ἐθέλω δαίμονι τῷ Πλεισθενιδῶν
 ὄρκους θεμένη τάδε μὲν στέργειν,
 δύσκλητά περ ὄνθ' ὃ δὲ λοιπόν, ἰόντ'
 ἐκ τῶνδε δόμων ἄλλην γενεάν
 τρίβειν θανάτοις αὐθένταισι.
 κτεάνων τε μέρος
 βαιὸν ἐχούση πᾶν ἀπόχρη μοι
 μανίας μελάθρων
 ἀλληλοφόνους ἀφελούση.
 « Quant à moi,
 je veux jurer au démon des Plisthénides
 de me contenter de cet état de fait,
 même s'il est pénible. Quant à l'avenir,

s'il sort de ces demeures pour aller user
une autre famille avec ses morts domestiques,
une part mince des biens me suffira
à moi pourvu que je fasse sortir ces folies meurtrières du palais. »

Clytemnestre s'imagine ainsi trouver un accord avec la divinité qui s'acharne contre les Atrides⁷⁴⁴, pouvoir mettre fin à la série de morts qui entache l'histoire familiale et assurer ainsi son avenir (ὁ δὲ λοιπόν). Cependant, une menace pèse également sur l'avenir de Clytemnestre. Le chœur vient d'établir que celui qui a agi souffre (παθεῖν τὸν ἔρξαντα) et Clytemnestre, qui vient de tuer Agamemnon, peut logiquement s'attendre à payer le prix de son action. Une distinction s'établit ainsi entre les projets établis par les personnages qui, vainqueurs à l'échelle de cette pièce, semblent vouloir fixer leur avenir⁷⁴⁵ et fermer ainsi l'horizon de la pièce, et les avertissements portés par la voix du chœur qui annoncent que les projets des personnages vont être contrariés et que l'action va se poursuivre.

De plus, la situation sur laquelle s'achève la pièce, à savoir le triomphe de deux tyrans qui, après avoir tué le roi légitime, s'emparent du pouvoir, est hautement insatisfaisante et ne peut en l'état fournir une fin définitive à l'action. À nouveau, c'est le chœur qui, au cours de la dispute qui l'oppose au nouveau tyran⁷⁴⁶, souligne le caractère insupportable de la prise de pouvoir par Égisthe⁷⁴⁷, aux vers 1633-1635 :

ὡς δὴ σύ μοι τύραννος Ἀργείων ἔση,
ὄς οὐκ, ἐπειδὴ τῷδ' ἐβούλευσας μόρον,
δρᾶσαι τόδ' ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως.
« Que je te voie devenir le tyran des Argiens,
toi qui, lorsque tu as prévu cette mort,
n'as pas osé commettre cet acte en tuant toi-même. »

⁷⁴⁴ Seaford (2013 ; 32) met en rapport la présence du chiffre trois avec le désir de Clytemnestre d'arriver à une forme de complétude : « for instance, Klutaimetra's third blow to Agamemnon is given for 'Zeus beneath the earth, Saviour of the dead' (Ag. 1387). Threeness may express a vain desire for *completion*, for instance when Klutaimetra then calls the *daimon* of the clan, whom she desires to leave the house (1572), *tripachuntos*, 'thrice-gorged' (1476): this may express her hope that now, after the third killing, he will want no more blood. »

⁷⁴⁵ Fartzoff (2018, 68-69) interprète ainsi l'usage de μέλαθρον « un mot épique et emphatique qui avait été jusqu'à le privilège des hommes et plus particulièrement de son époux » : « lorsqu'elle pense tenir la situation bien en main, et qu'elle exprime sa volonté de chasser du palais la folie des meurtres mutuels, elle use à nouveau de μέλαθρα. »

⁷⁴⁶ Sur le thème de la dispute comme élément qui contrevient à la création d'un sentiment de clôture à la fin d'un texte, voir Roberts (2005, 143).

⁷⁴⁷ Sommerstein (2002, 157-158) montre comment le langage d'Égisthe décrédibilise ce dernier et rend compte de son incapacité à bien gouverner : « until 1599, when he unnecessarily mentions that Thyestes vomited out the flesh of his slaughtered children (ἀπὸ σφαγῆν ἐρῶν), incongruously combining a tmesis that is more epic than tragic (let alone comic) with a verb which, like its synonym ἐμῆν, tragedy systematically avoids, and whose use is all the more improper given that the speaker is claiming a throne and that the man of whose degradation he speaks is his own father. This slip gives us a first clue to the coarseness of the man, well before we see his tyrannical reaction to the Elders' defiance, which nearly leads to their massacre. »

Le chœur soulève ici un problème d'ordre politique, l'impossibilité pour Argos d'être gouvernée par un homme lâche, problème auquel Oreste viendra apporter une réponse dans les *Choéphores* en tuant l'usurpateur. La prise du pouvoir par Égisthe est présentée comme hautement problématique et, si son intervention répond à la question de la succession à la mort du roi légitime, cette réponse soulève un nouveau problème qui appelle sa propre réponse.

En outre, la mort d'Agamemnon plonge les personnages et les spectateurs dans un questionnement qui ne trouve pas de réponse définitive à l'échelle de cette pièce. En effet, l'échange épirrématique entre le chœur et Clytemnestre a mis en lumière les fautes du roi qui rendent légitime un châtiment, ainsi que le poids de la malédiction familiale qui pèse sur les Atrides sans effacer pour autant le caractère injuste et criminel de la mort d'Agamemnon⁷⁴⁸. Le chœur parvient à dégager une loi de Zeus derrière l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce, (παθεῖν τὸν ἔρξαντα) mais cette loi énonce le principe d'un enchaînement sans fin des fautes et des châtiments et n'est pas à même de fournir un terme satisfaisant à l'action⁷⁴⁹. De fait, il faudra attendre les *Euménides* et l'acquittement d'Oreste pour sortir de cette logique d'une stricte rétribution des fautes commises (v. 799 ὡς ταῦτ' Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν « [témoignant] que cette action d'Oreste ne donnera pas lieu à un dommage »).

Ainsi, la fin de l'*Agamemnon* est essentiellement marquée par son caractère ouvert : le retour d'Oreste et sa vengeance sont annoncés, la situation politique à Argos est présentée comme intenable, aucune réponse satisfaisante n'est apportée aux questions posées sur le plan moral et judiciaire par la mort d'Agamemnon. Une tension se trouve créée entre le discours des personnages, Clytemnestre et Égisthe, qui établissent des plans pour l'avenir et donnent ainsi le sentiment que tout est réglé en ce qui les concerne et les paroles du chœur qui révèlent que ces plans vont être contrariés.

La séquence finale de l'*Agamemnon* complète l'action qui a été lancée dans la pièce et la pièce forme ainsi un tout autonome qui pourrait se jouer indépendamment des autres pièces de la trilogie. La mort d'Agamemnon est un événement qui a eu lieu avant le début de la séquence finale mais qui ne trouve son sens que grâce à elle, puisqu'elle est montrée puis

⁷⁴⁸ Bednarowski (2015, 199) : « This ambiguous conclusion, in which the future of Argos under Clytemnestra and Aegisthus is anything but certain and the question of Clytemnestra's guilt far from answered, marks a fitting end to a play in which characters have rarely submitted to straightforward judgment. »

⁷⁴⁹ Il est notamment possible de comparer l'énoncé de ce principe avec celui que l'on trouvait dans la *parodos*, au vers 177 τὸν πάθει μάθος « la connaissance par la souffrance » et qui fournirait un terme bien plus satisfaisant pour la fin d'une pièce, mais qui semble ne pouvoir s'appliquer dans le contexte de violence qui marque la fin de l'*Agamemnon*.

commentée au cours de la séquence finale. L'action est rapidement complétée au début de la séquence finale puisqu'il suffit principalement de montrer les cadavres pour que le spectateur comprenne ce qu'il en est du sort d'Agamemnon, et puisque la séquence finale clarifie rapidement la situation sur le plan narratif, il nous faudra nous demander à quel niveau se situe l'apport du long développement qu'elle propose.

Les *Choéphores*

Une action complète....

Les *Choéphores* présentent un modèle semblable à celui de l'*Agamemnon* : la séquence finale commence par l'exposition par le meurtrier du crime qu'il a perpétré. La séquence finale vient compléter l'action mise en œuvre par la pièce. En effet, le spectateur a vu Oreste préoccupé de sa vengeance dès le prologue⁷⁵⁰ et la séquence finale apprend au spectateur que celle-ci est arrivée à son terme en montrant la mort de Clytemnestre et Égisthe. La révélation des corps dans la séquence finale est un élément essentiel de l'intrigue puisque le spectateur a assisté aux déchirements d'Oreste confronté à la nécessité d'assassiner sa mère et peut se demander jusqu'au dernier moment si le fils aura le courage de tuer la mère. En effet, le chœur semblait devoir presser Oreste de passer à l'action dans le *kommos* (v. 372-379) et le spectateur a pu remarquer qu'Oreste a longtemps hésité avant de désigner sa victime par le nom de mère. Confronté à sa mère, Oreste faisait preuve d'irrésolution (v. 899 Πολάδη τί δράσω ; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν ;) et il a fallu l'intervention de Pylade (v. 900-902) pour le raffermir dans sa conviction qu'il fallait tuer sa mère. Dans le dernier *stasimon*, moment où Oreste tue sa mère dans le hors-scène, le chœur chantait le meurtre comme s'il avait déjà eu lieu, mais la soustraction de cette action loin des yeux des spectateurs donnait une nouvelle impulsion à l'intérêt dramatique, le spectateur imaginant les derniers attermoissements d'Oreste face à sa mère.

Le plan meurtrier d'Oreste a été préparé sous les yeux des spectateurs, contrairement à celui de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* et la tirade d'ouverture de la séquence finale doit

⁷⁵⁰ Vers 18-19 :

ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόνον
πατρός, γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί.
« Zeus, donne-moi de faire payer la mort
de mon père, deviens pour moi un allier bienveillant. »

fournir moins d'explications aux spectateurs que ne le faisait la tirade d'ouverture de la séquence finale prononcée par Clytemnestre dans l'*Agamemnon*. Si ce nouveau meurtre contenait également un élément de ruse (v. 888 δόλοις ὀλούμεθ' « c'est par des ruses que nous périssons »), le spectateur était dans la confiance de cette ruse et il n'est dès lors guère besoin pour Oreste d'exposer aux spectateurs quelles étaient ses intentions, comme le faisait Clytemnestre aux vers 1372-1398⁷⁵¹. Ainsi, la tirade d'ouverture de la séquence finale commence par un appel à la vision (ἴδεσθε) là où Clytemnestre revenait sur le sens de ses paroles (v. 1372 πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων « de nombreuses paroles prononcées auparavant de façon opportune »). Oreste n'a aucun masque à faire tomber, aucun sens caché de ses paroles à révéler. Contrairement à sa mère, il ne fait pas le récit du meurtre qu'il a commis, faisant preuve de la pudeur que Clytemnestre elle-même dénigrait (v. 1374 οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι de l'*Agamemnon*). S'il présente aux yeux des spectateurs les cadavres de Clytemnestre et Égisthe (v. 973), Oreste détourne rapidement le regard du public vers l'objet avec lequel Clytemnestre a piégé son époux (v. 980-986) et ne met pas tant en lumière son action meurtrière que celle qui a eu lieu dans la pièce précédente.

La tirade d'Oreste, qui ne revient guère sur le meurtre commis par le protagoniste, ne complète l'action de la pièce qu'en tant qu'elle invite le chœur et les spectateurs à porter leur regard sur les cadavres qu'il révèle. Cette révélation est importante. Surtout, le spectateur attendait de voir le corps d'Égisthe depuis le vers 869 où il a entendu ses cris (ἔῃ, ὄτοτοτοῖ). Le report de la révélation du corps d'Égisthe renforce l'intérêt dramatique lié au moment où les corps sont montrés⁷⁵². L'action de la pièce est cependant davantage complétée par l'action scénique que constitue la révélation des corps au moyen de l'*ekkykléma*, comme nous y reviendrons, que par la tirade d'Oreste qui n'apporte guère d'information sur la mise à mort des deux amants.

En effet, les deux tirades d'Oreste semblent essentiellement destinées à préparer la suite de l'action, en démontrant l'innocence du protagoniste. L'objet de cette séquence finale est pour Oreste de préparer sa défense en insistant sur le crime commis par Clytemnestre. Ces tirades

⁷⁵¹ Selon Kremer (1971, 126) : « Anders als im Agamemnon fallen in den Choephoren Vergegenwärtigung und Bericht über dit Tat nicht in den Schlußakt. »

⁷⁵² Voir sur ce point Taplin (1977, 355-356). Pickard-Cambridge (1946, 107) estime cependant que le corps d'Égisthe était visible dès le vers 892 et il en fait un argument contre la possibilité de l'emploi de l'*ekkykléma* pour révéler les corps des deux amants dans les Choéphores car il est selon lui improbable que l'*ekkykléma* soit d'abord roulé à l'extérieur pour montrer le corps d'Égisthe avant d'être rentré pour recevoir le corps de Clytemnestre également.

donnent aux spectateurs le sentiment que l'action d'Oreste va être jugée, ce qui sera effectivement le cas dans les *Euménides*. Oreste commence ainsi par insister sur la dimension politique de son geste en évoquant la tyrannie dont il a libéré Argos (v. 973-974)⁷⁵³. Il insiste ensuite sur la dimension de complot infâme qui a provoqué la mort d'Agamemnon (v. 978 ξυνώμοσαν μὲν θάνατον ἀθλίῳ πατρί « ils ont juré la mort pour mon pauvre père »). À partir du vers 980, Oreste attire l'attention des spectateurs sur l'objet dont Clytemnestre s'est servi pour tuer son père. La réapparition de cet objet peut surprendre le spectateur qui ne sait pas pourquoi ni où Clytemnestre l'a gardé. Cet objet est l'occasion pour Oreste de donner des détails qu'il n'est pas censé connaître sur l'assassinat de son père et Eschyle traite dans ce passage la vraisemblance avec une certaine désinvolture pour mieux souligner la continuité entre les deux crimes. Ainsi, les termes employés pour désigner le piège que Clytemnestre a tendu à Agamemnon (v. 981 τὸ μηχανήμα, δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί « l'engin, un lien pour mon pauvre père », v. 982 πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα « entraves des mains et joug des pieds », v. 984 στέγαστρον « enveloppe » v. 998-1000 ἄγρευμα θηρός ἢ νεκροῦ ποδένδυτον // δροίτης κατασκήνωμα; δίκτυον μὲν οὖν, // ἄρκυν τ' ἂν εἴποις καὶ ποδιστήρας πέπλους. « piège pour une bête ou voile d'un cercueil qui couvre les pieds du cadavre. Un filet, des rets dirait-on et des robes qui tombent jusqu'aux pieds ») mettent en lumière le caractère déshonorant de la mort du roi d'Argos et prouvent la culpabilité de la mère. De même le portrait à charge fait de Clytemnestre aux vers 991-996 insiste sur le caractère monstrueux et coupable de l'action de la mère. En effet, Oreste y dénonce l'action d'une femme contre l'époux dont elle a porté les enfants et compare Clytemnestre à un serpent dont le simple contact empoisonne.

Les répliques du chœur ne font guère non plus avancer l'intrigue dans cette séquence finale des *Choéphores*. Le chœur réagit lui aussi aux événements qui ont eu lieu sur scène par une lamentation aux vers 1007-1009 :

αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων
 στυγερῶ θανάτῳ διεπράχθης.
 ἔξ,
 μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.
 « Hélas, hélas sur ces faits malheureux.
 Tu as été achevée par une mort haïssable
 Ha, ha,
 La souffrance éclot même pour celui qui attend »

⁷⁵³ Sur le rôle d'Oreste dans le rétablissement de son patrimoine familial et dans la libération d'Argos de la tyrannie voir Fartzoff (2018, 268-269).

Le chœur ne peut retenir un cri de lamentation (αἰᾶ ἰαῖ ; ἔ ἔ), même au sujet de ceux dont il a souhaité la mort auparavant (v. 267-268). Le chœur commente ici la mort de Clytemnestre en insistant sur le caractère funeste de l'action qui a été réalisée (μελέων, στυγερόν) puis prononce une sentence (v. 1009) que vient d'illustrer la mort de la reine. Contrairement au rôle moteur qu'il avait plus tôt dans l'intrigue, le chœur se limite ici à une activité de commentateur dans cette séquence finale située après l'action principale de la pièce et cela répond aux critères de l'*Ecceschluß* comme acte destiné à explorer les enjeux de l'action effectuée au cours de la pièce.

Le chœur exprime encore une série de sentences aux vers 1018-1020 :

οὔτις μερόπων ἀσινῆ βίον
 διὰ πάντ' <ἀν> ἄτιμος ἀμείψαι.
 ἔ ἔ,
 μόχθος δ' ὁ μὲν ἀντίχ', ὁ δ' ἤξει.
 « Aucun des mortels ne vivra une existence sans mal
 jusqu'au bout sans payer.
 Hélas, hélas
 un malheur est présent de suite, l'autre arrive. »

Dans ces vers, dont l'établissement est problématique⁷⁵⁴, le chœur énonce des sentences illustrées par l'action qui a eu lieu au cours de la pièce : à nouveau la fonction principale du chœur dans la séquence finale des *Choéphores* se présente comme une fonction de commentaire qui revient sur l'action antérieure afin d'en saisir le sens. Ces sentences à caractère général, le meurtre de Clytemnestre par son fils illustrant selon le chœur le fait que la vie des mortels n'est jamais sans mal, cantonnent le chœur dans un rôle très marginal par rapport à la poursuite de l'intrigue.

La séquence finale des *Choéphores* a pour fonction d'exposer aux spectateurs le résultat de l'action de la pièce (la mort de Clytemnestre et d'Égisthe) et complète ainsi l'intrigue qui a été mise en scène. La première partie de la séquence finale (v. 973-1020) achève l'action principale de la pièce en montrant la réalisation de sa vengeance par Oreste. Cependant, une relance de l'action intervient rapidement avec le départ d'Oreste pour Delphes.

... mais rapidement relancée.

⁷⁵⁴ M présente un texte faux du point de vue de la métrique : διὰ πάντ' ἄτιμος ἀμείψεται ἔς. Nous avons adopté le texte de Garvie (1986, 334-335) qui suppose tout de même une corruption dans le ἄτιμος.

Dans les *Choéphores*, la séquence finale contient une action importante : le départ d'Oreste pour Delphes. En effet, il n'est pas anodin pour le développement de l'intrigue qu'Oreste ne reste pas à Argos mais s'en aille pour Delphes. Si Oreste, aux vers 1038-1039, fait part d'un ordre de Loxias qui lui a enjoint d'aller à Delphes se purifier de son crime (οὐδ' ἐφ' ἐστίαν // ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο « ce n'est pas vers un autre foyer que Loxias m'a ordonné de me tourner »), ce départ n'a pas été anticipé plus haut dans la pièce et constitue ainsi une surprise pour le spectateur. Nous avons déjà évoqué plus haut les modalités de la sortie de scène du personnage et il est possible de dire que dans les *Choéphores* ce départ représente une véritable action, dans la mesure où il est dument motivé et qu'il impacte le cours de l'intrigue, contrairement au mouvement final des personnages dans l'*Agamemnon*, leur entrée dans le palais, qui avait une dimension symbolique, mais n'influçait pas le cours de l'intrigue en profondeur.

En outre, ce départ est à mettre en rapport avec la thématique de la souillure qui s'introduit dans la séquence finale à partir du vers 1017 (ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα « ayant les souillures peu enviabiles de cette victoire ») et constitue une relance de l'action en appelant la purification d'Oreste. Ce vers contient le nom victoire (νίκης τῆσδ) et souligne ainsi les achèvements réalisés par Oreste dans le cadre de cette pièce tout en relançant l'intérêt du spectateur par l'évocation des miasmes qui entachent à présent le protagoniste. Pour parer à cette souillure, Oreste apparaît comme déjà paré des attributs du suppliant (v. 1034-1035). L'action de supplication, qui sera mise en œuvre au début des *Euménides*, semble ainsi projetée sur cette scène finale des *Choéphores*⁷⁵⁵. De plus, la folie qui s'empare d'Oreste (v. 1021-1024) constitue une forme de rebondissement qui donne à l'action une nouvelle impulsion en cette fin de tragédie.

Ainsi, la séquence finale des *Choéphores* combine réflexion sur les événements qui se sont déroulés au cours de la pièce et même au sein de la pièce précédente et relance de l'action avec la mise en scène du départ d'Oreste⁷⁵⁶. Par rapport à l'*Agamemnon*, la brièveté même de la séquence finale des *Choéphores* (103 vers contre 301 vers pour celle de l'*Agamemnon*) crée le sentiment d'un enchaînement plus rapide des actions. Le meurtre d'Agamemnon qui avait

⁷⁵⁵ Schadewalt (1974, 139) estime que l'*exodos* fait défaut dans les *Choéphores*, et qu'elle est remplacée par un nouvel élan donné à l'intrigue : « wieder, wie im *Agamemnon*, statt einer Exodos am Dramenende ein neuer dramatischer Akzent, mit dem eine über den Dramenschluß hinausweisende Handlung einsetzt. »

⁷⁵⁶ Conacher (1987, 124-125) nous semble évoquer la tension entre clôture et relance de l'action dont témoigne la finale des *Choéphores* en ces termes : « the scene provides both a finale to the theme of vengeance and a prelude to fresh retribution: the hero's vaunt over the dead gives way to the cries of a fugitive, as Orestes becomes, in the end, the prey of his mother's Furies. »

été ourdi dans le secret nécessitait un temps d'exposition plus long que celui de Clytemnestre qui a été préparé sous les yeux du spectateur et l'on passe plus rapidement, dans les *Choéphores*, à la préparation de la tragédie suivante de la trilogie. Des annonces du retour d'Oreste étaient contenues dans la séquence finale de l'*Agamemnon* qui préparait ainsi le passage aux *Choéphores*, mais le finale des *Choéphores* met en scène le début de la quête de purification d'Oreste, à savoir sa fuite vers Delphes avec les attributs du suppliant, c'est-à-dire qu'il débute l'action de la pièce suivante⁷⁵⁷. Contrairement à la dispute entre le chœur et Égisthe à la fin de l'*Agamemnon*, le départ d'Oreste pour Delphes est une action qui pèse dans l'intrigue de la trilogie et la séquence finale des *Choéphores* est dotée d'un certain poids sur le plan narratif. À la fin de l'*Agamemnon* l'entrée d'Égisthe et de Clytemnestre dans le palais royal était dotée d'une importance significative à l'échelle de l'œuvre puisqu'elle signifiait la prise de pouvoir des tyrans sur le palais des Atrides, mais il s'agissait d'une action qui s'analysait comme une conséquence directe de la mort d'Agamemnon. Le départ d'Oreste pour Delphes ne découle pas directement du meurtre de Clytemnestre puisqu'il s'agit d'un ordre donné par Apollon et si la quête de purification d'Oreste est liée au meurtre de sa mère, elle constitue une action à part entière qui appelle un développement dans la suite de la trilogie.

Toute la partie des *Choéphores* précédant la séquence finale est caractérisée par une tension créée par l'attente de l'exécution par Oreste de la vengeance contre sa mère. Dès le prologue en effet, le spectateur entend Oreste prier Zeus de l'assister dans sa vengeance. Le premier épisode met en scène la reconnaissance entre Oreste et Électre et la joie des retrouvailles laisse rapidement place à la nécessité d'agir. Oreste demande ainsi à Zeus de redresser sa demeure (v. 262-263) et rappelle la volonté d'Apollon qui lui a ordonné de passer à l'action contre sa mère (v. 269-305). Le *kommos* se comprend comme un appel à l'assistance d'Agamemnon dans l'action entreprise par Oreste contre sa mère (v. 456-460). Les vers 554-584 sont consacrés à l'édification du plan par lequel Oreste entend s'introduire dans le palais et tuer sa mère. Le deuxième épisode met en scène la rencontre entre Oreste et Clytemnestre et la tension dramatique s'accroît au moment de cette rencontre entre le meurtrier et sa victime. Le troisième épisode est consacré à la mise à mort d'Égisthe et à la deuxième rencontre entre Oreste et sa mère : le rythme de l'action s'accélère et Oreste sort en entraînant sa mère pour la tuer là

⁷⁵⁷ Nous rejoignons ainsi l'argument de Taplin (1978, 107) qui après avoir souligné que la fin de l'*Agamemnon* était très liée au début des *Choéphores* énonce ainsi : « The final exit of Orestes at the end of *Cho* (1062) interlocks even more closely with *Eum*. This exit is the beginning of the pursuit by the Furies which will be continued and presented on stage in the next play. Moreover the rapid sequence of changing acts in the second half of *Cho* is carried over into a different, though no less extraordinary, concatenation of scenes in the opening quarter of *Eum*. »

où se trouve déjà le corps d'Égisthe. Chaque épisode est ainsi construit de façon à mener Oreste jusqu'au point où il tue sa mère, meurtre qui a lieu au cours du troisième *stasimon*. La séquence finale présente un autre fonctionnement et se caractérise par un relâchement de la tension après l'exécution du meurtre de Clytemnestre, avant que le départ d'Oreste pour Delphes ne suscite à nouveau l'intérêt du spectateur au sujet de la suite des événements.

Une fin essentiellement ouverte

La tragédie des *Choéphores* est sans doute la seule deuxième pièce d'une trilogie liée sur le plan narratif parvenue jusqu'à nous. Sa fin est ouverte. En effet, un certain nombre de questions restent en suspens à la fin de la pièce. Rien n'est dit du sort que va connaître Électre, disparue de la pièce depuis la fin du premier épisode. Au vers 579, Oreste donnait l'ordre à sa sœur de surveiller que tout se passait bien à l'intérieur du palais (νῦν οὖν σὺ μὲν φύλασσε τὰν οἴκῳ καλῶς), mais Électre ne ressortira pas de la demeure et le spectateur n'aura plus d'information à son sujet. Aux vers 486-487 elle évoquait les libations qu'elle ferait à Agamemnon à l'occasion de son mariage et le spectateur peut imaginer que l'union conjugale est le sort qui attend Électre, mais rien n'est dit à ce sujet dans le texte. De même, rien n'est dit au sujet de Pylade qui accompagnait Oreste jusqu'à la fin du troisième épisode mais ne reparait sans doute plus sur scène avec Oreste au cours de la séquence finale. Ces deux personnages disparaissent tout simplement de l'intrigue et si le spectateur ne sait pas ce qu'ils deviennent, il n'est pas non plus invité à se le demander. La question de la gouvernance d'Argos au départ d'Oreste ne trouve pas non plus de réponse dans le texte, à la différence du rôle que venait jouer la mise en place de la tyrannie d'Égisthe à la mort du roi légitime dans l'*Agamemnon*⁷⁵⁸. Aucun détail n'est donné au sujet des funérailles de Clytemnestre et d'Égisthe et la fin des *Choéphores* se caractérise ainsi par de nombreux silences qui créent un sentiment de précipitation, Oreste hâtant son départ pour Delphes sans régler la situation à Argos.

La question du sort d'Oreste est loin d'être fixée à la fin de la pièce. En effet, s'il a accompli l'action pour laquelle il était revenu à Argos, à savoir tuer Clytemnestre et Égisthe, il se trouve maintenant atteint d'une souillure (v. 1017) qui nécessite des purifications (v. 1059-

⁷⁵⁸ Il est également possible d'établir un contraste entre le silence d'Eschyle en la matière et la précision que donne Euripide dans l'*Iphigénie en Tauride* où il est précisé que c'est Ménélas qui dirige Argos pendant qu'Oreste erre en quête de purification (v. 929).

1060). Ainsi Oreste apparaît à la fin de la pièce saisi du trouble que suscite chez lui la souillure provoquée par le meurtre de sa mère (v. 1055-1056) et s'apprête à aller à Delphes où il se portera comme suppliant (v. 1034-1039), « fuyant le sang maternel » (v. 1038 φεύγων τόδ' αἷμα κοινόν). Aux vers 1022-1025 Oreste décrit au présent le trouble qui emporte son esprit⁷⁵⁹ et la question du lieu où cet emportement va le conduire reste entière. Ces vers créent chez le spectateur l'attente de la représentation de la folie d'Oreste et cette attente sera déçue puisque les *Euménides* ne mettront pas en scène un Oreste pris de folie et feront voir à tout le monde les Érinyes qui à la fin des *Choéphores* n'apparaissent qu'au seul protagoniste⁷⁶⁰. En effet, l'apparition aux yeux d'Oreste des Érinyes (v. 1048-1050) pose en outre la question de la façon dont Oreste va parvenir à se débarrasser de ce qui s'annonce être une escorte encombrante⁷⁶¹. À la fin de l'*Agamemnon*, Clytemnestre pouvait craindre que le démon familial qui avait œuvré à la mort d'Agamemnon s'acharne à présent sur elle, tandis que dans les *Choéphores* c'est une souillure et l'apparition des Érinyes qui marquent l'inachèvement de la pièce sur le plan religieux.

La fin des *Choéphores* pose également la question du traitement de l'acte d'Oreste sur le plan judiciaire. En effet, Oreste emploie à plusieurs reprises le vocabulaire appartenant à l'univers du procès (v. 987 μάρτυς ἐν δίκῃ, v. 988 ἐνδίκως, v. 990 ὡς νόμος, δίκην, v. 1010 μαρτυρεῖ, v. 1027 οὐκ ἄνευ δίκης, v. 1031 ἐκτὸς αἰτίας κακῆς, v. 1042 μαρτυρεῖν) et crée ainsi dans l'esprit du spectateur le besoin d'un traitement légal du matricide, ce que la tragédie des *Euménides* viendra fournir. En effet, l'action d'Oreste pose un problème sur le plan du droit puisqu'il s'agit d'un matricide, à savoir un crime aggravé, ordonné par un dieu. Une fois

⁷⁵⁹ Prins (1991, 183) fait remarquer les vers 1024-1025 (πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος // ἄδειν ἔτοιμος ἢδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ) s'incarneront dans la danse des Érinyes au cours du premier *stasimon* des *Euménides*, « the binding song ». Bakola (2018, 174), qui estime que le chœur encercle Oreste avec le vêtement-filet dans la scène finale des *Choéphores*, interprète ainsi ces vers : « Orestes' words about the singing and dancing of his internal organs resonate with what we as the audience see at this moment enacted on stage. The appearance of the *dmoiai*-Erinyes, themselves embodiments of Terror and Wrath, form a singing and dancing chorus around Orestes and become the spatial externalised representation of Orestes' state of mind. »

⁷⁶⁰ Passavanti (2020, 196-198), après avoir comparé la folie d'Oreste à celle de Cassandre et d'Io, étudie l'écart de perception entre Oreste et le chœur : « cette réaction du chœur ne vise pas à nier la réalité des perceptions d'Oreste en prenant appui sur une réflexion rationnelle : ce n'est pas la possibilité que de telles perceptions puissent avoir lieu qui est mise ici en question. (...) Si les choreutes ne peuvent pas croire aux visions d'Oreste, c'est non pas en raison de leur prétendue absurdité, ou de leur caractère pathologique, mais plutôt, parce que leurs *phrenes* ne sont pas investies de ce pouvoir qu'on a vu à l'œuvre, bien que selon des modalités différentes, chez Cassandre et chez Io. Et le coup de théâtre des *Euménides*, après la fureur d'Oreste, sera justement que le public et les personnages partageront la vision effrayante des Érinyes. »

⁷⁶¹ Frontisi-Ducroux (2006, 33) fait remarquer que la comparaison Γοργόνων δίκην fait entendre « la justice des Gorgones », ce qui pose la question de la cause des Érinyes, élément essentiel des *Euménides*. Wilson (2006, 198) : « it would be difficult to claim no wider thoughts of *dike* could possibly have entered the audience's head at this climactic moment, as Orestes grapples to comprehend that these dark figures appearing before him are the agents of his mother's *dike*. »

commis, l'acte d'Oreste crée un nœud sur le plan judiciaire, nœud que le procès des *Euménides* tentera de dénouer en mettant en scène la confrontation entre les Érinyes, qui se réclament d'une application stricte du principe selon lequel celui qui a agi doit payer, et les divinités olympiennes (Apollon et Athéna) qui prendront en compte les circonstances de l'action commise (v. 425-433 des *Euménides*).

Les vers 1034-1039 attirent l'attention des spectateurs sur les attributs du suppliant que porte Oreste et préparent ainsi le voyage à Delphes du protagoniste. En effet dans l'univers de la fiction, l'intervalle qui sépare les *Choéphores* des *Euménides* correspond au voyage d'Oreste d'Argos à Delphes. Par rapport à l'*Agamemnon*, la fin des *Choéphores* semble multiplier les effets d'ouverture et cela peut être mis en rapport avec les liens étroits établis entre la fin des *Choéphores* et le début des *Euménides*, par rapport aux liens plus distendus entretenus entre la fin de l'*Agamemnon* et le début des *Choéphores*. En effet, alors que le début des *Choéphores* doit donner l'impression qu'un certain temps s'est écoulé depuis la prise de pouvoir par Égisthe et Clytemnestre (v. 55-57 des *Choéphores*), le début des *Euménides* où la Pythie aperçoit Oreste les mains dégouttant de sang et l'épée fraîchement tirée (v. 41-43 des *Euménides*) établit un lien très étroit avec la fin des *Choéphores*. Contrairement à l'intervalle qui sépare l'*Agamemnon* des *Choéphores* celui qui sépare les *Choéphores* des *Euménides* couvre une action⁷⁶², le trajet d'Oreste à Delphes et en cela la fin des *Choéphores* se rapprocherait, davantage que de la fin de l'*Agamemnon*, de la fin des *Suppliantes* ou de celle du *Prométhée enchaîné*, à l'issue desquelles des actions avaient certainement lieu dans l'intervalle entre la première et la deuxième tragédie de la trilogie.

Au vers 1042 le nom ἀλήτης annonce les nombreuses errances qui attendent Oreste et prépare les vers 238-240 des *Euménides* où Oreste évoquera les multiples lieux qu'il a fréquentés avant de pouvoir se dire purifié. Aux vers 1040-1041, dont la lecture est rendue compliquée par une lacune, Oreste semble prendre les Argiens à témoin de son action et de ses intentions (πάντας Ἀργείους λέγω). Or l'affaire d'Oreste sera jugée à Athènes et les Argiens n'interviendront pas dans leur procès et Eschyle se plaît à mener le spectateur sur une fausse piste, gardant le procès à Athènes comme un effet de surprise propre à la tragédie des

⁷⁶² L'intervalle séparant l'*Agamemnon* des *Choéphores* couvre le retour d'Oreste à Argos, mais Oreste n'était pas un personnage de l'*Agamemnon* et cette action ne semble pas avoir le même statut que son trajet vers Delphes après la fin des *Choéphores*. De plus, le retour d'Oreste est présenté comme une action qui est montrée au début des *Choéphores* (v. 3) plutôt qu'elle n'est entièrement supposée se dérouler dans l'intervalle entre l'*Agamemnon* et les *Choéphores*.

*Euménides*⁷⁶³. Aux vers 1057-1058 Oreste crie le nom d'Apollon au moment où il voit les Érinyes dégouttant de sang emplir l'espace où il se trouve et le spectateur peut se demander si Apollon va intervenir ou non contre les Érinyes⁷⁶⁴. La fin des *Choéphores* multiplie ainsi les effets d'annonce et d'ouverture, quitte à ouvrir des pistes qui ne seront pas reprises dans les *Euménides*. Le chœur souhaite bonne chance à Oreste aux vers 1063-1064 et ce souhait participe à l'effet d'ouverture de la fin, puisqu'il suppose que les épreuves d'Oreste ne sont pas achevées⁷⁶⁵.

La fin des *Choéphores* contient une remarquable interrogation sur le futur, interrogation qui signale le caractère ouvert de cette fin. Au vers 1021 (οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ) Oreste dit ne pas savoir quelle est la fin qui l'attend, signalant aux spectateurs que l'action continue et le faisant s'interroger sur quelle pourra être l'issue des maux subis par Oreste. De plus, le chœur finit la tragédie par une question posée aux vers 1074-1076 :

ποῖ δῆτα κρανεῖ,
 ποῖ καταλήξει
 μετακοιμισθὲν μένος ἄτης ;
 « Vers où dirige,
 où s'arrêtera
 la colère d'Até une fois endormie ? »

⁷⁶³ Cet effet est d'autant plus sensible si l'on suit l'établissement du texte tel que le propose Mazon (1925, 120) qui fait intervenir Ménélas au vers 1041 alors que celui-ci n'aura aucun rôle dans l'acquiescement d'Oreste. Un effet similaire était créé par une référence à Ménélas aux vers 674-675 de l'*Agamemnon* où le héraut donnait à croire que le frère d'Agamemnon allait bientôt apparaître (Μενέλεων γὰρ οὖν // πρῶτόν τε καὶ μάλιστα προσδόκα μολεῖν).

⁷⁶⁴ Nous empruntons l'idée à Croiset (1919, 101). Anne-Sophie Noel (2012, 109) évoque pour sa part « deux images parasites, pour ainsi dire, [qui] laissent toutefois planer sur son destin une ombre sinistre : la capacité du rameau suppliant à établir un lien entre Oreste et le dieu qui l'invoque est mise en question d'une part par sa ressemblance à un autre attribut, le bâton prophétique de Cassandra ; d'autre part par sa juxtaposition avec l'épée ensanglantée du meurtre. »

⁷⁶⁵ Il est ainsi possible de comparer l'emploi fait par le chœur du verbe εὐτυχέω aux vers 1063-1064 des *Choéphores* (ἀλλ' εὐτυχοῖης, καὶ σ' ἐποπτεύων πρόφρων // θεὸς φυλάσσοι καιρίοισι συμφοραῖς) à l'emploi de l'adjectif εὐτυχής fait par Œdipe aux vers 1552-1555 de l'*Œdipe à Colone* :

ἀλλά, φίλτατε ξένων,
 αὐτός τε χώρα θ' ἦδε πρόσπολοι τε σοὶ
 εὐδαίμονες γένοισθε, κάπ' εὐπραξία
 μέμνησθέ μου θανόντος εὐτυχεῖς αἰεὶ.
 « Mais, le plus cher des hôtes,
 Que toi-même, cette terre et tes servants
 Soyez heureux, et dans la prospérité,
 Souvenez-vous de ma mort, toujours heureux. »

Dans l'*Œdipe à Colone*, ces vœux désignent le bonheur éternel qu'Œdipe souhaite à Thésée et à Athènes, l'adverbe αἰεὶ semblant créer un lien entre les Athéniens du drame et ceux qui forment les spectateurs du drame (sur ce point voir Easterling 2004, 158-159), alors que dans les *Choéphores* les vœux du chœur le succès d'Oreste est l'objet de plus de doutes.

Le chœur, après avoir fait un résumé de l'action telle qu'elle a eu lieu jusqu'à présent pour les Atrides (v. 1065-1073), demande où s'arrêtera la colère d'Até et la fin des *Choéphores* est unique à ce titre dans le corpus eschyléen. Le chœur mêle ainsi incertitude, puisqu'il ne sait pas où l'action va s'achever, et espoir puisqu'il imagine que la colère va s'arrêter, apaisée (μετακομισθέν)⁷⁶⁶. Le vocabulaire du sommeil, thématique travaillée tout au long de la trilogie, se trouve pris dans une interrogation qui trouvera bien un écho dans la mise en scène des Érinyes endormies dans le prologue des *Euménides*⁷⁶⁷. Le chœur formule sa question comme une interrogation sur le lieu (répétition de ποῖ) et les changements de lieu impliqués par le passage d'Oreste à Delphes puis à Athènes dans les *Euménides* apporteront une réponse très concrète à ces interrogations⁷⁶⁸.

La fin des *Choéphores* présente donc un caractère remarquablement ouvert, Eschyle ayant fait le choix de lier de façon très serrée la fin des *Choéphores* au début des *Euménides*. Certaines des questions laissées ouvertes dans les *Choéphores* (sort d'Électre et de Pylade par exemple) ne trouveront pas de réponse dans les *Euménides* et l'ambition du dramaturge semble être de créer un effet de précipitation qui permet d'emmener efficacement le spectateur dans la troisième tragédie de la trilogie.

La séquence finale des *Choéphores* clôturait rapidement l'action principale de la pièce, à savoir la vengeance d'Oreste, avant de préparer la dernière tragédie de la trilogie. Cette préparation se déroule en deux temps : Oreste tente d'abord de démontrer la culpabilité de sa mère pour mieux assoir son innocence, ce qui prépare de façon implicite la scène du procès des *Euménides*. La relance de l'action se fait ensuite plus explicite lorsqu'Oreste, troublé par l'arrivée des Érinyes, part pour Delphes en quête de purification. La séquence finale des *Choéphores* est ainsi essentiellement tournée vers l'avenir, et Oreste relit le passé afin de préparer son jugement futur.

⁷⁶⁶ Contrairement à ce qu'il est possible de voir dans les *Sept contre Thèbes* (v. 956-958) où c'est après avoir dressé un trophée et non pas s'être endormi qu'Até cesse de s'acharner contre la famille des Labdacides.

⁷⁶⁷ Nous empruntons cette idée à Rehm (2002, 300). Sommerstein (2010b, 145) souligne que si les Érinyes sont endormies au début des *Euménides*, leur colère est encore loin d'être assoupie. Au vers 832 des *Euménides*, Athéna invitera le chœur à endormir sa colère (κοίμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος).

⁷⁶⁸ Sommerstein (2010b, 194) insiste cependant sur le fait que personne dans l'assemblée des Athéniens n'avait la réponse aux questions soulevées par le chœur à la fin des *Choéphores*.

Les Sept contre Thèbes

Une action déjà achevée au moment où commence la séquence finale

Au moment où nous avons fait commencer la séquence finale des *Sept contre Thèbes*, c'est-à-dire au vers 822, l'action de la pièce est déjà achevée et complète. En effet, un messager vient mettre fin à la tension dramatique en annonçant la survie de la cité (v. 793 πόλις πέφευγεν ἤδε δούλιον ζυγόν) et la mort des deux frères (v. 811 οὕτως ἀδελφαῖς χερσὶν ἠναίρονθ' ἄμα). Contrairement à ce que l'on a dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, les *Sept contre Thèbes* ont recours à l'intervention d'un messager pour annoncer la mort des deux frères, les cadavres n'étant apportés sur scène que plus tard. Le messager met ainsi un terme à la pièce du point de vue narratif car plus aucune nouvelle entreprise ne viendra modifier le cours de l'action, à moins de considérer les vers 1005-1077 comme authentiques. Contrairement à ce que l'on avait au début de la séquence finale de l'*Agamemnon*, aucun récit n'est fait de la mort des deux frères qui est simplement annoncée⁷⁶⁹. Cette absence de récit va donner lieu à une élaboration poétique au sujet du fratricide de la part du chœur au cours de la séquence finale.

La séquence finale vient confirmer le récit du messager en montrant les cadavres des deux frères mais n'apporte aucune nouvelle action ou information. Le chœur semblait douter encore de la mort des deux frères aux vers 838-839 où il évoquait le mauvais présage que constituait la rencontre des lances (ἦ δύσσορνις ἄ-/ δὲ ξυναυλία δορός). L'arrivée des deux corps clarifie la situation et met sous les yeux du chœur et des spectateurs l'évidence de la mort des deux frères (v. 847 τάδ' αὐτόδηλα, προὔπτος ἀγγέλου λόγος). Par rapport à l'*Agamemnon* et aux *Choéphores*, dans les *Sept contre Thèbes*, l'annonce de la mort et la monstration des cadavres sont décalées. Cela s'explique par le lieu différent d'où viennent les cadavres : dans l'*Orestie* les cadavres viennent de l'intérieur de la *skéné* et en surgissent, sans doute au moyen de l'*ekkykléma*, dans un effet de surprise, tandis que dans les *Sept contre Thèbes* ils viennent des portes de la cité et il est logique qu'un messager arrive avant eux. Dans les *Sept contre Thèbes* le finale ne commence pas par la révélation surprenante des morts mais s'il fallait uniformiser les fonctions des séquences finales sur le plan narratif, il faudrait faire commencer celle des *Sept contre Thèbes* au vers 792 avec l'arrivée du messager. Le décalage entre

⁷⁶⁹ Il est possible d'établir un contraste entre l'absence de récit de la mort des deux frères dans les *Sept contre Thèbes* et le récit qui en est donné dans les *Phéniennes* d'Euripide (v. 1356-1424).

l'annonce de la mort et la monstration des cadavres a pour effet de faire de l'arrivée des deux corps un élément de spectacle qui n'a pas été annoncé par le messager et surprend donc le spectateur. Le retard entre l'arrivée des deux corps et l'annonce de leur mort sert à mettre en valeur le spectacle alors donné par l'arrivée des deux frères qui a probablement lieu au cours des anapestes des vers 848-874.

Le chœur s'engage dans une action scénique, à savoir une lamentation, qui propose un spectacle remarquable pour le spectateur, mais n'est plus dotée d'un poids narratif significatif à l'échelle de l'ensemble de la tragédie⁷⁷⁰. Ainsi, il décrit sa réaction à l'annonce de la mort des deux frères aux vers 835-836 :

ἔτευξα τύμβῳ μέλος
Θυιάς
« J'ai entonné le chant pour le tombeau
dans un délire de Thyiade »

Ces vers mettent en lumière l'action scénique des femmes du chœur, qui se disent prises d'une frénésie qui les pousse à chanter pour la mort des deux frères. La séquence finale sera donc constituée d'un chant qui ne fera plus avancer l'intrigue, achevée par la mort des deux frères, mais permettra d'amener la pièce vers sa fin en offrant un traitement de l'action principale de la pièce, à savoir la mort des deux frères. Le chœur profite de ce chant pour analyser la mort des deux frères comme l'achèvement des décisions impies de Laïos (v. 842 βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαΐου διήρκεσαν « les décisions défiants de Laïos ont prolongé leurs effets ») et comme l'expression de la pertinence des oracles (v. 844 θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται « les oracles ne s'émoussent pas »).

Le chœur souligne son incapacité à changer le cours des choses aux vers 851-852 :

τί φῶ ; τί δ' ἄλλο γ' ἢ πόνοι
πόνων δόμων ἐφέσται ;
« Que dire ? sinon que des maux après des maux
prennent place au foyer de la maison ? »

Dans ces vers, le chœur s'interroge à nouveau sur l'action, ici envisagée comme une parole, qu'il peut mener. Le chœur est réduit à une posture où il ne peut qu'établir des constats et déplorer la situation présente, étant dans l'incapacité de changer le cours des événements.

⁷⁷⁰ Else (1977, 72) dit au sujet de l'action dans les *Sept contre Thèbes* : « In the *Seven Against Thebes* Eteokles calms the women, posts his defenders to the gates of the city, and rushes off himself to die at his brother's hands; that is all. »

Aux vers 854-856 le chœur s'exhorte à nouveau à produire une action scénique, à savoir une chorégraphie qui mimerait les mouvements des rames d'un navire (ἐρέσσει). Le chœur entend participer au passage des deux frères dans le monde des morts. Il ne s'agit pas tant là de mener concrètement une action, puisque les deux frères sont déjà morts, mais de fournir une image du monde d'Hadès comme interdit à Apollon (v. 859 τὰν ἀστιβῆ Ἀπόλλωνι « la terre que ne foule pas Apollon »). La séquence finale se présente ainsi essentiellement comme une variation poétique sur le motif de la mort des deux frères victimes de la malédiction familiale et de leur propre folie. La chorégraphie que le chœur peut alors mettre en scène remplit l'espace scénique en l'absence d'actes mettant en œuvre la poursuite de l'intrigue.

De même que dans l'*Agamemnon*, la fin des *Sept contre Thèbes* ne fait pas que rapporter une action passée mais en établit le sens⁷⁷¹. La fin n'apporte aucun élément nouveau qui viendrait changer le cours des événements mais modifie le sens que l'on peut donner à l'action qui a eu lieu plus tôt dans la pièce. Dans les *Sept contre Thèbes*, cela passe tout d'abord par l'assimilation que fait le chœur entre Étéocle et Polynice, comme nous l'étudierons plus tard. La séquence finale des *Sept contre Thèbes* se présente comme les réflexions poétiques du chœur au sujet d'une action achevée. Ces réflexions prennent la forme d'une lamentation qui est une ébauche poétique ayant pour objet l'horreur du fratricide. La lamentation trouve naturellement sa place à la fin d'une intrigue qui ne soulève plus d'autre question que celle de la gestion de la mort de ses rois par une communauté. Pour achever sur scène une action qui est déjà achevée d'un point de vue narratif, le chant de lamentation se présente comme une conclusion appropriée. L'action violente qui a été commise dans le hors-scène appelle un traitement scénique où le chœur, engagé dans un chant de lamentation, donne un sens à l'action qui s'est déroulée dans le hors-scène. Ce sens se définit essentiellement comme une condamnation de la folie meurtrière des deux frères et une déploration impuissante face au pouvoir de la malédiction paternelle.

La dernière action attendue par les spectateurs après la mort des deux frères concerne leurs funérailles. Cette thématique est abordée à plusieurs reprises dans la séquence finale. Le chœur évoque dès le vers 835 le chant pour le tombeau (τύμβῳ μέλος), faisant de l'ensemble du chant final un tombeau pour les deux frères. Les vers 854-860 évoquent la traversée de l'Achéron par les deux frères et donnent au chœur un rôle moteur dans cette traversée qui

⁷⁷¹ Di Benedetto (2007, 1003) : « in effetti il lamento finale dei *Sette a Tebe* appare portatore di una operazione programmaticamente demistificatoria. »

constitue la dernière aventure des deux frères. Les vers 912-914 établissent un lien entre les coups de fer qui ont frappé les deux frères et ceux qui frapperont la terre pour y creuser une tombe et l'enterrement est présenté comme la prochaine étape qui attend les corps des deux frères⁷⁷². La richesse qui s'étend sous leur corps et qui est évoquée aux vers 949-950 correspond à la terre sur laquelle les deux frères vont reposer et l'enterrement d'Étéocle et de Polynice reçoit un traitement ironique qui révèle que la mort est le résultat de leur ambition. La question des funérailles est enfin reprise aux vers 1002-1004 où se pose la question du lieu de l'enterrement. Comme nous avons déjà pu l'évoquer, ce lieu constitue certainement la destination du chœur à sa sortie de scène et se trouve ainsi fournir un motif à la mise en scène de la sortie du cortège composé par le chœur. Cette thématique des funérailles sera l'objet principal de la fin estimée apocryphe, mais il ne s'agira pas alors d'une thématique destinée à apporter un sentiment de clôture, mais de l'occasion d'une relance de l'action puisque Antigone entend braver l'interdiction d'enterrer Polynice.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* telle que nous l'avons délimitée ne fait que mettre en avant et confirmer une action déjà achevée, sans modifier le cours de l'intrigue ou relancer l'action. La seule action attendue dans ce finale, les funérailles des deux frères, reçoit un traitement programmatique, c'est-à-dire que le chœur l'évoque sans le réaliser concrètement, mais c'est le chant du chœur dans son ensemble qui vaut pour des honneurs funèbres rendus aux deux frères. Le finale des *Sept contre Thèbes* est riche en action scénique, par la mise en scène du chant de deuil du chœur, mais ce chant ne fait pas progresser l'action présentée comme achevée une fois annoncée la survie de la cité et la mort des deux frères.

Une fin essentiellement fermée avec quelques éléments perturbants

Les *Sept contre Thèbes* constituent la dernière tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif. La fin estimée authentique, les vers 822-1004, crée un fort sentiment d'achèvement et de clôture qui se trouve cependant combiné à l'existence d'éléments perturbateurs qui font signe vers un développement ultérieur du mythe thébain.

⁷⁷² L'enterrement est considéré comme un marqueur de clôture par Roberts (2005, 143).

Différents éléments font de la fin des *Sept contre Thèbes* une fin fermée à l'issue de laquelle l'action dramatique se présente comme achevée. La répétition de termes appartenant à la famille de τέλος « la fin, le terme »⁷⁷³ apporte un effet de clôture à la fin de la tragédie en donnant à comprendre que l'action a été réalisée jusqu'à son terme. La majorité de ces termes sont mis en rapport avec la malédiction familiale (v. 832, 953) ou avec le destin des deux frères (v. 850, v. 906). Eschyle marque ainsi la réalisation de la malédiction des Labdacides, ce qui équivaut à marquer la fin de la pièce dont l'objet était la représentation de cette malédiction. La présence récurrente dans la séquence finale de termes désignant le destin ou les oracles (v. 829 κατ' ἐπωνυμίαν, v. 837 δυσμόρως, v. 850 δίμοιρα, v. 888 δι' εὐωνύμων, v. 892 δαιμόνιοι v. 899 πότμω, v. 904 αἰνομόροις, v. 907 ἐμοιράσαντο, v. 927 δυσδαίμων, v. 947 μοῖραν, v. 948 διοδότην, v. 960 ἔληξε δαίμων, v. 975 et 986 Μοῖρα, v. 1001 δαιμονῶντες) a également pour fonction de donner à ce passage la fonction d'une clôture sur le plan narratif. En effet, le texte insiste ainsi sur la réalisation de ce qui était prévu de longue date. En outre, cette insistance sur le rôle du destin permet de minimiser la responsabilité des deux frères. Si le vocabulaire de la querelle est toujours présent (v. 830 πολυνεικεῖς, v. 839 ξυναυλία δορός, v. 905 νεῖκος, v. 926 ἐν δαῖ, v. 935-937 διατομαῖς οὐ φίλοις, // ἔριδι μαινομένα, // νεῖκος ἐν τελευτᾷ, v. 938 ἔχθος, v. 941 νεικέων) et si l'ironie dont fait preuve le chœur au cours du finale accuse implicitement les deux frères, la prédominance de la thématique du destin prévient toute tendance chez le spectateur à chercher qui d'entre les deux frères est le plus coupable et incite le public à se résigner à cette issue comme étant la volonté du destin, ce qui fournit également un effet de clôture au texte.

L'annonce répétée de la mort des deux frères (v. 831 ὄλοντ' ἀσεβεῖ διανοία « ils sont morts dans un différend impie », v. 837- 838 νεκροὺς κλύουσα δυσμόρως // θανόντας « entendant que ces cadavres sont morts sous les coups d'un mauvais destin », v. 878-879 μέλαιοι δῆθ' οἱ μελέους θανάτους // εὔροντο δόμων ἐπὶ λύμῃ « malheureux ils ont trouvé une mort malheureuse pour la destruction de leur maison », v. 906 θανάτου τέλος, v. 961, 962 ἔθανες) contribue également à l'élaboration d'un sentiment d'achèvement et de clôture puisque la mort constitue un terme pour un personnage⁷⁷⁴. L'évocation de l'enterrement des deux frères (v. 914 τάφων πατρῶων λαχαί, v. 949-950 ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς // πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται « sous leur corps la richesse en terre sera abyssale », v. 1002-1004) va également dans ce sens puisqu'il s'agit de la dernière question à laquelle il faut répondre au sujet d'Étéocle et de Polynice après

⁷⁷³ v. 832 τελεία, v. 850 τέλεα τάδε πάθη, v. 906 θανάτου τέλος v. 932 ἐτελεύτασαν, v. 937 ἐν τελευτᾷ, v. 953 τελευταῖαι.

⁷⁷⁴ Voir Roberts (2005, 143).

leur mort. Contrairement à ce qu'il est possible d'observer dans la partie jugée inauthentique, l'enterrement des deux frères ne donne pas lieu à une différence de traitement entre les corps d'Étéocle et de Polynice et cette question des funérailles n'est génératrice d'aucun conflit. La multiplication des verbes à l'aoriste (v. 840 ἐξέπραξεν, οὐδ' ἀπεῖπεν, v. 842 διήρκεσαν, v. 845-846 ἠργάσασθ', ἦλθε, v. 882-883 διήλλαχθε, v. 887 ἐπέκραναν, v. 906 ἐμοιράσαντο, v. 924 ἐρζάτην, v. 953 ἐπηγάλαξαν, v. 959 ἐθείνοντο, v. 961 ἔπαισας, ἔθανες, v. 962 ἔκανες, ἔθανες, v. 970 ἔφθισο, v. 971 ἔκτανες, v. 979 ἔδειξεν, v. 980 κατέκτανεν, ἀπώλεσεν, v. 981 ὤλεσε, v. 982 ἐνόσφισεν, v. 991 κατῆλθε) concentre également l'attention des spectateurs sur l'achèvement d'une action.

Le sens que la séquence finale apporte à l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce est apparemment clair : les deux frères sont victimes d'une malédiction lancée sur eux par leur père. Nous verrons plus tard que cette signification première cache une complexité plus grande, mais l'insistance avec laquelle répète la puissance de l'Érinie crée un effet de clôture. En effet, une réponse a été donnée aux questions que pouvait se poser le spectateur qui a assisté à la scène des sept paires de boucliers en se demandant comment allait se manifester la malédiction dont il savait victime Étéocle et la réalisation d'une malédiction apporte un élément de clôture. La manifestation de la malédiction était inéluctable et la concrétisation d'un phénomène attendu vient renforcer le caractère fermé de la fin des *Sept contre Thèbes*.

Cependant, certains éléments de cette fin semblent au contraire ouvrir l'horizon de la pièce. Ainsi, aux vers 838-839 le chœur évoque un mauvais présage :

ἦ δύσορνος ἄ-
δε ξυναυλία δορός.
« Certes elle est de mauvais augure
cette rencontre de lances. »

L'expression reste imprécise et il n'est pas facile de comprendre à quoi fait référence le mauvais présage évoqué par le chœur : ce dernier est-il en train d'évoquer un malheur qui va arriver dans le futur à la cité ? En effet, le spectateur sait que l'histoire des maux de Thèbes ne s'achève pas avec la mort d'Étéocle et de Polynice puisque restent à venir la désobéissance d'Antigone à la cité au sujet des funérailles de Polynice⁷⁷⁵ et les représailles des Épigones, les fils des sept

⁷⁷⁵ La question se pose de savoir si le thème de la révolte d'Antigone était une histoire déjà connue des spectateurs d'Eschyle. La présence de ce sujet dans les épopées du cycle thébain fait débat. Mazon (1921, 63-64) pensait qu'il était inconnu de ces épopées thébaines et qu'il ne figurait ni dans la *Thébaïde* ni dans l'*Oedipodie* sans croire pour autant que Sophocle en ait été l'inventeur. Wilamowitz (1914, 92) et Lloyd-Jones (1959, 93, 96) pensaient que le motif appartenait déjà aux épopées thébaines. Lloyd-Jones estime que dès lors que ce motif appartenait à la tradition épique, il était impossible pour Eschyle de ne pas faire mention d'Antigone s'il évoquait les funérailles

Argiens qui emporteront Thèbes⁷⁷⁶. Le mauvais présage évoqué par le chœur serait-il une référence à ces éléments postérieurs de l'histoire thébaine ? Si l'échange épirrhématique entre Étéocle et le chœur ainsi que le dernier *stasimon* mentionnaient la production d'une souillure par le fratricide⁷⁷⁷, c'est-à-dire d'un danger pour la cité de Thèbes, la séquence finale en elle-même ne reprend plus cette thématique de la souillure qui implique une prise en considération du sort futur de la cité⁷⁷⁸. La mention de ce présage se fait au cours d'une strophe par ailleurs consacrée à la mort des deux frères (v. 832-836) et il peut sembler étrange d'y trouver une référence à l'avenir de la cité. Ces vers 838-839 sont prononcés avant l'apparition des deux corps, alors que le chœur n'a qu'entendu le rapport fait par le messager (v. 837 κλύουσα) et il est peut-être possible d'envisager que la rencontre des lances évoquée ne fait que présager de la mort des deux frères dont la nouvelle va être confirmée par l'apparition des deux corps sur

de Polynice. Baldry (1956, 34) estime que l'histoire d'Antigone est une invention de Sophocle et appuie sa théorie sur le contenu de l'*Antigone* d'Euripide, très différente de celle de Sophocle et qui terminait notamment par un mariage entre Antigone et Hémon. Il nous paraît impossible de trancher cette question en définitive, mais, quoi qu'il en soit, il nous faut rappeler que la liberté de l'auteur tragique était grande et que même l'existence d'une version connue du mythe ne l'empêchait pas d'innover considérablement pour sa propre adaptation de l'épisode en question.

⁷⁷⁶ Une épopée perdue appartenant au cycle thébain s'intitule les *Épigones*, comme nous l'apprend Hérodote (4, 32) et il est donc fort probable que cette partie du récit était connue des spectateurs d'Eschyle. Pindare (*Pythique* 8, 42) emploie le terme Ἐπίγονοι et Euripide (*Suppliantes* v. 1224) le terme Ἐκγονοι pour désigner la deuxième attaque argienne.

⁷⁷⁷ V. 681-682 :

ἀνδρῶν δ' ὁμαίμοιν θάνατος ὧδ' αὐτοκτόνος,
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος.
« Lorsque advient la mort de deux hommes du même sang tombés sous les coups l'un de l'autre,
il n'y a pas de vieillesse à cette souillure. »

v. 734-739 :

ἐπεὶ δ' ἂν αὐτοκτόνως
αὐτοδάκτοι θάνωσι,
καὶ γαῖα κόνις πῆ
μελαμπαγὲς αἶμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμὸς πόροι,
τίς ἂν σφε λούσειεν;
« Lorsque sous les coups l'un de l'autre,
après s'être entre-déchirés ils seront morts
et que la poussière de la terre aura bu
l'épais sang noir du meurtre,
qui trouvera des purifications ?
qui les lavera ? »

⁷⁷⁸ Cameron (1970, 112) estime que cette crainte d'une pollution indique que le chœur pensait que l'un des deux frères allait survivre et être le porteur de cette souillure. Les deux frères morts, la question μιάσμα ne se poserait plus. Loyd-Jones (1998, 282) : « Later in the play the brothers are lamented for at length, but we hear no more of the pollution. This may be due to the alterations which most scholars believe that the last part of this play has suffered. »

scène. Quoi qu'il en soit les vers 838-839, d'une interprétation difficile, créent une brèche dans la clôture élaborée par la fin de la pièce.

Les vers 843-844 contreviennent également à l'élaboration d'un sentiment de clôture :

μέριμνα δ' ἀμφὶ πόλιν
θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται.
« Un souci enveloppe la cité,
les oracles ne s'émeussent pas. »

Le vers 843 signifie-t-il que la cité est prise de sollicitude à l'égard du sort des deux frères⁷⁷⁹ ou que la cité est l'objet d'une inquiétude⁷⁸⁰ ? La critique se divise en effet sur l'interprétation de la préposition ἀμφὶ qui peut avoir un sens spatial⁷⁸¹ « le souci entoure la cité » ou un sens plus abstrait signifiant « au sujet de »⁷⁸². Les vers 900-902 qui évoquent le gémissement qui secoue la ville et les tours de la cité invitent peut-être à préférer une interprétation spatiale du ἀμφὶ présent au vers 843. Une controverse existe également au sujet de la traduction de μέριμνα. Hutchinson estime que ce mot peut référer aux manifestations de chagrin autant qu'au chagrin lui-même⁷⁸³, Sommerstein traduit ce terme par lamentation⁷⁸⁴. Garvie⁷⁸⁵ estime que ce terme désigne un souci, une inquiétude ou une angoisse et approuve la traduction de Mazon « l'angoisse étroit la cité »⁷⁸⁶. La première interprétation du nom μέριμνα limite le chant du chœur à des réflexions sur les réactions des Thébains à la mort des deux rois alors que celle de Garvie laisse entendre que le chœur se fait encore du souci pour la cité. Il faut sans doute admettre que le texte permet les deux lectures⁷⁸⁷. Le vers 844 rappelle l'oracle évoqué par le chœur aux vers 745-749 d'après lesquels Apollon avait indiqué à Laïos qu'il devait mourir sans

⁷⁷⁹ Comme le pensait Klotz (1917, 619-620).

⁷⁸⁰ Comme le pensait Wilamowitz (1914, 83-84). Voir également Lloyd-Jones (1959, 88).

⁷⁸¹ Comme cela est illustré par les vers 457-458 des *Perses* (ἀμφὶ δὲ // κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον « ils font un cercle autour de toute l'île »).

⁷⁸² Comme cela est illustré par le vers 246 des *Suppliantes* : εἶρηκας ἀμφὶ κόσμον ἀψευδῆ λόγον. « tu as dit au sujet de notre parure un discours vrai. »

⁷⁸³ Hutchinson (1985, 187) : « I take it, however, that μέριμνα can refer to the expression of grief, as well as to the feeling itself ».

⁷⁸⁴ 2008, 240-241 « « There is lamentation throughout the city ». Or « there is anxiety concerning the city », in which case the point of the next line would be that it is still possible that the oracle given to Laius (748-9) may be fulfilled by the destruction of the city (cf. 764-765). On the rendering of 843 here preferred, 844 will be expressing not apprehension for the future, but a reflection on the present. »

⁷⁸⁵ 2014, 27-28.

⁷⁸⁶ Jacqueline de Romilly (1962, 22-23) voit un mouvement typiquement eschyléen dans le passage du malheur à la crainte : « Mais inversement, comment le malheur ne ferait-il pas peur, lui aussi ? Il est le signe d'une colère divine, qui peut n'être pas encore apaisée ; et la souffrance rebondit en crainte. Ainsi, les deux fils d'Œdipe sont déjà morts quand le chœur s'écrie, dans les *Sept contre Thèbes* : « Et une angoisse étroit la ville : les oracles ne s'émeussent pas ». De même, l'armée perse est déjà détruite, quand la reine s'épouvante encore. »

⁷⁸⁷ Kirkwood (1969, 24) estime que ce passage, dans son contexte, ne fait que référence à la situation présente et appuie son interprétation de μέριμνα sur sa réapparition au vers 849.

engendrer de descendance afin d'assurer le salut de Thèbes⁷⁸⁸. Or Laïos a eu un fils et sa désobéissance est rappelée au vers 842 (βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαῖου). Il n'est pas dit dans le texte que l'extinction de la descendance mâle d'Œdipe sert d'équivalence à l'abstinence de Laïos ou suffit à assurer le salut de Thèbes et il est normalement admis dans une tragédie grecque que les oracles des dieux s'accomplissent. Le sentiment d'achèvement qui entoure le sort des deux frères à leur mort est donc contrebalancé par une incertitude au sujet de l'avenir de la cité⁷⁸⁹. Le chœur ne chante pas le salut de la cité, comme il avait envisagé de le faire en remerciant les dieux aux vers 822-825, mais témoigne d'une certaine inquiétude qui interroge le spectateur sur l'avenir de la cité. Le texte reste cependant d'une interprétation délicate et n'aborde pas frontalement la question du sort futur de Thèbes.

Le nom épigone se trouve lui-même employé dans la pièce aux vers 902-903 (μένει // κτέανα δ' ἐπιγόνους, « les biens restent pour les descendants ») dont nous avons déjà proposé une première analyse. Ce nom épigone⁷⁹⁰, qui ne peut signifier ici autre chose que les descendants⁷⁹¹, ferait référence à la quatrième génération des Labdacides et serait une référence oblique à la future destruction de Thèbes (Pausanias 10. 10. 4 ; 2. 20, 5 ; *Iliade* 4. 406), à laquelle Thersandre, le fils de Polynice prit part. Cependant, Hutchinson (1985, 195-196) estime qu'il faut considérer ce vers comme inauthentique et le supprimer. Le critique part du fait que cette ligne ne trouve aucun répondant dans l'antistrophe et qu'il faut donc soit supposer le vers inauthentique soit estimer que l'antistrophe est lacunaire et il développe une série d'arguments pour étayer la première de ces deux hypothèses. Si Eschyle supprime la quatrième génération de son interprétation du mythe, comme semblent le montrer les vers 689-691 où est évoquée la traversée du Cocyte par toute la race des Labdacides (πᾶν τὸ Λαῖου γένος), le vers 813 où le

⁷⁸⁸ Klotz (1917, 619-620) estime que la mention de l'oracle au vers 844 fait simplement référence à la mort des deux frères, sans renvoyer aux vers 745-748 du deuxième *stasimon*.

⁷⁸⁹ *Contra* Hutchinson (1985, 187) qui prend le nom μέριμνα dans le sens de « deuil » ou « expression du deuil » et qui estime qu'il serait stylistiquement plus pertinent de considérer que la strophe dans son ensemble s'intéresse au sort des deux frères plutôt que de détourner ici l'attention des spectateurs en évoquant le sort de la cité.

⁷⁹⁰ Pour Moreau (1985, 225), « la netteté du dénouement est sacrifiée au profit d'une atmosphère d'angoisse. »

⁷⁹¹ Platon emploie ce terme dans le sens de « enfants nés en plus des enfants choisis comme héritiers » (*Lois*, 740 c, 929d) mais ce sens n'est pas pertinent ici. Voir sur ce point, les détails donnés par Hutchinson (1985, 196). Cameron (2003, 256) donne une autre interprétation de ce passage. Selon lui, le terme ἐπίγονος désigne celui des enfants qui n'hérite pas, dans le système de primogéniture qui domina en Grèce jusqu'au V^e siècle avant J.C.. Le chœur signifierait ainsi qu'une part d'héritage reviendrait à Polynice, lui qui, selon Cameron, a dû quitter Thèbes car il n'a pas hérité de la terre de son père. La part d'héritage gagnée par Polynice serait la tombe. Le pluriel ἐπιγόνους s'expliquerait par l'assimilation d'Étéocle à Polynice, tous les deux étant les frères cadets d'Œdipe qui devait hériter en premier lieu de la terre. Selon Cameron, un changement dans les lois sur l'héritage serait à chercher derrière l'intrigue des *Sept contre Thèbes*, comme ce qui a lieu pour la réforme de l'Aréopage dans les *Euménides*.

δαίμων qui a tué les deux frères supprime la famille (αὐτὸς δ' ἀναλοῖ δῆτα δύσποτμον γένος « il a certes enlevé la race au destin funeste »), le vers 828 (ἀτέκνους)⁷⁹² et les 953-960 où le chœur constate la déroute de la famille (παντρόπῳ φυγᾷ γένους), il serait étrange qu'il emploie au vers 903 un nom qui rappelle précisément aux spectateurs l'existence de descendants. Hutchinson fait également remarquer que l'expression κτέαν' ἐπιγόνους transmise par la tradition manuscrite est amétrique et nécessite, pour pouvoir figurer dans le texte, des émendations peu satisfaisantes⁷⁹³. Le vers 903 serait un ajout tardif de la part d'un interpolateur qui aurait voulu donner un antécédent au relatif du vers 904 et aurait inséré un nom pour compléter le vers, selon une pratique courante. Des arguments solides nous poussent donc à considérer le vers 903 comme inauthentique.

La fin estimée authentique des *Sept contre Thèbes* se caractérise dans l'ensemble par un effet de clôture créé par la primauté donnée à la thématique de la mort des deux frères. Cependant, certains éléments contreviennent à cet effet de clôture et, dans la première partie de la séquence finale, invitent le spectateur à s'interroger sur l'avenir de la cité. Le salut de cette dernière a pourtant été annoncé par le messager qui ne l'a pas présenté comme provisoire ou précaire⁷⁹⁴. L'interprétation de ces éléments perturbateurs est difficile et la critique a souvent eu tendance à résorber l'effet d'ouverture qu'ils impliquent ou à les attribuer à une forme de maladresse du poète. Ainsi, Wilamowitz (1914, 83ss) expliquait les références aux événements futurs impliquées par les vers 840-842 et 902-903 par sa théorie selon laquelle dans les *Sept contre Thèbes* Eschyle a imparfaitement assemblé deux traditions différentes, celle du naufrage complet de la famille labdacide du fait de la désobéissance de Laïos aux oracles d'Apollon et celle du salut provisoire de la cité de Thèbes après l'attaque des sept Argiens avant l'assaut destructeur des Épigones. Cette théorie qui s'appuie sur une maladresse prétendue du poète

⁷⁹² Certains critiques contestent cependant la compréhension de ἀτέκνους comme signifiant « sans enfant ». Selon Lloyd-Jones (1959, 90-92), l'interprétation des premiers critiques (J. Müller, Butler, C.G. Haupt) et de Verrall qui estimaient que l'adjectif ἀτέκνους signifiait « malchanceux dans leur relation filiale » peut se défendre, même si aucun parallèle exact ne vient fonder avec certitude cette interprétation. Lloyd-Jones souligne qu'après les adjectifs μογερούς et δυσδαίμονας, l'on serait en droit d'attendre un troisième adjectif exprimant une émotion, et non pas un énoncé factuel tel que ἀτέκνους. De plus le vers 828 contient une difficulté métrique que l'émendation de ἀτέκνους viendrait résoudre (Lloyd-Jones 1959, 91).

⁷⁹³ δ' est une conjecture qui supposerait que μένει constitue un colon séparé ou que μένει κτέανα forme un groupe de mots très liés.

⁷⁹⁴ Cependant, selon Moreau (1985, 224-225) l'emploi d'une métaphore maritime pour évoquer l'embellie que connaît la cité (v. 795-796 πόλις δ' ἐν εὐδίᾳ τε καὶ κλυδωνίου // πολλαῖσι πληγαῖς ἄντλον οὐκ ἐδέξατο) peut suggérer le fait que « l'embellie dont jouit Thèbes risque d'être de courte durée. » Aux vers 737-739 de l'*Agamemnon*, « la paix d'une embellie que ne trouble aucun vent » (traduction de Moreau) est associée à l'arrivée d'Hélène à Troie, arrivée qui aura des conséquences funestes pour la cité.

nous paraît peu satisfaisante dans la mesure où le finale des *Sept contre Thèbes* nous semble au contraire démontrer une grande maîtrise poétique et ces éléments qui parasitent le caractère fermé du finale nous invitent à réfléchir aux préjugés que nous pouvons avoir quant à la clôture d'une trilogie liée sur le plan narratif. Roberts (1988) réfléchit aux effets des allusions au futur que contiennent les fins des tragédies de Sophocle et il est possible de penser qu'Eschyle sait aussi jouer sur des effets « anti-closural »⁷⁹⁵.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* présente un morceau lyrique qui nous semble traiter efficacement la mort des deux frères, de sorte à fournir une conclusion satisfaisante à l'ensemble de la trilogie. Cependant, il s'agit d'un morceau complexe qui propose à bien des passages une lecture multiple et il semble vain de chercher à aplanir un tel texte. La fin des *Sept contre Thèbes* pose davantage de questions que celle des *Euménides* et à partir de l'échantillon très restreint dont nous disposons il nous est possible de dire qu'Eschyle n'achève pas toutes ses trilogies d'une façon similaire⁷⁹⁶.

Les fins des trois pièces d'Eschyle dont l'intrigue contient une mort présentent des points communs qui laissent toujours cependant de la place à un certain nombre de variations. Dans les trois cas, le résultat de l'action c'est-à-dire la mort, est présenté sur scène à la fin de la pièce. Dans l'*Agamemnon*, la révélation de l'action s'accompagne du récit de son meurtre par la meurtrière, ce qui permettait de dresser le tableau de la folie meurtrière dont Clytemnestre se trouvait saisie. Dans les *Choéphores* la révélation de l'action s'accompagne seulement d'un appel au regard qui transforme le chœur et les spectateurs en témoins du résultat d'un acte dont Oreste nous épargne pudiquement les détails. Dans les *Sept contre Thèbes*, la révélation de la mort est retardée quelque temps après que le résultat de l'affrontement entre les deux frères a été annoncé et ce décalage permet le passage d'une parole à une vision, comme l'explique le vers 848, et pour la première fois de la pièce les paroles du messager se transforment en un spectacle concret. La fin des *Sept contre Thèbes* partage donc certaines caractéristiques avec

⁷⁹⁵ Telle est la thèse défendue par Garvie (2014, 31).

⁷⁹⁶ Zeitlin (1990, 112) réfléchit en ces termes aux rapports entre les fins des trilogies consacrées par Eschyle au mythe des Labdacides et à celui des Danaïdes : « blessings in the *Suppliants* and curses in the *Seven* – the first to end in the beneficence of a fruitful *hieros gamos* of Earth and Heaven (fr. 44 Radt), the second in the allotment of earth only for burial (*Se.* 819-20, 906-07, 914, 947-50, 1002-1004). The two trilogies are finally contraposed to one another in the matter of earth, that which supports the life of the city and upon whose soil the tragedies are played. Male and female are, for the moment, put to rest. »

celles de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* et l'on comprend que l'intégration à l'intrigue d'une mort ayant eu lieu dans le hors-scène a un impact significatif sur la composition de la séquence finale qui a alors essentiellement pour fonction de montrer aux spectateurs les morts. Les effets de révélation, les lamentations et l'importance visuelle accordée au spectacle de la mort établissent des points communs entre ces pièces aux fins pourtant différentes l'une de l'autre. Ces caractéristiques communes se retrouvent également dans la séquence finale des *Perses*, mais dans une autre configuration.

Les *Perses*

La fin contient une action attendue tout au long de la pièce, l'arrivée de Xerxès, mais celle-ci n'influence guère le cours de l'intrigue

De nombreuses morts sont rapportées dans les *Perses*, et notamment celles d'un grand nombre de généraux de l'armée de Xerxès (v. 302-330), mais les corps eux-mêmes ne sont pas montrés à la fin de la pièce. Le récit du désastre subi par les Perses que fait le messager (v. 418-428, v. 459-464) révèle que la mort est l'objet d'un spectacle dans les *Perses*, mais un spectacle qui reste au niveau des mots et touche l'imagination des spectateurs plutôt que leurs yeux. Darius est un fantôme qui paraît bien vivant aux spectateurs, tandis que Xerxès, qui le suit sur scène et se lamente, semble appartenir au royaume des morts. Les limites entre la vie et la mort sont floues, et la pièce est imprégnée de mort sans qu'aucun cadavre soit montré sur scène⁷⁹⁷. Dans cette tragédie, les morts évoqués sont si nombreux qu'Eschyle rend compte de l'ampleur du désastre en mettant en scène le retour pathétique d'un vivant déchu, plutôt que de figurer la mort en elle-même. Contrairement aux *Sept contre Thèbes*, à l'*Agamemnon* et aux *Choéphores*, la séquence finale des *Perses* ne montre aucun mort, mais elle révèle tout de même aux spectateurs le résultat de l'action qui s'est déroulée dans le hors-scène, à savoir la guerre perdue par Xerxès.

En effet, les *Perses* reposent en partie sur le même fonctionnement narratif que les pièces précédemment étudiées : une action irréprésentable sur scène est racontée par un témoin, puis son résultat est montré aux spectateurs. Cependant, dans les *Perses*, l'action en question a

⁷⁹⁷ Uhlig (2019, 264) : « Where Darius manifested his glorious presence despite his death, Xerxes' presence is colored only by the frame of absences into which he has stepped. Xerxes longs to join the dead below the earth. His performative mourning is, in the words of Murnaghan, "a form of mimesis that falls short of direct imitation", drawing the living body as close to death as possible while still retaining an embodied presence. »

déjà eu lieu avant le début de la pièce, l'annonce faite par le messager intervient très tôt (v. 249-255) et de nombreux vers la séparent du début de la séquence finale. La tragédie tout entière repose sur ce qui dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores* était contenu dans la séquence finale, à savoir le rapport d'une action qui a eu lieu dans le hors-scène et la réaction que cela suscite chez les personnages présents sur scène. L'action scénique (les récits du messager, les lamentations du chœur, l'invocation puis l'apparition de Darius) se construit par rapport à des actions sur lesquelles aucun des personnages n'a de prise, à savoir la défaite et la retraite perses. La séquence finale est la réunion de ces deux dimensions de l'action, celle qui se développe dans le hors-scène et celle que les spectateurs voient se dérouler sur scène. La séquence finale présente elle aussi l'aspect d'un rapport de messager, lorsque le chœur pose des questions à Xerxès sur le sort connu par ses hommes (v. 954-1003)⁷⁹⁸.

Dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, l'action dont la réalisation échappait aux yeux des spectateurs (la mise à mort d'Agamemnon et de Cassandre puis celle d'Égisthe et de Clytemnestre) était montrée en même temps qu'elle était rapportée. Les *Perses* se rapprochent davantage de la construction narrative des *Sept contre Thèbes* où un récit de messager annonce une nouvelle qui est ensuite montrée aux spectateurs. Cependant, là où dans les *Sept contre Thèbes*, la monstration des cadavres ne faisait que confirmer la nouvelle du fratricide, dans les *Perses* l'arrivée de Xerxès constitue une action à part entière puisqu'il s'agit des derniers pas de la retraite perse qui s'effectuent alors sous les yeux des spectateurs. Xerxès rentre chez lui et ce retour constitue la dernière action de la pièce. En outre, nous avons déjà étudié les annonces dont bénéficiait l'arrivée de Xerxès, annonces qui créaient un sentiment d'attente chez le spectateur et au moyen desquelles le retour de Xerxès est construit pour être le climax de la pièce. Le retour de Xerxès était acquis depuis le vers 299 où l'on apprenait qu'il avait survécu à la défaite et l'arrivée de Xerxès s'inscrit dans la droite ligne de la narration telle qu'elle a été faite jusqu'alors, sans créer de surprise.

L'action représentée par le finale des *Perses*, à savoir le retour de Xerxès, est une action minimale⁷⁹⁹ que les paroles des personnages viennent étoffer d'un discours qui évoque la

⁷⁹⁸ Ainsi, Maria Pia Pattoni (1990, 52) estime que le rôle de Xerxès dans la séquence est à la fois celui d'ἑξάρχων puisqu'il incite le chœur à chanter le deuil et celui d'ἑξάγγελος puisqu'il apporte au chœur des nouvelles sur la bataille qui a eu lieu en Grèce. Elle s'appuie pour dire cela sur le vers 954 (οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου) où le chœur réagit à la présence de Xerxès en s'exhortant à crier et à apprendre des nouvelles.

⁷⁹⁹ Jacqueline Duchemin (1974, 132) estime que la présentation de Xerxès n'est même pas une action : « Seul nous est présenté Xerxès, fugitif lamentable, clamant son malheur et chantant sa plainte, accompagné des gémissements et des cris aigus des Choreutes, les Vieillards perses, ses conseillers et son soutien. Est-ce là une action ? Nullement. Ainsi que l'a remarqué la Reine elle-même dès le début de la pièce (211 sqq.), un roi de Perse, lorsqu'il

défaite perse. En cela, la séquence finale des *Perses* répond aux critères définissant selon Kremer l'*Ecceschluß*, puisqu'il s'agit d'exposer une action passée⁸⁰⁰, même s'il faut remarquer qu'il ne s'agit pas tant de l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce que d'une action antérieure au début même de la pièce. Dans les *Perses*, le récit de la défaite a été fait dans la première partie de la pièce et la signification et les causes de la débâcle ont déjà été exposées avant la séquence finale, notamment dans la scène avec Darius qui souligne l'audace imprudente du jeune Xerxès sans doute égaré par une divinité ou une maladie (v. 723-724, v. 744-751, v. 782-783) et perdu par les mauvaises paroles prononcées par des hommes mauvais (v. 753-758). Aussi la séquence finale ne fait-elle que reprendre des éléments d'analyse de la défaite qui avaient déjà été mis en lumière plus tôt dans la pièce. Le δαίμων à qui Xerxès impute la défaite aux vers 911-912 et 942 a déjà été évoqué dans la pièce aux vers 345, 354, 472, 515, 576, 724, 725, 845. La responsabilité personnelle que Xerxès assume aux vers 932-934 a également été déjà mise en avant dans la pièce (v. 550-553 par exemple). La séquence finale insiste sur la défaite navale (v. 946 ἀλίτυπά τε βάρη, v. 951-954, 962-966, v. 977 ἀσπαίρουσι, v. 1012 Ἴάνων ναυβατᾶν, v. 1037 φίλων ἄταισι ποντίαισιν, v. 1074-1075). Or, l'interprétation selon laquelle les Perses ont fait preuve d'une audace impie en abordant le domaine maritime que les dieux ne leur avaient pas accordé a également déjà été mentionnée au cours de la pièce (v. 722-725, v. 745-751).

La séquence finale des *Perses* contient quelques éléments d'analyse de la défaite perse qui permettent aux spectateurs de saisir la portée de cet événement, mais elle n'apporte aucun élément nouveau pour la compréhension des causes ou des conséquences de cette défaite et semble valoir essentiellement pour le spectacle qui y est donné. En effet ce finale est un moment essentiellement pathétique, un morceau musical destiné à faire s'achever la tragédie sur un haut degré de *pathos*. Ainsi, le personnage qui est attendu tout au long de la pièce est, lors de son arrivée sur scène, essentiellement employé comme un chanteur soliste, appelé à diriger le chant de deuil pour les Perses et, ne prononçant pas un seul mètre parlé, se trouve ainsi destitué de l'*éthos* d'un vrai personnage tragique. Les lamentations qui sont aussi présentes à la fin des *Sept contre Thèbes*, de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* ont ainsi une dimension toute

échoue, n'a de comptes à rendre à personne. Certes la Reine, au v. 531, prévoyait, dans son angoisse, la possibilité d'un suicide. Mais celui-là ne se produit pas. » Else (1977, 72) dit au sujet des *Perses* : « In the *Persians* we see the Persian disaster successively anticipated, narrated, explained, and emotionally realized; but neither it nor anything else really happens during the play. »

⁸⁰⁰ Kremer (1971, 122) souligne en outre que la dimension démonstrative de la séquence finale s'illustre également par la présence de nombreux démonstratifs (v. 910, 914, 931, 942, 1020, 1021).

particulière dans les *Perses* puisqu'elles constituent la seule modalité d'expression du personnage dont l'arrivée a été attendue tout au long de la pièce.

L'action scénique principale de ce finale est en effet la lamentation. Cette action n'a guère de poids sur le plan narratif mais est un moyen efficace pour communiquer aux spectateurs le sentiment de perte causé par la défaite perse. La lamentation se présente comme la seule réaction possible à la mort des nombreux Perses et elle vient apporter une conclusion satisfaisante à l'action telle qu'elle a été élaborée au cours de la pièce. La progression dans la séquence finale est ainsi une progression dans l'intensité du pathétique impliqué par les lamentations mises en scène. Ainsi, le chœur commence par annoncer le chant qu'il entend effectuer (v. 935-938, v. 944-947) puis pose à Xerxès les questions au sujet de ses hommes, questions qui arrachent des cris de lamentation au chœur (v.954, 966, 985) aussi bien qu'à Xerxès (v. 972, 976). À partir du vers 1002, c'est-à-dire de la cinquième paire strophique, commence une stichomythie lyrique qui multiplie les répétitions de mots et de sons ainsi que les cris de lamentation et le degré de pathétique s'en trouve augmenté. À partir du vers 1038 commence à se mettre en place le cortège qui doit conduire Xerxès et le chœur hors de scène et les paroles des personnages ne sont plus que des expressions du deuil. La lamentation est donc l'objet d'une savante orchestration dans la séquence finale des *Perses* et fournit au finale de la pièce une action scénique qui apporte une conclusion pathétique à la narration.

La séquence finale des *Perses* partage avec celle de l'*Agamemnon*, des *Choéphores* et des *Sept contre Thèbes* le fait d'être composée essentiellement du rapport d'événements qui se sont déroulés dans le hors-scène. Cependant, à la différence de ces tragédies, la séquence finale des *Perses* présente la particularité de contenir l'action principale de la pièce, à savoir le retour de Xerxès chez lui. La séquence finale des *Perses* présente ainsi un certain caractère hybride où l'arrivée du roi tant attendu se dissout finalement dans un chant de deuil.

Une fin essentiellement fermée qui n'invite pas le spectateur à réfléchir sur la suite du règne de Xerxès

Les *Perses* sont la seule tragédie autonome conservée d'Eschyle, c'est-à-dire qu'elle n'appartient pas à une trilogie liée sur le plan narratif. La fin des *Perses* crée un sentiment d'achèvement, de clôture sans donner d'éléments précis qui viendraient répondre à la question

du sort futur de Xerxès ou du chœur⁸⁰¹. En effet, l'arrivée tant attendue de Xerxès annonce à elle seule que la fin de la pièce est proche, puisque se trouve ainsi comblée l'attente créée chez les spectateurs au cours de la pièce. Une fois assuré le retour du roi, le spectateur n'attend plus la venue d'aucun autre personnage et la pièce s'achemine naturellement vers sa fin. Le spectacle d'un orgueil humilié tel qu'il est fourni par la séquence finale des *Perses* contribue à créer un sentiment de clôture⁸⁰².

Xerxès se lamente sur son sort passé et présent mais n'évoque pas quels sont ses projets futurs. Les vers 908-917 sont représentatifs du traitement réservé au personnage de Xerxès :

ἰώ,
 δύστηνος ἐγὼ στυγεραῖς μοίρας
 τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης,
 ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
 Περσῶν γενεᾷ· τί πάθω τλήμων ;
 λέλυται γὰρ ἐμοὶ γυίων ῥώμη
 τήνδ' ἠλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν.
 εἶθ' ὄφελεν, Ζεῦ, κάμῃ μετ' ἀνδρῶν
 τῶν οἰχομένων
 θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι.
 « Hélas.
 Moi malheureux qui ai obtenu
 ce sort haïssable et inattendu,
 comme elle est dure la divinité qui marche
 contre la race des Perses. Qu'est-ce que je subis⁸⁰³, malheureux ?
 En effet la force de mes membres se délie
 lorsque je vois cette génération des habitants de la cité.
 Si seulement, ô Zeus, moi aussi avec mes hommes
 qui sont partis
 un destin mortel m'avait enseveli. »

Xerxès revient sur le sort malheureux qui a été le sien et fait part du désarroi dans lequel il se trouve à présent mais ne soulève pas la question de son avenir. Plutôt que d'envisager le futur qui pourrait être le sien, Xerxès exprime le regret de ne pas être mort avec ses hommes. Les autres passages où Xerxès parle de lui-même se présentent également comme des lamentations au sujet du passé (v. 931-933, v. 941-942) sans que jamais Xerxès aborde la question de la réaction qui pourrait être la sienne face à la défaite. Contrairement à Agamemnon qui à son retour avait l'intention de prendre un certain nombre de mesures (v. 844-854 de l'*Agamemnon*),

⁸⁰¹ *Contra* Garvie (2014, 38-39) estime que l'indication de la bataille de Platée confère à la tragédie des *Perses* un caractère ouvert. Le rappel de cette bataille nous semble se fondre dans les annonces de la défaite perse et ne peut pas se démarquer fortement des récits du messenger, même s'il s'agit d'un événement futur.

⁸⁰² Telle est l'opinion exprimée par Roberts (2005, 143).

⁸⁰³ Mazon (1921, 93) traduit τί πάθω par « que vais-je devenir », intégrant une interrogation sur le futur dans le texte.

Xerxès ne dit rien au sujet de la façon dont il va gérer son retour chez lui, comme s'il était trop abattu pour se projeter dans l'avenir. Le souverain qui va être tué par son épouse fait des projets tandis que celui qui va survivre reste silencieux au sujet de son action future.

Le songe de la reine et le présage de l'aigle attaqué par un milan constituaient des préfigurations de la défaite de Xerxès mais ne donnaient pas non plus une image nette du sort du roi après la débâcle. En effet, le récit du rêve s'achève aux vers 198-199 sur l'image de Xerxès en train de déchirer ses habits après avoir vu son père. Le rêve finit par une image pathétique et symbolique qui ne donne pas d'indication aux spectateurs sur l'avenir de Xerxès. De même, le rapport du présage se termine aux vers 209-210 avec l'image de l'aigle, qui sous l'attaque du milan, ne fait rien d'autre que se recroqueviller (οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας). La reine ne précise pas si l'oiseau est mort ou s'il a survécu et le seul élément qu'il est possible de dégager du récit est la victoire du milan, sans que le sort de l'animal royal qu'est l'aigle soit spécifié. C'est à l'issue de ces deux récits, qui annoncent la défaite de Xerxès, mais ne donnent guère de renseignements sur les conséquences de cette défaite, que la reine rappelle aux vieillards du chœur que la position souveraine de Xerxès ne peut être remise en cause par sa défaite (v. 211-214). Ces vers, en insistant sur l'assurance qu'a Xerxès de rester sur le trône même en cas de défaite, répondent par anticipation à une question que la séquence finale elle-même éludera⁸⁰⁴.

⁸⁰⁴ De même, c'est en dehors de la séquence finale qu'est posée la question de l'avenir de l'empire perse, aux vers 585-594 :

τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν
οὐκέτι περσονομοῦνται,
οὐδ' ἔτι δασμοφοροῦσιν
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες
ἄζονται βασιλεία
γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.
οὐδ' ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν
ἐν φυλακαῖς λέλυται γὰρ
λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,
ὡς ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.
« Alors sur la terre asiatique assurément,
on obéira plus à la loi perse.
Ils ne paieront plus de tribut,
contraints par leur despote.
Ils ne plieront plus le genou à terre,
en signe de révérence. La force
royale en effet a péri.
La langue des hommes
ne connaîtra plus de retenue, délié le peuple
en effet est libre de s'exprimer,
maintenant que le joug de la force a été brisé. »

Au vers 919, l'adjectif περσονόμου pourra rappeler aux spectateurs le vers 586.

Dans la séquence finale, chœur et personnage sont tout entiers absorbés par la lamentation dans laquelle ils s'abîment et qui ne laisse aucune place à l'évocation du futur. Ainsi, les seuls verbes au futur qui sont présents dans ce passage évoquent non pas l'action future des personnages mais leur intention de se lamenter (v. 938 πέμψω, v. 944 ἦσω, v. 947 κλάγξω). Il s'agit d'une temporalité fermée, malgré l'emploi du futur, ce dernier se présentant comme un futur de la répétition, d'une reprise sempiternelle de la lamentation. La multiplication des verbes au parfait (v. 913 λέλυται, v. 931 κέκλιται, v. 1002 et 1003 βεβᾶσι, v. 1007 δέδορκεν, v. 1008 et 1009 πεπλήγμεθ', v. 1015 πέπληγγαι, v. 1021 σεσωσμένον, v. 1075 ὀλόμενοι) donne l'impression que le présent est tout entier conditionné par le passé sans laisser paraître aucune ouverture vers le futur. Du début à la fin de la séquence finale, la lamentation prend une part de plus en plus grande et les énoncés factuels s'effacent pour laisser place aux cris de douleur. Le texte crée ainsi un effet de diminuendo qui conduit la pièce à sa fin sans que la question du futur de Xerxès ait reçu un traitement. Le chœur et Xerxès sortent de scène en se lamentant et le spectateur est amené à penser que le chant de la plainte va se poursuivre après la sortie des personnages, comme s'ils étaient engagés dans une déploration perpétuelle, la plainte étant la seule activité future qu'il est possible d'imaginer pour les personnages.

L'ampleur de la défaite perse telle qu'elle est présentée par Xerxès contribue à donner une unité et une autonomie à ce qui n'est en fait qu'un épisode des luttes entre les Grecs et les Perses⁸⁰⁵. En effet, l'anéantissement de la puissance perse semble total et ne laisse pas présager un affrontement futur impliquant l'empire perse. Ainsi l'armée perse est présentée comme détruite, fauchée par la divinité (v. 918-921, v. 950-953). La jeunesse perse a été anéantie par Xerxès (v. 923 ἦβαν Ξέρξᾳ καταμέναν), de même qu'une multitude d'hommes (v. 924-927). Un carquois vide est tout ce qui reste de la puissance perse (v. 1014-1024) et Xerxès se trouve esseulé du fait de sa défaite (v. 1036-1037 Ξέ. γυμνός εἰμι προπομπῶν // Χο. φίλων ἄταισι ποντίαισιν). Le sort malheureux des Perses à la guerre semble officialisé (v. 1013 δυσπόλεμον δὴ γένος τὸ Περσῶν) et aucune référence n'est faite aux futurs engagements militaires de Xerxès, l'attention du spectateur étant appelée à se concentrer tout entière sur la déploration présente. Le spectateur de 472 avant J.-C. sait que les affrontements avec les Perses sont loin d'être achevés en 480 avant J.-C., mais Eschyle n'aborde pas cette question et fait de la rencontre entre les Perses et les Grecs à Salamine un épisode bien délimité et clos sur lui-même.

⁸⁰⁵ Meier (1991, 99) : « en attribuant la guerre médique à la faute du seul Xerxès, Eschyle isole les événements du contexte historique plus vaste auquel ils appartiennent : il les conclut définitivement par le châtement du roi. »

La pièce a analysé la défaite de Xerxès comme étant le résultat de l'*hybris* dont il a fait montre envers les dieux et le spectateur n'a guère de questions à se poser sur la signification de l'action exposée au cours de la tragédie. Nous verrons plus tard qu'il est possible d'affiner le sens délivré par la séquence finale des *Perses* et la lumière qu'elle jette sur l'ensemble de l'action, mais dans l'ensemble, la signification de l'œuvre est explicitement apportée par le texte et cela contribue à créer un effet de fermeture. Le spectateur sort de la représentation en ayant le sentiment d'avoir compris l'essentiel des implications de l'action, même s'il est tout de même invité à réfléchir au sens de ce qui lui a été montré.

Contrairement au finale des *Sept contre Thèbes* qui présentait quelques références ambiguës aux épreuves futures de Thèbes, la séquence finale des *Perses* ne présente aucune évocation du futur. Eschyle construit ainsi un finale tourné exclusivement vers le passé et les événements qui ont été rapportés au cours de la pièce, sans intéresser le spectateur au futur. Xerxès a survécu à la défaite perse et le spectateur est en droit de se demander ce que va faire le Grand Roi à son retour chez lui, mais le texte des *Perses* passe sous silence cette question et le spectateur est sans doute trop pris émotionnellement par la lamentation proférée par les personnages sur scène pour y voir un défaut de l'œuvre d'Eschyle.

Les *Suppliantes*

Un finale essentiellement destiné à mettre en scène la sortie des Danaïdes, une tirade de Danaos qui paraît maladroite

L'action principale que contient la tragédie des *Suppliantes* est construite autour de la supplication que les Danaïdes adressent aux Argiens. En effet au début de la pièce les Danaïdes débarquent en Argolide pour fuir leurs cousins et la question se pose de savoir si elles vont être accueillies et protégées par les Argiens ou si au contraire ces derniers vont les laisser livrées à leur sort. Les vers 1-624 sont animés par une tension liée aux incertitudes quant à la décision des Argiens à l'égard des Danaïdes. En effet, la *parodos* et le premier échange entre Danaos et ses filles mettent en place la situation dramatique et préparent la rencontre entre les Danaïdes et les Argiens. Les vers 234-437 mettent en scène la supplication proprement dite, après la présentation des personnages (v. 234-325). Pélasgos se montre favorable à la cause des Danaïdes dès le vers 438 mais il faut attendre les vers 600-601 pour connaître la décision du

peuple argien⁸⁰⁶. Danaos rentre en scène pour annoncer la nouvelle de l'accueil accordé par Argos à ses filles et les manœuvres de supplication semblent achevées mais la capacité des Argiens à honorer leur parole reste à prouver. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'intervention du héraut égyptien, comme une épreuve imposée à la protection offerte par les Argiens aux Danaïdes. La scène avec le héraut ne vient pas modifier de façon considérable le cours de l'intrigue puisqu'elle ne fait que retarder l'entrée des Danaïdes dans la ville d'Argos, entrée qui aura bien lieu à la fin de la pièce. Cependant, cette scène s'achève par l'annonce de la guerre que viennent de soulever les Argiens en refusant de livrer les Danaïdes et elle est lourde de conséquences pour la suite, même si cette guerre est davantage impliquée par la décision des Argiens d'accepter les Danaïdes que par la scène avec le héraut en elle-même.

Au moment où commence la séquence finale, l'action principale ainsi que la péripétie finale que constitue l'intervention du héraut sont achevées et il ne reste *a priori* plus qu'à régler des détails au sujet de l'installation des Danaïdes à Argos et à ordonner leur entrée dans la cité. Comme nous avons pu déjà l'évoquer, la tirade de Danaos est empreinte d'une certaine gratuité sur le plan narratif puisqu'elle ne règle même pas la question du logement des Danaïdes. Comme nous allons le développer plus bas, cette tirade est essentiellement destinée à relancer l'intérêt des spectateurs quant à la suite de l'action et marque le caractère ouvert de la fin de la tragédie.

Une partie de la tirade de Danaos expose les acquis de l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce. Ainsi, il évoque le soutien acquis de la part des Argiens (v. 980-982) qui l'ont écouté avec faveur (v. 983-984) et lui ont accordé des gardes (v. 985-988) comme marque d'honneur et de protection. Danaos répète également les dispositions prises par les Argiens pour leur assurer un logement (v. 1009-1011). En cela, la séquence finale des *Suppliantes* correspond au schéma de l'*Ecceschluß* proposé par Kremer. Cependant, le corps de sa réplique, composé d'invitations à la pudeur appuyées par un développement sur la force universelle du désir répond davantage à une logique de préparation de la suite de la trilogie, en anticipant sur la cohabitation potentiellement difficile entre les Danaïdes et les Argiens, qu'à une réflexion sur l'action qui a eu lieu au cours de la pièce.

Le chant final que les Danaïdes partagent avec le chœur secondaire met en scène une action : le départ des Danaïdes pour la cité d'Argos. Cette action, importante dans la progression

⁸⁰⁶ Brook (2019, 78) montre comment l'intrigue des *Suppliantes* s'assimile au rituel de supplication qu'elle expose. Selon elle, l'intrigue progresse selon trois étapes majeures qui correspondent aux trois étapes d'un rituel et qui sont le début, le milieu et la fin. La demande d'asile des Danaïdes correspond à la phase préliminaire de la supplication, la prise de décision de Pélasgos et de l'assemblée argienne constitue l'étape liminaire ou transitoire et la confirmation de l'intégration des Danaïdes par le rejet des Égyptiades forme « the postliminal phase ».

de l'intrigue puisqu'elle signe la réussite de la supplication mise en œuvre par les Danaïdes, n'est que l'exécution d'un ordre énoncé par Pélasgos au vers 955 et était déjà réglée sur le plan narratif depuis ce vers. L'accueil des Danaïdes à Argos avait même été annoncé dès le vers 609 (ἡμᾶς μετοικεῖν τῆσδε γῆς) avant d'être retardé par l'arrivée du héraut et, sans être dépourvue de sens pour autant, l'action mise en œuvre dans la séquence finale des *Suppliantes* est avant tout la conséquence des actions réalisées précédemment dans l'œuvre (supplication des Danaïdes, intervention armée de Pélasgos) plutôt qu'une nouveauté introduite par la séquence finale, à la différence du départ d'Oreste dans les *Choéphores* par exemple.

Contrairement à l'*Agamemnon*, aux *Choéphores* et aux *Sept contre Thèbes*, la tragédie des *Suppliantes* ne contient aucune mort et la séquence finale n'a pas pour but de révéler aux spectateurs une action qui a eu lieu dans le hors-scène. Dès lors, elle a principalement pour but de mettre concrètement en œuvre les acquis de l'action, c'est-à-dire l'entrée des Danaïdes dans Argos. La séquence finale des *Suppliantes* se comprend comme un retour au calme après la scène mouvementée avec le héraut égyptien et comme une transition nécessaire vers la tragédie suivante de la trilogie.

Une fin ouverte

La séquence des *Suppliantes* présente un caractère essentiellement ouvert. En effet, elle montre les Danaïdes sur le point d'intégrer leur cité d'accueil qui a accepté de soulever une guerre contre les Égyptiades pour épargner aux jeunes femmes un mariage avec des cousins dont elles ne veulent pas (v. 950). L'action est inachevée et la fin ne peut donc être qu'ouverte sur la suite de l'intrigue. En outre, l'émergence d'un point de vue contestataire dans le chant final contrevient à la création d'un effet de clôture⁸⁰⁷.

Ainsi, dans la tirade qu'il prononce aux vers 980-1013, Danaos anticipe la cohabitation entre ses filles et les Argiens (v. 993-997) :

ἀγνώθ' ὄμιλον ἐξελέγχεσθαι χρόνον.
 πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλῶσσαν εὐτυκον φέρει
 κακὴν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετέες μύσαγμα πῶς.
 ὑμᾶς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
 ὄραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.
 « Sachez qu'une troupe est éprouvée avec le temps.
 Tout le monde a une mauvaise langue prête contre le métèque,

⁸⁰⁷ Voir Roberts (2005, 143).

tenir des propos salissants est facile.
Je vous exhorte à ne pas me déshonorer
vous qui avez cet âge qui attire les hommes. »

Danaos anticipe la cohabitation entre les Argiens et les Danaïdes qui va avoir lieu une fois les jeunes filles entrées dans la cité, imaginant les Argiens à la fois hostiles envers les étrangères que sont les Danaïdes et attirés par leur jeunesse. Un danger pèse ainsi sur les Danaïdes qui ne pourront répondre que par la pudeur aux regards pleins de concupiscence ou d'hostilité que leur jetteront les Argiens⁸⁰⁸. À la fin de la pièce, en faisant s'interroger le spectateur sur l'accueil dont vont bénéficier les Danaïdes auprès de la population argienne, Danaos pose une question qui ne reçoit pas de réponse à l'échelle de l'œuvre et à laquelle seul le temps pourra répondre (v. 993 χρόνω). En plus de la guerre entre les Argiens et les Égyptiades, dont l'issue est incertaine à ce stade de l'intrigue, Danaos introduit une nouvelle problématique et la fin de la pièce montre ainsi son caractère ouvert.

Les vers que prononce Danaos au sujet du caractère irrésistible du désir (v. 998-1005) soulignent également que le terme atteint par cette tragédie, où les Danaïdes échappent au mariage, ne saurait être définitif :

τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς
θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μὴν;
καὶ κνώδαλα πτεροῦντα καὶ πεδοστιβῆ
καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις
†καλωρα κωλύουσαν θωσμένειν ἐρῶ,†
καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἡμέρου νικώμενος.
« Les tendres fruits il n'est en rien facile de les garder.
Les bêtes et les hommes cherchent à les détruire, eh quoi ?
Au sujet des bêtes ailées et de celles qui vont par leurs pieds
Cypris annonce les fruits pleins de sève.
<...>⁸⁰⁹

⁸⁰⁸ Ce thème de la cohabitation entre les Argiens et les Danaïdes peut rappeler aux spectateurs les vers 262-270 où Pélasgos évoquait l'existence des monstres dont Apis a débarrassé la terre argienne en termes de cohabitation (v. 267 δυσμενῆ ξυνοικίαν). Ce rappel peut donner à penser aux spectateurs que les Danaïdes vont se révéler être des monstres qui causent du tort aux Argiens.

⁸⁰⁹ Le vers 1002 est irrémédiablement corrompu, les vers 1000-1002 nous étant parvenus dans un état de grande altération. Le vers 1002 est transmis par M comme καλωρα κωλύουσαν θωσμένην ἐρῶ. Johansen et Whittle estiment qu'aucun des mots transmis ne peut être correct. Les composés de καλ(ο) sont presque inconnus du grec classique, κωλύουσαν est amétrique s'il est suivi par une consonne et il est difficile d'en saisir la construction. Θωσμένην n'est pas un mot grec et ni « je désire » ou « je dirais » (ἐρῶ) ne conviennent dans le contexte. Bowen (2013, 133) traduit par « beasts winged and ground-treading are publicly bidden by the Cyprian goddess <...> oozing fruits of earth... ». Sommerstein (2008, 421) par « In the case of animals, winged or walking, Cypris advertises the availability of juicy fruits before they are ripe, preventing them <from resisting> desire ». Mazon, qui place entre *crucis* les vers 1001 et 1002 place un point en haut après le vers 1000, traduit les vers 1001-1002

Et tout homme qui en passant a jeté
sur les délicates beautés des vierges
le trait enchanteur de l'œil est vaincu par le désir. »

Danaos justifie par ces considérations les avertissements qu'il donne à ses filles et offre à cette occasion une digression sur le pouvoir irrésistible du désir. Ces propos, qui mettent en lumière la puissance du désir aussi bien chez les hommes que chez les bêtes, paraissent en contradiction avec le refus exprimé par Danaos de se résigner au mariage de ses filles et avec l'attitude des Danaïdes qui cherchent à échapper au désir de leurs cousins et laissent présager d'un triomphe ultérieur du désir⁸¹⁰. De fait, cette tirade a souvent été mise en rapport avec le fragment conservé de la tragédie des *Danaïdes*, texte cité par Athénée (livre XIII 600 b) :

καὶ ὁ σεμνότατος δ' Αἰσχύλος ἐν ταῖς Δαναίσις αὐτὴν παράγει τὴν Ἀφροδίτην λέγουσαν

ἔρᾳ μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,
ἔρωσ δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·
ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάοντος οὐρανοῦ πεσὼν
ἔκυσσε γαῖαν· ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς
μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον
δένδρων τ' ὀπώρα δ' ἐκ νοτίζοντος γάμου
τελειθ' ὅσ' ἔστι. τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος.

« Et le très auguste Eschyle dans les *Danaïdes* introduit Aphrodite elle-même qui dit :

Le ciel sacré aime pénétrer la terre,
le désir d'obtenir un mariage prend la terre.
La pluie en tombant du ciel liquide
embrasse la terre, et elle enfante pour les mortels
la nourriture des bêtes, la vie qu'apporte Déméter
et le fruit des arbres. De ce mariage humide
devient mature tout ce qui existe. De cela je suis en partie la cause »

Le contexte dans lequel ces vers étaient prononcés nous échappe et l'on a souvent imaginé qu'il s'agissait d'un procès au cours duquel Aphrodite interviendrait⁸¹¹ pour défendre Hypermnestre, la seule des Danaïdes qui aura refusé de tuer son époux⁸¹². Nous manquons d'éléments pour reconstituer avec précision l'intrigue des *Danaïdes*, mais les liens que l'on peut faire entre cette tirade d'Aphrodite et celle de Danaos lors de la séquence finale sont remarquables. En effet, la thématique des deux tirades est la même, la force et l'importance du désir, mais dans le cas des

par « De même, des corps pleins de sève Cypris elle-même va proclamant le prix, en invitant l'amour à cueillir la fleur de jeunesse. »

⁸¹⁰ Pour Ireland (1974, 28), ces vers valent moins par l'éclairage qu'ils apportent au sujet de la pièce actuelle que pour une préparation aux pièces suivantes de la trilogie.

⁸¹¹ Pour Herington (1986, 30), cette intervention d'Aphrodite doit être le signe de l'approche de la fin de la pièce : « and it is reasonable to suppose that when Aphrodite herself intervenes in the action (as she evidently is doing in our *Danaïdes* fragment) and delivers that extraordinarily beautiful and serene description of the primal marriage between Earth and Sky, we are close to the dénouement, to the resolution of sex-war: this the Goddess seems to say, should forever be the ideal relationship between the sexes, among humans as well as among the gods. »

⁸¹² Voir sur ce point Garvie (1969, 205-206).

Suppliantes ce désir est présenté sous l'angle de la prédation tandis que dans les *Danaïdes*, il est montré dans sa dimension productive et bienfaisante. Dans la dernière pièce de la trilogie, la déesse Aphrodite, qui est mentionnée dans la tirade de Danaos, viendra affirmer le caractère bénéfique du désir qui permet de renouveler constamment la vie sur terre et Aphrodite ne saurait manquer d'être écoutée. La loi du désir que Danaos évoque comme une mise en garde triomphe certainement dans la dernière tragédie de la trilogie et la fin des *Suppliantes* annonce ce triomphe. Malgré le manque d'informations dans lequel nous sommes du fait de la perte des deux tiers de la trilogie consacrée par Eschyle à l'histoire des Danaïdes, il semble possible de dire que la fin des *Suppliantes* anticipe non seulement le développement de la deuxième tragédie mais contient également des allusions à celui de la troisième⁸¹³. L'insistance sur la question du logement tel qu'il est d'abord introduit par Pélasgos aux vers 957-963 avant d'être repris dans la séquence finale par Danaos aux vers 1009-1011 a souvent été interprété par la critique comme une préparation à la suite de l'intrigue⁸¹⁴.

Aux vers 1016-1017 l'idée que les dieux pourraient apporter un bouleversement (εἰ γὰρ τι μὴ θεοῖς βεβούλευται νέον) fait signe vers de nouvelles péripéties et notamment le mariage qui va être imposé aux Danaïdes⁸¹⁵. Le chant partagé entre le chœur et le chœur secondaire contribue à donner à la fin un caractère ouvert. En effet, s'y trouve réalisé un débat entre ces deux chœurs au sujet du mariage des Danaïdes et des Égyptiades, question qui n'est toujours pas réglée à la fin de la pièce. Le chœur des Danaïdes en appelle à la pitié d'Artémis tout en rejetant le mariage et Cypris qui s'y trouve associée (v. 1031-1034). Le chœur secondaire réagit en mettant en avant la puissance d'Aphrodite (v. 1035-1043) et en suggérant que le mariage pourrait être la fin qui attend les Danaïdes comme toute autre femme (v. 1051-1052), faisant ainsi s'interroger les spectateurs sur la fin (τελευτά) qui pourrait être celle des Danaïdes. Les Danaïdes répondent par une prière à Zeus (v. 1053-1054) à qui elles demandent une protection contre le mariage avec les Égyptiades et le chœur secondaire répond que le mariage avec leurs cousins serait peut-être la meilleure issue (v. 1055). Ainsi, malgré la protection accordée par la cité d'Argos, la question du mariage entre les Danaïdes et les Égyptiades n'est toujours pas

⁸¹³ Murray (1958, 99) interprète le vers 998 comme rappelant la mise à mort d'Argos, le gardien d'Io et comme annonçant la défaite et la soumission de Danaos aux Égyptiens et même la consommation de son mariage par Hypermnestre.

⁸¹⁴ Ainsi, Garvie (1969, 163) estime que cette insistance sur le logement des Danaïdes est inexplicable à l'échelle de la seule tragédie des *Suppliantes*. De même, Friis Johansen (1980, I, 42-43) estime qu'il s'agit d'une préparation technique pour le meurtre des Égyptiades.

⁸¹⁵ Ainsi Hester (1987, 13).

tranchée à l'issue de la tragédie et le texte interroge les spectateurs sur la question de savoir si les Danaïdes vont parvenir à échapper à ce mariage ou pas. Ireland (1974, 26) interprète les vers où les Danaïdes demandent à échapper au mariage avec leurs cousins avec un homme mauvais (1052-1053, 1062-1063) comme des annonces du meurtre de leur futur époux.

De plus, le chant final évoque la guerre qui va avoir lieu entre les Argiens et les Égyptiens, reprenant le point le plus incertain dans la suite immédiate des événements. C'est le chœur secondaire qui évoque le premier ce sujet que Danaos avait soigneusement passé sous silence, aux vers 1044-1045 :

φυγάδεσσι δ' ἐπιπνοίας κακά τ' ἄλγη
πολέμους θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι.
« Pour les fugitives, les mauvaises douleurs des vents contraires
et les guerres sanglantes je les crains par avance. »

Le chœur secondaire exprime ses craintes quant à l'avenir (προφοβοῦμαι) et invite ainsi le spectateur à se projeter dans la suite des événements qui attendent les Danaïdes, à savoir la guerre. L'issue de cette guerre paraît particulièrement incertaine puisqu'elle est présentée comme sanglante (αἱματόεντας) et qu'elle s'accompagne de douleurs (κακά τ' ἄλγη).

La dernière antistrophe du chant final (v. 1069-1074) est également révélatrice du caractère ouvert de la fin des *Suppliantes* :

καὶ κράτος νέμοι γυναι-
ξίν' τὸ βέλτερον κακοῦ
καὶ τὸ δίμοιρον αἰνῶ,
καὶ δίκᾱ δίκας ἔπε-
σθαι ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς, λυτηρίοις
μαχαναῖς θεοῦ πάρα.
« Et que le pouvoir soit donné en partage aux femmes.
À ce qui est mieux que le mal
et à une part de deux tiers je me résigne.
Que la justice suive la justice
conformément à mes prières, grâce aux
manœuvres libératrices d'un dieu. »

Les vers 1069-1070 rappellent le vers 951 (εἶη δὲ νίκη καὶ κράτη τοῖς ἄρσεσιν « que la victoire et le pouvoir aillent aux mâles ») où le héraut égyptien qui venait de déclarer la guerre (v. 950 ἴσθι μὲν ἄρ' ἤδη πόλεμον ἀρεῖσθαι νέον « sache donc que qu'une nouvelle guerre est soulevée ») souhaitait pouvoir et victoire pour les hommes, c'est-à-dire pour les Égyptiades. Dans les derniers vers de la pièce, le chœur souhaite que le pouvoir revienne aux femmes et rappelle aux spectateurs l'imminence de la guerre par une expression ambiguë (κράτος νέμοι γυναιξίν) qui peut également évoquer, chez le spectateur qui connaît le mythe, le massacre des époux qui aura lieu lors de la nuit de noces. L'appel à la justice (δίκας) ainsi qu'à la libération

(λυτηρίοις μαχαναῖς θεοῦ πάρα) appellent la poursuite de l'action qui n'est pas dénouée à l'échelle de cette pièce⁸¹⁶.

Au cours de la pièce, les spectateurs ont vu les Danaïdes faire du chantage à Pélasgos en le menaçant de se pendre aux statues de son pays si jamais elles n'étaient pas écoutées (v. 465). Les Danaïdes ont pour ainsi dire instrumentalisé le pouvoir du Zeus des suppliants en s'appuyant sur sa force pour contraindre les Argiens à accéder à leur requête. De même, elles n'ont pas hésité à faire du chantage aux dieux olympiens eux-mêmes, en menaçant d'aller s'adresser au Zeus des enfers (v. 154-161). Une telle démarche s'est montrée efficace à l'échelle de la pièce, dans la mesure où les Danaïdes ont obtenu ce qu'elles désiraient, à savoir d'être accueillies et protégées par les Argiens. Cependant, une telle attitude soulève des questions chez le spectateur qui se demande si les Danaïdes ne vont pas connaître une forme de châtement pour la démesure dont elles font preuve à l'égard des dieux. Cette question reste sans réponse à l'échelle des *Suppliantes* et cette interrogation contrevient à un effet de clôture.

La séquence finale des *Suppliantes* est difficile à interpréter sur le plan narratif. En effet, au moment où elle commence l'action de la pièce est achevée puisque les Danaïdes ont été acceptées par les Argiens. Le sentiment d'avoir échappé à un danger, le rapt mené par les Égyptiades, contribue au sentiment de clôture⁸¹⁷. Cependant, en même temps, cette action est présentée comme n'étant qu'un prélude à une action d'une plus grande ampleur, la guerre entre les Argiens et les Égyptiens. La séquence finale prend acte de la réussite de l'entreprise de supplication mais annonce la poursuite de l'action en faisant réfléchir le spectateur à la cohabitation entre les Argiens et les Danaïdes et à la guerre à venir. La séquence finale des *Suppliantes* se situe dans un entre-deux et sert essentiellement de transition entre deux tragédies.

Les *Euménides*

L'action se poursuit dans la séquence finale

⁸¹⁶ Ces λυτηρίοις μαχαναῖς ont également été interprétés comme une référence au stratagème employé par les Danaïdes pour se défaire de leurs amants la nuit de leur noces : Gruber (2009, 269) ; Bednarowski (2011, 576) ; Bakewell (2013, 80).

⁸¹⁷ Voir sur ce point Roberts (2005, 143).

La séquence finale des *Euménides* est l'une des deux seules, avec celle du *Prométhée enchaîné*, que Kremer (1971, 119, 127-128) considère comme étant une « *Handlungschluß* » parmi le corpus eschyléen. Selon Kremer, alors que les autres actes finaux ne contribuent guère à la progression de l'action, mais ont au contraire pour fonction de présenter aux spectateurs une action déjà réalisée, la séquence finale des *Euménides* marque une relance de l'action. De fait, la séquence finale des *Euménides* met en scène la résolution d'une crise : Athéna doit calmer les Érinyes qui menacent de se venger sur Athènes de leur défaite au procès⁸¹⁸. L'enjeu dramatique du passage est particulièrement élevé puisque c'est la communauté athénienne, c'est-à-dire celle des spectateurs, qui est concernée en premier lieu par le résultat de l'action.

La séquence finale des *Euménides* se donne à penser comme une partie relativement autonome⁸¹⁹ de l'œuvre qui comporte son début⁸²⁰, son milieu, et sa fin. Le début correspondrait aux vers 778-891 où Athéna tente en vain de calmer les Érinyes. Le milieu serait composé des vers 892-995 au cours desquels le chœur accepte la proposition d'Athéna et chante un hymne de vœux pour sa nouvelle cité. La fin serait constituée des vers 916-1047 où se met en place le cortège qui escorte les Érinyes vers leur nouveau lieu de résidence⁸²¹. Contrairement à ce qu'on l'avait dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores* où la relance de l'action se situait dans la deuxième partie de la séquence finale (dispute entre Égisthe et le chœur qui soulevait la question du retour d'Oreste dans l'*Agamemnon*, panique d'Oreste à la vue des Érinyes dans les *Choéphores*), dans les *Euménides* c'est le début de la séquence finale qui relance l'action en mettant en scène l'opposition des Érinyes à Athéna, tandis que la deuxième partie marque un apaisement des tensions⁸²². Ce mouvement de la séquence finale des *Euménides* n'est donc pas sans rappeler celui que l'on avait à la fin des *Perses* où à un moment d'opposition entre Xerxès et le chœur faisait suite une forme de réconciliation dans la lamentation.

⁸¹⁸ Selon Hall (2015, 265) : « There is no crisis in ancient literature where finding a peaceful solution to enmity is presented as such an overwhelmingly pressing concern. »

⁸¹⁹ Pour Livingstone (1925, 123) le finale des *Euménides* est « a loosely connected episode, stitched on its outside » qui ne s'expliquerait que par l'intention du poète de traiter à ce point de l'action des questions d'ordre politique.

⁸²⁰ Cf Garriga (2010, 124) : « Eschilo doveva far scomparire Oreste della scena per porre le Erinni al centro dell'attenzione. A partire da questo momento, tutto sarà come se non fosse accaduto nulla, come se ci trovassimo al principio di un nuovo dramma. Il contenuto dei due canti è praticamente un compendio di tutto ciò che è pertinente a comprendere che cosa significhi la presenza delle Erinni : una minaccia tanto grave per la città come lo era stata per Oreste. »

⁸²¹ Nous rejoignons ainsi Reaburn (2017, 74) : « the concluding phase falls into three subsections: one in which Athens wins round the defeated Furies and persuades them to accept a place in the polis; in the second the Chorus show their change of heart by calling down on Athens the blessings of fertility and internal peace; the third is a grand processional exit. »

⁸²² Pour Mitchell-Boyask (2009, 89) : « there is virtually no action for the drama's last quarter, just speech and song. »

Les Érinyes menacent dans un premier temps de faire peser leur courroux sur Athènes (v. 780-781 βαρύκοτος ἐν γᾶ τᾶδε), et de cracher un venin⁸²³ dont naîtra une lèpre (λειχήν) qui apportera stérilité (ἄφυλλος, ἄτεκνος) et fléaux à la terre (v. 784-787)⁸²⁴. Le chœur évoque l'action qui a eu lieu au cours de la pièce, revenant sur le résultat du procès (v. 778-779 παλαιούς νόμους // καθιπάσασθε κάκ χειρῶν εἴλεσθέ μου. « vous avez foulé les anciennes lois et me l'avez arraché des mains »)⁸²⁵ et la séquence finale des *Euménides* n'est pas sans présenter cette dimension de présentation, de commentaire présente dans toutes les autres séquences finales. De même elle intègre des lamentations (v. 778 ἰώ ; v. 781 φεῦ ; v. 789 στενάζω ; v. 837 ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ, v. 841 οἶ οἶ δᾶ, φεῦ), ce que contient également chacune des séquences finales étudiées jusqu'à présent, sauf celle des *Suppliantes*. Les lamentations sont en effet le type même de la réaction que peut susciter l'action tragique. Dans les *Euménides* cependant, le chœur n'en reste pas aux lamentations.

Face à la colère des Érinyes, c'est essentiellement Athéna qui est aux commandes de l'action⁸²⁶, action qui se comprend principalement comme une entreprise de persuasion. Dans la première réplique qu'elle oppose aux Érinyes, Athéna revient elle aussi sur l'action passée au cours de la pièce, aux vers 795-799 :

οὐ γὰρ νενίκησθ', ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη
ἐξῆλθ' ἀληθῶς, οὐκ ἀτιμία σέθεν·
ἀλλ' ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν,
αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν,
ὡς ταῦτ' Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν.
« Vous n'avez pas été vaincues, mais c'est un arrêt incertain
qui est sorti à la vérité, non pas pour ton déshonneur.
Des témoins brillants émanés de Zeus étaient là,
celui qui a rendu les oracles était lui-même témoin

⁸²³ Easterling (2008, 227) souligne que la mention de ce venin contribue à associer les Érinyes à des serpents, peut-être davantage que leur costume.

⁸²⁴ Fartzoff (2018, 299) fait remarquer que les Érinyes « joueraient ainsi dans la cité le même rôle destructeur que celui qu'elles ont joué dans la famille des Atrides. » De même Athéna peut craindre qu'elles causent parmi les citoyens des luttes intestines (v. 858-863) comme elles en ont créé entre les membres de la famille des Atrides. La menace contre la fertilité d'Athènes portée par les Érinyes est un prolongement paroxystique de la révolte de Clytemnestre et de son refus de la fécondité, comme l'évoquaient déjà les vers 187-188 prononcés par Apollon (Fartzoff, 2018, 288-289).

⁸²⁵ Mitchell-Boyask (2009, 89-90) souligne ici que le verbe καθιπάσασθε fait naître une image équestre et met cette image en rapport avec l'arrivée probable d'Athéna sur un char tiré par cheval (v. 405). Selon Mitchell-Boyask, ce rapprochement signifie que ce qui chagrine réellement les Érinyes est la participation d'Athéna, une jeune divinité, à leur défaite : « while there could be in these lines a tension between the 'lower-class' Furies and the 'upper-class' Olympians, since horse-riding had particularly strong aristocratic associations, whether these associations directed the audience's sympathy is unclear. »

⁸²⁶ Fartzoff (2018, 331) établit un lien entre l'action d'Athéna à la fin des *Euménides* et celle de la même déesse à la fin de l'*Odyssée* où Zeus et Athéna jouent également un rôle conciliateur. Voir également Beck, (1975, 30) pour qui « there was specific precedence for the Aeschylean happy ending at the close of the *Odyssey*. »

qu'Oreste en agissant ne recevrait pas de dommage. »

Athéna tente de démontrer aux Érinyes qu'elles n'ont pas été déshonorées par l'issue du procès, mettant en avant l'égalité des votes et l'autorité de Zeus (ἐκ Διός) qui a prévalu derrière l'intervention d'Apollon. Il ne s'agit donc pas tant là d'une exposition d'un fait passé dont les spectateurs n'auraient pas connaissance parce qu'il s'est passé dans le hors-scène que de l'évocation d'une action qui s'est déroulée sous les yeux des spectateurs et de son interprétation dans le but de l'intégrer à une démarche argumentative. C'est ici la dernière référence d'Athéna au passé et, après avoir essayé de montrer aux Érinyes qu'elles n'avaient pas de raison de se sentir déshonorées par la libération d'Oreste, elle met en œuvre une autre tactique puisqu'elle leur promet des sièges et des honneurs à Athènes (v. 804-807).

Les Érinyes marquent leur refus d'entendre Athéna en répétant exactement aux vers 808-823 la strophe qu'elles prononçaient déjà aux vers 778-793. Face à cette obstination du chœur, Athéna change de méthode et se fait légèrement menaçante aux vers 826-829 où elle indique qu'elle a accès à la foudre de Zeus, laissant entendre aux Érinyes qu'elle peut recourir à la force pour les empêcher de faire du mal à la terre athénienne. Elle modère cette menace en renouvelant son offre d'accueillir les Érinyes à Athènes où elles seront en outre honorées par un culte (v. 833-836).

Aux vers 837-846, les Érinyes considèrent la proposition faite par Athéna pour mieux la rejeter comme une nouvelle marque de déshonneur (v. 839 ἀτίετον μύσος) et expriment une nouvelle fois leur colère (v. 840-841 πνέω τοι μένος // ἅπαντά τε κότον). Athéna réagit à cette démonstration de colère en faisant preuve de compréhension (v. 848 ὀργὰς ξυνοίσω σοι) et en imaginant le regret ressenti par les Érinyes si jamais elles quittent Athènes pour une autre terre (v. 851-852). Au vers 852, par l'emploi du verbe ἐρασθήσεσθε Athéna introduit une métaphore qui assimile les Érinyes parties d'Athènes à des *erastai* qui subissent le manque de l'être aimé et présente Athènes comme un objet digne de désir⁸²⁷. La déesse prédit un âge d'or pour Athènes (v. 853-854) auquel pourraient avoir part les Érinyes (v. 854-857) et met en avant les qualités d'Athènes pour persuader le chœur de s'y fixer.

Les Érinyes répètent aux vers 870-880 les vers 837-846 et montrent ainsi qu'elles n'ont toujours pas été persuadées par les arguments mis en œuvre par Athéna. Cette dernière réagit en faisant preuve de sa persévérance (v. 881 οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τάγαθά « je ne me fatiguerai pas à te dire des bienfaits ») et en mettant en avant les valeurs que sont la persuasion

⁸²⁷ Sur ce point voir Rynearson (2013, 4) qui met en rapport cette idée d'un désir pour Athènes avec la métaphore employée par Périclès selon Thucydide (II, 43) pour exprimer les rapports entre la cité et ses habitants : ἀλλὰ μᾶλλον τὴν τῆς πόλεως δύναμιν καθ' ἡμέραν ἔργῳ θεωμένων καὶ ἐραστὰς γιγνομένων αὐτῆς.

(v. 885 εἰ μὲν ἀγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας « si le respect dû à la persuasion est pour toi sacré ») et la justice (v. 888 δικαίως). Le texte montre ainsi les tentatives d'Athéna pour réduire la colère des Érinyes (promesses, menaces) et la parole se fait action dans le cadre de cette démarche argumentative.

Au vers 892 le chœur quitte le mode chanté pour le mode parlé et les Érinyes demandent à Athéna des précisions sur le logement et les honneurs qu'elles pourraient avoir à Athènes (v. 892 τίνα με φῆς ἔχειν ἔδραν ; « quel siège tu dis que j'aurai ? » v. 894 τίς δέ μοι τιμὴ μένει ; « quel honneur m'attend ? »). Le chœur exprime d'abord sa méfiance, demandant à Athéna de répéter des informations qu'elle a déjà données et s'interrogeant sur la capacité de la déesse à tenir ses promesses (v. 896 σὺ τοῦτο πράξεις, ὥστε με σθένειν τόσον ; « toi tu feras cela, de sorte à m'obtenir tant de force ? ») puis dit se sentir apaisé (v. 900 θέλξειν μ' ἔοικας καὶ μεθίσταμαι κότου « apparemment tu me charmes et je me défais de ma colère ») et dès lors l'entreprise d'Athéna a réussi⁸²⁸. L'apaisement des Érinyes marque un premier temps d'achèvement de l'action qui va se conclure par le chant de vœux pour les Athéniens et la mise en scène de la sortie du chœur vers la cité d'Athènes.

Avec le chant de bénédictions pour Athènes, c'est la parole des Érinyes qui se fait action, puisqu'il s'agit d'une parole performative au moyen de laquelle ces divinités formulent des vœux pour leur nouvelle cité. Cette action cependant n'a plus un poids très significatif sur le plan de la narration dans la mesure où il s'agit essentiellement de l'expression de l'acceptation par les Érinyes de leur nouvelle demeure à Athènes. Athéna quant à elle scande le chant des Érinyes d'avertissements adressés aux Athéniens et sa fonction se trouve réduite à celle d'un commentateur de l'action qui se déroule sous ses yeux (v. 949-950 ἦ τάδ' ἀκούετε, πόλεως φρούριον, // οἷ' ἐπικραίνει ; « est-ce que vous entendez, poste de garde de l'État⁸²⁹, ce qu'elle réalise ? » ; v. 968-969 τάδε τοι χώρα τῆμῃ προφρόνως // ἐπικραινομένων γάνυμαι « de ce qu'elles réalisent cela avec bienveillance pour ma terre, je me réjouis »).

⁸²⁸ Dale (1969, 213) commente ainsi la stichomythie entre Athéna et les Érinyes : « the line-for-line exchange in which they yield (892 ff.) is no reasoned debate, but a mere request for information and for guarantees. There is a similar pattern in the Septem, 180 ff., where in the scene between Eteocles and the Chorus of Theban women Eteocles' angry but rational exhortations to self-control and obedience meet with reiterated lyric cries of fear and convulsive clinging to the images of the gods, till at the end of the following line-for-line exchange the Chorus abruptly give way. »

⁸²⁹ Nous reprenons cette traduction à Saïd (1993, 162) qui reprend la question de savoir si ce terme vise à critiquer les réformes d'Épialte qui ont réduit les pouvoirs de l'Aréopage.

La sortie des personnages de scène constitue la dernière action de la trilogie. Elle symbolise l'intégration des Érinyes à Athènes et le triomphe d'Athéna qui a réussi à restaurer Oreste à Argos et à obtenir la faveur des Érinyes pour sa cité d'Athènes. Eschyle offre ainsi une variation du schéma de la supplication où c'est ici non pas le suppliant qui intègre finalement la cité appelée à l'aide, puisqu'Oreste est rentré chez lui, mais les poursuivants que sont dans ce cas les Érinyes⁸³⁰. Contrairement aux *Suppliantes*, où l'entrée des Danaïdes dans Argos avait été prévue dès avant la séquence finale, dans les *Euménides* l'entrée des Érinyes dans Athènes est le résultat de l'action qui s'est déroulée dans la séquence finale.

La séquence finale des *Euménides* prend place à un moment où l'intrigue de la pièce n'est pas achevée, puisque la libération d'Oreste de la poursuite des Érinyes pose la question du sort réservé à ces dernières qui avaient menacé de se venger sur Athènes si jamais elles perdaient le procès (v. 711-712, v. 719-720), et le finale présente en conséquence une action qui vient achever la narration. Il s'agit d'une action qui a lieu entièrement sous les yeux des spectateurs et qui consiste en la persuasion des Érinyes par Athéna. L'action est menée jusqu'à son terme et la situation à la fin de la séquence finale des *Euménides* est radicalement différente de celle à son début, ce qui n'était jamais le cas des autres séquences finales des tragédies d'Eschyle qui ne venaient guère modifier la ligne narrative de l'intrigue. Dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, le début de la séquence finale achevait l'action en révélant le résultat d'une action qui avait été réalisée dans le hors-scène tandis que dans les *Euménides* ce n'est pas seulement un résultat qui doit être montré, mais tout un processus qui doit être mis en scène et si dans tous les cas il ne s'agit jamais que de compléter une action, la fonction narrative de la séquence finale des *Euménides* se distingue de celle des autres tragédies de la trilogie.

Une fin fermée sur le plan narratif mais orientée vers l'avenir

La tragédie des *Euménides* est la dernière tragédie de la trilogie de l'*Orestie* et à ce titre, nous serions en droit d'attendre que sa fin contienne un grand nombre d'éléments de clôture. De fait, le sort des personnages semble réglé à la fin de la tragédie. Ainsi, Oreste réintègre la demeure paternelle et se trouve rétabli à Argos (v. 754-756). Le départ d'Oreste de scène correspond à son retour chez lui (v. 764 *νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους*) et si le texte ne donne pas de

⁸³⁰ Taplin (1977, 407).

détails sur la vie qu'Oreste va mener à Argos, le spectateur peut imaginer le retour heureux d'Oreste chez lui. Oreste engage l'avenir d'Argos vis-à-vis d'Athènes au moyen d'un serment aux vers 762-774 :

ἐγὼ δὲ χώρα τῆδε καὶ τῷ σῶ στρατῷ
τὸ λοιπὸν εἰς ἅπαντα πλειστήρη χρόνον
ὀρκωμοτήσας νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους,
μήτοι τιν' ἄνδρα δεῦρο πρυμνήτην χθονὸς
ἐλθόντ' ἐποίσειν εὖ κεκασμένον δόρυ.
αὐτοὶ γὰρ ἡμεῖς ὄντες ἐν τάφοις τότε
τοῖς τὰμὰ παρβαίνουσι νῦν ὀρκώματα
ἀμηχάνοισι πράξομεν δυσπραξίαις,
ὁδοὺς ἀθύμους καὶ παρόρνιας πόρους
τιθέντες, ὡς αὐτοῖσι μεταμέλη πόνος
ὀρθουμένων δέ, καὶ πόλιν τὴν Παλλάδος
τιμῶσιν αἰεὶ τήνδε συμμάχῳ δορί,
αὐτοῖσιν ἡμεῖς ἐσμεν εὐμενέστεροι.
« Moi, à cette terre et à ce peuple,
pour le restant du temps à venir,
c'est après avoir fait un serment que je retourne maintenant dans ma demeure,
le serment qu'aucun homme placé au gouvernail de ma terre
ne viendra pour porter une lance triomphante.
Moi-même depuis le tombeau où je serai alors
pour ceux qui passent outre mes serments
j'agirai en causant des revers intraitables,
leur faisant perdre courage en chemin et leur opposant des mauvais présages
pour qu'ils connaissent la peine.
Mais si mes serments sont observés, pour ceux qui honorent la cité de Pallas
toujours avec une lance alliée,
pour eux je serai bienveillant. »

Oreste s'engage à faire obstacle à tout Argien qui à l'avenir voudra s'attaquer à Athènes et fige ainsi pour l'éternité (v. 763 τὸ λοιπὸν εἰς ἅπαντα πλειστήρη χρόνον) les relations entre Argos et la cité d'Athéna. Rien n'est dit de ce que fera Oreste entre le moment où il réintégrera Argos et celui de sa mort, mais le rôle qui lui est assigné, au-delà même de la mort, est celui de garant de la paix entre Argos et Athènes. Eschyle dote Oreste d'une existence extra-dramaturgique en évoquant le retour d'Oreste à Argos et en insistant plus particulièrement sur le rôle de défenseur de la paix qu'il jouera après sa mort. La question du sort d'Oreste semble ainsi réglée et, sans donner un grand nombre de détails, Eschyle crée chez les spectateurs le sentiment qu'il en sait suffisamment au sujet d'Oreste, notamment par l'évocation de sa mort. Face à Athéna qui représente Athènes, Oreste, une fois débarrassé de la souillure liée au meurtre familial, en vient à représenter Argos et à travers son personnage c'est une réponse aux rapports entre les deux cités qui est donnée.

Le sort des Érinyes apparaît lui aussi comme réglé à la fin de l'œuvre. En effet, leur colère est apaisée (v. 900) et leur bienveillance à l'égard d'Athènes est un fait acquis (v. 916-926). Le lieu où elles vont résider est également une question à laquelle une réponse est apportée (v. 804-807, v. 854-855, v. 893)⁸³¹ et c'est vers ce lieu qu'elles se dirigent à la fin de la pièce. Il est établi que les Érinyes recevront un culte à Athènes (v. 807, v. 833-836, v. 854-857, v. 868, v. 890-891) et la procession qui se met en place à la fin de la pièce se présente comme le premier honneur rendu aux Érinyes. Aux vers 903-915 Athéna définit le domaine de compétence des Érinyes lorsqu'elle leur dit ce qu'elles doivent chanter pour Athènes et le texte donne une image assez précise du rôle que les Érinyes joueront à Athènes. En effet, les Érinyes auront à leur charge d'assurer la prospérité de la terre athénienne, et elles commencent tout de suite à s'en occuper comme le montrent les vœux qu'elles chantent pour Athènes, et d'en chasser les hommes impies. En outre, Athéna a prévu que ceux qui ne rendront pas les honneurs prévus aux Érinyes ne pourront prospérer (v. 894-897, v. 931-933). L'engagement d'Athéna vaut pour l'éternité (v. 897-898) et de même que la sortie d'Oreste figeait pour l'éternité les rapports entre Argos et Athènes, de même celle des Érinyes instaure durablement une sorte de contrat entre la cité d'Athènes et les Érinyes (v. 898 *καὶ μοι πρόπαντος ἐγγύην θήσῃ χρόνου* ; « et pour moi c'est un engagement sans limite de temps que tu établis ? »).

Les Érinyes chantent des vœux de fertilité et de paix pour la cité d'Athènes et dès lors, le texte répond également à la question du futur d'Athènes. Le sort de la cité est en effet passé au premier plan depuis qu'Oreste est sorti de scène et le futur d'Athènes apparaît d'abord comme menacé par la colère des Érinyes avant d'être présenté comme prospère et glorieux grâce aux vœux des mêmes Érinyes et de la protection que leur apporte Athéna. En effet, aux vers 852-857 Athéna met en rapport le futur heureux qu'elle annonce pour Athènes et les honneurs qui seront rendus aux Érinyes :

προυννέπω τάδε.
 οὐπιρρέων γὰρ τιμιώτερος χρόνος
 ἔσται πολίταις τοῖσδε. καὶ σὺν τιμίαν
 ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως
 τεύξῃ παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων,
 ὅσων παρ' ἄλλων οὐποτ' ἂν σχέθοις βροτῶν.

⁸³¹ Hall (2015, 265) commente ainsi l'apparition de *γαμόρος* au vers 890 : « This term was used to designate members of Greek city-states with substantial holdings of land, neither aristocrats nor craftsmen but possessors of good status somewhere between these two groups. It may even be that Aeschylus is suggesting that the Erinyes, in their new, constructive role, can somehow join, symbolize, or represent the “middle class” in Athenian society. They are perhaps avatars of the men who had less stake in the argument over the reform of the Areopagus than either the aristocrats or the lowest citizen class (the thetes), whose interests had been represented by Ephialtes. »

« je le prédis :
le temps à venir en effet apportera davantage d'honneurs
pour ces citoyens et toi, ayant
un siège honoré auprès des demeures d'Érechthée,
tu obtiendras des hommes et des groupes de femmes⁸³²
autant que tu n'en obtiendrais jamais chez les autres hommes. »

De même que dans les *Sept contre Thèbes* un lien était fait entre la prospérité d'une cité et le culte rendu aux divinités (v. 77, v 217-220), de même dans les *Euménides* Athéna met en avant la gloire prochaine d'Athènes (οὐπιρρέων γὰρ τιμώτερος χρόνος) pour assurer les Érinyes de la valeur du culte qu'elles vont recevoir. Athéna annonce l'essor d'Athènes et souhaite y associer les Érinyes.

Aux vers 913-915 Athéna dit prendre à sa charge l'issue des guerres extérieures :

τῶν ἀρειφάτων δ' ἐγὼ
πρεπτῶν ἀγώνων οὐκ ἀνέξομαι τὸ μὴ οὐ
τήνδ' ἀστύνικον ἐν βροτοῖς τιμᾶν πόλιν.
« Moi, en ce qui concerne
les illustres combats d'Arès je ne tolérerai pas
qu'ils n'apportent pas, triomphants, de la gloire pour la cité. »

En complémentarité avec les Érinyes qui doivent assurer la fertilité d'une terre athénienne purgée des hommes injustes (v. 903-912), Athéna prétend s'occuper des guerres extérieures menées par Athènes et assure dans ce domaine-là également le succès d'Athènes.

En associant les Érinyes à la terre d'Athènes, Athéna semble avoir trouvé la solution pour assurer un avenir heureux et riche à la cité et à son peuple. Les différents vœux énoncés par les Érinyes protègent les récoltes (v. 937-943) et le bétail des Athéniens (v. 944-946). Les Érinyes veillent également aux unions heureuses entre les hommes et les femmes (v. 956-960) et préviennent l'instauration de conflits internes à la cité (v. 976-987). Athéna explicite le gain qu'elle tire de la présence des Érinyes aux vers 989-995 :

ἐκ τῶν φοβερῶν
τῶνδε προσώπων μέγα κέρδος ὄρῳ
τοῖσδε πολίταις· τάσδε γὰρ εὐφρονας
εὐφρονες αἰεὶ μέγα τιμῶντες
καὶ γῆν καὶ πόλιν ὀρθοδίκαιον
πρέψετε πάντως διάγοντες.
« De ces visages effrayants
je vois un grand profit
pour ces citoyens. Si en effet vous honorez toujours et avec largesse
celles-ci qui sont bienveillantes en étant vous-mêmes bienveillants,
c'est une terre et une cité bien droites

⁸³² La présence des femmes dans ce passage est remarquable et témoigne de l'intégration du principe féminin dans la cité d'Athènes, malgré sa réduction par Apollon. Voir sur ce point Fartzoff (2018, 301).

que vous serez visiblement en train de diriger. »

Athéna compte ses gains à la fin de la partie qu'elle vient de jouer et insiste sur le profit que les Athéniens peuvent tirer de la présence des Érinyes parmi eux. La bienveillance des Érinyes à l'égard d'Athènes est un fait acquis grâce à l'habileté d'Athéna et c'est maintenant aux citoyens de se montrer bienveillants à leur égard afin de s'assurer une vie juste. Athéna fixe ainsi les conditions d'un avenir ordonné et prospère pour les citoyens athéniens et la pièce traite comme étant un sujet de premier plan la question du sort d'Athènes, alors même que cette cité n'était censée être initialement que le lieu du jugement d'Oreste.

Le texte ne donne pas d'indication sur l'avenir d'Athéna. Le spectateur la voit prendre la tête du cortège qui fait sortir les Érinyes de scène mais ne sait rien de ce qu'elle fera par la suite, alors même que le texte offrait un développement sur ce qu'elle était en train de faire au moment où Oreste l'a appelée (v. 397-402). De fait, Athéna est une divinité qui n'a pas de compte à rendre aux humains sur ses faits et gestes⁸³³. De même, aucune indication n'est donnée au sujet de l'avenir d'Apollon et en son cas, il est même difficile de retrouver dans le texte le moment exact où il sort⁸³⁴. Les divinités olympiennes, une fois qu'elles ont accompli la mission pour laquelle elles sont entrées en scène, sortent du récit sans donner d'indication sur le futur qui sera le leur et les dieux ne semblent pas être des personnages comme les autres.

La fin des *Euménides* est essentiellement fermée sur le plan narratif⁸³⁵, puisqu'une réponse est apportée à la question du sort d'Oreste et de celui des Érinyes. De même le conflit entre les divinités chtoniennes que sont les Érinyes et les divinités olympiennes est apaisé grâce à l'action d'Athéna qui a permis l'acquittement d'Oreste puis a fixé les Érinyes à Athènes et leur a fourni un culte. Une solution a ainsi été trouvée à l'enchaînement sanglant de meurtres

⁸³³ De même Euripide, lorsqu'il met en scène une divinité à la fin de ses pièces, indique souvent quelle est l'action que cette divinité en question va immédiatement accomplir mais ne donne pas de détails sur les épisodes suivants de la vie des divinités. Ainsi, dans l'*Iphigénie en Tauride* Athéna précise qu'elle va accompagner Oreste et Iphigénie à Athènes (v. 1488-1489). De même, dans l'*Ion*, Athéna veut accompagner Io et Créuse à Athènes (v. 1617 *στείχεθ', ἔψομαι δ' ἐγὼ* « avancez, moi je vous suivrai »). Dans l'*Hélène*, les Dioscures prétendent également accompagner leur sœur chez elle afin de lui assurer une navigation sûre (v. 1664-1665).

⁸³⁴ Rien n'est dit au sujet de la sortie d'Apollon de scène et les critiques la situent généralement après ou au cours de la tirade d'Oreste des vers 754-777. La didascalie qu'introduit Mazon à ce sujet dans sa traduction « Apollon a déjà disparu » écrit le texte plus qu'elle ne donne une indication scénique précise. Taplin (1977, 403-407) estime qu'il y a une lacune dans le texte où devait se trouver réglée cette question de la sortie d'Apollon. Nous estimons cependant que rien ne manque dans le texte en l'état et qu'il faut se résoudre au départ silencieux d'Apollon qui s'efface discrètement une fois son protégé hors de danger.

⁸³⁵ Pour Garvie (2014, 39), il n'est pas si évident de parler du caractère fermé de la fin des *Euménides*. Pour lui, le rôle joué par Apollon dans le procès et la signification du vote des jurys athéniens posent aux spectateurs qui ne trouvent pas de réponse à l'échelle de la pièce. Ces éléments nous semblent essentiellement oblitérés par la séquence finale qui ne fait du vote et du rôle joué par Apollon que des arguments destinés à montrer aux Érinyes que c'est à bon droit qu'Oreste a été acquitté.

intrafamiliaux tel qu'il caractérisait les deux premières pièces de la trilogie. La fin connue par Oreste et celle connue par les Érinyes peuvent satisfaire les spectateurs car la pièce crée une impression d'équité dans la mesure où chacun se voit accordé un lot adapté à sa situation. Cette clôture sur le plan narratif s'accompagne par ailleurs d'un fort optimisme qui crée un sentiment d'ouverture, par l'importance qui est donnée à la question du futur puisque, en ce qui concerne la cité d'Athènes essentiellement, la pièce donne aux spectateurs les clés pour que leur cité connaisse un avenir florissant : honorer le culte des Érinyes et les valeurs qu'il représente. Contrairement à la séquence finale des *Sept contre Thèbes* qui créait un effet de clôture en évoquant essentiellement le passé, la fin des *Euménides* est tournée vers un avenir qui s'annonce radieux et parvient ainsi à combiner fermeture et ouverture selon d'une façon originale qui ne se retrouve pas à l'identique dans les autres séquences finales des tragédies.

Le *Prométhée enchaîné*

L'affrontement entre Prométhée et Hermès qui a lieu dans la séquence finale conduit l'action dans une impasse

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* présente elle aussi un fonctionnement relativement autonome par rapport au reste de l'œuvre, avec le développement d'une nouvelle action, à savoir un nouveau châtiment infligé à Prométhée. En effet, la séquence finale commence par l'expression par Prométhée de menaces contre Zeus ayant pour conséquence l'arrivée d'Hermès qui vient annoncer la punition de ces menaces, punition par laquelle s'achève la pièce. Si la colère de Prométhée sur laquelle s'ouvre ce passage peut implicitement s'expliquer par sa révolte face au sort qui est fait à Io des suites de l'infidélité de Zeus, plus aucune mention n'est faite de ce personnage. La dimension de bilan et de commentaire qui caractérise la plupart des séquences finales eschyléennes ne se retrouve pas exactement dans cette fin du *Prométhée enchaîné*. Ainsi, si dans sa tirade des vers 907-927 Prométhée reprend le chantage contre Zeus dont les éléments ont progressivement été mis en place au cours de la pièce, l'impression qui se dégage de ces vers est davantage celle d'une nouvelle construction, destinée à faire saisir aux spectateurs les enjeux d'un propos présenté auparavant d'une façon relativement éclatée, plutôt que de revenir sur une action déjà passée dont il faudrait explorer

le sens et les conséquences. De fait, aucune action concrète n'a été accomplie dans le *Prométhée enchaîné* depuis l'enchaînement du protagoniste⁸³⁶ et la question de sa libération reste entière.

La capacité d'agir de Prométhée est réduite du fait de son enchaînement et c'est par l'expression d'un serment (ἦ μῆν) que le protagoniste relance l'action au vers 907. Alors qu'à plusieurs reprises dans la pièce, Prométhée avait refusé de s'étendre au sujet du mariage qui doit entraîner la chute de Zeus, le protagoniste ouvre spontanément cette séquence par une annonce détaillée du sort qui attend Zeus. Ce revirement, qui n'est pas expliqué dans le texte, annonce la séquence qui commence comme un moment de crise qui va enfin aborder la question centrale du rôle de Prométhée dans l'avenir de Zeus, après le long excursus consacré au personnage d'Io.

Dans les *Euménides* la parole se faisait action dans la mesure où Athéna s'évertuait à persuader les Érinyes tandis que dans le *Prométhée enchaîné* ce sont les prédictions (v. 907-927) et les menaces formulées par Prométhée (v. 915-917, v. 939-940) qui font des mots de ce dernier une action sur le point d'entraîner une réaction de la part de Zeus. Prométhée prédit ainsi la chute de Zeus (v. 908-910, v. 918-919), le triomphe de la malédiction lancée par Kronos (v. 910-912) et l'avènement d'un adversaire imbattable (v. 920-925). Il tente en outre d'exercer une forme de chantage sur Zeus lorsqu'il énonce que rien, sauf sa libération, ne pourra sauver le tyran des dieux des maux qu'il vient d'annoncer (v. 913-914). Le défi lancé par Prométhée contre Zeus (v. 939-940) a pour conséquence immédiate l'arrivée d'Hermès.

Hermès tente d'extirper les informations retenues par Prométhée et une dispute ponctuée d'insultes éclate entre les deux personnages⁸³⁷. Il s'agit d'une action scénique forte qui conduit Prométhée à répéter le défi qu'il lance à Zeus (v. 992-994, v. 1043-1052) et Hermès à annoncer les malheurs qui vont s'abattre sur Prométhée (v. 1014-1029). Hermès échoue dans sa tentative pour soutirer des informations à Prométhée et ce dernier dit constater les effets du cataclysme annoncé par Hermès dès le vers 1080 (ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ). La séquence finale opère une modification dans la ligne narrative de la pièce puisqu'à son issue le spectateur doit considérer que Prométhée est sur le point d'être enseveli sous l'écroulement de la masse rocheuse à laquelle il était accroché jusqu'à présent.

Ainsi, la séquence finale du *Prométhée enchaîné* n'expose pas l'action qui s'est déroulée précédemment dans la pièce, puisque de fait le *Prométhée enchaîné* est dépourvu d'un *climax*

⁸³⁶ Else (1977, 72-73) au sujet de l'action dans le *Prométhée enchaîné* : « It is a commonplace that in *Prometheus* nothing happens between the binding of the Titan at the beginning of the play and his descent into Tartaros at the very end. In between, lamentation, argument, explication, reminiscence, prophecy, but no action. »

⁸³⁷ Pour West (1990, 63) : « Prometheus' altercation with Hermes, particularly the stichomythia 964 - 986, is largely an unedifying exchange of insults, which at times reach a childish level. »

au sens d'action principale élaborée comme une forme de sommet. La séquence finale présente un fonctionnement autonome par rapport au reste de l'œuvre et fonctionne dès lors comme les autres épisodes de cette tragédie qui se présentent comme l'enchaînement de tableaux formés à l'arrivée des différents personnages (Océan, Io, Hermès). La construction de la séquence finale rappelle plus particulièrement celle du premier épisode où à une discussion entre le chœur et Prométhée faisait suite l'arrivée d'Océan. Ce dernier venait proposer son aide à Prométhée et repartait renvoyé par ce dernier sans que sa visite ne modifie en rien la situation de Prométhée, tandis qu'Hermès vient sur les ordres de Zeus pour arracher des informations au protagoniste, mais la construction de ces deux moments de l'œuvre est similaire. Ainsi, aux vers 197-241, Prométhée se servait du passé pour montrer l'injustice de Zeus tandis qu'aux vers 907-927 il se servira du futur pour le menacer, mais dans les deux cas Prométhée fait de sa connaissance une arme contre Zeus⁸³⁸. Prométhée renverra Océan aussi bien qu'Hermès, mais si dans le cas du premier il refuse impunément de céder aux appels à la modération du dieu fleuve, en ce qui concerne le deuxième personnage sa révolte sera punie. Le seul élément qui distingue la séquence finale des épisodes précédents est l'éboulement sur Prométhée qui conduit la pièce à sa fin.

Une fin ouverte

Le *Prométhée enchaîné* constitue la première tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif. De même qu'en ce qui concerne l'*Agamemnon* et les *Suppliantes*, la fin de cette tragédie est ouverte sur le plan narratif. Ainsi l'identité de celle avec qui Zeus ne doit pas s'unir sous peine d'engendrer un fils plus puissant que lui n'est toujours pas révélée à la fin de cette tragédie. Prométhée évoque la malédiction de Cronos aux vers 910-912 et la chute de Zeus du pouvoir est une éventualité que, d'après ses propres dires, seul Prométhée peut empêcher (v. 913-915). La question reste entière de savoir si le Titan interviendra pour prévenir la chute de Zeus et sera délivré en remerciement ou si, comme Prométhée l'affirme lui-même à différents moments de la pièce (v. 175-177, v. 989-991), c'est une fois libéré que le Titan révélera à Zeus le secret de son maintien au pouvoir. Aux vers 956-959 Prométhée assure qu'après la chute de deux tyrans, il verra encore celle d'un troisième et la question se pose en outre de savoir si les affirmations lancées par Prométhée sont fondées ou s'il affabule pour faire du chantage à Zeus.

⁸³⁸ Cf. Saïd (1985, 205-206).

Prométhée présente le pouvoir de Zeus comme particulièrement précaire et provisoire aux vers 937-938 :

δράτω, κρατείτω τόνδε τὸν βραχὺν χρόνον,
ὅπως θέλει· δαρὸν γὰρ οὐκ ἄρξει θεοῖς.
« Qu'il fasse, qu'il exerce le pouvoir pendant ce court temps,
à sa guise. Il ne dirigera pas longtemps les dieux. »

Prométhée insiste particulièrement sur la brièveté du temps de règne qu'il reste à Zeus (τὸν βραχὺν χρόνον), donnant le sentiment que sa chute est sur le point d'intervenir d'un moment à l'autre. Ces affirmations de Prométhée ont d'autant plus de poids qu'il possède le don de divination, comme l'a amplement démontré la séquence consacrée à Io⁸³⁹. Aux vers 915-917 Zeus apparaît comme un enfant qui joue avec les attributs du pouvoir sans savoir que la chute est proche et inéluctable (v. 918-919). Prométhée met ainsi en valeur les changements qui vont intervenir dans l'avenir de Zeus. Les vers 920-925 donnent des détails au sujet de l'adversaire que Zeus se prépare à lui-même et plus particulièrement au sujet de l'arme que ce dernier emploiera contre Zeus. Le *Prométhée enchaîné* plonge ainsi le spectateur au cœur de la lutte de Zeus pour le pouvoir et ce qui, dans la *Théogonie* d'Hésiode, prenait fin avec la victoire sur Typhée, n'est pas achevé à l'issue de la tragédie du *Prométhée enchaîné* où la souveraineté de Zeus est encore susceptible d'être remise en cause.

La question du sort de Zeus reste ouverte à la fin de la pièce, et il en est de même en ce qui concerne l'avenir de Prométhée. La tirade d'Hermès des vers 1007-1035 expose explicitement la suite des maux qui attendent Prométhée. Celui-ci sera d'abord enseveli dans l'effondrement de la roche sur laquelle il est pour l'instant enchaîné (v. 1016-1019). Il passera ensuite un temps long emprisonné dans la pierre (v. 1020) avant de revoir la lumière du jour (v. 1021) et le texte ne précise pas comment ce retour à la lumière s'effectuera. Un aigle viendra quotidiennement dévorer son foie (v. 1021-1025). La délivrance de Prométhée viendra le jour où il trouvera quelqu'un pour prendre sa place et accepter de mourir (v. 1026-1029), ce qui, tel que Hermès l'énonce, semble ne jamais devoir arriver. Prométhée évoquait aux vers 871-873 un vaillant archer qui devait venir le libérer (θρασύς τόξοισι κλεινός) et le spectateur peut se demander comment ces deux termes évoqués l'un par Hermès l'autre par Prométhée vont se combiner pour permettre la libération du Titan. Pas plus qu'au sujet de Zeus la question de l'avenir de Prométhée n'est réglée à la fin de la tragédie et si la libération de Prométhée est un horizon vers lequel tend l'intrigue, elle est loin d'être acquise à l'issue de la première tragédie. Le conflit qui oppose Zeus et Prométhée n'est pas réglé et si le spectateur peut voir des torts

⁸³⁹ V. 700-741, v. 786-818, v. 844-876.

chez chacun des personnages (vol du feu par Prométhée, cruauté de Zeus), il ne sait pas quel terrain d'entente ils vont trouver.

Le caractère ouvert de l'histoire de Prométhée dont la fin n'est pas donnée à l'échelle de cette tragédie contraste avec le caractère fermé de l'histoire d'Io telle qu'elle est racontée au cours du troisième épisode de l'œuvre. En effet, le spectateur connaît la fin des maux subis par la jeune fille puisque Prométhée raconte aux vers 846-852 comment Zeus rendra Io à sa raison en la touchant et comment elle enfantera Épaphos. La suite des aventures d'Io déborde hors des limites du *Prométhée enchaîné*, mais le spectateur sait avec assurance quelle fin la jeune fille va connaître. L'histoire d'Io s'achève donc par un heureux dénouement, par la délivrance de ses maux grâce à l'action de Zeus et cela peut donner aux spectateurs le pressentiment que les relations entre Zeus et Prométhée vont également s'améliorer par la suite. En effet, Io et Prométhée ont tous deux été présentés comme des victimes du pouvoir exercé sans partage par Zeus et l'amélioration du sort de l'une des victimes laisse présager d'une amélioration du sort de l'autre également. Au vers 981 (ἀλλ' ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος « mais le temps qui s'écoule enseigne tout ») Prométhée insiste sur les changements que peut apporter le temps et la fin du *Prométhée enchaîné* peut montrer le sort réservé à Prométhée comme étant d'autant plus dur qu'elle donne le sentiment qu'il n'est pas définitif et que le temps va apporter des solutions aux problèmes qui paraissent pour l'heure insolubles.

Dans l'univers de la fiction, la seconde pièce de la *Prométhéide* commençait certainement très longtemps après la fin de la première, une fois Prométhée revenu à la lumière après avoir passé un temps très long enseveli sous la roche (v. 1020-1021). Un certain nombre d'actions, impossibles à représenter de façon réaliste sur scène, auront sans doute eu lieu pendant l'intervalle entre la première et la deuxième pièce : le retour de Prométhée à la lumière, les attaques de l'aigle contre le Titan. Par cette série d'actions qui devaient avoir lieu entre la première et la deuxième tragédie de la trilogie, la transition entre ces deux premières pièces de la *Prométhéide* ressemble certainement à celle qui a lieu entre les *Suppliantes* et les *Égyptiens* dans la trilogie des *Danaïdes*, même si dans le cas de cette dernière l'intervalle de temps qui séparait la première de la deuxième tragédie représente sans doute un temps plus bref dans l'univers de la narration.

Ce qui confère un caractère ouvert à la fin de la tragédie du *Prométhée enchaîné* est également le caractère insupportable de la situation telle qu'elle est établie à la fin de la tragédie. En effet, il paraît inconcevable aux spectateurs que Zeus puisse vivre dans la menace de perdre son autorité sur les autres dieux, de même qu'il est inacceptable de voir Prométhée, le

bienfaiteur de l'humanité, souffrir un châtement douloureux jusqu'à la fin des temps. En cela, le ressort dramaturgique de la fin du *Prométhée enchaîné* rappelle celui de la fin de l'*Agamemnon* où la situation est également inacceptable puisque la fin de cette pièce montre la prise de pouvoir d'une femme qui a tué son époux pour installer son amant sur le trône d'Argos. Alors que dans les *Suppliantes* l'action est ouverte et inachevée parce que l'on sait qu'une guerre va avoir lieu entre les Argiens et les Égyptiens, là où l'accueil des Danaïdes à Argos aurait pu constituer en soi une fin satisfaisante à l'action, dans l'*Agamemnon* et le *Prométhée enchaîné* c'est notamment le caractère insupportable et injuste de la situation telle qu'elle est représentée à la fin de l'œuvre qui rend nécessaire la poursuite de l'intrigue.

La fin du *Prométhée enchaîné* présente ainsi un caractère essentiellement ouvert. Le texte donne à comprendre aux spectateurs que l'action va se poursuivre et ces derniers sont invités à ne pas figer le jugement qu'ils peuvent formuler au sujet de l'action ou des personnages. La *Prométhéide*, trilogie où l'action se situe parmi des dieux immortels, démontrait certainement un emploi très particulier du temps qui passe. En effet il est difficile de dire combien de temps s'écoule précisément entre le début de l'action et la fin, les silences de Prométhée laissant penser qu'un temps long s'écoule pour le personnage tandis que le spectateur assiste à la pièce. Prométhée évoque le descendant d'Io qui viendra le libérer (v. 871-873) et l'action semble devoir se poursuivre de nombreuses générations après la fin de la pièce. Le passage du temps est porteur de changements et le *Prométhée enchaîné* témoigne d'une temporalité ouverte qui indique aux spectateurs que l'action va se poursuivre.

Chacune des séquences finales des tragédies d'Eschyle semble entretenir un rapport différent à la construction de l'action. L'action est tantôt rapidement complétée, elle connaît tantôt un nouveau développement dans la séquence finale, et parfois l'action est déjà achevée avant même que ne commence le morceau final. Ainsi, dans l'*Agamemnon*, l'action de la pièce est rapidement complétée par la révélation des corps d'Agamemnon et de Cassandre. Le reste de la séquence finale n'impacte plus fondamentalement la poursuite de l'action, même si le chœur relance efficacement l'action en évoquant le retour d'Oreste. La dynamique de la séquence finale des *Choéphores* s'apparente à celle de l'*Agamemnon* dans la mesure où l'action est rapidement bouclée par la révélation des corps de Clytemnestre et d'Égisthe. Cependant, le départ d'Oreste pour Delphes nous semble fournir une dernière action qui établit une continuité

plus grande entre les *Choéphores* et les *Euménides* que ne le faisaient les références au retour d'Oreste entre l'*Agamemnon* et les *Choéphores*. Dans les *Sept contre Thèbes*, l'action est déjà achevée au moment où commence la séquence finale et les quelques références aux funérailles des deux frères esquissent à peine l'étape manquante pour une complétude totale de l'action.

La séquence finale des *Perses* montre la seule vraie action de la pièce, celle qui est attendue depuis la *parodos*, à savoir le retour de Xerxès. Il s'agit d'une action minimale qui vient prouver au chœur et aux spectateurs la survie de Xerxès et met ainsi un terme à l'attente créée par la pièce, mais Xerxès ne vient apporter aucune nouveauté à l'intrigue et conduit simplement la pièce à sa fin. La séquence finale des *Suppliantes* met également en scène une action attendue depuis longtemps au cours de la pièce : l'entrée des Danaïdes dans la cité d'Argos. La séquence finale se présente comme le moment où est exécutée une action qui est le résultat d'une progression antérieure. Cette entrée des Danaïdes dans Argos vient mettre fin à l'action de la tragédie des *Suppliantes*, mais elle est lourde de conséquences pour l'avenir.

L'action est loin d'être achevée au moment où débute la séquence finale des *Euménides* et la situation, critique, nécessite l'intervention énergique d'Athéna. La tension dramatique est forte dans cette partie où Eschyle semble composer assez librement à partir du mythe et le spectateur ne sait peut-être pas exactement si les Érinyes vont accepter de rester à Athènes, vont déverser leur courroux sur la cité ou en être chassées par Athéna. L'action représentée est celle d'une déesse qui emploie la persuasion pour calmer les Érinyes et son entreprise se trouve couronnée de succès avant la fin de la pièce. Dans le *Prométhée enchaîné*, l'intérêt dramatique est relancé au début de la séquence finale où Prométhée lorsque le Titan menace avec audace Zeus. Ces provocations déclenchent l'arrivée d'Hermès qui cherche à extorquer des informations à Prométhée. Face au refus de ce dernier Zeus, qui semble surveiller la scène de loin, déclenche un cataclysme destiné à ensevelir Prométhée sous la roche et l'action est dans une impasse. L'ensevelissement de Prométhée sous la roche constitue une nouvelle action qui vient mettre fin à l'action en l'interrompant plutôt qu'en l'achevant.

La fonction assignée à chacune des séquences finales sur le plan narratif varie d'une tragédie à l'autre. La séquence finale doit généralement compléter l'action, mais l'action en question est plus ou moins avancée au moment où commence la dernière unité de l'œuvre et en conséquence les fonctions narratives assignées à la séquence finale ne sont pas les mêmes d'une pièce à l'autre. Aussi est-il possible de jauger de la différence entre la séquence finale de l'*Agamemnon* dont l'action essentielle se limite à la révélation des corps des victimes de Clytemnestre et celle des *Euménides* où Athéna doit mettre en œuvre tout son habileté rhétorique pour calmer les Érinyes. Le finale du *Prométhée enchaîné* contient une action qui ne complète

pas réellement une intrigue qui s'illustre par son inachèvement. De même la séquence finale des *Suppliantes* réalise une action qui se présente comme le prélude à une action de plus grande ampleur. La diversité qu'il est possible d'observer dans la forme que prennent les séquences finales des tragédies d'Eschyle se retrouve sur le plan narratif, en ce qui concerne le rôle qu'elles jouent dans la construction de l'intrigue. Globalement, les séquences finales des tragédies d'Eschyle présentent peu d'action, mais cela est à mettre en rapport avec le traitement global de l'action dramatique dans les pièces d'Eschyle qui se caractérisent par une intrigue essentiellement linéaire incluant très peu de rebondissements.

Nous avons mené l'étude de la conduite de l'action dans les séquences finales d'Eschyle sans faire vraiment référence au concept de dénouement. Rappelons que d'après Aristote, ce concept renvoie au moment où la situation se renverse et devient heureuse de malheureuse qu'elle était ou inversement, elle devient malheureuse après avoir été heureuse. Il nous semble que ce concept de dénouement n'est pas le plus pertinent pour étudier la construction de l'action des tragédies d'Eschyle, dans sa partie finale du moins. En effet dans les *Perses*, l'action est dénouée dès les vers 249-255 où le messager vient annoncer la défaite perse et la séquence finale ne vient que confirmer et montrer cette défaite par l'arrivée d'un Xerxès déchu. Cependant, cette arrivée de Xerxès nous paraît être l'action principale de cette tragédie du *nostos* et le concept de dénouement ne nous permet guère de comprendre l'impact de ce retour en termes d'action. Dans les *Sept contre Thèbes* le dénouement intervient plus tard et correspond à la dernière action qui a un impact sur l'intrigue : l'action est dénouée à partir du moment où le messager annonce la mort des deux frères et la survie de la cité et la séquence finale fait partie du dénouement dont elle est la conséquence. Dans les *Suppliantes* l'action de la pièce, qui est essentiellement constituée de la supplication adressée aux Argiens est dénouée dès les vers 600-601 et la péripétie que constitue l'intervention du héraut égyptien se présente comme un avant-goût d'une action ultérieure, à savoir la guerre entre les Égyptiens et les Argiens, guerre dont les Danaïdes constituent l'enjeu. La séquence finale est un moment de transition entre deux actions et, plaçant les spectateurs dans l'attente de la guerre, donne l'impression que l'action n'a pas encore été dénouée.

Dans l'*Agamemnon*, l'action commence à se dénouer au moment où le chœur entend les cris d'Agamemnon (v. 1343, 1345) et est totalement dénouée au moment où Clytemnestre révèle les corps qu'elle vient d'abattre. L'action qui complète le dénouement correspond au début de la séquence finale et la recherche du dénouement apporte des éléments pertinents pour l'étude de la séquence finale de l'*Agamemnon*. Il en va de même pour les *Choéphores* où le dénouement s'étend sur davantage de vers puisque l'on peut dire qu'il commence avec les cris

d'Égisthe avant d'être achevé par la révélation des corps des deux amants. Dans les *Euménides* l'action n'est dénouée qu'au cœur de la séquence finale, lorsque les Érinyes acceptent de résider à Athènes. Dans le *Prométhée enchaîné* l'action n'est pas dénouée à l'échelle de la pièce et la recherche du dénouement fait apparaître un manque qui rend nécessaire la poursuite de l'action dans les pièces suivantes de la trilogie. Ainsi, dans certaines tragédies, essentiellement les *Sept contre Thèbes*, l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, l'étude de la construction du dénouement correspond globalement à celle de l'étude de la séquence finale tandis que dans les autres tragédies eschyléennes, le concept de dénouement, pour pertinent qu'il soit à l'échelle de l'intrigue dans son ensemble, ne donne guère d'information sur la conduite de l'action dans la séquence finale.

Les tragédies qui constituent la première ou la deuxième pièce d'une trilogie liée sur le plan narratif se caractérisent par un fort degré d'ouverture dans leur séquence finale. En effet, Eschyle prend soin d'établir la continuité de l'intrigue d'une pièce à l'autre et la séquence finale se présente comme le lieu le plus propice de la pièce où travailler l'enchaînement des pièces l'une à l'autre. Ainsi, dans la séquence finale des *Suppliantes* se trouve une référence à la guerre qui attend les Argiens. À la fin de l'*Agamemnon*, le chœur prend bien soin de rappeler à Égisthe l'éventualité du retour d'Oreste. La fin des *Choéphores* est marquée par l'arrivée des Érinyes et le départ d'Oreste pour Delphes, phénomènes qui lancent de façon efficace l'action des *Euménides*. Hermès évoque, à la fin du *Prométhée enchaîné*, le retour de Prométhée à la lumière du jour après son ensevelissement et laisse entendre aux spectateurs que le tableau catastrophique sur lequel s'achève cette pièce n'est pas le fin mot de l'histoire. Les tragédies qui constituent la fin d'une unité dramatique sont davantage caractérisées par des effets de clôture. Ainsi, dans les *Perses*, les lamentations des personnages ont exclusivement pour objet la défaite militaire et le spectateur n'est pas invité à représenter la suite de l'action. Dans les *Sept contre Thèbes* l'insistance sur la mort des deux frères crée également un effet de clôture, mais des références ambiguës à l'avenir de la cité sèment un certain trouble chez le spectateur. La séquence finale des *Euménides*, tout en réglant le sort des personnages, invite le spectateur à imaginer l'avenir de la cité d'Athènes, mais il s'agit de l'image d'un bonheur stable qui ne présente guère d'évolution.

Les fins des tragédies d'Eschyle ne s'illustrent pas, comme le font celles de la plupart des tragédies d'Euripide par des prédictions concernant l'avenir des personnages⁸⁴⁰. Dans les *Perses*, Darius donne des informations sur la bataille de Platée, mais ce récit ne constitue pas la fin de la pièce. Dans les *Euménides* quelques informations sont données sur le sort d'Oreste, après sa sortie de scène, mais à nouveau il ne s'agit pas des mots sur lesquels s'achève la pièce et s'il est permis de déduire de la séquence finale qu'Athènes connaîtra un futur brillant aucun discours précis n'est tenu sur l'avenir des personnages. Les *Sept contre Thèbes* présentent quelques vers troublants que l'on peut éventuellement analyser comme des références à une version du mythe qu'Eschyle lui-même ne suit pas dans sa pièce mais cela est très différent de ce que peut faire Euripide à la fin de ses pièces. Il est difficile d'analyser en termes d'ouverture ou de fermeture ces références au futur que contiennent les fins des tragédies d'Euripide⁸⁴¹, mais il convient de noter qu'Eschyle invite généralement le spectateur à circonscrire son attention à l'action qui a eu lieu au cours de la pièce. Dans la *Poétique* (1454b), Aristote admet l'emploi d'un *deus ex machina* pour rapporter des éléments qui auront lieu ἔξω τοῦ δράματος, mais il ne semble guère faire alors référence à une pratique eschyléenne.

⁸⁴⁰ L'*Andromaque* v. 1239-1262, les *Bacchantes* v. 1330-1339, *Électre* v. 1249-1291, *Hélène* 1666-1679, *Hippolyte* v. 1423-1431, *Ion* 1575-1594, les *Suppliantes* v. 1188-1226, *Iphigénie en Tauride* v. 1459-1467, *Médée* v. 1378-1388, les *Héraclides*, v. 1030- 1044, *Hécube* v. 1261-1281, *Héraclès*, v. 1358-1366, les *Phéniciennes*, v. 1710-1712, *Oreste* v. 1643-1665.

⁸⁴¹ Dunn (1996, 83) estime que ces prédictions contreviennent à la définition aristotélicienne de la fin comme ce après quoi il n'y a plus rien et qu'elles interrogent le spectateur sur comment finit une tragédie.

Chapitre III : Un finale spectaculaire ?

Depuis Aristophane, une partie de la critique a prêté à Eschyle la réputation de proposer à ses spectateurs des drames spectaculaires. En effet, Aristophane donne d'Eschyle l'image d'un dramaturge qui « stupéfait » (v. 962 des *Grenouilles* ἐξέπληττον) les spectateurs par la hauteur de ses pensées, le panache de ses mots et le caractère extraordinaire des créatures qu'il met en scène⁸⁴². La *Vie* d'Eschyle a elle aussi contribué à donner d'Eschyle l'image d'un dramaturge qui emploie les grands moyens pour son théâtre. En effet, selon l'auteur de cette *Vie*, Eschyle se distingue par l'éclat et la majesté qu'il tire de son traitement du chœur, ainsi que par son dispositif scénique et l'équipement de ses acteurs⁸⁴³. Eschyle aurait frappé la vue des spectateurs par un certain nombre de procédés spectaculaires⁸⁴⁴ et l'auteur de la *Vie* se fait

⁸⁴² Aristophane, les *Grenouilles* v. 923-926 :

κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δρᾶμα
ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
ὄφρυς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά,
ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις.
« Et ensuite lorsqu'il avait réalisé ces bêtises et que le drame
déjà en était à la moitié, il disait une douzaines de mots pareils à des bœufs,
qui avaient des sourcils et des panaches, espèces terribles et horribles à voir,
inconnues des spectateurs. »

V. 928-930 :

ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ 'π' ἀσπίδων ἐπόντας
γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ' ἰπτόκρημα,
ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν.
« mais des Scamandre ou des fossés ou, gravés sur des boucliers,
des aigles-griffons en airain et des paroles perchées à cheval
qu'il n'était pas facile de saisir. »

V. 961-963 :

ἀλλ' οὐκ ἔκομπολάκουν
ἀπὸ τοῦ φρονεῖν ἀποσπάσας, οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς,
Κύκνους ποιῶν καὶ Μέμνονας κωδωνοφαλαροπώλους.
« Mais je n'étais pas un vain fanfaron
arrachant les spectateurs au bon sens, et je ne les stupéfiais pas,
en faisant des Cyncos et des Memnons montant des destriers aux harnais bruyants. »

⁸⁴³ *Vie d'Eschyle*, 2 : Νέος δὲ ἤρξατο τῶν τραγωδιῶν καὶ πολλὸν τοὺς πρὸ ἑαυτοῦ ὑπερῆρε κατὰ τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τὴν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τὴν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα. « Il commença jeune à faire des tragédies et il surpassa largement ses prédécesseurs dans la poésie et le dispositif scénique, l'éclat des frais de chorégie et l'équipement des acteurs, ainsi que la majesté du chœur. »

⁸⁴⁴ Πρῶτος Αἰσχύλος πάθει γεννικωτέροις τὴν τραγωδίαν ἠὔξησεν τὴν τε σκηνὴν ἐκόσμησεν καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι γραφαῖς καὶ μηχαναῖς βωμοῖς τε καὶ τάφοις σάλπιγγιν εἰδώλοις Ἐρινύσι τοὺς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας μείζουσι τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας.
« Eschyle le premier augmenta la tragédie par des passions plus nobles, il orna la skéné et frappa la vue des spectateurs par sa magnificence, par des tableaux et des machines, des autels et des tombes, des trompettes et des

l'écho d'une réputation qui attribue à Eschyle un goût pour le spectaculaire. Parmi les modernes, des critiques tels que Murray (1940)⁸⁴⁵, Arnott (1962, 112)⁸⁴⁶ ou Reinhardt (1972, 36)⁸⁴⁷, ont contribué à répandre cette conception de la dramaturgie eschyléenne.

Taplin (1977) a brillamment lutté contre cette idée en montrant comment la dramaturgie d'Eschyle repose avant tout sur un emploi magistral d'actions à taille humaine ou empruntées au quotidien telles que les entrées et les sorties des personnages ou le fait de se lever et de s'asseoir, de verser des libations. Pour Taplin, le spectacle chez Eschyle est toujours destiné à faire progresser l'action dramatique et n'est jamais gratuit. La réduction de la part qu'accorde Taplin aux moyens spectaculaires dans le théâtre d'Eschyle est un élément important de ses analyses et oriente son interprétation du texte à plusieurs moments.

Jacques Jouanna s'est opposé à cette thèse de Taplin dans le volume de la Fondation Hardt consacré à Eschyle. Jouanna (2009, 57-59) rappelle tout d'abord que les tragédies étaient des œuvres composées pour gagner un concours lors d'une représentation théâtrale unique et les textes contiennent des indications dramaturgiques précises sur l'organisation du spectacle. La lecture du texte d'Eschyle fournit à Jouanna des arguments solides pour nuancer la thèse d'une mise en scène relativement austère telle qu'elle est défendue par Taplin. Par exemple, il suppose qu'Eschyle avait recours, dans le prologue des Euménides, à l'*ékkykléma* pour révéler l'intérieur du temps d'Apollon aux spectateurs et à la *méchanè* pour l'apparition du fantôme de Clytemnestre. Il suppose également que la *méchanè* était employée pour l'arrivée d'Athéna et reconnaît que « c'est dans la scène finale que le spectacle est le plus impressionnant. »

Malgré la thèse défendue par Taplin, il nous semble effectivement que les finales des tragédies d'Eschyle sont spectaculaires et le spectacle nous semble y servir à l'élaboration de la fin de la pièce. Par spectaculaire nous entendons l'emploi de moyens visuels impressionnants destinés à créer un effet sur le spectateur. En ce qui concerne la tragédie grecque en général,

fantômes, des Érinyes. Il a couvert les mains des acteurs, a gonflé ces derniers au moyen d'une robe traînante et les a surélevés par des cothurnes plus grandes ».

⁸⁴⁵ Par exemple, Murray (1940, 38) : « Aeschylus used *méchanai* with much greater boldness than Euripides. » Puis comparant le *Prométhée enchaîné* aux *Suppliants* (1940, 52-53) : « The general effect is curiously different from that of the *Prometheus*: here masses of performers, rich costumes, long and thrilling dances, no stage machines and no scenery: in the *Prometheus* no masses, no stress on costume, one dance by a single dancer, Io; but machines and scenery of the most daring inventiveness. »

⁸⁴⁶ Arnott (1962, 112) : « we may now examine the use of spectacle by individual writers. Aeschylus, according to the "Life", used it not for illusion, but to create an awe-inspiring effect. The truth of this statement is evident from the plays themselves. »

⁸⁴⁷ Reinhardt (1972, 26) : « comparé au théâtre « classique » moderne, le théâtre eschyléen n'apparaît pas seulement plus riche en effets spectaculaires – dont les machines n'étaient d'ailleurs pas le seul instrument –, il le domine avant tout par une drastique devant laquelle les temps à venir ne pourront pas ne pas reculer. »

ces moyens visuels peuvent correspondre à l'emploi de machines, tels que l'*ekkykléma*, la *méchanè* ou des chars, ou à la mise en scène de passages mouvementés qui nécessitent des déplacements chez un nombre important de personnages. L'emploi d'accessoires peut également avoir un effet spectaculaire, dans la mesure où il s'agit de la manipulation d'objets signifiants qui attirent le regard du spectateur.

Dans la *Poétique*, Aristote relègue au second plan les éléments matériels du spectacle⁸⁴⁸ et cette hiérarchie induite dans les composantes de la représentation a longtemps joué en défaveur des tentatives de reconstitution de la mise en scène des pièces antiques, tentatives qui ne sont jamais plus qu'hypothétiques. Taplin (1977, 477-479) s'oppose avec une vigueur particulière aux propos qui nous sont parvenus à travers le texte de la *Poétique* et il est aujourd'hui généralement admis que la tragédie grecque a été en premier lieu l'objet d'une représentation, le texte devant être étudié comme le support à un spectacle. Ce retournement de la critique nous fonde à proposer nos propres hypothèses concernant la mise en scène originale des séquences finales des tragédies d'Eschyle.

Nous nous proposons donc à présent d'étudier le rôle confié par Eschyle au spectacle dans la mise en œuvre de la fin de chacune de ses pièces. Après avoir étudié le poids narratif des séquences finales des tragédies d'Eschyle, nous allons considérer l'action dans un autre sens, c'est-à-dire l'action scénique qui se déroule sous les yeux des spectateurs, qui ne modifie pas forcément la ligne de l'intrigue mais qui crée un effet sur le spectateur par la richesse du sens qu'elle met en jeu. Pour ce faire, nous repérerons dans chaque séquence finale les éléments principaux de spectacle, discuterons de leur mise en scène et tenterons d'analyser en quoi le spectacle est employé par Eschyle pour créer chez le spectateur le sentiment de l'imminence de la fin.

Dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Sept contre Thèbes*, la monstration finale des cadavres participe au dénouement de la pièce puisque se trouve ainsi exposé le résultat de l'action qui décide de la direction finale de l'intrigue. Dans les *Perses*, l'arrivée de Xerxès en haillons rend visible la défaite perse dont la représentation se trouve ainsi complétée. Dans les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Euménides* et les *Suppliantes*, la mise en scène d'une procession donne un signal sûr de la fin de la pièce. Le cataclysme à la fin du *Prométhée enchaîné*, la folie d'Oreste dans les *Choéphores* et la dispute entre Égisthe et le chœur dans

⁸⁴⁸ Aristote, la *Poétique*, 1450b : ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς « Le spectacle, s'il est propre à emporter les âmes, est cependant tout à fait étranger à l'art et c'est le moins propre à l'art poétique. »

L'*Agamemnon* semblent être autant d'événements spectaculaires où se trouve proposé à la vue du spectateur un spectacle qui induit de façon logique la fin de la pièce, même s'il n'est pas facile de savoir comment ces éléments étaient représentés sur scène, notamment dans le cas du *Prométhée enchaîné*.

L'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Sept contre Thèbes* : la monstration des cadavres

L'*Agamemnon* : un recours spectaculaire à l'*ekkykléma* ?

L'élément le plus spectaculaire de la séquence finale de l'*Agamemnon* est la révélation de l'œuvre de Clytemnestre. Cette révélation a lieu entre le vers 1371 et le vers 1372 et le texte ne fournit aucune information sur sa mise en scène. Les meurtres d'Agamemnon et de Cassandra ont eu lieu à l'intérieur du palais. Or, Clytemnestre dit se tenir là où elle a frappé (v. 1379 ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξεργασμένοις « je me trouve là où j'ai frappé, là où tout a été achevé »). La séquence finale de l'*Agamemnon* s'ouvre ainsi sur la révélation d'un espace intérieur, sur l'ouverture aux yeux des spectateurs de cet endroit mystérieux qu'est depuis le prologue⁸⁴⁹ le palais des Atrides. La mise en scène de cette révélation est problématique et a donné lieu à différentes hypothèses de la part de la critique. Quatre théories principales ont été émises : l'emploi de l'*ekkykléma*⁸⁵⁰, l'ouverture des portes de la *skéné*, l'intervention de figurants muets qui amèneraient sur scène les différents éléments nécessaires à l'exposition des cadavres et un démantèlement partiel de la *skéné*.

⁸⁴⁹ *Agamemnon*, v. 37-38 :

οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἂν λέξειεν
« et la maison elle-même si elle prenait voix
s'exprimerait très clairement. »

Ces vers font de la demeure d'Agamemnon le témoin de nombreux événements secrets.

⁸⁵⁰ Nous empruntons cette définition de l'*ekkykléma* à Anne-Sophie Noel (2008) : « sorte de plate-forme mobile, munie de roulettes, l'*ekkykléma* permettait de faire « rouler » (*ekkyklein*, rouler à l'extérieur), hors du bâtiment de scène, par la porte centrale de la *skéné*, des personnages immobiles – parfois morts, parfois effondrés sous le coup d'un destin funeste. » Lucarini (2016, 138-139), qui estime que l'*ekkykléma* est employé au moins par Sophocle et Euripide et sans doute par Eschyle, énonce les trois conditions dont la présence amène généralement les critiques à supposer le recours à l'*ekkykléma*. Il s'agit généralement de révéler une scène d'intérieur, les personnages présentés par l'*ekkykléma* n'étant plus en mesure de se déplacer. Chez Sophocle et Euripide, une indication concernant l'ouverture des portes est donnée lorsqu'il y a recours à l'*ekkykléma*. Le langage employé fait référence à une scène d'intérieur, mais pas toujours de façon cohérente.

Avant d'exposer ces quatre hypothèses, il convient de préciser ce qui était probablement alors représenté sur scène, même si le contenu de l'image représentée est indissociable du moyen employé pour la mettre en scène. Les corps d'Agamemnon et de Cassandre étaient très certainement visibles sur scène. Un déictique est employé pour désigner Agamemnon aux vers 1404-1406 :

οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς
ἔργον, δικαίας τέκτονος. τὰδ' ὧδ' ἔχει.
« Celui-ci est Agamemnon, mon
époux, un cadavre, l'œuvre de ma main droite,
juste artisan. Il en est ainsi. »

Clytemnestre désigne ici le cadavre de son époux comme son œuvre et l'emploi du déictique οὗτος suppose la présence sur scène du corps d'Agamemnon⁸⁵¹. Un autre déictique se trouve utilisé pour désigner Agamemnon au vers 1414 (οὐδὲν τότε ἀνδρὶ τῷδ' ἐναντίον φέρων « n'opposant rien alors à cet homme »). De même, Égisthe emploiera également un déictique pour désigner le corps de son ennemi (v. 1581 τὸν ἄνδρα τόνδε κείμενον « cet homme qui gît »), ce qui suppose que le corps d'Agamemnon reste visible sur scène durant toute la séquence finale.

Le corps de Cassandre était certainement également visible sur scène comme le suggèrent les vers 1440-1442 :

ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος
καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος
πιστὴ ζύνευνος,
« et cette captive, la devineresse,
celle qui partage sa couche, la prophétesse
fidèle compagne de lit. »

Des déictiques sont ici employés pour désigner aussi bien Cassandre qu'Agamemnon mentionnés encore au vers 1446 par l'expression κεῖται, φιλήτωρ⁸⁵² τοῦδ' « elle est étendue, amante de celui-ci ». L'insistance sur le partage de la couche (κοινόλεκτρος, ζύνευνος) peut

⁸⁵¹ Aux vers 1436-1437, le pronom οὗτός est employé pour désigner Égisthe qui n'est pas présent sur scène, mais le démonstratif est alors présent comme pronom de rappel :

Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὔφρονων ἐμοί.
οὗτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους.
« Égisthe, bienveillant pour moi comme auparavant,
il est en effet un large bouclier où repose ma confiance »

⁸⁵² Sommerstein (2002, 156) estime que ce mot, dans la bouche de Clytemnestre, signifie que Cassandre était la partie la plus active du couple qu'elle composait avec Agamemnon, le but étant de décrédibiliser Agamemnon une fois de plus.

laisser penser que les corps de Cassandre et Agamemnon gisent alors l'un à côté de l'autre, de sorte à reformer dans la mort le couple qu'ils ont été dans la vie. Cependant cela entre en contradiction avec le fait que Clytemnestre a frappé son époux dans la baignoire où elle lui a donné un bain à son arrivée⁸⁵³. Le chœur évoque ce qu'il voit aux vers 1538-1540 :

ὦ γὰ γὰ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω,
πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτοίχου
δροίτης κατέχοντα χάμευναν.
« Hélas terre, terre, si seulement tu m'avais reçu,
avant que je ne voie cet homme occupant
la couche basse d'une baignoire argentée. »

Anne-Sophie Noel (2011, 271-277) propose une analyse de ces vers et démontre qu'il n'est pas évident d'en faire la preuve absolue de la présence sur scène d'une baignoire⁸⁵⁴. En effet, δροίτη est un nom qui n'apparaît nulle part avant l'*Orestie* et qui n'était peut-être pas saisi immédiatement par le spectateur comme désignant une baignoire. L'épithète ἀργυροτοίχου semble être une référence aux baignoires en argent que l'on trouve dans l'*Odyssée* sans que jamais Eschyle n'emploie le terme utilisé dans l'épopée (ἀργυρέας ἀσαμίνθους) pour désigner le lieu du meurtre d'Agamemnon. Le nom χάμευναν semble désigner une couche posée à même le sol. L'emploi de ce composé entre en résonance avec la désignation de l'endroit où git Agamemnon par l'expression κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον aux vers 1494 et 1518, le substantif κοίτη désignant entre autres le lit et la couche nuptiale. La réalité désignée par les vers 1538-1540 apparaît donc comme particulièrement fuyante et ces vers ne semblent pas fournir une preuve absolue de la présence d'une baignoire sur scène lors de la séquence finale. La présence d'une baignoire permettrait cependant un jeu sur l'assimilation entre ce type de cuve et un cercueil⁸⁵⁵. En l'absence de baignoire, il faut imaginer que les deux corps reposent l'un près de l'autre sur une couche basse au niveau du sol ou sur l'*ekkyklema* si on accepte de l'intégrer à la mise en scène. La posture donnée au corps d'Agamemnon devait révéler l'outrage et le sort indigne d'un héros que subit le roi dans la mort⁸⁵⁶. En effet, le participe κατέχοντα renvoie avec

⁸⁵³ Le bain est également mentionné par Cassandre (v. 1108s., au sujet duquel Fartzoff (2018, 29) s'exprime ainsi : « le bain lui-même qui peut rappeler le bain pris par Ulysse avant de reprendre sa place aux côtés de son épouse (*Od*, XXIII, 153s.) évoque une vie conjugale qui va être dévoyée. »)

⁸⁵⁴ Voir également Mauduit (1994, 142-143).

⁸⁵⁵ O'Daly (1985, 4). Sur la persistante association entre les baignoires et les cercueils, voir Vermeule (1979, 13 et n°22).

⁸⁵⁶ Fletcher (1999, 23) montre que Clytemnestre, en exposant Agamemnon aux regards du chœur et des spectateurs comme s'il était un objet, féminise son époux.

ironie aux vers 452-455⁸⁵⁷ où étaient évoquées les tombes des héros à Troie qui ont connu une mort et des funérailles honorifiques par rapport au sort que connaît Agamemnon⁸⁵⁸.

De même, le texte ne permet pas de savoir avec assurance si Clytemnestre apparaît sur scène à côté de ses victimes avec ou sans une épée à la main. Si le chœur surprend au vers 1372 Clytemnestre juste après son acte meurtrier, celle-ci devrait encore tenir dans sa main l'arme avec laquelle elle vient de tuer son époux. Cependant, aucun passage ne mentionne d'arme tenue par Clytemnestre, alors que si cet objet était exhibé par l'acteur il aurait sans doute reçu un traitement plus explicite dans le texte⁸⁵⁹. Les vers 1495-1496= 1519-1520 évoquent l'arme en question :

δολίῳ μὲν δαμῆεις δάμαρτος
ἐκ χειρὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ.
« Dompté par une mort traîtresse de la main
d'une épouse avec une arme à double tranchant. »

Le chœur fait ici référence au moment de la mort d'Agamemnon et ces vers qui mettent en rapport la main et l'arme ne sont pas une indication explicite de la présence de l'arme sur scène après sa mort, arme dont le texte ne permet pas d'ailleurs de déterminer l'identité avec précision⁸⁶⁰. L'imprécision même de cette détermination peut être un argument étayant le fait

⁸⁵⁷ V. 452-455

οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος
θήκας Ἰλιάδος γᾶς
εὐμορφοὶ κατέχουσιν' ἐχ-
θρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυσεν
« Eux, sous le rempart lui-même
de la terre d'Ilion
ils ont pour leur beau corps des tombes.
La terre ennemie les tient ensevelis. »

⁸⁵⁸ Nous empruntons l'idée à Henrichs (1993, 174). Pour une interprétation différente des vers 452-455 comme une évocation du scandale que représente la mort à la guerre, voir Ouellette (1971, 312).

⁸⁵⁹ Taplin (1977, 359) et Davies 1987 (75 n. 71) soutiennent que l'épée n'est sans doute pas présente sur scène. Medda (2017, 1 n. 2) estime que la situation est telle que, même sans mention directe, la visibilité de l'arme serait parfaitement justifiée. Les phrases de vantardise et de défi prononcées par la reine (vv. 1379, 1403-5, 1421-5) gagnent en efficacité si Clytemnestre tient l'arme au poing, arme à laquelle peuvent faire indirectement référence les paroles du chœur aux vers 1520 ἀμφιτόμῳ βελέμῳ et 1528 ξιφοδηλήτω θανάτῳ (cf. Sommerstein 1989, 299 s. ; 2010, 124 ; Prag 1991, 246, Rehm 2002, 83). Cependant, le chœur ne parle pas directement de l'arme lorsqu'il décrit la reine (v. 1426-30) et le fait est que la présence de cet objet serait devenue encombrante plus tard, lorsque Clytemnestre se pose comme médiatrice entre le chœur et Égisthe en faisant remarquer qu'assez de sang a coulé. Il faudrait peut-être alors imaginer l'arme posée quelque part, mais il est délicat d'imaginer un objet de cette importance refoulé à un arrière-plan.

⁸⁶⁰ Voir sur ce point Fraenkel (1950, 806-809), Davies (1987), Sommerstein (1989), Marshall (2001), Noel (2011, 254 et suivantes). Le texte ne permet pas de décider définitivement s'il s'agit d'une épée ou d'une hache. Euripide et Sophocle ont choisi une hache pour l'arme du crime. Moreau (1985, 49-50) estime que : « les hésitations de la tradition semblent se refléter dans l'*Orestie* d'Eschyle. » Diggle (2005, 216) pense que Clytemnestre a utilisé une

que le chœur ne voit pas alors l'arme en question⁸⁶¹. Aux vers 1405-1406, Clytemnestre évoque l'action de sa main sans mentionner d'arme (νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς // ἔργον, δικαίας τέκτονος)⁸⁶². La mention d'une épée aux vers 1528-1529 (ξιφοδηλήτω θανάτω) renvoie au moment du meurtre sans donner d'indication sur le contenu de la scène à ce moment de la pièce. Le silence relatif au sujet de l'arme dans cette séquence finale prépare l'effet de surprise qui frappera le spectateur lorsque Clytemnestre demandera une hache pour lutter contre Oreste au vers 889 des *Choéphores* et place au premier plan le vêtement-filet, objet plus féminin⁸⁶³.

En effet, l'incertitude dans laquelle nous sommes vis-à-vis de la présence d'une épée établit un contraste avec le peu de doutes qu'il y a quant à la présence du vêtement avec lequel Clytemnestre a bloqué Agamemnon dans la baignoire⁸⁶⁴. L'attention du spectateur est attirée sur cet objet au détriment de l'arme de frappe et le texte insiste davantage sur la ruse dont a été victime Agamemnon que sur l'emploi par Clytemnestre de la force⁸⁶⁵. Cet objet réapparaîtra à la fin des *Choéphores* (v. 980-984, v. 998-1000) et il doit donc être bien visible afin que sa vue frappe l'esprit du spectateur⁸⁶⁶. Les détails donnés par le texte permettent de restituer une image assez complète de cet objet⁸⁶⁷ : il s'agit d'un habit long (v. 1126 ἐν πέπλοισι, v. 1580 πέπλοις, v. 1383 πλοῦτον⁸⁶⁸ εἴματος κακόν, *Choéphores* v. 1000 πέπλους, *Euménides* v. 635 πέπλω),

hache, ce qui supposerait que le coup était porté à la tête et cela accentuerait d'autant l'horreur du tableau présenté aux spectateurs.

⁸⁶¹ Noël (2011, 254) évoque cette possibilité mais explique plutôt l'absence d'une terminologie précise pour désigner l'arme par le fait que le chœur n'est pas alors « instance de description qui se ferait le relais de détails visuels devant être soulignés et explicités à destination des spectateurs. Il est l'organe d'une parole chantée, qui exalte l'expression du trouble, de l'incertitude et de l'angoisse, quelles que soient les réalités placées sous ses yeux. »

⁸⁶² Sommerstein (1989b, 300) faisait de ces vers la preuve qu'une épée était représentée sur scène : la présence du déictique τῆσδε l'invite à penser qu'à ce moment du texte Clytemnestre faisait un geste de la main et selon lui il aurait été étrange que Clytemnestre donne à voir sa main vide.

⁸⁶³ Voir sur ce point Moreau (1985, 50-51). Sommerstein (2002, 156) estime ainsi que Clytemnestre effémine Agamemnon lorsqu'elle le recouvre du vêtement-filet.

⁸⁶⁴ Agamemnon se trouve bloqué dans la baignoire par le vêtement-filet comme Iphigénie se trouvait réduite au silence par le bâillon (v. 234-237). Voir sur ce point Henrichs (2000, 182) qui montre comment l'incapacité de ces humains à bouger les ramène au rang de bêtes destinées au sacrifice.

⁸⁶⁵ Selon Rosenmeyer (1982, 134) l'imprécision du texte au sujet de l'arme employée par Clytemnestre contribue à assimiler la mort d'Agamemnon à une lutte entre deux animaux, le vêtement-filet s'assimilant aisément à la toile d'une araignée.

⁸⁶⁶ Cet objet doit d'autant plus frapper l'esprit du spectateur qu'il peut lui rappeler les couvertures de pourpre étendues par les servantes de Clytemnestre à l'arrivée du roi à Argos. Voir sur ce point Taplin (1978, 58-59).

⁸⁶⁷ Voir Medda (2017, I, 164). Voir également Noël (2013, 166) qui repère « cinq associations sémantiques principales : celle d'habillement, de toile, de filet, de linceul et des liens. » Fletcher (2016, 106) insiste sur le lien que l'on peut faire entre ce vêtement et la malédiction qui enserre les Atrides.

⁸⁶⁸ Bakola (243) met quant à elle la richesse évoquée ici en rapport avec la thématique de la punition d'une richesse injustement acquise qui est selon elle une des clés d'interprétation de la trilogie de l'*Orestie*. Cette thématique reviendra dans les *Choéphores* où le terme ἀργυροστερής est employé en rapport avec le vêtement-filet qu'Oreste soumet aux regards du chœur et des spectateurs.

assimilable à un voile (*Choéphores* v. 494 ἐν καλύμμασιν) ou à un manteau (*Choéphores* v. 1011 φᾶρος τόδ', *Euménides* 634 φᾶρος) qui doit couvrir tout le corps jusqu'aux pieds (*Choéphores* v. 984 στέγαστρον ἀνδρὸς, 998-9 νεκροῦ ποδένδυτον // δροίτης κατασκήνωμα, v. 1000 ποδιστήρας πέπλους), probablement sans trou pour les membres (*Choéphores* v. 981-2 δεσμὸν ἀθλίῳ πατρί // πέδας τε χειροῖν καὶ ποδοῖν ξυνωρίδα, v. 493 πέδαις δ' ἀχαλκεύτοις ἐθηρεύθης) ou la tête. L'étoffe devait être fine (v. 1580 ὕφαντοῖς ἐν πέπλοις, *Choéphores* v. 1015 πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε) mais colorée (*Choéphores* v. 1013 βαφὰς φθειρούσα τοῦ ποικίλματος, *Euménides*. v. 460 ποικίλοις ἀγρεύμασιν, v. 635 δαιδάλω πέπλω). Cette pièce est présentée aux yeux des spectateurs mais est tout de même l'objet d'une élaboration langagière de la part des personnages dans cette séquence finale. Ainsi, Clytemnestre aux vers 1381-1383 met en avant cet objet comme étant un élément du plan rusé par lequel elle a défait Agamemnon :

ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον,
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον⁸⁶⁹, ὥσπερ ἰχθύων,
 περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν.
 « De sorte qu'il ne puisse ni fuir ni éviter la mort,
 d'un filet sans échappatoire comme pour des poissons
 je l'ai entouré, d'un riche habit maléfique. »

Dans ces vers, Clytemnestre apparaît comme un chasseur qui a attrapé Agamemnon dans un piège mortel et sans issue. La mention de la richesse de l'objet (πλοῦτον εἵματος κακόν) constitue un rappel de la scène du sentier de pourpre et révèle la cohérence du plan de Clytemnestre qui attirait Agamemnon à l'intérieur du palais sur un chemin qui le menait droit à la mort. Aux vers 1492 = 1516, le chœur désigne cet objet par l'expression ἀράχνης ἐν ὑφάσματι. Cette mention de l'araignée révèle le caractère bestial que le chœur prête à Clytemnestre. Au vers 1580 Égisthe évoque cet habit comme étant celui des Érinyes (ὕφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων). Pour lui qui n'a pas pris part au meurtre, ce filet n'est pas tant une part de l'ouvrage de Clytemnestre qu'une preuve de la faveur dont bénéficie Égisthe lui-même auprès des puissances infernales⁸⁷⁰. En effet, Égisthe attribue ce vêtement-filet aux Érinyes et

⁸⁶⁹ Ce terme trouvera un écho au vers 1052 des *Trachiniennes* (ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι). Frontisi-Ducroux (2011, 281) travaille sur les liens et ces deux textes et souligne que « chez Sophocle et Euripide, le motif du vêtement miroir, inséparable de la notion de parure, se mue en celui du double qui dévore l'original. (...) Le vêtement qui se colle au corps et adhère à la chair, participe du thème du vêtement-miroir amis aussi de celui du piège. »

⁸⁷⁰ Bakola (2018, 168) interprète différemment cette mention des Érinyes en rapport avec le vêtement-filet : « why are the fabrics said to belong to the Erinyes and not Clytemnesra ? My suggestion is that the play has already shown us a flash of the Erinyes handling these deadly, net-like fabrics before Agamemnon was lured and trapped by them in the tapestry scene. »

davantage que Clytemnestre, ce sont ces dernières qui semblent avoir piégé Agamemnon pour complaire à Égisthe.

Si des éléments d'incertitude demeurent, il est cependant possible d'avoir une image d'ensemble du tableau de la mort d'Agamemnon et de Cassandre sur lequel s'ouvre la séquence finale. Les deux corps sont visibles sur scène, même si l'on peut hésiter à les imaginer l'un à côté de l'autre ou séparés par la baignoire dans laquelle le corps d'Agamemnon se trouve peut-être. Nous estimons cependant qu'il est plus logique de penser que les deux corps sont couchés l'un près de l'autre au niveau du sol. L'arme employée pour le crime n'était certainement pas visible, ou du moins elle n'était pas tenue par Clytemnestre dans sa main. Le « vêtement-filet »⁸⁷¹ devait être en revanche mis bien en évidence, il recouvrait sans doute en partie le corps d'Agamemnon. Au moyen de cet objet, la métaphore du filet, qui a exprimé depuis le début de la pièce (notamment v. 357-359) une ruine inévitable, devient un objet scénique⁸⁷². L'horreur de ce spectacle qui exposait des cadavres et l'objet taché de sang qui avait servi à piéger Agamemnon devait créer un état de choc chez le spectateur qui s'attendait à l'achèvement imminent de la pièce, dès lors qu'avait été révélé ce qui s'était passé à l'intérieur du palais. Les modalités de la mise en scène de cette révélation nous échappent cependant en partie et différentes hypothèses ont été proposées.

Une hypothèse avancée pour la mise en scène de ce passage où un espace intérieur se trouve révélé aux spectateurs est celle de l'ouverture des portes de la *skéné*. Cette hypothèse, essentiellement défendue par Bethe (1934, 21-2) et Pickard-Cambridge (1946, 106), est réfutée en peu de mots par Medda (2017, I, 144). En effet, l'ouverture des portes de la *skéné* ne peut fournir aux spectateurs une vue satisfaisante sur le spectacle représenté par les corps d'Agamemnon et de Cassandre dans un théâtre de la dimension de celle du théâtre de Dionysos. L'ouverture des portes serait effectivement la solution la plus économique : elle n'entraîne pas de confusion entre espace intérieur et extérieur, elle ne nécessite l'emploi d'aucun matériel qui encombrerait ensuite l'espace scénique. Cependant, l'angle de vue avec lequel la plupart des spectateurs, notamment ceux assis sur les gradins des parties latérales, verraient le spectacle des corps rend impossible la mise en scène de cette solution. En outre, l'ensemble du corpus tragique ne fournit aucun autre exemple de tirade prononcée à l'intérieur de la *skéné*.

⁸⁷¹ Nous empruntons l'expression à Noël (2011, 277).

⁸⁷² Voir sur ce point Medda (2017, III, 170).

Taplin (1977, 325-326) pense que l'*ekkykléma* n'était pas employé pour la mise en scène de ce passage qui ferait ressentir le besoin d'un tel dispositif amené à se développer peu de temps après. Son argument principal est l'absence d'indication explicite du texte témoignant qu'est révélée au spectateur une scène intérieure. De plus, selon lui la mise en scène de la séquence finale des *Choéphores* ne nécessite pas le recours à l'*ekkykléma*, ce qui rend sa présence impossible dans l'*Agamemnon*. En effet, dans les *Choéphores* rien ne fait penser que la scène se situe à l'intérieur et Taplin (1977, 357) estime peu probable qu'Eschyle demande aux spectateurs d'accepter sans explication la convention selon laquelle l'*ekkykléma* représente une scène intérieure dans l'*Agamemnon* pour bientôt, dans les *Choéphores*, annuler cette convention. Selon lui, en l'absence d'*ekkykléma*, il faut supposer que des figurants muets amenaient sur scène les corps ainsi que la baignoire dans laquelle se trouve le corps d'Agamemnon. Taplin reconnaît que cela pouvait paraître « étrange », mais voit dans ce passage le signe annonciateur de la nécessité de mettre en place un système équivalent à celui de l'*ekkykléma* mais non pas le premier emploi de ce système.

Medda (2017, I 144-145) souligne que s'il n'est pas difficile d'imaginer l'intervention de figurants muets pour le transport des corps d'Agamemnon et Cassandre, un problème se poserait éventuellement dans le cas de la baignoire. Pour notre part, nous pensons que si le recours à des figurants muets s'intègre adéquatement au finale des *Sept contre Thèbes*, où il s'agit d'introduire brièvement deux individus morts dans un duel, et non pas assassinés dans une baignoire comme cela est le cas pour Agamemnon, au cours d'une procession qui présentait les cadavres au chœur avant de les conduire jusqu'à leur lieu d'enterrement, il n'en va pas de même dans ce finale de l'*Agamemnon*. L'intervention de ces figurants muets ralentirait le déroulement de l'action d'une façon trop dommageable pour le spectacle et l'on perdrait une partie de l'effet de révélation qui nous semble être l'intérêt principal de ce passage. L'intervention de ces figurants constituerait peut-être une forme de rappel du rôle des servantes à qui Clytemnestre a donné l'ordre de faire un chemin de pourpre aux vers 908-911 et contribue ainsi à assimiler le personnage de la reine à la figure d'un dramaturge. Ce gain ne nous semble cependant pas suffisant pour accepter l'hypothèse selon laquelle le tableau de l'assassinat d'Agamemnon et de Cassandre serait composé sous les yeux des spectateurs par des figurants muets.

Medda⁸⁷³ qui ne croit pas en l'existence de l'*ekkykléma* dans le théâtre d'Eschyle, propose une solution alternative. Il souligne que la *skéné* à l'époque de l'*Orestie* n'était pas construite en dur, mais faite d'une structure légère composée de panneaux de bois et de tissus. Ainsi, Medda suppose qu'entre les vers 1371 et 1372 certains des panneaux constituant la *skéné* étaient enlevés, de sorte à libérer l'accès à la vue des spectateurs. La vue des spectateurs serait ainsi moins bonne que celle qu'ils auraient sur un plateau avancé dans l'orchestra, mais sans doute suffisante pour qu'ils prennent la mesure de l'horreur du spectacle, accompagnés comme ils le sont des paroles de Clytemnestre et du chœur. Cette hypothèse maintient les deux espaces, intérieur et extérieur, nettement séparés tout en supprimant l'étanchéité qui empêche que ces deux espaces communiquent entre eux. Si l'intérieur de la *skéné* est ainsi concrètement révélé, le spectateur a l'impression de surprendre Clytemnestre sur le fait, et non pas l'impression que c'est elle qui décide de montrer ce qu'elle a fait au chœur et aux spectateurs. Le triomphe de Clytemnestre sur les corps qu'elle vient de tuer ne s'accompagnerait donc pas d'une démonstration de sa maîtrise de l'accès au palais.

Cette solution, pour économique qu'elle soit, implique cependant une diminution de la présence scénique de ce palais qui ne nous semble pas sans conséquence ou dommage pour l'ensemble du spectacle. En effet, la présence muette du palais comme siège maudit des Atrides est un élément essentiel de la tragédie et notamment de la fin où elle annonce le retournement de situation que va subir Clytemnestre, passée du statut de vengeresse qui exerce une forme de justice à celui de coupable qui va subir la justice. De plus, si cette révélation de l'intérieur de la *skéné* par la suppression de certains de ses panneaux facilite la mise en scène du début de la séquence finale où sont présentés les corps d'Agamemnon et Cassandre, elle complique la mise en scène des derniers vers de la tragédie qui nous sembleraient être dotés de plus de sens si la présence physique du palais est maintenue intacte.

Medda (2017, I, 146-147) pense que si la mise en scène comprend effectivement une disparition partielle du bâtiment de la *skéné*, elle ne se conclut pas par une rentrée finale de Clytemnestre et Égisthe dans le palais, puisque selon sa reconstruction du passage, les personnages seraient déjà alors l'intérieur. Selon lui, le texte ne suppose pas nécessairement un tel mouvement et il faudrait supposer au mieux que les personnages se retirent dans une partie plus intérieure de la *skéné* que celle qui a été révélée à la vue des spectateurs. Il est également impossible que les deux personnages, qui viennent d'affirmer leur maîtrise sur le palais, quittent l'espace scénique par l'une des deux *eisodoi* qui dans cette tragédie représentent un accès à la

⁸⁷³ 2017, I, 145-147.

mer et un accès à Argos. Medda suppose ainsi que la tragédie s'achève sur un rapprochement entre Égisthe et Clytemnestre qui restent en place et affirment ainsi leur prise de pouvoir sur le palais royal, leur sortie étant rejetée à un moment extradramatique. Le signal de fin serait alors donné par le départ du chœur accompagné de l'aulète ainsi que par le silence prolongé des acteurs.

Cela rapprocherait cette fin de l'*Agamemnon* des questions que pose le finale du *Prométhée enchaîné* où il est également fort probable que la sortie du protagoniste était rejetée à un temps extradramatique. Certaines tragédies commencent sur une action déjà en cours, cela est notamment le cas de l'*Agamemnon* qui surprend le veilleur dans son activité de garde, et le *Prométhée enchaîné* semble être la preuve que certaines finissent également sans que l'espace scénique soit totalement vide d'acteurs. Cependant, cette solution ne nous semble pas la plus probante dans le cas de l'*Agamemnon* où l'entrée dans le palais fournirait un mouvement de sortie de scène qui contribuerait à l'élaboration du sens de la pièce en désignant Clytemnestre et Égisthe comme les prochaines victimes de cette place maudite qu'est le palais des Atrides.

Le recours à l'*ekkykléma* pour la mise en scène de ce passage a longtemps reçu la faveur de la critique et est notamment soutenu par une scholie au manuscrit M des *Choéphores*⁸⁷⁴. En effet, l'un des principes sur lequel s'accordent tous les critiques est que la mise en scène du finale des *Choéphores* doit rappeler celle du finale de l'*Agamemnon* et que le même procédé technique était employé pour l'un comme pour l'autre. Si l'on accepte l'emploi de l'*ekkykléma* pour la monstration des corps d'Égisthe et de Clytemnestre dans les *Choéphores*, il faudrait donc l'accepter également dans le finale de l'*Agamemnon*. Les scholies ne sont cependant pas une figure d'autorité reconnue et l'emploi de l'*ekkykléma* pour la mise en scène de ces passages de l'*Orestie* se heurte aux doutes émis par la critique quant à l'emploi de l'*ekkykléma* à l'époque de la création des tragédies d'Eschyle.

En effet, la critique se divise sur l'existence et l'emploi de l'*ekkykléma* à l'époque classique. Certains⁸⁷⁵ s'appuient sur des témoignages antiques, essentiellement composés des scholies aux textes tragiques, ainsi que sur leur interprétation de certains passages de la comédie et de la tragédie, qui selon eux ne font pas sens si l'on ne fait pas intervenir l'*ekkykléma*, pour

⁸⁷⁴ ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα « la *skéné* s'ouvre et on voit les corps sur l'*ekkykléma* ».

⁸⁷⁵ Nous empruntons cette liste à Lucarini (2016, 138) : Hourmouziades (1965, 93–108) ; Webster (1967, 11) ; Newiger (1994, 243–246) ; Belardinelli (2000, *passim*) ; Wiles (2000, 118) ; Bonanno (2006, *passim*) ; Brioso Sánchez (2006, *passim*).

affirmer l'existence de ce procédé à l'époque de nos trois tragiques. D'autres⁸⁷⁶ estiment que les témoignages antiques se rapportent à une pratique plus tardive et qu'aucun passage des textes tragiques ne nécessite réellement l'emploi de l'*ekkykléma*. Pickard-Cambridge (1946, 100-121) souligne que le mot ἐκκύκλημα n'apparaît pas avant le deuxième siècle avant notre ère et qu'on trouve chez les lexicographes deux conceptions différentes de cet objet. Pour lui les extraits des comédies d'Aristophane (*Acharniens* v. 407-411 et *Thesmophories* 95-96) ne sont pas des preuves probantes de l'emploi d'un plateau roulant dans la tragédie. Selon Di Benedetto et Medda (1997, 22-24), les sources antiques sur l'*ekkykléma* ne sont pas contemporaines des représentations eschyléennes et ne donnent en outre que des informations contradictoires et confuses. Ils estiment également que le texte des tragédies d'Eschyle ne prouve pas l'emploi de l'*ekkykléma*, puisque n'est jamais indiquée l'ouverture des portes de la *skéné*. Lucarini (2016) estime que les seuls emplois faits de l'*ekkykléma* dans la comédie ont pour but d'échafauder une parodie de la tragédie. Il s'appuie sur les vers 346–595 de l'*Ajax*, sur les vers 1458 et suivants de l'*Électre* de Sophocle sur les vers 1028 et suivants de l'*Héraclès* et sur les vers 808 et suivants de l'*Hippolyte* pour démontrer l'emploi de l'*ekkykléma* chez Sophocle et Euripide. Il est plus prudent en ce qui concerne l'emploi de l'*ekkykléma* par Eschyle mais le vers 1379 de l'*Agamemnon* lui semble tout de même indiquer l'emploi d'un artifice scénique qui correspond sans doute avec l'emploi de l'*ekkykléma*. Selon lui, les témoignages d'Aristophane de Byzance et de Pollux concordent en substance et il faut admettre l'existence de l'*ekkykléma* à l'époque des Tragiques.

L'absence d'indications mentionnant l'ouverture des portes est apparue à certains critiques comme un argument condamnant l'emploi de l'*ekkykléma* de façon définitive : à l'époque de l'*Orestie*, la première des trilogies conservées intégrant de façon décisive la *skéné* à l'espace de jeu des acteurs⁸⁷⁷, il paraîtrait peu vraisemblable que l'*ekkykléma* soit employé pour représenter un espace intérieur sans que le spectateur soit guidé par les paroles des personnages pour comprendre que le plateau de l'*ekkykléma* représente alors l'intérieur de la *skéné*⁸⁷⁸. Si l'on accepte l'existence de l'*ekkykléma* à l'époque de l'*Orestie*, la question se pose donc de savoir si son emploi était aussi conventionnel à ce moment-là qu'il a pu l'être à une

⁸⁷⁶ Dörpfeld et Reisch (1896, 234–248) ; Bethe (1934, *passim*) ; Pickard-Cambridge (1946, 100–122) ; Russo (1962, 88–92) ; Di Benedetto et Medda (1997).

⁸⁷⁷ Pour l'hypothèse selon laquelle la *skéné* était intégrée à l'espace de jeu avant l'*Orestie*, voir Hamilton (1987).

⁸⁷⁸ Anne Sophie Noel (2008) prend note de l'absence d'annonce de l'emploi de l'*ekkykléma* chez Eschyle, contrairement à ce que font Euripide et Sophocle. Cependant, pour elle, il ne faut pas voir là une preuve de l'absence de l'*ekkykléma* dans les tragédies d'Eschyle, mais « l'indice de la recherche d'un effet de surprise, et peut-être en second lieu, d'un usage de l'eccyclème encore non normé, non établi dans des règles fixes ».

époque plus tardive, c'est-à-dire s'il est vraiment employé par Eschyle pour représenter un espace que le spectateur accepte par convention de considérer comme situé à l'intérieur de la *skéné*. Il est en effet important de noter que l'emploi de l'*ekkyklema* ne peut être antérieur à une intégration importante de la *skéné* dans l'espace de jeu des acteurs et que seules les tragédies de l'*Orestie* et de la *Prométhéide* sont donc *a priori* concernées dans le corpus eschyléen.

L'emploi de l'*ekkykléma* supposerait un moment d'arrêt entre les vers 1371 et 1372, le temps que les portes de la *skéné* s'ouvrent, sans doute poussées de l'intérieur par le plateau qui s'avance, et que soit roulé hors du palais ce plateau sur lequel on peut apercevoir les cadavres de Cassandre et d'Agamemnon⁸⁷⁹. L'emploi de l'*ekkykléma* serait plutôt commode pour le transport des corps et de l'éventuelle baignoire. Il contribuerait également à l'effet de tableau que veut sans doute construire Eschyle en révélant ainsi les corps d'Agamemnon et de Cassandre. En effet, la plate-forme délimite un espace restreint dans l'espace scénique et cela renforce l'impression qu'Eschyle offre aux spectateurs un tableau du meurtre d'Agamemnon et de Cassandre par Clytemnestre. En outre, l'ouverture de la *skéné* permet l'apparition d'une Clytemnestre triomphante et donne l'impression que c'est elle qui décide de se montrer alors au chœur et aux spectateurs. Cela serait cohérent avec la maîtrise de l'accès au palais qu'a pu montrer ce personnage au cours de l'œuvre et renforcerait l'effet de triomphe de cette femme qui, selon un modèle réservé d'ordinaire aux héros épiques, exulte sur les corps qu'elle vient de tuer. Avec l'*ekkykléma* une scène intérieure se trouve projetée sur l'espace extérieur représenté par l'orchestra et un spectacle macabre s'impose avec netteté aux yeux des spectateurs⁸⁸⁰. Les spectateurs n'ont pas accès à l'ensemble de l'intérieur de la *skéné* mais n'en voient que ce que Clytemnestre veut bien leur en montrer, à savoir le tableau horrible d'une meurtrière qui se réjouit sur les corps de ses victimes. Cela conforte la construction de ce personnage comme celui d'une femme aux pouvoirs inquiétants.

Ainsi, des quatre hypothèses présentées, nous pensons que la plus satisfaisante est celle qui fait intervenir l'*ekkykléma*. Cette question de la mise en scène reste en définitive indécidable et nous sommes sensible aux doutes exprimés quant à l'existence de l'*ekkykléma* à l'époque de l'*Orestie*, même si Lucarini nous semble avoir démontré de façon convaincante l'existence de l'*ekkykléma* à l'époque classique. Il nous semble que cette solution reste la plus intéressante pour faire apparaître un tableau macabre de l'exécution de Cassandre et Agamemnon, tableau

⁸⁷⁹ La question est plus délicate de savoir si Clytemnestre apparaît elle aussi, debout, sur ce plateau roulant.

⁸⁸⁰ Anne-Sophie Noël (2008) évoque avec justesse l'image d'un palais qui dégorge une souillure.

qui contribue à la réalisation du dénouement. En effet, se trouve ainsi révélé aux yeux des spectateurs l'intérieur du palais, lieu de toutes les intrigues qui se trouvait auparavant caché derrière les portes de la *skéné*. Si l'action proprement dite a eu lieu aux vers 1343-1347 et échappe aux yeux des spectateurs, c'est la révélation des corps tués sur l'*ekkykléma* qui crée un effet de dénouement puisque le spectateur découvre alors le résultat de l'action de Clytemnestre. Il existe un décalage entre le moment où est réalisée l'action que le spectateur devine de façon imprécise à travers les cris d'Agamemnon et celui où elle est explicitement présentée aux yeux des spectateurs et ce décalage crée une tension qui se trouve résorbée par l'emploi de l'*ekkykléma* pour montrer les corps d'Agamemnon et de Cassandre. L'emploi de cette machine pour révéler une scène intérieure ainsi que le présent au moyen duquel Clytemnestre raconte le meurtre dont elle est l'auteur (v. 1384-1392) montre comment la reine transcende les contraintes normalement liées au traitement de l'espace-temps dans la tragédie⁸⁸¹ pour créer plus d'effet par son récit.

L'apparition de Clytemnestre et des deux corps qu'elle vient de mettre à mort crée un effet de dévoilement qui signale aux spectateurs que la fin de la pièce est proche. En effet, une fois révélé le résultat de l'action de Clytemnestre dans toute son horreur, le spectateur peut avoir le sentiment qu'il a vu tout ce qu'il y avait à voir et le caractère définitif de la mort d'Agamemnon et de celle de Cassandre qui lui sont présentées rend le spectacle alors présenté sur scène indépassable. L'emploi de l'*ekkykléma* conforte cet effet par l'émergence soudaine et marquante aux yeux des spectateurs d'un tableau déjà composé par les soins de Clytemnestre. L'apparition du plateau roulant qu'est l'*ekkykléma* est sans doute plus spectaculaire que la révélation des deux corps par le démantèlement d'une partie de la *skéné* et cet effet de spectacle nous semble être recherché par Eschyle.

L'emploi de l'*ekkykléma* permet en outre à Eschyle de jouer avec une référence au rite de la *prothésis*⁸⁸². Ce rite, qui consiste en l'exposition du corps du défunt, avait lieu après que le corps avait été préparé pour être exposé et donnait l'occasion aux proches de pleurer le mort dans un cadre privé. Clytemnestre a prévenu qu'Agamemnon ne serait pas pleuré par ses proches (v. 1553-1554), mais il reçoit tout de même une forme de *prothésis*. Selon Seaford

⁸⁸¹ Nous empruntons l'idée à Rehm (2002, 82).

⁸⁸² Pour Pickard-Cambridge, un tel jeu sur l'exposition traditionnelle des morts ne nécessite pas l'emploi de l'*ekkykléma* : « Clytemnestra's words are sufficiently true if she is shown standing over the bodies now exposed side by side in the doorway, where it was the early Greek custom to lay the dead. Some kind of ἐκκύκλημα (in a wide sense) may have been used; certainly some sort of bier would be necessary, and this may have been on wheels; but the conditions of the text would be satisfied by the display of the bodies in a moderately wide doorway, on a very simple and unobtrusive vehicle. »

(1984, 251), « la couche basse de la baignoire d'argent » sur laquelle repose le corps d'Agamemnon (v. 1539-1540) peut correspondre à la civière sur laquelle repose traditionnellement le corps du défunt. Agamemnon repose ainsi enveloppé dans le vêtement dont Clytemnestre s'est servi pour le tuer, auréolé d'une couronne de sang et ces éléments peuvent correspondre à une forme pervertie des préparatifs destinés à l'exposition traditionnelle d'un corps. Au moyen de l'*ekkykléma*, ce qui est normalement de l'ordre d'une exposition privée et familiale est proposé à la vue de tous et Clytemnestre contraint le chœur à voir qu'Agamemnon est effectivement mort, ce qui lui permet de prendre la succession du pouvoir⁸⁸³.

L'apparition de l'*ekkykléma* constitue une surprise pour le spectateur et cela d'autant plus que le recours à ce plateau roulant devait être une nouveauté au moment de la création de l'*Orestie* et que rien dans le texte n'anticipe son utilisation. Cette surprise marque profondément le spectateur qui comprend que la fin de la pièce est imminente dès lors que le palais a ainsi révélé ses secrets. Eschyle se sert ainsi du spectacle pour amener la pièce vers sa fin en montrant le résultat de l'action principale de la pièce. Précédemment dans la pièce, les éléments de spectacle qu'il était possible de repérer avaient une autre fonction. Ainsi, l'apparition du signal de feu dans le prologue lançait l'action en annonçant la prise de Troie. La mise en scène grandiose de l'arrivée d'Agamemnon sur un char avait pour but de jouer sur l'assimilation d'Agamemnon à un despote oriental et de créer un décalage entre l'apparition triomphante du roi et la soumission dont il allait faire preuve devant Clytemnestre. L'entrée d'Agamemnon dans le palais sur la pourpre montrait le roi s'avancer sur ce qui ressemblait à un flot de sang et présageait sa mort à l'intérieur du palais où il pénétrait. Pour la première fois avec l'emploi de l'*ekkykléma*, le spectacle a essentiellement pour fonction de montrer ce qui était caché, de révéler le résultat d'une action qui s'est déroulée hors de la vision des spectateurs et cet effet de dévoilement contribue à la construction de la fin.

Les *Choéphores* : un spectacle calqué sur celui de l'*Agamemnon* ?

La situation est semblable dans les *Choéphores* et la séquence finale de la deuxième tragédie de l'*Orestie* commence peut-être également par la monstration de cadavres sur l'*ekkykléma*. En effet, la révélation des corps de Clytemnestre et d'Égisthe répète celle qui était

⁸⁸³ Nous empruntons l'idée à Hame (2004, 525).

faite des corps d'Agamemnon et de Cassandre dans la première tragédie de la trilogie et il semble logique de supposer que le même procédé est employé dans les deux cas. La mise en scène du finale des *Choéphores* ne met pas en jeu le déplacement potentiel d'une baignoire et elle pose ainsi moins de problèmes techniques. De même que dans l'*Agamemnon*, l'emploi de l'*ekkykléma* ne fait l'objet d'aucune annonce dans le texte et il faut supposer que les portes de la *skéné* s'ouvrent après le vers 972 pour laisser sortir le plateau de l'intérieur du palais. Les paroles d'Oreste permettent de s'imaginer ce qui était alors présenté sur l'*ekkykléma* : les corps d'Égisthe et de Clytemnestre étaient certainement allongés l'un près de l'autre comme le supposent les vers 976-977 qui insistent sur la relation de *philia* qui unit encore les deux amants dans la mort (v. 976 φίλοι δὲ καὶ νῦν). Le parallèle qu'il est possible d'établir entre la fin des *Choéphores* et celle de l'*Agamemnon* serait ainsi d'autant plus fort si dans cette dernière tragédie la baignoire n'était pas présente sur scène puisque les corps d'Agamemnon et de Cassandre auraient alors une position très similaire à celle que prennent les corps d'Égisthe et de Clytemnestre à la fin des *Choéphores*.

Pas plus qu'à la fin de l'*Agamemnon* il n'est possible d'établir clairement à partir du texte si l'arme qu'a employée Oreste pour tuer sa mère est présente avec lui sur scène. Le chœur évoque au vers 1047 le coup porté par Oreste contre les amants (δουῖν δρακόντοιν εὐπετῶς τεμὼν κάρα « coupant d'un coup heureux la tête des deux serpents ») mais il le fait au moyen d'une image qui assimile Clytemnestre et Égisthe à des serpents dont la tête se trouve tranchée et cela ne permet pas de statuer sur la présence ou l'absence d'une arme. De même, le vers 1055 évoque le sang sur les mains d'Oreste (ποταίνιον γὰρ αἶμά σοι χεροῖν ἔτι « le sang se trouve en effet encore frais sur tes mains ») sans rien préciser d'une arme éventuellement tenue par le protagoniste. Au vers 42 des *Euménides* la Pythie inclut une épée dans la description qu'elle donne d'Oreste posté en suppliant auprès de l'autel d'Apollon (νεοσπαδὲς ξίφος) et ce détail serait moins compréhensible pour le spectateur si une épée n'était pas présente dans la séquence finale des *Choéphores*, mais il reste difficile de déterminer avec certitude si une telle arme était représentée au non à la fin de la deuxième tragédie de l'*Orestie*.

De même que dans l'*Agamemnon*, le silence est fait sur la présence de l'arme employée pour le meurtre, mais un développement important est accordé au vêtement-filet avec lequel Clytemnestre avait piégé Agamemnon. Si le retour de cet objet contribue à lier la séquence finale de l'*Agamemnon* à celle des *Choéphores*, son apparition dans cette dernière tragédie est plus surprenante et le spectateur ne sait pas où Oreste a trouvé cet objet. Contrairement à l'*Agamemnon* où ce morceau de tissu recouvrait sans doute en partie le corps du roi, dans les

Choéphores cet objet est manipulé⁸⁸⁴ et l'attention du spectateur est ainsi rapidement invitée à se détourner du tableau macabre représenté par l'*ekkykléma* pour se concentrer sur le vêtement-filet. Le tableau introduit sur scène par l'*ekkykléma* est ainsi soumis à une certaine altération dans les *Choéphores*. Untersteiner (2002, 469) estime que l'impératif ἐκτείναι est adressé à des servants sortis du palais en même temps ou juste après Oreste. Cette hypothèse nous paraît plus probable qu'une manipulation de l'objet par les membres du chœur⁸⁸⁵, et suppose sur scène la présence d'un petit groupe de personnes supplémentaires. Certains critiques⁸⁸⁶ imaginent que le vêtement-filet est tendu par les assistants autour d'Oreste, ce qui signifierait sa capture dans la chaîne de meurtres intrafamiliaux typiques des Atrides. McLure (1999, 105), dans son étude sur le langage dans ses rapports au genre, fait remarquer qu'en sortant le vêtement-filet de la demeure des Atrides, Oreste place cet objet et le crime qu'il représente dans la sphère publique et masculine. Le discours masculin et judiciaire d'Oreste enserre alors le vêtement-filet qui représente le langage double de Clytemnestre et annonce l'emploi de la persuasion dans la scène du procès des *Euménides*.

Là où Clytemnestre disait se trouver là où elle a frappé Agamemnon et n'adressait ses paroles à personne avant le vers 1393, dans les *Choéphores* Oreste en appelle immédiatement au regard du chœur (v. 973 ἴδεσθε) et demande au soleil d'être son témoin, aux vers 984-987 :

στέγαστρον ἀνδρὸς δεῖξαθ', ὡς ἴδη πατήρ,
οὐχ οὐμός, ἀλλ' ὁ πάντ' ἐποπτεύων τάδε
Ἥλιος, ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς,
ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκη ποτέ,
« Montrez ce qui a couvert l'homme, pour que père voie,
non pas mon père, mais celui qui a tout cela sous son regard,
le soleil, les actions impures de ma mère,
afin qu'un jour il soit mon témoin dans un procès. »

Le choix de cette mention du soleil situe *a priori* Oreste dans un cadre extérieur. Eschyle ne fait donc pas exactement le même emploi de l'*ekkykléma* dans l'*Agamemnon* et dans les

⁸⁸⁴ Allen-Hornblower (2016, 206) imagine que la manipulation du vêtement-filet pouvait dissimuler les corps de Clytemnestre et Égisthe à la vue des spectateurs.

⁸⁸⁵ Cette hypothèse est défendue par Wiles (1997, 82-83) et elle est suggérée par la scholie au vers 983 : πρὸς τὸν χορὸν (Smith, I, 41).

⁸⁸⁶ Sider (1978, 26), Tarkow (1980, 161). Bakola (2013, 245) imagine que c'est le chœur qui encercle Oreste au moyen du vêtement-filet et met cette mise en scène en rapport avec l'enchaînement des crimes liés à la destruction de la richesse : « This scene demonstrates with full force how Orestes is, like the two previous generations of the *oikos*, guilty of the same crime against the 'wealth of the Earth', because he has abused and destroyed it by shedding human blood. A poignant reminder of the vicious circle in which his father and mother had been entangled is that Orestes' motives for killing were partly economic, namely the recovery of his father's property (*Cho.* 301; cf. *Cho.* 135-7, 865, *Eum.* 757-8). »

Choéphores puisque dans cette dernière tragédie le plateau roulant n'est pas employé comme représentant une partie de l'espace intérieur projetée dans l'orchestra, mais comme le moyen d'une pure révélation⁸⁸⁷.

Certains éditeurs ont pu penser que le vers 980 (ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν) était adressé non pas au chœur mais à des figurants qui auraient été introduits au vers 973 et représenteraient le peuple d'Argos⁸⁸⁸. Ce seraient dès lors ces figurants qui manipuleraient le vêtement-filet (v. 983 ἐκτείναντ' αὐτό)⁸⁸⁹. Taplin (1977, 358) fait remarquer que le αὖτε s'adresse davantage aux spectateurs, qui revoient le vêtement-filet tiré de la séquence finale de l'*Agamemnon*, qu'au chœur ou à un groupe d'Argiens. L'arrivée d'un groupe de personnes supplémentaires ajouterait un élément de spectacle au finale des *Choéphores* et correspondrait à l'insistance faite par Oreste sur la dimension politique de son geste (v. 973-974), ainsi peut-être qu'à la recherche de témoins parmi les Argiens telle qu'elle est exprimée dans les vers corrompus 1042-1044. La fin de plusieurs des tragédies d'Eschyle est caractérisée par l'arrivée d'un nouveau groupe de personnages (les porteurs des corps de Polynice et Étéocle dans les *Sept contre Thèbes*, les gardes de Danaos dans les *Suppliantes*, ceux d'Égisthe dans l'*Agamemnon*). Cependant, l'arrivée d'un groupe de citoyens argiens casserait en partie le parallèle visuel établi entre le début de la séquence finale des *Choéphores* et celle de l'*Agamemnon*. Ainsi, Garvie (1986, 316-317) ne pense pas qu'un groupe muet était alors introduit sur scène⁸⁹⁰. Pour lui, le substantif ἐπήκοοι vaut essentiellement pour l'opposition ainsi préparée entre l'audition et la vue : Oreste annonce qu'une preuve visible et tangible va être apportée à ce qui jusqu'alors n'était que de l'ordre du témoignage oral et il ne s'agit pas de s'adresser à un groupe de citoyens qui auraient entendu parler des maux qui secouent de l'intérieur la famille des Atrides grâce à des rumeurs. Ces vers seraient ainsi prononcés pour souligner la dimension procédurière de ce passage sans qu'ils nécessitent la présence d'un nouveau groupe sur scène. De même, Taplin (1977, 357-358) ne pense pas qu'un nouveau groupe soit alors introduit, et cela correspond à la conception qu'il se fait du théâtre d'Eschyle, qui, d'après lui, n'a pas pour caractéristique d'employer de grands moyens à des fins spectaculaires. Untersteiner (2002, 468) estime que le terme ἐπήκοοι renvoie aux membres du chœur qui ont entendu les cris poussés par Égisthe. Pour lui (2002, 478) le datif φίλοις au vers 1026 est un indice de l'absence d'un groupe d'Argiens sur scène puisqu'il ne s'agit pas d'un

⁸⁸⁷ Noel (2008).

⁸⁸⁸ Mazon (1925, 118).

⁸⁸⁹ De façon signifiante, Mazon, qui estime qu'un nouveau groupe de personnages muets entre en scène pour le finale, édite ainsi un masculin pluriel à la place du neutre.

⁸⁹⁰ *Contra* Rosenmeyer (1982, 49).

vocatif. Ainsi, s'il s'agit d'une question difficile à trancher, nous estimerons qu'aucun groupe nouveau n'est introduit sur scène et que le chœur tel qu'il a été présenté au cours de la pièce représente suffisamment les Argiens pour qu'Oreste s'adresse exclusivement à lui dans la séquence finale.

Dans les *Choéphores* comme dans l'*Agamemnon*, le spectacle nous semble être employé pour soutenir le dénouement et signaler aux spectateurs que la fin de la tragédie est proche. En effet, l'apparition de l'*ekkykléma* vient apporter une réponse définitive aux questions que le spectateur pouvait se poser au sujet de la capacité d'Oreste à tuer sa mère. Celui-ci était sorti de scène avec la ferme intention de faire subir à sa mère un sort semblable à celui qu'elle a fait subir à son père (v. 930 ἔκαμες ὄν οὐ χρεῖν, καὶ τὸ μὴ χρεῶν πάθει « tu as tué celui qu'il ne fallait pas que tu tues et subis ce qu'il ne faudrait pas que tu subisses ») mais l'action du meurtre a été dérobée à la vue du spectateur et ce dernier n'obtient une certitude que lorsqu'il voit le corps de Clytemnestre étendu sur l'*ekkykléma*. Ce dernier permet de mettre sous les yeux des spectateurs le résultat de l'action d'Oreste et rend ainsi visible le dénouement, à savoir la mort de Clytemnestre de la main de son fils.

Dans les *Choéphores*, les meurtres de Clytemnestre et Égisthe ont été préparés sous les yeux des spectateurs et l'effet de révélation suscité par l'ouverture des portes de la *skéné* est moindre que dans l'*Agamemnon*, mais l'apparition de l'*ekkykléma* contribue tout de même à signifier aux spectateurs que la fin de la pièce est proche en montrant que l'action qui a concentré l'attention du public tout au long de la pièce a été réalisée. De plus, le parallèle qui se trouve ainsi établi avec le finale de l'*Agamemnon* suggère aux spectateurs que la fin de l'action se rapproche puisque dans l'*Agamemnon*, à part l'arrivée surprise d'Égisthe, plus aucun événement ne séparait l'apparition des corps sur l'*ekkykléma* de la fin de la pièce. La similarité entre les fins de ces deux tragédies montre comment Eschyle se sert du spectacle pour élaborer le sens de sa trilogie, puisque se trouve ainsi clairement illustrée la répétition des crimes dans le cadre d'une famille où règne la loi de la vengeance. À part le *kommos* central (v. 306-478) dont la mise en scène pouvait être relativement impressionnante mais ne nécessitait l'emploi d'aucun matériel, la tragédie des *Choéphores* n'a pas employé beaucoup d'effets spectaculaires⁸⁹¹ et l'emploi de l'*ekkykléma* fait de la séquence finale la partie la plus

⁸⁹¹ Les libations répandues par Électre sur la tombe d'Agamemnon aux vers 124-161 créent également un spectacle qui se trouve proposé aux yeux des spectateurs, mais il s'agit d'une action plutôt banale, empruntée au quotidien même si une ampleur particulière lui est sans doute donnée comme le montre l'intervention du chœur aux vers 152-161. Sur le caractère moins spectaculaire dont sont revêtues les libations dans les *Choéphores* par rapport à la scène de libations dans les *Perses*, voir Jouanna (1992, 51-52).

spectaculaire de la pièce. Cette concentration du spectacle à la fin de la pièce a pour effet d'inscrire de façon vive l'image du meurtre de Clytemnestre dans l'esprit du spectateur.

Dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, le spectacle se met sans doute au service du dénouement puisque le dramaturge emploie peut-être dans chacune de ses pièces l'*ekkykléma* pour révéler aux yeux des spectateurs le résultat de l'action principale de la pièce. Une autre tragédie montre des cadavres au cours de sa fin, mais ne fait certainement pas recours pour cela à l'*ekkykléma* : les *Sept contre Thèbes*.

Les *Sept contre Thèbes* : l'introduction spectaculaire des cadavres

La tragédie des *Sept contre Thèbes* n'intègre pas à son fonctionnement l'utilisation de la *skéné*⁸⁹² et l'apparition des corps des deux frères ne correspond pas à la révélation d'un espace intérieur. Polynice et Étéocle ont été tués devant les portes de Thèbes et leurs corps sont transportés sur scène. L'effet de révélation provoqué par cette arrivée apparaît moindre que dans l'*Agamemnon* ou les *Choéphores* et ce d'autant plus que la monstration des corps des deux frères ne correspond pas à l'annonce de leur mort puisque celle-ci a été faite par le messager aux vers 804-811. L'intégration des deux corps semble avoir essentiellement pour but de donner un objet aux lamentations du chœur. En outre l'apparition des deux frères après l'annonce du messager opère le passage du discours à la vision, selon un mouvement caractéristique des fins d'Eschyle et qui est thématiqué dans le texte lui-même (846-847 : ἦλθε δ' αἰ// ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳ).

Le chœur annonce l'arrivée des corps des deux frères en ces termes, aux vers 848-850 :

τάδ' αὐτόδηλα, προὔπτος ἀγγέλου λόγος
διπλαῖ μέριμναι, †διδυμάνορα† κακά
αὐτοφόνα, δίμορα τέλεα τάδε πάθη.
« Voilà qui est clair, les propos du messager sont sous nos yeux.
doubles objets d'affliction, doubles maux,
fratricides, ces deux lots de peines sont achevés. »

La répétition du déictique τάδε et les adjectifs αὐτόδηλα et προὔπτος insistent sur l'apparition des corps et sur la dimension visuelle et spectaculaire qui se trouve alors conférée à leur mort qui n'était auparavant que l'objet d'un discours. L'arrivée des corps des deux frères illustre le

⁸⁹² Sur la question de l'existence de la *skéné* à l'époque de la représentation des *Perses*, des *Sept contre Thèbes* et des *Suppliantes*, voir Taplin (1977, 452-459) et Moretti (1992, 82).

récit du messager, ainsi que le travail de la malédiction qui s'affiche à présent dans le corps d'Étéocle et Polynice. La répétition de termes exprimant l'idée du double (διπλαῖ, διδυμόνορα, δίμοιρα) indique que deux corps sont introduits sur scène et le spectateur a la surprise de voir apparaître Polynice aux côtés d'Étéocle, le corps de l'exilé qui a attaqué sa propre patrie réintégrant sa cité d'origine.

Le texte ne rend pas compte des détails techniques de l'arrivée des deux corps, mais la mise en scène de ce passage prête moins lieu à la controverse puisque tout le monde s'accorde à dire que les deux corps étaient portés sur scène⁸⁹³, même si le détail du mode de transport exactement employé nous échappe. Les corps étaient peut-être introduits sur un chariot tiré par un animal ou des figurants⁸⁹⁴. Ils reposaient éventuellement sur des sortes de lits funéraires portés par des figurants et le dramaturge joue peut-être sur la similarité entre le transport des corps des deux frères et les processions funéraires telles que le spectateur de l'époque classique pouvait les connaître⁸⁹⁵. Quoiqu'il en soit, l'arrivée des corps des deux frères s'accompagnait certainement de l'entrée en scène d'un certain nombre de figurants qui, peut-être en tenue de soldat, représentaient le peuple thébain. Ce public, s'il ne participe pas concrètement au chant du chœur, contribue à donner de l'ampleur à son propos qui est ainsi prononcé sous le regard de la cité. La présence de ces figurants permet aussi de créer un écho avec le début de la pièce, où Étéocle s'adressait peut-être à un groupe de Thébains⁸⁹⁶, et ce rappel visuel du prologue permet aux spectateurs de saisir le contraste entre la position de chef actif qu'il avait alors et sa mort actuelle.

Le texte des *Sept contre Thèbes* tel qu'il nous a été transmis ne permet pas non plus de savoir ce qu'il advenait des corps après leur introduction sur scène et la liberté d'un metteur en scène moderne qui voudrait interpréter ce finale serait totale sur ce point. Il faut supposer que les corps étaient mis en évidence, peut-être au centre de l'*orchestra*, et que le chœur devait organiser ses mouvements autour de ces corps. En effet le chœur s'exhorte, juste après l'arrivée

⁸⁹³ *Contra* Lupas et Petre (1981, 259) envisagent la possibilité que les corps des deux frères n'étaient pas amenés sur scène.

⁸⁹⁴ Voir sur ce point West (1990, 22).

⁸⁹⁵ Palladini (2016, 223-224) évoque d'autres hypothèses qui ont pu être émises au sujet de l'introduction des deux corps des deux frères. Elle mentionne ainsi l'idée selon laquelle les deux corps étaient transportés sur un ou deux boucliers, hypothèse dont elle reconnaît le côté fascinant mais « tiré par le cheveux » (*far-fetched*). Si les corps étaient portés sur les épaules de figurants, il faut supposer que ces derniers les portent tout au long de la scène finale car les poser à terre serait leur faire supporter un mauvais traitement indu. L'emploi d'une civière montée sur roues lui paraît impossible puisqu'un tel objet ne semble avoir jamais existé dans l'Antiquité.

⁸⁹⁶ Hutchinson (1985, 41) estime qu'une foule d'Argiens était présente au début de la pièce, même s'il remarque qu'il est étrange de supposer que la foule représente tous les hommes thébains en âge de lutter.

des deux frères (v. 854-856), à battre des bras en un mouvement qui rappelle celui du battement des rames et la vision des deux frères devait se transcrire chez le chœur par une chorégraphie suggestive. Le texte ne donne aucune indication sur la tenue que portent les deux frères et il faut supposer que tous deux étaient revêtus d'un habit de soldat, sans doute taché de sang, et qu'il n'était pas facile de les distinguer⁸⁹⁷, puisque le chœur assimile systématiquement les deux frères l'un à l'autre dans la séquence finale. La présence des boucliers aux côtés des corps serait très parlante après la scène consacrée aux sept paires de boucliers, mais le spectateur s'attendrait alors à voir le bouclier de Polynice décoré d'une représentation de la Justice. Cela créerait une distinction entre les deux frères, alors même les paroles du chœur ont pour fonction d'assimiler l'un à l'autre Étéocle et Polynice, et il est sans doute plus pertinent de confiner l'évocation des boucliers aux paroles des personnages. Moreau (1985, 127) pense que les épées « instruments du meurtre sacrilège » sont déposées à côté des deux frères.

L'arrivée des deux corps place sous les yeux des spectateurs le résultat d'une action qui a eu lieu dans le hors-scène et donne à voir au public l'extinction de la famille labdacide. En effet, si comme dans *l'Agamemnon* et les *Choéphores*, le meurtrier apparaît aux côtés de sa victime dans la séquence finale, dans le cas des *Sept contre Thèbes* le meurtrier est lui aussi une victime décédée. Là où dans *l'Agamemnon* et les *Choéphores* la survie du meurtrier appelle un développement ultérieur de l'action, l'exposition des deux morts à la fin des *Sept contre Thèbes* conforte le spectateur dans l'idée que l'action est achevée. Le chœur reste le seul locuteur présent sur scène et cette captation de la parole par l'entité collective qu'est le chœur marque la fin de la querelle entre les deux frères.

Le chœur s'adresse à plusieurs reprises aux deux frères (v. 874-877, v. 880-883, v. 961-963, v. 968-971, v. 989-992, v. 999-1001) et les corps deviennent le centre d'un spectacle orchestré par le chœur qui, sous la forme d'un éloge funèbre paradoxal, conduit la pièce à sa fin. En effet, la mort des deux frères reçoit un traitement spectaculaire qui conclut de façon satisfaisante l'histoire de leurs maux. Le chœur se divise en deux demi-chœurs à partir du vers 874 et rétablit ainsi une situation de dialogue qui permet aux deux demi-chœurs de commenter la situation des deux frères et de renchérir dans l'expression du deuil suscité par la mort des deux frères. Le chœur évoque les coups reçus par les deux frères dont les marques étaient sans doute visibles pour les spectateurs (v. 888-890, v. 895-896, v. 912, v. 961-962) et le caractère

⁸⁹⁷ Contra Sommerstein (2010b, 84) pour lui Polynice est l'aîné des deux frères et porte à ce titre une barbe tandis qu'Étéocle n'en aurait pas.

indépassable et définitif de la mort de Polynice et Étéocle s'impose aux yeux des spectateurs. Le spectacle offert par la vue des deux corps vient renforcer les propos plaintifs du chœur (v. 972 διπλᾶ λέγειν—// διπλᾶ δ' ὀρᾶν— « double malheur à dire, // double malheur à voir », v. 993 ὀλοὰ λέγειν ὀλοὰ δ' ὀρᾶν « horreurs à dire, horreurs à voir ») en même temps que le chœur donne sens à ce que le spectateur voit sur l'espace scénique.

L'exposition des corps des deux frères rend visible l'action destructrice de l'Érinie, d'invisible et cachée qu'elle était auparavant par la présence vigoureuse d'Étéocle. L'apparition des deux frères s'accompagne ainsi d'un effet de dévoilement, comme cela s'exprime aux vers 886-887 :

κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα
 πότνι Ἐρινὺς ἐπέκρανευ.
 « Assurément elle a dévoilé le terme de son action
 l'Érinie souveraine du père Œdipe »

Là où Clytemnestre présentait la mort d'*Agamemnon* comme l'œuvre de son bras (v. 1405-1406 de l'*Agamemnon*) avant de se présenter comme l'incarnation du génie vengeur de la race, dans les *Sept contre Thèbes* la mort des deux frères est immédiatement présentée comme le résultat de l'action de l'Érinie qui prouve son efficacité par les effets que les spectateurs peuvent voir sur les corps des deux frères décédés. L'ombre d'Œdipe, confondue avec l'Érinie (975-977 = 986-988), semble planer sur ce finale et le spectacle visible de la mort des deux frères révèle l'action souterraine de puissances infernales. Le chant du chœur semble laisser entendre le cri des malédictions paternelles (v. 953-954) et le spectacle fourni par ce finale consacre l'annihilation de la famille labdacide.

Dans les *Sept contre Thèbes*, la monstration finale des cadavres situe l'essentiel des effets spectaculaires dans la séquence finale de l'œuvre. En effet, à part l'entrée du chœur qui devait être relativement spectaculaire dans la mesure où il faut sans doute imaginer l'arrivée mouvementée d'un groupe de jeunes filles paniquées se précipitant aux pieds des statues de l'acropole de Thèbes, une part importante de la représentation a été jusqu'alors contenue dans les mots des personnages. La scène des sept paires de boucliers est emblématique du poids conféré aux mots dans la dramaturgie des *Sept contre Thèbes*. En effet, le messager décrit des boucliers et cette description, associée à la réponse que fait Étéocle pour organiser la défense du camp thébain, vaut pour la représentation d'un combat entre Argiens et Thébains, combat qui ne sera jamais montré autrement aux spectateurs. De même, dans le premier *stasimon*, c'était le chant du chœur qui avait pour fonction de donner à voir aux spectateurs le sac de Thèbes qui n'interviendra plus dans la suite de la pièce. Dans la séquence finale, l'arrivée des

deux corps qui vient illustrer les paroles du messager interpelle le regard d'une façon nouvelle pour le spectateur.

Trois des tragédies d'Eschyle s'achèvent par la révélation spectaculaire de la mort de plusieurs des protagonistes de l'action. Dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, la dimension spectaculaire de la monstration des cadavres est peut-être soutenue par l'emploi de l'*ekkykléma*. Dans les *Sept contre Thèbes*, la révélation des corps se fait au moyen de porteurs qui sont sans doute intégrés ensuite au cortège final. Dans chacune de ces pièces, le spectacle nous semble être mis au service d'une révélation, d'un dévoilement qui conduit la pièce vers sa fin dans la mesure où se trouve ainsi communiquée aux spectateurs l'idée qu'ils ont vu tout ce qu'il y avait à voir. La séquence finale semble ainsi avoir un emploi particulier du spectaculaire, ce dernier n'étant pas absent des autres parties de la pièce mais ne s'y trouve pas doté de la même fonction dramaturgique.

Les Perses : l'arrivée modeste d'un Xerxès humilié tient lieu de spectacle

L'arrivée de Xerxès au début de la séquence finale des *Perses* joue un rôle similaire à la monstration des cadavres dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Sept contre Thèbes*. En effet, non seulement l'arrivée de Xerxès vient répondre à une attente qui a été créée dans le texte, comme nous avons déjà pu le voir, mais en plus elle donne à voir la défaite perse par le dénuement dans lequel se trouve le chef Xerxès⁸⁹⁸. Cet accès à la vision de la défaite offert aux spectateurs crée chez lui un sentiment de satisfaction et de complétude qui participe à la construction de la fin de cette pièce.

Dans les *Perses*, l'arrivée de Xerxès en scène illustre la défaite qui jusque-là n'avait été que l'objet de paroles des personnages. Ainsi, Xerxès entre sans doute seul sur scène ou avec une escorte très réduite alors même que les personnages de rang royal sont généralement accompagnés d'un certain nombre de suivants, de figurants muets dont la fonction est précisément de symboliser le rang du roi. Le chœur ne manque pas de souligner l'absence des généraux qui ont accompagné Xerxès à son départ (v. 955 ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος « où est

⁸⁹⁸ Quijada Sagredo (2017, 81) assimile la tragédie des *Perses* à une série de preuves destinées à rendre sensible la défaite des Perses et estime que l'arrivée de Xerxès est la dernière preuve apportée, celle qui touche directement l'œil de l'auditeur et qui suscite chez lui le plus d'émotions.

le reste de la foule de tes amis ? ») et s'étonne aux vers 1000-1002 de ne pas voir les individus qu'il a nommés aux vers 995-999 suivre le char de Xerxès :

ἔταφον ἔταφον,
οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς
τροχηλάτοισιν ὄπιθεν δ'έπομένους.
« Je me suis étonné, je me suis étonné
de ne pas les voir autour de ta tente montée sur roues
te suivre à l'arrière. »

Ces vers témoignent de l'absence d'escorte⁸⁹⁹ accompagnant Xerxès et la question de savoir si le chœur s'étonne de ne pas voir les généraux derrière le char ou si c'est tout ensemble le char et les hommes qui n'apparaissent pas à la vue du chœur reste entière. Selon Anne-Sophie Noel (2012, 101-102), les deux possibilités ont été défendues par les critiques et trois mises en scène ressortent des interprétations proposées par ces derniers : « Xerxès entrerait à pieds, sans son char ; il entrerait monté sur un ἀρμάμαξα, en parfait état ; la substitution de ce véhicule confortable, normalement réservé aux femmes, au char guerrier de Xerxès signifierait alors sa déchéance ; toutefois, E. Hall envisage que le contraste dressé avec la grandeur passée du héros soit suggéré par la dégradation du véhicule, sans toutefois donner de détails sur la manière dont cette dégradation aurait pu être représentée. » Tout en reconnaissant qu'il est impossible de trancher définitivement la question, Anne-Sophie Noel fait remarquer que la substitution d'un char de guerre par un ἀρμάμαξα ne signifierait en rien une déchéance pour Xerxès⁹⁰⁰ et que la présence d'un char aux voiles lacérées aurait sans doute davantage retenu l'attention des personnages, dans un texte qui donne une part importante aux vêtements déchirés. L'hypothèse la plus économe, et celle que nous retiendrons, est donc de supposer que Xerxès entre à pieds et dépourvu d'escorte, ou accompagné d'une escorte très réduite. Cette hypothèse est soutenue par l'absence de déictique aux vers 1000-1001, déictique qui aurait impliqué la présence concrète d'un char⁹⁰¹. Cette entrée de Xerxès sans véhicule de locomotion offrirait en outre un contraste appréciable avec la première entrée de la reine qui se faisait sur un char d'apparat : la défaite prive les Perses de toute la superbe qu'ils pouvaient afficher auparavant. Xerxès

⁸⁹⁹ Hopman (2016, 62) établit un contraste entre l'incapacité du chœur à voir une escorte accompagnant Xerxès et le point de vue « théiscopique » dont témoigne le chœur au cours de l'intrigue, projetant sa vue à partir des murs de la capitale perse (v. 16-58, v. 866).

⁹⁰⁰ Cette hypothèse est notamment soutenue par Broadhead (1960, 223 n°2): « this gorgeous affair would here only serve to enhance the wretchedness of the King's appearance ».

⁹⁰¹ Ley (2007, 14) fait cependant remarquer que le véhicule qui a conduit la reine sur scène lors de sa première entrée a disparu depuis longtemps de la vue des spectateurs au moment où la séquence finale commence et qu'il y aurait suffisamment de temps pour que le véhicule en question soit réarrangé pour figurer le char de Xerxès et conduit par l'extérieur à l'autre *eisodos*.

souligne encore au vers 1036 (γυμνός εἰμι προπομπῶν) qu'il est sans accompagnateur et cette entrée en scène d'un roi défait est propre à rendre visible la défaite perse⁹⁰². Cette absence d'escorte de Xerxès à son arrivée est à mettre en rapport avec l'accompagnement dont il bénéficie de la part du chœur à sa sortie de scène (v. 1077 πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις). Au lieu d'être accompagné par ses soldats comme le serait un général triomphant, Xerxès est escorté par un groupe de vieillards éplorés.

Xerxès entre sans doute seul en scène et son costume représente des haillons. Il s'agit d'un élément important sur lequel le texte insiste fortement. En effet, dès le rêve de la Reine⁹⁰³ (v. 176-200) Xerxès est évoqué en train de déchirer ses habits sous le coup de la honte ressentie devant son père qui le voit tombé du char tiré par deux femmes, une Grecque et une Perse⁹⁰⁴. Le motif des haillons est ainsi introduit au moment du rêve qui prédit la défaite de Xerxès avant qu'elle soit annoncée et ce détail doit retenir l'attention du spectateur qui, dans le premier épisode de la pièce, est amené à imaginer une comparaison entre les riches habits que présentent certainement le chœur et la reine et les vêtements déchirés que porte Xerxès⁹⁰⁵. Le messager évoque aux vers 465-470 la réaction de Xerxès face à la déroute perse et il mentionne la façon dont il a déchiré ses habits (v. 468 ῥήξας δὲ πέπλους). Une partie du rêve de la Reine s'est ainsi réalisée et le spectateur est invité à associer étroitement la tenue déchirée de Xerxès à sa défaite. Ce motif des haillons de Xerxès est à nouveau repris à la fin de la scène avec Darius qui demande à son épouse d'aller chercher une tenue pour remplacer celle que son fils a déchirée sous le coup de la douleur⁹⁰⁶. La Reine obéit à son époux et semble dire que le pire des maux

⁹⁰² McLure (2006, 95) : « the term *gymnos* here, as in the Homeric contexts, indicates vulnerability, mortality and disgrace: he is the warrior stripped of arms, about to be vanquished by his enemy, like a woman. »

⁹⁰³ Deforge (2008, 256) fait remarquer que le thème de la déchirure apparaît dès la *parodos* pour exprimer la peine des Perses (v. 10-11, v. 114-115).

⁹⁰⁴ V. 198-199 :

τὸν δ' ὅπως ὄρᾳ
Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
« Lorsqu'il le voit
Xerxès déchire les robes qui recouvrent son corps. »

⁹⁰⁵ Sur ce point, voir Thalmann (1980, 268-270).

⁹⁰⁶ V. 832-836 :

σὺ δ', ὦ γεραῖα μητὲρ ἢ Ξέρξου φίλη,
ἔλθοῦς' ἐς οἶκους κόσμον ὅστις εὐπρεπέης
λαβοῦς' ὑπαντίαζε παιδί. πάντα γὰρ
κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι
στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.
« Quant à toi, vieille mère de Xerxès qui m'est chère,
va à la maison et prends une parure convenable,
puis va à la rencontre de ton fils. Entièrement en effet,

pour elle est de savoir son fils mal vêtu⁹⁰⁷. Une importance hyperbolique est ainsi accordée aux vêtements de Xerxès⁹⁰⁸ et le spectateur est prévenu qu'il devra faire attention à la tenue du roi à son arrivée en scène. Dans la séquence finale elle-même, Xerxès évoque le moment où il a déchiré ses habits au vers 1030 (πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ) et souligne ainsi l'importance symbolique qu'il faut accorder à son costume, ses haillons représentant le malheur de tout un empire⁹⁰⁹. Les habits déchirés (στολή v. 1017) signifient métaphoriquement l'échec de l'expédition militaire (στόλος v. 795)⁹¹⁰. Les Barbares que sont les Perses sont traditionnellement associés au faste et au luxe et la mise en scène d'un Xerxès en haillons illustre la déchéance de l'empire et de son roi⁹¹¹. Cette opposition symbolique entre faste et haillons est faite au péril d'une certaine vraisemblance, puisque le spectateur doit penser que Xerxès a fait tout le chemin du retour dans la tenue qu'il a déchirée au moment de la débâcle⁹¹². Il est important que les haillons résultent d'un déchirement à l'issue duquel Xerxès a détruit ses habits car ce déchirement symbolise la destruction que Xerxès a lui-même infligé à son empire⁹¹³. Puisque l'intégration du suicide de Xerxès à l'intrigue aurait fait mentir l'histoire connue par les spectateurs contemporains des Perses, les haillons sont le moyen le plus efficace de signifier la déchéance de Xerxès⁹¹⁴. Xerxès ordonne au chœur de déchirer lui aussi ses habits (v. 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χειρῶν) et le roi et ses sujets se trouvent réunis dans

sous la douleur des maux, il a déchiré au moyen de ses poings
les habits bigarrés qui couvraient son corps. »

⁹⁰⁷ V. 846-848 :

μάλιστα δ' ἦδε συμφορὰ δάκνει,
ἀτιμίαν γε παιδὸς ἀμφὶ σώματι
ἔσθημάτων κλύουσας, ἦ νιν ἀμπέχει.
« C'est surtout ce malheur qui m'afflige
que d'avoir entendu quels habits déshonorants
recouvrent le corps de mon fils ».

⁹⁰⁸ Contre le malentendu du fait duquel on pourrait croire qu'Eschyle tente de ridiculiser la Reine en la montrant si préoccupée par la tenue de son fils, Péron (1982, 6) insiste que pour la Reine vêtement et fonction se confondent et qu'il lui importe que Xerxès se montre au peuple avec la tenue digne d'un roi.

⁹⁰⁹ Hall (1993, 119) fait remarquer que l'emploi du terme πέπλον contribue sans doute également à la féminisation de Xerxès car ce terme n'est employé que pour les femmes, les barbares et le vêtement-filet dans lequel Clytemnestre a piégé Agamemnon.

⁹¹⁰ Voir Hopman (2009, 360).

⁹¹¹ McClure (2006, 74) établit un parallèle entre l'intention de la Reine de fournir à son fils une nouvelle tenue et la démarche réalisée par Thétis pour avoir de nouvelles armes pour Achille et elle souligne une différence importante entre ces deux entreprises : « the finery does not embody Xerxes' *kleos* but rather represents a womanish attempt to cover up his disgrace. »

⁹¹² Présentant Xerxès dans les habits qu'il a déchirés à Salamine, Eschyle prête « au retour du roi un caractère quasi-instantané, comme si le geste de lacération amorcé à Salamine (v. 468) s'achevait précisément à Suse (v. 1030) ». (Péron, 1982, 29).

⁹¹³ Nous empruntons l'idée à Rehm (2002, 249).

⁹¹⁴ Nous empruntons l'idée à Rehm (2002, 249).

l'expression de leur malheur⁹¹⁵. L'insistance sur les haillons est également à mettre en regard de l'emploi qui est fait du carquois vide (v. 1017-1022) pour signifier la destruction complète de l'armée perse. Un accessoire devient un élément de spectacle et Xerxès expose aux yeux du chœur et des spectateurs la destruction de l'armée perse.

Avery (1964, 182-183) propose de faire des costumes un autre élément de spectacle. Selon lui, le changement qui s'opère en Xerxès à partir de la septième antistrophe et qui le fait passer de la stature particulièrement pathétique de l'homme défait à la posture plus noble de dirigeant du deuil s'explique par l'adoption d'une nouvelle tenue. Avery estime que ces nouveaux habits royaux ont été introduits en silence par la Reine ou par un serviteur. Xerxès enlèverait sa tenue endommagée au cours de la sixième paire strophique, lorsqu'il attire l'attention sur sa *στολή* (v. 1017). Cette interprétation inviterait à voir dans le vers 1036 (*γυμνός εἰμι προπομπῶν*) une référence à l'état relativement dénudé dans lequel apparaît Xerxès qui aurait retiré son *péplos*. Au vers 1060, Xerxès pourrait inviter le chœur à déchirer son habit tandis que le sien reste intact. La restauration de Xerxès dans son pouvoir serait ainsi clairement représentée sur scène. Selon Avery cela aurait également pour effet de rapprocher la pièce de la réalité des Athéniens de 472 avant J.-C., encore effrayés par la puissance perse, ce qu'il apparente au finale des *Euménides* où l'action serait également rapprochée de l'Athènes contemporaine des spectateurs. Eschyle pourrait ainsi avoir écrit une tragédie qui célèbre le caractère total de la victoire perse sans trahir la réalité historique dans laquelle sont plongés les spectateurs. Cette théorie est intéressante mais il nous semble qu'une action de cette ampleur aurait été apparente de façon plus explicite dans les paroles des personnages⁹¹⁶. Cet élément de spectacle serait riche de sens pour l'interprétation du finale⁹¹⁷, mais nous en proposons plus bas une autre compréhension.

Dans le cas de l'arrivée en scène de Xerxès, c'est l'absence de moyens spectaculaires qui crée un spectacle signifiant puisque le dépouillement du roi sert à donner une image de la défaite perse. L'absence de char et d'escorte ainsi que les haillons que porte Xerxès illustrent

⁹¹⁵ Pour Deforge (2008, 254) : « le rappel lancinant (mais cette fois dans la bouche même de Xerxès) des corps détruits et déchiquetés des guerriers perses et de leurs chefs vient nous faire comprendre que les haillons du Roi sont les lambeaux de ces jeunes chairs et les lambeaux de sa propre chair. »

⁹¹⁶ Taplin (1977a 28-39, 1977b) montre que la plupart des actions importantes réalisées sur scène étaient soutenues par des indications dans les paroles des personnages.

⁹¹⁷ Nous pouvons comparer cette théorie proposée par Avery avec celle parfois soutenue au sujet des vers 683-719 des *Sept contre Thèbes*. Des critiques tel que Schadewalt (1961, 105-116) supposent qu'Étéocle s'arme alors sur scène en même temps qu'il dialogue avec le chœur.

le revers militaire subi par le roi et le spectateur qui a ainsi un aperçu d'une défaite dont il a entendu parler tout au long de la pièce sent que l'œuvre qui est présentée sous ses yeux forme une unité complète qui est sur le point de s'achever.

D'autres éléments de spectacle existent dans les *Perses*, à part l'arrivée de Xerxès en haillons. La première arrivée de la Reine devait s'effectuer au moyen d'un char et montrer un faste spectaculaire, comme cela est souligné *a posteriori* dans le texte, aux vers 607-609⁹¹⁸. Plus généralement, les costumes des personnages sont très signifiants dans cette tragédie et sont un moyen par lequel Eschyle exprime le revers connu par les Perses. Le texte ne précise pas comment étaient vêtus les vieillards du chœur, mais l'on peut imaginer que leur costume évoquait la dignité et la richesse de leur condition. Au sujet de Darius, le chœur évoque sa sandale teinte (v. 660 κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν) et sa tiare (v. 661 βασιλείου τιάρας) et il faut imaginer que Darius arrive richement vêtu et doté d'accessoires qui expriment la puissance de son pouvoir passé. C'est par rapport à cette richesse que l'arrivée de Xerxès en haillons prend tout son sens et le dramaturge emploie les costumes de ses personnages pour créer une complémentarité entre les différents éléments de spectacle de sa pièce, complémentarité qui ne s'exprimait pas de cette façon dans les tragédies que nous avons étudiées jusqu'à présent.

Dans quatre de ces tragédies, Eschyle emploie, dans la partie finale de l'œuvre, le spectacle pour montrer aux spectateurs une réalité qui leur était jusque-là cachée. De ce fait, le spectacle contribue à signaler l'imminence de la fin aux spectateurs. En effet, des éléments visuels viennent apporter des réponses aux questions que pouvaient se poser les spectateurs et le public voit de ses propres yeux le résultat d'une action qui se présente dès lors comme achevée. La monstration des cadavres, dans les pièces qui mettent en scène la mort d'un des personnages, semble être une étape obligée du finale des tragédies. Dans les *Perses*, l'arrivée d'un Xerxès en haillons donne également aux spectateurs à voir la défaite des Perses et le spectacle aide à construire le sens qu'il faut tirer de la pièce.

⁹¹⁸ v. 607-609 :

τοιγὰρ κέλευθον τήνδ' ἄνευ τ' ὀχημάτων
χλιδῆς τε τῆς πάροιθεν ἐκ δόμων πάλιν
ἔστειλα,
« Aussi ce chemin c'est sans char
et sans le faste précédent que depuis la maison
je l'ai parcouru. »

Les Perses, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes* et les *Euménides* : une sortie spectaculaire des personnages hors de scène

Dans quatre des tragédies d'Eschyle (les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes* et les *Euménides*) la sortie spectaculaire du chœur et des personnages sert de signal de fin. Nous avons déjà traité une partie de cette question dans notre chapitre consacré à la sortie des personnages, mais nous souhaiterions revenir ici brièvement sur la dimension spectaculaire de la sortie des personnages présents en scène.

Les Perses : une chorégraphie impressionnante de Xerxès et du chœur, destinée à rendre compte de l'ampleur du deuil perse

Dans les *Perses*, la sortie du chœur et de Xerxès est préparée à partir du vers 1038 (πρὸς δόμους δ' ἴθι). Il est possible de penser qu'à partir de ce vers le chœur s'ordonne en un cortège qui se mettra en mouvement au vers 1068 lorsque Xerxès répètera l'ordre de partir pour sa demeure (αἰακτὸς ἐς δόμους κίε)⁹¹⁹. La chorégraphie mise en place par le chœur devait représenter d'une façon spectaculaire des gestes de deuil. Ainsi, les nombreuses interjections marquant la douleur et la plainte (v. 1039 αἰᾶ αἰᾶ, v. 1043 et 1051 ὀτοτοτοτοῖ, v. 1045 et 1053 οἶ, v. 1067 οἰοῖ οἰοῖ, v. 1069 et 1074 ἰὼ ἰὼ, v. 1070 et 1071 ἰωά, v. 1075 et 1076 ἦ ἦ) rendent compte des cris qui devaient accompagner la mise en position du chœur et qui sont ordonnés par Xerxès (v. 1040 = v. 1066 βόα νυν ἀντίδουπά μοι « pousse un cri qui réponde au mien », v. 1042 ἴψζε μέλος ὁμοῦ τιθείς « entonne un chant à l'unisson », v. 1054 κάπιβόα τὸ Μύσιον « et pousse le cri mysien », v. 1058 ἀύτει δ' ὄξύ « pousse un cri aigu »). Les gestes effectués par le chœur devaient être amples et représenter essentiellement les coups que se donne le chœur en signe de deuil (v. 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε « bats, bats », v. 1053 στονόεσσα πλαγά « un coup gémissant », v. 1054 στέρν' ἄρασσε « frappe ta poitrine »). Les paroles du chœur et de Xerxès soutiennent le spectacle, notamment en ce qui concerne les larmes que les personnages mentionnent (v. 1038 δίαινε δίαινε πῆμα « pleure, pleure notre malheur », v. 1047 διαίνομαι γοεδνὸς ὦν « je pleure étant misérable », v. 1064 διαίνου δ' ὄσσε « mouille tes yeux ») mais

⁹¹⁹ *Contra* Raeburn (2017, 31) : « At 1038 Xerxes starts a long processional exit involving at least one full circuit of the orchestra, and from 1046 the cries of lament must be accompanied by the ritual mourning gestures of beating the head and the breast. »

qui n'étaient pas visibles sur scène puisque le port du masque l'exclut⁹²⁰. Le chœur fait également le geste de s'arracher les poils de la barbe (v. 1056 *καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα* « et pour moi, détruis les poils blancs de ta joue ») et les cheveux (v. 1062 *καὶ ψάλλ' ἔθειραν* « et arrache tes cheveux »). Xerxès invite également les vieillards à déchirer leurs vêtements (v. 1060 *πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν* « déchire le manteau qui recouvre ton sein avec tes mains ») et le finale des *Perses* présente ainsi un ensemble complet des gestes qui pouvaient manifester le deuil chez les Anciens.

La mise en marche du cortège, sans doute à partir du vers 1068, s'accompagne d'un redoublement des cris de lamentation prononcés par Xerxès et le chœur (v. 1069-1076). Xerxès souligne l'allure pathétique du chœur (v. 1068 *αἰακτός*) et ce dernier fait part de la difficulté qu'il a à marcher sur la terre (v. 1074 *Περσὶς αἴα δύσβατος* « la terre perse est ardue pour la marche »)⁹²¹. Il est possible de tirer de ces informations l'image d'une marche lamentable et pathétique du chœur qui s'avance péniblement tout en criant son malheur. La sortie du chœur contraste ainsi fortement avec son entrée qui se faisait sur un rythme anapestique au moyen duquel le chœur détaillait les troupes perses parties pour la Grèce. Hopman (2016, 71) imagine qu'au début de la séquence finale, le chœur et Xerxès se tenaient chacun à un bord opposé de l'orchestra et que cette opposition rendait compte spatialement de la critique que le chœur adresse au roi. Pour mettre en scène le cortège final, il est possible de penser que les personnages se rapprochaient et ce rapprochement rend compte de la réunion des personnages permise par l'exécution des lamentations rituelles⁹²².

Dans les deux dernières paires strophiques et l'épode qui les suit, les cris de lamentation et les invitations de Xerxès à effectuer les gestes de deuil prennent la place de tout énoncé factuel, mis à part un rappel de la défaite navale aux vers 1075-1076. Le deuil prend toute la place occupée précédemment par le discours et cette disparition de la parole a pour effet de conduire progressivement la pièce à sa fin, la sortie spectaculaire du chœur et de Xerxès signalant aux spectateurs l'achèvement du drame.

⁹²⁰ Voir sur ce point Girard (1895, 88-89).

⁹²¹ Hopman (2016, 76) estime que ce vers contribue à une rupture de l'illusion dramatique car les vieillards perses, tout en évoquant la terre perse désigne la terre du théâtre de Dionysos : « The deixis thus merges the dramatic space set in Susa with the scenic space of the theater, itself grounded in the reflexive space of the Athenian landscape. » Nous reviendrons plus tard sur cette question.

⁹²² Pour Raeburn (2017, 31) : « Confrontation ceases in the concluding strophes. From 1002 the pace increases and by 1008-9 Xerxes and the Chorus are united in the use of the first-person plural. This may well have been marked by Xerxes no longer facing the Chorus but standing in their midst in the centre of the *orchestra*. »

Les *Sept contre Thèbes* : l'évacuation spectaculaire des cadavres

La tragédie des *Sept contre Thèbes* s'achève également par la mise en scène d'une sortie endeuillée du chœur qui vient signaler aux spectateurs que la fin de la pièce est proche. Cette fin contient moins de cris de lamentation (v. 874 et 880 ἰὼ ἰὼ, v. 892 et 893 αἰαῖ, v. 951 et 968 ἰὼ, v. 966 et 978 ἦέ, v. 994-1004) et semble moins pathétique que celle des *Perses*. Jusqu'à la fin un discours est maintenu au sujet des deux frères et le texte ne repose pas sur la même stratégie que celle mise en place dans les *Perses*, à savoir un amenuisement de la parole au profit des cris de lamentation. Le sentiment d'être arrivé à la fin de la pièce est ainsi communiqué par la thématique abordée en dernière instance par le chœur, à savoir la question de l'emplacement de la tombe des deux frères (v. 1002-1004) et non par la multiplication des cris de lamentation qui viendraient prendre la place des paroles prononcées par le chœur, même si les derniers vers prononcés par les deux demi-chœurs contiennent plus de lamentations que les vers précédents (répétition du cri ἰὼ en anaphore du vers 999 au vers 1004). Une certaine distance semble ainsi séparer les spectateurs de la mort des frères labdacides dans les *Sept contre Thèbes* là où dans les *Perses* le public est plongé plus directement dans le deuil.

Dans les *Sept contre Thèbes*, le spectacle n'est pas fourni par la confrontation entre un chœur et un chanteur soliste mais par la division du chœur en deux demi-chœurs qui échangent au sujet des corps des deux frères qui ont été apportés sur scène. La division du chœur en deux demi-chœurs donne une illustration supplémentaire de la thématique du double fortement présente en ce finale qui a pour objet la représentation de la mort des deux frères labdacides. Ces deux demi-chœurs contribuent peut-être à l'idée d'une indistinction entre les deux frères, puisqu'à chaque corps se trouve indistinctement attribué un demi-chœur, qu'il s'agisse du frère qui a attaqué la cité ou de celui qui l'a défendue. Les demi-chœurs s'incitent seulement à pleurer et à gémir (v. 964 ἴτω γόος. ἴτω δάκρυ.) et l'absence des gestes de deuil qui étaient présents à la fin des *Perses* marque *a priori* le finale des *Sept contre Thèbes* comme moins spectaculaire, mais la présence des corps des deux frères donne une dimension solennelle à l'ensemble du passage.

Aucun verbe de mouvement ne vient informer le lecteur du moment où le chœur se met en marche. Dans ce finale au texte corrompu, il est possible que des vers contenant l'indication pour un départ aient été perdus. Le changement métrique qui affecte le passage du vers 960 au

vers 961 a parfois été interprété comme le signal de la mise en place du cortège final⁹²³. À partir du vers 961 en effet la disposition métrique change et chaque demi-chœur s'adresse à l'un des deux corps. Ces changements énonciatifs étaient peut-être accompagnés d'un mouvement des demi-chœurs qui en viennent à se positionner auprès des deux corps, donnant par ce changement de position un signal de la proximité de la fin. C'étaient peut-être les porteurs des corps qui décidaient du moment du départ du cortège funèbre, et non pas le chœur qui impulsait ce mouvement et cela est une autre explication que l'on peut éventuellement apporter à l'absence d'indication quant au départ des demi-chœurs.

Le cortège dont la sortie de scène marque la fin des *Sept contre Thèbes* est donc essentiellement spectaculaire par la division du chœur en deux demi-chœurs et par la présence des corps des deux Labdacides que les demi-chœurs suivent à leur sortie de scène. Par rapport aux *Perses*, la présence des corps des deux frères donne lieu à la mise en place d'un cortège moins expressif et qui s'oriente *in fine* vers le lieu d'enterrement des deux frères.

Les *Suppliantes* : l'intervention d'un chœur secondaire pour la mise en scène du chant final

Dans les *Suppliantes* également, la fin de la tragédie est caractérisée par la présence d'un chant qui a pour but de ménager la sortie de scène du chœur (v. 1018-1074). En effet, ce chant commence par l'impératif ἴτε qui ordonne la mise en branle du chœur (v. 1018). Contrairement à ce que l'on avait dans les *Perses* et de façon moins nette dans les *Sept contre Thèbes*, la sortie du chœur n'est pas décidée à un certain point au cours d'un chant qui a débuté plus tôt, mais c'est le début du chant qui correspond à l'ordre de départ. Après cet ordre initial plus aucun verbe de mouvement n'est énoncé et le lecteur ne dispose guère d'information pour comprendre quels étaient les mouvements du chœur et du chœur secondaire. Le lecteur ne sait pas si le mouvement de sortie du chœur commençait dès le vers 1018 ou seulement après la fin des paroles prononcées par les deux chœurs, c'est-à-dire après le vers 1073. Taplin (1977, 239) souligne que le passage à un rythme trochaïque au vers 1062 se traduisait peut-être par un mouvement scénique mais estime qu'au regard de l'impératif ἴτε du vers 1018 il est davantage

⁹²³ Ainsi, Mazon (1921, 143) introduit à sa traduction du texte d'Eschyle une didascalie indiquant « le cortège funèbre s'organise, puis s'ébranle ».

probable qu'au vers 1073 le spectateur voyait la fin du mouvement de sortie du cortège plutôt que son commencement.

Le cortège qui se met en branle à la fin des *Suppliantes* n'est pas un cortège endeuillé, mais un cortège qui remercie et célèbre les dieux (v. 1019 μάκαρας θεοὺς γανάοντες). Une grande importance a été donnée à la question de l'ordre dans ce finale des *Suppliantes* et l'on peut supposer que la procession formée par les chœurs était ordonnée et empreinte d'une certaine dignité, malgré les tensions internes contenues dans les paroles des deux chœurs qui s'opposent sur la question du mariage. Il s'agit ainsi d'établir un contraste avec les mouvements violents mis en scène lors de la scène avec le héraut égyptien et les Danaïdes quittent alors volontairement les autels des dieux où elles s'étaient réfugiées pour entrer dans Argos⁹²⁴. La scène où les Égyptiens venaient tenter d'arracher les Danaïdes aux autels où elles avaient trouvé refuge était certainement beaucoup plus animée que la séquence finale qui ne constitue pas dans les *Suppliantes* la scène la plus spectaculaire de la pièce⁹²⁵. Par rapport à cette séquence qui mettait en scène la sauvagerie des Égyptiens, la séquence finale devait représenter un retour au calme, un apaisement et ce changement d'atmosphère devait être essentiellement relayé par le spectacle qui représentait une sortie digne et sereine après la tentative de rapt par les Égyptiens.

L'élément spectaculaire qui se dégage de ce passage n'est plus l'imitation de gestes endeuillés ou la séparation du chœur en deux demi-chœurs qui suivent des corps qui viennent d'être introduits sur scène, mais la confrontation entre un chœur principal et un chœur secondaire. Ce dernier prend la parole au vers 1035 et cette prise de parole s'accompagnait peut-être d'un mouvement de la part du chœur secondaire qui marquerait ainsi son opposition au chœur principal. Il est très difficile d'imaginer à partir du texte quels pouvaient être les mouvements des deux chœurs et la reconstruction que l'on peut proposer de ces mouvements varie selon l'identité que l'on prête au chœur secondaire. En effet, aux vers 977-979, le chœur demandait à ses suivantes de se ranger suivant la façon dont Danaos les a réparties auprès de leur maîtresse. Cela pourrait se traduire par un rapprochement entre chaque suivante et chaque Danaïde, ce qui ne semble pas être la disposition la plus adéquate à la production d'un chant partagé entre un chœur de suivantes et un chœur de Danaïdes puisqu'il y aurait un risque de confusion, le spectateur ne sachant pas exactement qui des Danaïdes ou des suivantes chantent. Cette reconstitution hypothétique des mouvements des personnages n'est pas en faveur de ceux

⁹²⁴ Voir sur ce point Taplin (1977, 239).

⁹²⁵ Les gardes qui accompagnent le retour de Danaos sur scène constituent un élément de spectacle mais ce dernier n'est qu'un rappel de l'escorte qui accompagnait Pélasgos venu pour s'opposer aux Égyptiades et cette arrivée est riche de sens, dans la mesure où elle peut préfigurer une forme de remplacement de Pélasgos par Danaos, elle n'est pas l'élément le plus spectaculaire de la tragédie.

qui font des suivantes le chœur secondaire et nous renvoyons sur ce point à notre seconde annexe. Nous retiendrons essentiellement la difficulté dans laquelle nous sommes lorsqu'il s'agit de deviner les mouvements des personnages à partir du texte transmis.

Contrairement au finale des *Perses* où le spectacle du deuil l'emportait finalement sur le contenu des paroles prononcées par les personnages, dans les *Suppliantes* les paroles prononcées par les deux chœurs en présence retiennent l'attention du spectateur jusqu'à la fin et il est à remarquer que le finale des *Suppliantes* est peut-être le moins spectaculaire de toutes les tragédies eschyléennes⁹²⁶. Cela est peut-être à mettre en rapport avec le fait que les *Suppliantes* forment la première tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif et que sa fin n'est que provisoire avant la relance de l'intrigue au début de la pièce suivante. Le finale de l'*Agamemnon* ne se privait pas de faire recours au spectacle mais dans les *Suppliantes* l'absence de grands moyens dans la mise en scène de la sortie du chœur, absence qui apparaît surtout si l'on compare l'entrée des Danaïdes dans Argos à l'entrée des Érinyes dans Athènes, sert peut-être à souligner le caractère provisoire du succès obtenu par les Danaïdes à l'issue de la première pièce de la trilogie. Même si elle n'est pas très spectaculaire, cette sortie est cependant chargée de sens puisqu'elle donne à voir l'intégration des Danaïdes dans la cité d'Argos.

Dans les *Suppliantes* la mise en scène de la sortie du chœur sert à signaler la fin de la pièce et cette sortie est surtout remarquable par l'intégration du chant d'un chœur secondaire qui vient pointer les limites de l'attitude des Danaïdes.

Les *Euménides* : la sortie spectaculaire des personnages présents en scène

La mise en scène de la sortie du chœur dans les *Euménides* est spectaculaire et nécessite la mise en œuvre d'un certain nombre de moyens⁹²⁷. La mise en place du cortège final commence au vers 1003, lorsque Athéna dit qu'il faut qu'elle prenne la tête de la procession

⁹²⁶ Taplin (1977, 238) propose l'hypothèse selon laquelle les anapestes 966-979 sont l'œuvre d'un interpolateur tardif qui aurait remplacé un *stasimon* par ces anapestes car la pièce contenait trop de parties lyriques à son goût. De plus, les vers 977-979 sont les seuls qui, d'après Taplin, supposent nécessairement la présence des suivantes des Danaïdes et Taplin estime que ces suivantes sont un ajout à une fin estimée trop peu spectaculaire par l'interpolateur.

⁹²⁷ Il est également à noter que même avant la mise en scène de la sortie de tous les personnages, le début de la séquence finale devait être spectaculaire par la mise en scène des danses du chœur. Ainsi, Hammond (1988, 30) imagine que les Erinyes encerclent Athéna : « they circle round Athena standing at the altar as they had circled around Orestes, and the Judges, the Crowd and the citizens in the theatre shrink back in terror, for the survival of their country is at stake. »

pour montrer aux Érinyes leur nouveau lieu de résidence (v. 1004 θαλάμους ἀποδείξουσιν « pour leur montrer leurs demeures »), et l'organisation de l'entrée des Érinyes dans Athènes retient l'attention des personnages et des spectateurs jusqu'à la fin de la pièce. Au vers 1005 Athéna mentionne l'escorte qui va accompagner les Érinyes à la lumière de torches (πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν « à la lumière sacrée de cette escorte »). Il faut alors supposer qu'un groupe de personnes portant des flambeaux entre en scène. Un groupe supplémentaire vient ainsi s'ajouter à ceux formés sur place par les Érinyes et les jurés athéniens qui ont œuvré à la libération d'Oreste. Athéna mentionne à nouveau la présence de lampes au vers 1022 (φέγγει λαμπάδων σελασφόρων « à la lumière de ces torches porteuses d'éclat ») et la présence de cet éclairage doit être mise en rapport avec les lieux souterrains où sont conduites les Érinyes (v. 1023 εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κατὰ χθονὸς τόπους « vers les lieux d'en bas et souterrains ») : les Érinyes sont confinées sous terre, mais elles ne vivront pas dans les ténèbres. Athéna insiste encore sur la présence du feu au vers 1029 (καὶ τὸ φέγγος ὀρμάσθω πυρός « et que la lumière du feu s'élève ») et la présence de flammes se présente comme un élément essentiel du spectacle que constitue la sortie des Érinyes de scène⁹²⁸. En effet le chœur secondaire mentionne également les torches aux vers 1041-1042 (ξὺν πυριδάπτῳ // λαμπάδι « avec une torche dévorée par le feu ») et la présence de cette lumière devait donner un caractère très solennel à la procession.

Le vers 1006 mentionne des bêtes destinées au sacrifice (σφαγίων τῶνδ') et la présence du déictique suggère que les animaux en question étaient effectivement présents sur scène. Les figurants qui entrent alors certainement en scène en portant des torches étaient donc suivis d'autres figurants qui conduisent sur scène des bêtes dont le sacrifice doit sceller l'alliance nouvellement formée entre les Érinyes et la cité d'Athènes. Les vers 1010-1011 sont adressés à des Athéniens (παῖδες Κραναοῦ) à qui il est demandé de guider les Érinyes (v. 1010 ἡγεῖσθε) et les Athéniens en question sont sans doute les membres du jury qui sont ainsi invités à prendre part à la procession organisée pour l'intégration des Érinyes dans Athènes. Il faut aussi penser que le héraut mentionné au vers 566 et le ou les trompettiste(s) suggérés par les vers 567-569 sont également intégrés à la procession finale.

⁹²⁸ La dimension symbolique du feu au cours de la trilogie a été mise en avant par la critique. Gantz (1970, 28) dit ainsi : « in the case of the *Oresteia*, from the initial beacons of the *Agamemnon* to the final counterpoint torches of the *Eumenides*, I suggest that fire repeatedly serves to symbolize the destructive aspects of vengeance, returning to its normal beneficent function only in the procession of the trilogy's close when vengeance itself has been harnessed to the demands of justice. »

Les vers 1024-1025 mentionnent des servantes d'Athéna et les gardiennes de son image (ξὺν προσπόλοισιν, αἶτε φρουροῦσιν βρέτας // τοῦμὸν δικαίως « avec mes servantes et celle qui gardent ma statue avec justice ») et il faut se demander si un nouveau groupe est ainsi introduit sur scène. Aucun déictique n'est présent dans le texte et il est possible que ce groupe rejoigne Athéna après sa sortie de scène puisque la déesse évoque alors le trajet qu'elle va parcourir jusqu'aux lieux souterrains où vont résider les Érinyes⁹²⁹. La question se pose éventuellement de savoir si la statue d'Athéna était intégrée au cortège⁹³⁰. Si cela pourrait constituer un élément supplémentaire de spectacle, il n'y a pourtant guère de raison de bouger la statue⁹³¹. Les vers 1025-1027 évoquent « une troupe glorieuse d'enfants, de femmes » et « une bande de vieilles femmes » qui n'étaient sans doute pas présents sur scène, mais que le spectateur doit imaginer en train de rejoindre le cortège après sa sortie de scène⁹³². Le cortège qui se met en place sous les yeux du spectateur devait déjà être impressionnant et l'imagination du public est encore invitée à se figurer une procession plus importante, complétée après la sortie de scène des personnages par l'arrivée de différents échantillons de la population athénienne qui conduisaient les Érinyes jusqu'à leurs nouveaux lieux de résidence en une fête grandiose.

Une lacune nous prive du début de la phrase qui s'achève au vers 1031, mais les vers 1028-1029 permettent de supposer qu'Athéna donne l'ordre de recouvrir les Érinyes d'un manteau de couleur pourpre (φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι) comme marque d'honneur (τιμᾶτε). Du fait de la lacune repérée pour la première fois par Hermann (1852), l'impératif τιμᾶτε est dépourvu de complément d'objet qui permettrait de préciser avec certitude qui est habillé de ces vêtements de pourpre, mais puisqu'il s'agit d'une marque d'honneur, nous supposons que ce sont les Érinyes qui sont revêtues de la pourpre⁹³³. Il n'est pas à douter que

⁹²⁹ La présence de femmes à côté des jurés athéniens dans le cortège final est cependant importante puisque la question des rapports hommes-femmes est une thématique importante de l'*Orestie*. Voir par exemple Pattoni (2011, 146) qui compare les *Euménides* aux *Suppliantes* : « ad accomunare l'epilogo della vicenda concorre il fatto che al corteo partecipino insieme uomini e donne, quasi a suggerire, nel finale, il superamento della dicotomia maschio/femmina che in entrambe le tragedie è, sia pure per motivi drammatici diversi, fortemente evidenziata. ». Sommerstein (2010a, 180-181) estime que ce sont les servantes d'Athéna qui constituent le chœur secondaire. Ces servantes seraient essentiellement des jeunes filles et leur présence sur scène contribuerait à illustrer la viabilité de la cité d'Athènes après les mentions de toutes les jeunes créatures victimes de violence dans la trilogie. Jouanna (2009, 85-86) estime que ces servantes sortent du temple d'Athéna, comme l'indique le verbe ἐξίκοιτ'.

⁹³⁰ Telle est l'hypothèse faite par Wiles (1997, 211-212) qui estime qu'alors l'espace construit sur scène se dissout dans l'espace réel du théâtre de Dionysos.

⁹³¹ Pour Scullion (1994, 84), la mention de la statue au vers 1024 est un argument en faveur de sa thèse selon laquelle toute la partie athénienne de la pièce est située au niveau du temple d'Athéna.

⁹³² Voir sur ce point Taplin (1977, 412).

⁹³³ Mazon (1921, 170) suppose cependant que ce sont les prêtresses qui sortent du temple qui sont revêtues de la pourpre et traduit par « honorez ces déesses en vous enveloppant dans des robes de pourpre », justifiant son choix

les figurants qui composaient le cortège d'Athéna s'exécutaient et un nouvel élément de spectacle complète la représentation lorsque les membres du chœur se trouvent revêtus d'un manteau de couleur pourpre par les figurants présents sur scène⁹³⁴. Le manteau de couleur pourpre est un rappel des tentures sur lesquelles Clytemnestre forçait Agamemnon à marcher pour rentrer dans le palais dans l'Agamemnon et la couleur pourpre qui s'assimilait précédemment à un flot de sang est finalement récupérée comme symbole des honneurs qui permettent aux Athéniens de se concilier les faveurs des Érinyes⁹³⁵. La couleur pourpre de ces manteaux permet également d'établir un contraste avec le sang qui était certainement visiblement sur scène à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1428) et des *Choéphores* (v. 1055)⁹³⁶. De plus, ce manteau de pourpre rappelait celui dont étaient vêtus les métèques aux Panathénées et l'ensemble de la mise en scène devait rappeler aux spectateurs cette fête qui célébrait la concorde civique, comme nous y reviendrons. Les différences existant entre la procession telle qu'elle avait réellement lieu à Athènes et la marche jouée dans les *Euménides* ont été notées⁹³⁷ et il ne s'agit pas d'offrir une reproduction fidèle du festival, mais de créer une atmosphère de liesse qui évoque l'alliance réalisée entre les Érinyes et le peuple athénien.

Fartzoff (2018, 303) estime qu'« outre les Panathénées ce cortège aux flambeaux qui guide les Érinyes jusqu'à leur *thamos* n'est pas sans évoquer le cortège qui accompagne les jeunes mariés jusqu'au *thamos* de leur nouveau foyer. Le char transportant les nouveaux époux était en effet suivi par les parents de la jeune femme portant des flambeaux. Il s'agirait du mariage symbolique des Érinyes avec la cité. » L'installation spectaculaire des Érinyes à Athènes crée chez les spectateurs une atmosphère festive, riche en connotations et la mise en scène sert à communiquer l'achèvement joyeux que connaît la trilogie.

par le fait que « l'emploi des manteaux de pourpre dans les processions ou les sacrifices solennels est attesté à la fois par les textes et les documents ».

⁹³⁴ Taplin (1977, 412-413) estime cependant que le texte ne prouve pas que les manteaux de pourpre étaient présentés sur scène car Athéna évoque peut-être un fait qui aura lieu au moment où les Érinyes atteignent leur nouveau lieu de résidence. Pattoni (2017, 269) estime au contraire que les Érinyes étaient revêtues de pourpre et que cela constituait un *aition* pour le port des robes pourpres par les métèques lors des Panathénées. »

⁹³⁵ Selon Goheen (1955, 122-123) « a striking development at the very close is a red-robed, torch procession, the color (phoinix) of whose robes relates closely to the color porphyreos and, metaphorically, transmutes the earlier threat of serried bloodshed into a recognized and respected prophylactic symbol. »

⁹³⁶ Nous empruntons l'idée à Sider (1978, 14).

⁹³⁷ Voir sur ce point Easterling (1988, 100) qui établit une série de points sur lesquels la cérémonie représentée dans les *Euménides* diverge de celle que pouvaient expérimenter les Athéniens : la localisation dans un passé lointain et une Athènes imaginaire, la présence d'Athéna elle-même dans la procession, les Érinyes qui prennent la place des métèques, la présence de torches qui étaient plutôt présentes lors de la course précédant la procession. Nous reviendrons plus tard sur ces questions.

Les Érinyes étaient sans doute revêtues du manteau de pourpre après la dernière tirade prononcée par Athéna et la déesse a déjà certainement entamé son mouvement de sortie de scène lorsque le chœur secondaire prend la parole au vers 1032 pour inciter les Érinyes à se mettre en mouvement (βᾶτε). Le chœur secondaire engage les Érinyes à sortir de scène et il est probable que le chœur partait avant le chœur secondaire⁹³⁸. Le chœur secondaire désigne la procession qui accompagne la sortie des Érinyes par l'expression ὑπ' εὐφρονι πομπᾷ et la mise en place du cortège obéit ainsi aux ordres d'Athéna qui recommandait à ses citoyens de se montrer bienveillants pour des déesses qui le seraient tout autant (v. 991-992). Si elle respecte les Érinyes la cité est sûre d'être juste (v. 992-995) et la procession montre la cité littéralement engagée sur la bonne voie⁹³⁹. Le spectacle visuel se trouve en outre doublé d'une dimension sonore très marquée puisque le chœur secondaire donne l'ordre par deux fois de pousser le cri de l'*ololygmos*, aux vers 1043=1047 :

ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς.

« Criez maintenant en réponse à nos chants »

Le texte ne permet pas de savoir avec précision qui entonnait ce cri, le chœur principal ou les autres figurants ou l'ensemble des personnages présents sur scène, mais un cri de joie était certainement entendu sur scène. Là où dans les *Perses* les cris de lamentation exprimaient le deuil des personnages, dans les *Euménides* c'est la joie d'accueillir les Érinyes à Athènes qui se fait entendre par les cris des personnages.

La procession qui clôt les *Euménides* est la plus spectaculaire de toutes celles mises en scène dans les tragédies conservées d'Eschyle⁹⁴⁰. Elle se caractérise en effet par l'intervention d'un grand nombre de figurants dont certains portent des torches et d'autres guident des animaux et cette présence nombreuse confère un aspect grandiose à la sortie des Érinyes hors de scène. La longue préparation de la sortie du chœur signale efficacement aux spectateurs la fin de la pièce et de la trilogie.

Au moyen de la mise en scène plus ou moins spectaculaire de la sortie du chœur, quatre des tragédies d'Eschyle font du spectacle un élément essentiel de la conduite de la pièce à sa

⁹³⁸ Telle est la supposition de Taplin (1977, 414-415).

⁹³⁹ Nous empruntons l'idée à Rehm (2002, 99-100).

⁹⁴⁰ Nous pouvons citer à ce propos Jouanna (2009, 90) : « 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 des groupes. »

fin. En effet, la sortie du chœur est à chaque fois un événement qui donne lieu à un spectacle qui attire l'attention des spectateurs sur les gestes et les mouvements des personnages, qu'il s'agisse de la mise en scène d'une procession endeuillée dans le cas des *Perses* et des *Sept contre Thèbes* ou de l'entrée joyeuse de divinités dans la cité d'Athènes dans le cas des *Euménides*. Chez Eschyle la préparation du départ du chœur devient ainsi le signe reconnaissable de l'imminence de la fin et le spectacle contribue à réaliser l'achèvement de la pièce.

L'*Agamemnon*, les *Choéphores* et le *Prométhée enchaîné* : une action scénique spectaculaire vient mettre fin à la pièce

Les trois tragédies d'Eschyle qui ne finissent pas par la mise en scène de la sortie du chœur nous semblent s'appuyer également sur le spectacle pour achever la pièce. En effet, il est possible de repérer dans l'*Agamemnon* et dans les *Choéphores* un élément dont la mise en scène peut générer des effets spectaculaires qui contribuent à l'achèvement de la pièce. Il en est de même en ce qui concerne le *Prométhée enchaîné* où le cataclysme final se désigne comme l'élément indépassable qui provoque la fin de l'œuvre, mais un problème surgit de la difficulté dans laquelle nous sommes de comprendre comment était mis en scène un tel événement.

L'*Agamemnon* : la dispute entre le chœur et Égisthe nécessite l'intervention de Clytemnestre qui vient mettre fin à l'action

Dans l'*Agamemnon* la dispute finale entre le chœur et Égisthe devait prendre à partir du vers 1649 une tournure spectaculaire. En effet, à partir de ce vers le passage au tétramètre trochaïque devait se traduire par une agitation croissante des personnages sur scène qui animaient ainsi l'espace scénique de leurs mouvements⁹⁴¹. En outre Égisthe en appelle à ses

⁹⁴¹ Sur l'emploi du tétramètre trochaïque pour souligner un accroissement de la tension à la fin de certaines tragédies de Sophocle, voir Jouanna (2001, 365-368). À la fin de l'*Œdipe Roi* et du *Philoctète*, ce rythme devait correspondre à une invitation au départ. Au sujet de l'*Agamemnon*, Fraenkel (1950, 780) note que ce changement de rythme correspond à un « greater excitement » et le compare au changement de mesure qui caractérise la fin d'un acte dans certains opéras de Mozart. Drew-Bear (1968, 393) considère que cet emploi des tétramètres trochaïques

gardes au vers 1650 (εἶα δῆ, φίλοι λοχῖται, τοῦργον οὐχ ἑκάς τόδε « allons donc, chers soldats, l'action n'est pas loin ») et il est possible d'imaginer que ce vers se traduisait par un mouvement de ces hommes qui sont entrés avec Égisthe au vers 1577⁹⁴². En effet, le chœur répond au vers 1651⁹⁴³ par une invitation générale à dégainer l'épée (εἶα δῆ, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω « allons donc, que tout le monde dégaine une épée prête à l'emploi ») et il s'agit sans doute là d'une réponse à un geste menaçant des gardes. Égisthe surenchérit en se disant prêt à mourir l'arme au poing (v. 1652 ἀλλὰ κἀγὼ μὴν πρόκωπος οὐκ ἀναίνομαι θανεῖν « mais moi aussi je ne refuse pas de mourir l'épée dégainée ») et il est possible que lui aussi brandissait alors une arme⁹⁴⁴. La dispute entre le chœur et Égisthe, commencée dès le vers 1612 est en passe de tourner à l'affrontement physique. Les personnages s'appêtent à avoir recours à la violence, avant que Clytemnestre n'intervienne au vers 1654 en effectuant un mouvement qui pouvait lui aussi être relativement spectaculaire, si l'on imagine qu'elle opérait un geste pour séparer les opposants ou pour retenir Égisthe à qui elle s'adresse alors. Égisthe et le chœur continuent à s'invectiver après l'intervention de Clytemnestre et il est possible que les répliques échangées aux vers 1662-1673 s'accompagnaient de gestes menaçants réalisés par Égisthe, ses gardes ou le chœur. Il est possible que cette agitation finale serve à couvrir le moment où l'*ekkykléma* est roulé à l'intérieur de la *skéné*⁹⁴⁵.

est une variante des fins plus communes en anapestes, les deux rythmes servant à exprimer le mouvement et l'agitation.

⁹⁴² *Contra* Wills (1963, 263) qui attribue les vers 1649-1651 à Égisthe et estime que les gardes entrent en scène à partir du vers 1649. Selon lui ces vers servent à remplir l'intervalle qui sépare l'arrivée des gardes de leur déploiement face au chœur, les tétramètres trochaïques servant dès lors à souligner l'entrée de nouveaux personnages.

⁹⁴³ L'attribution des vers 1649-1653 est sujette à débat. Les manuscrits attribuent 1649 à Égisthe, 1650-1651 au coryphée, 1652 à Égisthe et 1653 au coryphée, ce qui suppose que c'est le chœur qui porte l'affrontement sur le plan physique. Cela paraît peu satisfaisant étant donné la faiblesse du chœur, ce qui a invité un certain nombre de critiques (Stanley 1663, Pauw 1745, et Schütz 1799) à redistribuer les vers : 1649-1651 et 1653 à Égisthe, 1652 au chœur. Avec Bothe (1831) certains critiques laissent le vers 1651 au chœur, ce qui crée une stichomythie satisfaisante mais qui suppose *a priori* que les vieillards du chœur soient armés avec des épées. La possession d'épées entre en contradiction avec l'éthos du chœur qui est composé de vieillards déjà trop vieux il y a dix ans pour participer à la guerre de Troie. Pour éviter cette incohérence Verrall fait parler le chef des λοχῖται, solution qui, faisant intervenir ponctuellement un personnage secondaire, nous semble trop peu assurée par rapport aux autres textes tragiques. La possibilité de donner le vers 1650 au chœur a été envisagée par certains critiques, mais il paraît plus sûr d'imputer à Égisthe le passage à la violence physique. Medda adopte la distribution proposée par Bothe et estime que l'invitation à présenter une arme s'adresse à l'ensemble du peuple d'Argos. Dawe (2004, 122) estime que les vers 1650 et 1651 sont deux alternatives pour un même vers. Pour les hypothèses selon lesquelles il faut attribuer le vers 1650 au chœur et imaginer qu'il s'adresse à un groupe de gardes du corps attaché au chœur ou aux hommes qui ont accompagné Agamemnon à son retour, voir Young (1964, 21-23). Pour la mise en scène, il est possible que les gardes d'Égisthe dégainent une épée mais, face à eux, les vieillards du chœur n'étaient certainement pas armés.

⁹⁴⁴ Selon Sommerstein (1989, 299) cependant, Égisthe entrait sur scène sans son épée car il l'aurait prêtée à Clytemnestre.

⁹⁴⁵ Telle est l'hypothèse formulée par Sommerstein (2015, 248 n°5).

Le début de la séquence finale de l'*Agamemnon* repose sur la présentation aux spectateurs d'un élément spectaculaire par la révélation qui était faite du crime de Clytemnestre. La suite de la scène en appelle moins au regard des spectateurs puisqu'il s'agit d'un échange relativement statique entre le chœur et Clytemnestre. L'arrivée d'Égisthe et de ses gardes fournit un nouvel élément de spectacle par l'introduction d'un nouveau groupe en scène puis la fin de la séquence finale s'appuie à nouveau sur la représentation d'une action spectaculaire puisqu'elle met en scène une dispute agitée entre Égisthe et le chœur. Ce retour du spectaculaire à la fin de la séquence finale, où Clytemnestre s'interpose entre deux groupes qui sont sur le point de s'affronter, montre comment Eschyle se sert du spectacle pour achever sa pièce sur un dernier tableau.

Les *Choéphores* : la mise en scène de la folie d'Oreste

Dans les *Choéphores*, c'est la folie d'Oreste qui peut faire l'objet d'une mise en scène spectaculaire⁹⁴⁶. Il s'agit d'un événement moins remarquable que la dispute entre Égisthe et le chœur dans l'*Agamemnon*, mais le jeu de l'acteur pouvait néanmoins être impressionnant lorsqu'il traduisait par ses mouvements les assauts de puissances invisibles sur son esprit. En effet, au vers 1048 Oreste pousse un cri (ᾗ, ᾗ) qui signifie sa surprise et son épouvante et témoigne de l'apparition à ses yeux d'êtres qui ressemblent à des Gorgones⁹⁴⁷, vêtues de noir et enlacées de serpents. L'évocation de cette vision s'accompagne d'un commentaire d'Oreste qui dit ne pouvoir rester en place (v. 1050 οὐκέτ' ἄν μείναιμ' ἐγώ) et le changement énonciatif à l'issue duquel Oreste cesse d'énoncer des tirades (v. 973-1047) pour ne prononcer que des brèves répliques (v. 1048-1062) se traduisait peut-être par des mouvements du personnage dont l'agitation croissante était certainement représentée par le jeu de l'acteur. Oreste répète l'impossibilité dans laquelle il est de rester au vers 1062 (ἐλάυνομαι δὲ κούκέτ' ἄν μείναιμ')

⁹⁴⁶ Frontisi-Ducroux (2006, 34) évoque pour sa part le rôle joué par les gestes de l'acteur dans la construction du personnage des Érinyes à la fin des *Choéphores*. Elle pose ainsi la question de savoir comment Eschyle fait apparaître les Érinyes et après avoir évoqué la « fabrication poétique » de ces créatures, elle mentionne les gestes d'Oreste « gestuellement aussi, car il est certain que les mouvements d'Oreste traduisent son épouvante. Le verbe στροβοῦσιν, employé par le chœur – « quelles vaines apparences te font ainsi tournoyer » (1052) – et le seul indice explicite des manifestations physiologiques de la folie d'Oreste. Il laisse entrevoir une gesticulation désordonnée, conforme à un code corporel de la possession – le tournoiement-, qui mettait sous les yeux des spectateurs, très concrètement, l'effet de la vision d'Oreste retransmise par ses paroles. »

⁹⁴⁷ Sur l'association entre les Érinyes et les Gorgones, voir en outre Belfiore (1992, 20).

ἔγώ) et la sortie du personnage devait être précipitée, offrant ainsi aux spectateurs un dernier spectacle⁹⁴⁸.

La séquence finale des *Choéphores* est bien plus brève que celle de l'*Agamemnon* et la sortie précipitée d'Oreste s'effectue peu de temps après la révélation du tableau macabre de la mort de Clytemnestre et Égisthe. Eschyle multiplie ainsi les effets spectaculaires dans le finale de sa pièce. Dans l'*Agamemnon* le spectacle final était celui d'une dispute entre deux groupes, tandis que dans les *Choéphores* c'est la sortie épouvantée du protagoniste qui captive une dernière fois le regard du spectateur et dans les deux cas il est possible de repérer un élément spectaculaire mis en œuvre par le dramaturge peu avant la fin de la pièce.

Le *Prométhée enchaîné* : une représentation du cataclysme évoqué par les personnages ?

Le texte du *Prométhée enchaîné* contient un événement propre à fournir à la pièce un motif d'arrêt : le cataclysme qui s'abat sur Prométhée à la fin de la pièce et à l'issue duquel le personnage doit se trouver enseveli sous la roche⁹⁴⁹. Cependant, il n'est pas facile de savoir comment un tel événement était représenté sur scène. C'est l'un des points qui fait le plus débat dans la critique sur le *Prométhée enchaîné*⁹⁵⁰. En effet le texte ne donne guère d'indication au sujet de la mise en scène de cette tempête qui est d'abord annoncée⁹⁵¹ par Hermès aux vers 1015-1019 :

οἷός σε χειμῶν καὶ κακῶν τρικυμία
ἔπεισ' ἄφυκτος. πρῶτα μὲν γὰρ ὀκρίδα
φάραγγα βροντῆ καὶ κεραυνία φλογὶ
πατὴρ σπαράξει τήνδε, καὶ κρύψει δέμας
τὸ σόν, πετραία δ' ἀγκάλῃ σε βαστάσει
« Quelle tempête et triple flot de maux
va tomber sur toi, inéluctable. D'abord en effet cette âpre

⁹⁴⁸ Jouanna (1987, 121), dans son étude sur la médecine hippocratique et la tragédie grecque, souligne que « ce que les auteurs tragiques privilégiaient dans les maladies, c'est avant tout ce qu'elles pouvaient avoir de pathétique, de tragique et de spectaculaire » et range la folie d'Oreste du côté des « folies passives » : « le héros est poursuivi par des hallucinations qu'il cherche à fuir. »

⁹⁴⁹ L'entrée en scène d'Hermès n'était sans doute pas spectaculaire. Il devait entrer à pieds, comme le suggère Taplin (1977, 269).

⁹⁵⁰ La nécessité d'employer des moyens scéniques importants pour mettre en scène le *Prométhée enchaîné* est l'un des arguments contre son authenticité. Voir Saïd (1985, 43-46).

⁹⁵¹ La foudre est d'abord évoquée par Prométhée aux vers 992-994 dans des termes qui rappellent Hésiode (voir Saïd (1982, 88)) et la présence de cet intertexte explique en partie l'importance accordée à la foudre en cette fin de tragédie mais ne renseigne guère sur la mise en scène.

falaise au moyen du tonnerre et de la flamme du foudre
mon père la brisera et il ensevelira ton corps.
L'étreinte de la roche t'enserrera. »

Hermès mentionne l'action de la foudre et du tonnerre qui ne pouvait certainement pas être représentée de façon réaliste sur la scène athénienne à l'époque d'Eschyle⁹⁵². Il est également difficile d'imaginer comment la roche à laquelle est attaché Prométhée pourrait exploser⁹⁵³, d'autant plus que cette dernière était certainement nécessaire à la mise en scène de la pièce suivante de la trilogie⁹⁵⁴. Une tempête ne pouvait pas être représentée comme telle sur la scène antique et l'expression *κακῶν τρικυμία* relève davantage de l'expression imagée que de la description d'un phénomène qui va être montré sur scène. Hermès emploie des verbes au futur pour évoquer l'explosion de la roche qui va provoquer l'ensevelissement de Prométhée (*ἔταισ', σπαράξει*) et l'emploi de ce temps ne permet pas d'affirmer que le déchaînement des éléments contre Prométhée avait lieu au cours de la pièce. La « tempête et le triple flot de maux » semblent désigner l'ensemble des malheurs qui vont accabler Prométhée, y compris le temps passé sous terre et l'aigle qui viendra pour dévorer son foie, et non pas spécifiquement un événement qui doit avoir lieu sur scène avant la fin de la pièce.

Lorsque Hermès recommande au chœur de fuir afin de ne pas subir le même sort que Prométhée il évoque seulement le bruit du tonnerre, aux vers 1061-1062 :

μὴ φρένας ὑμῶν ἠλιθιώση
βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον.
« Pour ne pas que vos pensées soient perturbées
par le dur rugissement du tonnerre. »

Contrairement aux vers 1015-1019 la foudre n'est plus mentionnée et le seul danger qu'Hermès évoque est le bruit du tonnerre. Le chœur, dans la réponse qu'il fait à Hermès aux vers 1063-1070 n'évoque pas le cataclysme. Le chœur refuse de s'en aller comme le prescrit Hermès et lorsque ce dernier évoque à nouveau le danger que courent les Océanides, il ne le fait plus qu'en des termes qui évoquent le malheur de façon très générale et qui ne se laissent guère traduire

⁹⁵² Lloyd-Jones (2003, 55) évoque rapidement la possibilité d'une production sicilienne du *Prométhée enchaîné*, ce qui pourrait expliquer la présence d'éléments irréprésentables sur la scène athénienne mais il ne parle pas de la fin de la pièce en particulier.

⁹⁵³ La structure à laquelle est attaché Prométhée est clairement désignée comme un bloc de pierre dans le prologue (v. 4-5 *πρὸς πέτραις // ὑψηλοκρήμνοις* « à des pierre aux escarpements élevés », v. 15 *δῆσαι βία φάραγγι πρὸς δυσχειμέρω* « le lier par la force à une falaise exposée à la tempête », v. 20 *προσπασσαλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ* « je vais te clouer à ce rocher qui ne connaît pas les hommes »), mais il n'est pas facile de savoir si des roches avaient concrètement été installées sur scène ou si c'était une structure plus légère à laquelle Prométhée était enchaîné, les mots des personnages dans le prologue ayant dès lors pour fonction de faire comprendre aux spectateurs qu'ils doivent se représenter Prométhée comme enchaîné à un roc.

⁹⁵⁴ Voir sur ce point Pickard-Cambridge (1942, 38-39).

en éléments de représentation scénique (v. 1072 πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι « piégées par la catastrophe » , v. 1074-1075 εἰς ἀπρόοπτον πῆμ' « dans un malheur imprévisible », v. 1078-1079 εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης // ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας « prises dans le filet sans issue du malheur à cause de votre ignorance »). De même, il est possible d'établir un lien entre l'évocation de la tempête qui s'abat sur Prométhée et « l'orage de folie qui emporte Io »⁹⁵⁵, mais ce rapprochement n'éclaire guère la question de la mise en scène.

Prométhée décrit le cataclysme qui se déchaîne contre lui aux vers 1080-1090 :

καὶ μὴν ἔργῳ κούκετι μύθῳ
 χθὼν σεσάλευται,
 βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται
 βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι
 στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
 εἰλίσσουσι· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα,
 ξυντετάρακται δ' αἰθῆρ πόντῳ.
 τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπή Διόθεν
 τεύχουσα φόβον στείχει φανερῶς.
 « Et c'est en acte et non plus en parole
 que la terre s'ébranle.
 L'écho profond du tonnerre mugit en réponse,
 les traits vifs de la foudre brillent,
 les tourbillons roulent la poussière,
 les souffles de tous les vents sautent les uns contre les autres
 révélant une lutte causée par des vents opposés
 et l'éther se mêle avec la mer.
 Tel est le trait que Zeus lance contre moi,
 qui s'avance de façon visible en engendrant de la peur.»

Le vers 1080 annonce le passage de la parole à l'action et donne à penser que le cataclysme se réalise alors concrètement sur scène, de même que l'adverbe φανερῶς du vers 1090 semble supposer que la tempête est visible aux yeux du protagoniste. Le temps majoritairement employé dans ce passage est le présent (παραμυκᾶται, ἐκλάμπουσι, εἰλίσσουσι, σκιρτᾷ, στείχει) ce qui marque une évolution par rapport aux verbes au futur énoncés par Hermès à l'instant. Cependant il est difficile de comprendre comment ce cataclysme pouvait être représenté de façon réaliste sur scène et la solution la plus économique est de considérer que le spectacle évoqué par les mots de Prométhée était en partie confié à l'imagination du spectateur⁹⁵⁶. En

⁹⁵⁵ Saïd (1984, 34-35).

⁹⁵⁶ Di Benedetto et Medda (1997, 86-87) estiment qu'il est possible que l'écroulement de la roche contre laquelle repose Prométhée ait été en partie réalisé de façon à être visible pour les spectateurs. Ils s'appuient sur le fait qu'un ébranlement de la *skéné* avait peut-être lieu dans une autre tragédie d'Eschyle, les *Hédoni*. Ils estiment également

effet, il était impossible de représenter sur scène de façon réaliste le tremblement de la terre, les tourbillons de poussière, la lutte des vents et la rencontre entre la mer et l'éther. Prométhée décrit peut-être ce qu'il voit mais cela échappe à la vue des spectateurs. Ce procédé peut rappeler les visions dont était saisi Oreste à la fin des *Choéphores*, mais dans cette tragédie de l'*Orestie* le chœur ne voyait pas non plus les Érinyes qui attaquaient Oreste et un effet de sens était créé par l'isolement d'Oreste dans ses visions. Dans le *Prométhée enchaîné* le décrochage qui s'opère entre l'univers de l'action et celui des spectateurs paraît moins compréhensible. Il est donc raisonnable de supposer que les paroles de Prométhée étaient soutenues par quelques moyens scéniques, sonores et/ou visuels, faute de quoi l'image de ce cataclysme resterait très virtuelle, et peu efficace⁹⁵⁷. Mullens (1939, 167) suppose qu'Eschyle emploie pour la fin de son spectacle le *bronteion*⁹⁵⁸ et le *keranoskopeion*⁹⁵⁹. West (1979, 139-140) fait remarquer que des méthodes, telles que tirer des chaudrons et des peaux gonflées ou lancer de torches enflammées, étaient déjà connues du pseudo Hésiode et que Sophocle y fait référence⁹⁶⁰.

Dans sa dernière tirade, Prométhée ne mentionne pas l'effondrement d'une falaise sur lui et le texte n'implique pas en dernier ressort la disparition de Prométhée sous la roche⁹⁶¹, d'autant plus que ce dernier prononce aux vers 1091-1093 une adresse à l'éther qui suppose qu'il est toujours à la surface de la terre. La chorégraphie du chœur, dont le texte ne porte aucune trace, pouvait éventuellement, par des mouvements de panique par exemple, rendre compte de la violence du cataclysme déclenché⁹⁶² alors contre le protagoniste tandis que ce dernier, enchaîné, ne peut contribuer au spectacle que par ses mots et par le ton apeuré et désespéré qu'il pouvait prendre. Le texte ne nous permet d'ailleurs pas de savoir comment étaient traités les mouvements du chœur en cette fin de tragédie. En effet, les Océanides parlent

que des phénomènes sonores et visuels comme le tonnerre et la foudre pouvaient facilement être réalisés. Pour Arnott (1959, 45), qui traduit les vers 1080 et suivants, « this is not the language of the realistic drama. When the doomed Prometheus embarks on this speech, the audience knows that the storm has come; they need no other indication. »

⁹⁵⁷ Selon Pickard-Cambridge (1942, 38) : « probably the play ended with the chorus clustering round him and preparing for the worst, with noises of thunder and wind from behind the scenes. »

⁹⁵⁸ Pollux fournit un témoignage au sujet du *bronteion* : 4,130. Nous en trouvons également une évocation dans la scholie au vers 292 des *Nuées*. Voir Arnott (1989, 89-90).

⁹⁵⁹ Pollux 4, 130 : κεραυνοσκοπεῖον δὲ καὶ βροντεῖον, τὸ μὲν ἐστὶ περιᾶκτος ὑψηλή· « le *bronteion* et le *keranoskopeion*, le premier étant un système pivotant situé en hauteur. »

⁹⁶⁰ [Hésiode] fr. 30. 4-10. Cf Apollodore i. 9. 7; Sophocle fr. 10c. 6.

⁹⁶¹ Saïd (1982, 89) rapproche la façon dont le Titan engage Zeus à le faire disparaître dans le Tartare avec le sort que subit Typhée dans la *Théogonie*. Ce rapprochement ne renseigne guère sur la mise en scène mais montre que la force d'évocation de ce passage est redoublée par un rappel du texte d'Hésiode.

⁹⁶² Davidson (1994, 38) envisage comme mise en scène une danse du chœur qui se regrouperait autour de Prométhée. L'ensemble du groupe disparaîtrait ensuite de scène, Prométhée passant plus ou moins inaperçu au milieu des membres du chœur.

une dernière fois aux vers 1063-1070 où elles font part de leur volonté de rester auprès de Prométhée (v. 1067 *μετὰ τοῦδ' ὅ τι χρῆ πάσχειν ἐθέλω*) et le lecteur ne sait pas comment la sortie du chœur était prévue. Nous avons déjà évoqué ce point et insistons ici sur la liberté dont dispose un metteur en scène moderne sur ce point et sur le sens que cet élément de mise en scène apporte à la pièce et notamment au portrait qui est fait du chœur. La sortie du chœur peut apporter un élément de spectacle supplémentaire, mais ce dernier n'a guère été prévu par le texte tel qu'il nous est transmis. Il est généralement admis que Hermès sort en marchant après le vers 1079⁹⁶³.

Mullens (1939, 167) imagine que Prométhée et le rocher auquel il est attaché, plongent à travers le sol de la scène (« sink through the floor of the stage »), probablement accompagnés du chœur. Cela supposerait l'existence d'une zone de jeu surélevée. West (1979, 140), après avoir repoussé la possibilité que les personnages restent en scène à la fin de la pièce comme étant « a dreadful anticlimax », suppose que Prométhée disparaît de scène comme en disparaissent les fantômes du type de celui de Darius ou de Clytemnestre. West suppose en effet que Prométhée était enchaîné à un vrai rocher présent sur l'orchestra à l'époque d'Eschyle⁹⁶⁴ et qui recelait un accès secret. Le chœur serait sorti par la même voie. Davidson (2005, 209) imagine que Prométhée enchaîné depuis le début sur l'*ekkykléma* qui serait tiré à l'intérieur de la *skéné* représentant une montagne à la fin de la pièce⁹⁶⁵ ou que le chœur se rassemble autour du Titan en faisant des mouvements qui évoquent un engloutissement. Sommerstein (2010a, 222) imagine que Prométhée était enchaîné sur une plaque adossée aux portes de la *skéné*. L'ouverture de ces portes provoquait le basculement de la planche et Prométhée disparaissait ainsi à l'intérieur de la *skéné*⁹⁶⁶. Orsini (1935, 508-509) imagine l'existence d'un panneau situé derrière la *skéné* et qui représenterait le rocher où est enchaîné Prométhée. Les machinistes l'agiteraient pour donner l'impression d'un tremblement de terre puis ils le feraient tomber au moyen de cordes, Prométhée étant dans ce cas représenté par un mannequin⁹⁶⁷.

⁹⁶³ West (1979, 139) favorise cette opinion, Taplin (1977, 269-270) n'évoque que le moment où cette sortie pouvait avoir lieu.

⁹⁶⁴ Voir West (1979, 135-136).

⁹⁶⁵ Saïd (1985, 52), suivant Taplin (1977, 273), fait remarquer les limites d'une telle mise en scène : il serait difficile d'inclure le chœur sur la plateforme roulante et le recours à ce procédé en ce cas irait à l'encontre de l'emploi conventionnel de l'*ekkykléma* qui a pour fonction de montrer un espace intérieur.

⁹⁶⁶ Sommerstein (2010a, 223) estime que les portes de la *skéné* pouvaient représenter l'accès au monde des enfers dans certaines comédies ou drames satyriques. Bakola (2014, 12), qui estime que la *skéné* était intégrée à la mise en scène de l'apparition de Darius comme étant un lieu symbolisant le monde des enfers, évoque l'hypothèse selon laquelle Prométhée bascule à travers l'ouverture de la *skéné* à la fin du drame.

⁹⁶⁷ Sur la théorie de l'emploi d'un mannequin pour représenter le Titan, voir Saïd (1985, 43-44).

Suzanne Saïd (1985, 53-54) suppose qu'une grande partie du spectacle était confiée à l'imagination du spectateur. Elle rapproche le *Prométhée enchaîné* de l'*Héraclès furieux* et des *Bacchantes* où un tremblement de terre ébranlant le palais royal est évoqué sans que disparaisse la *skéné* et suppose qu'un phénomène similaire peut se produire dans le *Prométhée enchaîné*. Pour elle, l'expression ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ ne se traduit pas de manière visuelle mais de manière verbale par le jeu d'échos entre les menaces prononcées par Hermès (v. 1014-1019) et la description faite par Prométhée (v. 1080-1090). L'absence de référence à la vue serait un indice de ce que le spectacle n'était pas montré sur scène, les références au bruit pouvant être facilement traduites par l'emploi du *bronteion*. La danse du chœur pouvait souligner les indications de mouvements.

Un décalage se crée ainsi entre le texte qui suppose la mise en scène d'un événement spectaculaire, à savoir un cataclysme qui doit avoir pour conséquence l'enfouissement de Prométhée sous la roche, et le spectacle que voyait concrètement le spectateur et qui devait quasiment se résumer au jeu de scène des acteurs⁹⁶⁸. Du point de vue du texte, la pièce s'achève comme elle a commencé : par la mise en scène spectaculaire d'un châtiment de Prométhée. Du point de vue du spectacle, la fin pouvait décevoir le spectateur par l'absence d'effets spectaculaires traduisant fidèlement le texte. Du point de vue de ce dernier, la fin du *Prométhée enchaîné* est elle aussi caractérisée par l'arrivée d'un événement spectaculaire qui clôt la pièce. Cependant ce finale est tellement spectaculaire qu'il ne pouvait pas être représenté de façon réaliste, à la différence de ce que l'on avait dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, et il est difficile de comprendre exactement comment le spectacle était employé par le dramaturge à la fin de sa pièce.

En outre, il faut remarquer que le *Prométhée enchaîné* ne limite pas l'emploi du spectaculaire à la séquence finale. En effet, toute la tragédie devait fournir un ensemble très spectaculaire, même si nous sommes à plusieurs moments dans l'impossibilité de reconstituer avec précision la mise en scène de cette tragédie. Nous avons déjà évoqué l'enchaînement de Prométhée qui fournit certainement un prologue très spectaculaire. L'arrivée du chœur qui vient apparemment par la voie des airs⁹⁶⁹ devait elle aussi être spectaculaire, même s'il s'agit là aussi

⁹⁶⁸ Il est possible de faire un parallèle avec l'incendie de Troie qui est évoqué à la fin des *Troyennes* (v. 1294-1297), mais dont on ignore s'il était visible d'une façon ou d'autre sur scène.

⁹⁶⁹ v. 128 πτερύγων θαῖς ἀμίλλαις, v. 132 κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὔραι, v. 135 ὄχῳ πτερωτῶ, v. 279-282 καὶ νῦν ἐλαφρῶ // ποδὶ κραιπνόστυτον θᾶκον προλιποῦσ', // αἰθέρα θ' ἄγνὸν πόρον οἰωνῶν, // ὀκριοέσση χθονὶ τῆδε πελῶ

d'un point très discuté⁹⁷⁰. L'arrivée d'Océan est elle aussi *a priori* une entrée aérienne⁹⁷¹ et l'arrivée du père ne devait guère être moins spectaculaire que celle de ses filles. L'arrivée d'Io se fait au moyen d'un chant (v. 562-588) sans doute accompagné de danse⁹⁷², de même qu'elle sort de scène au cours d'un chant qui évoque les troubles induits par sa maladie (v. 877-886) et les mouvements de cette jeune fille cornue⁹⁷³ animaient certainement l'espace scénique de façon spectaculaire. Ainsi, chaque moment du *Prométhée enchaîné* est caractérisé par un recours au spectaculaire et la séquence finale ne montre guère de particularité sur ce point. Le spectacle est tout de même plus particulièrement difficile à reconstituer dans le finale que dans ce qui précède. Alors que dans la mise en scène de l'entrée en scène du chœur ou d'Océan le spectaculaire pouvait être taxé d'une certaine gratuité, dans la séquence finale l'écroulement de la roche sur Prométhée est un élément essentiel de l'action et le spectacle, pour difficile qu'il soit à imaginer, contribue à la progression de l'action.

Dans l'ensemble les séquences finales des tragédies d'Eschyle sont spectaculaires. En effet, il est possible de repérer des éléments de spectacle dans chacune des œuvres proposées à l'étude. Certaines font sans doute appel à des machines, comme l'*ekkykléma* dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*. D'autres supposent certainement l'emploi d'effets sonores, comme l'extrême fin du *Prométhée enchaîné* semble le nécessiter. Les *Sept contre Thèbes*, l'*Agamemnon* et les *Euménides* supposent l'intervention de figurants tandis que le finale des *Suppliantes* fait intervenir un chœur secondaire dont l'interaction avec le chœur principal peut générer des effets spectaculaires. La révélation des cadavres est un élément de spectacle dans trois des tragédies d'Eschyle et la mise en scène d'une procession dans quatre de ses œuvres.

Loin d'être gratuit, le spectacle est soumis à la dramaturgie dans chacune des fins eschyléennes. Dans les *Perses*, l'arrivée d'un Xerxès en haillons donne une illustration de la défaite qui avant cela n'existait que dans les paroles des personnages. Le spectacle de la déchéance de Xerxès vient répondre au faste de l'empire perse qui a été montré plus tôt dans la pièce et les éléments de spectacle créent des effets de sens qui font de la séquence finale l'espace d'une clarification de la signification de l'œuvre. Dans les *Sept contre Thèbes*, l'apparition des corps des deux frères vient montrer aux spectateurs les effets de la malédiction qui sévit contre

⁹⁷⁰ Voir sur ce point West (1979, 136-137).

⁹⁷¹ V. 286-287 : τὸν πτερυγῶκῃ τόνδ' οἰωνόν // γνώμη στομίῳν ἄτερ εὐθύνων. V. 394-395 : λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς // τετρασκελῆς οἰωνός.

⁹⁷² Taplin (1977, 265-266).

⁹⁷³ V. 588 τὰς βούκερω παρθένου, v. 674 κεραστὶς δ', ὡς ὀρᾷτ'.

la famille des Labdacides. Loin de rester un récit abstrait, les dires du messager viennent s'incarner sous les yeux des spectateurs et à nouveau l'on constate que ce qui jusqu'alors étaient confinés dans les paroles des personnages apparaît concrètement sur scène. L'apparition des corps donne un objet aux lamentations du chœur et permet la conduite d'un deuil efficace qui mène la pièce à sa fin.

La séquence finale des *Suppliantes* nous semble être la moins spectaculaire de tout le corpus transmis d'Eschyle et cela d'autant plus que cette scène fait suite à celle très mouvementée où le héraut égyptien a tenté d'arracher les Danaïdes aux autels de la cité d'Argos. Le chant final qui fait intervenir un chœur secondaire pouvait cependant donner lieu à une chorégraphie remarquable. Tandis que les mouvements vifs qui devaient animer l'espace scénique symbolisait la violence des Égyptiades, une chorégraphie ordonnée des deux chœurs quittant l'espace scénique montrait la réussite provisoire des Danaïdes parvenues à leurs fins. Dans le *Prométhée enchaîné*, il est difficile de comprendre comme était représenté l'éroulement de la roche sur Prométhée, mais ce bouleversement est essentiel pour montrer la rage et la puissance de Zeus et marquer le terme de la pièce.

Dans l'*Orestie* le spectacle contenu par les séquences finales est lui aussi signifiant, même si l'on ne peut sans doute pas nier une recherche des effets spectaculaires pour eux-mêmes. Dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, l'emploi de l'*ekkykléma* marque peut-être l'emploi de machine dans le théâtre d'Eschyle et l'intégration de la *skéné* dans l'espace de jeu des personnages s'accompagne de nouvelles potentialités pour la mise en œuvre du spectacle. Dans les *Euménides*, c'est le recours à un nombre important de figurants accompagnés de torches et d'animaux qui marque la pompe exprimant le caractère grandiose de l'accueil des Érinyes à Athènes. Les choix dramaturgiques d'Eschyle le conduisent à multiplier les effets spectaculaires dans la trilogie que nous avons conservée.

Dans les tragédies d'Eschyle la fin nous semble concentrer le spectacle. Cela est moins vrai dans les *Suppliantes*, où la scène la plus spectaculaire est sans celle de la tentative de rapt des Danaïdes par les Égyptiades, l'*Agamemnon* et le *Prométhée enchaîné* qui sont marquées par un recours au spectacle soutenu tout au long de leur développement, mais il est globalement possible de dire que les fins sont les passages les plus spectaculaires de l'œuvre. Eschyle semble ainsi avoir voulu frapper l'esprit du spectateur qui garde comme dernière impression de l'œuvre celle d'un spectacle riche en effets visuels. La séquence finale intervient en effet de façon primordiale dans la construction de l'avis que se fait le spectateur de l'ensemble de la pièce et Eschyle semble avoir particulièrement travaillé la dimension visuelle de la fin de ses pièces.

En outre, le spectacle semble être employé par le dramaturge pour achever ses pièces. En effet dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores* l'*ekkykléma* se trouve employé de façon spectaculaire pour créer un effet de révélation qui indique au spectateur qu'il a enfin percé les secrets du palais royal. Dans les *Sept contre Thèbes* c'est le transport sur scène des corps d'Étéocle et de Polynice qui constitue le premier élément de spectacle de la séquence finale et qui donne accès aux spectateurs à l'œuvre de l'Érinye. Quatre des tragédies d'Eschyle s'achèvent par la mise en scène d'une procession plus ou moins spectaculaire qui quitte l'espace scénique en signalant ainsi aux spectateurs la fin de la pièce. Il est possible de repérer dans les trois autres tragédies un élément situé à l'extrême fin de la pièce dont la mise en scène animait l'espace scénique et qui achève la pièce par un dernier tableau offert à l'œil du spectateur. Il est très difficile pour un lecteur moderne de reconstruire les éléments de spectacle qui étaient perçus par les spectateurs athéniens lors de la première représentation de la pièce, mais cette recherche et ces hypothèses nous semblent être des pistes intéressantes dans l'approche du texte tragique.

Conclusion

Les principales fonctions dramaturgiques assignées à la séquence finale d'une tragédie d'Eschyle nous semblent au nombre de trois. Au cours de cette séquence, le dramaturge doit vider l'espace scénique pour signaler la fin de la pièce aux spectateurs, achever ou relancer l'intrigue et fournir un morceau spectaculaire destiné à impressionner le spectateur. Chacune des séquences finales d'Eschyle remplit ces exigences dramaturgiques d'une façon originale et s'il est possible d'établir des rapprochements entre les pièces, comme nous avons essayé de le faire, la diversité et la variété qui se laissaient deviner dans la composition de la séquence finale se retrouvent au niveau de ses fonctions dramaturgiques.

Ces trois fonctions dramaturgiques constituent les points principaux de divergence entre un épisode traditionnel et la séquence finale. S'il nous faudrait mener une étude de fond sur ce qu'est un épisode d'une tragédie grecque pour étayer notre propos, il apparaît clairement que le chœur n'a pas pour fonction de sortir à la fin d'un épisode puisque c'est lui qui, au moyen d'un chant, doit établir la liaison entre deux épisodes. Selon Taplin, les mouvements des personnages sont des éléments essentiels pour la délimitation des épisodes mais le chœur lui-même reste en place, sauf exception. Dans les *Euménides*, lorsque le chœur des Érinyes sort une première fois au vers 253, cette sortie ne donne pas vraiment lieu à la formation d'un épisode. Au cours de la pièce, les départs éventuels des personnages sont dans la grande majorité des cas motivés et la séquence finale n'est pas le seul passage de l'œuvre touché par la nécessité de justifier les mouvements de ses personnages mais à la fin le départ est définitif et la sortie doit contribuer au sentiment d'achèvement de l'action. C'est la mise en œuvre de la sortie du chœur qui singularise en propre la séquence finale mais Eschyle traite cette sortie non pas tant comme une nécessité encombrante que comme l'occasion de travailler les rapports entre le chœur et les personnages ou les rapports entre la scène et le hors-scène.

La construction de l'action est singulière dans chacune des tragédies d'Eschyle mais dans une première partie de l'œuvre, le spectateur est généralement tenu en haleine jusqu'à la réalisation d'une action longuement préparée. Cela est moins vrai dans le cas du *Prométhée enchaîné* où à part l'enchaînement initial du Titan, aucune action ne vient donner un climax à l'œuvre avant le déclenchement final d'un cataclysme contre Prométhée. Le régime de la narration est très singulier dans les *Perses* également où l'annonce de la défaite arrive tôt dans l'œuvre mais où le spectateur attend depuis la *parodos* l'arrivée en scène de Xerxès. Dans les autres tragédies, le spectateur attend la réalisation d'une action que la première partie de la pièce amène progressivement, même si les *Euménides* relancent singulièrement l'action après le

procès d'Oreste à cause de la nécessité de calmer les Érinyes. La séquence finale se situe généralement après le climax de la pièce et les personnages n'y sont plus portés par l'élan qui les animait jusqu'alors, mais ils doivent au contraire faire face aux conséquences de l'action. Le régime auquel est soumise la narration est donc différent dans la séquence finale par rapport aux premiers épisodes même s'il est difficile de faire de ce point une généralité dans la mesure où l'action des tragédies eschyléennes n'obéit pas à un seul schéma narratif.

Les tragédies d'Eschyle semblent reproduire un mouvement du dire au voir et la séquence finale donne généralement à voir ce qui auparavant n'existait que dans les paroles des personnages. Ce mouvement peut se retrouver à l'échelle d'une trilogie, comme le montrent les *Euménides* qui donnent chair à un certain nombre d'images évoquées par l'*Agamemnon* et les *Choéphores*. Ce passage à la vision peut être appuyé par un certain nombre de procédés scéniques qui font généralement du finale un morceau spectaculaire. Dans les *Perses*, c'est l'absence de moyens fastueux ainsi que les haillons de Xerxès qui fournissent le spectacle à la dernière partie de l'œuvre, mais dans d'autres tragédies la machinerie peut être employée pour impressionner le spectateur. La sortie du chœur est le premier élément de spectacle sur lequel peut s'appuyer le dramaturge et même lorsqu'elle n'est guère l'objet d'indication dans les paroles des personnages, elle témoigne de la tendance naturelle de la fin à fournir des éléments spectaculaires.

Partie III : la fin et l'interprétation de l'œuvre

Introduction

Comme nous avons pu le montrer, lorsque commence la séquence finale des tragédies d'Eschyle l'action principale est, mis à part pour les *Euménides* et le *Prométhée enchaîné*, sur le point de s'achever ou déjà achevée. Dès lors, c'est un discours sur l'action qui occupe l'attention du public et il peut être intéressant de se demander comment la séquence finale contribue à construire le sens des événements qui ont été présentés au cours de la pièce. Kremer, dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Die Bauformen der Griechischen Tragödie* fait de l'*Ecceschluß*, c'est-à-dire d'une conclusion destinée à présenter l'action, l'un des types d'acte final qui conclut une tragédie grecque. Le dernier segment d'une tragédie pourrait être davantage consacré à l'élaboration du sens et des conséquences des événements évoqués ou montrés au cours de l'œuvre⁹⁷⁴ qu'à la conduite de l'action et se pose dès lors la question du contenu et de la forme du message délivré au sujet de l'action dans la séquence finale.

Nous nous demanderons ainsi quel est l'apport de la séquence finale dans l'élaboration du sens que le spectateur peut prêter à l'action. Pour répondre à cette question, nous comparerons dans un premier temps le discours tenu par les personnages dans la séquence finale à celui tenu par les personnages plus tôt dans l'œuvre au sujet d'un même événement. En effet, il ne s'agit pas de dire que l'action reste incompréhensible au spectateur avant la séquence finale, mais de comparer le discours de la fin au discours antérieurement énoncé pour dégager quel est l'apport spécifique de la séquence finale. Constituant les dernières paroles prononcées par les personnages, la séquence finale pourrait être dotée d'une certaine autorité dans l'établissement du sens de la pièce et il convient dès lors de réfléchir aux infléchissements que peuvent connaître les éléments repris dans le finale.

Dans un deuxième temps, nous nous demanderons si la fin vient clôturer le sens de l'intrigue en délivrant un message éthique sans équivoque ou si au contraire la fin est caractérisée par une certaine ouverture du sens. En effet, la question se pose de savoir si l'interprétation du finale et donc de l'ensemble de la pièce est unique ou plurielle et s'il est possible de trouver un sens univoque qui serait fourni par la séquence finale. Cette question sera l'occasion d'une étude plus générale des apports de la séquence finale en ce qui concerne le domaine de l'éthique : la fin, heureuse ou malheureuse, conforte-t-elle le spectateur dans un système de valeurs ou contient-elle des éléments perturbants ?

⁹⁷⁴ Kremer (1971, 118) : « mit der Präsentation verbunden ist die Deutung des Geschehens: der Betroffene rechtfertigt sich und verallgemeinert sein Schicksal. »

Enfin nous réfléchissons à la façon dont la séquence finale invite le spectateur à se positionner par rapport à la fiction qui lui est présentée. La fin a-t-elle pour but d'accompagner la sortie du spectateur de l'intrigue en opérant une forme de confusion entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs comme cela peut apparaître à la fin des *Euménides* ? La séquence finale, en tant que seuil, est le point de contact entre l'univers de la fiction et celui du réel des spectateurs et nous nous demanderons comment ce contact est orchestré par le dramaturge dans la mesure où la position du spectateur par rapport à l'intrigue est une donnée importante dans l'analyse de la construction du sens d'une tragédie.

Chapitre I : La séquence finale vient-elle modifier l'interprétation des événements qui ont eu lieu au cours de la pièce ?

Dans quelle mesure les propos tenus par les personnages dans la séquence finale modifient-ils l'évaluation qui a été faite jusque-là des événements ayant eu lieu au cours de la pièce ? Les jugements portés sur l'action dans sa partie finale nuancent-ils, corrigent-ils, invalident-ils ou confirment-ils ceux qui sont exprimés par les personnages et par le chœur tout au long de la tragédie ? Y a-t-il un réel gain de compréhension à la fin ou l'action serait-elle aussi bien compréhensible sans le développement apporté dans la séquence finale ? Ce dernier pourrait-il avoir pour fonction de compliquer ou au contraire de simplifier l'interprétation des événements tels qu'ils ont été exposés au cours de la pièce ?

Nous étudierons ainsi le rôle joué par la fin dans la réception de l'intrigue par le spectateur et dans la construction du sens qui lui est conféré. Il est impossible de savoir ce qu'un spectateur particulier pouvait retenir de la représentation, mais il est possible d'étudier la manière dont le dramaturge construit la réception de sa pièce par les spectateurs. La fin, en tant que dernière impression sur laquelle restera le spectateur, constitue un moment clé dans cette construction⁹⁷⁵ et la part généralement importante consacrée dans le finale à l'évocation de l'action nous invite à étudier le discours tenu par les personnages à la fin de l'œuvre. À la fin de *l'Assemblée des Femmes*, Aristophane demande à ses spectateurs de voter pour lui même si le sort l'a placé en premier⁹⁷⁶ et dans un concours la place la plus avantageuse semble être la dernière, ce qui indique que pour les Anciens ce qui arrive en dernier est ce qui se retient le mieux ou fait le plus d'effets. La fin semble ainsi dotée d'une certaine autorité dans l'établissement du sens que les spectateurs vont retenir de la pièce et il faudra se demander dans quelle mesure ce qui est dit à la fin de la pièce annule ou modifie ce qui a été dit plus tôt.

La fin de la pièce correspond généralement au moment où les personnages finissent par en savoir autant que les spectateurs, ce qui crée un effet de clôture⁹⁷⁷, et c'est ce que retiennent les personnages de l'action qui va grandement influencer ce que vont penser les spectateurs de la pièce. Ainsi, à la fin des *Sept contre Thèbes*, le choix du chœur de chanter presque seulement

⁹⁷⁵ « On retient plutôt les mots du début mais plutôt le contenu de la fin » (Bureau et Nicolas (2008, 4)).

⁹⁷⁶ Aristophane, *l'Assemblée des Femmes*, v. 1154-1162.

⁹⁷⁷ Un exemple intéressant de ce phénomène est présenté par *l'Œdipe Roi* de Sophocle où le personnage d'Œdipe se caractérise initialement par l'ignorance de sa propre identité. À la fin de la tragédie cette ignorance est levée mais il est intéressant de noter que l'effet de clôture est compliqué par l'incertitude dans laquelle se trouvent aussi bien le spectateur que les personnages de l'issue des oracles que Créon veut consulter.

la mort des deux frères, à l'exclusion de la victoire de la cité, oriente de façon déterminante la réception de la pièce, le spectateur ayant l'impression que la pièce finit par un désastre complet. Le statut du personnage entre également en compte lorsqu'il s'agit de se demander ce que le spectateur va retenir de l'action⁹⁷⁸ et si l'on reconnaît parfois au chœur une autorité supérieure⁹⁷⁹, les propos d'un personnage tel qu'Égisthe sont d'emblée désavoués par la caractérisation défavorable qui est donnée du personnage. Le discours d'un personnage n'est jamais qu'un point de vue et s'il nous est difficile de restituer ce qu'un spectateur pouvait retenir de la pièce à partir des différents points de vue qu'elle met en scène, nous pouvons cependant étudier l'orientation qui émerge de la séquence finale.

La fin de la pièce correspond généralement au moment où le spectateur fait face à un tout achevé, où il peut considérer l'ensemble de l'œuvre et faire des réflexions sur une action qui ne connaîtra plus de rebondissements. Cela est moins vrai de la séquence finale qui conclut la première ou la deuxième tragédie d'une trilogie liée et il pourra être intéressant d'étudier dans ces cas les stratégies mises en place par le dramaturge pour empêcher le spectateur de figer trop tôt son jugement. La séquence finale correspond au dernier processus à l'issue duquel le spectateur obtient un accès à la composition de l'œuvre et peut tirer un sens de cette composition. La fin est le point à partir duquel tous les éléments précédents de l'œuvre peuvent être vus comme des parties d'un tout signifiant et le progrès par lequel le spectateur sent qu'il s'approche de la fin enclenche une analyse rétrospective qui donne sens à l'action au moment où le spectateur la quitte. La séquence finale se désigne ainsi a priori comme un moment essentiel dans l'interprétation de la pièce.

Pour répondre à cette question, dans quelle mesure la séquence finale vient modifier l'interprétation que le spectateur a pu faire des événements de l'action, nous identifierons le ou les objets sur lesquels un ou des discours se développent dans la séquence finale et nous comparerons les propos tenus par les personnages à la fin de la pièce avec ce qui a pu être dit au cours de l'œuvre. Nous partirons du point de vue donné par les personnages dans la séquence finale pour le confronter ensuite aux avis énoncés précédemment au cours de la pièce.

⁹⁷⁸ Voir par exemple Parker (2009, 131) au sujet des prétentions d'Égisthe à avoir les dieux de son côté.

⁹⁷⁹ Ce point est discuté par Parker (2009, 133-134) pour qui le chœur n'a aucune prétention générale à l'autorité.

Les Perses : le point de vue de Xerxès sur la défaite

La séquence finale apporte le point de vue de Xerxès sur un événement qui a déjà été largement discuté au cours de la pièce, à savoir la défaite perse face aux Grecs. Il est à noter que Xerxès ne prononce aucun trimètre parlé dans le finale, son point de vue n'est pas développé au cours d'une longue tirade qui exposerait en détail sa défense par exemple. Le roi prend part à un dialogue lyrique avec le chœur et c'est le dynamisme de la confrontation entre ces deux personnages qui crée des effets de sens dans le finale.

Selon Garvie (1999, 23-24) deux interprétations de l'action entrent en concurrence dans cette pièce : une première partie de la pièce insisterait sur les dangers inhérents à une trop grande accumulation de richesses tandis qu'une seconde partie mettrait en avant le châtement de l'*hybris* de Xerxès par les dieux. L'une de ces interprétations confère une dimension morale à la pièce, la deuxième, tandis que la première ne donnerait aucun indice aux spectateurs sur la manière de se comporter pour éviter le malheur. Garvie estime que la séquence finale ne fournit pas d'argument en faveur de l'interprétation morale de l'action⁹⁸⁰ mais selon nous il convient tout de même d'étudier l'apport de la séquence dans l'interprétation de la défaite perse.

Xerxès semble osciller entre la plainte, au sujet de l'acharnement du sort et de la divinité à son égard, et la reconnaissance de sa propre responsabilité dans la défaite. Ainsi, le personnage entre en scène en déplorant le sort haïssable qu'il connaît, aux vers 909-912 :

δύστηνος ἐγὼ στυγερᾶς μοίρας
τῆσδε κυρήσας ἀτεκμαρτοτάτης,
ὡς ὠμοφρόνως δαίμων ἐνέβη
Περσῶν γενεᾷ· τί πάθω τλήμων ;
« Malheureux que je suis, après avoir obtenu
ce sort haïssable et tout à fait imprévisible.
Comme c'est avec cruauté que la divinité s'est portée
contre la race des Perses. Qu'est-ce que je subis, pauvre de moi ? »

La plainte se présente comme la modalité de la prise de parole de Xerxès et celui-ci semble attribuer l'action de la défaite à une divinité malveillante (ὠμοφρόνως) qui s'est abattue contre tout attente sur les Perses (ἀτεκμαρτοτάτης)⁹⁸¹. Selon Calame (2017, 142), Xerxès se présente

⁹⁸⁰ 1999, 30: « Xerxes too, like the Chorus, has something to say (911, 921) about the daimon which has destroyed him, but nothing at all about his own ὄβρις. In fact the end of the play is totally unconcerned with the supposed moral, and presents us instead with a simple contrast, between the wretched Xerxes in his rags, the symbol of his utter ruin, and the mighty king who at the beginning of the play led his splendid and confident expedition to Greece. »

⁹⁸¹ Gagarin (1976, 46) voit dans cet adjectif et dans les vers 1006 et 1027 des preuves que la défaite est notamment attribuée à une déficience intellectuelle chez Xerxès. Sommerstein (2012, 425), qui discute de la thèse avancée par

immédiatement comme le héros d'une tragédie attique⁹⁸², victime de sa destinée, endurant les pires souffrances et posant la question tragique par excellence (τί πάθω τλήμων ;). Sans faire état de ses fautes, le roi déplore l'action d'une divinité contre lui et la race des Perses et met en avant un statut de victime. Xerxès répète cette idée d'une divinité versatile qui s'est tournée contre lui aux vers 940-942 :

ἴετ' αἰανῆ καὶ πάνδυρτον
 δύσθροον αὐδάν. δαίμων γὰρ ὄδ' αὖ
 μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.
 « Lancez vos funestes éclats de voix,
 déplorables et gémissants. Cette divinité en effet s'est à présent
 retournée contre moi. »

Xerxès prétend mériter des lamentations à cause du volte-face de la divinité dont il est victime, sans chercher à expliquer l'attitude de cette divinité. Aux vers 949-953 Xerxès évoque l'Arès des Ioniens (Ἰάνων ναύφρακτος Ἄρης) et la plaine maudite où ses hommes ont été fauchés (δυσδαίμονά τ' ἀκτάν) et les Grecs sont à leur tour mentionnés comme cause d'une défaite avant tout cautionnée par les dieux.

Le chœur semble reconnaître l'action néfaste d'une divinité aux vers 1004-1006 :

ἰὼ ἰώ, δαίμονες,
 ἔθετ'⁹⁸³ ἄελπτον κακὸν
 διαπρέπον, οἷον δέδορκεν Ἄτα.
 « Hélas, hélas, divinités
 vous avez causé un malheur inattendu,
 trop visible, comme se révèle Até. »

Le chœur insiste sur le caractère inattendu du mal qui est tombé sur eux (ἄελπτον)⁹⁸⁴, déplorant l'action de la divinité dont le regard perçant semble aveugler les hommes⁹⁸⁵. Tandis que Xerxès prend le chœur à témoin de l'hostilité de la divinité, le chœur s'adresse directement aux dieux réalisant, ce faisant, l'ordre de Xerxès (v. 941-942 « lancez vos funestes éclats de voix »). Le

Garvie selon laquelle les *Perses* proposent aux spectateurs deux interprétations de la défaite, l'une donnant une dimension moralisatrice à la pièce, l'autre pas, et laissent le spectateur choisir entre les deux, estime que la présence de cet adjectif s'explique par le fait que Xerxès n'a pas entendu son père et les causes qu'il a données de la défaite de son fils.

⁹⁸² Calame (2017, 142) : « ainsi la performance musicale du thrène dans l'*exodos* très développée des *Perses* fait de Xerxès, par des moyens poétiques, dramatiques et rituels, un paradigme du héros tragique grec comme victime du renversement de son pouvoir et de sa prospérité. »

⁹⁸³ Nous conservons le texte des manuscrits qui fait du verbe une deuxième personne du pluriel et de δαίμονες un vocatif. Certains critiques proposent de corriger ἔθετ' en ἔθεντ' et font de δαίμονες un nominatif.

⁹⁸⁴ Au vers 265, juste après l'annonce de la défaite, le chœur employait l'expression τότε πῆμ' ἄελπτον. Voir Kelley (1979, 215).

⁹⁸⁵ Moreau (1985, 158) : « le regard perçant d'Até est d'abord un regard fascinateur, un mauvais œil, qui paralyse l'intelligence des humains pour les perdre, avant d'être le regard éclatant du démon destructeur et triomphant. »

chœur réalise les ordres de son roi et au-delà des reprises thématiques, le dramaturge donne à voir le spectacle d'une lamentation qui fait d'autant mieux résonner le rôle joué par la divinité dans la défaite des Perses. Ces jeux énonciatifs de reprise et de réponse mettent en scène une orchestration de la lamentation qui montre le terrain d'entente que trouvent finalement le chœur et Xerxès en accusant la divinité de leurs malheurs. Le chœur évoque également le mauvais sort qui est celui des Perses (v. 1008 *πεπλήγμεθ' οἶα δι' αἰῶνος τύχα*⁹⁸⁶, v. 1012 *κύρσαντες οὐκ εὐτυχῶς*), mettant en avant les forces contraires qui ont assailli les Perses.

D'une part, le personnage et le chœur attribuent leur malheur à l'action arbitraire d'une divinité qui leur aurait porté un coup imprévisible. D'autre part, le finale met également en avant la responsabilité de Xerxès dans la défaite. En effet, le personnage dit sentir ses membres fléchir sous lui à la vue des anciens compagnons de son père qui peuvent comparer les deux règnes connus par la Perse⁹⁸⁷, ces représentants de l'âge d'or de la Perse que Xerxès a mis en péril, et ce mouvement peut être interprété comme un aveu de la honte qu'il peut ressentir. Aux vers 922-924 le chœur n'hésite pas à nommer Xerxès⁹⁸⁸ pour le qualifier de « pourvoyeur d'Hadès » (*Ἄιδου σάκτροι*) et il souligne ainsi les torts qu'il a fait subir à la Perse⁹⁸⁹. Le chœur blâme Xerxès et déplore le résultat de son action sans pointer précisément sa faute. Xerxès reconnaît être devenu un grand mal pour sa terre aux vers 933-934⁹⁹⁰, l'expression *γέννη γὰρ τε πατρώα* rappelant la succession de souverains heureux évoquée par Darius aux vers 762-780⁹⁹¹. Selon Garvie (2009, 347) la particule *ἄρα* montre que Xerxès réalise seulement maintenant

⁹⁸⁶ Le texte de ce vers est discuté, le manuscrit donnant le texte *οἶαι δι' αἰῶνος τύχαι* qui a été montré comme impossible par Broadhead et West. En effet, *δι' αἰῶνος* signifie « tout au long de notre vie » et peut difficilement évoquer la vie des Perses jusqu'à présent ou leur vie future en l'absence d'un indicateur grammatical. West propose *πεπλήγμεθ', οἶ, τῶς δι' αἰῶνος τύχας* avec un génitif de séparation et Broadhead *οἶα δι' Ἰάονας τύχα*. Garvie (2009, 360) encadre la seconde partie du vers par des croix. Gondicas et Judet de la Combe (2018, 105) préférèrent un nominatif pluriel « *hoiai... tukhai* » et traduisent par « Nous sommes frappés. Quelles attaques pour toute une vie. »

⁹⁸⁷ V. 913-914.

⁹⁸⁸ McClure (2006, 90-91) fait remarquer que dans l'*Iliade* nommer un guerrier est une forme de commémoration qui apporte gloire et honneur alors que dans les *Perses* où triomphe la masse anonyme des Grecs, nommer Xerxès revient à souligner ses fautes.

⁹⁸⁹ Xerxès a dépeuplé la terre de Perse pour remplir l'Hadès et la reprise des images de fertilité et du vide de la terre perse qui ont parcouru toute la tragédie met en avant la faute de Xerxès. Voir McClure (2006, 90). Sommerstein (2012, 425) estime que par ces accusations le chœur va bien plus loin, dans la condamnation qu'il fait des fautes de Xerxès, que les remontrances qu'il aurait dû adresser au roi suivant Darius.

⁹⁹⁰ Selon McClure (2006, 95) l'aveu fait par Xerxès aux vers 932-933 « represents the culmination of the discourse of blame directed against him throughout the play. » Grethlein (2007, 382) fait remarquer que le terme *κακόν* par lequel Xerxès se désigne lui-même contraste fortement avec l'adjectif *ἀκάκας* qui désignait Darius au vers 855.

⁹⁹¹ Sommerstein (2012, 245) souligne l'emploi de l'adjectif *πατρώα*, au lieu par exemple de *πατρία*, rappelant ainsi la figure de son père et les propos moralisateurs qu'il a prononcés.

l'ampleur du désastre qu'il a fait connaître à son peuple, et la confrontation entre le chœur et le personnage semble être l'occasion d'une prise de conscience chez ce dernier. La liste accusatrice que dresse le chœur des pertes perses donne lieu à un aveu de la part de Xerxès qui reconnaît avoir laissé ses hommes (v. 962) et le personnage ne se dérobe pas ou ne cherche pas à se justifier face aux insinuations du chœur.

Le début de la séquence finale donne ainsi lieu à deux lectures⁹⁹². D'une part Xerxès met en avant l'action imprévisible et hostile d'une divinité contre les Perses. D'autre part, la honte et la responsabilité du personnage sont mises en lumière⁹⁹³ et si ses fautes ne sont pas explicitées ou ne donnent pas lieu à un développement détaillé, Xerxès n'en est pas pour autant épargné par le chœur. Comme nous le montrerons plus tard, ces deux lectures s'effacent finalement derrière la lamentation partagée entre le chœur et le personnage et la concurrence qui semble les opposer se résoudra par les pleurs sans que l'une triomphe de l'autre. Ces deux lectures ont déjà été données dans la pièce⁹⁹⁴. En effet, dès la *parodos*, le chœur craignait un revirement de la part des dieux (v. 93-100, v. 158). À l'annonce du messager, le chœur évoque la responsabilité des dieux dans la défaite perse (v. 282-283). La Reine disait également qu'il fallait supporter les maux que les dieux donnent (v. 293-294). Le messager, après avoir annoncé que les Perses avaient l'avantage numérique, estime que les dieux ont donné l'avantage aux Grecs, aux vers 345-347 :

ἀλλ' ὃδε δαίμων τις κατέφθειρε στρατόν,
τάλαντα βρίσας οὐκ ἰσορρόπῳ τύχῃ.
θεοὶ πόλιν σώζουσι Παλλάδος θεᾶς.
« Mais c'est ainsi quelque dieu qui a détruit l'armée,
chargeant la balance avec un sort inégal.
Les dieux sauvent la cité de la déesse Pallas. »

Hall (1996, 15-16) et Garvie (2009, 177) font remarquer que le messager parle ainsi comme un Grec, lorsqu'il attribue à une action divine le revers connu par les Perses. Athéna est mentionnée mais le spectateur n'est pas amené à penser que c'est elle seule qui a sauvé Athènes, le pluriel

⁹⁹² La séquence finale fait également quelques références à la valeur des Grecs, valeur qui peut expliquer la défaite perse. Cette dimension est moins travaillée dans les *Perses* que dans d'autres ouvrages rapportant la défaite perse, mais les quelques échos de cette thématique que l'on trouve dans le finale répondent à la première partie de la tragédie et plus particulièrement au dialogue entre la Reine et le chœur au sujet d'Athènes (v. 230-245). Sur ces questions, voir Hopman (2016, 364-365).

⁹⁹³ Saïd (1978, 109-110) met en rapport cette reconnaissance de la part de Xerxès, reconnaissance qui s'accompagne cependant d'une accusation portée contre le destin et les dieux, avec le comportement d'un héros homérique et avec la permanence de la représentation de l'*até* comme étant la tromperie d'un dieu qui pousse un homme à des actes déraisonnables.

⁹⁹⁴ Selon Sommerstein (2010a, 62) : « In general the content of the lament is extremely repetitious, both within itself and of ideas from earlier in the play: it is the mood that is significant. »

indéterminé θεοί assimilant la volonté des dieux à la force du destin. Le messager n'exprime pas la raison pour laquelle les dieux ont favorisé Athènes et l'action divine semble empreinte d'une certaine forme d'arbitraire⁹⁹⁵.

Au vers 354, le messager attribue le début de leur infortune à une divinité vengeresse ou à un dieu mauvais (φανείς ἀλάστωρ ἢ κακὸς δαίμων ποθέν) puis au vers 362 c'est la jalousie des dieux qu'il évoque (τὸν θεῶν φθόνον)⁹⁹⁶. Au vers 354 l'adverbe ποθέν « de quelque part », séparé du participe φανείς, montre que le messager ne prétend pas avoir tout compris de la causalité divine à l'œuvre dans ses malheurs⁹⁹⁷. La suite de la tirade mettra en avant l'habileté guerrière et le courage des Grecs, mais le début insiste sur le rôle qu'ont joué les dieux dans la défaite perse. Après le récit du massacre à Psyttalie, la Reine déplore la tromperie dont le dieu a été l'ouvrier (ὦ στυγνὲ δαῖμον, ὡς ἄρ' ἔψευσας φρενῶν // Πέρσας v. 472-473) et les Perses apparaissent comme les victimes d'une divinité ennemie. Les dieux semblent hostiles aux Perses jusque dans la retraite de ceux qui ont réchappé de la bataille, lorsque le messager évoque la divinité qui a gelé le fleuve pour mieux ensuite piéger les Perses lors de la fonte de la glace (v. 495-506). Le messager achève sa tirade en concluant par l'action désastreuse d'un dieu contre les Perses (v. 314) et le chœur, reprenant la parole pour la première fois depuis le vers 289, lui répond par un distique qui déplore également l'emportement d'un dieu contre les Perses (v. 515-516).

La crainte d'un piège ou d'un retournement de la part des dieux était déjà exprimée dans la *parodos* (v. 93-100, v. 158) et la première partie de la tragédie présente les dieux comme responsables de la catastrophe. Ce qui dans la séquence finale apparaît essentiellement comme le point de vue de Xerxès a déjà été longuement exprimé auparavant par les autres personnages et le roi reprend à son compte l'avis énoncé par le chœur, la Reine ou le messager, mais dans sa bouche, le rejet de la responsabilité sur une figure divine ne peut manquer d'apparaître comme une tentative de se dédouaner. Les plaintes que Xerxès profère dans la séquence finale rappellent la réaction des personnages à l'annonce de la défaite mais l'effet n'est pas exactement le même et la mise en cause des dieux s'efface derrière la responsabilité de Xerxès⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ Voir sur ce point Garvie (1999, 25).

⁹⁹⁶ Le messager souligne également l'incapacité de Xerxès à comprendre la ruse dont il s'est trouvé victime (v. 361, v. 373, v. 454), mais c'est l'action de la divinité qui est mise en avant.

⁹⁹⁷ Nous empruntons l'idée à Garvie (2009, 184).

⁹⁹⁸ Gagarin (1976, 50) établit un parallèle entre la façon dont Agamemnon dans l'*Illiade* blâme Zeus et la façon dont Xerxès, dans les *Perses*, attribue sa défaite au *daimon* : « and just as Agamemnon's excuse help him keep his standing and respect among the Greeks (though it does not relieve him of his liability for punishment), so Xerxes'

En effet, la deuxième partie de la tragédie se concentre davantage sur la responsabilité de Xerxès. Dans le premier *stasimon*⁹⁹⁹, le chœur énonce trois fois le nom de Xerxès qui devient presque l'objet d'une imprécation, aux vers 550-553 :

Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
 Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
 Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
 βαρίδεσσι ποντίαις.
 « Xerxès a conduit, hélas,
 Xerxès a détruit, malheur,
 Xerxès a tout dirigé de façon désastreuse
 avec ses embarcations maritimes. »

La triple anaphore accuse Xerxès sans chercher à l'épargner, lui reprochant d'avoir emporté et détruit ses hommes dans sa folie (δυσφρόνως). Les navires sont l'instrument au moyen duquel Xerxès a causé la destruction de son empire et ils deviennent le symbole de sa défaite. Les reproches faits à Xerxès sont entrecoupés de cris de lamentation (ποποῖ, τοτοῖ) et la douleur ressentie par le chœur semble se mêler à un sentiment de colère.

Dans la scène avec Darius, les personnages ne manquent pas de souligner les erreurs de Xerxès et le père du jeune roi, un mort respecté par les autres défunts, semble doté d'une autorité suprahumaine. Ainsi, l'impétuosité de Xerxès qui a vidé les plaines de son continent est évoquée au vers 718 (θούριος¹⁰⁰⁰ Ξέρξης, κενώσας πᾶσαν ἠπείρου πλάκα). Darius s'étonne de l'audace de son fils qui a osé poser un joug sur l'Hellespont (v. 723) et les parents de Xerxès en viennent à supposer qu'une divinité l'a égaré dans ses pensées (v. 724-725)¹⁰⁰¹. Selon Darius, la divinité n'a fait que précipiter une chute déjà amorcée par Xerxès lui-même (ἀλλ' ὅταν σπεύδη τις αὐτός, χῶ θεὸς συνάπτεται)¹⁰⁰². Darius explicite le tort commis par Xerxès à l'égard des dieux (v. 745-751) et conclut à nouveau à une maladie de l'esprit qui aurait frappé Xerxès (v. 750-751 : πῶς τὰδ' οὐ νόσος φρενῶν // εἶχε παῖδ' ἐμόν). Le joug posé sur l'Hellespont

blaming of the daimon removes some of the disgrace of the defeat from him and helps sustain him through the long lament. »

⁹⁹⁹ Ce *stasimon* commence cependant par l'idée que c'est Zeus qui a tout détruit.

¹⁰⁰⁰ Cet adjectif (= θούρος) s'emploie chez Homère à propos d'Arès. Ce « fléau des guerriers » est doté d'une image ambivalente chez Homère où il apparaît comme un modèle héroïque mais également comme un agent de destruction. Voir Jouan (1990, 222-223).

¹⁰⁰¹ L'expression γνώμη δὲ πού τις δαιμόνων ξυνήψατο est discutée par Jouanna (1993, 90-97) qui accrédite la traduction de Mazon « un dieu sans doute avait touché ses esprits » contre l'interprétation traditionnelle « une divinité l'a sans doute aidé dans son projet ».

¹⁰⁰² Jouanna (1993 81-87) discute du sens de cette maxime et montre comment elle avait initialement un sens positif : « l'homme peut raisonnablement attendre l'aide de la divinité s'il commence à agir par lui-même. » Elle serait prononcée par Darius dans les *Perses* avec « une terrible ironie amère ».

correspond à une tentative pour dompter un dieu et Darius interprète l'entreprise militaire de son fils comme la manifestation d'une démesure appelant un châtement¹⁰⁰³. Ne respectant pas les différences naturelles entre la terre et la mer, Xerxès a défié les dieux et s'est ainsi condamné à un désastre. La Reine rapporte que c'est sous l'influence d'hommes mauvais qu'il a voulu impressionner que Xerxès a lancé son entreprise (v. 753-758) mais cela n'excuse en rien la folie de son projet. Darius expose aux spectateurs les crimes dont s'est rendu coupable Xerxès à l'égard des statues des dieux et des temples grecs (v. 807-815). Les corps qui vont s'amonceler à Platée rappelleront aux hommes qu'il ne faut pas penser au-delà de leur condition de mortel (v. 819-820) et la métaphore de l'épi d'erreur dont la moisson ne produit que des larmes achève de conférer une dimension morale au discours de Darius, en mettant implicitement un nom sur la conduite coupable de Xerxès, à savoir l'*hybris*.

Ce mouvement, à l'issue duquel nous passons de l'intervention d'une divinité à la responsabilité de Xerxès dans la défaite prépare la confrontation entre le chœur et le personnage au début de la séquence finale. Cette dernière ne tranche pas la question de la responsabilité puisque Xerxès aussi bien que le démon sont repérés comme des agents de la destruction perse. À la fin de la pièce, c'est surtout Xerxès qui déplore l'action de la divinité contre lui, ce qui donne l'impression que ce n'est qu'une tentative pour se dédouaner de la part du personnage, tandis que les reproches faits au roi vont progressivement disparaître puisque le chœur va rapidement obéir à ses ordres. La séquence finale semble opérer un effacement progressif de la question de la responsabilité pour se concentrer sur le deuil. En effet, elle montre la réintégration progressive de Xerxès qui bientôt ne songe même plus à incriminer l'œuvre néfaste d'une divinité.

Comme Hopman (2016, 71) a pu le montrer, Xerxès apparaît d'abord comme l'opposant du chœur. Les centres d'intérêt des deux personnages varient au début du passage, le chœur s'intéressant au sort de l'ensemble de la communauté (v. 919 στρατιᾶς ἀγαθῆς, v. 924 Περσᾶν, v. 925 πολλοὶ φῶτες, χώρας ἄνθος, v. 929 Ἀσία δὲ χθών, v. 947 πόλεως γέννας πενθητηῆρος) tandis que Xerxès évoque surtout son propre malheur (v. 909 δύστηνος ἐγώ, v. 912 τί πάθω τλήμων :, v. 915 κάμέ, v. 932 ὄδ' ἐγώ). À partir des vers 988-990 Xerxès exprime la douleur que remue en lui le souvenir de ses compagnons dont le chœur scande les noms. Aux vers 992-

¹⁰⁰³ Le vocabulaire employé fait de Zeus celui qui châtie les pensées impies (v. 827-828 : Ζεὺς τοὶ κολαστὴς τῶν ὑπερκόμπων ἄγαν // φρονημάτων ἔπεστιν, εὐθνοσ βαρύς). Loraux (1981, 75) comparera, au sujet de ce vers, la pensée d'Eschyle à la pratique de l'oraison funèbre où ce sont les citoyens qui sont présentés comme les seuls responsables de la victoire : « et la victoire de Salamine, où Eschyle voyait une manifestation de la colère divine, n'est plus que le signe du droit à l'hégémonie d'un peuple redresseur de torts. »

1002 il ne s'agit d'une interrogation proprement dite, mais la séquence des noms est introduite par ποθοῦμεν « nous regrettons » : le chœur semble se rendre compte qu'il ne s'agit plus tant maintenant de poser des questions accusatrices que de pleurer¹⁰⁰⁴. Dès le vers 1003 le chœur cesse le catalogue des pertes perses et les deux personnages entament une stichomythie lyrique où le chœur reprend les paroles de Xerxès, tous deux s'unissant dans une lamentation antiphonique. À partir du vers 1038 Xerxès donne des ordres au chœur et mène la conduite du deuil, les vieillards reconnaissant une certaine autorité à Xerxès en la matière¹⁰⁰⁵. C'est cette évolution des rapports entre les personnages et cette réintégration progressive de Xerxès qui semblent être l'apport le plus intéressant de la séquence finale. Cette dernière montre en effet la réunion entre le chœur et son roi¹⁰⁰⁶ plutôt qu'elle ne propose un discours continu et détaillé sur la responsabilité de Xerxès dans la défaite. Cette réunion nous semble devoir plus s'analyser en termes de perspectives sur l'action qu'en termes d'action proprement dite. En effet, plutôt que de considérer ces retrouvailles entre Xerxès et le chœur comme l'action positive sur laquelle s'achève la tragédie, nous estimons que cette réunion vaut essentiellement pour l'apaisement des points de vue qu'elle permet. Le finale nous semble plus destiné à étouffer progressivement le débat sur les causes de la défaite qu'à montrer l'action par laquelle Xerxès et le chœur se trouvent globalement réconciliés.

Au moment où commence la séquence finale des *Perses*, le sens que l'on peut prêter à la défaite perse semble avoir déjà été exploré à fond par les personnages. Dès lors Xerxès sert principalement à fournir une image pathétique et la séquence finale correspond au climax émotionnel de l'œuvre, après le climax herméneutique fourni par la scène avec Darius¹⁰⁰⁷. Le chœur n'adresse pas à Xerxès des remontrances, comme Darius le lui avait demandé¹⁰⁰⁸, et la fin de l'œuvre n'est guère dotée d'une tonalité moralisatrice, comme nous y reviendrons.

¹⁰⁰⁴ Nous empruntons cette remarque à Di Benedetto (2007, 1000).

¹⁰⁰⁵ Suter (2008, 162) se demande après un rapprochement avec la lamentation d'Adraste dans les *Suppliantes* d'Euripide s'il ne faut pas voir « the male lament as admission of and liberation from earlier mistakes and faults and the beginning of restoration of moral authority ? »

¹⁰⁰⁶ Schenker (1994, 291) analyse en ces termes la réunion entre Xerxès et le chœur : « the Elders do rebuke Xerxes for his role in the debacle, but Xerxes so thoroughly chastises himself, so readily accepts the blame and responsibility for the defeat (931-934), and even, in terms so familiar to the Elders, expresses his longing for those who have died (988-991), that he lessens the force of the charges against him. »

¹⁰⁰⁷ Pelling (1997, 14-15).

¹⁰⁰⁸ Selon Garvie (1999, 30) dans le finale les personnages ne semblent rien avoir appris de la scène avec Darius. Voir aussi Parker (2009, 128-129) : « the survivors, however, seem to derive little profit from his revelation: not only Xerxes, who was not there to hear him, but even the chorus, who were, continue after his return to the shades to speak uncomprehendingly of the hostility of a daimon. It is perhaps this failure to learn that gives the end of *Persae* that unresolved character which has left many critics unsatisfied. »

L'*Agamemnon* : la réalisation des visions de Cassandre et la réhabilitation d'Agamemnon par le chœur

La séquence finale de l'*Agamemnon* vient confirmer les visions et les paroles de Cassandre¹⁰⁰⁹. En effet, contrairement aux *Perses* où la séquence finale évoquait un événement qui avait déjà été largement évoqué au cours de l'œuvre, dans l'*Agamemnon* l'objet principal de la discussion dans la séquence finale est la mort du roi qui vient d'être réalisée dans le hors-scène et qui, à part dans les paroles de la prophétesse Cassandre, n'existait qu'à l'état de projet tenu secret par Clytemnestre¹⁰¹⁰. La séquence finale de l'*Agamemnon* donne cependant lieu à une réévaluation de la guerre de Troie et du personnage d'Agamemnon, la première partie de la tragédie étant parcourue par la question de l'éloge ou du blâme qu'il convient d'attribuer au roi et à son entreprise guerrière. De même, il sera intéressant de comparer le discours tenu par le chœur sur le sacrifice d'Iphigénie dans la *parodos* et celui que développe Clytemnestre à ce sujet dans la séquence finale.

La séquence finale de l'*Agamemnon* vient confirmer les visions évoquées précédemment par Cassandre¹⁰¹¹. L'évocation du meurtre par Cassandre est l'objet d'une savante élaboration qui révèle peu à peu l'horreur du meurtre à venir¹⁰¹². Ainsi, la prophétesse évoque d'abord en des termes très imprécis le mal que l'on médite dans la demeure (v. 1100-1104) et Eschyle ménage une montée de la tension qui va conforter le chœur dans ses craintes¹⁰¹³. Dans la séquence finale le mal alors annoncé aura été accompli et l'expression τόδε

¹⁰⁰⁹ Pour Judet de la Combe (2004, 155), qui estime que les vers 1372-1576 constituent le cinquième épisode de la pièce : « l'épisode, dans sa composition et dans son propos est le symétrique de la scène de Cassandre. »

¹⁰¹⁰ Selon Kremer si les vers 1372-1673 de l'*Agamemnon* peuvent former une *Ecceschluß* comme la fin des *Perses* et celle des *Sept contre Thèbes*, l'étape franchie entre les deux premières tragédies d'Eschyle et l'*Orestie* ne doit pas être minorée : « denn nicht die lyrische Totenklage ist das Thema des Agamemnon-Schlusses, sondern Kalkül und Rechtfertigung, Interpretation und Deutung. »

¹⁰¹¹ Nous pouvons rappeler ici que l'*exodos*, au sens aristotélicien du terme, contiendrait la scène avec Cassandre. Selon Kremer (1971, 124) « In der Tat weist die Cassandra-Szene Elemente auf, die der Topik der Schlußakte zugehören... Es entspricht nur der Struktur der Ecceschlüsse, wenn Cassandra ihr Schicksal und darüber hinaus das Geschehen des ganzen Dramas deutet. » Kremer souligne également les différences entre la scène avec Cassandre et la séquence finale dans la mesure où la scène avec Cassandre fonctionne comme un miroir d'une action à venir.

¹⁰¹² Si elle ne fait que peu progresser l'intrigue, la scène avec Cassandre n'en est pas moins essentielle dans l'économie du drame. Budelmann et Easterling (2010, 292) s'expriment ainsi à son sujet : « Even though it does little to move on the plot of the play it is woven tightly into its text. »

¹⁰¹³ Voir Medda (2017, III, 166). Selon Budelmann et Easterling (2010, 294) : « Cassandra describes the vision as it makes itself manifest, and then struggles to make it concrete. »

νέον ἄχος (v. 1101) trouvera un écho au vers 1480 (τὸ παλαιὸν ἄχος, νέος ἰχώρ). La menace se précise aux vers 1107-1109 :

ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς,
τὸν ὀμοδέμνιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα—πῶς φράσω τέλος ;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται
« Hélas, malheureuse, tu réalises ceci en effet.
L'érœux qui partage ta couche,
l'ayant lavé dans un bain... Comment dirais-je la fin ?
Cela va rapidement advenir. »

Le féminin *τάλαινα* précise l'identité du criminel tandis qu'au même vers, le démonstratif *τόδε* maintient encore le suspense au sujet de l'action qui va être réalisée. Cassandre évoque le bain donné par Clytemnestre à Agamemnon et où ce dernier va trouver la mort mais renonce pour l'instant à évoquer le crime en lui-même, construisant touche par touche l'image de la scène du crime. Il est difficile de savoir si dans la séquence finale la baignoire apparaît sur scène, comme nous l'avons évoqué dans notre chapitre consacré à la mise en scène de la séquence finale, mais la mort ici prédite d'Agamemnon sera montrée et les paroles prononcées par Cassandre créent des attentes chez le spectateur, attentes qui seront réalisées dans la séquence finale. Cassandre attire déjà par avance l'attention du spectateur sur le vêtement-filet, aux vers 1114-1117 :

ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἴαιδου ;
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνεννος, ἢ ζυναιτία
φόνου.
« Ha, ha, hélas hélas, qu'est-ce que cet objet va se révéler être ?
Est-ce du moins un filet d'Hadès ?
Mais le filet c'est l'épouse, la complice
du meurtre. »

Avant même qu'il n'apparaisse aux yeux des spectateurs, le vêtement dont Clytemnestre se sert pour piéger Agamemnon est présenté comme un objet mystérieux et hors-normes, un filet d'Hadès qui se confond avec l'épouse commettant le crime. Cassandre a peu à peu accès à une vision qui sera sans doute donnée d'un bloc aux spectateurs et ses paroles guident par anticipation le regard du spectateur pour la scène suivante. La séquence finale et tout le reste de la trilogie reviendra sur cet objet mortifère, pour confirmer la vision qu'en a eue Cassandre.

Aux vers 1125-1129 Cassandre rapporte le meurtre d'Agamemnon. Dans sa vision, Agamemnon est devenu un taureau piégé dans des voiles avant de tomber dans une baignoire. Associant Agamemnon à une bête sacrificielle, Cassandre anticipe l'assimilation qui sera faite dans la séquence finale entre la mise à mort d'Agamemnon et le sacrifice d'un animal. Au-delà même de l'événement en lui-même, les visions de Cassandre donnent accès au sens de l'action,

le motif du sacrifice corrompu servant à illustrer la perversion des liens familiaux au sein des Atrides¹⁰¹⁴. La mort d'Agamemnon sera montrée dans la séquence finale comme un fait accompli et c'est cette scène avec Cassandre qui permet de rendre compte du meurtre en lui-même. La séquence finale montrera la réalité crue en lieu et place des images énoncées par Cassandre et le spectateur sera invité à chercher les correspondances entre les images de Cassandre et le spectacle qui lui sera montré.

Cassandre évoque également sa propre mort (v. 1136-1139, v. 1146-1149, v. 1156-1161, v. 1172). La scène gagne en intensité tragique alors que la prophétesse considère le sort qui l'attend. Cassandre évoque le « fer qui fend les crânes » et le spectateur ne peut être que saisi par l'horreur de la scène. La mort de Cassandre est montrée dans la séquence finale mais peu de vers lui sont consacrés et dans son cas, c'est la marche consciente vers la mort qui est dotée d'une grande importance. Tout est dit de la mort de la jeune femme dans la scène qui précède sa mise à mort et dans la séquence finale, il ne restera plus à Clytemnestre qu'à mentionner le cri poussé par Cassandre juste avant de mourir (v. 1444-1446). Cassandre met sa mort en rapport avec le destin de Troie (v. 1156-1161, v. 1168-1172) et le peu de cas qui est fait de son sort dans la séquence finale annonce peut-être un changement dans le regard porté par les personnages sur la guerre de Troie, comme nous allons le voir.

Cassandre est la première à mentionner le crime d'Atrée (v. 1090-1092, v. 1095-1097) et elle introduit ainsi un sujet qui reviendra en force dans la séquence finale. Cette dernière insistera sur le poids qu'a joué la malédiction familiale contre Agamemnon et c'est Cassandre qui donne une première fois accès à ce passé pesant. Dans la scène avec Cassandre, le passé infâme des Atrides apparaît d'abord comme un tabou que la prophétesse vient déterrer aux yeux du chœur. Dans la séquence finale, il servira d'argument à Égisthe pour légitimer le meurtre d'Agamemnon. Cassandre annonce la vengeance qu'Égisthe espère tirer d'Agamemnon, aux vers 1217-1226 :

ὄρατε τούσδε τοὺς δόμοις ἐφημένους
 νέους, ὀνείρων προσφερεῖς μορφώμασιν ;
 παῖδες θανόντες ὡσπερὶ πρὸς τῶν φίλων,
 χεῖρας κρεῶν πλήθοντες οἰκείας βορᾶς,
 σὺν ἐντέροις τε σπλάγχν', ἐποίκτιστον γέμος,
 πρέπουσ' ἔχοντες, ὃν πατὴρ ἐγεύσατο.
 ἐκ τῶνδε ποινὰς φημὶ βουλευεῖν τινὰ
 λέοντ' ἄνακτιν ἐν λέχει στρωφόμενον
 οἰκουρόν, οἴμοι, τῷ μολόντι δεσπότη

¹⁰¹⁴ Voir notamment Zeitlin (1965), nous abordons plus en avant cette question du sacrifice perversi dans le dernier chapitre de notre thèse.

ἐμῶ·

« Vous voyez ces jeunes assis devant cette demeure,
semblables aux formes des songes ?

C'est comme si on voyait des enfants mis à morts par des proches,
emplissant leurs mains de chair, nourriture trop familière,
avec les viscères et les entrailles, chargement lamentable,
qu'ils portent visiblement et dont leur père s'est nourri.

C'est de cela que je dis que quelqu'un prépare la vengeance,
un lion faible vautré dans un lit,
restant à la maison, hélas, contre le maître qui revient,
mon maître. »

Cassandra voit entrailles et viscères et rien ne lui est épargné de l'horreur que représente la dévoration de ses enfants par Thyeste. Égisthe, dans un passage malheureusement corrompu¹⁰¹⁵, fournira un récit qui ne semble guère moins horrifique et les deux passages de la tragédie se répondent pour rendre compte de l'abomination du crime d'Atrée. Cassandra, parlant toujours à travers des images, évoque le lion faible qui va tirer vengeance de ces crimes et elle annonce non seulement la part qu'Égisthe joue dans la mort d'Agamemnon mais également le discours que l'amant de Clytemnestre va tenir dans la séquence finale où il défendra la justice de son acte au nom des crimes du père d'Agamemnon. Comme nous avons déjà pu l'évoquer, le portrait ici donné d'Égisthe sera confirmé par la séquence finale et cette dernière a en partie pour fonction de mettre rétrospectivement en lumière la clairvoyance du personnage de Cassandra. Établissant un lien entre le crime d'Atrée et la mort imminente d'Agamemnon, Cassandra fournit une clé essentielle pour l'interprétation et la compréhension de la mort du roi, complexifiant la causalité à l'œuvre dans le décès d'Agamemnon¹⁰¹⁶. Avant même le début de la séquence finale, la scène avec Cassandra donne les principaux éléments nécessaires à la construction du sens¹⁰¹⁷, mis à part le fait que la prophétesse passe sous silence

¹⁰¹⁵ V. 1594-1597 :

τὰ μὲν ποδῆρη καὶ χερῶν ἄκρους κτένας
ἔθρυπτ', ἄνωθεν ...
... ἀνδρακὰς καθήμενος.
ἄσημα δ' αὐτῶν αὐτίκ' ἀγνοῖα λαβῶν
ἔσθει βορὰν ἄσωτον, ὡς ὄρᾳς, γένει.

Matino (1998, 663), dans son étude sur l'emploi des temps chez Eschyle commente ainsi, au sujet du verbe ἔθρυπτ' : « l'imperfetto trasporta l'azione dal passato al tema del presente e, quasi dilatandola con la sua funzione descrittiva, prepara il terreno al grido di sdegno che doveva procurare ἔσθει (1597), presente storico di un verbo esclusivamente poetico. » Le présent ὄρᾳς, qui permet un jeu d'assonance avec βορὰν, renvoie au cadavre d'Agamemnon qui est alors visible sur scène et achève d'établir le lien entre le festin de Thyeste et la mort de son neveu.

¹⁰¹⁶ Voir sur ce point Medda (2017, III, 225-226).

¹⁰¹⁷ Selon Leahy (1969, 147) : « the action of the play may be said to culminate in the murder of Agamemnon, but the overall illumination of the meaning culminates in the Cassandra scene, and the scenes following the murder,

le sacrifice d'Iphigénie que Clytemnestre mettra largement en avant dans son discours de justification face au chœur. Ainsi, c'est Cassandre qui la première évoque l'arrivée de celui qui la vengera¹⁰¹⁸, c'est-à-dire d'Oreste même si elle ne le nomme pas (v. 1279-1284), anticipant l'emploi offensif que le chœur fera du vengeur de la mort d'Agamemnon plus tard, dans la séquence finale.

La séquence finale a donc pour fonction d'établir la vérité des visions de Cassandre. Cette dernière prédit en effet la mort d'Agamemnon ainsi que la sienne et le tableau macabre sur lequel s'ouvre la séquence finale confirmera ses prédictions, malgré la difficulté qu'a eue le chœur à y accorder crédit. En outre, ce personnage secondaire, à qui la finale ne consacre que quelques vers, est doté d'un rôle essentiel dans l'établissement du sens qu'il faut conférer à la mort d'Agamemnon. En effet, c'est Cassandre qui introduit le lien qui unit la mort d'Agamemnon à celle des enfants de Thyeste et, avant Égisthe, qui fera un récit plus linéaire de la malédiction lancée par son père, Cassandre nous invite à chercher dans les fautes de la génération précédente l'une des raisons de la mort d'Agamemnon¹⁰¹⁹. La séquence finale de l'*Agamemnon*, pourtant déjà longue en elle-même, ne contient pas à elle seule les éléments nécessaires à l'interprétation de l'action principale de l'œuvre.

À la fin de l'*Agamemnon*, les personnages se concentrent d'abord sur la mort du roi. Cette mort a eu lieu juste avant le début de la séquence finale et c'est cette dernière qui révèle aux spectateurs le geste que Clytemnestre a fomenté dans l'ombre, même si Cassandre avait déjà annoncé explicitement le caractère imminent de la mort d'Agamemnon. De même que la séquence finale des *Perses* qui avait pour intérêt principal de montrer Xerxès aux spectateurs, la séquence finale de l'*Agamemnon* vaut d'abord pour ce qu'elle montre. Clytemnestre raconte

which might otherwise have been something of an anticlimax derive their significance largely from Cassandra. » Leahy (1969, 150) montre notamment comment le pacte que Clytemnestre tente de faire avec le démon familial aux vers 1567-1576 correspond à la description par Cassandre du chœur des Érinyes comme *δύσπεμπος ἔξω* aux vers 1189-1190. Sur le rôle joué par Cassandre dans l'élucidation de certaines énigmes présentes plus tôt dans la pièce, voir Schein (1982, 14-15).

¹⁰¹⁸ Moreau (1988, 112) souligne que les prédictions de Cassandre se limitent aux *Choéphores* et ne vont pas jusqu'à l'apaisement qui caractérise les *Euménides*, ce qui montre que, pour importante qu'elle soit à l'échelle du drame, la scène avec Cassandre ne donne pas toutes les clés d'interprétation de la trilogie : « la seule consolation est la certitude qu'un jour viendra le vengeur, Oreste (*Ag.*, 1279 sqq.). Mais cette consolation est encore l'annonce d'un massacre. La vision de la prophétesse s'arrête aux *Choéphores*. Elle ne se poursuit pas jusqu'à l'apaisement des *Euménides*. »

¹⁰¹⁹ Égisthe passera sous silence l'adultère dont il s'est rendu coupable, mais Cassandre y a déjà fait allusion (v. 1192-1993). Dans ce cas il ne s'agit pas de dire que le discours d'Egisthe fait oublier aux spectateurs que son père est le premier à avoir commis un tort contre Thyeste mais plutôt que la comparaison entre le discours de Cassandre et celui d'Egisthe révèle le caractère partial de ce dernier. Voir Leahy (1969, 150).

le meurtre dont elle s'est rendue coupable (v. 1372-1398) et elle apporte ainsi une réponse très claire aux questions que se posaient les membres du chœur aux vers 1346-1371. Le récit que fait Clytemnestre de son crime rend ce personnage monstrueux aux yeux des spectateurs et si elle adopte une posture plus mesurée au cours du finale, l'image de Clytemnestre triomphant au-dessus des corps qu'elle vient de mettre à mort crée une impression forte et durable sur le spectateur. Le chœur sert à mettre en valeur l'horreur de la mort d'Agamemnon et le basculement de Clytemnestre dans le crime.

La séquence finale de l'*Agamemnon* joue un rôle essentiel dans la construction du sens de l'intrigue dans la mesure où elle révèle la mort du roi aux yeux des spectateurs. De plus, elle oriente également la réception de l'action par les spectateurs, notamment par le nouveau discours tenu sur Agamemnon et la guerre de Troie ainsi que par la façon dont se trouve à présent considéré le sacrifice d'Iphigénie. En effet, dans l'*Agamemnon*, la mort du roi nous semble avoir pour conséquence, dans la séquence finale, une forme de clarification de certains des problèmes posés au cours de l'intrigue. De fait la séquence finale se caractérise par un effacement de la figure de la cité de Troie dont la représentation créait une certaine ambiguïté dans la première partie de la pièce, comme nous allons le montrer. En conséquence de cette représentation ambiguë, le portrait qui était fait d'Agamemnon lui-même était ambivalent, oscillant entre l'éloge et le blâme¹⁰²⁰, tandis qu'une fois qu'il est mort le chœur fait unanimement son éloge, sa critique n'étant plus faite que par des êtres disqualifiés par leurs propres fautes, à savoir Clytemnestre et Égisthe. De plus, l'évocation du sacrifice d'Iphigénie dans la séquence finale, où il est avant tout un argument employé par la reine pour justifier son crime, est une version simplifiée de la vision qui était donnée de l'événement dans la *parodos*. La situation reste complexe à la fin de l'*Agamemnon* mais un infléchissement nous semble être opéré¹⁰²¹, infléchissement qui, illustrant la culpabilité de Clytemnestre tout en réduisant les fautes d'Agamemnon, va rendre possible l'acquittement d'Oreste après le matricide et donne de claires indications aux spectateurs sur la façon dont ils doivent interpréter les événements mis en scène par la pièce.

¹⁰²⁰ Pour le propos développé ici, nous nous inspirons très largement de deux articles rédigés par Michel Fartzoff (2009, 2012a).

¹⁰²¹ Romilly (1967, 98) lorsqu'elle évoque la reprise du motif du sacrifice d'Iphigénie et du meurtre des enfants de Thyeste par Atrée disait ainsi : « Mais ces mêmes faits, qui fournissaient de si terrifiantes raisons, ne fournissent plus, maintenant, que d'assez pauvres excuses. » Romilly ne parle pas en termes de simplification ou d'appauvrissement du sens mais sa remarque nous invite à étudier la façon dont les éléments développés au cours de l'intrigue sont repris dans la séquence finale.

La présence de la guerre est tenue dans la séquence finale de l'*Agamemnon*, ce qui établit un fort contraste avec la partie précédente de la pièce¹⁰²². Pour Clytemnestre, la guerre n'est guère que le lieu où Agamemnon s'est rendu coupable d'adultère (v. 1439 Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίῳ)¹⁰²³ et il n'est pas sûr que la façon dont la reine reproche à son mari son inconduite à Troie était jugée pertinente par les spectateurs¹⁰²⁴. Les vers 1451-1460 établissent un contraste entre Agamemnon qui est présenté comme un gardien bienveillant et Hélène qui apparaît comme responsable de nombreuses morts à Troie et qui a couronné ses méfaits par la mort d'Agamemnon, ce qui assimile Hélène à Clytemnestre :

δαμέντος
 φύλακος εὐμενεστάτου καὶ
 πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί·
 πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.
 ἰὼ ἰὼ παράνουσ Ἑλένα
 μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς
 ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ.
 νῦν δὲ τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω
 δι' αἴμ' ἄνιπτον.

« Il est dompté,
 notre gardien à la très grande bienveillance
 et il a souffert beaucoup de peines à cause d'une femme.
 De la main d'une femme il a perdu la vie.
 Hélas, hélas Hélène déraisonnable,
 à toi seule de nombreuses, de très nombreuses âmes
 tu les as détruites sous Troie.
 Maintenant c'est une dernière couronne de malheurs, inoubliable, que tu déposes,
 à travers ce sang difficile à laver. »

Celui qui a bridé Troie d'un terrible mors¹⁰²⁵ se trouve à présent dompté par des cochers mauvais, Égisthe et Clytemnestre qui bientôt (v. 1624, v. 1639) voudront également dompter le chœur. Comme nous avons déjà pu l'évoquer, alors que l'expression ἀλλοτρίας διαί γυναικός aux vers 447-448 constituait une critique de la guerre de Troie où des hommes trouvaient la mort pour une femme qui ne leur était rien, dans la séquence finale la même femme apparaît comme une source de peine pour le roi. Le chœur insiste sur la responsabilité d'Hélène dans les

¹⁰²² Le problème posé par la guerre dans l'*Agamemnon* trouvera sa réponse définitive à la fin des *Euménides*, lorsque la guerre sera présentée comme un moyen pour les Athéniens d'obtenir une vraie gloire, une fois les tensions liées aux querelles familiales apaisées. Voir Fartzoff (2018, 306).

¹⁰²³ Medda (2020, 62) souligne à quel point cette expression est insultante pour Agamemnon.

¹⁰²⁴ Chez Homère par exemple, l'adultère n'est pas présenté comme condamnable, voir Gibeau 1994. Au sujet de l'adultère entre Cassandre et Agamemnon, voir Foley (2001, 215). Sommerstein (2002, 155) : « [she] denounces at great length the extramarital sexual activities of her husband which in most male Greek's view – with the sole exception of his insult to her in bringing Cassandra to her home – were none of her business. »

¹⁰²⁵ V. 132. Voir sur ce point Moreau (1985, 68-70) et Himmelhoch (2005, 286-287).

morts à Troie¹⁰²⁶, établissant un lien de continuité entre la mort des guerriers à Troie et celle d'Agamemnon, faisant de la mort d'Agamemnon le couronnement de l'action néfaste d'Hélène. Cette manière de présenter les choses, en ramenant tout à Hélène, l'origine première de la guerre, permet de disculper doublement Agamemnon qui est en fait responsable du sacrifice d'Iphigénie et, en tant que chef de l'expédition, de la mort de nombreux guerriers à Troie. Clytemnestre reprochera au chœur de tourner sa colère contre sa sœur (v. 1463-1467) mais n'évoquera pas la culpabilité d'Agamemnon dans la disparition de nombreux hommes au combat¹⁰²⁷. Le blâme d'Hélène était une composante déjà présente dans l'œuvre, notamment dans le premier *stasimon*, et il reparaît ici au moment où le chœur tente de donner un sens à la mort d'Agamemnon.

La guerre est évoquée dans la scène avec Égisthe pour établir un contraste entre le guerrier qu'était Agamemnon et le lâche qu'est Égisthe. Le chœur s'exclame ainsi, aux vers 1625-1627 :

γύναι, σὺ τοὺς ἤκοντας ἐκ μάχης μένων
οἰκουρὸς εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἄμα
ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ' ἐβούλευσας μόρον ;
« Femme, toi qui attendant les hommes revenus du combat,
restant à la maison, as sali la couche d'un héros,
en même temps que tu as comploté cette mort contre un homme de guerre. »

La guerre est ici implicitement présentée comme le lieu où s'accomplit l'homme véritable par opposition auquel Égisthe se présente comme un homme-femme qui s'est rendu coupable d'avoir souillé la couche de l'homme parti au combat. La guerre de Troie n'est donc que brièvement évoquée à la fin de l'*Agamemnon* et c'est Hélène qui porte la responsabilité de nombreuses morts tandis que le roi est présenté comme un guerrier accompli.

La brièveté avec laquelle la thématique de la guerre est traitée à la fin de l'*Agamemnon* établit un contraste entre cette dernière partie de l'œuvre et ce qui la précède. Michel Fartzoff (2009, 2012a) a montré que la première partie de l'*Agamemnon* reprenait à son compte « les

¹⁰²⁶ Sullivan (1997, 147-148) voit un lien à établir ici avec le vers 3 du chant I de l'*Iliade* où il est dit d'Achille qu'il envoie de nombreuses âmes en enfer (πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν). Hélène, comme la colère d'Achille est responsable de nombreuses morts grecques à Troie. Judet de la Combe (2004, 158) va également dans ce sens : « en effet, les actions qui lui sont attribuées reprennent, jusque dans l'ordre de leur exposition, les méfaits de la colère du héros tels que les résume le proème de l'épopée. Le retour du roi à Argos est une autre *Iliade*, avec seulement ses aspects négatifs. Une autre gloire, non pas héroïque mais portant uniquement sur le mal, s'impose ainsi pour l'avenir (cf. « de grande mémoire », *polumnēstos* ; le mot, chez Homère, est construit sur un autre verbe, homonyme, et signifie « très courtisée ») ».

¹⁰²⁷ De même, Fartzoff (2018, 247) montre comment le chœur formule la loi du talion mais « n'en accuse pas pour autant le roi : la loi du talion s'incarne en effet dans la malédiction familiale, en sorte qu'Agamemnon n'en est qu'une victime ».

deux images contrastées de la guerre de Troie et de la prise de la cité », entreprise qui révèle à la fois la valeur héroïque des guerriers et qui suscite la pitié pour les vaincus soumis aux excès des vainqueurs. Le chœur, la Reine et le héraut évoquent tour à tour Troie sous un jour pathétique¹⁰²⁸ ou évoquent les excès des guerriers grecs¹⁰²⁹ et les peines de Cassandre, victime qui représente sa cité sur scène, suscitent compassion et admiration de la part du chœur¹⁰³⁰. La mention des excès dont se sont rendus coupables les Grecs à Troie est un puissant vecteur d'angoisse dans la première partie de la trilogie et la victoire des Grecs à Troie est présentée dans une ambivalence qui ne sera pas retravaillée dans la séquence finale. En effet, dans cette dernière, le vocabulaire de la violence est du côté de Clytemnestre (v. 1382 et 1492 pour l'image du filet qui rappelle la guerre de Troie telle qu'elle est évoquée aux vers 126 et 358, v. 1378 et 1423s pour l'emploi de la force par Clytemnestre) et ce déplacement montre que c'est elle qui maintenant représente les dangers liés aux excès¹⁰³¹.

L'évocation réaliste de la guerre a peut-être pour but de montrer le roi coupable et de rendre sa mort nécessaire¹⁰³², mais dans la séquence finale, la mort d'Agamemnon n'est pas présentée comme le résultat de ses excès à Troie. À la fin de la pièce, consacrée en partie à la tâche de donner un sens à l'action de la pièce, la mort d'Agamemnon se trouve entièrement prise dans le contexte de la malédiction familiale liée aux Atrides. La violence et le sang versé se situent à présent du côté du démon lié à la race (v. 1478 *αἱματολοιχός*, v. 1509-1510 *ὄμοσπόροις // ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων*, 1534 *αἱματηρόν*)¹⁰³³. Arès lui-même sert à exprimer « l'atrocité des meurtres familiaux »¹⁰³⁴ (v. 1509-1510). La mort d'Agamemnon, attendue par les spectateurs familiers du mythe¹⁰³⁵, marque le passage de la matière troyenne à la matière fournie par la malédiction des Atrides, déjà annoncée par la scène avec Cassandre. Peut-on

¹⁰²⁸ Le chœur évoque les hymnes de deuil que les Troyens ont dû apprendre à chanter après avoir chanté pour les noces de Pâris et Hélène (v. 709-716). Clytemnestre évoque la mort des Troyens lors du sac de Troie (v. 326-329). Le héraut mentionne le châtement que la cité de Troie a payé pour les noces de Pâris, aux vers 534-537.

¹⁰²⁹ Clytemnestre anticipe les « sacrilèges pillages » auxquels pourraient se livrer les Grecs (v. 341-345) avant que le héraut vienne confirmer que les Grecs ont détruit les autels et les temples des dieux troyens (v. 525-528). Agamemnon évoque quant à lui la fumée qui s'échappe de là où se tenait Troie (v. 818-820).

¹⁰³⁰ Par exemple au vers 1321 : ὦ τλήμων, οἰκτίρω σε θεσφάτου μόρου. « Malheureuse, je te plains de cette mort prophétisée. »

¹⁰³¹ Sur ce point Fartzoff (2018, 249-250).

¹⁰³² Telle est la théorie développée par Leahy (1974).

¹⁰³³ Voir Fartzoff (2018, 290-291).

¹⁰³⁴ Fartzoff (2018, 292-293).

¹⁰³⁵ La mort d'Agamemnon est en effet évoquée plusieurs fois dans l'*Odyssée* (1.35-36, 3.193-94, 4.519-35, 11.404-434, 24.20-22, 96-97, 199-202).

assimiler ce transfert à une simplification des données de l'intrigue¹⁰³⁶ ? Il paraît clair que la vision donnée de la guerre se simplifie à la fin de la pièce. Les crimes familiaux étaient déjà présents dans la première partie de la pièce, qu'il s'agisse de la mort d'Iphigénie ou de celle des enfants de Thyeste évoquée par Cassandre¹⁰³⁷, tandis que la fin réduit et marginalise considérablement la question de la guerre de Troie. La situation est toujours complexe à la fin de l'*Agamemnon*, notamment dans la mesure où il est difficile pour le spectateur de situer l'action des personnages par rapport à la justice, mais l'action d'Agamemnon a perdu de son caractère inquiétant pour faire place à la monstruosité de l'action de Clytemnestre. L'impression que les choses se clarifient à la fin de la pièce est peut-être renforcée par la réduction de la part consacrée aux chants du chœur dans la dernière partie de la pièce, dans la mesure où les chants eschyléens sont souvent des morceaux denses qui condensent les effets de sens.

La vision qui est donnée de la guerre est indissociable du portrait fait d'Agamemnon. Nous avons déjà évoqué le fait qu'une fois qu'il est mort, le portrait du roi d'Argos se trouve rehaussé dans les paroles du chœur¹⁰³⁸. Nous revenons sur ce phénomène pour montrer que cette revalorisation vient donner une réponse à une question posée par le texte et qui est celle de savoir quel discours adresser au vainqueur, un discours de blâme ou d'éloge. Dans la séquence finale, le chœur n'a que des propos élogieux pour son roi, comme nous avons déjà pu l'évoquer. Clytemnestre pointe les fautes commises par Agamemnon mais son point de vue est en partie discrédité par le crime dont elle vient de se rendre coupable et qui la rend monstrueuse aux yeux des spectateurs¹⁰³⁹.

Or, comme Michel Fartzoff (2009) l'a montré, la partie de la tragédie précédant le meurtre posait la question de savoir s'il fallait louer ou blâmer Agamemnon et la question du

¹⁰³⁶ Michel Fartzoff ne présente pas précisément les choses de cette façon, il ne parle pas d'une simplification, son étude ne portant pas spécifiquement sur une comparaison entre la séquence finale et la partie précédente de l'œuvre mais sur le regard porté sur Agamemnon dans l'ensemble de l'*Orestie*.

¹⁰³⁷ V. 1095-1097 par exemple.

¹⁰³⁸ Fartzoff (2018, 227-228) montre que la réhabilitation d'Agamemnon commence tôt dans la pièce : « Or durant toute cette attente du retour du roi, si le chœur a évoqué tous ces excès, il s'est efforcé en même temps de les expliquer en réfléchissant à la justice de Zeus et d'en rendre compte en les intégrant à une conception traditionnelle de la *Dikè* voulue par les dieux. Avant même le retour effectif du souverain, le chœur a ainsi préparé la réhabilitation d'Agamemnon dans la mesure où il est parvenu, dans le chant qui précède immédiatement l'arrivée du roi – le second *stasimon* – à expliquer les excès liés à la prise de Troie. » Fartzoff retrace également l'évolution de la figure d'Agamemnon au cours du troisième épisode et du quatrième *stasimon*.

¹⁰³⁹ Selon Fartzoff (2012a, 169) le blâme que Clytemnestre adresse à son époux est d'ordre uniquement privé, et sa portée est moindre par rapport au propos du chœur qui représente la cité et ses valeurs.

type de discours qu'il convenait de prononcer au sujet du vainqueur de Troie. Dès l'épisode du présage de la hase, Calchas qualifie les apparitions comme étant à la fois favorables et blâmables (v. 145 κατάμομφα) et indique aux spectateurs que leur jugement sur la guerre de Troie sera sollicité¹⁰⁴⁰. Le premier *stasimon* est emblématique de l'hésitation du chœur à louer ou à blâmer le roi puisqu'il débute par un remerciement adressé à Zeus pour avoir enfin puni la cité de Troie (v. 355-366) mais s'achève par l'angoisse suscitée par l'évocation du deuil des Argiens à cause des pertes subies à la guerre (v. 429-436) et mentionne la plainte formulée par le peuple contre le roi (v. 449-462). Le chœur en vient à interroger la gloire héroïque et épique qui lui paraît dangereuse et il préconise ainsi un éloge modéré (v. 468-474)¹⁰⁴¹. L'intervention du héraut qui évoque la guerre dans ses aspects critiquables¹⁰⁴² tout en invitant à louer Agamemnon à l'égal du plus honorable des mortels (v. 521-524, v. 530-532) incite le spectateur à prolonger sa réflexion sur la place respective du blâme et de l'éloge en réponse à l'action du roi. L'accueil d'Agamemnon par le chœur donne lieu à des interrogations de la part de ce dernier sur la façon dont il convient de s'adresser au vainqueur (v. 783-789) et le chœur ne dépasse pas un éloge mesuré tandis que la Reine pratique un « éloge outré »¹⁰⁴³ qui, associé à la pourpre qu'elle fait fouler à Agamemnon, attire sur le roi le *phthonos* des hommes et des dieux.

À la fin de la pièce, le discours de l'éloge et du blâme se distribue différemment : Clytemnestre se vante outrageusement de son action (v. 1393-1394) tandis que le chœur la blâme unanimement. Agamemnon reçoit un soutien entier des membres du chœur qui se demandent comment le pleurer¹⁰⁴⁴ et la figure du roi sera positive pour le reste de la trilogie¹⁰⁴⁵. La malédiction du peuple que le chœur évoque pour faire peur à Clytemnestre (v. 1409 δημοθρόους τ' ἀράς) rappelle celle qui menaçait Agamemnon (v. 458 δημοκράντου δ' ἀρᾶς)

¹⁰⁴⁰ Fartzoff (2012a, 153).

¹⁰⁴¹ Fartzoff (2012a, 154-157).

¹⁰⁴² v. 555-566.

¹⁰⁴³ Fartzoff (2012a, 157).

¹⁰⁴⁴ Au sujet des vers 1489-1496= 1513-1520, Stanford (1983, 96) commente ainsi : « whatever the audience may have thought of Agamemnon in the earlier part of the play, when they heard this dirge sung twice – with the tones and gestures of ritual lamentation and to the mournful music of the pipe and in full view of the corpses of the murdered victims- who could have failed to feel a deep surge of tragic grief? »

¹⁰⁴⁵ Fartzoff (2012a, 169-170). Pour McCall (1990, 21) l'évaluation positive dont bénéficie Agamemnon dans les *Choéphores* a un effet sur la caractérisation du chœur de cette tragédie, qui selon lui n'est pas composée d'esclaves troyennes : « in *Choephoroi* Agamemnon is studiously presented as proper father and rightful ruler ; one would scarcely know that this figure, so revered by the chorus as well as by Orestes and Electra, was the sacker of Troy and the sacrifice of Iphigenia. Such is clearly Aeschylus' dramatic purpose. How odd, then, it would be for Aeschylus to ignore in the language of the play Agamemnon's "career" before and at Troy, yet at the same time to give his chorus an identity which would inevitably call constant attention to that very side of Agamemnon. »

mais la cible en est maintenant la meurtrière du roi¹⁰⁴⁶. C'est Clytemnestre qui s'approprie le vocabulaire de la force et du combat qui avant le retour du roi était employé pour évoquer la guerre de Troie et « c'est la femme qui désormais (...) devient bien plus inquiétante encore, puisqu'elle sort de son rôle traditionnel. »¹⁰⁴⁷ La séquence finale apporte ainsi une réponse à la question de savoir comment évaluer l'action du roi et cette réponse vaut pour une simplification d'un problème présenté auparavant comme épineux. La mort d'Agamemnon aux mains de sa femme s'accompagne d'une évolution de l'image du souverain et cette évolution vient répondre au problème que posait au cours de la pièce l'éloge de l'action du roi.

La réévaluation du personnage d'Agamemnon passe également par l'importance accordée dans la dernière partie de la tragédie à la malédiction familiale dont Agamemnon est une victime, comme a pu le montrer Fartzoff (2018, 245-246). Clytemnestre apparaît comme l'agent de la malédiction (v. 1501), ce qui ne diminue pas sa responsabilité mais fait d'Agamemnon une victime. Au vers 1468, Agamemnon et Ménélas sont désignés par les termes *δίφριοι Τανταλίδαι* et « ils cessent d'être deux individus pour être rattachés à une lignée inquiétante, celle de Tantale, connu pour ses crimes et son terrible châtement. » Agamemnon apparaît dès lors comme impuissant face à une histoire familiale qui le dépasse et le condamne à être à la fois l'auteur de la répétition du crime et sa victime. Agamemnon semble avoir subi le destin familial et le spectateur en oublierait presque le blâme qui pesait sur lui dans la première partie de la tragédie.

La séquence finale vient également modifier la compréhension que le spectateur peut avoir du sacrifice d'Iphigénie. La *parodos* posait le sacrifice d'Iphigénie comme l'un des problèmes majeurs de l'histoire des Atrides. En effet, le passage où le chœur évoque le sacrifice de sa fille par Agamemnon est l'un des morceaux les plus complexes de la tragédie grecque¹⁰⁴⁸ et ses implications dépassent la fonction dramaturgique qui vise à annoncer la vengeance de Clytemnestre. Dans la version eschyléenne, Agamemnon n'est coupable d'aucune faute envers Artémis, qui justifierait que la déesse demande au roi le sacrifice de sa fille¹⁰⁴⁹, mais le

¹⁰⁴⁶ Nous empruntons ce rapprochement à Conacher (1987, 50). Voir également Fartzoff (2018, 248).

¹⁰⁴⁷ Nous citons Fartzoff (2018, 250).

¹⁰⁴⁸ La bibliographie sur le sujet est abondante. Voir chez Medda (2017, I, 50-56). Mastronarde (2005, 324) par exemple s'exprime ainsi: « Struggle as they may, neither the chorus of elders in Agamemnon nor modern critics can satisfactorily harmonize the contradictory involvement of divinity in the events leading to the departure for Troy. »

¹⁰⁴⁹ Contrairement au récit eschyléen, certaines versions antérieures du mythe, comme les *Chants Cypriens*, dont un résumé nous est parvenu par la *Chrestomathie* (135-144) de Proclus, évoquent une faute préalable

dramaturge, au moyen du présage de la hase pleine dévorée par des aigles lie de façon très serrée le meurtre d'Iphigénie et les pertes qu'Agamemnon va causer à Troie¹⁰⁵⁰. Agamemnon semble obéir à la volonté de Zeus en lançant l'expédition grecque contre Troie (v. 60-62). Or Artémis s'offusque de la dévoration d'une hase pleine par des aigles et Calchas interprète ce présage comme le signe que les dieux réclament la mise à mort d'Iphigénie. La volonté des dieux semble particulièrement difficile à percevoir dans le récit que le chœur donne du sacrifice et si le chœur parvient ce faisant à établir un climat d'angoisse, il pose également une énigme à l'esprit du spectateur.

Or la vision qui est donnée du sacrifice d'Iphigénie dans la séquence finale est bien plus simple car dans les paroles de Clytemnestre, Iphigénie semble avoir été tuée par son époux sur le seul motif de l'ambition¹⁰⁵¹. La Reine évoque en ces termes la mise à mort de sa fille, aux vers 1415-1418 :

ὄς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον,
 μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,
 ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλότατην ἔμοι
 ὠδῖν', ἐπαδὸν Θρηκίων ἀημάτων.
 « Lui, qui sans l'honorer, comme s'il s'agissait de la vie d'une bête de bétail
 alors que les brebis abondent dans les troupeaux laineux¹⁰⁵²
 a sacrifié sa propre fille, le fruit très cher de mes douleurs,
 pour charmer les vents thraces. »

Clytemnestre évoque sous son jour le plus infâmant l'acte d'Agamemnon. Ainsi, la Reine estime que son époux a traité sa fille comme une bête et elle établit un contraste entre ce traitement et le lien qui l'attache à Iphigénie en employant le terme évoquant la douleur de l'accouchement pour désigner sa fille (ὠδῖν')¹⁰⁵³. Pour Clytemnestre, la mort d'Iphigénie a été employée comme un charme pour dompter les vents de Thrace et une référence à une vaine pratique magique remplace le problème théologique que constituait ce sacrifice dans la *parodos*.

d'Agamemnon qui se vanta, après avoir tué une biche, d'être meilleur chasseur qu'Artémis. De même dans l'*Électre* de Sophocle (v. 563-576), la protagoniste met en avant la version selon laquelle Agamemnon se serait vanté après avoir tué un cerf. D'après *Électre*, ce serait pour répondre de cette vantardise qu'Agamemnon a dû sacrifier sa fille à Artémis et non pour agréer aux Argiens et à Ménélas comme Clytemnestre vient elle-même de le dénoncer (v. 534-541).

¹⁰⁵⁰ Voir par exemple Fartzoff (2018, 163-171).

¹⁰⁵¹ Sur la lecture personnelle que Clytemnestre donne de la mort d'Iphigénie, voir O'Daly (1985, 8-9).

¹⁰⁵² Clytemnestre avait nommé Agamemnon le « chien de l'étable », soulignant le rôle de protection qu'il devrait avoir envers sa famille dont il a sacrifié un des membres. Pour ce rapprochement, voir Fartzoff (2018, 209).

¹⁰⁵³ Loraux (1981, 50) montre comment qualifiant sa fille de ὠδῖς Clytemnestre exprime qu'Iphigénie est son enfant à elle. Voir également les analyses de Fartzoff (2018, 251-252). Il s'agit sans doute d'un élément anticipé du débat des *Euménides* : qui, du père ou de la mère, est celui qui « enfante » réellement ?

Aux vers 1524-1529, Clytemnestre évoque le sacrifice d'Iphigénie comme le crime dont Agamemnon a payé le prix avec justice :

οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην
οἴκοισιν ἔθηκ' ;
ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν.
τὴν πολυκλαύτην Ἰφιγενείαν,
ἄξια δράσας ἄξια πάσχων
μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχεῖτω,
ξυφοδηλήτω,
θανάτῳ τείσας ἄπερ ἤρξεν.
« N'est-ce pas lui qui as introduit
la ruse funeste dans nos demeures ?
Mais au rejeton que j'ai eu de lui,
ma très pleurée Iphigénie,
subissant un traitement digne de celui qu'il a infligé,
qu'il ne se vante en rien dans l'Hadès,
payant par une mort au fil de l'épée,
les maux qu'il a commencés. »

Le sacrifice d'Iphigénie est coupé de l'interrogation sur la volonté des dieux qu'il portait dans la *parodos* pour n'être plus que le motif de la vengeance de Clytemnestre. L'accent est mis sur la peine causée par la mort de la jeune fille (πολυκλαύτην) et sur le fait que c'est Agamemnon qui a déclenché les hostilités dont il a payé le prix. Moreau (1985, 41) voit dans l'adjectif δολίαν une référence à la ruse employée dans la version traditionnelle par Agamemnon pour amener sa fille à Aulis, à savoir la promesse d'un mariage avec Achille, ruse qui n'est pas explicitement évoquée dans la *parodos*. Le sacrifice d'Iphigénie est réduit à un tort privé, s'inscrit dans le cadre d'un règlement de comptes entre époux et cette évolution prépare peut-être la disparition de ce motif dans la suite de la trilogie, lorsque Clytemnestre n'apparaîtra plus comme une mère assez dévouée pour se référer à la mort de sa fille¹⁰⁵⁴. Aux vers 1555-1559 Clytemnestre exploite une dernière fois la mort de sa fille pour dire que cette dernière s'occupera seule d'accueillir Agamemnon dans le monde des morts, sans que le roi ne soit gratifié des pleurs des siens et la reine achève ainsi d'absorber la mort d'Iphigénie dans le sein de la vendetta familiale¹⁰⁵⁵. La vision qui est donnée du sacrifice d'Iphigénie dans la séquence finale varie

¹⁰⁵⁴ Zeitlin (1965, 491).

¹⁰⁵⁵ « L'emploi de θυγάτηρ et de πατήρ, tout comme celui de φιλεῖν souligne le lien familial qu'Agamemnon a oublié au moment du sacrifice. » (Fartzoff, 2018, 211). Garner (1990, 36) voit dans cette vision de Clytemnestre et dans les vers 1453-1457 un rappel du voyage d'Ulysse aux enfers dans l'*Odyssée* où il rencontre Agamemnon. Ce dernier est bloqué aux enfers tandis qu'Ulysse a pu en repartir et ce rappel épique invite le spectateur à comparer le sort connu par Agamemnon à son retour chez lui à celui d'Ulysse.

donc du récit qu'en faisait le chœur dans la *parodos*¹⁰⁵⁶. Rien n'est dit du dilemme qui était celui d'Agamemnon, rien n'est dit au sujet de la volonté contradictoire des dieux selon laquelle Artémis demande au roi le sacrifice de sa fille pour une expédition ordonnée par Zeus. De même qu'en ce qui concerne la représentation de la guerre de Troie et celle des fautes d'Agamemnon, le sacrifice d'Iphigénie par son père fait l'objet d'une certaine réduction à la fin de l'œuvre.

La séquence finale de l'*Agamemnon* est un morceau complexe qui représente un défi pour l'interprétation du spectateur, notamment à cause des prétentions de Clytemnestre à avoir exercé la justice¹⁰⁵⁷ au moment même où son acte se révèle aux yeux de tous comme monstrueux, mais sur certains points, le finale de l'œuvre a clarifié les enjeux de l'action. L'effacement de la thématique de la guerre de Troie dans la séquence finale correspond à la disparition d'une interrogation qui était posée aux spectateurs amenés à émettre un jugement sur une guerre mythique présentée plus tôt dans l'œuvre dans toute son ambivalence, entre vecteur de gloire et vecteur de larmes et lorsque la pièce s'achève, la guerre n'est plus qu'un fait porté à la gloire d'Agamemnon. La malédiction des Atrides remplace la guerre comme centre de l'attention des spectateurs dans la séquence finale et ce changement ne se donne pas exactement à comprendre comme une simplification de l'intrigue mais il donne lieu à moins de controverse puisque l'enchaînement des maux qui caractérise la famille des Atrides invite unilatéralement au blâme, jusqu'à l'action d'Oreste qui sera à nouveau caractérisée par une forte ambiguïté. La reprise du motif du sacrifice d'Iphigénie est également un élément qui contribue à établir une situation plus claire à la fin qu'au début, ce dernier n'étant plus vu que comme le motif de la vengeance de Clytemnestre. Le traitement de ces thématiques dans la séquence finale ne fait certainement pas oublier totalement aux spectateurs les problèmes posés plus haut dans l'œuvre mais il fournit un certain nombre de réponses et il oriente la réception que doivent en faire les spectateurs.

¹⁰⁵⁶ Pour Sommerstein (2002, 165-166) le langage même de la tragédie est destiné à faire du meurtre d'Agamemnon un événement plus important que le sacrifice d'Iphigénie : « the first corollary arises from the fact that the use of what I have called 'ugly language' sets in only after the killing of Agamemnon. This strongly suggests that we are being encouraged to regard this murder as being on a different level from the past atrocities of which we have heard previously – on the one hand the sacrifice of Iphigeneia, on the other the fate of Thyestes' children. I do not mean that we are meant to perceive it as morally more heinous. (...) But from the dramatic point of view, there is an enormous difference between them and the death of Agamemnon and Cassandra. The former we only heard about, long after the events: the latter we have first imagined in advance through the visions and speeches of Cassandra, then actually heard happen, then we have seen its outcome for ourselves in all its perversity and degradation. (...) It is fitting that that unprecedented sight should be accompanied by the first appearance in the trilogy of language that is itself perverse and degraded by the criteria of tragedy. »

¹⁰⁵⁷ Medda (2020, 62-63) montre comment Clytemnestre, en tenant dans la séquence finale un discours sur la justice, empiète sur un domaine qui est d'ordinaire réservé aux hommes, le droit.

Les *Choéphores* : le problème du matricide

Comparant les *Choéphores* et l'*Électre* d'Euripide Judet de la Combe (2012, 345) affirme ainsi : « Alors que le *kommos* des *Choéphores* permet aux personnages d'établir a priori le cadre normatif de l'acte monstrueux qui va suivre (avec notamment l'invocation de Dikè), cadre normatif vite démenti ensuite par la violence même de l'acte, chez Euripide, les personnages ne questionnent pas le sens de ce qu'ils vont faire pour vivre ensuite la contradiction entre la réalité de leur acte et le sens normatif qu'ils avaient posé au départ, mais ils expérimentent immédiatement, et physiquement, les apories et les contradictions de ce qu'ils ont fait. » Sans revenir sur la comparaison entre les *Choéphores* et l'*Électre* d'Euripide, nous retiendrons l'idée selon laquelle dans les *Choéphores*, les personnages établissent préalablement un « cadre normatif » qui ne résiste pas à la violence du matricide. Il s'agira pour nous de montrer comment le matricide apparaît comme un fait bien plus problématique une fois qu'il est réalisé que lorsqu'il n'était qu'à l'état de projet.

Le matricide devient un problème une fois qu'il est accompli alors que lorsqu'il n'était qu'un projet il suscitait un certain consensus chez les personnages. Dans le prologue Oreste pouvait en appeler à Zeus pour qu'il devienne son allié dans ce qui était présenté comme une lutte pour une juste rétribution (v. 19-20). Aux vers 121-123 le chœur recommandait à Électre de souhaiter l'arrivée de celui qui tuera à son tour (ὅστις ἀνταποκτενεῖ « celui qui tuera en retour ») et lorsque celle-ci demandait si un tel vœu était pieux (καὶ ταῦτά μοῦστιν εὐσεβῆ θεῶν πάρα ; « et cela il m'est possible de le demander aux dieux sans commettre d'impiété ?) le chœur tranchait rapidement les interrogations de la jeune fille en suggérant qu'il est pieux de repayer un ennemi par des maux (πῶς δ' οὐ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς ; « comment ne serait-ce pas pieux que de repayer son ennemi par des maux ? »). Le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe n'était pas alors présenté comme problématique par le chœur qui agit durant toute la première partie des *Choéphores* comme un ferment pour la vengeance d'Oreste et Électre.

Électre reprenait ces paroles du chœur dans la prière qu'elle adressait à Agamemnon et l'arrivée d'un vengeur était présentée comme une œuvre de justice, aux vers 142-144 :

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμᾶορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.
« Pour nous voilà nos prières, pour nos ennemis,
je dis qu'apparaisse ton vengeur, père,

et qu'il tue en retour ceux qui ont tué, avec justice. »

Le matricide n'est pas nommé et le processus qui consiste à tuer qui a tué est présenté comme un acte de justice. Face au tombeau d'Agamemnon, la vengeance est présentée comme un besoin impérieux qui ne tolère aucune discussion. La multiplication des verbes préfixés en anti- (ἀνταποκτενεῖ, ἀνταμείβεσθαι, ἀντικαθανεῖν) donne le sentiment que la mort de Clytemnestre et d'Égisthe n'est qu'un coup destiné à repayer un premier coup.

Dans la scène des retrouvailles entre Oreste et Électre, cette dernière présente sans nuance Oreste comme l'espoir de la demeure et elle donne l'impression que la restauration d'Oreste sur le trône d'Argos est à portée de main pour son frère, aux vers 235-237 :

ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός,
δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,
ἀλκῆ πεποιθὸς δῶμ' ἀνακτῆσιν πατρός.
« Souci très cher à la demeure de ton père,
espoir pleuré d'un germe de salut
t'appuyant sur ta force tu dirigeras la demeure de ton père. »

Électre donnait d'Oreste l'image d'un homme conquérant qui devait s'en remettre à sa force pour se rétablir sur le trône d'Argos. À la fin de la pièce le chœur se demandera si c'est le salut ou la mort qu'apporte Oreste et l'emploi de la force contre sa mère apparaîtra sous un jour beaucoup plus problématique (v. 1073-1074). Aux vers 269-297 Oreste évoquait les maladies qu'il risquait de subir si jamais il n'obéissait pas aux ordres d'Apollon et le meurtre de Clytemnestre apparaissait comme la simple exécution de la volonté divine tandis qu'à la fin de la pièce l'apparition des Érinyes aux yeux d'Oreste révèle que la situation est plus compliquée qu'il n'y paraissait. Au vers 480 également Oreste demande à son père de lui donner le pouvoir sur sa demeure (αἰτουμένῳ μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων « donne, à moi qui le demande, le pouvoir sur tes demeures ») et la mort de Clytemnestre semblait être la solution de tous les problèmes.

La scène de l'affrontement entre Clytemnestre et Oreste laissait cependant deviner que le meurtre de sa mère par Oreste aurait des conséquences funestes pour lui. Au vers 912, Clytemnestre évoquait les malédictions que devrait craindre son fils (οὐδὲν σεβίζῃ γενεθλίους ἀράς, τέκνον ; « tu n'honores en rien les malédictions de ta mère, fils ? »). « Arai » est un nom que peuvent prendre les Érinyes¹⁰⁵⁸ et la reine tente ainsi d'arrêter son fils en suscitant chez lui la crainte des conséquences de son acte, rappelant les malédictions qu'Iphigénie aurait pu prononcer contre son père si elle n'avait pas été bâillonnée (v. 234-236 de l'*Agamemnon*). De

¹⁰⁵⁸ Les *Euménides*, v. 417 : Ἀραὶ δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα. « Dans les maisons souterraines nous recevons le nom de malédictions. »

même, lorsqu’Oreste dit à sa mère que c’est de son propre fait qu’elle meurt (v. 923 σύ τοι σεαυτήν, οὐκ ἐγώ, κατακτενεῖς « c’est toi qui te tues toi-même, pas moi ») Clytemnestre évoque les chiennes enragées dont devrait se garder Oreste (v. 924 ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας « vois, garde-toi des chiennes courroucées de ta mère ») et la reine annonce ainsi l’arrivée des Érinyes. Oreste répond qu’il ne saurait fuir celles de son père (v. 925 τὰς τοῦ πατρὸς δὲ πῶς φύγω, παρεῖς τάδε ; « comment fuir celles de mon père, si je passe à côté de cette action ») et le personnage, acculé, est toujours porté par la nécessité de venger son père. Dans la séquence finale, la vengeance a été accomplie et Oreste ne sera plus porté par cet élan, mais il devra affronter les conséquences de son geste¹⁰⁵⁹. Après avoir montré une hésitation (v. 899), Oreste reste ferme dans son intention de tuer sa mère et parvenant à répondre à sa mère qui tente de l’apitoyer, il présente le meurtre de sa mère comme la seule action possible. La faiblesse des arguments de Clytemnestre dans ce passage¹⁰⁶⁰ semble la condamner sans appel tandis que le sentiment que sa fin est nécessaire est renforcé par la sanction du dieu que semble venir apporter le rappel du rêve de Clytemnestre¹⁰⁶¹.

La séquence finale vient apporter une résolution à la crise politique liée à la tyrannie de Clytemnestre et Égisthe à Argos. Le portrait qui était esquissé de la situation politique à Argos nécessitait l’intervention d’un tyrannicide et de fait dans la séquence finale Oreste et le chœur mettent en avant cette dimension qui est l’une des moins problématiques de la mort de Clytemnestre. Dans la *parodos*, aux vers 55-60, le chœur évoquait la peur qui règne seule (φοβεῖται δὲ τις) sans plus être accompagnée de respect et la dégradation que mentionnait le chœur rend nécessaire l’intervention d’un sauveur destiné à redresser le sort de la cité. Oreste faisait part de sa volonté de libérer Argos de la tyrannie aux vers 302-304 :

τὸ μὴ πολίτας εὐκλεεστάτους βροτῶν,
 Τροίας ἀναστατήρας εὐδόξω φρενί,
 δυοῖν γυναικοῖν ᾧδ’ ὑπηκόους πέλειν.
 « que des citoyens qui sont les plus glorieux des mortels,
 ceux qui ont détruit Troie par une âme résolue,

¹⁰⁵⁹ Taplin (1978, 24) interprète ainsi le changement qui affecte la vision donnée du matricide : « Once the deed is done, however, the scales of naive hope fall from our eyes, the mother’s curses can no longer be glossed over, the looming aftermath of bloodshed must willy-nilly be acknowledged – and not face, but fled ».

¹⁰⁶⁰ Clytemnestre ne met plus en avant le sacrifice d’Iphigénie et apparaît comme une femme lascive pour qui il était dur de supporter l’absence de l’époux (v. 920).

¹⁰⁶¹ V. 928-929 qui rappellent l’interprétation du songe que donnait Oreste aux vers 540-550 où le rêve était présenté comme la sanction divine apportée au projet formé par Oreste de tuer sa mère. Mastrorarde (2005, 323) estime que cette compréhension par Clytemnestre de la signification de son rêve lui confère une mort plus digne que celle d’Agamemnon qui s’était porté vers la mort en toute inconscience.

ne se trouvent pas soumis ainsi à deux femmes »

Dans ces vers, le souvenir de la guerre de Troie sert à établir un contraste entre la gloire qui devrait être celle des Argiens¹⁰⁶² et la honte qu'ils subissent à être les sujets de Clytemnestre et Égisthe. Ce dernier est assimilé à une femme¹⁰⁶³, selon un mouvement déjà amorcé par le chœur dans la séquence finale de l'*Agamemnon* et cette féminisation d'Égisthe sert ici essentiellement à justifier le tyrannicide dont Oreste est appelé à se rendre coupable. Sur le plan politique le geste d'Oreste ne semble pas problématique et la séquence finale répond pleinement aux enjeux soulevés par le texte sur ce point. Alors que dans l'*Agamemnon* et plus particulièrement dans sa séquence finale le lien établi entre la demeure royale et la cité était un lien d'asservissement par lequel l'intérêt collectif se trouvait soumis à l'intérêt domestique de Clytemnestre, à la fin des *Choéphores*, « si la liberté de la cité est tributaire de la libération du palais et de son retour à la lignée légitime, conformément à l'héritage mythique et épique, cette dépendance vis-à-vis du palais a perdu tout aspect dangereux ; elle est au contraire bénéfique pour la liberté des Argiens, dont le nom, Ἀργεῖοι est finalement prononcé à nouveau dans la pièce. »¹⁰⁶⁴

Tout au long de la pièce, Oreste a hésité à donner le nom de mère à la victime de son projet criminel et cette omission suffit pour évoquer la difficulté que représente le matricide¹⁰⁶⁵. Cependant, la première partie de la tragédie mettait essentiellement l'accent sur la nécessité qu'il y avait pour Oreste à aller au bout de son geste et les objections qui pouvaient être formulées étaient rapidement mises de côté¹⁰⁶⁶. Solmsen (1949, 193) fait remarquer que les chants choraux de l'*Agamemnon* laissent entendre que la mort d'Agamemnon est proche mais ne justifient jamais cette mort, tandis que dans les *Choéphores* c'est la justice du geste d'Oreste qui est mise en avant. Dans la séquence finale, Oreste fait face à son crime et l'arrivée des Érinyes ainsi que l'importance accordée à sa souillure rendent compte des conséquences funestes de son action qui apparaît comme particulièrement difficile à juger¹⁰⁶⁷. Oreste a

¹⁰⁶² Nous renvoyons aux propos de Fartzoff (2012a, 169-170) sur la vision de la guerre de Troie comme facteur de gloire après la mort d'Agamemnon.

¹⁰⁶³ Fartzoff (2018, 272-273) montre également le terme ὑπήκοος est employé métaphoriquement pour désigner la servitude des Argiens.

¹⁰⁶⁴ Fartzoff (2018, 269).

¹⁰⁶⁵ Lebeck (1971, 116).

¹⁰⁶⁶ *Contra* Fartzoff (2012a, 171) : « il n'est pas impossible que le thème soit déjà présent dans les paroles du chœur des captives, lorsqu'elles encouragent Oreste à la vengeance, en le poussant à accomplir « un acte pourtant blâmable » (ἐπίμορφον ἄταν : 830) ; mais le texte est ici d'une compréhension trop délicate pour permettre une compréhension assurée ».

¹⁰⁶⁷ Goldhill (1984, 200) évoque « the slippage from certainty of hope to the confusion of the completion. »

conscience de l'ambiguïté de sa victoire¹⁰⁶⁸ et cette ambiguïté est pleinement révélée dans la séquence finale, une fois le meurtre commis. L'évidence des ordres donnés par Apollon¹⁰⁶⁹ est mise en concurrence avec l'apparition des Érinyes et la volonté des dieux se laisse moins facilement comprendre dans la séquence finale¹⁰⁷⁰. La folie d'Oreste n'a pas été prévue par ce qui précède dans la pièce¹⁰⁷¹ et se présente comme une complication à ce qui aurait pu être présenté comme le triomphe d'Oreste. La mise en scène elle-même, créant un parallèle entre l'action d'Oreste et celle de Clytemnestre dans la tragédie précédente, souligne l'ambiguïté du geste d'Oreste¹⁰⁷².

La séquence finale des *Choéphores* invite le spectateur à se concentrer sur le vêtement-filet avec lequel Clytemnestre a jadis piégé Agamemnon (v. 1380-1383). Ce faisant, elle complète la description qui en a été faite dans l'*Agamemnon* et redonne vie à l'objet emblématique de la ruse de Clytemnestre¹⁰⁷³. La vision qui en est donnée dans la séquence finale des *Choéphores* correspond à celle de l'*Agamemnon*, l'objet étant présenté comme un engin mortifère, comme un lien qui a enserré le roi. De l'*Agamemnon* aux *Choéphores*, l'objet a gardé son pouvoir de fascination et alors qu'il participait au triomphe de Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, dans les *Choéphores* il est présenté comme une preuve destinée à accabler la reine¹⁰⁷⁴. Oreste essaie de retourner contre sa mère l'objet dont elle s'est servie contre son père et c'est son langage qui s'apparente à un filet avec lequel il tente de circonscrire le crime et la personne de Clytemnestre¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁶⁸ Voir Fartzoff (2012a, 170-171) et (2018, 282-283) où le critique met en évidence les différences entre Oreste qui qualifie sa victoire par l'adjectif ἄζηλος et Agamemnon qui, dans la pièce qui porte son nom « croyait avoir acquis le ζῆλος malgré les excès de la guerre (cf. *Ag.* v. 939s). »

¹⁰⁶⁹ Au vers 1029 l'expression φίλτρα τόλμης τῆσδε rappelle le vers 996 prononcé au sujet de Clytemnestre (τόλμης ἕκατι) et un parallèle se trouve établi entre les deux actions au moment même où Oreste est pourtant en train de mettre en avant la part du dieu dans son action. Voir Goldhill (1984, 201).

¹⁰⁷⁰ Croiset (1919, 101) : « une question se pose alors pour le spectateur. Oreste ne s'est-il pas trompé ? Le dieu a-t-il bien ordonné le parricide ? En acceptera-t-il la responsabilité ? »

¹⁰⁷¹ Pour Untersteiner (2002, 478) : « Oreste, che fino al matricidio aveva per così dire intensificato la propria personalità, ora assiste al dissolvimento di essa per opera di quelle medesime forze demoniche che lo avevano costretto ad affermarsi per rinsaldare la proprio decisione. Anche qui traspare il solito dissidio tragico di un medesimo valore che si adoppia in contrastanti forze. »

¹⁰⁷² Sur ce point voir par exemple Allen-Hornblower (2016, 209-210).

¹⁰⁷³ Voir sur ce point Noel (2013).

¹⁰⁷⁴ Fartzoff (2014, 42) : « Oreste révèle donc la réalité de ce qu'est le tissu, sous son apparence séductrice, dans un jeu de dévoilement qui suggère un rapprochement avec la femme dont l'apparence séduisante cache chez Hésiode un piège profond. Pour Oreste, montrer, c'est révéler la véritable nature du vêtement et du tissu bigarré devenu piège, dévoiler la métamorphose monstrueuse. »

¹⁰⁷⁵ Selon Rosenmeyer (1982, 137) la présence du vêtement-filet dans les *Choéphores* ainsi que le discours qu'Oreste tient à ce sujet éclairent rétrospectivement le sens qu'il fallait lui donner dans l'*Agamemnon*. Il estime que l'intérêt d'Oreste pour cet objet correspond à celui de Clytemnestre pour les tentures sur lesquelles elle a fait

En effet, Oreste se trouve occupé à qualifier sa mère (v. 994-996) et il invite ainsi le spectateur à juger de ses fautes. Assimilée à une murène et à une vipère, Clytemnestre apparaît comme une sorte de monstre dans la séquence finale et Oreste s'assure que ses auditeurs ont conscience des torts de sa mère. Malgré la lamentation du chœur qui éclate brièvement aux vers 1007-1009, les paroles du protagoniste visent à empêcher la manifestation de tout sentiment de pitié à l'égard de la reine défunte. Oreste reste très discret quant à la réalisation du matricide en lui-même et il met en avant les fautes de sa mère, influençant ainsi l'avis que le spectateur doit se faire des crimes respectifs de Clytemnestre et Oreste. La séquence finale oriente l'interprétation du spectateur en l'invitant à croire en la justice du geste d'Oreste, tout en maintenant sensible le problème du matricide par l'apparition aux yeux d'Oreste des Érinyes de sa mère.

Oreste ne cesse de répéter la justice de son geste (v. 988, v. 990, v. 1027), mais l'agitation qui s'empare de lui met en évidence les complications que suscite la mise à mort de Clytemnestre par son fils. En effet, le protagoniste sent son esprit se troubler (v. 1021-1025) avant de voir les Érinyes apparaître à ses yeux et ce trouble se traduit bientôt par une fuite qui signifie aux spectateurs qu'Oreste doit encore affronter un certain nombre d'épreuves avant de pouvoir être purifié et acquitté du meurtre qu'il a commis. Les complications liées au matricide se fixent sur la personne même d'Oreste et elles prennent notamment la forme d'un problème de pureté (v. 1016-1017), le protagoniste se sentant affligé d'une souillure comme nous y reviendrons plus tard. Dans la séquence finale, le personnage fait face aux conséquences de son geste qui n'avaient pas été évoquées plus haut et ces conséquences s'apparentent à un trouble qui s'abat sur le personnage et nécessite son départ d'Argos. Ainsi, loin de retirer de la gloire de son action, le jeune homme n'obtient que le renom d'un banni (v. 1043-1044)¹⁰⁷⁶.

Oreste évoque les ordres d'Apollon et les vers 1029-1033 rappellent les vers 269-297. Oreste apporte cependant une précision importante dans la séquence finale, à savoir qu'Apollon a dit que c'est sans souffrir qu'il pouvait tuer sa mère et c'est à la fin de la pièce que le cercle du *παθεῖν τὸν ἔρξαντα* semble pouvoir être brisé¹⁰⁷⁷. Dans la séquence finale, Oreste ne rappelle pas le châtement dont l'a menacé Apollon (v. 1032 *οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν*), comme s'il n'osait

marcher Agamemnon : « Heroism, gigantic corruption, the endless flow of blood – in the house, in Aulis, in Troy, give way to palace cabal, lying tales, and stealthy action. With the demonstration of the pitiful shroud, the past takes on a new, vastly reduced meaning. ».

¹⁰⁷⁶ Voir sur ce point Fartzoff (2018, 306).

¹⁰⁷⁷ Sommerstein (2010a, 193) insiste sur le caractère tardif de cette révélation grâce à laquelle on sait maintenant que le cercle des meurtres va pouvoir être brisé.

comparer le sort promis par Apollon et celui qu'il subit actuellement¹⁰⁷⁸. En effet, pour l'heure, Oreste fait face à l'arrivée des chiennes de sa mère et si son projet d'aller supplier Apollon à Delphes laisse attendre la possibilité d'une échappatoire, le finale des *Choéphores* offre un rebondissement qui remet en cause l'assurance dont faisaient montre tantôt les personnages dans leur projet de vengeance. Si le chœur donne à comprendre le matricide comme un acte héroïque qui a libéré la cité d'Argos (v. 1044-1047) le protagoniste lui-même évoque sa souillure et la vision optimiste du chœur ne retient guère l'attention du spectateur face à l'épouvante qui se saisit du fils de Clytemnestre. Oreste fuit en espérant qu'Apollon parviendra à le libérer de ses maux et les complications soulevées par le matricide servent à lancer l'action des *Euménides*.

Le contenu de la séquence finale des *Choéphores* est tout entier dicté par sa position après le matricide qui en constitue le premier objet comme il a été le centre du projet des personnages au cours de la pièce. Avant et après sa réalisation, le regard des personnages change sur le matricide : présenté avec une certaine bonne foi comme un acte de justice nécessaire avant le crime, à la fin de la pièce, si l'on ne peut pas réellement parler d'un sentiment de culpabilité de la part d'Oreste qui continue de soutenir la justice de son geste, le matricide n'est plus tant une solution qu'un problème qui appelle de nouvelles mesures.

Les *Suppliantes* : le succès des Danaïdes se trouve relativisé

La séquence finale des *Suppliantes*, où Danaos insiste sur le danger que courent les Danaïdes en tant que jeunes femmes métèques dans une cité étrangère, invite le spectateur à réévaluer l'accueil dont les Danaïdes vont profiter à Argos. Le chant final permet de souligner le manque de mesure des Danaïdes et le spectateur révise le portrait qu'il a pu se faire des filles de Danaos. Les personnages n'abordent guère la question de la guerre qui n'est rappelée que par le chœur secondaire comme étant l'objet d'une crainte¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁸ Winnington-Ingram (1933, 97) : « the aposiopesis with its heightening of the horror is all the more effective that within thirty lines he has left the stage avidly pursued by Furies, and the very fate that he could not bring himself to mention is now hard upon his heels. »

¹⁰⁷⁹ Romilly (1958, 68), lorsqu'elle étudie les rapports qu'entretiennent chez Eschyle peur et sentiment de justice dit ainsi : « dans les *Suppliantes*, les servantes, mieux inspirées que leurs maîtresses s'effrayent à l'avance et reconnaissent dans la révolte de ces dernières une attitude de lutte contre la volonté de Zeus. »

Le début de la tirade de Danaos revient sur le salut apporté par les Argiens. Danaos évoque l'unanimité avec laquelle les Argiens ont défendu les Danaïdes (v. 982 ἐπεὶ σωτήρες οὐ διχορρόπως) et rappelle ainsi les vers 605-606. Danaos n'évoque pas précisément l'action des Argiens, alors que Pélasgos vient d'intervenir contre les Égyptiens, et le spectateur ne sait pas exactement si le personnage est en train d'évoquer sa première audition devant les Argiens ou le moment où il est allé chercher de l'aide après avoir vu les navires égyptiens arriver (v. 726). Danaos semble se féliciter de l'aide apportée par les Argiens comme il le faisait aux vers 600-601 et la séquence finale est a priori placée sous le signe du succès de Danaos et de ses filles. Les gardes argiens sont l'expression de la position de force acquise par Danaos et cette promotion du personnage qui arrive en scène accompagné de gardes juste après la sortie de Pélasgos lui-même flanqué d'hommes armés invite le spectateur à réévaluer la posture du père des Danaïdes qui apparaît comme un concurrent potentiel pour Pélasgos alors même qu'il invite ses filles à remercier les Argiens comme s'ils étaient des dieux olympiens.

Le reste de la tirade de Danaos relativise pourtant le succès des Danaïdes en mettant en avant le danger qu'elles courent. Danaos précise qu'il a reçu les gardes pour éviter d'être surpris par un coup mortel (v. 985-988) mais n'indique pas l'origine d'un tel coup et il ne semble pas exclu que Danaos redoute un attentat de la part d'un Argien, malgré l'engagement pris par le peuple d'Argos et qui a été évoqué aux vers 609-614. Danaos évoque le temps nécessaire pour qu'une troupe étrangère soit connue (v. 993) et l'accueil immédiat des Argiens est envisagé comme peu chaleureux. Le père des Danaïdes précise que tout habitant a une insulte prête à la bouche pour un étranger (v. 994-995) et tandis qu'aux vers 609-614 la protection promise par les Argiens semblait sans défaut, dans la séquence finale la cohabitation entre les deux groupes apparaît plus risquée. Présentant ainsi la situation dans la partie finale de sa pièce, Eschyle relance l'intérêt du spectateur qui s'interroge sur les relations que vont nouer les Argiens et les Danaïdes.

De même, les propos de Danaos sur le désir laissent imaginer une certaine convoitise chez les Argiens pour les Danaïdes et Eschyle, qui aurait pu achever sa pièce sur un tableau idyllique de l'entrée des Danaïdes dans une cité où elles vont trouver la sécurité, a préféré alerter le spectateur sur les dangers qui attendent les filles de Danaos à Argos. Les Danaïdes sont à l'âge critique où leur beauté attire le regard des hommes et les Argiens ne semblent guère plus immunisés contre le désir que ne le sont les Égyptiennes qui ont poursuivi les jeunes filles depuis l'Égypte. Danaos exprime la difficulté qu'il y a à garder le tendre fruit de la jeunesse (v. 998) et la vigilance des personnages ne semble pas devoir se relâcher pour avoir été acceptés par les Argiens. Le père des Danaïdes emploie des images guerrières pour évoquer l'effet du désir chez

les hommes (v. 1005 τόξουμ' ἔπεμψεν, ἡμέρου νικώμενος) et la guerre qui se prépare entre les Argiens et les Égyptiens semble se redoubler d'une potentielle guerre intestine entre les Argiens et les Danaïdes.

Les Danaïdes rassurent leur père en lui promettant qu'il n'a rien à craindre quant à leur conduite (v. 1014-1017) mais la tirade de Danaos a tout de même pour effet de compliquer l'interprétation que le spectateur peut faire de la rencontre entre les Danaïdes et les Argiens. L'intrigue apparemment linéaire des *Suppliantes* promet de donner lieu à des rebondissements et la séquence finale nuance le succès obtenu par les personnages dans cette pièce. Aux vers 605-624, destinés à exposer la décision des Argiens aux Danaïdes aucune difficulté concernant l'accueil des Danaïdes n'était évoquée et c'est à la révision d'un avis que s'est fait précédemment le spectateur qu'invite la tirade prononcée par Danaos dans la séquence finale. Les Danaïdes voient un danger davantage dans le possible retournement des dieux contre elles que dans les conséquences de leur conduite (v. 1016-1017), et si pour elles leur père fait fausse route en leur recommandant d'être sages, l'intérêt du spectateur n'en a pas moins été éveillé au sujet des problèmes liés à la cohabitation entre les Argiens et les Danaïdes.

Le chant final, partagé avec le chœur secondaire, invite plus particulièrement le spectateur à réévaluer son jugement au sujet des Danaïdes. Si le chant commence par l'expression de la part du chœur de sa volonté d'honorer les dieux et les fleuves de l'Argolide et donc par des vœux pieux, les Danaïdes en viennent rapidement à exprimer une certaine méfiance vis-à-vis d'Aphrodite (v. 1032-1034). La prière que les Danaïdes adressent à Artémis rappelle celle des vers 144-150 sauf que dans la séquence finale la prière débouche sur un rejet d'Aphrodite et cette évolution provoque l'intervention du chœur secondaire qui vient mettre en relief les défauts du chœur principal. En effet, le chœur secondaire prend bien soin de se distinguer des Danaïdes dans son rapport avec Aphrodite et le spectateur comprend ainsi ce qu'a de problématique la défiance dont les Danaïdes font preuve à l'égard de la déesse de l'amour. L'opposition du chœur à Aphrodite est plus ouverte dans la séquence finale¹⁰⁸⁰ qu'elle ne l'était dans la première partie de la pièce et le spectateur est amené à réfléchir sur les limites du comportement des Danaïdes.

¹⁰⁸⁰ Aphrodite est évoquée aux vers 554-555 où se trouve mentionnée une terre consacrée à Aphrodite et traversée par Io lors de son errance vers l'Égypte. Aux vers 663-664 Arès est mentionné comme étant l'amant d'Aphrodite.

Le chœur secondaire fait preuve de plus de prudence lorsqu'il évoque la puissance d'Aphrodite et cet écart, qui serait plus marqué si le chœur secondaire était composé des servantes¹⁰⁸¹, invite à confronter l'attitude du chœur à la norme que vient incarner le chœur secondaire. En outre, ce dernier invite à la relecture de certains des éléments de la pièce. Ainsi, la guerre avec les Égyptiens, que ni les Danaïdes ni Danaos n'ont évoquée dans la séquence finale et que Pélasgos avait envisagée avec une certaine confiance¹⁰⁸² est maintenant l'objet d'une crainte et le chœur secondaire l'envisage dans ses aspects sanglants et meurtriers (αἱματόεντας). Le chœur secondaire fait ainsi prendre conscience des risques que courent les Danaïdes et laisse entendre aux spectateurs que l'issue de la guerre pourrait être défavorable pour le camp argien. Le chœur secondaire pèse les conséquences d'une guerre qui était presque soulevée sans hésitation par Pélasgos mais qui dans la séquence finale apparaît comme un danger considérable. Aux vers 635-638, 661-665, 679-682 et 701-703 les Danaïdes ont fait des vœux pour que les Argiens ne connaissent pas la guerre. À la fin de la pièce le chœur secondaire souligne le caractère sanglant de la guerre qui s'annonce et force est de constater que les vœux des Danaïdes se sont révélés vains. Les Danaïdes qui semblaient se promettre d'être une bénédiction pour les Argiens seraient en définitive un fléau.

Le chœur secondaire ne manque pas de faire remarquer que les Égyptiens ont fait une bonne traversée (v. 1046-1047)¹⁰⁸³, contredisant les prières des Danaïdes qui ont demandé aux dieux de faire périr leurs cousins en mer (v. 30-37). Les Danaïdes ont gardé le silence sur ce signe en faveur des Égyptiades et le chœur secondaire pointe un fait fâcheux pour les jeunes femmes. Juste après avoir évoqué la traversée heureuse des Égyptiens, le chœur secondaire mentionne le destin et la volonté des dieux et suggère ainsi que l'union entre les Danaïdes et leurs cousins est peut-être voulue par les dieux. À travers le personnage du héraut, le camp des Égyptiades est apparu comme impie et impudent et les Danaïdes semblaient fondées dans leur prétention à incarner une cause juste. La remarque du chœur secondaire complique cependant l'interprétation du spectateur qui en vient à se demander quels sont les projets des dieux qui

¹⁰⁸¹ Voir annexe 2.

¹⁰⁸² v. 952-953 :

ἀλλ' ἄρσενάς τοι τῆσδε γῆς οἰκήτορας
 εὐρήσειτ' οὐ πίνοντας ἐκ κριθῶν μέθυ.
 « Mais des mâles habitants de cette terre
 tu en trouveras, et qui ne boivent pas un vin fait d'orge. »

¹⁰⁸³ Les Danaïdes elles-mêmes soulignaient l'heureuse traversée des Égyptiades aux vers 743-745 mais n'en espéraient pas moins encore de voir leurs ennemis mourir en mer (v. 866-871).

auraient pu se défaire facilement des Égyptiades lors de leur voyage. Le chœur secondaire sert ainsi à souligner des points contrariants pour les filles de Danaos et vient nuancer l'interprétation que les Danaïdes voudraient imposer à ce chant final qui se présentait comme un chant de remerciement pour les divinités d'Argos, c'est-à-dire comme la reconnaissance pour l'obtention d'un succès.

Le dialogue entamé dans la troisième paire strophique du chant final montre le chœur secondaire appelant le chœur principal à plus de mesure et révèle ainsi le caractère fautif des Danaïdes. En effet, les filles de Danaos se définissent elles-mêmes comme ἄθελκτον¹⁰⁸⁴ et refusent de se laisser persuader par le chœur secondaire. Ce dernier adresse également aux Danaïdes des invitations à la mesure dans leur rapport avec les dieux (v. 1060, 1062) et le spectateur est invité à s'interroger sur les prières faites par les Danaïdes au cours de la pièce et à se demander quelles pourront être les conséquences d'une offense faite aux puissances divines par les paroles des Danaïdes. En effet, les avertissements du chœur secondaire rappellent peut-être aux spectateurs le chantage que les Danaïdes ont exercé auprès de Zeus dans la *parodos* (v. 154-161) et à la fin de la pièce, le public est en droit de se demander si un tel acte va rester sans suite ou va attirer un châtement sur les jeunes filles. La confrontation avec le chœur secondaire a ainsi pour effet de faire ressortir le manque de mesure dont fait preuve le chœur. Le portrait fait des Danaïdes dans la séquence finale a un but essentiellement dramatique dans la mesure où il sert à créer des attentes chez le spectateur quant à la suite de l'intrigue.

La dernière paire strophique du chant final contribue à l'établissement d'un portrait ambigu des Danaïdes : si leur demande à Zeus de ne pas connaître l'union avec un époux mauvais (γάμον δυσάνορα) peut sembler raisonnable, leur appel au pouvoir pour les femmes (v. 1069-1070) apparaît plus douteux. Les spectateurs sont invités à voir les Danaïdes comme un féminin potentiellement dangereux pour les hommes et à chercher dans l'intrigue qu'ils viennent de voir les signes de ce danger que représentent les Danaïdes. Le chœur se dit prêt à se contenter des deux tiers de bonheur (v. 1070-1071) et la fin des *Suppliantes* est en demi-teinte, le chœur reconnaissant à demi-mots les malheurs dont il pourrait être la cause. Le portrait des Danaïdes a été ambigu tout au long de la pièce, ces dernières se révélant tantôt comme de faibles jeunes filles (v. 748-749), tantôt comme des femmes redoutablement déterminées à satisfaire leur volonté (v. 465). Dans la scène avec le héraut, les Danaïdes ont essentiellement été montrées comme les victimes impuissantes de la démesure d'hommes concupiscent, tandis

¹⁰⁸⁴ Lionetti (2016, 78) estime cependant que l'adjectif ἄθελκτος doit qualifier Zeus et non pas les Danaïdes elles-mêmes. Sullivan (1997, 81) attribue ἄθελκτος aux Danaïdes et suggère qu'elles s'identifient alors à Zeus qui a été qualifié de δυσπαράθελκτος au vers 386.

que la séquence finale les rétablit dans la posture ambiguë de vierges féroce­ment opposées au mariage.

La séquence finale des *Suppliantes* a principalement pour fonction de nuancer le succès atteint par les Danaïdes à l'issue de la pièce en laissant planer une attente anxieuse au sujet de la suite des événements. Malgré le succès de l'entreprise de supplication des Danaïdes, ces dernières restent entourées de danger à la fin de la pièce et la séquence finale permet de saisir les enjeux de l'action. Le dramaturge signifie aux spectateurs que ses personnages ne sont pas au bout de leurs peines et la fin de la pièce réinterprète les événements qui ont eu lieu au cours de la pièce pour montrer le caractère précaire de la situation des Danaïdes à l'issue de la première tragédie de la trilogie.

Les *Sept contre Thèbes* : le chœur interprète le fratricide

L'élément sur lequel se concentre la séquence finale des *Sept contre Thèbes* est le fratricide. En effet, au début du passage, le chœur se demande brièvement s'il doit remercier les dieux sauveurs de la cité ou pleurer les deux frères et finit par se consacrer exclusivement aux pleurs. Durant tout le finale, le chœur se fait l'écho de l'acte hors-normes et sanglant qui clôt l'histoire des Labdacides et la particularité du traitement que fait le chœur de cette action est l'égalité à laquelle sont ramenés les deux frères. Le fratricide est un événement qui a eu lieu dans le hors-scène et qui a été rapporté sur scène aux vers 809-811. Dès avant le rapport du fratricide par un messager, la querelle entre les deux frères est un objet de préoccupation pour les personnages. La vérité de l'affrontement entre les Argiens et les Thébains aux portes de Thèbes, à savoir la querelle entre Étéocle et Polynice, a longtemps été passée sous silence au cours de la pièce, jusqu'à la tirade concernant Amphiaraios dont le messager rapporte les réprimandes adressées par le devin à Polynice. Amphiaraios ne revient pas sur les causes de l'entreprise de Polynice, mais condamne très explicitement l'attaque qu'il a lancée contre sa propre patrie (v. 580-587). Par le point de vue de ce sage, la question de la justice de l'action de Polynice est déjà traitée et réglée avant même que l'on apprenne que Polynice est l'attaquant de la septième porte¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸⁵ Voir sur ce point Moreau (1976).

Cette question revient cependant avec force dans la septième tirade dans le deuxième épisode, où le spectateur apprend finalement que Polynice est l'attaquant de la septième porte. Dès lors, la querelle entre les deux frères devient centrale dans les paroles des personnages et le chœur et Étéocle s'opposent dans leur vision de l'affrontement. Tout d'abord, le messager évoque les prières et malédictions de Polynice, prières qui révèlent les intentions du personnage (prendre la cité et affronter son frère) mais ne développent pas en longueur les causes de la querelle. Polynice envisage la possibilité de laisser la vie sauve à Étéocle et de l'exiler, aux vers 637-638 :

ἢ ζῶντ' ἀτιμαστῆρα τῶς ἀνδρηλάτην
 φυγῆ τὸν αὐτὸν τόνδε τείσασθαι τρόπον.
 « Ou vivant, l'homme qui l'a chassé et déshonoré,
 lui faire payer de la même façon, par un exil. »

Ces vers semblent permettre de dire qu'Étéocle est coupable d'avoir exilé son frère mais ne donnent pas le contexte large de la querelle qui était sans doute plus évident pour les spectateurs assistant à la représentation de l'ensemble de la trilogie. Dans la séquence finale, le chœur reviendra fugacement sur l'exil de Polynice (v. 979-980, v. 991) mais ne cherchera pas à en faire une faute imputable à Étéocle. Polynice prétend être guidé dans ses actions par la justice (v. 646-648) et se trouvent ainsi suggérées les fautes commises par celui qui a surtout été présenté comme le chef idéal de la cité de Thèbes. Étéocle nie vigoureusement les prétentions de Polynice à être juste dans son action (v. 658-671) et une bataille au niveau des mots a lieu avant la rencontre physique entre les deux personnages, rencontre qui sera réservée au hors-scène.

Étéocle en vient à considérer l'affrontement contre son frère et prétend qu'il n'y a pas plus juste opposant contre ce dernier que lui-même, aux vers 672-675 :

τούτοις πεποιθὼς εἶμι καὶ ξυστήσομαι
 αὐτός· τίς ἄλλος μᾶλλον ἐνδικώτερος ;
 ἄρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις,
 ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στήσομαι.
 « J'ai confiance en cela et moi-même je m'opposerai.
 Qui d'autre le ferait avec plus de justice ?
 En roi face à un roi, en frère face à un frère
 en ennemi face à un ennemi je me tiendrai. »

L'issue du combat n'est pas envisagée par Étéocle qui passe sous silence le meurtre éventuel de son frère, mais l'affrontement entre les deux frères qui sera présenté dans la séquence finale comme un acte particulièrement impie est envisagé par Étéocle comme une rencontre voulue par la justice. Il peut sembler normal qu'un ennemi s'oppose à un ennemi ou un chef à un chef mais la justice qui oppose un frère à un frère apparaît plus douteuse et, avant même le jugement

donné par le chœur dans la séquence finale, le spectateur est amené à penser qu'Étéocle est pris de déraison lorsqu'il part attaquer son frère en pensant commettre ainsi un acte de justice¹⁰⁸⁶. L'échange de tirades entre Étéocle et le messager fait de l'affrontement entre les deux frères une affaire de justice, ce qui ne sera plus le cas dans la séquence finale peu intéressée par la question de savoir lequel des deux frères est le plus en tort. Étéocle associe un frère à un frère mais semble oublier que l'occasion n'est autre qu'un affrontement mortel¹⁰⁸⁷ et s'il prétend que personne ne peut être plus justement désigné que lui-même pour lutter contre son frère, le chœur va rapidement proposer un autre point de vue sur l'action.

En effet, la réplique du chœur et l'échange épirrhématique qui suivent les sept paires de tirades apportent des éléments d'interprétation au sujet de l'affrontement entre les deux frères. Pour le chœur la décision d'Étéocle correspond à un mouvement de colère qui le rend semblable à celui qui prononce les pires paroles (v. 677-679)¹⁰⁸⁸. Le chœur assimile ainsi Étéocle aux Argiens qui s'attaquent sauvagement aux portes de Thèbes en prononçant des paroles impies, assimilation qui ne sera guère plus reprise dans la séquence finale. Le chœur tente de dissuader Étéocle d'aller lutter contre son frère en mettant en avant la pollution que cela risque d'entraîner (v. 680-682). Cette dimension ne sera pas non plus reprise à la fin de la pièce qui passe sous silence la souillure que la ville a potentiellement contractée en conséquence du fratricide.

Pour Étéocle, affronter son frère est un moyen de faire un gain et d'acquérir de la gloire. De plus, son engagement correspond à la seule façon pour lui de plaire aux dieux. En effet, c'est par son honneur de guerrier qu'Étéocle semble être conduit à s'engager contre son frère. Ainsi, pour Étéocle l'αἰσχὺνῆ est le seul bien qui compte chez les morts et refuser de rencontrer son frère au combat correspondrait dès lors à un déshonneur qu'il faut éviter à tout prix. Au chœur qui lui affirme que les dieux honorent une victoire même si elle est acquise sans gloire (v. 716 *νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾶ θεός*), Étéocle répond que ce n'est pas là un mot pour un hoplite et Eschyle a significativement décidé de mêler la décision prise par le fils maudit d'Œdipe d'aller affronter son frère avec l'idéologie guerrière qui engage un citoyen à défendre sa cité. Étéocle a insisté tout au long des discours qu'il a pu tenir au long de la pièce sur le devoir et la dimension naturelle de l'engagement des citoyens pour défendre leur cité (v. 10-20, v. 230-231,

¹⁰⁸⁶ Selon Nussbaum (2016, 46) : « il y a quelque chose qui sonne faux dans cette négation absolue du lien de parenté ».

¹⁰⁸⁷ Selon Nussbaum (2016, 47) : « s'il est capable de résoudre sans souffrir le dilemme du meurtre de son frère, c'est parce qu'il a résolument refusé de reconnaître l'existence des familles et leur importance dans la vie humaine. La cohérence dans le conflit est payée au prix fort de son propre aveuglement. »

¹⁰⁸⁸ Martha Nussbaum (2016, 46) fait remarquer que le chœur des Thébaines ne reproche pas tant au roi sa décision que « la réaction et les sentiments avec lesquels il aborde l'action choisie. »

v. 409-414, v. 477, v. 556-559) et la rencontre entre cette thématique et l'affrontement entre les deux frères dans l'échange épirrématique qui suit la septième paire de tirades interroge peut-être le spectateur sur les fondements de cette idéologie. Dans la séquence finale, le chœur traitera avec une certaine ironie les exploits guerriers des deux frères, lorsqu'il évoquera par exemple les pertes qu'ils ont causées jusque dans leur propre rang et du point de vue du chœur, la gloire guerrière acquise par les deux frères est dérisoire.

Pour le chœur la ferme volonté d'Étéocle n'est que folie (v. 686 τί μέμονας, τέκνον ;) et emportement funeste¹⁰⁸⁹ (v. 692-693) et le chœur emploie le vocabulaire du désir pour évoquer cette réunion funeste entre les deux frères (v. 692 ἕμερος) qui en viendrait à s'apparenter à une forme d'inceste¹⁰⁹⁰. Cette idée sera reprise dans la séquence finale où le chœur chantera le paradoxe des retrouvailles des deux frères dans la mort qu'ils se sont donnée mutuellement (v. 938-940). Alors que le chœur tente de retenir Étéocle en disant que la colère des dieux à son égard peut se calmer avec le temps (v. 705-708), le roi de Thèbes estime ne plus pouvoir plaire aux dieux qu'en mourant et lui qui dans le premier épisode affirmait qu'il fallait prier pour avoir les dieux comme alliés (v. 265-266), cède à présent totalement face à ce qu'il estime être la volonté de la divinité. Dans la séquence finale le chœur évoquera la victoire de l'Érinye et des malédictions mais ne reprendra pas cette idée selon laquelle les dieux auraient pu épargner Étéocle et cet espoir qu'exprime le chœur restera sans suite.

L'échange entre le chœur et Étéocle après la série des sept paires de tirades commence à élaborer le sens que va prendre l'affrontement entre Étéocle et Polynice¹⁰⁹¹. Étéocle place sa rencontre avec son frère sous le signe de la justice et fait de cette lutte le moyen de déterminer lequel des deux frères peut se dire sous l'égide de la déesse justice. Dans la séquence finale le résultat de la lutte entre les deux frères est la mort d'Étéocle et Polynice et la Justice n'a pas départagé les fils d'Œdipe. En conséquence le chœur traitera à égalité les deux frères sans faire de discernement et les prétentions d'Étéocle à trancher par les armes un litige seront oubliées. Étéocle semble confondre sa volonté d'aller affronter son frère et son engagement de soldat

¹⁰⁸⁹ Sommerstein (2013, 6) fait remarquer le lien que l'on peut établir entre le vers 687 (δορίμαργος ἄτα) et le vers 1001 (δαίμονωντες ἄτα) : à la fin de la pièce, le chœur ne peut que constater la réalisation funeste de ce qu'il redoutait plus tôt. Sommerstein (2013, 10) met également ces vers en regard avec le vers 315 (ρίμοπλον ἄταν) : la première mention concernait les attaquants argiens, la deuxième Étéocle et la troisième les deux frères à la fois.

¹⁰⁹⁰ Zeitlin (1990b 140) : « For Oidipous' himself, the patricide and incest were two separate and sequential events, each directed in turn toward the family member of the appropriate gender. But for the next generation, these mutual confrontation (*eros*, 688; *himeros*, 692), are radically divided against each other as hostile antagonists, but at the same time, through their reflexive and mutual fratricide, they are drastically combined into one. »

¹⁰⁹¹ Selon Kremer (1971, 124) : « Auch die Deutung des Geschehens liegt vor dem Ecceschluß (v. 689-691 ; vgl. 720-791), eine umfassende Interpretation bietet das letzte Stasimon selbst. » Il est à noter que nous avons intégré à la séquence finale ce que Kremer estime être le dernier stasimon (v. 822-860).

pour Thèbes et dans la séquence finale, le chœur traitera avec ironie les prouesses guerrières des deux frères. Là où Étéocle s'imagine que son départ pour la septième porte de Thèbes plait aux dieux, le chœur évoque la souillure que risque de contracter la cité à cause du fratricide. La séquence finale chantera le triomphe de l'Érinye mais passera sous silence la question de la pollution et la tragédie créera un effet de clôture en chantant la réalisation de la malédiction.

Le second *stasimon* commence par exprimer la crainte du chœur au sujet de la réalisation des imprécations d'Œdipe. Au moment où, dans le hors-scène, se réalise l'affrontement entre les deux frères, sur scène le chœur introduit les thématiques qui seront reprises dans la séquence finale. Le chœur pressent la mort des deux frères et l'analyse déjà comme le résultat de l'action de l'Érinye qui réalise les malédictions d'Œdipe (v. 720-726). Le chœur offre là une réflexion détaillée sur ce qu'est l'Érinye alors que dans la séquence finale on ne mentionnera que son nom et sa puissance. Le chœur évoque ainsi son pouvoir de destruction des maisons, sa différence par rapport aux autres dieux. L'Érinye est une prophétesse trop véridique de malheurs et le chœur redoute à bon droit son action contre les deux frères. Le chœur attire ainsi l'attention du spectateur sur celle qui sera l'une des figures principales de la séquence finale et prépare la lecture qui sera donnée de l'événement dans le finale.

L'antistrophe de la première paire strophique développe un motif qui sera également repris dans la séquence finale : le fer comme celui qui départage le patrimoine pour les deux frères. Le chœur introduit ainsi l'énigme d'un étranger venu de Scythie qui agite les sorts et se révèle être le fer qui ne laisse en héritage aux deux frères que la quantité de terre nécessaire à leur enterrement. Les Thébaines assimilent déjà la lutte fratricide au partage de patrimoine réalisé par un arbitre (v. 729 κτεάνων χρηματοδαίτας) et l'image créée est une vision cauchemardesque. Le spectateur est invité ici, comme il le sera dans la séquence finale, à comparer la querelle entre les deux frères à la pratique normale en matière de partage du patrimoine et le dramaturge fait ainsi d'autant mieux ressortir l'horreur du fratricide. Le chœur crée l'atmosphère qui dominera la séquence finale et prépare l'interprétation que les spectateurs seront amenés à faire du fratricide avant même qu'il soit réalisé.

La strophe de la deuxième paire strophique reprend la question de la pollution causée par le fratricide. Le chœur se demande en effet qui pourra apporter des purifications et qui pourra laver les corps après que les deux frères se sont donné une mort mutuelle. Ce qui dans l'échange épirrématique apparaissait essentiellement comme un argument destiné à retenir Étéocle se révèle être un vrai souci pour le chœur et il semble souligner la difficulté qu'il y aura à traiter la mort des deux frères qui apparaît ainsi comme le résultat inévitable de leur

affrontement. Ces préoccupations ne seront pas reprises dans la séquence finale où il ne sera question ni de purification ni de toilette des morts mais la difficulté prévue par le chœur prend forme dans l'étrange traitement réservé aux corps des deux frères, pleuré par un chœur de femmes étrangères à leur foyer qui oscillent entre l'éloge et le blâme.

Le chœur achève la strophe de la deuxième paire strophique en déplorant les nouveaux maux qui s'ajoutent aux maux anciens et entreprend de lire le fratricide à la lueur de l'histoire passée des Labdacides. Le chœur évoque ainsi la désobéissance de Laïos aux ordres d'Apollon puis les erreurs d'Œdipe et le fratricide se trouve contextualisé dans la série des malheurs connus par les ancêtres des deux frères. Une double cause se trouve ainsi donnée à la querelle des deux frères : le courroux d'Apollon et celui d'Œdipe. La séquence finale mentionnera encore la désobéissance de Laïos (v. 842) mais donnera surtout un poids important aux paroles prononcées par Œdipe (v. 832-833, v. 840-841, v. 886-887, v. 894, v. 898, v. 946, v. 976, v. 987) et au cours du second *stasimon* le chœur ancre la querelle entre les deux frères dans un contexte qu'elle ne quittera plus jusqu'à la fin de la pièce. Les circonstances précises du développement de la querelle entre les deux frères sont toujours floues, mais son origine première est clairement assignée à la malédiction qui entache leur lignée.

Passant sous silence le contexte immédiat dans lequel Étéocle a exilé Polynice pour remonter à la malédiction lancée par Œdipe contre ses deux fils à la fois, le chœur prépare l'assimilation entre les deux frères qui caractérise la séquence finale. Aux vers 764-765 (δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι // μὴ πόλις δαμασθῆ) le chœur attribue aux deux frères le statut de roi et à aucun moment dans ce *stasimon* il ne cherche à savoir lequel des deux frères est en cause. La querelle est qualifiée par l'adjectif παιδολέτωρ au vers 726 et son origine est de toute évidence à chercher du côté des malédictions prononcées par Œdipe. Le dramaturge a choisi de raccrocher l'histoire des deux frères à l'histoire familiale plus large des Labdacides plutôt que de spécifier avec plus de détails l'épisode précis de la querelle entre les deux frères.

Le bref passage entre le second *stasimon* et la séquence finale est marqué par le retour du messager qui vient annoncer au chœur la victoire de la cité et la mort des deux frères. Le messager donne son interprétation de la mort des deux frères, aux vers 800-802 :

τὰς δ' ἑβδόμας ὁ σεμνὸς ἑβδομαγέτης
ἄναξ Ἀπόλλων εἴλετ', Οἰδίπου γένει
κραίνων παλαιὰς Λαΐου δυσβουλίας.
« La septième porte, l'insigne dieu Septime
le roi Apollon l'a enlevée, contre la race d'Œdipe
faisant triompher les anciennes folies de Laïos. »

Le messager n'annonce pas directement la mort des deux frères mais indique qu'Apollon s'est réservé la septième porte pour y faire payer à la famille d'Œdipe les erreurs passées de Laïos. Le verbe κραίνω rend compte de l'ironie de la situation puisque la famille labdacide se trouve dessaisie de sa royauté au profit des oracles d'Apollon. Avant d'énoncer le fratricide, le messager l'interprète comme l'œuvre d'Apollon qui se venge contre la descendance d'Œdipe des fautes de Laïos. La séquence finale n'évoquera que brièvement le rôle d'Apollon, lorsque le chœur parlera des enfers qu'atteignent les deux frères comme étant la terre que le dieu de Delphes ne foule jamais (v. 859). L'épithète ἑβδομαγέτης permet d'introduire à propos le dieu au sujet de la septième porte où le succès thébain est moins franc qu'aux autres portes et la proximité entre le nom du dieu et la septième porte annonce que l'issue ne peut être que funeste pour les deux frères¹⁰⁹². Dans la séquence finale le chœur réduira presque exclusivement les puissances divines à l'œuvre à l'Érinye et aux malédictions et le chœur n'explorera pas trop en avant l'acharnement d'une divinité olympienne contre la famille d'Œdipe.

L'annonce de la mort des deux frères se fait progressivement aux vers 810-811¹⁰⁹³ :

XO.	ἐκεῖθι κεῖσθον ; βαρέα δ' οὖν ὄμως φράσον.
ἌΓ.	αὐτοὺς ἀδελφαῖς χερσὶν ἠναίρονθ' ἅμα ;
« Le Chœur.	Ils reposent là-bas ? Même si c'est difficile, dis-le cependant.
Le Messager.	Ils se sont tués en même temps de leurs mains fraternelles. »

Le messager précise que c'est sans conteste que l'on peut dire que les deux frères ont mordu la poussière (οὐδ' ἀμφιλέκτως) et introduit ainsi l'ironie que l'on trouvera tout au long de la séquence finale : les deux frères se sont affrontés à cause d'un litige mais le résultat du combat est sans discussion possible et la mort a réglé définitivement tous les différends. Le chœur exprime la difficulté qu'il y a à formuler le fratricide (βαρέα) et anticipe ainsi sur l'adjectif βαρυδότεια qui reviendra à deux reprises pour qualifier la Moire dans la séquence finale (v. 975 et v. 986). Au vers 811 l'expression antithétique ἀδελφαῖς χερσὶν ἠναίρονθ' souligne le caractère contre-nature du fratricide, idée que reprendra la séquence finale qui insistera à plusieurs reprises sur la mort réciproque que se sont donnée les deux frères (v. 888-890, v. 961-962, v. 970-971).

Au vers 812 (οὕτως ὁ δαίμων κοινὸς ἦν ἀφοῖν ἄγαν) le chœur évoque l'identité du destin qu'ont connu les deux frères et prépare ainsi l'un des traits originaux de la séquence finale, à savoir la confusion entre les deux frères dont les fautes antérieures vont disparaître

¹⁰⁹² Certaines des autres portes étaient placées sous le patronage d'autres divinités. Ainsi, Δίκη ὁμαίων est évoquée au sujet de la première porte (v. 415), Artémis au sujet de la deuxième (v. 450).

¹⁰⁹³ Nous reproduisons le texte de Hutchinson qui remplace οὕτως par αὐτοὺς pour pouvoir donner le vers au messager.

devant l'horreur de l'affrontement fratricide. L'identité entre les deux frères est reprise aux vers 815 (οἱ δ' ἐπιστάται) et 816 (δισσὼ στρατηγῶ) où ils sont désignés par un pluriel et un duel. Déjà le messager ne cherche pas à savoir qui des deux frères est le plus coupable, mais il souligne le sort commun qu'ils ont connu.

La séquence finale est un moment essentiel pour l'interprétation du fratricide mais il est à noter que son orientation générale a déjà été donnée dans les vers la précédant, le discours tenu par le chœur étant très cohérent dès lors qu'il apprend qu'Étéocle va affronter Polynice. La séquence finale programme la réception de l'action mise en scène dans la pièce par le spectateur en insistant sur le fratricide, c'est-à-dire sur la dimension malheureuse de l'action et non pas sur la victoire de la cité. Aux vers 822-831 le chœur fait part de son hésitation, ne sachant pas s'il doit remercier les dieux pour le salut de la cité ou pleurer les deux frères. Il tranche finalement implicitement pour les pleurs et donne à la fin une tonalité triste alors que pour lui-même qui craignait de devenir l'esclave des Argiens (v. 321-329) l'issue de la tragédie est plutôt heureuse. Le salut de la cité a été l'enjeu de toute la première partie de la tragédie mais sa signification se trouve réduite dans la séquence finale et l'importance que le chœur donne au fratricide fait presque oublier la première des nouvelles apportées par le messager. Ce mouvement, qui fait passer la nouvelle de la victoire à l'arrière-plan, est anticipé par la dernière scène avec le messager. En effet, le messager apprend tout de suite aux femmes du chœur que la cité a échappé au pire (v. 793 πόλις πέφευγεν ἤδε δούλιον ζυγόν) et ne fait qu'un résumé fugace des combats (v. 799) avant d'attirer l'attention du chœur et du spectateur sur la septième porte. L'enjeu du passage apparaît essentiellement comme étant la révélation du fratricide, que le chœur devine en même que le messager le formule. Aux vers 814-819, alors que l'on reconnaît qu'il y a matière à se réjouir comme à pleurer, c'est le développement accordé au fratricide qui occupe le plus de place. Alors que le messager a annoncé la victoire de la cité et parle de l'issue du combat à la septième porte, le chœur demande encore τί δ' ἔστι πρᾶγμα νεόκοτον πόλει πλέον ; et cette forme de confusion entre le sort de la famille labdacide et le sort de la cité annonce pour une part la conduite de la séquence finale où le deuil pour les deux frères occupe une telle place que la cité semble avoir été détruite en même temps que ses rois.

La séquence finale se distingue également, comme nous avons déjà pu l'évoquer, par l'égalité de traitement qu'elle fait subir à Étéocle et Polynice¹⁰⁹⁴. La victoire de la cité est attribuée aux dieux (v. 822-826) et le rôle joué par Étéocle dans la défense de la cité est oublié. Cette égalité de traitement va aboutir à une réconciliation entre les deux frères, réunis par le fer. Cette égalité de traitement est annoncée dès les vers 827-831 où le chœur n'établit aucune distinction entre les deux frères qui sont tous les deux désignés comme des chefs de guerre malheureux (μογερούς καὶ δυσδαίμονας // ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους). Le chœur ne met pas en valeur l'action qu'Étéocle a réalisée pour la défense de Thèbes, mais insiste sur le résultat de leur querelle : la mort (ᾠλοντ'). Le nom de Polynice en vient à évoquer le sort des deux frères (πολυνεικεῖς) et le nom d'Étéocle, présent au début de l'œuvre (v. 6), s'efface pour laisser place à celui de son frère plus adapté à l'action qui a eu lieu. Par ces vers, le chœur annonce qu'il ne fera guère de différence entre les deux frères¹⁰⁹⁵ et la lamentation finale se présente comme le lieu où les points de divergence entre Étéocle et Polynice s'effacent pour laisser place à une déploration unique et commune¹⁰⁹⁶.

Dans la première partie de la séquence finale, avant la stichomythie lyrique des vers 961-1004, le chœur ne s'adresse aux deux frères qu'en employant la deuxième personne du pluriel (ἠργάσασθ', διήλλαχθε), ou parle d'eux à la troisième personne du pluriel (ᾠλοντ', εὔροντο, ἐμοιράσαντο, ἔχουσιν, ἐτελεύτασαν, εἶσ', ἔχουσι, ἐθείνοντο) et au duel (ἐρξάτην), signant ainsi la confusion qui s'opère dans la finale entre Étéocle et Polynice. Les deux frères se trouvent ensemble mis en cause pour leur action coupable et le refus de distinguer entre eux contribue à apaiser les tensions puisque les torts apparaissent comme partagés par les deux fils d'Œdipe. La lamentation du chœur n'est pas le lieu où se joue le procès individuel de chacun des deux frères mais le moment où les femmes du chœur pleurent ensemble le sort connu par les descendants de Laïos, sans chercher à estimer lequel des deux est le plus coupable. Cette confusion finale entre les deux frères dont le spectateur n'a entendu que l'un des deux parler

¹⁰⁹⁴ Berman (2007, 145-146) « Aeschylus studiously avoids making overt distinctions between the two brothers, especially in the final third of play. During the chorus' lament, the audience no longer hears of Eteocles (or Polynices') claims of justice – though even these are carefully balanced earlier on- or the hybriatic behavior of the Argives. By the time of the two brother's death, they, and their claims, have been equated, a final representation of homogeneity after the sharp polarization of the Argive siege. This 'ethical' reunification is matched and reinforced by the physical reunification undergone by the two brothers in the earth (914). »

¹⁰⁹⁵ Zeitlin (1990b, 138) : « In Seven against Thebes, Eteokles and Polyneikes never meet onstage, although their pairing at the seventh gate caps the extensive shield scene where Eteokles matches Theban against Argive at each of the preceding gates. But in what follows the report of their deaths at each other's hands, opposition resolves into an equation that undermines the separate identities they strove to maintain in life. »

¹⁰⁹⁶ Cet effet sera ruiné par la fin estimée inauthentique qui réintroduit des différences dans le traitement entre les deux frères, en interdisant l'enterrement de Polynice.

sur scène invite le spectateur à oublier que l'un des deux frères a attaqué la cité tandis que l'autre l'a défendue. Aux vers 989-990¹⁰⁹⁷, les deux frères ont acquis une connaissance, celle de l'implacabilité de l'Érinye, connaissance qui les met à égalité là où, au vers 659¹⁰⁹⁸ c'était Étéocle qui cherchait à savoir ce qu'il en était des prétentions affichées sur le bouclier de Polynice.

La thématique du double est présente dans ce finale (v. 849 διπλαῖ μέριμναι, διδυμάνορα, v. 850 δίμοιρα τέλεια τάδε πάθη) et cela renforce la confusion réalisée entre les deux frères. Les deux frères ne sont plus considérés comme des individus distingués par des prénoms mais comme les représentants d'une famille maudite qui se trouve anéantie dans ses derniers descendants. Pour évoquer le passage des deux frères du monde des vivants à celui des morts, le chœur emploie l'image d'une embarcation qui vogue sur l'Achéron et cette image signale les retrouvailles paradoxales des deux frères réunis pour leur cheminement vers le monde des Enfers. Ils se dirigent vers une terre qui accueille tout le monde (v. 860 πάνδοκον) et leur querelle ne semble pas devoir se poursuivre chez les morts¹⁰⁹⁹. Le chœur déplore le sort de l'ensemble de la maisonnée des Labdacides (v. 879 δόμων ἐπὶ λύμῃ) et ne fait pas plus grand cas de l'un des deux frères que de l'autre, se concentrant sur le destin collectif de la famille royale.

Le chœur évoque la réconciliation des deux frères par le fer (v. 882-883 ἤδη διήλλαχθε σὸν σιδάρω) et le chant de lamentation des Thébaines devient le moyen par lequel s'effectue pour le spectateur le rapprochement entre les deux frères. Ce rapprochement est paradoxal et n'est pas dépourvu d'une certaine ironie puisque la fin de la querelle correspond en fait à la mort des deux frères. Étéocle et Polynice ont été incapables de régler leur différend autrement qu'en s'entretenant et la mort est une solution radicale et définitive à leur division. Le changement de la haine à la réconciliation correspond au changement de la vie à la mort et plus qu'une réussite pour les deux frères, leur réconciliation par le fer marque le triomphe de l'Érinye

¹⁰⁹⁷ V. 989-990 :

σὺ τοί νιν οἶσθα διαπερῶν—
σὺ δ' οὐδὲν ὕστερος μαθῶν—
« Toi tu le sais pour l'avoir éprouvée
Et toi tu ne l'as pas appris plus tard. »

¹⁰⁹⁸ V. 659 :

τάχ' εἰσόμεσθα τοῦπίσημ' ὅποι τελεῖ
« Nous saurons rapidement quel est l'aboutissement de ce signe »

¹⁰⁹⁹ Tandis que dans les *Euménides* il est établi que les Érinyes peuvent poursuivre leur victime jusque dans les enfers (v. 267-275, v. 300-301, v. 321-322 et v. 337-339), dans les *Sept contre Thèbes*, la mort est présentée comme étant le terme des souffrances et de la dispute pour les deux frères.

(v. 886-887). C'est le chœur qui décide d'interpréter la mort des deux frères comme l'équivalent d'une réconciliation et c'est le pouvoir de ce chant de lamentation que de créer dans l'esprit du spectateur l'image des deux frères réconciliés dans la mort.

La troisième strophe insiste sur les liens de parenté qui triomphent dans la fin de la querelle entre les deux frères. L'adjectif ὁμόσποροι (v. 934) rappelle leur origine commune au moment où s'illustre sous les yeux des spectateurs leur fin commune et une étroite solidarité s'établit paradoxalement entre les deux frères. Le chœur insiste sur la fin de la querelle (v. 937) et de la haine (v. 938) et, en plus de signifier ainsi aux spectateurs la proximité de la fin de la pièce, ces vers donnent aux spectateurs le sentiment que la pièce s'achève sur une forme de refondation paradoxale des liens de la *philia* entre les deux frères¹¹⁰⁰. En effet, aux vers 938-940 (ἐν δὲ γαῖα // ζῶα φονορῦτω // μέμεικται κάρτα δ' εἶς ὄμαιοι) il s'avère que les deux frères ont mêlé leur sang dans la terre et donnent ainsi une confirmation paradoxale aux liens du sang qui les unit. Les deux frères qui se sont haïs au point de s'entretuer se trouvent paradoxalement réunis par leur mort et le lien de *philia* dont ils ont fait fi en se querellant s'impose finalement avec force.

Traitant les deux frères à égalité, le chœur adopte le point de vue de l'Érinye, pour qui les deux frères sont également maudits, et non pas celui des femmes thébaines qui ont assisté aux opérations menées par Étéocle pour assurer la défense de Thèbes. Cette égalité de traitement permet par ailleurs au chœur de chanter la réconciliation entre les deux frères. Cette réconciliation est paradoxale et douloureuse, puisque c'est la mort qui caractérise la fin de la querelle mais le chant du chœur parvient à imprimer dans l'esprit du spectateur l'idée selon laquelle les deux frères ont finalement trouvé la solution à leur querelle. En faisant cela, le chœur prend acte de la réalisation de la malédiction lancée par Œdipe qui évoquait le partage de l'héritage entre les deux frères au moyen du fer (v. 788-790) et contribue même à rendre cette malédiction efficace dans l'esprit du spectateur.

Ce faisant, le chœur va à l'encontre des propos tenus par Étéocle et ceux de Polynice rapportés dans la septième paire de tirades. En effet, Polynice se disait conduit vers Thèbes par la justice (v. 647-648) tandis qu'Étéocle se disait prêt à éprouver par le combat cette justice prétendue de son frère. Étéocle niait vigoureusement toute implication de la justice dans la vie de son frère (v. 662-671), tandis que dans la séquence finale les deux frères sont traités à égalité

¹¹⁰⁰ Garner (1990, 26) évoque la possibilité d'une allusion à la querelle entre Ajax et Hector (v. 301-302 de l'*Illiade*) aux vers 933-936 des *Sept contre Thèbes*. Contrairement à l'affrontement entre Ajax et Hector qui s'est achevé par un échange de présents, la querelle entre Polynice et Étéocle a abouti à la fin des deux personnages.

par le chœur et l'entreprise d'Étéocle s'avère vaine. Le point de vue du chœur et celui d'Étéocle se sont montrés divergents à plusieurs moments de la pièce et dans la séquence finale le chœur obéit à sa logique propre plutôt qu'il ne suit l'interprétation donnée de la situation par Étéocle¹¹⁰¹. Le chœur a décidé de chanter la fin de la querelle entre les deux frères et son interprétation oriente celle du spectateur qui, à la fin de la pièce, n'est guère plus amené à se demander lequel des deux frères est le plus en tort. Cette interprétation donnée par la séquence finale s'oppose à celle d'Étéocle mais elle était anticipée par la réaction du chœur dès le second *stasimon* de la pièce et elle n'est pas le fruit de la seule séquence finale. Au fur et à mesure que la pièce progresse vers la fin se mettent en place les éléments qui dans le finale fourniront l'interprétation originale que le chœur donne de la rencontre mortelle entre les deux frères. Cette progression correspond notamment à l'évolution du chœur qui passe progressivement du rôle de jeunes femmes paniquées par l'attaque de leur cité à l'énonciateur d'une voix qui se fait l'interprète des événements de la pièce. Le chœur se fait la voix de la raison face à Étéocle qui se précipite pour aller tuer son frère et sa parole se trouvera dotée d'une valeur de référence jusqu'à la fin de la pièce.

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* est dotée d'un poids déterminant dans l'interprétation que les spectateurs sont amenés à faire de la pièce. En effet, le chœur se trouve confronté à deux éventualités : remercier les dieux pour la victoire de la cité ou pleurer pour la mort des deux frères. Les Thébaines choisissent la dernière option et donnent à la fin de la tragédie l'orientation d'un chant de deuil. Alors que l'issue de la pièce n'est pas totalement malheureuse dans la mesure où la cité de Thèbes triomphe des Argiens, cette victoire est presque oubliée par le spectateur amené à se concentrer sur le deuil réalisé pour les deux frères. Toute l'action de la pièce est née de la querelle entre Étéocle et Polynice et la séquence finale met fin à cette thématique en faisant de la mort la réconciliation et les retrouvailles des deux frères. Le traitement original qui est fait des fautes des deux frères, nivelées comme elles le sont dans la séquence finale, est l'un des arguments contre l'authenticité des vers 1004-1075 où les sorts des deux frères sont à nouveau différenciés et où Polynice se voit refuser des funérailles décentes.

¹¹⁰¹ Pour Edmunds (2002, 113), qui évoque les cris de lamentation du chœur : « this supravocalic dimension of the lamentation, perhaps doubled by the flute, is the ultimate defiance of logos, which is implicitly defined by Eteocles as the medium of political life. »

Le *Prométhée enchaîné* : un portrait ambigu du protagoniste

Peu d'actions se sont déroulées dans le cours du *Prométhée enchaîné* qui pourraient donner lieu à un commentaire dans la séquence finale. De fait, l'épisode d'Io qui a occupé 324 vers dans l'œuvre n'est absolument pas repris dans la séquence finale¹¹⁰². On peut éventuellement déduire que la colère de Prométhée au début du passage est déclenchée par le triste sort que connaît la jeune fille¹¹⁰³, mais un tel rapprochement reste implicite. Le personnage d'Hermès peut rappeler par certains aspects celui d'Océan, mais à nouveau aucun commentaire au sujet de l'entrevue avec Océan n'est fait dans la séquence finale. Cette dernière semble relativement autonome par rapport au reste de la pièce et, contenant une nouvelle action, à savoir un nouveau châtement de Prométhée, elle n'offre guère de moments de réflexion au sujet de ce qui s'est passé au cours de la pièce. L'action telle qu'elle a eu lieu au cours de la pièce est assez simple à comprendre et elle ne demande pas de nombreuses explications à la fin de la pièce.

La séquence finale s'ouvre sur les menaces de Prométhée qui promet à Zeus qu'il va choir de son trône et ce faisant, Prométhée pose à neuf les termes d'un problème qui a déjà été exposé. En effet dès les vers 167-177, Prométhée faisait le serment que Zeus aurait besoin de lui pour ne pas être dépouillé de son sceptre et de ses honneurs. La menace était alors encore vague et Prométhée ne précisait pas que c'était d'un fils plus puissant que lui que viendrait le danger pour Zeus. Aux vers 519-525, Prométhée se fait fort de connaître le destin de Zeus, laissant entendre au chœur que peut-être son destin n'est pas de régner toujours. Prométhée refuse d'en dire davantage et fait du secret le moyen de son salut. Face à Io, l'attitude de Prométhée change et le Titan va plus avant dans les révélations, aux vers 755-770. Prométhée présente la chute de Zeus comme le seul moyen pour lui d'être libéré et un dialogue s'engage au cours duquel Io cherche à avoir des détails. Le spectateur apprend ainsi que c'est à cause d'un hymen que Zeus doit perdre sa place, puis que c'est l'enfant issu de cette union qui le détrônera. L'annonce de ces informations a lieu de façon pertinente au cours de la scène qui illustre via le personnage d'Io les frasques de Zeus et le spectateur est amené à prendre au sérieux la menace qui pèse sur le tyran.

¹¹⁰² On peut trouver un rappel de la figure d'Io au vers 1085 où sont évoqués les sauts des vents (σκικτῆ δ' ἀνέμων) avec un vocabulaire similaire à celui employé pour désigner l'agitation d'Io (v. 600 σκικτημάτων δὲ νήστισιν, v. 675 ἐμμανεῖ σκικτήματι). Selon Moreau (1985, 215) : « il n'est pas sans intérêt qu'au moment où Zeus déchaîne ainsi sa fureur contre Prométhée, retentisse l'écho des souffrances de son autre victime. »

¹¹⁰³ Telle est la théorie avancée par Long (1958, 270).

Dans la séquence finale, Prométhée reprend des éléments qui ont ainsi été apportés de façon progressive au cours de la pièce. Prométhée apporte quelques nouvelles informations, notamment au sujet de la malédiction lancée par Cronos et que le mariage funeste doit accomplir. La chute de Zeus apparaît ainsi surdéterminée et au fur et à mesure que la tragédie progresse la menace qui pèse sur Zeus apparaît plus dangereuse et la position de Prométhée plus ferme. Prométhée répète que lui seul est capable de sauver Zeus de cette impasse (v. 914-915) et toutes les prédictions réalisées par Prométhée au cours de la pièce¹¹⁰⁴ sont censées donner du poids à ces paroles. Alors qu'aux vers 182-185, 257-259, 755-756 la libération de Prométhée dépend de la seule volonté de Zeus, maintenant le Titan se présente comme celui qui seul peut garantir la pérennité du règne de Zeus¹¹⁰⁵. Prométhée qui avait initialement refusé de parler donne à présent un certain luxe de détails et semble se plaisir à évoquer la puissance du fils de Zeus (v. 920-925). La tirade de Prométhée qui ouvre cette séquence finale n'est pas exactement un commentaire sur l'action qui s'est déroulée au cours de la pièce mais elle offre une synthèse des éléments évoqués précédemment de façon partielle, synthèse articulée de façon étroite à la progression de l'intrigue.

La difficulté de l'interprétation de la pièce repose sur le portrait qui est fait des deux personnages, l'un, absent, étant assimilé à un tyran détestable, l'autre étant une victime orgueilleuse et cette question d'interprétation n'est pas résolue à la fin de la pièce qui montre un monde en crise, comme nous serons amenée à y revenir. La séquence finale semble amplifier la crise construite au cours du développement de la pièce pour mener l'intrigue dans une impasse qui s'exprime par le déclenchement contre Prométhée du cataclysme lancé par Zeus. Nous analyserons ici deux points qui contribuent à la complexité de ce finale : l'évolution dans la représentation de l'autorité de Zeus du début à la fin de la pièce et la maladie qu'Hermès diagnostique chez Prométhée.

Dans le *Prométhée enchaîné*, l'autorité de Zeus s'illustre essentiellement par sa force. Cependant, par rapport au début de la pièce, l'autorité du dieu s'exprime de façon plus fine dans la séquence finale. En effet, dans le prologue, Prométhée était la victime silencieuse d'un châtement particulièrement cruel¹¹⁰⁶. Le portrait qui était fait du représentant de Zeus dans le

¹¹⁰⁴ Nous pensons notamment à la scène avec Io où Prométhée fait preuve d'une large connaissance du passé aussi bien que de l'avenir.

¹¹⁰⁵ Voir sur ce point Griffith (1983, 249-250).

¹¹⁰⁶ Segal (1992, 100) considère que le prologue du *Prométhée enchaîné* reprend le schème de ce qu'il appelle « conspiratorial prologue » et montre comment ce type de prologue est destiné à créer de la sympathie pour le

prologue, Kratos, était tout à fait détestable. Kratos multipliait les impératifs¹¹⁰⁷ et cherchait à établir sa domination sur les autres personnages. Il menaçait Héphaïstos (v. 53-54, v. 67-68) qui selon lui ne travaillait pas assez vite et dont la pitié servait de contrepoint à la cruauté du représentant de l'autorité de Zeus. Kratos ne s'adressait finalement à Prométhée que pour le railler (v. 85-86) et jouissait de sa puissance sur le Titan défait. Le costume de Kratos ou au moins son masque devait représenter la rudesse du personnage (v. 78 ὅμοια μορφῇ γλῶσσά σου γηρύεται) et le représentant de Zeus devait avoir un aspect quelque peu monstrueux. Dans le prologue, les représentants de Zeus sont des bourreaux qui incarnent sur scène les aspects les plus violents de l'autorité du roi des dieux¹¹⁰⁸.

Par rapport à Kratos, l'intervention d'Hermès marque une évolution dans les modalités de la délégation de l'autorité de Zeus sur scène sans qu'en changeant pour autant les fondements¹¹⁰⁹. Si on le compare à Kratos, Hermès semble plus mesuré, plus neutre, moins violent. Par le biais d'Hermès, l'expression de l'autorité de Zeus devient plus subtile¹¹¹⁰, ne reposant plus de façon aussi manifeste sur la violence. Par rapport à Kratos, Hermès fait preuve d'une certaine subtilité devant Prométhée, en mélangeant menaces et conseils. Hermès semble

protagoniste. Il donne en outre une analyse de l'absence de référence à l'aigle dans le prologue : « a number of tragedies win sympathy for the protagonist by keeping him (or her) absent (or silent) while the two other characters talk about him. (...) The most straightforward and (perhaps) earlier example is the dialogue in Prometheus Bound between Kratos and Hephaestus (with Bia standing by in silence) as they chain the silent hero's body to the rock. Though present (in whatever form), Prometheus is effectively absent through his silence. The speakers provide the essential information about his offense and introduce the play's recurrent motifs of fear, pity and spectacle (e.g. 64-71). Their silence about the additional torment of the eagle leaves room for the development later of Prometheus' strength-in-suffering (cf. 871-73, 1021-29). »

¹¹⁰⁷ πόνει au vers 44, θείνε et πασσάλευε au vers 56, ἄρασσε, σφίγγε, χάλα aux vers 58, πόρπασον au vers 61, πασσάλευ' au vers 65, βάλε au vers 71, χόρει, κίρκωσον vers 74, θείνε au vers 76, μαλθακίζου au vers 79, πίπλησσε au vers 80, ὕβριζε au vers 82, προστίθει au vers 83. De façon complémentaire, il emploie des verbes qui dénotent la contrainte : χρή au vers 3, δεῖ au vers 9.

¹¹⁰⁸ Beltrametti (2011, 207), lorsqu'elle réfléchit aux représentations de la violence chez les Anciens, exprime ainsi le caractère déviant que l'autorité, représentée par *kratos* et *bia*, prend dans le *Prométhée enchaîné* : « en effet, aucun doute que les plus nobles formes de pensée et les plus prestigieuses représentations de la culture grecque archaïque et classique – de l'épopée en passant par la tragédie et les dialogues socratico-platoniciens jusqu'aux traités aristotéliens – ne constituent qu'un perpétuel appel à la modération, une sempiternelle mise en garde contre la violence, une condamnation explicite du pouvoir non tempéré ; bref, une mesure constante de la *bia* et *kratos* sans laquelle les portes s'ouvrent à toutes les déviations tyranniques, absolutistes, personnelles et totalitaires comme c'est le cas, par exemple, pour Zeus, le nouveau maître, lorsqu'il torture le Prométhée enchaîné d'Eschyle ou du pseudo-Eschyle. »

¹¹⁰⁹ Stamatopoulou (2017, 137) fait également remarquer qu'Hermès rejoint Kratos dans la présentation du vol du feu comme l'expression d'un antagonisme entre Prométhée et Zeus et non comme celle de la philanthropie de Prométhée. Dans le prologue l'évocation du vol du feu renvoyait au texte d'Hésiode, premier intertexte de la tragédie. Au cours de la pièce le dramaturge a pu montrer à quel point il s'écartait du personnage hésiodique pour la construction de son protagoniste et dans la séquence finale la mention du vol (v. 946) ne renvoie plus tant à Hésiode qu'elle n'illustre le point de vue partial de Zeus et de ses acolytes sur l'action du protagoniste.

¹¹¹⁰ Long (1958, 273) fait remarquer que par la répétition du verbe παρηγορέω (v. 1001 et v. 646) Zeus fait d'Hermès le même emploi qu'il avait fait jadis des rêves pour Io.

prendre davantage Prométhée en considération que ne le faisait Kratos¹¹¹¹. En fait, Hermès serait presque à mi-chemin entre l'attitude du chœur, lorsqu'il se permet de faire des remontrances pleines de sollicitude à Prométhée, et celle de Kratos. En effet, Hermès prétend vouloir raisonner Prométhée, comme s'il prenait vraiment à cœur le sort du Titan. Au vers 951, nous retrouvons un appel à la clairvoyance (ὄραξ δ' ὅτι « tu vois que ») qui rappelle fortement la façon d'agir du chœur, au vers 259 (οὐχ ὄραϊς ὅτι ἡμαρτες). De même, Hermès affecte une espèce de sollicitude qui n'est pas sans rappeler celle du chœur, aux vers 964-5 :

τοιοῖσδε μέντοι καὶ πρὶν ἀθάδισμασιν
 ἐς τάσδε σαυτὸν πημονὰς καθώρμισας.
 « C'est à cause de telles manifestations précédentes de suffisance
 que tu t'es amarré toi-même à ces maux. »

Dans ces vers, Hermès dédouane Zeus de toute responsabilité dans les maux de Prométhée en reprenant la métaphore du navire introduite dans le même ordre d'idée par le chœur aux vers 182-184 :

πᾶ ποτε τῶνδε πόνων
 χρή σε τέρμα κέλ-
 σαντ' ἐσιδεῖν
 « Il te faut chercher par où tu atteindras le terme de ces maux. »

Dans les deux cas (participe καθώρμισας en ce qui concerne Hermès, le participe κέλσαντ' pour le chœur) Prométhée est présenté comme un mauvais pilote incapable d'atteindre la stabilité du port. Hermès semble encore se placer du point de vue de l'utile pour Prométhée au vers 997 :

ὄρα νυν εἴ σοι ταῦτ' ἀρωγὰ φαίνεται.
 « Vois donc si ces choses t'apparaissent profitables »

Nous retrouvons un verbe de la vision (ὄρα) et Hermès semble à nouveau vouloir ramener Prométhée à la raison, pour son bien.

¹¹¹¹ Herington (1973, 651) fait des parallèles très intéressants entre la tyrannie de Zeus telle qu'elle est présentée dans le *Prométhée enchaîné* et l'image que nous avons actuellement d'un tyran. Il souligne ainsi de façon percutante la différence entre Kratos et Hermès : « Almost every feature of the twentieth century prisoncamp can in fact be paralleled in the *Prometheus Bound*... We see here a political offender whose will must be broken by the régime at all costs... the too-familiar callous police-agents Power and his female colleague Violence, who in a modern production might appropriately be clothed in neat black uniforms and jackboots ; the gentle, non-political technician, Hephaistos, pressed in to misuse his skill for the régime's infamous purposes ; and finally the high-ranking Party official, Hermes, who does not dirty his own hands with violence, but proceeds like an expert brainwasher, alternating between threats and confidential appeals to reason. » Long (1958, 230) établit également un parallèle entre Kratos et Hermès : « Cratos and Hermes are both zealous flunkies. Cratos is the embodiment merely of Zeus' physical power, as his name implies, while Hermes voices Zeus' point of view. Cratos addresses Prometheus only to insult him (82-87), while Hermes uses both persuasion and threats. Prometheus does not speak to Cratos; by the time Hermes appears, Prometheus has grown self-confident and defies Zeus to do his worst. » Pour Griffith (1983, 253) « Hermes in this play is an unattractive figure, a calculating (997, 1000, 1013-1016, 1071-1079) and insensitive mouthpiece for Zeus. »

Hermès n'adopte pas la stratégie de Kratos qui consistait à dénigrer Prométhée en ne s'adressant jamais à lui, au point de tenter de le priver de son identité (vers 85-8). Plutôt, Hermès joue un rôle profondément déstabilisant en venant ébranler le spectateur dans ses certitudes quant au bienfondé de la résistance de Prométhée, comme le montrent les vers 999-1000 :

τόλμησον, ὦ μάταιε, τόλμησόν ποτε
πρὸς τὰς παρούσας πημονὰς ὀρθῶς φρονεῖν,
« Ose, pauvre fou, ose maintenant
faire preuve de bon sens devant les maux qui t'assaillent »

Hermès semble prendre en compte les peines (τὰς παρούσας πημονάς) de Prométhée et l'appeler au bon sens (ὀρθῶς φρονεῖν) pour son bien. La répétition du verbe donnerait l'impression qu'Hermès supplie Prométhée. De même qu'Océan, Hermès se présente comme le représentant de la juste mesure, aux vers 1033-1035 :

σὺ δὲ
πάπταινε καὶ φρόντιζε, μηδ' ἀῦθαδίαν
εὐβουλίας ἀμείνον' ἠγήση ποτέ
« Quant à toi,
regarde bien et réfléchis, ne crois pas
que jamais la complaisance soit meilleure que la sage réflexion. »

À ce moment, Hermès en vient à se positionner comme le représentant de la raison (φρόντιζε ; εὐβουλίας), tandis que Prométhée s'égarerait dans la passion (ἀῦθαδίαν). Le chœur au moins se prend à l'illusion, quand il qualifie les paroles d'Hermès de pertinentes (οὐκ ἄκαιρα au vers 1036) avant de reprendre à son compte la valeur mise en avant par Hermès (τὴν σοφὴν εὐβουλίαν au vers 1038). Ce serait donc Hermès qui serait du côté de la conciliation par la parole, de la persuasion, au vers 1014 (ἐὰν μὴ τοῖς ἐμοῖς πεισθῆς λόγοις « si tu n'es pas convaincu par mes paroles »). De plus, si Hermès n'exprime aucune réelle compassion à l'égard de Prométhée, il ne fait pas non plus preuve de la cruauté que manifestait Kratos devant l'enchaînement du Titan. Nous remarquons également que de Kratos à Hermès, nous passons de la personnification du pouvoir à un dieu de l'Olympe bien reconnu comme tel, l'envoyé de Zeus devient plus personnel, plus proche des représentations traditionnelles du monde de l'Olympe. Ainsi, Hermès parvient à faire basculer les certitudes du spectateur, comme le montre l'attitude du chœur, quant au bienfondé de la résistance de Prométhée.

Hermès est un si bon manipulateur qu'il parvient à faire penser aux spectateurs, selon une technique de déstabilisation qui semble très moderne, que Prométhée est fou¹¹¹². Hermès désigne l'attitude de Prométhée comme le symptôme d'une maladie au vers 977 οὐ συμκρᾶν νόσον, et surtout aux vers 1054-7 :

τοιᾶδε μέντοι τῶν φρενοπλήκτων
βουλεύματ' ἔπη τ' ἔστιν ἀκοῦσαι.
τί γὰρ ἐλλείπει μὴ οὐ παραπαίειν
ἢ τοῦδ' εὐχῆ; τί χαλᾶ μανιῶν ;
« De tels propos sont bien, à l'entendre,
des pensées et des paroles dignes de personnes dérangées.
Que manque-t-il du délire à sa prière,
quelle concession fait-il dans sa folie ? »

Dans ces vers, les paroles d'Hermès établissent implicitement un parallèle entre la déraison qui saisit Prométhée à ce moment (τῶν φρενοπλήκτων) et la folie d'Io (φρενοπλήγες vers 878). Nous remarquons comment Hermès cesse alors de s'adresser directement à Prométhée, en employant le pronom τοῦδ' pour s'en référer à lui, comme si ce dernier était devenu trop fou pour être son interlocuteur. Par cette description de la réaction de Prométhée, description qui est en fait une réduction de la révolte prométhéenne à la manifestation d'une maladie¹¹¹³, Hermès impose son interprétation aux spectateurs qui sont peut-être ainsi amenés à se défier de Prométhée.

Or, se trouve ainsi accusé de maladie celui qui dans l'ensemble de la pièce a davantage été présenté comme un médecin. Très tôt (v. 224-225), il est celui qui diagnostique la maladie inhérente à la tyrannie qu'est la défiance envers les proches. Face à Océan, il sait décrire comment doivent agir les « mots médecins » promus par la divinité fleuve (v. 377-380)¹¹¹⁴. Aux vers 473-475, c'est certes à un mauvais médecin, tombé malade à son tour et ne sachant se guérir que le chœur associait Prométhée :

κακὸς δ' ἰατρὸς ὡς τις ἐς νόσον
πεσῶν ἀθυμεῖς καὶ σεαυτὸν οὐκ ἔχεις
εὐρεῖν ὁποίοις φαρμάκοις ἰάσιμος.
« Tu es comme un mauvais médecin
qui, tombé dans la maladie, se décourage et tu ne peux

¹¹¹² Jouanna (1987, 121-122), qui constate que, par rapport à Sophocle et Euripide, l'œuvre d'Eschyle semble avoir été peu influencée par le corpus hippocratique estime que le *Prométhée enchaîné*, « où les références à la médecine abondent » déroge à ses observations mais doit être considéré avec circonspection du fait des doutes sur son authenticité.

¹¹¹³ Aux vers 1009-1010 Prométhée subit une autre réduction lorsqu'il est assimilé à un cheval qui regimbe, qui se bat contre les rênes.

¹¹¹⁴ Pour une étude détaillée de la question, voir Saïd (1984, 36).

trouver par quels remèdes te soigner. »

Prométhée vient d'évoquer une partie des arts et techniques qu'il a inventés pour les mortels et le chœur établit un contraste entre l'inventivité dont le Titan a fait preuve jadis et l'impuissance à laquelle il est à présent réduite. Le thème de la maladie du Titan n'est pas propre à la séquence finale¹¹¹⁵ mais c'est tout de même à la fin de la pièce qu'il est le plus saillant. Ainsi, dans le deuxième épisode, Prométhée rebondit sur cette image du médecin et évoque les remèdes qu'il a apportés aux hommes aux vers 478-483 :

τὸ μὲν μέγιστον, εἴ τις ἐς νόσον πέσοι,
οὐκ ἦν ἀλέξημι' οὐδέν, οὔτε βρώσιμον,
οὐ χριστόν, οὐδὲ πιστόν, ἀλλὰ φαρμάκων
χρεία κατεσκέλλοντο, πρὶν γ' ἐγὼ σφισιν
ἔδειξα κράσεις ἠπίων ἀκεσμάτων,
αἷς τὰς ἀπάσας ἐξαμύνονται νόσους.
« Le plus important : si quelqu'un tombait malade,
il n'y avait aucun moyen de se protéger,
ni à manger, ni à appliquer, aucun qui soit fiable,
mais, du manque de remèdes les hommes dépérissaient,
avant que moi je ne leur montre les mélanges des remèdes habiles,
grâce auxquels ils repoussent absolument toutes les maladies. »

Prométhée se présente comme l'inventeur des remèdes pour les hommes et va jusqu'à dire que grâce à ses techniques l'homme est débarrassé de toutes les maladies. Face à Io, Prométhée apparaît comme un médecin qui sait diagnostiquer les maux de la jeune fille. Dans la séquence finale, le médecin semble manquer de raison et le spectateur ne sait plus vers qui tourner ses sympathies.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* nous semble ainsi rendre plus complexe la situation par rapport à ce qui a été présenté plus tôt dans la pièce. Le « durcissement » de Prométhée¹¹¹⁶ provoque le nouveau châtement lancé par Zeus et conduit ainsi à sa fin une intrigue que rien ne semblait destiné à achever. Le dramaturge conclut sa pièce en menant ses personnages dans une impasse et à la fin de la pièce, le spectateur se demande comment le conflit entre les deux divinités va pouvoir être réglé. Dans la séquence finale, non seulement les questions posées par l'œuvre (qui va délivrer Prométhée, avec qui Zeus doit-il éviter de

¹¹¹⁵ Saïd (1984, 36-37) montre également comment Prométhée « ne cède pas plus à la médecine magique et aux incantations qu'à la médecine scientifique et au régime. »

¹¹¹⁶ Nous avons déjà montré que, dans la séquence finale, le Titan n'est plus essentiellement caractérisé par sa philanthropie, trait qui le distinguait de la représentation qu'Hésiode pouvait donner du même personnage. Il ne se rapproche pas pour autant davantage de la figure du *trickster*, que la critique a repérée chez Hésiode (voir par exemple Desclos (2011, 66)), à la fin qu'au début de l'œuvre d'Eschyle.

s'unir) n'ont pas obtenu de réponse, mais en plus le spectateur ne sait plus juger qui, de Zeus ou de Prométhée, est le plus fautif. La séquence finale ne revient guère sur les événements qui ont eu lieu au cours de la pièce mais, travaillant sur la caractérisation des personnages, elle invite le spectateur à réviser son jugement sur un certain nombre de points. La séquence finale joue donc un rôle important dans la construction du sens que le spectateur prête à l'intrigue et elle infléchit considérablement la réception que les spectateurs vont faire de l'œuvre.

Les *Euménides* : d'une dispute sur la signification du procès à la faveur unanime au sujet de l'intégration des Érinyes à Athènes

De même qu'en ce qui concerne le *Prométhée enchaîné*, la séquence finale des *Euménides* se caractérise par l'action qu'elle met en scène : loin de seulement proposer des réflexions au sujet de l'action menée au cours de la pièce, la fin des *Euménides* contient une action à part entière, à savoir l'apaisement des Érinyes irritées par le résultat du procès d'Oreste. La séquence finale fait ainsi preuve d'une relative autonomie par rapport au reste de l'œuvre mais elle se développe tout de même par rapport à ce qui a eu lieu dans la pièce et elle implique une compréhension globale des événements qui se sont déroulés sous les yeux des spectateurs. Les personnages débattent au sujet du procès d'Oreste, Athéna commente les vœux que font les Érinyes pour Athènes et la séquence finale des *Euménides* semble avoir pour but de guider le spectateur dans l'interprétation qu'il peut faire de l'ensemble de la pièce et de la trilogie.

L'interprétation du procès est un enjeu du début de la séquence finale puisque les Érinyes y voient un attentat à leur honneur, vision qu'Athéna tente de rectifier¹¹¹⁷. En effet, les Érinyes expriment leur mécontentement et estiment que les dieux nouveaux ont foulé au pied les anciennes lois et leur ont arraché leur proie (v. 777-779)¹¹¹⁸. Les Érinyes avaient consenti à laisser Athéna et son tribunal juger leur querelle avec Oreste (v. 433-435), mais loin de s'estimer satisfaites du résultat, elles dénoncent les agissements des jeunes divinités comme une attaque à leur encontre. À ce stade de la séquence finale, les Érinyes considèrent toujours Oreste comme

¹¹¹⁷ La séquence finale ne présente que peu de références à l'institution du tribunal de l'Aréopage en elle-même. Au vers les Athéniens présents sur scène sont qualifiés de πόλεως φρούριον par Athènes, ce qui permet d'insister sur la fonction protectrice assignée à ce tribunal.

¹¹¹⁸ Saïd (1993, 166) : « L'attitude des Érinyes à l'égard du nouveau régime institué par Athéna peut donc être interprétée comme prise de position vis-à-vis de la réforme de l'Aréopage. Dans un premier temps, le chœur fait écho aux adversaire d'Éphialte et condamne ce qu'il considère comme un anéantissement de l'ordre ancien. »

leur proie et elles expriment leur frustration par une image très vive (v. 779 *κακὰ χερῶν εἴλεσθέ μου*). Sans contester directement la validité du jugement rendu par le tribunal d'Athéna¹¹¹⁹, les Érinyes estiment qu'Athéna et Apollon sont responsables d'un tort commis à l'encontre des lois antiques et les Érinyes semblent vouloir transformer l'œuvre de justice rendue par Athéna en crime¹¹²⁰. Les Érinyes déplorent le déshonneur qui résulte pour elles du verdict (v. 780 *ἐγὼ δ' ἄτιμος*, v. 793 *ἀτιμοπενθεῖς*) et menacent d'épancher leur courroux sur la cité d'Athènes. L'interprétation que les Érinyes font du procès se promet d'être à l'origine d'une nouvelle crise, si Athéna n'intervient pas. La plainte du chœur (v. 789-790 *δύσοιστ' ἐν πολίταις ἔπαθον* « j'ai subi des maux insupportables devant les citoyens »¹¹²¹) fait des Érinyes les victimes d'un verdict qui n'a pas respecté leurs prérogatives.

Athéna tente de promouvoir une autre vision du procès, aux vers 795-799 :

οὐ γὰρ νενίκησθ', ἀλλ' ἰσόψηφος δίκη
 ἐξῆλθ' ἀληθῶς, οὐκ ἀτιμία σέθεν'
 ἀλλ' ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρήν,
 αὐτός θ' ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν,
 ὡς ταῦτ' Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν.
 « Vous n'avez pas été vaincues, mais à la vérité c'est à égalité
 que les votes sont sortis, et non pour ton déshonneur.
 Émanant de Zeus en effet de brillants témoignages se présentaient,
 le devin lui-même apportait son propre témoignage,
 qu'ayant commis cet acte Oreste n'en recevrait pas de dommage. »

Pour Athéna, les Érinyes ne sauraient dire qu'elles ont perdu le procès dans la mesure où le verdict s'est soldé par une égalité des voix. Elle rappelle ainsi le vers 741 où elle faisait montre d'une grande habileté politique en prévoyant la libération d'Oreste en cas d'égalité des votes. Cependant au vers 741 (*νικᾷ δ' Ὀρέστης, κἄν ἰσόψηφος κριθῆ*), c'était bien le verbe *νικᾷ* qui était employé et c'est dans la séquence finale qu'il faudra admettre que la victoire d'Oreste n'est pas une défaite pour les Érinyes¹¹²². Athéna affirme que la défaite n'est pas un déshonneur

¹¹¹⁹ Mitchell-Boyask (2009, 90) souligne que les Érinyes ne s'attaquent pas directement à Athéna ni à Apollon et établit un lien avec l'*Hymne homérique à Déméter* : « indeed, they never directly attack Apollo, their true antagonist, preferring to work through his protégé. A model for the Furies' anger can be found in the Homeric *Hymn to Demeter*, as that goddess directs her final rage not against Zeus, whom she cannot affect directly, but against the fertility of the earth, which supports the humans who worship him and the other Olympians (305-13). Like Demeter, the Furies are only fully appeased by the promise of new honours. »

¹¹²⁰ Pour Mitchell-Boyask (2009, 88), les Érinyes ne cherchent même pas à discuter du procès : « the repetitions of stanzas in the Furies' song depict the determination in their emotional response to the verdict in seeming obliviousness to the arguments made during the trial, and the very repetitiveness shows their complete unwillingness to consider any justification for the votes against them. »

¹¹²¹ Nous empruntons le texte à Sommerstein (1989).

¹¹²² Boulic (2013) : « On trouve donc bien présent dans le jugement des Euménides quelque chose qui participe de ce fantasme d'une justice sans vaincu, quoique pas forcément sans vainqueur. » Mitchell-Boyask (2009, 91) : « by

pour les Érinyes¹¹²³ et cherche à leur montrer qu'elles ne sont pas les victimes d'un procès qui d'après ses dires semble n'avoir que des vainqueurs. Athéna reprend l'argument de l'autorité de Zeus qui apparaît ainsi comme la figure qui doit mettre tout le monde d'accord. L'éclat du témoignage d'Apollon est souligné (λαμπρά) et Athéna offre une relecture rapide de la scène du procès : la dispute houleuse entre le chœur et Apollon ainsi que les arguments relativement douteux mis en avant par ce dernier (v. 614-673) sont oubliés et les discussions sont réduites au témoignage et à l'autorité d'Apollon. Athéna offre ainsi une version lissée de la scène du procès¹¹²⁴ et le spectateur en oublierait presque les arguments polémiques mis en avant par Apollon lorsqu'il pose la question du rôle respectif de la mère et du père dans l'enfantement¹¹²⁵.

Les Érinyes reprennent à l'identique leurs propos courroucés (v. 778-793 = v. 808-823 ; v. 837-846 = 870-880), soulignant ainsi la persistance de leur colère, et Athéna leur répète qu'elles n'ont pas été déshonorées (v. 824 οὐκ ἔστ' ἄτιμοι) mais n'argumente plus au sujet du procès. Athéna tente plutôt de persuader les Érinyes en leur offrant une place honorifique à Athènes et le procès est progressivement oublié à mesure que la séquence finale avance. Athéna se concentre sur l'avenir et le souvenir ambigu du procès laisse place à des promesses de félicité future. Les Érinyes résistent encore pour un temps et analysent l'action des dieux olympiens comme une ruse à leur égard, aux vers 846-847 :

ἀπὸ γάρ με τιμᾶν δαναϊᾶν θεῶν
 δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦραν δόλοι.
 « Mes honneurs antiques
 les ruses dures à combattre des dieux les réduisent à rien. »

Les Érinyes n'évoquent plus Oreste directement mais s'estiment globalement victimes des ruses des dieux. Elles déplorent le peu de cas qui a été fait de leurs antiques honneurs et elles font du procès le lieu d'une ruse qui les a laissées défaites, énonçant ainsi leur interprétation du résultat du procès d'Oreste. Les Érinyes vivent une lutte (δυσπάλαμοι) avec les dieux olympiens et elles insistent sur leur antiquité (v. 838 παλαιόφρονα) pour marquer l'affront qui leur est fait. Athéna va apaiser les Érinyes non pas en revenant sur l'interprétation du procès que font les filles de la Nuit mais en leur promettant de nouveaux honneurs, plus intéressants que le privilège qui était le leur, à savoir poursuivre les matricides.

denying the language of victory and defeat that had characterized the struggles of the entire *Oresteia*, Athena hopes to remove the concept of dishonor before announcing the Furies' new honours. »

¹¹²³ Pour Méautis (1963, 47), Oreste a été condamné par les hommes et ne doit son salut qu'à une grâce divine.

¹¹²⁴ Croiset (1919, 104) y voit la preuve que l'autorité d'Apollon représentant de Zeus est la seule chose à retenir du procès.

¹¹²⁵ Fartzoff (2018, 300) souligne qu'un certain rôle était tout de même concédé à la mère par Apollon, celui de nourrice et « cette réserve sur le matricide prépare l'apaisement des Érinyes ».

La signification du procès pour les Érinyes est l'un des enjeux de la première partie de la séquence finale. Athéna ne s'attarde cependant pas trop sur ce point sensible et adopte une autre stratégie qui vise à promettre aux Érinyes un certain nombre d'honneurs à Athènes. Les Érinyes finissent par accepter les propositions d'Athéna et la dernière partie du dialogue voit les Érinyes faire des vœux pour Athènes et Athéna commenter ces vœux. La séquence finale des *Euménides* contient ainsi une dimension réflexive qui propose des commentaires non pas sur les événements qui ont eu lieu plus haut dans l'action mais sur celle qui est en train d'avoir lieu au moment même, à savoir les vœux de bénédiction que les Érinyes sont occupées à répandre sur Athènes. C'est Athéna qui fait entendre cette voix exégétique et explicite le sens de sa propre action. Ainsi, la déesse évoque la bienveillance pour les Athéniens qui lui dicte sa conduite, aux vers 927-929 :

τάδ' ἐγὼ προφρόνως τοῖσδε πολίταις
 πράσσω, μεγάλας καὶ δυσαρέστους
 δαίμονας αὐτοῦ κατανασσαμένη.
 « Cet acte c'est avec bienveillance pour ces citoyens
 que moi je l'accomplis, établissant ici
 ces grandes et intraitables divinités. »

Athéna explique ainsi aux Athéniens qu'ils ne doivent voir que de la bonne volonté et de la sagesse dans l'installation des Érinyes à Athènes à laquelle procède la déesse. Les adjectifs *μεγάλας* et *δυσαρέστους* soulignent l'apparent paradoxe qu'il y a à vouloir souhaiter l'établissement à Athènes des redoutables Érinyes, mais Athéna explique ensuite le pouvoir qu'elles ont sur les hommes (v. 931-935) et les Athéniens semblent avoir tout intérêt à se rendre les Érinyes propices. Athéna révèle sa motivation, la bienveillance pour les Athéniens, et l'intérêt de tous semble préservé grâce à son action.

Les commentaires qu'Athéna fait pour répondre à la première paire strophique prononcée par les Érinyes après leur conversion insistent essentiellement sur le caractère redoutable de ces dernières (v. 930-936, v. 950-955). Au moment où les Érinyes elles-mêmes font preuve de bienveillance à l'égard des Athéniens en faisant pour eux des bénédictions, Athéna rappelle le caractère terrible de leurs interventions. Athéna a donné une grande importance à la peur dans le maintien de l'ordre (v. 690-703) et semble maintenant appliquer son programme en faisant une place à Athènes pour la peur ressentie face aux Érinyes¹¹²⁶.

¹¹²⁶ Padel (1992, 189) : « Fear, the general principle of Greek approaches to divinity (...), "nurturing the heart" of state and individual, is the Erinyes' point. The *Eumenides* enacts the absorption of this principle into Athens and Athenians. »

Athéna insiste sur le lien de continuité entre la posture des Érinyes lorsqu'elles pourchassaient féroce­ment Oreste et leur nouveau rôle à Athènes et la déesse instaure ainsi dans sa cité des gardiennes de la paix. Plutôt que de commenter l'action, Athéna fait des développements sur le potentiel effrayant des Érinyes comme si elle allait à contre-courant des changements que les spectateurs voient s'effectuer au même moment chez les Érinyes pour leur faire comprendre que les Érinyes restent fondamentalement inchangées et qu'il revient aux Athéniens de les rendre propices. La patronne d'Athènes insiste ainsi sur les prérogatives qui sont celles des Érinyes et les honneurs de ces dernières sont ainsi préservés. Les commentaires d'Athéna au chant des Érinyes apparaissent comme des corrections à une lecture trop rapide du texte qui supposerait que les Érinyes perdent tout caractère menaçant en s'installant à Athènes et Athéna guide le spectateur sur le chemin d'une interprétation correcte.

Les commentaires d'Athéna à la deuxième paire strophique des Érinyes se rapprochent davantage d'un commentaire sur l'action. Ainsi, Athéna évoque sa joie, remercie la persuasion¹¹²⁷ et reconnaît la victoire de Zeus agoraios derrière la sienne, aux vers 968-975 :

τάδε τοι χώρα τήμῃ προφρόνως
ἐπικραινομένων
γάννυμαι· στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς,
ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπωπᾶ
πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμέννας·
ἀλλ' ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος·
νικᾷ δ' ἀγαθῶν
ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.
« Comme elles réalisent ces actions favorablement
pour ma terre,
je me réjouis. Je révère l'œil de la Persuasion
parce qu'elle a guidé ma langue et ma bouche
lorsque je traitais avec ces déesses qui opposaient un refus sauvage.
C'est ma lutte pour le bien
qui l'emporte, à jamais. »

Le déictique τάδε révèle qu'Athéna se situe à un plan de l'action différent de celui des Érinyes, engagées dans les vœux qu'elles émettent pour Athènes. En effet, Athéna observe le chant des Érinyes, comme le spectateur peut le faire, et tire le bilan de son action. Ce commentaire d'Athéna souligne le caractère performatif des vœux des Érinyes et la parole de la patronne d'Athènes vient donner du poids à celle des Érinyes. La parole des Érinyes est une action commentée par Athéna et la séquence finale conjugue ainsi action et commentaire sur l'action qui est en train d'être réalisée. La déesse exprime sa joie (γάννυμαι) et la séquence finale des

¹¹²⁷ Au sujet du culte de la déesse Peitho à Athènes en rapport avec les *Euménides*, voir Pirenne-Delforge (1991, 402-403).

Euménides apparaît comme le triomphe d'Athéna qui a œuvré pour la prospérité de sa cité. Athéna donne voix à sa satisfaction et oriente ainsi la réception de l'action par les spectateurs invités à voir un cercle vertueux dans l'action que réalisent les Érinyes pour les Athéniens et qui procure du plaisir à la déesse. Cette dernière rend hommage à la persuasion et énonce ainsi quels sont les éléments qui ont rendu sa victoire possible. Athéna reconnaît que c'est le charme de la parole qui lui a permis de réduire la résistance des Érinyes et suggère ainsi la place que devrait prendre la parole dans les conflits à Athènes¹¹²⁸. Athéna rappelle la sauvagerie avec laquelle les Érinyes refusaient ses offres et fait comprendre aux spectateurs qu'ils doivent interpréter l'installation des Érinyes à Athènes comme une œuvre de domestication. En fin de compte, elle attribue la victoire à Zeus agoraios et de même qu'Apollon se présentait comme mandaté par son père, de même Athéna insiste sur le rôle de Zeus, renvoyant à une puissance supérieure les fondements de l'action représentée sur scène. Le triomphe d'Athéna est aussi celui de Zeus et tout le monde semble pouvoir se féliciter de la tournure prise par les événements dans ce finale.

Athéna commente une dernière fois les vœux des Érinyes aux vers 988-995 :

ἄρα φρονούσιν γλώσσης ἀγαθῆς
 ὁδὸν εὕρισκειν¹¹²⁹ ;
 ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων
 μέγα κέρδος ὄρῳ τοῖσδε πολίταις
 τάσδε γὰρ εὐφρονας εὐφρονες αἰεὶ
 μέγα τιμῶντες καὶ γῆν καὶ πόλιν
 ὀρθοδίκαιον
 πρέψετε πάντως διάγοντες.
 « Ne pensent-elles pas à trouver la voie
 d'une juste parole ?
 De ces visages effrayants
 je vois un grand gain pour ces citoyens.
 En effet, honorant toujours grandement et avec bienveillance
 ces êtres bienveillants
 c'est une terre et une cité qui respectent une justice parfaite
 que vous habiterez aux regards de tous. »

Avant que les Érinyes ne se mettent concrètement en route pour leur nouvelle cité, Athéna évoque métaphoriquement la voie que les Érinyes ont su trouver pour inonder Athènes de leurs vœux. Athéna prend à partie un auditeur indéfini pour faire remarquer l'engagement positif que

¹¹²⁸ Goldhill (1984, 275) fait remarquer l'existence d'un jeu de mots entre ἀγρίως et ἀγοραῖος, ce jeu de mots montrant le pouvoir de la parole sur la sauvagerie.

¹¹²⁹ Goldhill estime qu'il faut lire εὕρισκεν au lieu de εὕρισκειν et traduit, suivant Verrall, « est-ce que le chœur a trouvé le chemin d'une bonne parole pour ceux qui sont sages ? » « has [the chorus] found the way, then, of γλώσσης ἀγαθῆς, good speech for those who are wise? »

les Érinyes ont pris à l'égard d'Athènes et il devient dès lors tout naturel que les Érinyes prennent littéralement un chemin pour s'installer à Athènes. Athéna répète le nom γλαῦσσα et, de la persuasion aux bénédictions lancées par les Érinyes, ce finale est placé sous le signe d'une parole bienfaisante. La déesse explicite aux yeux des spectateurs et des Athéniens présents sur scène dans le rôle des jurés que derrière l'aspect effrayant des Érinyes ils doivent voir un gain pour leur cité et à nouveau les paroles de la déesse permettent aux spectateurs de comprendre l'action qui se joue sous leurs yeux. Loin de se montrer rebutés par les visages effrayants des Érinyes¹¹³⁰, les Athéniens doivent s'estimer les gagnants du jeu risqué par la déesse qui installe à Athènes les Érinyes et leur avenir semble assuré, si seulement ils honorent les Érinyes, comme l'explicitent les vers 991-995. Le dramaturge fait ici référence au culte des Érinyes à Athènes, comme nous aurons l'occasion d'y revenir, et les recommandations d'Athéna s'ancrent dans la réalité des spectateurs. En effet, la déesse insiste sur l'importance de la réciprocité entre les Érinyes et les Athéniens et avertit ainsi son peuple sur les devoirs qu'il contracte à l'égard des Érinyes. Les Érinyes ont commencé leurs bienfaits pour Athènes en énonçant des vœux et l'enjeu s'est déplacé et correspond désormais à la réponse que les Athéniens vont apporter aux bienfaits réalisés par les Érinyes. Les commentaires d'Athènes aux vœux des Érinyes prennent ainsi la forme de recommandations adressés aux Athéniens pour faire perdurer l'état de liesse et de concorde sur lequel s'achèvent les *Euménides*.

Le chant final du chœur secondaire aide également le spectateur à saisir l'action qu'il a vue exposée sous ses yeux. Le chœur secondaire évoque ainsi l'attachement des Érinyes à leurs honneurs (v. 1032 φιλότιμοι), rappelant l'une des thématiques principales de la pièce et suggérant que les Érinyes peuvent s'estimer satisfaites. Le chœur qualifie les Érinyes de Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες (v. 1033) et, insistant sur leur caractère stérile, il met en évidence le fait qu'elles ne donneront plus naissance à des maux pour les Athéniens. Le chœur secondaire évoque l'ambiance joyeuse qui préside à l'intégration des Érinyes à Athènes (v. 1034 ὕπ' εὐφρονι

¹¹³⁰ Belfiore (1992, 28-30) insiste sur la dimension métathéâtrale de l'évocation des προσώπων : « there are some indications in the *Eumenides* that Aeschylus sees this transformation of terror resulting from wrongdoing into reverence and respect as a function of his own art form. (...) Prosopon means "mask" as well as "face", and "the fearful prosopa" that bring advantage to the citizens are, implicitly, the masks of tragedy as well as the faces of Erinyes in the play. (...) The "fearful prosopa" that are a "great advantage for these citizens" are not only the faces of the Erinyes in the play but also the masks of tragedy that arouse the good fear of wrongdoing. The *Eumenides*, in which the Erinyes come to be perceived as benign goddesses, revered by the Athenians, is also a kind of practical demonstration of the benefits of tragedy. By representing shameful deeds, father sacrificing daughter, wife murdering husband, and son killing mother, tragedy arouses in the audience terror (*ekplexis*) resulting from polluting kin-murders. Within the dramatic, imitative context, however, this emotion is transformed into reverence and fear of wrongdoing that prevents strife among kin. » Taplin et Wilson (1993, 175) estiment que la fin des *Euménides* vaut pour une représentation de l'intégration de la tragédie elle-même dans Athènes.

πομπᾶ) et renseigne le spectateur sur l'interprétation qu'il doit faire de cette action finale. Ce chant est le premier des honneurs rendus aux Érinyes par des Athéniens et il indique la direction que prend le peuple d'Athéna. Le chœur secondaire finit par évoquer une alliance entre Zeus et la Moire (v. 1045-1046) et délivre ainsi l'une des significations essentielles de la pièce, en faisant allusion à la réconciliation entre les deux anciens et les dieux nouveaux¹¹³¹.

La séquence finale des *Euménides* présente une action nécessaire à l'achèvement de la pièce : l'apaisement des Érinyes par Athéna. Cet apaisement nécessite tout d'abord une relecture de la scène du procès, relecture au cours de laquelle Athéna tente de leur montrer qu'elles n'ont pas à se sentir déshonorées de l'égalité des votes qui a permis l'acquittement d'Oreste. Il n'est guère permis de dire à partir du texte si les Érinyes se montrent persuadées ou non par cet argument mais les Érinyes finissent par accepter l'offre que leur fait Athéna. Dès lors, les Érinyes prononcent des bénédictions pour la cité d'Athènes et Athéna commente leur chant. Ainsi, c'est la voix d'une déesse qui dans cette pièce fournit aux spectateurs les clés pour comprendre tous les enjeux de l'intrigue. La part importante confiée à l'action dans ce finale ne réduit pas à néant la part des commentaires sur l'action, part qui semble nécessaire à la fin d'une tragédie d'Eschyle. La séquence finale des *Euménides* clôturera la trilogie de l'*Orestie* et les impasses que présentaient les tragédies précédentes sont dépassées par la fête que propose le finale des *Euménides*. Ce dernier invite à réinterpréter les situations qui semblaient insolubles dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores* comme n'étant que des étapes vers la réconciliation qui s'effectue à la fin des *Euménides*. Tous les éléments pervertis des deux premières pièces se trouvent restaurés dans le finale des *Euménides* et le retour à l'ordre s'accompagne d'une réévaluation de la situation qui laisse finalement place à la liesse.

Au moment où la pièce arrive à la séquence finale, l'action est généralement déjà bien engagée et dès lors une large place peut être faite pour la réflexion et pour le spectacle. Les

¹¹³¹ Voir sur ce point Vian, (1942, 202-203). Aubriot-Sevin (1992, 384) interprète ainsi les vers 1045-1046 : « c'est-à-dire que l'antique partage est tempéré par la clairvoyance de Zeus qui, sans renier Δίκη, invite à la respecter dans la considération éclairée des raisons particulières pouvant exiger que la persuasion intervienne pour apporter des adoucissements à la loi aveugle. Ainsi Zeus récupère-t-il une δίκη intelligente, résultat d'un compromis entre Μοῖρα, proche de l'ancienne Δίκη, et la Persuasion, qui permet d'obtenir des accommodements ». Seaford (2012, 294-295) insiste sur la réunion entre un principe masculin, représenté par Zeus, et un principe féminin, représenté par la Moire.

personnages tiennent un discours sur l'action, discours qui oriente la réception de l'action par les spectateurs. Formant les dernières paroles que vont entendre les spectateurs, la séquence finale est vraisemblablement dotée d'une autorité particulière dans l'établissement du sens de la pièce. Nous avons ainsi essayé de comparer la façon dont sont présentés les événements au cours de la pièce à la façon dont ils apparaissent dans la séquence finale pour comprendre comment la fin de la pièce oriente l'interprétation de la pièce.

Parfois la séquence finale nous a semblé simplifier certains des problèmes présentés au cours de la pièce et apporter des réponses aux questions soulevées par le cours de l'intrigue. Ainsi, dans l'*Agamemnon*, la séquence finale tranche en la faveur de l'éloge la question de savoir s'il faut louer ou blâmer Agamemnon pour son action lors la guerre de Troie. À l'inverse d'autres tragédies présentent à la fin les choses d'une façon plus complexe que la partie précédente de la tragédie. Ainsi, dans la séquence finale des *Choéphores*, Oreste se trouve confronté aux conséquences du matricide qui n'avaient guère été évoquées jusque-là. La séquence finale du *Prométhée enchaîné* pose aussi un certain nombre de problèmes d'interprétation là où, plus tôt dans la pièce, les lignes semblaient plutôt bien tracées entre le pathétique philanthrope et le redoutable tyran. Dans les *Choéphores* et le *Prométhée enchaîné*, cette relative complication de l'intrigue semble avoir pour but de relancer l'intérêt du spectateur à la fin de la pièce tandis que dans l'*Agamemnon* le dramaturge semble préparer l'acquittement d'Oreste qui aura lieu dans la troisième pièce en soulignant les fautes de Clytemnestre par un portrait laudatif de sa victime. L'orientation donnée à l'action à la fin de la pièce semble répondre à un projet dramaturgique plus large et il paraît difficile de systématiser le traitement des données de l'intrigue dans les séquences finales des différentes tragédies d'Eschyle.

Les propos émis par les personnages au cours de la séquence finale éclipsent-ils ceux qui ont pu être tenus précédemment ? Dans la séquence finale des *Sept contre Thèbes* il ne reste plus rien des prétentions d'Étéocle à se montrer le champion de la justice en allant affronter son frère. Le chœur ne chante pas sa mort comme un sacrifice pour la cité et le personnage qui voulait affronter son frère pour connaître la gloire n'est guère rétribué dans ses espérances. Le chœur chante le naufrage de la famille labdacide et toute autre dimension de l'action s'efface pour faire retentir la puissance de l'Érinye. Dans l'*Agamemnon* le portrait élogieux fait brièvement dans la séquence finale du roi suffit-il à faire oublier aux spectateurs la question du blâme de son action ? Cela n'est pas sûr et dans ce cas l'effet créé sur le spectateur par l'éloge qui s'attache à Agamemnon après sa mort est difficile à mesurer.

Selon le moment de l'œuvre où se situe l'action principale de la pièce, le rôle assigné à la séquence finale dans l'établissement du sens de l'intrigue n'est pas le même. Ainsi, dans les

Perses, l'événement principal de l'action, à savoir le rapport de la défaite perse face aux Grecs est annoncé tôt dans l'œuvre et dès lors les personnages ont déjà eu le temps d'en explorer le sens longtemps avant le début de la séquence finale. Cette dernière doit donc répondre à une autre fonction dans la construction de l'intrigue et Eschyle a choisi d'achever sa pièce par un morceau pathétique et spectaculaire. Dans l'*Agamemnon* au contraire, la séquence finale sert à révéler le crime commis par Clytemnestre. Dès lors, la discussion entre les personnages dans le finale s'attache à dégager le sens de l'action, accusant d'abord l'impudence de Clytemnestre puis reconnaissant l'action qui est celle des dieux. Dans les *Choéphores*, la séquence finale révèle également un meurtre mais ce dernier a été l'objet de nombreuses paroles auparavant et le discours de justification d'Oreste revient dans sa majorité sur des éléments déjà exposés afin d'orienter l'opinion du spectateur amené à croire en son innocence.

Dans les tragédies d'Euripide, un dieu intervient souvent à la fin des pièces et son discours aide le spectateur à établir le sens de l'action. La relation entretenue entre les paroles du dieu et le contenu de la pièce est souvent complexe mais les tragédies d'Euripide s'achèvent régulièrement par l'arrivée d'une autorité qui propose une lecture autorisée de l'action¹¹³². Rien de tel ne se produit à la fin des tragédies d'Eschyle où le spectateur doit se faire son propre avis à partir des points de vue proposés par les personnages. La fin n'en semble pas moins être un lieu clé pour l'interprétation de la pièce et le spectateur peut comparer les propos tenus par les personnages dans la séquence finale aux propos qui ont été tenus précédemment pour approfondir sa compréhension de l'action.

¹¹³² Ainsi, à la fin de l'*Hippolyte*, Artémis dit que c'est la noblesse d'âme d'Hippolyte qui l'a perdu (v. 1390) et elle évoque la responsabilité d'Aphrodite dans la perte des personnages (v. 1400, 1402, 1406, 1433-1434). Aux vers 1438-1441 de l'*Iphigénie en Tauride*, Athéna rappelle le rôle d'Apollon dans le vol de la statue et l'enlèvement d'Iphigénie. Aux vers 1244-1248 de l'*Électre*, les Dioscures disent que le châtement connu par Clytemnestre est juste, même si le geste d'Oreste ne l'est pas et qualifie l'oracle donné par Apollon de peu sage. Aux vers 1296-1297, ils imputent à Apollon la responsabilité de la mort de Clytemnestre et insistent sur le poids de la fatalité et de l'oracle d'Apollon aux vers 1301-1302 avant d'évoquer la malédiction des Atrides aux vers 1305-1307. Aux vers 1563-1565 et 1595-1600 de l'*Ion*, Athéna évoque la part jouée par Apollon dans le salut connu par Ion et Créuse. La déesse évoque également la justice divine (v. 16141-615). Aux vers 1341-1343, 1345, 1347 et 1377-1378 des *Bacchantes* Dionysos explique le tort commis par les Cadméens à son égard. A la fin de l'*Hélène*, les Dioscures insistent sur le poids du destin dans le sort connu par Hélène (v. 1650-1655) et expliquent pourquoi ils ne sont pas intervenus plus tôt. A la fin de l'*Oreste*, Apollon explique pourquoi Hélène doit survivre et pourquoi les dieux ont provoqué la guerre de Troie (v. 1639-1642). Au vers 1665 il rappelle sa propre responsabilité dans le meurtre de Clytemnestre.

Chapitre II : la fin et l'élaboration des enjeux éthiques de l'œuvre

Une tragédie grecque n'est pas un apologue ou un morceau de propagande et il n'est souvent pas facile de s'accorder sur un message clair et univoque que le dramaturge aurait eu l'intention de faire passer aux spectateurs¹¹³³. Ainsi, la tragédie des *Perses*, qui est pourtant une pièce dont l'interprétation semble facile, a pu être lue comme un hymne à la gloire des Athéniens¹¹³⁴ et comme un jalon dans l'invention de la figure du barbare à travers l'opposition entre les Grecs et les Perses¹¹³⁵ aussi bien que comme une déploration qui invite à prendre pitié des Perses¹¹³⁶ ou comme un avertissement au sujet de la politique militaire des Grecs eux-mêmes¹¹³⁷. Avant ces critiques contemporains, le personnage d'Eschyle chez Aristophane considérait les *Perses* comme une invitation pour les Athéniens à aimer vaincre à la guerre¹¹³⁸. Toutes ces interprétations ne sont pas contradictoires entre elles, mais sont le signe de l'ouverture du sens fourni par l'action complète d'une tragédie d'Eschyle. Il convient ainsi de nous demander si la séquence finale des tragédies d'Eschyle invite à l'ouverture du sens ou au contraire contient des éléments qui oriente précisément l'interprétation du spectateur.

Plusieurs des tragédies d'Euripide¹¹³⁹ et de Sophocle¹¹⁴⁰ s'achèvent par l'énoncé d'anapestes contenant des formules morales très générales. L'application de ces vers à

¹¹³³ Au sujet de la scène avec Darius dans les *Perses*, scène où on a pu voir le sens de la pièce se trouver délivré, Judet de la combe (2018, 141) dit ainsi : « la vérité paraît être dite, comme si Darios parlait pour Eschyle, et de nombreux interprètes ont vu là la clef de l'œuvre. Mais si la scène ne montrait que cela, une sagesse définitive appliquée à bon escient, elle serait en contradiction avec ce qui paraît bien être l'un des présupposés premiers de la tragédie comme forme dramatique, à savoir qu'aucune parole ne peut y avoir le dernier mot, que chaque énoncé est en situation et se trouve par là nécessairement provisoire et partiel, limité du fait même qu'il est élément d'une action et d'un dialogue. »

¹¹³⁴ Mazon (1921, 59) : « La pièce tout entière a ainsi par instants, l'accent d'un chant de triomphe. » Taplin (2006, 6) : « it is generally supposed that the play was produced exclusively for the Athenians, and that it celebrated Athens in front of a captive and patriotic audience. »

¹¹³⁵ Hall (1989).

¹¹³⁶ Hopman (2016, 58-77). McCall (1986, 44) reconnaît que les *Perses* témoignent de la fierté des Athéniens d'avoir défait les Perses, mais estime également que : « Aeschylus creates between his audience and his Persian characters and chorus on stage a "field of force" that enables the audience to sympathize with the experiences of terrible error and incalculable loss suffered by the Persians ».

¹¹³⁷ Pelling (1997, 16), Tourraix (1984, 134).

¹¹³⁸ Aristophane, les *Grenouilles*, vers 1026-1027.

¹¹³⁹ L'*Andromaque*, les *Bacchantes*, l'*Alceste*, *Médée* et *Hélène* finissent par des anapestes énonçant le caractère versatile et imprévisible de la divinité. Voir Dunn (1996, 16). Pour Arnott (1989, 38) : « in tragedy the exodos tends to be brief, even perfunctory. Euripides is the most perfunctory of all, sometimes not even bothering to write new material. He uses one exodos, with only token changes, for three plays at different points in his career ».

¹¹⁴⁰ Les vers 1348-1353 de l'*Antigone* sont des propos moraux au sujet de la nécessité pour les hommes d'être sages et pieux. L'*Ajax* s'achève par des paroles du chœur au sujet du caractère imprévisible de l'avenir. L'*Œdipe Roi* s'achève par des tétramètres trochaïques invitant le spectateur à réfléchir au sujet du bonheur humain. Pour un développement sur ces leçons de morale, voir Cuny (2008).

l'ensemble de la pièce est souvent problématique, mais leur présence indique qu'à une certaine époque au moins, il était coutumier d'achever une tragédie par l'énoncé de réflexions assez larges sur l'intrigue. Les tragédies d'Eschyle ne contiennent pas de telles sentences finales et nous pourrions nous demander comment le dramaturge oriente la réflexion du spectateur dans le finale de ses pièces. Nous chercherons ainsi dans chacune des séquences finales si des éléments viennent fermer l'interprétation de la pièce en donnant des indications précises aux spectateurs sur comment il doit comprendre le message de la pièce ou si au contraire le spectateur est laissé seul pour tirer un sens de la pièce.

Représentant des actions telles que la défaite de Xerxès due à son *hybris*, le sacrifice d'une fille par son père, la mise à mort d'un époux par sa femme, une querelle fratricide ou le châtement d'un dieu qui a volé le feu pour le donner aux hommes, les tragédies d'Eschyle mettent en scène des problèmes d'ordre moral qui interrogent le spectateur sur les fondements éthiques de toute action. Aristote, dans la *Poétique*, donne une place prépondérante à la faute commise par le personnage (1453a) et le renversement de fortune auquel le personnage se trouve soumis selon lui dans l'intrigue n'est pas dénué d'implications éthiques. La séquence finale détient-elle une autorité particulière dans l'établissement des enjeux moraux de la pièce ? La morale de l'action, si jamais une telle chose existe, est-elle délivrée par le chœur¹¹⁴¹, par les personnages ou par la confrontation des points de vue ? Nous avons indiqué qu'une tragédie grecque ne contient sans doute pas une leçon morale résumant l'ensemble de l'action de la pièce mais il convient tout de même de se demander si la séquence finale n'est pas le lieu où se formule l'apprentissage moral dont le spectateur doit faire l'expérience en visionnant la pièce. Un débat existe sur la dimension éducative de la tragédie¹¹⁴² et il n'est pas sûr que nous parvenions à dégager un discours univoque au sujet des valeurs mises en perspective par un texte tragique. Cependant, la fin d'une œuvre se présente *a priori* comme l'endroit idéal où peut se développer la réflexion du spectateur : c'est au sujet d'une action complète que l'on peut dégager un sens et des implications morales. Aucun des dilemmes contenus dans le corpus tragique ne se situent à la fin des tragédies eschyléennes mais il y a peut-être des réponses à chercher dans la fin de la pièce.

¹¹⁴¹ Au sujet du *Prométhée enchaîné*, Calame (2013, 73) dit ainsi : « comme c'est souvent le cas dans la tragédie, la leçon provisoire de l'histoire est formulée par le groupe des choreutes. »

¹¹⁴² Sur la question de l'apprentissage offert par la tragédie, voir par exemple Croally (2005, 55-70).

La question peut également se poser de savoir si la fin remplit les attentes éthiques des spectateurs ou non. Il est souvent reconnu qu'Eschyle en plus d'être un dramaturge est un penseur et que ses tragédies font sens vers l'expression d'un ordre juste garanti par les dieux¹¹⁴³. En quoi les séquences finales concluent-elles l'action en rassurant le spectateur au sujet de l'existence d'un ordre juste ? Cela est-il vrai de toutes les tragédies conservées d'Eschyle ? Eschyle ne cherche-t-il jamais à déranger son spectateur par l'importation d'éléments perturbants ? La fin de l'*Agamemnon* montre le triomphe de deux meurtriers mais ces derniers seront punis dans les *Choéphores* et à nouveau se pose la question de la spécificité des fins provisoires des tragédies liées chez Eschyle. Il convient en effet de se demander, au sujet de ces fins intermédiaires, comment Eschyle anticipe dans le finale le retournement de situation à venir.

Cette question, de savoir si la fin d'une tragédie remplit les attentes éthiques du spectateur, recoupe celle de savoir si les fins des tragédies sont heureuses ou malheureuses. En effet, Aristote dans la *Poétique*¹¹⁴⁴ évoque l'action d'une tragédie comme le passage du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur pour le protagoniste. Dès lors, la fin se présente comme le moment où le personnage se retrouve dans un état inverse à celui dans lequel il était initialement et la situation du personnage à la fin de la pièce a pu apparaître si importante qu'en ce qui concerne la tragédie classique le dénouement malheureux est devenu un critère de définition de la tragédie par opposition à la comédie¹¹⁴⁵. Un tel critère n'existe pas pour la tragédie grecque qui a de nombreux exemples de textes à fin heureuse mais l'orientation du finale, heureuse ou malheureuse, peut apporter un éclairage sur l'interprétation globale que le spectateur doit faire de la fin. Chez Aristote, le renversement de situation concerne d'abord le protagoniste alors qu'il n'est pas si facile de déterminer chez Eschyle qui est le personnage principal de ses pièces puisque le sort du personnage est toujours chez lui enserré dans un ensemble plus vaste, qu'il s'agisse d'une famille ou d'une cité. Si le concept de fin heureuse ou malheureuse tel qu'il est souvent employé par les Modernes ne s'applique pas parfaitement aux tragédies d'Eschyle, comme nous serons amenée à le constater dans ce chapitre, il nous paraît tout de même intéressant de mettre en rapport la réussite de l'action avec sa valeur.

La fin est-elle est le lieu de la pièce où s'opère une rétribution pour les personnages, le lieu où se voient attribués éloges et blâmes ? Nous avons vu au sujet de l'*Agamemnon* que la question de l'évaluation de l'action d'Agamemnon à Troie occupait une partie importante de

¹¹⁴³ Scott (1993, 249).

¹¹⁴⁴ Aristote, *Poétique*, 1453a.

¹¹⁴⁵ Schérer (1955, 290-291).

l'ensemble de la pièce, mais recevait tout de même un infléchissement considérable dans la séquence finale où le chœur se décidait pour l'éloge du roi. L'éloge ou le blâme se distribuent normalement au sujet d'une action accomplie et il est possible que la rétribution des personnages soit l'une des fonctions de la séquence finale. Cette dernière aiderait alors le spectateur à fixer son avis sur la valeur de l'action qui a eu lieu au cours de la pièce. La question se pose encore de savoir comment est organisée cette rétribution des actions des personnages dans le finale.

Pour étudier l'apport de la séquence finale dans la construction des enjeux éthiques de la pièce, nous chercherons à dégager les éléments touchant aux questions de justice afin de réaliser une comparaison avec les autres parties de l'œuvre. Nous mettrons à chaque fois la réussite de l'action en rapport avec sa valeur afin d'évaluer la situation morale sur laquelle s'achève la pièce. Nous nous demanderons ainsi si la séquence finale fournit des réponses aux problèmes posés par l'action des personnages ou si la fin des tragédies d'Eschyle se caractérise par une ouverture du sens.

Les Perses : la pitié ressentie pour Xerxès fragilise-t-elle la clarté du sens dégagé par Darius ?

Comme nous avons déjà pu l'évoquer, c'est la scène avec Darius qui tire une leçon morale de l'action évoquée dans *les Perses* et non pas la séquence finale¹¹⁴⁶. Cette leçon, exprimée le plus explicitement aux vers 820-822, signifierait qu'il ne faut pas penser au-delà de sa condition de mortel et que l'orgueil (*l'hybris*) conduit au désastre. La pertinence de cette morale, apparemment simple, pour l'ensemble de la pièce a pu être mise en question par Garvie¹¹⁴⁷ et il est à noter qu'elle est singulièrement absente de la séquence finale où Xerxès doit faire face au chœur qui énumère les noms de certains des Perses morts à la guerre et qualifie Xerxès de pourvoyeur d'Hadès mais où les fautes du roi ne sont pas détaillées. La séquence finale met en lumière la responsabilité de Xerxès sans exclure le rôle joué par une divinité malveillante à l'égard des Perses, mais ne semble pas dotée d'une autorité particulière pour donner une orientation éthique aux événements qui ont été rapportés dans la pièce. Elle ne

¹¹⁴⁶ Sur Darius qui propose une morale grecque voir par exemple Fartzoff (2017, 238) qui compare le conseil que Darius donne de se souvenir d'Athènes (v. 824-826) au passage d'Hérodote où Darius avait ordonné à un esclave de se souvenir des Athéniens (V, 105).

¹¹⁴⁷ Garvie (1999).

tranche pas de façon définitive la question de la responsabilité respective des hommes et des dieux dans la défaite perse et elle laisse aux spectateurs le soin de déterminer pour lui-même à qui il veut imputer la défaite perse.

La fin n'est peut-être qu'une longue lamentation qui ne retenait guère l'attention du spectateur, assuré dans l'interprétation qu'il doit faire de la pièce par la scène avec Darius mais il est remarquable qu'Eschyle n'ait pas décidé d'achever sa pièce par ce discours autoritaire placé dans la bouche d'un être presque divin, un mort honoré par les mortels. Le finale est consacré essentiellement au spectacle de la peine de Xerxès et du chœur et ce spectacle n'est guère fait pour conforter les spectateurs dans le sentiment que la peine ressentie par les personnages est juste ou méritée¹¹⁴⁸. Les personnages eux-mêmes apparaissent trop affligés par leurs malheurs pour en tirer des leçons et ils laissent entendre une plainte qui semble sans fin. Ainsi, Xerxès se demande ce qu'il subit (v. 912 τί πάθω τλήμων ;) et ne donne guère de sens à ce qu'il a vécu au-delà de l'acharnement d'un dieu à son encontre.

Le personnage exprime le regret de ne pas être mort avec ses hommes (v. 915-917) et le début du finale met en scène, dans une certaine mesure, la culpabilité de Xerxès. La prière à Zeus (v. 915-917) rappelle sans doute au spectateur la place que trouvait cette divinité dans les paroles de Darius (v. 827-828) mais le chœur n'en profite pas pour répéter la leçon apportée par Darius¹¹⁴⁹. Le personnage reconnaît avoir été un mal pour son peuple et sa terre (v. 932-933) et exprime la peine qu'il ressent à entendre le chœur lui rappeler ses compagnons morts (v. 988-989). Xerxès ne s'accuse pas au long d'un discours où il démontrerait sa responsabilité dans la défaite, mais le personnage n'est pas sans exprimer de la douleur et en ce sens il fait ce que le spectateur est en mesure d'attendre de lui. Le personnage se trouve confronté à ses responsabilités et même si la suite de la pièce montrera le chœur en train de lui obéir sans discuter, le roi subit quelque difficulté lors de sa confrontation avec le chœur et le spectateur peut être satisfait d'entendre le chœur interroger Xerxès sur les pertes faites à la guerre.

Malgré la dimension très moralisatrice de l'intervention de Darius, dans le finale les personnages ne semblent guère avoir fait l'acquisition d'une connaissance morale¹¹⁵⁰. En effet,

¹¹⁴⁸ Pour Meier (1991, 98-99) cependant : « le système édifié par Eschyle tend à démontrer que l'échec de la guerre, avec toutes les conséquences qui en découlent – et l'agressivité des vieillards, à la fin de l'œuvre, est l'une d'elles – représente une punition suffisante de la faute de Xerxès. »

¹¹⁴⁹ Nous empruntons cette remarque à Winnington-Ingram (1983, 14).

¹¹⁵⁰ Kantzios (2004, 9) : « Xerxes and his people have failed to learn the lesson of his defeat. » *Contra* Schenker (1994, 292) selon qui la posture humble qu'adopte Xerxès dans le finale, par opposition au portrait qui a été donné de lui plus tôt dans la pièce, est la preuve que Xerxès a tiré un enseignement de sa défaite.

les membres du chœur n'apprennent pas à Xerxès la défaite imminente à Platée et n'en tirent pas les conséquences évoquées par Darius (v. 818-826). Ce dernier quittait l'espace scénique en conseillant aux vieillards de profiter de chaque jour (v. 840-842) mais le chœur ne fait rien de ce conseil dans le finale où il se livre tout entier à la lamentation. Darius avait demandé au chœur de faire à Xerxès « des remontrances raisonnables »¹¹⁵¹ (v. 830 εὐλόγοισι νουθετήμασιν), mais le chœur ne trouvera aucun mot de sagesse à mettre dans l'esprit du jeune roi¹¹⁵². Dans le finale, Xerxès déplore sa défaite présentée comme totale et reconnaît la valeur des Grecs à la guerre (v. 1026) mais ne dit pas qu'il ne recommencera pas à faire la guerre et s'il apparaît éprouvé par sa défaite, il ne dit pas explicitement qu'il en a tiré un enseignement. La volonté du dramaturge est peut-être de condamner implicitement ces Perses incapables d'apprendre de leurs fautes et pour les Perses, les souffrances ne s'accompagnent guère de connaissance. Quoi qu'il en soit, c'est l'émotion qui domine la séquence finale et l'excès de pathétique invalide tout effort réalisé pour faire du finale un morceau uniquement édifiant. Ainsi à partir du vers 1038 les personnages se concentrent presque exclusivement sur la lamentation et aucune autre possibilité n'est offerte aux spectateurs que de s'intéresser aux pleurs des personnages. Le finale montre le malheur des Perses et invite le spectateur à participer à la douleur ressentie par les personnages plutôt qu'à les juger à une longue distance.

Les personnages se concentrent sur l'expression du deuil et dès lors le texte se prive d'un discours assertif sur les événements qui ont lieu. En effet le texte, surtout à partir du vers 1038, devient l'équivalent d'un long sanglot rythmé par des gestes de lamentation et le spectateur est libre d'interpréter ce spectacle à sa guise : il peut se montrer ému ou satisfait par la tristesse des Perses. L'expression de la plainte des Perses l'emporte sur tout discours discursif au sujet de la défaite et la séquence finale ne se caractérise guère par l'aide qu'elle apporte aux spectateurs pour comprendre les causes de la débâcle perse. Le deuil très expressif qu'affichent les personnages dans le finale manifeste le refus du dramaturge de finir la tragédie qui montre la réaction perse à la défaite contre les Grecs par un morceau uniquement édifiant.

La tragédie dans son ensemble est parcourue de réflexions à caractère éthique et la séquence finale se distingue comme la partie de la pièce en contenant le moins. Ainsi, dans la *parodos*, aux vers 93-96 le chœur se demandait qui pouvait s'échapper de la ruse d'un dieu,

¹¹⁵¹ Nous empruntons la traduction à Fartzoff (2016).

¹¹⁵² Winnington-Ingram (1983, 13): « when Xerxes enters full of remorse, he is received with lamentations and recriminations. But of the 'admonitions of reason' there is no trace. For the Chorus, loyal subjects and faithful counsellors though they may be, are but ordinary Persians. Xerxes and his subjects are upon the same moral level, and it is not the level of Darius. The last scene returns to the moral level and to the religious ideas of the first half of the play; and it is as though Darius had never spoken. »

exprimant son angoisse malgré son rapport de l'étendue des forces perses parties pour la guerre. Dans le premier épisode, la Reine invitait le spectateur à réfléchir à la viabilité de la fortune (v. 163-167). La Reine ouvre également le deuxième épisode par un morceau de sagesse, expliquant son arrivée modeste par la désolation qu'elle éprouve après l'annonce de la défaite (v. 598-602). Nous avons déjà évoqué le caractère très sentencieux de l'intervention de Darius et par rapport à son père, Xerxès se caractérise par la pauvreté des propos qu'il a à tenir au sujet de l'enseignement qu'il pourrait tirer de sa mésaventure.

Cependant, dans la séquence finale, le sort dont fait montre Xerxès semble être doté d'une certaine exemplarité qui fait du personnage un modèle de la précarité de la condition humaine. En effet, Xerxès apparaît comme le type de l'homme déchu, plutôt que comme un personnage à la personnalité très fouillée. Dans sa tragédie le dramaturge a pris de nombreuses libertés par rapport à la réalité historique et traite ses données historiques comme un mythe, ce qui facilite l'assimilation de Xerxès à une figure exemplaire¹¹⁵³. La personne de Xerxès incarne l'idée du renversement de fortune et le personnage perse est bien un héros de tragédie grecque¹¹⁵⁴. La façon dont il déplore le sort qui lui est fait (v. 909) et incrimine la divinité (v. 911-912) donne un caractère universel à sa plainte¹¹⁵⁵, dans la mesure où personne ne peut s'estimer à l'abri d'un coup du sort. C'est l'ensemble de la tragédie et non pas seulement la fin qui fait de Xerxès ce type, mais c'est son apparition en haillons, confinée à la séquence finale, qui montre et donne corps à cette idée de renversement de fortune. Les nombreux échos de la séquence finale avec le début de la pièce, qui exposait la puissance perse, renforcent cette impression que la tragédie est la démonstration de la chute d'un personnage, démonstration dont le point final est apporté par l'apparition du personnage à la fin de la pièce. La séquence finale vaut essentiellement par le spectacle qu'elle apporte, mais ce spectacle n'est pas privé d'une certaine dimension édifiante dans la mesure où c'est le désespoir d'un homme dont les fautes ont été évoquées plus tôt dans la pièce qui est donné à voir. Cependant, Xerxès lui-même n'apparaît pas comme étant orgueilleux dans la séquence finale et la dimension pathétique du spectacle l'emporte sur le caractère moralisateur de la scène.

¹¹⁵³ Même si pour Borda (2000, 19) : « il n'est pas possible d'affirmer qu'en représentant le drame de l'impérialisme perse, Eschyle ait voulu avertir Athènes, qui depuis 478 se bâtissait elle-même un empire, des risques de la puissance », « quand le mythe s'empare de l'histoire, il lui donne aussi une dimension d'exemplarité et d'anticipation. »

¹¹⁵⁴ Aristote souligne dans la *Poétique* (1453a) l'importance du renversement de situation dans la tragédie.

¹¹⁵⁵ Meier (1991, 95) qui n'évoque cependant pas particulièrement la fin de la tragédie : « cette histoire a, dans l'ensemble, des traits si universels qu'elle apparaît beaucoup plus comme un exemple du destin humain que comme spécifiquement perse. »

En effet, la séquence finale des *Perses* montre le châtement d'un personnage coupable d'*hybris* et devrait à ce titre créer un sentiment de justice chez le spectateur. Cependant, ce finale est plus pathétique que moralisateur et les plaintes conjuguées de Xerxès et du chœur parviennent à créer l'impression d'un excès de malheur qui émeut le spectateur au-delà du sentiment d'un châtement mérité. En fin de tragédie, l'effet que semble rechercher le dramaturge est plutôt déstabilisateur dans la mesure où les spectateurs grecs sont invités à participer émotionnellement au deuil de leurs ennemis les Perses et le message transmis par l'œuvre est trop complexe pour pouvoir être résumé par une sentence morale. La séquence finale des *Perses* est globalement morale dans la mesure où elle met en scène la plainte d'un roi orgueilleux qui se trouve châtié pour sa démesure¹¹⁵⁶ mais elle fait également appel à la pitié du spectateur pour ceux qui sont ses adversaires à la guerre et le finale est plus perturbant qu'édifiant. Si les *Perses* finissent mal pour les personnages, leur défaite correspond à un succès pour les spectateurs athéniens mais ce succès est corrigé par l'excès de pathétique qui caractérise le finale et la question de la réception de ce finale par le spectateur est complexe.

La séquence finale est particulièrement difficile à analyser en termes d'effet sur le spectateur et l'interprétation reste relativement ouverte. En effet, la séquence finale des *Perses* ne montre pas seulement un Xerxès écrasé par le sort qui lui est fait à cause de son ambitieuse politique militaire, mais également sa réintégration comme chef parmi les siens. En effet, à partir du vers 1038, Xerxès donne au chœur des ordres auxquels ce dernier obéit et se trouve ainsi illustré le rétablissement de Xerxès dans sa communauté d'origine¹¹⁵⁷. Ce rétablissement a été annoncé dès les vers 213-214 et ne doit pas étonner le spectateur qui sait que Xerxès n'a pas été évincé du pouvoir après sa défaite mais l'interprétation de ce fait par le spectateur est plus problématique. Il s'agissait peut-être de montrer l'incongruité d'un pouvoir despotique où le roi n'est pas longtemps inquiet par ses sujets à cause de sa défaite¹¹⁵⁸ et le spectateur pouvait dès lors ressentir la supériorité de sa démocratie sur le régime perse. Le spectateur pouvait

¹¹⁵⁶ Pour Meier (1991, 99) Eschyle, par le châtement de Xerxès, « donne au modèle de justice propre à la *polis* des isonomies une extension intéressante, qui l'élargit à l'univers. (...) A l'occasion d'un acte qui, une seule et unique fois, transgresse l'ordre universel, mais qui, en même temps, en est la confirmation (puisque'il se termine par une catastrophe), le poète met la guerre entre les Perses et les Grecs en parallèle avec la justice rendue par la *polis*. »

¹¹⁵⁷ Pour Seaford (2004, 90) les lamentations finales des *Perses* se distinguent des lamentations présentes dans d'autres tragédies par l'absence de menace qu'elles représentent pour le pouvoir en place : « in stark contrast to *Seven against Thebes* and *Suppliant Women*, the choral lamentation is no threat to the monarch. (...) The drama ends with the chorus obeying [Atossa's] instructions : they escort Xerxes into the house with elaborate lamentation in perfect solidarity with the monarch. The antithesis with the values of the polis is given powerful and spectacular expression. »

¹¹⁵⁸ Noel (2012, 188).

également se montrer inquiété par cette réhabilitation ambiguë de Xerxès et les sentiments créés sur le public par le finale sont complexes.

La séquence finale ne répond pas à la question de l'avenir de Xerxès ou de celui de l'empire perse et laisse l'interprétation relativement ouverte de ce point de vue-là. Ces points ont pu être soulevés dans les parties précédentes de la tragédie (v. 584-597), mais la séquence finale n'évoque aucun autre avenir pour les Perses qu'une plainte éternelle. La réintégration de Xerxès parmi sa communauté laisse entendre qu'il va poursuivre son règne mais le silence du texte sur ce point est significatif et le spectateur est libre d'imaginer la suite du retour du roi. Xerxès est à peine présenté comme un personnage, dénué comme il l'est d'un discours prononcé en trimètres iambiques, et le spectateur n'est sans doute pas invité à projeter trop d'éléments sur cette figure assez inconsistante, mais le texte laisse là une ouverture pour l'imagination du spectateur. Du point de vue narratif, la façon dont le texte final ignore la question de l'avenir des Perses apporte un élément de clôture puisque tout semble s'achever pour les Perses après leur défaite, mais du point de vue de la construction du sens, les spectateurs sont laissés à leurs interrogations et imagination.

Xerxès, qui a été l'objet de plusieurs portraits de la part des autres personnages au cours de l'œuvre, n'apparaît pas sur scène comme un personnage capable de délivrer le sens de l'action. En effet, ses erreurs ont été mises en évidence plus tôt dans la pièce (v. 718-719, v. 749-751), quand il entre en scène, ses genoux se brisent à la vue des vieillards du chœur (v. 913-914) et dès lors son discours se présente comme celui d'un être défait peu à même de donner des orientations fermes aux spectateurs. Le chœur quant à lui semble doté d'une certaine autorité face à Xerxès mais il use de cette autorité pour lui poser des questions au sujet des morts lors de la bataille et non pas pour tirer un enseignement du désastre qu'ont connu les Perses.

Alors même que dans les derniers vers (1038-1077) de la tragédie les personnages se concentrent exclusivement sur l'exécution des gestes de deuil sans plus évoquer les détails de la défaite, l'avant-dernier vers rappelle le caractère naval de la défaite (v. 1075-1076 ἡ ἡ τρισκάλμοισιν, // ἡ ἡ, βάρισιν ὀλόμενοι). Les dernières paroles prononcées par Xerxès constituent un rappel douloureux de la défaite sur mer des Perses. Cette dimension a été particulièrement développée dans la tragédie et se retrouve notamment dans la séquence finale

(v. 1029)¹¹⁵⁹. Or, les Athéniens, spectateurs du drame, se trouvent eux-mêmes engagés dans une ambitieuse politique navale à l'époque où se jouent les *Perses*¹¹⁶⁰ et il n'est pas impossible de lire dans les *Perses* un avertissement adressé aux spectateurs, ce qui confère peut-être à la pièce dans son ensemble une certaine dimension moralisatrice.

La séquence finale des *Perses* n'est pas le lieu où chercher la morale de la pièce. Presque exclusivement consacrée à la lamentation rituelle des personnages perses, la séquence finale trouble plutôt le message clair que le spectateur est susceptible de tirer de la scène avec Darius, établissant un portrait pathétique du chef vaincu. Le finale des *Perses* vaut essentiellement pour le spectacle qu'il donne du malheur des Perses et si toute dimension édifiante n'en est pas absente, le spectateur est d'abord invité à partager le deuil des personnages. Eschyle a fait le choix de l'émotion pour son finale et si cela n'ôte pas toute dimension réflexive à la dernière séquence de l'œuvre, ce choix réduit l'autorité de la séquence finale dans l'interprétation des enjeux éthiques de la pièce. Certains éléments clés pour l'interprétation interviennent par bribes dans le discours éclaté et interrompu par les cris de peines des personnages que propose le finale et ce dernier n'est pas vide de sens mais le spectateur doit le reconstruire plutôt que celui-ci n'est livré explicitement par le texte.

Les Sept contre Thèbes : le blâme des deux frères et la désolation du chœur face à la déroute de la famille labdacide

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* met en scène le blâme du fratricide de la part du chœur des jeunes femmes thébaines. Ainsi, le chœur dénonce « les dispositions impies »¹¹⁶¹ des deux frères qui les ont conduits à leur perte (v. 831 ὄλοντ' ἀσεβεῖ διανοίᾳ) et, sans trop expliciter sa pensée, condamne le fratricide comme une folie impie. Le chœur rappelle la désobéissance de Laïos (v. 842 βουλαὶ δ' ἄπιστοι Λαΐου διήρκεσαν) et tout le malheur des deux frères semble devoir remonter à cette faute originelle : le refus manifesté par Laïos d'obéir à Apollon qui lui recommandait de mourir sans descendance. L'adjectif ἄπιστος employé au vers 842 pour évoquer l'erreur de Laïos est répété au vers 846 au sujet de l'action des deux frères et

¹¹⁵⁹ Assaël (1992/1993, 23) montre notamment comment la séquence finale reprend de façon obsédante une image esquissée par le messager : celle « du sort des Perses qui se fracassent contre le rivage de Salamine ».

¹¹⁶⁰ Voir sur ce point Pelling (1997, 16) et Debnar (2005, 8).

¹¹⁶¹ Nous empruntons cette traduction à Fartzoff (2016).

cette répétition souligne une continuité entre ces deux générations de Labdacide. Pas plus que celle de Laïos, l'action des deux frères ne peut être imputée à leur gloire et ce finale composé d'une lamentation est la conséquence des fautes des Labdacides.

Le chœur se fait particulièrement critique des deux frères aux vers 874-883 :

ὦ ὦ δύσφρονες,
φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες,
δόμους πατρώους ἐλόν-
τες μέλαιοι σὺν αἰχμῶ.
μέλαιοι δῆθ' οἱ μελέους θανάτου
εὔροντο δόμων ἐπὶ λύμῃ.
ὦ ὦ δωμάτων
ἐρειψίτοιχοι καὶ πικρὰς μοναρχίας
ιδόντες, ἤδη διήλ-
λαχθε σὺν σιδάρῳ.
« Hélas, hélas, malheureux,
méfiants envers vos amis et insatiables de maux,
vous avez enlevé la demeure paternelle,
malheureux, avec la lance.
Malheureux vous avez trouvé une mort malheureuse
pour la destruction de votre demeure.
Hélas, hélas, destructeurs des remparts de vos demeures
vous qui avez contemplé une royauté amère,
désormais vous êtes réconciliés
par le fer. »

L'arrivée des deux frères suscite d'abord une vague de reproches chez le chœur. En effet, le chœur blâme les deux frères pour leur manque de raison (δύσφρονες), pour leur manque de confiance en leurs proches et pour les maux dont ils se sont montrés insatiables. Un portrait moral peu flatteur des deux frères se trouve ainsi ébauché et sans nommer directement le fratricide, le chœur condamne la disposition d'esprit qui les a conduits à ce meurtre réciproque. Étéocle, dont la première partie de la pièce a montré les qualités exemplaires, se trouve à présent caractérisé par la déraison et si le second échange épirrématique entre le chœur et Étéocle soulignait déjà cet aspect du personnage (v. 677-678, v. 686-687), la séquence finale appuie fermement la condamnation morale que le chœur fait de la désunion entre les deux frères. Les deux frères ont commis un crime contre la maison de leur père dont ils ont essayé de s'emparer par la force et si la séquence finale ne mentionne pas explicitement les fautes des deux frères à l'égard de leur père c'est aussi que les actions commises à l'échelle de cette pièce donnent suffisamment de matière au chant de déploration du chœur. Leur mort malheureuse a provoqué le malheur de leur demeure et le chœur dénonce implicitement une forme d'égoïsme chez les deux frères qui ont réglé leur querelle aux dépens de l'intérêt de leur famille. L'adjectif ἐρειψίτοιχοι rend compte du caractère destructeur de l'action des deux frères et le chœur parle

au nom de la demeure des Labdacides pour déplorer les dégâts causés par les deux frères. L'emploi du substantif *μοναρχίας*, qui contraste singulièrement avec la thématique du double et la réunion des deux frères dans la mort, renvoie à l'ambition politique d'Étéocle et Polynice qui se sont déchirés pour posséder le trône de Thèbes et le résultat de leur règne est peu glorieux. Finalement les deux frères ne seront que rois de plaintes et de douleurs (v. 999 *ἰὼ ἰὼ δυστόνων κακῶν ἄναξ*). Le chœur ironise au sujet de la réconciliation des deux frères qui s'est faite au moyen du fer et au terme d'un massacre et la réconciliation paradoxale que chante le chœur ne l'empêche pas de blâmer les deux frères. De même, aux vers 949-950 la mention de la richesse demeurant sous le corps des fils d'Œdipe peut se comprendre comme une référence à leur avidité, à leur lutte pour obtenir l'héritage d'Œdipe¹¹⁶².

Aux vers 922-926, le chœur fait mine de chanter les prouesses guerrières des deux frères mais dénonce en fait les morts qu'ils ont causées dans les rangs des citoyens (*πολίτας*). Les deux frères sont désignés au moyen de l'adjectif *ἀθλίωσιν* et le blâme se mêle de près à la plainte chez les femmes du chœur qui condamnent l'action des deux frères tout en éprouvant de la pitié pour eux. La guerre est présentée comme un carnage (*πολυφθόρους*) et s'il s'agit de l'un des rares passages où le chœur évoque la guerre en générale, et non le fratricide, l'image qui en ressort n'apparaît guère plus glorieuse pour les deux frères. De même, loin d'avoir apporté de la gloire à leurs parents, leur mère est présentée par le chœur comme la plus malheureuse de toutes celles qui ont enfanté (v. 927-929) et ce constat vaut pour une désapprobation publique de la part du chœur. Selon le chœur, les deux frères ont apporté à leur famille un couronnement de souffrance (v. 951-952) et la gloire dont peuvent se vanter les deux frères n'est que très relative. Le spectateur est amené à condamner l'action des deux frères à l'égal du chœur et si le finale des *Sept contre Thèbes* ne propose pas de leçon morale positive, il offre une déploration au sujet de la désunion au sein d'une famille.

Le chœur représente la survie de la cité et de ses valeurs et permet le maintien d'une certaine norme par rapport à laquelle se détache l'horrible histoire familiale des Labdacides¹¹⁶³. Face à la déroute de la famille labdacide, le chœur ne sait quoi dire (v. 851 *τί φῶ* ;) et se charge

¹¹⁶² Monaco (1993, 546) : « Ecco i *χρήματα*, ecco gli *κτεῖνα* : tutta la terra coperta dal corpo, che è tanta, infinita, ma in senso verticale, dall'alto verso il basso. »

¹¹⁶³ Beltrametti (2006, 95) souligne ainsi la tension entre la survie de la cité et l'extinction de la famille d'Œdipe : « la prosperità di Tebe e dei Tebani che nel prologo, attraverso le parole di Eteocle, sembrava aver assunto le caratteristiche di una *polis* e aver superato il *genos*, si conferma soltanto al prezzo di un fratricidio, uno dei crimini assoluti di tutte le culture, in cui tutte le culture tendono a rappresentare le fratture più profonde e insanabili delle comunità, in cui Eschilo rappresenta l'estinguersi del casato di Edipo. »

de procéder à l'évacuation des deux frères (v. 855-860). Le chœur est confiant dans sa capacité à battre le rythme qui fait passer la nef des morts à travers l'Achéron et l'importance accordée au chœur dans la séquence finale correspond à la promesse du maintien des pratiques rituelles normales. Le chœur n'insiste pas tant sur la pollution représentée par les deux frères et qui réclamerait leur départ le plus rapide possible de la cité que sur le refuge que vont trouver les deux frères sur une terre que n'aborde jamais Apollon¹¹⁶⁴ et la pitié du chœur semble ainsi dépasser sa désapprobation.

En outre, ce fratricide est également présenté comme l'œuvre des dieux et il semble difficile de tirer une leçon morale de cette histoire qui met en scène la destruction de la troisième génération d'une famille maudite. Ainsi, dès les vers 829-830, le chœur met en lien l'action des deux frères avec le nom Polynice et le fratricide semble être le destin des deux frères. Cette idée du mauvais destin qu'ont rencontré les deux frères est également présente aux vers 827 (δυσδαίμονας) et 837 (δυσμόρως). Au vers 892 les deux frères se trouvent qualifiés par l'adjectif δαιμόνιοι, juste avant que le chœur rappelle l'action des malédictions (v. 894) et la querelle entre les deux fils d'Œdipe semble avoir une origine surnaturelle. Les vers 897-899 font également remonter à Œdipe l'esprit de querelle qui a animé les deux frères et la dispute mortelle entre eux ne se comprend pas hors de son contexte familial plus large.

Le chœur répète à plusieurs reprises l'implacabilité de l'Érinie et les hommes apparaissent comme les victimes impuissantes de forces divines qu'il est difficile de se concilier. Ainsi, aux vers 832-834, le chœur évoque la malédiction d'Œdipe qualifiée par les adjectifs μέλαινα et τελεία¹¹⁶⁵, avant de faire part du froid qui enveloppe son cœur. La puissance de la malédiction apparaît proprement effrayante et affecte le chœur lui-même qui pourtant ne fait pas partie de cette famille maudite. Aux vers 840-841 le chœur ne peut que constater l'efficacité de la malédiction d'Œdipe, sans rappeler les torts commis par les deux frères pour mériter ce sort¹¹⁶⁶ et l'effet créé s'apparente davantage à un acharnement arbitraire qu'à celui

¹¹⁶⁴ C'est pourtant sans doute pour des raisons de pureté qu'Apollon ne peut aborder la terre des morts. Voir Parker (1983, 33 n°3).

¹¹⁶⁵ Aubriot-Sévin (1992, 10) fait remarquer que cet adjectif τέλειος était appliqué aux vers 166-167 aux dieux protecteurs de la cité. Selon elle, ce changement rend compte d'une perte d'espoir chez le chœur.

¹¹⁶⁶ Ces torts sont brièvement évoqués aux vers 785-790.

d'un châtement mérité. Arès a réalisé la malédiction paternelle (v. 944-946) et les dieux¹¹⁶⁷ semblent avoir concouru pour mener la famille labdacide à sa perte.

Comme nous avons pu l'évoquer, les vers 874-883 s'apparentent à un blâme des deux frères mais ils sont conclus par une référence à l'action de l'Érinée issue d'Œdipe et toutes les fautes des deux frères semblent n'être le résultat que du poids de la malédiction qui pèse contre eux. Il est difficile d'établir la limite entre l'œuvre de l'Érinée et la responsabilité des deux frères¹¹⁶⁸ et la critique que le chœur fait d'Étéocle et Polynice tient compte de l'implacabilité des forces lancées contre eux. Au fur et à mesure que la séquence finale avance le chœur se montre moins ouvertement critique envers les deux frères tandis que l'Érinée apparaît toujours présente dans le chant du chœur (v. 975-977 = v. 986-988) et c'est sans doute davantage la puissance de cette divinité que retiennent les spectateurs, plutôt que les fautes des fils d'Œdipe. Dans la stichomythie lyrique qui clôture la pièce, l'action criminelle des deux frères se trouve mentionnée (v. 961-962, v. 965, v. 970, v. 980, v. 982, v. 992) mais aucun jugement moral n'est porté dessus. Le chœur constate les malheurs créés par les deux frères (μελεοπόνος, μελεοπαθής) et s'exhorte à pleurer (ἴτω γόος, ἴτω δάκρυ) mais la condamnation reste implicite. De même, les Thébaines soulignent que c'est envers un proche que les deux frères ont commis leur crime (πρὸς φίλου ἔφθισο, καὶ φίλον ἔκτανες) mais ne développent pas leurs reproches en un propos détaillé. Dès lors, la lamentation l'emporte sur le blâme et la déploration sur la condamnation.

Le chœur ne cherche pas à savoir lequel des deux frères est le plus coupable et se concentre sur le fratricide comme étant la faute commune commise par les deux frères. Le chœur permet ainsi d'achever la tragédie sur une forme de réconciliation paradoxale entre les deux frères et n'évoque la guerre qu'en tant qu'elle est l'actualisation de la malédiction d'Œdipe. Ce faisant, le chœur semble réduire les fautes des deux frères, n'évoquant pas la façon dont Étéocle a chassé Polynice de Thèbes ni comment Polynice a lancé une armée étrangère contre sa propre cité. L'horreur du fratricide éclipe les fautes précédentes des deux frères et la séquence finale des *Sept contre Thèbes* n'est pas désignée pour faire le procès intégral et exhaustif de l'action des fils d'Œdipe. L'œuvre bénéfique d'Étéocle pour sa cité est oubliée et le chœur qui a pourtant été témoin de son efficacité lors de la scène des boucliers ne retient pas

¹¹⁶⁷ Moreau (1985, 166) fait cependant remarquer que chez Eschyle Arès s'assimile davantage à un démon qu'à une divinité olympienne.

¹¹⁶⁸ La question de la responsabilité d'Étéocle a été largement débattue par la critique, même si la séquence finale n'a toujours été l'objet précis de l'étude des savants. Voir par exemple Bacon (1964), Golden (1964), Podlecki (1964), Kirkwood (1969), Brown (1977), Johnson (1992).

la part positive de son action. Oubliant ou du moins passant presque entièrement sous silence la survie de la cité, le bilan de l'action des deux frères se résume finalement au fratricide et il est nettement négatif. La conduite somme toute vertueuse d'Étéocle dans la première partie de l'œuvre n'est pas récompensée et la séquence finale ne se distingue pas par un effort très marqué dans la rétribution exacte des deux frères que la mort a ramenés à égalité, contrairement à ce que l'on peut trouver dans la fin estimée inauthentique.

La fin des *Sept contre Thèbes* correspond globalement aux attentes morales du spectateur dans la mesure où la cité de Thèbes est sauvée et où les deux frères ne sont pas exempts de fautes, mais, de même que dans les *Perses*, la lamentation et le deuil créent des effets pathétiques qui semblent indiquer que l'objectif de cette fin n'est pas de tirer le bilan moral de l'action. Le spectateur ne quittait sans doute pas la représentation avec le sentiment que les deux frères ont été justement châtiés pour leur faute et l'excès de pathétique qui caractérise le finale invite à la déploration et à l'effroi plutôt qu'à un sentiment de satisfaction. La séquence finale des *Sept contre Thèbes* invite avant tout aux pleurs et n'aide pas réellement le spectateur à déterminer le sens éthique du drame, au-delà de la condamnation explicite du fratricide¹¹⁶⁹.

Thèbes a été présentée tout au long de la pièce comme une cité vertueuse¹¹⁷⁰ et sa survie, représentée sur scène par le chant du chœur, satisfait les attentes du spectateur. En effet, Thèbes est une cité assiégée et ses hommes luttent pour sa défense contre un ennemi qui semble vouloir les exterminer (v. 46-47). La population civile est incarnée par le chœur, groupe de vierges pathétiques qui implore les dieux pour la survie de la cité et représente une forme d'innocence. Luttant pour la liberté de leur cité (v. 74), les Thébains incarnent une valeur éminemment grecque et sa victoire sur Argos représente la victoire de l'hellénisme sur la barbarie. En effet, les Argiens ont été représentés comme ayant des attributs barbares (v. 463) et leur sauvagerie et leur jactance annonçaient leur défaite depuis tôt dans la pièce. Si la survie de Thèbes à la fin de la pièce conforte les Athéniens dans les valeurs qui peuvent être les siennes, cette dimension n'est guère travaillée par le finale qui se consacre à la mort des deux frères et le finale des *Sept contre Thèbes* est déstabilisant, plutôt qu'il n'apporte à l'intrigue une leçon morale assertive.

¹¹⁶⁹ Pour Edmunds (2002, 113-114) : « indeed, the concluding amoibaion is semantically uninteresting and has also been describe as “extraordinarily poor in dramatic function” in comparison with the internal amoibaia. The dramaturgical necessity of the final lamentation has thus overcome the bounds of the drama, in the same way that, thematically, the women of the city have vindicated their rights against the mal leader. It is the sound, the specifically female sound of mourning, that ultimately defines the space of the city which has been saved. In this is the climactic theatrical sound. »

¹¹⁷⁰ Dans le prologue par exemple, Étéocle présentait les Thébains comme des citoyens ayant à cœur de remplir les devoirs qu'ils ont contractés à l'égard de la terre thébaine.

L'acharnement des dieux contre la famille labdacide n'est pas présenté comme arbitraire dans la mesure où les fautes de Laïos et la folie des deux frères sont évoquées mais il est difficile de tirer un enseignement moral de l'action telle qu'elle est rapportée dans le finale des *Sept contre Thèbes*. En effet, si la fin s'était concentrée sur la survie de la cité, il aurait été possible de dire que la piété et la modération sont des vertus récompensées par les dieux mais en l'état, l'action des dieux est essentiellement présentée comme destructrice. Les dieux olympiens sont presque totalement absents de ce finale, une fois que le chœur a décidé de pleurer les deux frères plutôt que de chanter la victoire de la cité et le finale se concentre sur les aspects les plus inquiétants du divin, l'Érinye et les malédictions. Les dieux ont concouru à la perte de la famille labdacide et c'est une forme de désespoir qui domine la fin des *Sept contre Thèbes*.

L'interprétation que le spectateur doit faire du finale et de l'ensemble de la pièce semble claire : les deux frères ont péri à cause de la malédiction lancée par Œdipe qui est à mettre en rapport avec la désobéissance de Laïos, même si ce rapport n'est guère explicité par le texte, et qui a apparemment eu pour conséquence une déraison qui a poussé Étéocle et Polynice au fratricide. Cette interprétation, qui proclame le triomphe de l'Érinye, n'est guère accompagnée par un enseignement moral. Contrairement à l'*Orestie* où l'histoire des Atrides se trouve étroitement liée à des considérations sur la justice, dans les *Sept contre Thèbes* la désobéissance initiale de Laïos semble condamner sans appel les Labdacides. L'interprétation de l'action semble claire mais le spectateur est livré à lui-même pour en déduire les implications éthiques. Il est possible qu'un certain malaise résultait de la vision de cette pièce par le spectateur et, dans la séquence finale, seule la lamentation du chœur vient apporter une sorte de soulagement après l'horreur des événements rapportés.

La désobéissance aux dieux et le fratricide sont condamnés aussi bien par l'action que par les paroles des personnages, mais la lamentation du chœur exprime une solidarité entre la cité et les deux frères, solidarité qui met à mal toute condamnation trop explicite de l'histoire familiale des Labdacides. En effet, en ce qui concerne le chœur, on pourrait *a priori* parler d'un passage du malheur au bonheur au cours de la pièce. Le chœur était plongé dans l'effroi face à l'avancée argienne et redoutait d'être réduit en esclavage (v. 78). À la fin de la pièce, la cité est délivrée et le chœur sauvé. Il est même débarrassé d'un roi qui était en fait le fils d'une famille maudite, qui a certainement exilé son frère et qui s'est montré peu courtois envers le chœur dans le premier épisode. Cependant, loin de souligner les aspects positifs de l'intrigue, le chœur se consacre tout entier à la lamentation pour les deux frères. Cette lamentation est en partie un blâme, comme nous avons pu le montrer, mais elle témoigne également d'une forme de solidarité entre les rois et la cité, puisqu'un chœur de femmes étrangères à la famille chante

pour la mort des deux frères. Cette solidarité donne une tonalité sinistre à l'ensemble de la séquence finale¹¹⁷¹ où public et privé se confondent à l'occasion d'un chant de lamentation pour les deux frères.

La tragédie des *Sept contre Thèbes* contient un certain nombre de sentences morales qui confortent le spectateur dans un système de valeurs, mais elles ont surtout trait à la survie de la cité de Thèbes menacée par les Argiens et ne se trouvent guère dans la séquence finale. Ainsi, le prologue de la pièce est très solennel et Étéocle évoque les devoirs et la responsabilité du chef mais aussi la dette que les citoyens doivent repayer à leur mère la terre. La *parodos* exprime avant tout les craintes du chœur mais propose également une réflexion sur les obligations réciproques d'une cité et de ses dieux. Le premier épisode discute de la place relative des hommes et des femmes au sein de la cité et du culte et touche ainsi l'un des enjeux majeurs de la tragédie grecque¹¹⁷². Au cours de la scène des sept boucliers, Étéocle déjoue la jactance, l'orgueil et l'impiété des Argiens en leur opposant des guerriers thébains présentés comme pieux et efficaces (v. 409-411). Ainsi, aux vers 397-398 il dit que ce n'est pas l'apparence d'un guerrier qui l'effraie, dénonçant la vanité de Tydée qui tente de répandre la terreur chez les Thébains par son accoutrement. Les images représentées sur les boucliers argiens sont autant d'indices de la démesure des Argiens mais Étéocle parvient à réduire la menace qu'ils représentent pour Thèbes et la folie impie des Argiens se trouve défaite par la raison incarnée pour l'heure par Étéocle. La paire de tirades consacrées à Amphiaraos est chargée d'enjeux moraux car le devin condamne Polynice (v. 580-586) et Étéocle déplore le sort de l'innocent qui se trouve embarqué avec des hommes impies. Dans l'échange épirrhématique qui fait suite à la scène des paires de boucliers et qui met en scène la décision prise par Étéocle d'aller affronter son frère, le chœur tente de retenir Étéocle au nom de la souillure que le fratricide risque de créer mais Étéocle n'écoute que l'Érinye et son honneur de guerrier. Le second *stasimon* évoque les risques que courent les grands qui devraient lâcher du lest pour éviter les dangers d'une prospérité démesurément accrue (v. 767-770). La séquence finale des *Sept contre Thèbes* ne se distingue donc pas du reste de la pièce par l'ampleur du discours moral qu'elle aurait à apporter. Chaque partie de la pièce invite le spectateur à réfléchir sur des enjeux

¹¹⁷¹ Herington (1963, 114) compare le traitement du mythe des Labdacides par Eschyle à celui fait par Pindare et Hérodote pour montrer qu'Eschyle n'était pas contraint par les données du mythe à donner une fin sombre à sa trilogie.

¹¹⁷² Sur l'importance de la part des femmes dans la tragédie grecque, voir par exemple Mossman (2005, 352-365).

éthiques différents et la fin, malgré sa condamnation explicite du fratricide, ne résume pas les apports éthiques du drame.

L'*Agamemnon* : l'énoncé d'un principe problématique

Dans la séquence finale de l'*Agamemnon* les personnages discutent longuement de la signification de la mort d'Agamemnon et le chœur, dans sa dernière réplique de l'échange épirrématique avec Clytemnestre semble dégager le précepte qui donne sens à toutes les actions vécues par les personnages, aux vers 1562-1564 :

φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.
μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς
παθεῖν τὸν ἔρξαντα' θέσμιον γάρ.
« Celui qui prend se trouve pris, le tueur est tué.
Demeure aussi longtemps que Zeus demeure sur son trône
que celui qui a agi doit souffrir. C'est en effet justice. »

Le chœur donne ainsi une expression de la loi du talion qui rend compte de la mort d'Agamemnon, assassiné pour avoir assassiné sa fille¹¹⁷³, et annonce la mort de Clytemnestre, qui devra payer pour le crime dont elle s'est rendue coupable envers son époux. Le droit se trouve réduit à cette loi du talion et c'est la seule qui résiste et supporte l'horreur du crime. L'expression de cette loi se trouve mise en rapport avec le règne de Zeus et le chœur parvient ainsi à ramener les événements désastreux auxquels il a assisté au règne et la volonté de Zeus, mettant de l'ordre dans un univers bouleversé par le meurtre du roi¹¹⁷⁴.

L'expression de cette loi est le résultat de l'échange épirrématique entre le chœur et la reine et elle se présente comme l'aboutissement des réflexions du chœur. D'abord frappés d'étonnement par le langage de la reine (v. 1399-1400)¹¹⁷⁵ il formule des menaces à l'encontre de Clytemnestre (v. 1409-1411) et la loi du talion est d'abord exprimée pour faire comprendre à la reine qu'elle devra payer coup sur coup, aux vers 1429-1430 :

¹¹⁷³ Judet de la Combe (2004, 160) met en rapport le terme θέσμιον employé par le chœur au vers 1564 pour qualifier la règle de Zeus avec le nom θέμις employé par Agamemnon au moment du sacrifice d'Iphigénie (v. 217).

¹¹⁷⁴ Selon Moreau (1994/1995, 158) : « la loi du talion ne constitue pas le dernier mot de la pensée eschyléenne, mais elle représente un moment de la pensée de la Grèce antique. C'est une tentative encore primitive des hommes pour donner au monde un sens, une justice, un ordre. Certes, la logique de la loi du talion conduit à l'anéantissement mais elle ne conduit pas au Chaos. »

¹¹⁷⁵ McLure (1999, 97-98) montre comment le chœur réagit d'abord par une tentative de censure du discours de Clytemnestre.

ἀντίτον¹¹⁷⁶ ἔτι σὲ χρῆ στερομένην φίλων
τύμμα τύμματι τεῖσαι.
« Il faut encore rendre le prix et que toi, privée d'amis,
tu payes coup pour coup. »

L'expression τύμμα τύμματι τεῖσαι crée un effet de martèlement qui appuie la nécessité du châtement. Avant d'apparaître comme une loi de Zeus, la loi du talion s'assimile à une malédiction lancée contre la reine. Celle-ci répondra en faisant référence à la mort d'Iphigénie (v. 1431-1433), laissant comprendre au chœur qu'elle a elle-même agi selon cette loi et les vieillards n'auront qu'à émettre le regret de ne pas être déjà morts (v. 1448-1453). Ils accusent ensuite Héléne (v. 1454-1461) puis le démon (1468-1473)¹¹⁷⁷. Encouragé par Clytemnestre, le chœur déplore à nouveau l'efficacité du démon aux vers 1481-1484, avant de se tourner vers Zeus, aux vers 1485-1488 :

ἰὴ ἰή, διαὶ Διὸς
παναιτίου πανεργέτα
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται ;
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν ;
« Hélas, hélas c'est à cause de Zeus,
responsable de toute chose, que tout cela arrive.
Qu'est-ce qui en effet pour les mortels se réalise sans Zeus ?
Lequel de ces événements n'est pas décidé par les dieux ? »

Par un jeu de mots¹¹⁷⁸, le chœur rapproche le nom de Zeus de la préposition exprimant un rapport de causalité et d'instrumentalité, διαί¹¹⁷⁹, et il part de ce jeu de mots pour faire de Zeus la cause de toute chose. Judet de la Combe (2001, 684) voit une forte critique à l'œuvre dans le terme πανεργέτα qui selon lui est proche de πανοῦργος et le chœur frôlerait ici le blasphème. Clytemnestre elle-même avait adressé sa troisième libation au Zeus des morts (v. 1385-1387) et sans prétendre que la divinité a agréé l'offrande de Clytemnestre, le chœur estime qu'il faut rechercher la volonté de Zeus dans la mort du roi. Goldhill (1984, 93) établit un lien entre διαὶ Διὸς et γυναικὸς διαί (v. 1453), le chœur étant passé d'une causalité humaine à une causalité

¹¹⁷⁶ Dans le manuscrit T on lit à cet endroit ἀτίετον, mais le passage est peu assuré et le terme pose des problèmes au niveau de la métrique. ἀντίτον convient du point de vue de la métrique, constitue un rappel d'Homère et permet la création d'une figure étymologique (ἀντίτον... τεῖσαι). Voir Medda (2017, III, 346-347).

¹¹⁷⁷ Moreau (1985, 152-153) insiste sur l'aspect vorace conféré au démon par les personnages à la fin de l'*Agamemnon*. En ce qui concerne les vers 1468-1474 il pense qu'Eschyle aurait pu s'inspirer d'Eurynomos tel qu'il est décrit par Pausanias (X, 28, 7). Fartzoff (2018, 246) souligne que dans les propos du chœur, le roi est finalement présenté comme « un héros aimé qui a subi le terrible destin familial » et remarque les frères Ménélas et Agamemnon sont appelés δίφυιοι Τανταλίδαι : « ils cessent d'être deux individus pour être rattachés à une lignée inquiétante, celle de Tantale, connu pour ses crimes et son terrible châtement ».

¹¹⁷⁸ Ce jeu de mots est traditionnel, voir Medda (2017, III, 373).

¹¹⁷⁹ Sur l'emploi du génitif préféré à l'accusatif, voir Fraenkel (1950, III, 704).

divine. La présence de Zeus dans le finale est diffuse et il faut accommoder l'existence du crime à la volonté des dieux. Le chœur rappelle la puissance surplombante des dieux avant de se laisser aller à la lamentation (v. 1489-1496) et l'évocation de Zeus n'apparaît plus guère comme une forme de consolation.

Face à Clytemnestre qui rappelle une nouvelle fois la mort d'Iphigénie (v. 1521-1528), le chœur se montre paralysé, incapable de raisonner (v. 1530 ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς) et la formulation de la loi du talion se présente comme un ultime recours pour un personnage dépassé par la situation¹¹⁸⁰. Plutôt que la leçon positive du drame, l'expression de ce principe est ainsi un faible rempart auquel les vieillards du chœur se raccrochent pour rendre compte d'une action désastreuse. Cette loi permet en outre de prendre en considération l'action du démon auquel se voit attribuée une part de la responsabilité dans le meurtre du roi (v. 1507-1508) dans la mesure où ce démon vengeur s'attache à la famille pour faire payer les fautes du père par le fils. Le chœur avait eu l'intuition de cette loi tôt dans le passage (v. 1429-1430) et sa reformulation à la fin de la séquence épirrématique montre que l'aboutissement des réflexions du chœur sur la situation ne dépasse pas réellement son envie initiale de se venger de Clytemnestre.

Ce précepte sera repris dans l'*Agamemnon* au vers 1658, sous une forme dégradée lorsque Clytemnestre ordonnera au chœur de rentrer chez lui avant de subir des représailles, puis aux vers 309-314 des *Choéphores*¹¹⁸¹ et l'intrigue de la deuxième tragédie de la trilogie se

¹¹⁸⁰ Sommerstein (2010a, 154) résume ainsi l'évolution de la réflexion du chœur dans la séquence finale : « The chorus's rhythms tell two parallel stories. One is of initial shock replaced by increasingly open grieving, represented by the lengthening codas. The other is the gradual, and eventually complete, replacement of the emotional dochmiac and allied metres by the Aulis-rhythm which throughout the play has expressed the demand for and the certainty of retribution. Once this process is complete, once the chorus have found the bedrock of certainty and know that in one respect at least Zeus can after all be absolutely trusted, they need no longer grieve; their last antistrophe is followed by no coda, and their subsequent defiance of Aegisthus is far more impressive than their earlier ineffective attempts to save Agamemnon. »

¹¹⁸¹ V. 309-314 des *Choéphores* :

ἀντί μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρά.
 γλῶσσα τελείσθω τὸ φειλόμενον
 πρᾶσσουσα Δίκη μέγ' αὐτεῖ
 ἀντί δὲ πληγῆς φονίας φονίαν
 πληγὴν τινέτω. δράσαντι παθεῖν,
 τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ.
 « « A la place d'une parole de haine,
 qu'une parole de haine soit produite »
 crie fortement Justice
 lorsqu'elle fait payer ce qui est dû.
 Qu'à la place d'un coup sanglant on rende un coup sanglant.
 Que celui qui a agi souffre,
 c'est ce que dit un adage trois fois vieux. »

présente comme une nouvelle illustration du principe énoncé par le chœur à la fin de la première tragédie. Cette répétition confère un pouvoir presque prophétique au chœur dans le finale de l'*Agamemnon* et la première partie des *Choéphores* n'offre guère de progression par rapport à la connaissance acquise à la fin de l'*Agamemnon*. Dans les *Choéphores*, cette leçon est qualifiée de τριγέρων μῦθος et cette expression a peut-être pour effet de relativiser la valeur ou l'originalité du processus au terme duquel le chœur dans la séquence finale de l'*Agamemnon*. Dans les *Choéphores*, ce principe fonctionnera comme un argument pour justifier la vengeance à laquelle se consacrent les personnages et le chœur tandis que dans l'*Agamemnon* il s'agissait essentiellement de trouver une raison aux événements, même si le châtement de Clytemnestre était aussi déjà à l'horizon, et la polyvalence de précepte dans la tragédie montre comment le dramaturge invite le spectateur à se concentrer sur ses implications. Ce précepte apparaîtra encore une fois, sous une forme un peu modifiée, dans la séquence finale des *Choéphores* (v. 1009 μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ) où il s'agira sans doute de dire que le châtement finit par advenir même s'il se fait attendre¹¹⁸².

Si le chœur parvient ainsi à rendre compte de l'action qui a eu lieu au cours de la pièce et à annoncer celle qui va se dérouler, le précepte moral ainsi dégagé est montré comme particulièrement problématique¹¹⁸³. En effet, rien ne semble alors devoir mettre fin à la série de meurtres supposée par la vengeance qui fait payer à un agent son action. Ainsi, l'*Agamemnon* est une tragédie qui finit mal¹¹⁸⁴, mettant en scène le triomphe d'êtres vils et la mort de leurs victimes. Agamemnon mort, c'est le chœur pour qui la situation se dégrade le plus dans le finale et ce sont ses lamentations que le spectateur entend (v. 1489-1496 = 1513-1520). Le malheur semble sans fin et les vers qui suivent l'énoncé de ce précepte montrent la catastrophe liée à la famille des Atrides (v. 1565-1566). Les personnages se trouvent enfermés dans une logique meurtrière dont l'action montre les limites¹¹⁸⁵. La promesse même du retour d'Oreste n'est que celle de l'arrivée d'un nouveau meurtrier (v. 1648 ἀμφοῖν γένηται τοῖνδε παγκρατῆς φονεύς).

¹¹⁸² Telle est l'interprétation de Mazon. D'autres estiment qu'il s'agit d'une forme d'avertissements adressés à Oreste (Untersteiner 2002, 474).

¹¹⁸³ Parker (2009, 141) estime que ce principe « is not in Aeschylus a simple solution to the confusion and horror of human life, but also a part of it. »

¹¹⁸⁴ Medda (2020, 63): « Il finale dell'*Agamemnone* vede l'apparente trionfo dei malvagi e la crisi profonda di tutti i valori ».

¹¹⁸⁵ Parker (2009, 139): « they speak in horror, not pious enlightenment. »

La loi du talion est problématique et la pièce s'achève par une aporie¹¹⁸⁶, mais le parcours réalisé par les personnages pour parvenir à la formulation de ce principe est tout de même remarquable. Comme le remarque Michel Fartzoff (2018, 212-213), la séquence finale est « la première fois de la pièce que le spectateur assiste à une scène d'agôn, où des arguments contradictoires sont échangés entre deux personnages »¹¹⁸⁷. Alors qu'auparavant les crimes suscitaient une punition de fait, l'échange entre le chœur et la reine commence à ressembler à une scène de procès et dans le finale un personnage exprime explicitement ses griefs. Ce progrès prépare les débats qui auront lieu dans les *Euménides* et la séquence finale de l'*Agamemnon*, sans résoudre tous les problèmes liés à l'action, donne de nouvelles pistes pour la compréhension de l'intrigue par le spectateur.

La tirade de Clytemnestre sur laquelle s'ouvre la séquence finale est un morceau brillant d'impudence et d'immoralité au cours de laquelle Eschyle offre le tableau d'un scandale¹¹⁸⁸. En effet, on peut imaginer Clytemnestre apparaître triomphante, en train de surplomber les cadavres à qui elle vient d'arracher la vie. Une femme apparaît sur le devant de sa maison pour revendiquer le meurtre de son époux¹¹⁸⁹ et l'audace de cette attitude enfreint toutes les règles de la société athénienne. En outre, Clytemnestre avoue sans rougir (v. 1373 οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι) avoir menti pour mieux piéger son époux et l'impudence des paroles redouble celle du spectacle horrible présenté aux spectateurs. La reine reconnaît être l'ennemie de son époux tout en s'étant fait passer pour son amie et elle expose sans honte sa duplicité face aux spectateurs et au chœur. Elle expose également le caractère prémédité de son geste contre

¹¹⁸⁶ Gould (2001, 164-165), dans une comparaison entre le traitement de la vengeance d'Oreste chez Homère et chez les Tragiques, souligne que ce mythe tire une partie de sa fascination du fait qu'il n'apporte aucune morale clairement tranchée : « it is of the essence, indeed it constitutes perhaps the whole fascination of the Orestes story for the fifth-century dramatists that it does not offer any unambiguous moral to a contemporary audience, but rather contradiction and ambivalence, that it provides the matter for conflicting interpretation, for argument and dissent, even for doubting the wisdom of the gods who approved it and for the self-doubt of Orestes. »

¹¹⁸⁷ Duchemin (1968, 46-47) souligne également le rapprochement que l'on peut faire entre les deux dernières scènes de l'*Agamemnon* et scène d'agôn telle qu'on la trouvera chez les successeurs d'Eschyle.

¹¹⁸⁸ Pour Medda (2020, 62) : « Le parole di Clitemestra sono fra le più potenti e terribili mai pronunciate da un personaggio malvagio su una scena teatrale ». Il note également le rapprochement entre les paroles de Clytemnestre au début de la séquence finale et les vers 235-236 du chant VII de l'*Iliade*, pour montrer le caractère contre-nature de l'appropriation par Clytemnestre d'un langage de type épique. Judet de la Combe (2004, 154) souligne également le caractère dérangent du récit de la mort d'Agamemnon par Clytemnestre : « dans son récit du meurtre, Clytemnestre réemploie avec virtuosité le langage homérique pour tracer le portrait d'un héros épique paradoxal, qui meurt comme les grands morts de l'*Iliade*, Patrocle, frappé trois fois, ou Sarpédon, suscitant une pluie de sang, mais aussi comme les victimes viles de l'*Odyssée*, les Prétendants et les servantes impures, prises au piège. La mise en mort est présentée comme une sorte d'accouplement sanglant. »

¹¹⁸⁹ Conacher (1987, 49) remarque ainsi : « no other speech in Greek tragedy contains so many (ten in all) and such insistent references to the speaker's responsibility for a deed. Even the immediate motivation of the murder, vengeance for Iphigenia, takes second place to the physical satisfaction, the sheer glorying in personal and well-planned achievement. »

son époux (v. 1377 οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι) et n'hésite pas à aggraver sa culpabilité en évoquant le plan qu'elle a mis en œuvre contre son époux. La reine mentionne précisément les coups qu'elle a donnés à son mari pour le tuer, donnant l'impression qu'elle jubile à revivre le crime dont elle s'est rendue coupable et le personnage semble être en proie à une folie meurtrière impie. Assimilant le sang d'Agamemnon à une libation versée pour Zeus (v. 1385-1387), la reine se rend coupable d'un blasphème et semble s'enfoncer dans l'impiété sous les yeux des spectateurs. La reine se vante en outre de son geste comme un guerrier se réjouirait de la mort de son adversaire (v. 1394 ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι). Cette ouverture glaçante de la séquence finale fera ensuite place à une attitude plus modérée de Clytemnestre, mais la tirade initiale de la reine renvoie à l'état dégradé et bouleversé de l'univers des Atrides dans lequel une épouse vient de tuer son mari. L'expression de la loi du talion apparaît presque comme un progrès après ce point de départ hors-normes et Eschyle fait correspondre le meurtre d'Agamemnon avec un éclat d'impudence de la part de Clytemnestre.

La scène avec Égisthe ne parvient même pas à la formulation d'un principe tel qu'en fournissait l'échange épirrématique entre le chœur et Clytemnestre¹¹⁹⁰. Égisthe prétend que l'action prouve que les dieux vengeurs surveillent les actions des hommes mais l'énoncé par ce personnage d'une justice divine ne fait pas le même effet sur le spectateur que lorsque le chœur évoque la loi du talion. En effet, Égisthe arrive après le meurtre pour triompher d'un crime dont il profite sans s'être réellement mis en peine et le personnage apparaît comme peu sympathique aux yeux des spectateurs. Il se vante d'une action pour laquelle il ne s'est guère mis en peine et ses vantardises le condamnent certainement aux yeux du spectateur. Là où Clytemnestre était dotée d'un certain pouvoir de fascination, Égisthe se présente comme un être trivial¹¹⁹¹ et il ne semble pas être à même de s'élever jusqu'à l'énoncé d'une loi morale. L'interprétation toute masculine qu'il donne de la mort d'Agamemnon qui aurait payé pour les fautes de son père entre en contraste avec la façon dont le chœur le traite de femme (v. 1625)¹¹⁹². L'insistance sur

¹¹⁹⁰ Nous reproduisons ainsi l'opinion de Judet de la Combe (2004, 161-162) pour qui l'intervention d'Égisthe conduit la pièce à une aporie : « la pièce aurait pu s'achever avec le dialogue lyrique du Chœur et de Clytemnestre, qui aurait ainsi servi d'*exodos* (finale, avant la « sortie » des acteurs). L'entrée, totalement inattendue, d'un nouveau personnage crée une scène supplémentaire, « en plus », dont le ton et le langage tranchent brutalement avec le reste du drame, qui reste comme sans conclusion. Certes Clytemnestre termine la pièce avec le mot qui résume l'ensemble de son projet : instaurer le « bien », dans une vie pleine au sein d'une maison : mais le dialogue politique, extrêmement violent, qui précède cette déclaration finale la discrédite déjà. La pièce s'achève sur une aporie. »

¹¹⁹¹ Voir par exemple Fraenkel (1950, 784-785).

¹¹⁹² Voir sur ce point Winnington-Ingram (1983, 113).

le rôle des dieux de la part d'Égisthe semble essentiellement une excuse pour son manque d'implication personnelle et dans ses paroles l'Érinées prend la place de Clytemnestre (v. 1580 ὑφαντοῖς ἐν πέπλοις Ἐρινύων)¹¹⁹³. De même, face à lui le chœur ne cherche plus à comprendre les causes de l'action et se contente d'énoncer des menaces (v. 1615-1616) et des insultes (v. 1625). Cette forme de régression est l'un des phénomènes les plus intéressants de ce finale et le dramaturge signifie ainsi que les maux sont loin de s'achever malgré les prétentions de Clytemnestre à trouver un accord avec le démon des Plisthénides.

La séquence finale de l'*Agamemnon* met en scène un problème d'ordre éthique en présentant des meurtriers, Clytemnestre puis Égisthe, qui prétendent avoir fait une œuvre de justice. Ainsi, Clytemnestre prétend avoir vengé la mort de sa fille (v. 1432), tandis qu'Égisthe dit que la mort d'Agamemnon venge la mort de ses frères, tués par Atrée qui les a donnés à manger son frère Thyeste. Le chœur se trouve obligé d'admettre qu'Agamemnon n'est pas sans tort et renonce rapidement à attaquer Clytemnestre sur le plan judiciaire. Le conflit opposant le chœur aux personnages semble devoir n'être résolu que par la force et les menaces d'Égisthe amènent la scène au bord de l'affrontement physique. Le problème posé par les prétentions concurrentes des personnages à la justice n'est pas résolu à l'issue de la tragédie et si le texte propose un portrait peu flatteur de Clytemnestre et Égisthe, induisant ainsi le spectateur à relativiser leurs prétentions à la justice, leurs appels répétés à *diké* restent perturbants pour le spectateur à l'échelle du finale.

La séquence finale de l'*Agamemnon* pose la question de la rétribution des personnages pour l'action qu'ils ont menée. Agamemnon est mort aux mains de son épouse pour avoir tué sa fille, Cassandre est victime de la jalousie de Clytemnestre. Se pose ensuite la question de la rétribution qui sera celle de Clytemnestre. La séquence finale montre le triomphe de meurtriers mais ces derniers ne sont pas sans être inquiétés par les propos du chœur et l'avenir semble lourd de menaces pour ceux qui se révèlent être des meurtriers à la fin de l'*Agamemnon*. En effet, le chœur évoque le retour d'Oreste (v. 1646-1648) et si le peuple représenté par le chœur se montre incapable d'imposer un châtement aux meurtriers, l'anticipation du retour d'Oreste prouve aux spectateurs que leurs crimes ne resteront pas impayés. C'est dans la querelle entre le chœur et Égisthe que le nom d'Oreste est prononcé et il est certain que l'amant de Clytemnestre n'échappera pas à la vengeance du fils d'Agamemnon. La question de la

¹¹⁹³ L'association entre Clytemnestre et les Érinées est cependant loin d'être fortuite comme le montrera le reste de la trilogie et plus particulièrement le début des *Euménides*.

rétribution des personnages est au cœur de la séquence finale de l'*Agamemnon* et l'une de ses fonctions semble bien être d'attribuer à chacun ce qui lui est dû.

La tragédie de l'*Agamemnon* se caractérise par la profondeur des situations morales qu'elle propose aux spectateurs et la séquence finale n'est pas la partie de la pièce qui contient le plus de réflexions. Ainsi, la *parodos* présente l'épineux problème du sacrifice d'Iphigénie où Agamemnon est confronté à un dilemme et doit choisir entre tuer sa fille ou faire défaut à son armée. Dans la confiance envers Zeus qu'il manifeste au cours de la *parodos*, le chœur exprime un premier principe, τὸν πάθει μάθος, selon lequel la connaissance advient par le biais de la souffrance¹¹⁹⁴. Cette idée, que l'on ne souffre pas pour rien, ne sera guère reprise dans la séquence finale et le chœur lui-même ne semblera pas avoir appris de ses souffrances, si ce n'est le caractère inéluctable de la loi du talion. Les deux principes semblent effectivement devoir être mis en regard et la connaissance que le chœur montre de la loi de Zeus est devenue moins positive au cours de la pièce¹¹⁹⁵.

Le premier *stasimon* propose la réflexion du chœur sur la faute (v. 367-398) que l'histoire de Pâris vient illustrer et la nouvelle de la prise de Troie déclenche chez le chœur un chant consacré aux châtements des fautes par les dieux. Le deuxième *stasimon* part d'un jeu de mots sur le nom d'Hélène pour proposer ensuite la parabole du lionceau au moyen de laquelle le chœur évoque le destin des Troyens mais aussi celui des Atrides avant de finir par un morceau sur l'engendrement des fautes. De même dans le dernier *stasimon* le chœur s'inquiète au sujet des effets d'une santé trop florissante et l'entrée d'Agamemnon dans sa demeure après avoir foulé la pourpre est marquée par les inquiétudes du chœur. Dans l'*Agamemnon*, ce sont essentiellement les parties chorales qui se distinguent par des réflexions plus ou moins abstraites au sujet des implications éthiques de l'action et la séquence finale ne se présente guère comme la partie qui fait le plus appel à la réflexion du spectateur.

La séquence finale de l'*Agamemnon* semble fournir une clé d'interprétation de la pièce dans la mesure où le chœur y subsume l'action à un principe éthique, à savoir que celui qui a agi doit souffrir. De fait, le chœur rend ainsi compte d'une action catastrophique, la mort d'un père tué par son épouse car il a lui-même tué sa fille, et annonce l'action qui va suivre, à savoir

¹¹⁹⁴ Pour l'importance de ce précepte dans l'œuvre et la pensée d'Eschyle, voir Beck (1975).

¹¹⁹⁵ Raeburn (2017, 75) estime qu'il faut attendre la fin des *Euménides* (v. 1001 σοφροῦντες ἐν χρόνῳ) pour que ce principe devienne effectif et profitable : « out of all the suffering witnessed in the tragic Trilogy wisdom and understanding have emerged. Zeus, through Apollo and Athena, has set mankind along the right path in the social context of the city state. »

la mise à mort de Clytemnestre par son fils. Cependant, l'action montre que ce principe dégagé par le chœur n'est pas viable et elle invite les spectateurs à le questionner plutôt qu'à le considérer comme la leçon que le spectateur doit retenir du drame. Ainsi, lorsqu'une tragédie d'Eschyle explicite clairement un principe qui peut résumer l'action de la pièce, celui-ci est problématique et le spectateur est amené à réfléchir à la possibilité de son adoption.

Les Choéphores : un meurtre commis sur l'ordre d'un dieu

De même que la séquence finale de l'*Agamemnon*, celle des *Choéphores* met en scène un problème éthique. En effet, Oreste y fait face aux conséquences du matricide dont il a dû se rendre coupable pour obéir à un dieu. Oreste oriente la présentation de son action afin qu'elle apparaisse innocente tandis qu'il accentue les fautes de sa mère mais le matricide reste un problème insoluble à l'échelle de ce finale. Ainsi Oreste commence par désigner les deux amants comme étant une double tyrannie (v. 973 τὴν διπλὴν τυραννίδα), rappelant aux spectateurs l'infâme régime politique instauré par Égisthe et Clytemnestre à la fin de l'*Agamemnon*. Oreste se présente ainsi comme le libérateur de sa demeure et le chœur appuiera cette idée aux vers 1046-1047 où il fera d'Oreste un tueur de monstre qui a libéré Argos. Oreste rappelle également le tort commis par les deux amants à son patrimoine (v. 974)¹¹⁹⁶ et met au jour la culpabilité de ses victimes en même temps qu'il énumère ses motivations légitimes. Le protagoniste rappelle l'adultère au terme duquel Clytemnestre a placé Égisthe sur le trône d'Argos, en dépit de tous les liens de *philia* qui auraient dû l'unir à Agamemnon (v. 976).

Oreste évoque le complot au terme duquel les deux amants ont mis à mort Agamemnon (v. 978-980) et la mort reçue par le couple semble n'être que la conséquence de la mort qu'ils ont donnée. Le fils de Clytemnestre aurait permis le respect des serments des amants en les tuant (v. 977 ὄρκος τ' ἐμμένει πιστώμασι, v. 979 καὶ τὰδ' εὐόρκως ἔχει) et la mort de Clytemnestre ne semble pas avoir été donnée sans égard pour cette dernière. Oreste se présente comme l'agent qui a exercé une juste rétribution et qui a fait payer leurs fautes à Égisthe et Clytemnestre mais la présence des corps sur scène ne peut cacher le fait qu'Oreste lui-même est à présent devenu un meurtrier et pire, un matricide. Le couple que forment les deux cadavres

¹¹⁹⁶ Moreau (1994/1995, 154) met le mot πορθήτορας, présent au vers 974 et « dérivé du verbe πορθεῖν qui s'emploie pour le saccage d'une ville ou d'un pays », en rapport avec l'image guerrière donnée de Clytemnestre, ce qui rappelle les transgressions commises par ce personnage.

étendus des amants est une image de l'union infâme formée par les matricides et Oreste se sert du spectacle qui désigne en fait son propre crime pour mettre en valeur la culpabilité de sa mère. Oreste s'accuse implicitement comme étant le meurtrier de sa mère lorsqu'il envisage le procès qui pourra un jour être le sien (v. 987-988)¹¹⁹⁷ et il ne s'agit pas de dire que le protagoniste nie son geste, mais Oreste ne se met pas en avant comme celui qui a tué sa mère¹¹⁹⁸. Ainsi, lorsqu'il évoque une action c'est celle de Clytemnestre (v. 1010 ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε ;). Au vers 1027, il dit avoir tué sa mère, mais c'est surtout pour mettre en avant la justice de son geste (κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης). Lorsqu'il attire l'attention sur lui, c'est pour se montrer dans la position de suppliant et non comme celui qui a exécuté sa mère.

En effet, Oreste attire longuement l'attention des spectateurs sur le vêtement-filet dont Clytemnestre s'est servi pour tuer son époux (v. 980-984, v. 997-1001) et cette preuve de l'emploi d'une ruse infâme condamne Clytemnestre sans appel. Oreste insiste sur le caractère abject du procédé employé par la reine pour tuer déloyalement son époux et le protagoniste cherche à susciter la condamnation morale du spectateur. Des objets viennent au service de la démonstration d'Oreste et ce dernier semble chercher à se raccrocher aux preuves tangibles du caractère nécessaire et légitime de son crime. Oreste cherche à imprimer dans la mémoire du spectateur le souvenir du piège employé par Clytemnestre et s'il s'agit de la dernière apparition du vêtement-filet sur scène, cet objet ne sera pas oublié pour autant (voir v. 634-635 des *Euménides*). Le tissu lui-même porte la mémoire des coups donnés à Agamemnon (v. 1010-1011) et semble symboliser à lui seul l'action de l'*Agamemnon*.

Qu'il s'agisse du meurtre d'Égisthe¹¹⁹⁹ (v. 989-990) ou de celui de Clytemnestre (v. 1027), Oreste affirme avec force qu'il n'a pas agi sans justice et le spectateur se trouve face à un jeune homme qui prétend avoir tué avec justice sa mère. Ce paradoxe fonde le problème éthique de la fin des *Choéphores*, problème qui ne trouve pas de résolution à l'échelle de cette

¹¹⁹⁷ Oreste imagine l'avènement d'un procès où le soleil lui servirait de témoin. Dans l'*Agamemnon* c'était le chœur qui entendait soumettre Clytemnestre à la justice tandis que dans les *Choéphores*, Oreste s'imagine spontanément devoir rendre compte de son action devant un tribunal et se présente ainsi comme sûr de la justice de son acte.

¹¹⁹⁸ Conacher (1987, 125) souligne, au sujet des vers 984-989, que le soleil est généralement censé se détourner des crimes horribles : « Just as Orestes' deed is unnatural (the Sun God is, traditionally, expected to abhor unnatural deeds) so to exonerate it he must show how much more monstrous was the deed which he avenged. »

¹¹⁹⁹ Le cas d'Égisthe est traité en deux vers (v. 989-990), le temps pour Oreste de dire qu'il a obtenu ce que prévoit la loi contre les adultères. Oreste introduit le concept de loi (νόμος) qui était absent de la fin de l'*Agamemnon* et rapporte ainsi son action à la législation en vigueur, se présentant comme un justicier qui ne fait qu'appliquer la loi. « The actions of Orestes and Electra in killing an adulterer approximate to what a cuckolded Athenian husband was, in certain circumstances, permitted to do himself » (MacDowell 1978, 124-25). Voir également Cohen (1984, 151-2, 155-6), Carey (1995 409-414 *passim*), Ogden (1997, 27-8).

pièce même si, passant sous silence les crimes d'Atrée et le sacrifice d'Iphigénie, le finale des *Choéphores* semble simplifier les données de l'histoire familiale des Atrides. Oreste fait un blâme explicite de sa mère, tantôt assimilée à une murène tantôt à une vipère (v. 994) et invite le spectateur à éprouver de la répulsion pour elle. Clytemnestre semblait monstrueuse à la fin de l'*Agamemnon*¹²⁰⁰, par l'impudence de son discours tandis que dans la séquence finale des *Choéphores*, Oreste établit explicitement un portrait de sa mère qui assimile cette dernière à une créature monstrueuse et invite très fortement le spectateur à considérer sa mère comme un être repoussant¹²⁰¹.

La justice est une préoccupation fondamentale de ce finale, de même que l'évaluation éthique de l'action qui a eu lieu dans la mesure où Oreste insiste fortement sur la culpabilité de sa mère pour diminuer d'autant la sienne, mais le problème posé par le matricide est loin d'être résolu. Oreste rappelle les ordres qu'il a reçus d'Apollon (v. 1029-1033) mais l'injonction divine ne semble pas suffire à régler la question dans son entièreté comme le montre l'apparition des Érinyes identifiées comme étant les chiennes de Clytemnestre et le trouble qui se saisit du personnage (v. 1022-1025). Oreste se présente ainsi comme l'exécutant de la volonté divine et il ne semble pas être à l'initiative de son propre geste mais il se montre préoccupé par la tenue d'un potentiel procès et se cherche des témoins (v. 984-986 et v. 1040-1042), le dramaturge signifiant ainsi aux spectateurs que la justice n'a pas dit son dernier mot avec la mort de Clytemnestre mais qu'il faut encore statuer sur le sort d'Oreste. Le matricide est présenté par le personnage comme un acte de justice mais il ne peut s'empêcher de se lamenter (v. 1014 *νῦν ἀποιμώζω παρών*) et il est impossible de faire sans distinction l'éloge de son action.

À la fin des *Choéphores*, Argos n'est pas en mesure de fournir un procès à Oreste et l'état incertain dans lequel se trouve le personnage doit encore perdurer. Ce report d'un procès dont le personnage ressent la nécessité est l'expression la plus nette du caractère inachevé de l'action et le spectateur est invité à attendre avant de connaître la résolution du problème posé par le matricide. La fuite d'Oreste vers Delphes ne laisse pas encore deviner aux spectateurs que la solution des problèmes d'Oreste sera trouvée à Athènes mais la nécessité d'un tel lieu commence à se faire sentir au moment où Oreste quitte Argos en exilé (v. 1042 *τῆσδε γῆς*

¹²⁰⁰ Moreau (1985, 57) : « l'épouse dragon-amphisbène-murène-serpent fascine sa proie avant de la dévorer métaphoriquement. Car l'assassinat d'Agamemnon est un repas dont l'époux est le mets principal et Cassandre l'assaisonnement. »

¹²⁰¹ Pour Moreau (1994/1995, 155) : « l'assimilation avec l'animal souligne l'impulsivité et la malfaisance ».

ἀπόξενος). Le motif du départ est, sur le plan narratif, un élément intéressant de clôture et il signale la quête du personnage à la recherche d'un moyen de rédemption et de purification.

En effet, dans le finale, Oreste, « à la fois un monstre et un tueur de monstre »¹²⁰², se trouve également caractérisé par la souillure qu'il a contractée en tuant sa mère. Cette souillure semble s'être transmise de la mère au fils (v. 1028 πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος) et Oreste se trouve encombré par cet héritage qui le lie étroitement au passé douloureux des Atrides. Oreste reconnaît le problème de pureté qui est le sien et cette reconnaissance annonce une réparation, permise au moyen de rite de purification. Le chœur identifie l'origine du trouble qui se saisit d'Oreste avec le sang frais qui est encore sur ses mains (v. 1055-1056) et la souillure devient une forme d'incarnation de la culpabilité du personnage, cette culpabilité restant somme toute extérieure et curable. Les attributs de suppliant qu'affiche Oreste se présentent comme une première réponse apportée à la souillure contractée et la mise en avant de cette thématique apparaît comme un indice concernant la future libération d'Oreste de ses peines.

Le finale des *Choéphores* présente un meurtrier qui crie la justice de son acte alors même que les cadavres de ses victimes sont visibles aux yeux des spectateurs. Oreste propose un discours de justification qui nous paraît convaincant mais présente en même temps le trouble dont il se sent saisi (v. 1021-1025, v. 1053-1054) et si la séquence finale des *Choéphores* tient un discours sur le matricide, elle n'en épuise pas le sens. La présence des Érinyes se fait sentir à la fin de la pièce mais elles n'ont pas encore la parole et il faudra écouter leur point de vue avant de procéder à un acquittement équitable d'Oreste. La séquence finale des *Choéphores* a ainsi pour fonction de présenter le problème constitué par le matricide, d'introduire les parties impliquées dans le conflit et d'en définir l'orientation globale en insistant sur l'innocence d'Oreste et sur les ordres donnés par Apollon. L'apparition des Érinyes contrarie les justifications avancées par le personnage et le débat au sujet de l'innocence du protagoniste reste ouvert à la fin de la pièce. Ce débat est étroitement lié à la question de l'avenir du personnage et loin d'être théorique, il va déterminer la progression dramatique de la tragédie suivante. La conduite de l'action telle qu'elle a eu lieu en elle-même dans la pièce semble tout à fait compréhensible (Oreste a obéi aux ordres d'Apollon), mais ce sont les suites de cette action qui posent problème et qui invitent le spectateur à revenir sur le sens qu'il peut prêter à la mise à mort de Clytemnestre par Oreste.

¹²⁰² Moreau (1985, 58).

Puisque Oreste est parvenu à accomplir les ordres que Loxias lui avait donnés et qu'il a tué les usurpateurs du trône, on pourrait *a priori* parler d'un passage du malheur au bonheur en ce qui le concerne. Le protagoniste a su mener jusqu'au bout la ruse grâce à laquelle il est parvenu à s'introduire dans la demeure de Clytemnestre et Oreste est convaincu d'avoir fait une œuvre de justice¹²⁰³ et peut se justifier d'avoir tué une créature monstrueuse (v. 991-996) haïe des dieux¹²⁰⁴ sur les ordres d'Apollon (v. 1030-1032). Oreste a puni l'adultère commis par Clytemnestre et Égisthe et a offert aux amants la satisfaction d'être réunis à jamais dans la mort (v. 978-979, v. 989-990). Cependant, Oreste ne dit rien de sa propre accession au trône et toute forme de triomphe s'efface rapidement derrière le discours de défense par lequel Oreste tente de justifier la mort qu'il a donnée à sa mère. Contrairement à cette dernière qui exultait sur scène du meurtre d'Agamemnon (v. 1372- 1398 de l'*Agamemnon*), Oreste n'exprime aucune joie au sujet du crime¹²⁰⁵ qu'il a commis et estime que son sort est peu enviable. Une sorte de dégoût de l'existence semble saisir Oreste lorsqu'il contemple le vêtement-filet avec lequel Clytemnestre a piégé son époux, aux vers 1005-1006.

Il aurait été inconvenant de montrer Oreste, qui doit être acquitté de son crime dans les *Euménides*, se réjouir de son acte et la vraisemblance contraint le dramaturge à créer une atmosphère sombre pour le finale des *Choéphores*. Le vers 1014 (νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών) résume la position ambivalente qui est celle d'Oreste à la fin de la pièce, lui qui a vengé son père sans que sa propre situation ne s'améliore réellement pour autant. Il est important de présenter les peines d'Oreste dans le finale des *Choéphores*, afin que son acquittement dans les *Euménides* apparaisse comme une mesure juste. En effet, il s'agit d'établir nettement un contraste avec l'attitude triomphante de Clytemnestre à la fin de l'*Agamemnon*, elle qui évoquait le plaisir qu'elle a ressenti au moment où le sang d'Agamemnon l'éclaboussait et qui rentrait à la fin de la pièce dans le palais dont elle venait de

¹²⁰³ v. 988-989 :

ὡς τόνδ' ἐγὼ μετῆλθον ἐνδίκῳς μόρον
τὸν μητρός
« que c'est en pleine justice que moi j'ai pris part à cette mort de ma mère »

v. 1027 :

κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης
« je dis que j'ai tué ma mère non sans justice »

¹²⁰⁴ v. 1028

πατροκτόνον μίσημα καὶ θεῶν στόχος
« souillure qui a tué un père et qui est un objet de haine pour les dieux »

¹²⁰⁵ Pour une comparaison entre Clytemnestre et Oreste après leurs crimes, voir Peradotto (1969, 259-260).

prendre possession. Montrer un personnage en proie au malheur après le meurtre de sa mère permet de rendre son acquittement vraisemblable dans la pièce suivante de la trilogie et la tonalité sombre de la fin des *Choéphores* prépare l'ambiance plus légère de la pièce des *Euménides*. Pour Oreste le bonheur est reporté aux vers 754-777 des *Euménides* où il pourra remercier Athéna du salut apporté à lui et à sa demeure (v. 754-756). La restauration d'Oreste dans ses biens aura paradoxalement lieu ailleurs qu'à Argos.

Le chœur tire quelques leçons de l'action qui a été mise en scène sous ses yeux. Au vers 1009 (μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ) il énonce l'idée selon laquelle la douleur ne s'épanouit pas moins pour s'être fait attendre. Le chœur ouvrait le dernier *stasimon* de l'œuvre par l'idée selon laquelle la justice arrivait à la demeure des Atrides après un temps long, donnant l'idée qu'il est impossible de fuir la justice. Dans la séquence finale des *Choéphores*, ce constat donne essentiellement lieu à une déploration de la part du chœur à ce moment et le chœur ne se montre finalement pas indifférent au malheur de Clytemnestre (v. 1007-1009). La justice d'un châtement longtemps attendu n'empêche pas le chœur d'éprouver de la pitié et le sort connu par Clytemnestre devient finalement l'objet d'une réflexion à caractère universel.

En effet, les vers 1018-1020 ont à nouveau un caractère sentencieux très général :

οὔτις μερόπων ἀσινῆ βίοτον
 διὰ παντ' <ἀν> ἄτιμος ἀμείψαι¹²⁰⁶.
 Αἰᾶ, αἰᾶ
 μόχθος δ' ὁ μὲν ἀτίχ', ὁ δ' ἤξει.
 « Aucun des mortels ne saurait connaître jusqu'au bout une vie sans peine
 sans payer son dû.
 Ha, ha,
 une peine arrive aujourd'hui, l'autre demain »

La mort de Clytemnestre est rattachée au sort de l'ensemble des mortels (οὔτις μερόπων) et devient ainsi l'objet de réflexions très larges. Les réflexions du chœur, qui n'évoque pas les fautes de Clytemnestre, semblent même en dessous de la complexité de l'action exposée et ces sentences marquent le recul du chœur finalement marginalisé dans la conduite de l'action, comme nous avons déjà pu l'exposer. Le chœur faisait part de ses réflexions dans la *parodos* (v. 55-74), guidait Électre dans le premier épisode, insistait sur la nécessité d'accomplir la justice dans le *kommos* et comparait Clytemnestre à d'autres créatures féminines monstrueuses dans le premier *stasimon*, offrant autant de clés interprétatives dans la partie précédente de la

¹²⁰⁶ Nous reproduisons le texte de Garvie (1986, 334-335).

pièce, tandis que dans la séquence finale, ses remarques semblent très pauvres. Le caractère très général que prennent alors les propos du chœur donne peut-être à comprendre que le matricide ne peut se laisser circonscrire par aucune sentence satisfaisante¹²⁰⁷. Le chœur commente l'action qui a eu lieu plutôt qu'il ne répond aux tirades d'Oreste et ne semble pas prendre en compte les justifications du protagoniste dans ses réflexions. Les propos du chœur n'éclairent pas l'action de façon considérable et c'est au personnage que semble confiée la tâche de proposer un sens sur l'action. Face à Oreste qui énonce le trouble qui le saisit et sa volonté de fuir pour Athènes, le chœur insiste sur la victoire du protagoniste (v. 1044 εἶ γ' ἔπραξας) et il ne semble pas saisir toute l'ampleur des maux que subit le protagoniste¹²⁰⁸.

Les anapestes finaux du chœur ne délivrent aucune leçon morale, à la différence de ce que l'on trouve généralement chez Euripide. En effet, le chœur offre une forme de résumé de l'action telle qu'elle a été construite dans les deux premières tragédies de la trilogie et se demande quelle sera la fin apportée à cette histoire familiale désastreuse, et s'il s'interroge sur le sens de l'intervention d'Oreste (v. 1073-1076), il n'apporte pas réellement de réponse et ses propos semblent essentiellement destinés à relancer l'intérêt du spectateur et à réaliser la transition vers la prochaine tragédie de la trilogie. Le chœur désigne l'histoire familiale dans toute son horreur et sa complexité et les faits semblent encore trop bruts pour permettre qu'on en dégage un sens. Ces anapestes situent l'action d'Oreste dans son contexte familial tourmenté avant que la tragédie des *Euménides* ne sorte progressivement de ce cadre et le chœur fournit notamment le dernier rappel du banquet de Thyeste mais ce chœur d'esclaves ne semble pas avoir de réflexion particulière à apporter sur cet enchaînement de malheurs.

La séquence finale pose le problème de l'innocence d'un matricide mais ne donne guère de réponse définitive. Contrairement à ce que l'on avait dans l'*Agamemnon*, le chœur ne cherche pas dans le finale des *Choéphores* à exprimer une loi qui pourrait donner sens à l'action de la pièce, sans doute parce que le matricide est explicitement l'ordre d'Apollon et parce qu'une nouvelle pièce va presque être entièrement consacrée à traiter le cas d'Oreste. Ce dernier

¹²⁰⁷ Les vers 1018-1020 des *Choéphores* peuvent rappeler les vers 766-777 des *Sept contre Thèbes* où le chœur se sert de l'exemple d'Œdipe pour dire que les puissants doivent faire attention à ne pas voir leur puissance s'accroître de façon démesurée,

¹²⁰⁸ Goldhill (1984, 200-201) s'exprime ainsi au sujet du vers 1044 : « the naivety of their moral vocabulary attempts to mark off the action of the play with a simple, as clean a cut as τεμῶν κάρα: but the genitive phrase δυοῖν δρακόντων already marks the sliding in language which stands in opposition to their simple definition εἶ γ' ἔπραξας: for although he has freed the Argive city of 'two snakes' he has become a snake he is pursued by : this parallelization expresses the reciprocity and reversal of action. »

insiste sur son innocence dans le finale et cette scène se construit autour des conséquences de l'action d'Oreste mais elle n'apporte pas le dernier mot à l'histoire d'Oreste.

La tragédie des *Choéphores* s'achève par un succès du protagoniste mais ce dernier est très ambigu car il correspond à la mise à mort de sa mère et on ne peut pas parler d'une fin heureuse en ce qui le concerne. Le chœur évoque brièvement la libération de la cité d'Argos de la tyrannie qui l'opprimait mais cette dimension passe à l'arrière-plan dès lors que les Érinyes apparaissent aux yeux d'Oreste. Contrairement à Clytemnestre qui dans la séquence finale de l'*Agamemnon* exultait après avoir mis à mort son époux, Oreste ne se réjouit guère de la mort de sa mère. Oreste a tué Clytemnestre pour éviter de subir le châtement évoqué par Apollon (v. 1029-1032) mais il se trouve finalement pourchassé par les Érinyes de sa mère et il est difficile de parler dans son cas d'une amélioration de son sort à la fin par rapport au début de la pièce. Oreste retourne en exil après le meurtre dont il s'est rendu coupable et son action n'a pas permis de le restaurer sur le trône d'Argos. Le succès de l'action ne marque donc pas le passage du malheur au bonheur dans les *Choéphores* et le personnage prend bien garde de se réjouir de la mort de sa mère.

Le *Prométhée enchaîné* : les spectateurs sont plongés dans la confusion

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* poursuit l'action engagée dans les vers précédents de la pièce et ne présente pas de pause où les personnages, arrêtant la progression de l'intrigue, tenteraient d'analyser l'action en termes éthiques ou tenteraient d'extraire une leçon morale du drame. Le spectateur ne peut arrêter son jugement qu'à l'extrême fin de la pièce, lorsque le cataclysme envoyé par Zeus s'est déclenché contre Prométhée et il n'est guère plus guidé par les paroles des personnages pour se forger son opinion. Dans sa dernière tirade qui clôt la pièce, Prométhée évoque tout de même l'injustice qu'il subit (v. 1093 ὡς ἔκδικα πάσχω), invitant le spectateur, en même temps que sa mère et l'éther qu'il invoque (v. 1091-1092), à s'émouvoir de ce qu'il estime être un sort injuste. L'action qui vient d'avoir lieu dans la séquence finale fait peut-être se demander le spectateur si le sort de Prométhée est réellement immérité et il s'agit là du seul jugement porté sur l'action après qu'elle s'est déroulée dans le finale. Le châtement obtenu par Prométhée est hors-normes et déclenche sans doute de la pitié chez le spectateur, mais le Titan s'est montré particulièrement insolent dans le finale et peut-être ce châtement n'est pas entièrement sans fondement. Le chœur n'intervient pas pour commenter l'action et aucune leçon ne semble pouvoir être tirée de l'action qui a été mise en

scène. En effet, le finale semble montrer le triomphe de la force en mettant en scène le cataclysme qui doit ensevelir Prométhée, mais ce triomphe est tout relatif dans la mesure où Zeus n'a toujours pas appris, à l'issue de la pièce, l'identité de celle avec qui il ne doit pas s'unir. La partie précédente de la pièce a pu montrer l'échec de la force employée seule¹²⁰⁹, mais la séquence finale ne fournit pas un discours aussi tranché que celui où Prométhée évoquait les Titans qui refusaient son aide rusée (v. 206-208).

La séquence finale met en scène le châtement d'un orgueilleux puni par un tyran violent et à nouveau la séquence finale d'une tragédie d'Eschyle pose un problème sur le plan de l'éthique, le spectateur ne sachant plus exactement du côté de quel personnage se situe le droit. Les deux personnages sont caractérisés par l'*authédeia* (v. 964, v. 1037 et v. 907) et la conduite d'aucun des deux n'est exemplaire. Prométhée refuse d'obéir à un ordre direct énoncé par l'envoyé de Zeus et l'emploi par Hermès du verbe κομπέω à son arrivée en scène (v. 947) rappelle le verbe κομπάζω, régulièrement employé pour souligner l'orgueil et le défi¹²¹⁰. Tous semblent obnubilés par leur volonté de nuire à l'autre et ni l'un ni l'autre ne semblent faire preuve d'une forme de sagesse. Prométhée se fait fort de sa connaissance, lorsqu'il annonce la chute de Zeus que lui seul peut éviter, lorsqu'il prétend enseigner à Zeus la différence entre régner et rendre esclave (v. 926-927), lorsqu'il dit que tout a été prévu par lui (v. πάντα προσδοκῆτά μοι) ou lorsqu'il évoque la jeunesse des dieux olympiens qui, contrairement à lui, n'ont pas vu tomber deux tyrans (v. 955-959). Cependant, cette connaissance ne se confond pas avec la sagesse¹²¹¹ et le personnage fait preuve d'une grande démesure dans le finale, lors de ses défis répétés contre Zeus¹²¹². Le caractère relativement sentencieux de ce finale s'explique par la supériorité morale et intellectuelle dont se targue Prométhée face à Hermès, et le finale met en scène un savant qui commet une erreur, ce que le chœur estime être honteux (v. 1039 σοφῶ γὰρ αἰσχρὸν ἐξαμαρτάνειν)¹²¹³. Zeus pour sa part apparaît comme inquiet par le secret que détient Prométhée et l'emploi de la foudre contre Prométhée ne paraît pas être une solution efficace ou intelligente.

¹²⁰⁹ Saïd (1985, 292).

¹²¹⁰ Dans les *Sept contre Thèbes*, le verbe κομπάζω ou ses dérivés κόμπασμα ou κόμπος sont employés au sujet de la jactance des Argiens (v. 425, 436, 437, 480, 500, 551, 794). Pour son emploi dans l'*Orestie* et dans les *Sept contre Thèbes*, voir Fartzoff (2012a, 157-158).

¹²¹¹ Saïd (1985, 91), en parlant de la tragédie du *Prométhée enchaîné* : « son héros, qui est le type même de l'*habile*, est aussi le contraire du *sage*. »

¹²¹² Saïd (1978, 320-321, n. 194) : « la substitution du composé *examartánein* au simple *hamartánein* à la fin de la tragédie tant par Hermès (v. 945) que par les Océanides (v. 1039) est peut-être aussi un moyen de souligner cette persévérance du Titan dans la faute ou l'erreur. »

¹²¹³ Saïd (1978, 98) se fonde sur une analyse précise du vocabulaire pour dire qu'« il n'y a dans leurs paroles aucune trace de réprobation morale. »

Zeus exerce un châtement contre Prométhée mais le vocabulaire de la justice est presque totalement absent de ce finale et le cataclysme lancé contre Prométhée apparaît davantage comme un acte de violence exercé à l'encontre d'un ennemi que comme un acte de justice. Au vers 934, le chœur évoque en ces termes la peine que Zeus pourrait infliger à Prométhée :

ἀλλ' ἄθλον ἄν σοι τοῦδ' ἔτ' ἀλγίω πόροι.

« il pourrait te donner une autre épreuve, encore plus douloureuse que celle-là. »

Le chœur envisage le châtement que pourrait provoquer Zeus comme une épreuve plus douloureuse et la peine physique prévaut dans l'action du roi des dieux. Le cataclysme lancé contre Prométhée est un coup porté dans la lutte contre un ennemi et non l'exécution d'un procès et si la séquence finale pose le problème de la rétribution que méritent les personnages, elle n'y apporte pas de réponse. La séquence finale ne propose pas de réflexion sur ce qu'est la justice et ne se manifeste avec éclat que la violence de l'acte. L'univers tel qu'il se dessine à la fin du *Prométhée enchaîné* ne semble pas permettre la réalisation de la justice. Le finale de la pièce se présente ainsi comme l'affrontement entre deux puissances et les personnages ne se réfèrent à aucune loi pour régler leur conduite. Tout le finale semble avoir pour but d'évaluer l'attitude de Prométhée mais l'instance qui juge, Hermès, est l'envoyé de l'ennemi de Prométhée tandis que le chœur fait pâle figure face aux défis répétés du Titan.

Aux vers 1041-1042, Prométhée semble se consoler de son sort en disant qu'il n'y a rien d'infamant à être mal traité par un ennemi :

πάσχειν δὲ κακῶς

ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν οὐδὲν ἀεικές.

« Subir du mal en ennemi

de la part de ses ennemis il n'y rien là de honteux ».

Prométhée semble alors faire part du principe qui dicte sa résistance face à Zeus, répondant au chœur qui vient de faire appel à son sens de l'honneur (αἰσχρόν au vers 1039). L'univers tel qu'il est habité par les personnages à la fin du *Prométhée enchaîné* est dominé par la haine (ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν) et montre l'échec des valeurs telles que la *philia*¹²¹⁴ ou la *charis*¹²¹⁵. Au cours de la pièce, l'adjectif ἀεικής a été employé à deux reprises pour qualifier les liens qui enserrant Prométhée (v. 97, 525), le nom αἰκία deux fois pour désigner le sort subi par Prométhée (v. 93, 177) et le verbe αἰκίζω quatre fois pour évoquer le sort que Zeus inflige à Prométhée (v. 168, 195, 227, 256). Au vers 989 encore, Prométhée disait qu'aucun mauvais

¹²¹⁴ Prométhée et Zeus sont censés être des *philoï* car Prométhée a aidé Zeus dans le passé, comme cela est exprimé aux vers 216-225.

¹²¹⁵ Au vers 985 (καὶ μὴν ὀφείλων γ' ἄν τίνοιμ' αὐτῷ χάριν), Prométhée évoque avec une grande ironie la grâce qu'il devrait rendre à Zeus.

traitement ne pouvait le forcer à parler. Alors qu'au début de la pièce le vocabulaire lié au verbe αἰκίζω servait à créer un sentiment de pitié pour le personnage subissant un sort outrageant, à la fin de la pièce la norme par rapport à laquelle le sort de Prométhée était outrageant semble avoir disparu et avoir été remplacée par une ligne de conduite entièrement dictée par la haine.

Le spectateur est laissé seul pour interpréter le tableau particulièrement trouble que propose la fin du *Prométhée enchaîné* et dans une action animée par des dieux, aucune voix n'a l'autorité suffisante pour indiquer aux spectateurs la leçon qu'il doit tirer de la pièce. Cela s'explique sans doute par le caractère inachevé de l'action qui montre les limites de la force aussi bien que celles de la connaissance mais laisse attendre une réponse positive aux problèmes posés par la pièce. Hermès, comme nous avons pu le montrer, prétend être une forme de médecin qui vient soulager le fou qu'est Prométhée mais ses appels à la raison sont en partie décredibilisés par le rôle de subalterne qu'il joue auprès de Zeus. En effet, Prométhée donne de Zeus l'image d'un violent qui ne s'appuie que sur ses armes pour gouverner¹²¹⁶ (v. 915-917) et qui sera détrôné par quelqu'un possédant une force plus grande que la sienne (v. 922-925). Zeus s'inquiète pour la pérennité de son règne et se rapproche en cela du type du tyran, la tyrannie étant un régime que les Anciens estimaient généralement injuste¹²¹⁷. À la fin de l'*Agamemnon*, le chœur arrivait à formuler un précepte qui donnait un sens, fût-il problématique, à l'action mise en scène tandis que la fin du *Prométhée enchaîné* manque d'un tel éclairage.

Le chœur prononce quelques préceptes moraux dans le finale, mais son rôle réduit ne permet pas à cette voix de peser de façon considérable dans l'interprétation du finale. Ainsi, le chœur énonce que ceux qui sont sages sont ceux qui s'inclinent face à la nécessité (v. 936 οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί). Cet adage permet de mettre en lumière l'erreur de Prométhée qui tout en prétendant avoir une large connaissance (v. 935), refuse de céder face à la contrainte qui lui est imposée. Après avoir invité Prométhée à la sagesse, le chœur dit qu'il est honteux de se tromper pour un être sage (v. 1039 σοφῶ γὰρ αἰσχρὸν ἐξαμαρτάνειν) et il tente de faire appel à la pudeur de Prométhée pour le persuader de céder face aux menaces de Zeus. Avant son refus tranché de quitter Prométhée (v. 1063-1070), le chœur pourrait représenter une forme de raison dans le finale, mais ses interventions marginales ne semblent servir que de faire-valoir à la démesure de Prométhée.

¹²¹⁶Là où, dans la *Théogonie*, Zeus sait aussi bien s'appuyer sur sa force, lorsqu'il défait Typhée par exemple, que sur sa capacité à faire des alliances ou à employer la ruse.

¹²¹⁷Mossé (1969, 137-138) montre comment Platon et Aristote sont amenés « à reconnaître que la tyrannie se traduit le plus souvent pour le peuple par un accroissement de sa misère et de ses charges. » Voir également par exemple Turchetti (2013, 36).

La tragédie du *Prométhée enchaîné* s'achève par un malheur même si en ce qui concerne le protagoniste on ne peut guère parler d'un passage du bonheur au malheur et que le finale n'est pas construit de façon à attirer la pitié du spectateur. L'ensevelissement de Prométhée des suites d'un cataclysme lancé contre lui marque une aggravation de son sort, d'autant plus qu'Hermès lui annonce la venue de l'aigle qui va dévorer son foie (v. 1021-1023) et le résultat de l'action est catastrophique en ce qui le concerne. Il est cependant fait référence à un temps qui était plus heureux pour le protagoniste. Ainsi, Prométhée ne manque pas de donner des détails sur la position prédominante qui était la sienne. Dans le premier épisode il évoque l'aide qu'il a apportée à Zeus lors du conflit avec les Titans (v. 199-221). Ce récit fait référence à un temps passé où Prométhée jouissait d'une certaine autorité, notamment grâce aux conseils que lui donnait sa mère (v. 217). À cette époque Zeus a contracté une dette à l'égard de Prométhée grâce à qui il a pu se débarrasser des Titans et la ruse de Prométhée semblait alors en faire l'égal de Zeus. Prométhée fait encore état de ses exploits passés dans les tirades où il évoque l'aide qu'il a apportée aux humains (v. 436-471 et v. 476-506). En effet, Prométhée y détaille l'inventivité technique qu'il a transmise aux humains et apparaît ainsi aux yeux des spectateurs comme le bienfaiteur de l'humanité. Ces tirades sont l'occasion d'une forte mise en avant de l'action de Prométhée¹²¹⁸ et il semble que Prométhée expose alors aux yeux du chœur et des spectateurs ses titres de gloire.

Le contraste par rapport à sa situation actuelle est souligné dans le texte par Prométhée lui-même, aux vers 469-471 :

τοιαῦτα μηχανήματ' ἐξευρών τάλας
 βροτοῖσιν, αὐτὸς οὐκ ἔχω σόφισμ' ὄτω
 τῆς νῦν παρούσης πημονῆς ἀπαλλαγῶ.
 « Ayant trouvé de telles industries, malheureux,
 pour les mortels, moi-même je n'ai pas de stratagème par lequel
 je me débarrasserais de la peine qui m'assaille actuellement. »

Prométhée constate et déplore la déchéance qui est la sienne à lui qui après avoir fait montre de sa puissance en aidant les mortels se retrouve à présent incapable de se sauver lui-même. Il semble donc bien possible de parler d'un passage du bonheur au malheur pour Prométhée, mais

¹²¹⁸ v. 457-458 ἐγώ... ἔδειξα « moi j'ai montré », v. 467 οὐτις ἄλλος ἀντ' ἐμοῦ « personne d'autre que moi », v. 477 οἷας τέχνας τε καὶ πόρους ἐμῆσάμην « quelles techniques et expédients j'ai conçus », v. 481-482 ἐγώ... ἔδειξα « moi j'ai montré », v. 502-504 χρυσόν τε τίς // φήσειεν ἂν πάροισιν ἐξευρεῖν ἐμοῦ; // οὐδεὶς, σάφ' οἶδα, μὴ μάτην φλύσει θέλων « qui dirait avoir trouvé l'or avant moi ? Personne, je le sais clairement, à moins de vouloir se gonfler vainement », v. 506 πᾶσαι τέχνηαι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως « Toutes les techniques pour les mortels viennent de Prométhée ».

ce passage a eu lieu avant même le début de la pièce qui montre Prométhée déjà réduit à l'état d'impuissance. Le chœur évoque le souvenir d'un temps plus heureux où Prométhée a épousé l'une des Océanides, aux vers 555-561 :

τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ', ὅ τ' ἀμφὶ λουτρὰ
καὶ λέχος σὸν ὑμεναίου
ἰότατι γάμων, ὅτε τὰν
ὀμοπάτριον ἔδνοις
ἄγαγες Ἥσιόναν πεί-
θων δάμαρτα κοινόλεκτρον.

« Et avec ce chant une chanson bien différente vole vers moi,
celle que jadis autour du bain
et de ton lit je chantais
dans le désir des mariages, lorsque notre
sœur, Hésione tu la conduisis, persuadée par des dons,
afin qu'elle devienne ton épouse, celle qui partage ta couche. »

Le chœur compare le chant que lui inspire les maux de Prométhée et celui qu'il chantait jadis au moment de son union avec Hésione et le chœur fait référence à une préhistoire joyeuse où les divinités s'étaient rassemblées pour célébrer le mariage de Prométhée. Ce dernier est à présent plongé dans le malheur et la pièce a pour sujet la déchéance de Prométhée. Le spectateur ignore tout des conditions dans lesquelles Prométhée a été arrêté pour être enchaîné et le bonheur de Prométhée, plutôt que d'être représenté sur scène, n'est plus qu'un souvenir au moment où commence la pièce.

Le sort final du chœur n'est guère mieux que celui de Prométhée puisque le chœur subit avec Prométhée le cataclysme, Zeus lui-même n'obtient pas satisfaction malgré l'intervention d'Hermès et le finale marque un état d'insatisfaction générale. La séquence finale peut aller d'autant plus loin dans la catastrophe qu'elle ne correspond pas l'achèvement complet de l'action et les malheurs présents des personnages peuvent encore donner lieu à des retournements de situation plus joyeux.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* se caractérise par un chaos qui montre les limites de l'attitude de Zeus et de Prométhée mais ne permet pas la formulation d'une leçon positive à extraire du drame. De fait, les personnages de Prométhée et Hermès se consacrent à leur dispute et n'énoncent guère de principes qui orienteraient l'interprétation des spectateurs. La démesure de Prométhée se trouve opposée à la cruauté et à l'ambition de Zeus et le spectateur éprouve une certaine difficulté à attribuer à chacun ses torts et ses mérites. Le finale met en

scène un nouveau châtiment de Prométhée et pose *a priori* la question d'une juste rétribution de ses fautes mais c'est la force brute qui l'emporte sans aucune démonstration de justice.

Les *Suppliantes* : le chœur des Danaïdes se voit adresser des avertissements

La séquence finale des *Suppliantes* met en scène deux personnages qui donnent des avertissements au chœur des Danaïdes quant à leur conduite, Danaos et le chœur secondaire, et la finale se trouve dotée d'une certaine dimension sentencieuse. Ainsi, Danaos entre en scène en évoquant la nécessité (v. 980 *χρεών*) pour ses filles de remercier les Argiens pour le secours qu'ils leur ont apporté. Danaos évoque donc la dette morale contractée par lui-même et ses filles à l'égard des Argiens et compte la rembourser par des pratiques religieuses destinées à assurer la prospérité d'Argos. Le personnage se présenterait presque ainsi comme l'officiant en charge de la direction d'un chœur. Aux vers 989-990, Danaos semble se faire le porte-parole de la *thémis*¹²¹⁹ et de la *charis* et il promeut le respect de ces valeurs grecques. Danaos n'évoque plus le rite de supplication auquel ses filles ont soumis Pélasgos et sa cité, ou les menaces que les Danaïdes ont fait peser sur les Argiens pour qu'ils les protègent (v. 455-467) et le père des Danaïdes donne l'impression que les Argiens se sont portés sans contrainte à l'aide des fuyardes. Le silence passé sur l'action de la supplication et sur la guerre qui a été soulevée entre les Argiens et les Égyptiades empêche Danaos d'apporter un éclairage au sujet de l'intrigue et sa tirade, essentiellement tournée vers l'avenir, soulève de nouveaux enjeux qui semblent relativement périphériques.

À partir des vers 991-992, Danaos fait des recommandations à ses filles. Ces recommandations n'aident guère le spectateur à comprendre l'action telle qu'elle a eu lieu au cours de la pièce, mais font s'interroger les spectateurs sur les événements à venir¹²²⁰, à savoir la cohabitation des Danaïdes avec les Argiens. En effet, Danaos dit à ses filles qu'une troupe étrangère n'est éprouvée qu'avec le temps et que tout natif a une insulte prête à l'emploi pour l'étranger. Ce que Danaos énonce comme des vérités générales va à l'encontre de l'accueil bienveillant que les Argiens semblent avoir proposé aux Danaïdes (v. 605-622) et apporte un nouvel éclairage sur les suites de l'action. Le contenu de ces propos n'implique pas tant des

¹²¹⁹ Il est cependant à noter qu'au vers 989 le nom *θέμις* est le fait d'une correction d'Hermann.

¹²²⁰ Rawles (2018, 230) met la tirade de Danaos en rapport avec les vers 253-256 des *Acharniens* d'Aristophane pour montrer que les recommandations du père des Danaïdes correspondent sans doute à une certaine angoisse au sujet de la conformité rituelle de ses filles qui s'apprêtent à former une procession pour rentrer dans Argos.

concepts moraux qu'ils ne relèvent d'une forme de prudence méfiante, mais Danaos se présente comme une ferme figure d'autorité. Cette posture est renforcée par la présence des gardes qui l'accompagnent (v. 985-986) et qui font de lui une figure presque royale. Danaos jouit de son autorité paternelle et tandis qu'au début de la pièce il donnait des conseils précis à ses filles sur la mise en œuvre de la supplication (v. 176-203), dans la séquence finale il leur donne des avertissements plus généraux sur l'attitude dont elles doivent faire montre devant les Argiens.

Les propos que développe Danaos au sujet du caractère universel du désir sembleraient justifier la poursuite que les Égyptiades font de leurs cousines. En effet, Danaos présente le désir comme étant une loi qui plie aussi bien les hommes que les animaux et qu'Aphrodite elle-même semble cautionner (v. 998-1005). Étant à un âge qui attire les regards les Danaïdes doivent redoubler d'attention pour ne pas se déshonorer elles-mêmes ainsi que leur père et à nouveau les propos de Danaos offrent de nouvelles perspectives, plutôt qu'ils ne mettent en lumière l'action de la pièce elle-même où il n'a guère été question de l'emploi par les Danaïdes de leur charme. La tirade de Danaos fait écho à l'attitude prédatrice des Égyptiades et son regard sur les rapports homme-femmes semble déformé mais il fait autorité auprès de ses filles. Danaos emploie le présent de vérité générale (κηραίνουσι, κηρύσσει), des tournures générales (πᾶς τις), fait appel à deux reprises au vocabulaire de l'honneur (καταισχύνειν, αἴσχος) et son ton se fait très moralisateur. Cela correspond au portrait fait plus tôt de Danaos présenté comme βούλαρχος dès le vers 12 mais ces recommandations qu'il adresse à ses filles n'approfondissent guère le sens de l'action qui a été mise en scène. Danaos conclut sa tirade en invitant ses filles à honorer davantage la modestie que la vie (v. 1013 τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον) et le caractère extrême de cette invitation, où on a pu lire une référence au meurtre des Égyptiades par les Danaïdes, met en doute la valeur de tous les propos tenus par Danaos.

Les Danaïdes rassurent leur père en l'assurant qu'il n'a rien à craindre quant à la conduite de ses filles qui n'ont pas l'intention de changer d'attitude (v. 1014-1017). Les Danaïdes soulignent ainsi la relative inutilité des précautions énoncées par leur père qui s'inquiète de la rencontre entre les Danaïdes et les Argiens. Les Danaïdes n'ont pas l'intention de manquer aux devoirs de la pudeur mais laissent entendre que le danger peut venir d'ailleurs et fournissent sans doute la vraie clé d'interprétation du drame en évoquant un possible retournement de situation voulu par les dieux (v. 1016). La faveur divine a en effet été du côté des Danaïdes jusqu'à présent mais le comportement des Danaïdes vis-à-vis des dieux n'est peut-être pas sans reproche et le chœur peut craindre des changements à ce niveau-là. Le nom ἵχνοσ

peut rappeler la figure d'Io¹²²¹ et renvoie à l'obligation que Zeus aurait envers les descendantes de son fils Épaphos, mais rappelle également les errances et donc les souffrances que l'ancêtre des Danaïdes a connues à cause des dieux. Le sort que les dieux réservent aux Danaïdes est donc la principale inconnue de ce finale et la véritable sanction des filles de Danaos se fait encore attendre. En effet, le résultat de l'action tel qu'il est présenté à la fin des *Suppliantes*, à avoir l'accueil des Danaïdes par les Argiens qui ont refusé de les donner aux Égyptiades suite à la supplication mise en place par les jeunes filles est le résultat d'interactions entre des hommes et la réaction des dieux se fait encore attendre à la fin de la pièce.

La tirade de Danaos dans la séquence finale des *Suppliantes* est sentencieuse sans apporter de réel éclairage moral sur l'action. Le personnage multiplie les sentences à valeur générale et semble avoir de nombreuses leçons de prudence à adresser à ses filles mais ses propos ont davantage pour fonction de relancer l'intérêt du spectateur en le faisant s'interroger sur la suite des événements pour les Danaïdes qu'ils ne fournissent des moyens d'explorer l'action qui a eu lieu. Danaos semble vouloir passer sous silence l'entreprise de supplication de ses filles et les dangers auxquels vont se trouver exposés les Argiens à cause d'eux et peut-être le personnage n'a-t-il pas trop intérêt à revenir sur l'action qui a eu lieu. Danaos peut ainsi adopter une posture d'autorité sans délivrer de réflexion sur l'action, à part quand il énonce la nécessité pour ses filles de remercier les Argiens, et il se trouve limité à un rôle de chaperon.

Le chant final contient une forme de débat au sujet des dieux. Les Danaïdes commencent par afficher leur intention d'honorer les divinités d'Argos, exprimant ainsi de la gratitude à l'égard de la cité d'Argos et se présentant comme une force bénéfique pour la cité. Les Danaïdes entrent ainsi dans l'échange de grâces prescrit par leur père. La procession qu'elles forment pour entrer dans Argos se confond ainsi avec un chant de célébration pour les dieux argiens pour lesquels les Danaïdes ont renié les dieux du Nil (v. 1025-1026). Elles affichent ainsi clairement leur différence par rapport aux Égyptiades qui viennent de violer un sanctuaire argien en disant ne reconnaître que les dieux du Nil (v. 922). Les Danaïdes évoquent la fertilité des fleuves d'Argolide (v. 1027-1030) et suggèrent ainsi que leur présence pourrait être bénéfique pour la fécondité de la terre d'Argos. Les Danaïdes se montrent entièrement acquises à la cause des Argiens et elles mettent leur pureté au service du culte argien.

Cependant, rapidement elles manquent d'égard envers Aphrodite (v. 1032-1034) et cela déclenche la réaction du chœur secondaire qui chante la puissance de la déesse de l'amour (v.

¹²²¹ Murray (1958, 27).

1035-1043). Cette correction qu'apporte le chœur secondaire invite le spectateur à poser un jugement au sujet de l'attitude des Danaïdes vis-à-vis des dieux et le refus du mariage qu'affichent ces jeunes filles semble aller jusqu'à l'offense envers les dieux. Le chœur secondaire fait montre d'une prudence qui condamne implicitement la conduite des Danaïdes et pointe les limites de leur comportement vis-à-vis des dieux. Le chœur secondaire adopte ainsi une attitude contestataire envers le chœur principal et dès lors le dialogue qui commence va engager les conceptions religieuses des personnages.

Aux vers 1048-1052 le chœur secondaire évoque le caractère inévitable du destin, l'impossibilité de passer outre la volonté infinie Zeus et souligne que peut-être il revient aux Danaïdes de connaître le même sort que de nombreuses femmes avant elles, à savoir le mariage. Le chœur secondaire semble se faire la voix d'une volonté supérieure qui rappelle aux Danaïdes les règles auxquelles elles semblent vouloir échapper. De même que Danaos, le chœur secondaire emploie le présent de vérité générale pour inviter les Danaïdes à prôner la mesure avant tout, sauf qu'ici il s'agit de leur relation avec les dieux. Les préceptes rappelés par le chœur secondaire sont assez basiques et soulignent l'égarement des Danaïdes. Les propos du chœur secondaire portent davantage sur l'avenir que sur l'action passée et, faisant s'interroger le spectateur sur la fin (v. 1051 *τελευταί*), ils invitent le spectateur à se demander dans quelle mesure l'attitude des Danaïdes est viable.

La troisième antistrophe du chant est le point où le débat soulève le plus d'enjeux (v. 1058-1062) :

<XO. ΔΑΝ>	τί δὲ μέλλω φρένα Δίαν καθορᾶν, ὅψιν ἄβυσσον ;
<XO. ΟΠΙΑΔ>	μέτριον νῦν ἔπος εὐχου´
<XO. ΔΑΝ>	τίνα καιρόν με διδάσκεις ;
<XO. ΟΠΙΑΔ> ¹²²²	τὰ θεῶν μηδὲν ἀγάζειν.
Les Danaïdes.	Pourquoi voudrais-je contempler la pensée de Zeus, cet abîme sans fond ?
Les Argiens.	Fais donc une prière mesurée.
Les Danaïdes.	Quelle opportunité m'enseignes-tu ?
Les Argiens.	Ne pas en faire trop en ce qui concerne les dieux.

Au chœur qui associe la pensée de Zeus à un abîme impénétrable, le chœur secondaire conseille de faire une prière mesurée et le spectateur est invité à mesurer l'écart entre l'attitude du chœur et un rapport plus normal aux dieux. Cette recommandation est reprise dans le dernier vers de l'antistrophe où le chœur secondaire conseille au chœur principal de ne pas en faire trop dans

¹²²² Nous reproduisons les didascalies de Friis et Johansen (1980, I, 119-120).

le domaine des dieux¹²²³. Le chœur secondaire souligne ainsi les excès du chœur principal et ses avertissements engagent le spectateur à relire l'ensemble de la pièce pour y chercher les traces d'un rapport dénaturé des Danaïdes aux dieux. Le chœur secondaire rappelle un principe fondamental aux Danaïdes, celui de la mesure, et le finale fait ainsi un bref procès des filles de Danaos, en suggérant aux spectateurs que leur démesure est de mauvais augure pour l'avenir. Sans tirer d'enseignement moral de l'action qui a eu lieu, le finale rappelle des principes très généraux et éclaire ainsi le jugement que le spectateur doit porter sur l'action des personnages. Les Danaïdes ne semblent rien avoir appris de leur échange¹²²⁴ avec le chœur secondaire puisqu'elles recommencent derechef à prier Zeus pour échapper à l'union avec leurs cousins et cette obstination des Danaïdes est un mauvais présage pour la suite de l'histoire. Il est à noter que dès lors que le chœur s'apparente au protagoniste de l'histoire, c'est un chœur secondaire qui se fait le représentant d'une forme de sagesse populaire.

L'échange avec le chœur secondaire contient plusieurs avertissements adressés aux Danaïdes, ce qui contribue à donner au finale un aspect moralisateur. Le chant partagé avec le chœur secondaire s'accorde ainsi avec la tirade de Danaos pour faire du finale une série d'avertissements adressés au chœur des Danaïdes. Tandis que les recommandations données par Danaos semblaient presque superflues dans la mesure où il prêchait la modestie à des jeunes filles qui sont spontanément peu portées au mariage, les propos du chœur secondaire tombent plus juste et avertissent le spectateur quant aux erreurs du chœur dans son rapport avec les dieux. Dans les deux cas, ces paroles qui se veulent être de sages recommandations concernent davantage l'avenir des personnages qu'ils ne prêtent à une relecture de l'action de la pièce et la séquence finale a davantage pour fonction de faire la transition vers la tragédie suivante, plutôt que de figer l'interprétation sur ce qui a eu lieu au cours de cette pièce-là.

Globalement, la fin des *Suppliantes* satisfait les attentes éthiques du spectateur dans la mesure où elle met en scène l'entrée des Danaïdes dans Argos, c'est-à-dire le respect par les Argiens des lois de la supplication. Danaos rappelle les logements qui ont été proposés à ses filles (v. 1009-1011) et l'errance des Danaïdes sur la mer semble être arrivée à son terme. Les Égyptiades viennent d'apparaître comme des créatures aussi sauvages que les décrivaient les Danaïdes et leur renvoi par Pélasgos montre le triomphe des Grecs sur les barbares. Il s'agit d'une fin heureuse pour les Danaïdes dans la mesure où elles se voient accorder la protection

¹²²³ Romilly (1958, 56) souligne comment « chez des victimes toutes pénétrées de leur bon droit », l'indication de la raison de leur crainte ne « peut être donnée que du dehors, sous forme de suggestion discrète ».

¹²²⁴ Tel est l'avis énoncé par Sullivan (1997, 82).

des Argiens et où elles échappent à leurs poursuivants. Danaos fait part de la nécessité d'exprimer leur reconnaissance vis-à-vis des Argiens et le respect des valeurs semble sauf mais l'introduction de barbares dans une cité grecque s'annonce riche en rebondissements. Ainsi, Danaos met en avant le respect des liens de *philia* de la part des Argiens qui ont écouté favorablement les descendantes d'Io, mais l'emploi du nom *αὐτανεψίους* pour désigner les Égyptiades qui sont les cousins des Danaïdes révèle que ces derniers n'ont pas moins de prétention en ce qui concerne la *philia* des Argiens et cette ambiguïté annonce de futures querelles. Le spectateur est clairement averti qu'il ne s'agit pas là de la fin définitive de l'action et il se trouve comme interdit de figer son jugement sur ce succès des Danaïdes présenté comme provisoire. En effet, le chœur secondaire ne manque pas de rappeler aux Danaïdes la guerre qui se prépare entre les Égyptiades et les Argiens (v. 1045) et le sort des Danaïdes se trouve suspendu à l'issue de cette guerre. De plus, le chœur secondaire interroge le comportement du chœur des Danaïdes et la valeur de l'action, c'est-à-dire la défense des Danaïdes, se trouve ainsi mise en cause, ce qui contrevient à l'idée d'un finale heureux pour les personnages.

La séquence finale des *Suppliantes* est-elle dotée d'une autorité morale particulière par rapport aux autres parties de la pièce ? Il semblerait que la scène qui dramatise le plus les enjeux de l'action soit celle du dilemme de Pélasgos, à savoir les vers 407-489. Pélasgos y exprime ses craintes d'une guerre de représailles (v. 412) mais aussi du sort qui lui serait réservé s'il abandonnait les suppliantes à leurs poursuivants (v. 413-416). La mise en scène de ce dilemme présente les difficultés inhérentes à l'action du sujet tragique et représente le moment où se trouvent exposées les conséquences du choix du personnage. Par rapport à ce moment de clairvoyance de la part de Pélasgos, la séquence finale, située après la déclaration de guerre entre les Argiens et les Égyptiades, fait montre d'une moins grande sensibilité au prix de l'action réalisée.

La séquence finale des *Suppliantes* est caractérisée par une certaine tonalité sentencieuse sans fournir aux spectateurs un enseignement moral tiré de l'action représentée au cours de la pièce. Danaos prône la prudence auprès de ses filles et ses avertissements donnent à anticiper la cohabitation avec les Argiens plutôt qu'ils n'éclairent l'action qui a eu lieu. Le chœur secondaire suggère aux Danaïdes que leur conduite envers les dieux est répréhensible et ces remarques ne manquent pas de faire s'inquiéter le spectateur pour la suite de l'action. La fin des *Suppliantes* est a priori heureuse pour les Danaïdes, moins pour les Argiens qui s'apprêtent à devoir affronter une guerre, mais le terme atteint est clairement présenté comme provisoire et

le succès des Danaïdes n'est que très relatif. Les *Suppliantes* sont la première tragédie conservée à mettre en scène le dilemme d'un personnage et le finale de cette tragédie n'est pas le lieu où se trouve prioritairement interrogées les conditions de l'action.

Les *Euménides* : les Athéniens se trouvent mis en garde par Athéna

La séquence finale des *Euménides* se caractérise par une poursuite de l'action puisqu'Athéna doit persuader les Érinyes de calmer leur colère et de s'installer à Athènes. La part importante consacrée à l'action réduit en partie celle accordée aux réflexions sur cette même action et la séquence finale des *Euménides* ne présente que peu de pauses dans la narration pour une analyse explicite des événements. Dans l'*Agamemnon* le dialogue entre Clytemnestre et le chœur avait pour but de dégager la signification de la mort d'Agamemnon tandis que dans les *Euménides* Athéna doit d'abord persuader les Érinyes qui ensuite font des vœux de bénédiction pour les Athéniens. L'action ne peut pas faire sens avant d'être achevée et la crise causée par le courroux des Érinyes ne laisse guère de temps pour la déclaration de principes éthiques.

Athéna fait un emploi efficace de la parole persuasive¹²²⁵ et agit ainsi d'une façon exemplaire. En effet, face aux Érinyes qui menacent d'exercer des représailles contre Athènes, la déesse en appelle aux promesses et aux paroles conciliantes pour débloquer la situation. Athéna fait d'abord appel à la raison des Érinyes, en essayant de leur faire remarquer qu'elles n'ont pas été vaincues au procès qui s'est achevé par une égalité des votes et qui a vu l'intervention directe d'un témoin de Zeus (v. 795-799). Athéna en vient ensuite aux promesses, offrant un culte aux Érinyes (v. 804-807, v. 833-836, v. 855-857, v. 868-869) et opérant sur elles une tentative de séduction¹²²⁶. Aux vers 826-829 Athéna fait mention de la force qu'elle pourrait utiliser contre les Érinyes pour souligner qu'elle ne l'emploiera pas car elle saura se

¹²²⁵ Goldhill (1984, 263) démontre l'habileté rhétorique d'Athéna : « μὴ βαρυστόνως φέρειν (v. 794) echoes the chorus' βαρύκοτος/ στενάζω/ δύσοισθ' but shifts the emphasis to 'heavy grief' rather than 'heavy in wrath grieve' ; similarly, δύσοισθ' becomes μὴ... φέρειν – implying the possibility of different predication, suggesting in these reworkings of the expression of the chorus' rage and grief the move towards agreement, the lessening of their anger. »

¹²²⁶ Goldhill (1984, 268-269) fait remarquer, au sujet de l'emploi des noms μείλιγμα καὶ θελκτήριον, qui ont une connotation sexuelle qui a été illustrée au cours de la trilogie (v. 1439 de l'*Agamemnon* et v. 670 des *Choéphores*), qu'ils peuvent être employés à bien dans le cadre d'une séduction opérée par une déesse vierge (Athéna) sur des déesses vierges elles aussi.

faire écouter (σὺ δ' εὐπιθῆς ἐμοί) et le recours potentiel à la force ne sert qu'à mettre en lumière l'emploi policé de la parole par Athéna¹²²⁷. Cette dernière se montre respectueuse du grand âge des Érinyes et leur reconnaît une grande sagesse (v. 847-848)¹²²⁸, Athéna faisant preuve d'une politesse exemplaire. La déesse prend au sérieux les menaces des Érinyes tout en les désamorçant et ses tirades font montre d'une fine maîtrise rhétorique. Athéna fait preuve d'endurance et de patience (v. 881 οὔτοι καμοῦμαί σοι λέγουσα τὰγαθὰ)¹²²⁹ et sa victoire est celle de qualités dans lesquelles les Athéniens devraient se reconnaître.

Une fois les Érinyes calmées, Athéna peut rendre grâce à la persuasion (v. 969-972) et la déesse est en mesure de se glorifier d'avoir évité un conflit dangereux pour les Athéniens grâce à la douceur de ses mots. Le finale met en scène le triomphe de la parole persuasive, aux accents quelque peu magiques, sur la violence et la sauvagerie et se trouve ainsi doté d'une certaine dimension édifiante. La déesse ne dit pas explicitement aux Athéniens qu'ils doivent reproduire son action, mais les avertissements donnés au sujet de la guerre civile¹²³⁰ donnent à penser que la primauté donnée par Athéna à la parole doit valoir pour les relations entre les citoyens¹²³¹. En effet, la déesse oppose guerre intérieure et guerre extérieure (v. 858-866), la première étant considérée comme un fléau tandis que la seconde doit apporter de la gloire, et l'emploi d'une douce parole se présente comme un remède efficace aux luttes intestines. En outre, Athéna promet aux Érinyes des sacrifices et les Athéniens devront accomplir ces promesses, suivant l'exemple de leur déesse. Davantage que de la scène du procès, c'est de la séquence finale que le spectateur peut tirer un modèle exemplaire. Dans les *Perses* c'était le sort de Xerxès qui était doté d'une dimension exemplaire dans la mesure où il incarnait la précarité de la condition humaine tandis qu'à la fin des *Euménides* c'est l'action d'Athéna qui

¹²²⁷ Hall (2015, 267) établit un contraste entre les deux techniques employées par Clytemnestre, la menace voilée et l'offre d'une résidence à Athènes : « Thus, the play leaves open the efficacy of using “sticks” (citing force majeure) in diplomacy, while the value of using “carrots” (incentives) is clearly established. »

¹²²⁸ Méautis (1963, 49) estime qu'il y a ici également une référence au mauvais caractère traditionnellement lié par les Anciens à la vieillesse. Le critique cite comme référence la *Rhétorique* d'Aristote (1389b20) et les comédies d'Aristophane.

¹²²⁹ Mitchell-Boyask (2009, 92) commence ainsi cette endurance d'Athéna : « Athena's final stratagem involves further transformation of language and themes from the entire trilogy. The Furies had suffered their first defeat earlier in the play because Orestes had greater stamina than they, who first appeared asleep in Apollo's temple, and Athena signals now her even greater capacity for endurance (891) ».

¹²³⁰ Au vers 863, l'expression πρὸς ἀλλήλους θρασύν rappelle les vers 1575-1576 de l'*Agamemnon* (μανίας μελάθρων // ἀλληλοφόνους ἀφελούση) et une continuité inquiétante se trouve ainsi établie entre les crimes familiaux de la trilogie et la guerre civile. Voir Fartzoff (2018, 324).

¹²³¹ Pour Mitchell-Boyask (2009, 92) : « for an audience in a society where the ability to persuade in the law courts and the Assembly was paramount to individual success, this transformation surely is central to Aeschylus' final hope for a better Athens. »

doit inviter à faire des émules et dans les deux cas le type d'exemplarité que nous voyons à l'œuvre n'est pas identique.

Une fois les Érinyes apaisées, le discours des personnages se concentre sur l'avenir des Athéniens et contient dès lors un certain nombre d'avertissements plus ou moins voilés et adressés aux spectateurs. Ainsi, aux vers 910-912, Athéna rejette de sa cité les hommes impies :

τῶν δυσσεβούντων δ' ἐκφορωτέρα πέλοις.
στέργω γάρ, ἀνδρὸς φυτυποίμενος δίκην,
τὸ τῶν δικαίων τῶνδ' ἀπένθητον γένος
« Puisse-tu emporter les impies¹²³².
J'aime en effet, à la façon d'un jardinier
que leur race soit séparée de celle des justes. »

Athéna recommande aux Érinyes de se montrer impitoyables vis-à-vis des hommes impies et cette adresse aux Érinyes vaut pour un avertissement lancé à ceux des Athéniens qui ne se conformeraient pas aux exigences de la piété. Athéna s'assimile à un jardinier¹²³³ qui éloigne les mauvaises herbes de son jardin et l'emploi de δίκην pour introduire la comparaison fait entendre l'importance accordée à la justice par la déesse. Aux vers 931-936 Athéna évoque les coups qui attendent ceux qui n'ont pas su se concilier les Érinyes à cause de leurs fautes :

ὁ δὲ μὴ κύρσας βαρεῶν τούτων
οὐκ οἶδεν ὅθεν πληγαὶ βίотου.
τὰ γὰρ ἐκ προτέρων ἀπλακήματά νιν
πρὸς τάσδ' ἀπάγει, σιγῶν δ' ὄλεθρος
καὶ μέγα φωνοῦντ'
ἐχθραῖς ὀργαῖς ἀμαθύνει.
« Celui qui n'a pas su s'allier ces puissantes déesses
ne sait pas d'où viennent les coups de la vie.

¹²³² *Contra* Sommerstein (1989) qui suit la correction de Heath et édite εὐσεβούντων au lieu de δυσσεβούντων. Selon lui l'adjectif ἐκφορωτέρα doit être pris dans le sens de « plus productive », le sens « plus prêt à arracher » n'existant qu'à une époque bien plus tardive. Il estime également que la comparaison du vers 911 ne peut influencer sur le sens du vers 910 et que cette demande « d'arracher » serait isolée dans une tirade qui ignore par ailleurs la dimension punitive des Érinyes. Moreau (1985, 37) s'accorde avec le texte et la traduction donnés par Mazon et estime que le terme ἐκφορωτέρα renvoie à l'ἐκφορά, le « transport du cadavre sur le bûcher ».

¹²³³ Wilson (2006, 199), dans son étude sur les occurrences de δίκην dans l'*Orestie*, souligne l'assimilation, réalisée par cette comparaison, entre Athéna et un principe masculin, ainsi que sur l'apaisement que génère cette comparaison après les autres apparitions de cet outil de comparaison dans la trilogie : « this final appearance of diken is remarkable for not engineering a terrible clash of orders, as so many others have before it. It does make a man of the female goddess, but this is in fact in keeping with the larger Order of Things as set out by the teleological drive of the trilogy – because Athena is indeed a manly goddess (...). In fact, the very unusual word φυτυποίμην, with its juxtaposition of the vegetal and the (domesticated) bestial realms, might itself seem to engineer a clash or orders that should be kept apart. But the effect is that of a light-hearted foil, for in this expression Athena becomes a deity who tends not only animals, but even the lower vegetative world of the plants, with the loving care of a shepherd. This is as far as one could travel from a goddess who apparently wants a girl to be treated δίκαν χμπαίρας, 'like a goat.' ». Nous reviendrons plus sur le retour à l'ordre repérable dans la partie finale des *Euménides*.

Les fautes de ses ancêtres
le poussent devant elles, une mort silencieuse
détruit complètement même celui qui parle fort,
du fait de leur colère haineuse. »

La déesse insiste sur la nécessité pour les Athéniens de se concilier les Érinyes afin d'éviter les malheurs¹²³⁴. Or il faut adopter une conduite juste pour obtenir les faveurs des Érinyes et Athéna adresse à nouveau ainsi un avertissement aux Athéniens qui seraient tentés de commettre des injustices. Les fautes d'une génération peuvent causer la perte d'une nouvelle génération et l'intégration des Érinyes à Athènes ne correspond pas à un assouplissement chez ces déesses justicières. L'arrivée des Érinyes à Athènes doit provoquer chez les Athéniens la crainte des conséquences de leurs fautes et les inciter à se garder de tout crime.

Athéna insiste sur la puissance des Érinyes (v. 949-955)¹²³⁵ et les Athéniens sont invités à prendre conscience de la force de celles qui s'installent chez eux. Ainsi, les vers 991-995 mettent en avant la réciprocité qui doit régir les rapports entre les citoyens et les déesses et au nom de laquelle les Athéniens doivent répondre aux bienfaits que leur offrent les Érinyes :

τάσδε γὰρ εὐφρονας εὐφρονες αἰεὶ
μέγα τιμῶντες καὶ γῆν καὶ πόλιν
ὀρθοδίκαιον
πρέψετε πάντως διάγοντες.
« Si vous honorez toujours grandement et avec bienveillance
ces déesses qui se montrent bienveillantes pour vous,
vous aurez toujours
une terre et une cité qui respectent la droite justice »

La bienveillance des Athéniens doit répondre à celle des Érinyes et Athéna attache ses citoyens à des obligations culturelles qui ont pour but d'assurer une vie vertueuse pour la cité. Athéna avertit ainsi implicitement ses citoyens de ne pas négliger le culte des Érinyes et la séquence finale qui met en scène la patronne des Athéniens donne des indications de conduite aux citoyens spectateurs. Le finale des *Euménides* met en scène une concorde sociale retrouvée

¹²³⁴ Belfiore (1992, 26) note qu'à la fin de la tragédie, ce sont les Athéniens et non plus Oreste qui sont amenés à craindre les Érinyes : « during the persuasion of the Erinyes, as they are given honor by Athena and her people (e.g., 868-69), the change from destructive fear to reverence is completed the Erinyes arouse this emotion not in Orestes, who has no further role after his trial, but in the Athenians. (...) In coming to honor them, however, the Athenians have undergone an emotional experience like that of Orestes, as destructive terror caused by the Erinyes' anger at pollution becomes the fear of wrongdoing that prevents pollution and anger. »

¹²³⁵ Méautis (1963, 51) fait remarquer que cette insistance sur la puissance des Érinyes à la fin de la pièce entre en contradiction avec ce que l'on a vu plus tôt dans la pièce où ni la Pythie ni Athéna ne connaissent l'existence des Érinyes, tandis qu'Apollon disait qu'elles étaient haïes des dieux. Taplin et Wilson (1993, 175) mettent en rapport les chants (v. 954 αἰοιδάς) que les Érinyes apporteront aux uns comme la preuve du lien étroit qui unit les Érinyes à l'essence de la tragédie à la fin de la pièce : « To those who are unjust they will bring real tears: for those who are well integrated into the just city their tears will be the beneficial weeping inspired by the *aoidai* of tragedy. »

après les conflits qui ont caractérisé l'histoire des Atrides et donne en outre les ingrédients pour prolonger cette concorde dans le temps. On peut ainsi noter « l'esprit d'attachement commun » suggéré par la déesse aux vers 984-987¹²³⁶. Dans la dernière partie de la séquence finale, Athéna s'adresse aux Athéniens et une parole d'autorité se trouve ainsi délivrée aux spectateurs.

La séquence finale des *Euménides* satisfait les attentes éthiques du spectateur et donne à l'ensemble de la trilogie une tournure heureuse. Avant même que commence le finale, Oreste a été délivré et l'engagement pris auprès de lui par Apollon a été rempli. Celui dont les *Choéphores* ont mis en scène les scrupules face à un crime dicté par un dieu se trouve finalement délivré de ses peines et peut réintégrer la demeure paternelle dont il a participé au rétablissement. Un acquittement après une égalité des votes obtenue lors du scrutin apparaît comme un bon compromis face au problème insoluble du matricide et le spectateur n'a sans doute pas l'impression qu'Oreste s'en est tiré trop facilement. Oreste sort de scène après avoir juré une alliance indéfectible à Athènes et les Athéniens tirent un bénéfice de leur intervention dans le conflit entre les Érinyes et Oreste. Le sort d'Oreste est ainsi réglé à l'avantage de tout le monde, sauf des Érinyes.

C'est la séquence finale qui a pour fonction de régler le sort des Érinyes. Celles-ci se trouvent honorées d'un lieu de résidence à Athènes et d'un culte, et leurs prérogatives se trouvent respectées dans un nouveau lieu. Leur colère initiale se trouve finalement apaisée et pour les Érinyes on peut parler d'un passage du malheur vers le bonheur, grâce à l'action d'Athéna. Cette dernière présente explicitement leur installation à Athènes comme un bien pour la communauté athénienne après la menace qu'ont encouru les citoyens¹²³⁷ (v. 991 μέγα κέρδος ὁρῶ τοῖσδε πολίταις) et les Athéniens peuvent aussi se réjouir de la tournure des événements. La déesse elle-même se réjouit de la nouvelle résidence des Érinyes et le finale donne l'image d'une liesse collective.

La scène du procès avait marqué la réaffirmation de la supériorité masculine mise à mal par l'action de Clytemnestre dans la première pièce de la trilogie. En effet, Clytemnestre a tué son époux, se jouait des vieillards du chœur et semblait même supérieure à son amant. La scène du procès où Apollon niait la force des liens existant entre la mère et son enfant (v. 658-659) et

¹²³⁶ Nous avons repris la traduction proposée par Fartzoff (2012b, 207) qui nous invite à réfléchir au sens de l'hapax κοινοφιλής. Ce dernier peut être compris de deux façons différentes, comme signifiant « un amour commun envers les alliés de l'extérieur » ou « un amour commun, partagé par tous ».

¹²³⁷ Selon Parker (1983, 279-280), qui compare la fin des *Euménides* au chant des vers 625-709 des *Suppliantes* : « The threat of communal affliction is the price at which, in Aeschylus' impressive vision, the possibility of a truly communal well-being is secured. »

où Athéna accordait son vote à Oreste car elle était toujours pour l'homme (v. 734-738) marquait une stricte réduction des prérogatives féminines. La séquence finale met en scène l'intégration à Athènes d'un principe féminin, insiste sur la valeur de la fécondité (v. 923-926, 937-946, v. 956-960) et évoque la place que les femmes peuvent trouver dans le culte (v. 1024-1025). Ainsi, la séquence finale réconcilie la supériorité masculine avec la nécessité du féminin et laisse entrevoir la possibilité d'une société viable¹²³⁸.

La trilogie de l'*Orestie* se trouve ainsi finalement dotée d'une fin heureuse. Il n'est pas sûr que ce finale suffise à effacer les troubles mis en scène dans les deux premières tragédies de la trilogie mais le spectateur bénéficie d'un certain apaisement à la fin de la trilogie. Tous les rituels et coutumes se trouvent restaurés à la fin de la trilogie, comme nous y reviendrons, et la séquence finale donne l'impression de réparer les torts commis précédemment, et non pas seulement d'accoler une fin heureuse à une série de malheurs. L'issue heureuse que présentent les *Euménides* ne se laissait guère deviner à la lumière de l'*Agamemnon* et il était sans doute nécessaire de déplacer l'action à Athènes et de faire disparaître les Atrides de sa dernière partie pour faire advenir une fin vraiment heureuse.

La séquence finale n'est pas la partie de la pièce qui contient le plus de réflexions à caractère éthique. En effet, les disputes entre Apollon et les Érinyes (v. 179-234 et v. 614-673) suscitaient davantage d'interrogations au sujet de la place respective des anciennes et des nouvelles divinités que ne le fait le finale où Athéna trouve un culte tout fait pour les Érinyes. Le premier *stasimon* détaille le rôle des Érinyes dans le monde des dieux et des hommes et propose ainsi une réflexion sur l'ordre des choses. Le second *stasimon* est une réflexion sur la justice qui trouvera des échos dans la réplique au moyen de laquelle Athéna institue le tribunal de l'Aréopage (v. 681-710). Si la séquence finale est préoccupée par le problème de la justice dans la mesure où Athéna estime que les Érinyes commettraient une injustice si elles causaient des dommages à Athènes, elle n'est pas le passage de l'œuvre qui apporte le plus de réflexion sur le concept de la justice.

¹²³⁸ Loraux (2007, 22) : « mais, jusque dans les constructions imaginaires où une société d'hommes se conforte de l'idée qu'Athéna est « acquise en tout au mâle, sauf à contracter mariage », il faut composer avec le réel, et ce réel a beaucoup à voir avec le féminin : reproduction de la cité, mais aussi honneur des femmes, servantes de la déesse, « œil de la polis », telle est la leçon des *Euménides* où la victoire de la filiation patrilinéaire a comme revers l'accueil solennel d'antiques divinités féminines pour qu'elles protègent le mariage et la naissance à Athènes. » Mitchell-Boyask (2009, 96) souligne en outre que l'*ololygmos* entendu à la fin de la tragédie appartient à la sphère du féminin.

La séquence finale des tragédies d'Eschyle ne délivre pas de morale qui résumerait l'action de l'ensemble de la pièce. Le plus souvent, la fin des tragédies présente un problème aux implications éthiques importantes mais c'est au spectateur de tirer le sens de l'intrigue à partir des échanges entre les différents personnages. Dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Suppliantes* et le *Prométhée enchaîné* la fin présente un nœud qui est appelé à être développé dans les tragédies suivantes de la trilogie. Même dans l'*Agamemnon* où le chœur énonce à la fin un principe qui semble résumer l'action mise en scène dans la pièce, un tel principe se présente comme un problème et non pas comme l'enseignement moral à tirer de la fable. La pratique par Eschyle de la trilogie liée sur le plan narratif lui permet d'achever un nombre important de ses pièces par des problèmes qui seront retraités dans une ou plusieurs des tragédies suivantes du cycle. La séquence finale est le lieu où l'on explore les conséquences de l'action sans apporter systématiquement de réponse. Ainsi, c'est au spectateur de remettre en cause les prétentions d'Égisthe à avoir agi avec justice en tuant Agamemnon, même s'il est aidé pour ce faire par la réaction du chœur qui rejette avec véhémence l'instauration de la tyrannie.

Sans délivrer le sens de la pièce de façon explicite, les fins des tragédies satisfont généralement les attentes éthiques des spectateurs dans la mesure où même lorsqu'elles mettent en scène le triomphe de meurtriers, comme à la fin de l'*Agamemnon*, le spectateur est invité à penser qu'un châtiment va finalement s'imposer à ceux qui ont commis une faute. La mise en scène de la juste rétribution des personnages semble être un élément important de la fin des tragédies d'Eschyle, mais parfois comme dans les *Perses*, le sentiment de pitié l'emporte et le spectateur en vient à éprouver de la compassion pour celui qui est normalement son ennemi et qui subit un châtiment juste pour la démesure dont il a fait preuve dans son attaque contre les Grecs. Ainsi, la fin se caractérise parfois par un excès de malheur qui met à mal l'exigence d'une juste rétribution ou vient perturber l'établissement d'un sens trop évident.

La distinction entre fin heureuse et fin malheureuse ne semble pas s'appliquer avec une grande pertinence en ce qui concerne les tragédies d'Eschyle. En effet, rares sont les personnages au sujet desquels il est possible de repérer un passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur au cours de la pièce. Même lorsque les Danaïdes rencontrent un succès, celui-ci est nuancé par l'annonce de nouvelles épreuves à passer. La fin heureuse d'Égisthe marque le caractère malheureux de la fin de l'*Agamemnon* dans la mesure où ce personnage est le vil complice d'un meurtre. En effet, la réussite de l'action doit toujours être mise en rapport avec sa valeur éthique pour pouvoir être évaluée et chez Eschyle le triomphe d'un meurtrier semble n'être que provisoire.

Il est toujours possible de creuser le sens de la fin d'une tragédie d'Eschyle et le texte offre diverses nuances d'interprétation. La signification que construisent les séquences finales des tragédies d'Eschyle est complexe et il est possible de parler d'une certaine ouverture du sens dans la mesure où dans la plupart des pièces, aucune instance supérieure ne vient délivrer de façon assertive le message à retenir de la pièce¹²³⁹, le chœur ne nous semblant pas être doté d'une autorité suffisante pour ce faire, le cas d'Athéna à la fin des *Euménides* étant différent. Ainsi, la séquence finale des *Perses* présente un Xerxès à la fois coupable et pitoyable tandis que celle de l'*Agamemnon* laisse le spectateur se faire son avis sur les prétentions de Clytemnestre et d'Égisthe à avoir agi avec justice en tuant Agamemnon.

Les tragédies d'Eschyle soulèvent dans leur ensemble de nombreux problèmes d'ordre éthique et la fin n'est pas dotée d'une autorité particulière en la matière. Les choix des personnages sont dramatisés au cours de l'action, qu'il s'agisse du sacrifice d'Iphigénie, du meurtre de Clytemnestre, du dilemme de Pélasgos ou de la décision prise par Étéocle d'aller affronter son frère et la fin considère les résultats d'une action sur laquelle il n'est plus possible d'intervenir. Les parties chorales sont riches en réflexions inspirées par le déroulement de l'action et la fin de l'œuvre n'est pas le moment où le spectateur est le plus plongé dans la complexité des enjeux de l'action.

¹²³⁹ Il est sans doute possible d'établir un contraste entre l'autonomie dont dispose le spectateur pour établir le sens de l'œuvre à la fin de la pièce et la façon dont il est guidé pour comprendre l'action dans le prologue. Ainsi, Segal (1992, 85) : « the prologue is the place where tragedy comes closest to having a "narrator" on whom it must depend for its basic orientation. Apart from the prologue, the audience receives no direct, explicit guidance about how to interpret these events, although there may be more or less subtle signposts of another sort (e. g. in choral odes or messengers' speeches). »

Chapitre III : Comment la fin ménage-t-elle la sortie du spectateur hors de l'univers de la fiction ?

À part la tragédie du *Prométhée enchaîné*, aucune œuvre d'Eschyle ne s'achève directement après la mise en scène d'un événement dramatiquement intense ou violent tel qu'un meurtre (les *Sept contre Thèbes*, l'*Agamemnon*, les *Choéphores*), l'annonce d'une défaite catastrophique (les *Perses*), une tentative de rapt (les *Suppliantes*), un procès houleux (les *Euménides*)¹²⁴⁰. La séquence finale semble venir faire tampon entre le moment où l'action violente a lieu dans la pièce et le moment où le spectateur quitte l'univers de la fiction¹²⁴¹. La séquence finale se présente comme un accompagnement du spectateur qui n'est pas immédiatement laissé seul face à l'horreur représentée d'une façon plus ou moins directe sur l'espace scénique. La séquence finale est généralement un moment où la tension dramatique retombe et nous poserons la question de savoir si cette retombée de la tension dramatique correspond à un premier pas du spectateur en dehors de la fiction¹²⁴². La séquence finale creuse-t-elle l'écart qui existe entre l'univers de la fiction et celui du spectateur ou pourrait-elle tendre à rendre plus floues les limites entre les deux univers ? Nous nous demanderons ainsi dans ce chapitre si la séquence finale a pour fonction de ménager la sortie du spectateur hors de l'univers de la fiction, et si oui, comment le fait-elle.

¹²⁴⁰ Pour certains critiques, la fin d'une tragédie est le lieu d'un apaisement après la violence mise en scène par le drame. Selon Diego Lanza (1988, 32) : « L'éclat de l'émotion ne marque pourtant pas la conclusion de la tragédie. À l'excitation des sentiments fait suite le moment de leur modération. Signe d'apaisement ou de véritable réconciliation, le dernier segment de l'action dramatique est consacré au soulagement des émotions, à leur réduction à des niveaux convenables. S'il n'est pas parfaitement rasséréiné, le spectateur est ramené à des inquiétudes à une condition qu'on peut bien définir d'apaisement. » Selon de Romilly (1967, 863), qui réfléchit plus particulièrement à la présence du *deus ex machina* chez Euripide : « ce besoin d'apaisement final était profondément ancré dans la pensée grecque. La fin de l'*Illiade*, avec l'arrêt de la colère d'Achille (là aussi ordonnée par les dieux) » en est la plus belle preuve. Et les débats de la tragédie s'y prêtaient, par l'usage de la trilogie : il suffit de penser à l'apaisement final de l'*Orestie*, qui s'accompagne d'une réconciliation acceptée. »

¹²⁴¹ Dunn (2013, 20) : « In general, we may consider the end of a drama as the point at which spectators cease their involvement in the performance and return to their social lives. »

¹²⁴² Taplin (1995, 112-113) repousse cette sortie de la fiction aux moments postérieurs à l'action dramatique et pose la question d'un éventuel salut des acteurs aux spectateurs en ces termes : « did the actors take a 'curtain-call' (so to speak) at the end of the performance? There is ample evidence about applause, but, assuming that the actors came back for it, did they take off their masks, displaying their flesh-and-blood faces? (...) This question of 'fact', however insoluble, bears on the whole theatrical experience. The audience, after living vicariously through all the conflicts and disturbances of the tragedies have to be released from the special licenced time and space of the theatre into the 'real' world outside. If they see the actors – those who have suffered, died, played women, played gods, played satyrs – standing there in front of them, their fellow-citizens once more, this would be an important transition between the world of the theatre and the world of everyday life, both them part of the *polis*. »

Au sujet du vers 1070 (ἰὼ δὴ κατ' ἄστῳ) et du vers 1074 (ἰὼ ἰὼ, Περσὶς αἶα δύσβατος) des *Perses* au moyen desquels Xerxès puis le chœur font référence à la cité puis plus généralement à la terre, Hopman (2016, 76) estime qu'alors les vieillards mentionnent la terre perse tout en désignant le sol du théâtre de Dionysos. La *deixis* établit une confusion entre l'espace établi à Suse par la fiction et l'espace du théâtre ancré dans le paysage athénien. À mesure que le personnage de Xerxès s'assimile à un chorège l'espace dramatique se confond avec l'espace scénique et les frontières entre la fiction et la réalité s'effacent. La fonction narrative du drame fait place à une dimension rituelle qui encourage une « solidarité sans consensus » entre les personnages perses et les spectateurs athéniens¹²⁴³. Hopman repère à la fin des *Perses* une confusion entre l'espace de la fiction et celui du théâtre où se trouvent les spectateurs¹²⁴⁴, cette confusion devant permettre à la fonction narrative du drame de faire place à sa fonction rituelle. Il s'agira ainsi pour nous de vérifier si le texte des *Perses* se prête effectivement à une telle analyse et s'il est possible de repérer un phénomène semblable dans d'autres tragédies d'Eschyle.

Cette question, celle de savoir si la fin d'une tragédie d'Eschyle prévoit la sortie du spectateur de l'univers de la fiction, nous permettra également de repenser la différence entre la fin d'une tragédie qui est la dernière d'une trilogie ou qui forme une unité autonome et la fin d'une tragédie qui constitue le premier ou le deuxième moment d'un cycle¹²⁴⁵. En effet, s'il semble possible de repérer un rapprochement entre l'univers des spectateurs et celui de la fiction à la fin des *Euménides* qui met en scène une procession ressemblant par certains aspects à celle des Panathénées, il n'est guère possible de trouver des éléments similaires à la fin de l'*Agamemnon* ou des *Choéphores*. Le dramaturge n'a *a priori* aucun intérêt à détacher le

¹²⁴³ « in other words, the Elders mention the Persian land while physically pointing at the ground of the theater of Dionysos. The *deixis* thus merges the dramatic space set in Susa with the scenic space of the theater, itself grounded in the reflexive space of the Athenian landscape (Rehm 2002: 20-5 and 250). As the actor becomes the chorus leader and as the boundaries between fiction and reality dissolve, the narrative function of drama recedes and its ritual dimension comes to the fore to encourage "solidarity without consensus" among the Persians characters and the Athenian audience. »

¹²⁴⁴ Rehm (2002, 250) formulait la même idée en ces termes: « Twice in the last seven lines (1070, 1074), as the elders of the Chorus follow Xerxes toward the *eisodos*, they sing out, "Ah! Ah! the Persian earth is hard to tread." But the Persians who walk away are Athenian performers in disguise, crossing the beaten earth of their own city's orchestra. They represent the return of the Persians to Athens, but they come only to mourn. Theatrical and scenic space merge with the reflexive and the real, and no one is laughing. »

¹²⁴⁵ Il serait également intéressant de confronter la pratique eschyléenne à celle d'Euripide, dont on a pu dire qu'il multipliait les références au monde extérieur à la fin de ses tragédies. Voici par exemple le jugement que porte sur ce point Zuntz (1955, 64) : « the *Exodos* of Euripides' plays, it is often said, is only loosely connected with the main action ; it may therefore overstep the boundaries of the mythical subject and hint at some contemporary event. I find no instance to support this assertion. The *Exodos* widens the sphere of the drama, it never relinquishes it. »

spectateur de l'univers de ses personnages alors que l'action n'est pas totalement achevée. Cependant les anapestes qui marquent la fin des *Choéphores* provoquent également une forme de décrochage par rapport à l'action dramatique tandis que la séquence finale des *Sept contre Thèbes* n'invite pas le spectateur à confondre le monde de la fable et le sien propre et il faut ici se méfier de tout a priori.

Selon Hopman, à la fin des *Perses*, « the narrative function of drama recedes and its ritual dimension comes to the fore ». Hopman fait ainsi référence aux théories qui considèrent la tragédie grecque comme étant une performance religieuse réalisée sous le regard du dieu dans le cadre d'une fête religieuse. La critique débat depuis longtemps sur les rapports existant entre la tragédie et les rites. Longtemps abordée sous l'angle des origines de la tragédie¹²⁴⁶, cette question se développe actuellement davantage au sujet des rites présents dans la tragédie grecque et de leur rôle dans la construction de l'intrigue¹²⁴⁷. Certains critiques estiment également que la tragédie contient une dimension rituelle, au moyen de laquelle un contact s'établirait avec les dieux, surtout par l'intermédiaire du chœur.

En effet, la tragédie grecque est caractérisée par la présence d'un chœur qui n'est pas seulement un groupe de témoins sympathiques dont la fonction est d'offrir un commentaire ou une réaction. Il s'agit également d'un chœur prêt à réaliser des chants modelés sur des pratiques rituelles, comme un chant de lamentation par exemple¹²⁴⁸. Si la fin des tragédies d'Eschyle se caractérise justement par le rôle plus important qu'y joue le chœur par rapport à ce que l'on trouve dans les tragédies de ses successeurs, il ne s'agit pas de dire que la séquence finale serait le seul moment de la pièce où il est possible d'associer la pratique théâtrale à l'exécution d'un rite¹²⁴⁹. Une lecture rapide des textes tragiques révèle qu'ils sont tout du long émaillés de

¹²⁴⁶ Voir par exemple Burkert (1966).

¹²⁴⁷ Taplin (1978, 118) limite strictement les rapports entre la tragédie et le rituel à la présence de rituels dans le corps de la tragédie : « Greek tragedy reflects and exploits the rituals of the real world, of course ; but it is not itself a ritual. When the playwright set about composition, in other words, he did not have to follow any imposed ritual formula or sequence. »

¹²⁴⁸ Nous empruntons cette réflexion à Easterling (1988, 89). Cette opinion est également partagée par Sourvinou-Inwood (2003, 50).

¹²⁴⁹ Par exemple, Henrichs (2004, 193) établit en ces termes les rapports que la dramaturgie d'Eschyle semble avoir au rite : « Aiskhylos makes the most literal use of ritual performance for its own sake. Four of his seven extant plays dramatize complex rituals such as supplication, ghost-raising, and the pouring of libations in fairly slow motion. He prefers ritual scenarios that have a strong chthonic flavor and create a genuine ritual ambience, with total integration of the visual, verbal and rhythmic aspects of performance. In what turned out to be his most important and far-reaching ritual innovation, Aiskhylos introduced the epic concept of the corrupted sacrifice as well as the sacrificial metaphor to the tragic stage. »

références ou de réalisations rituelles mais il s'agira d'étudier plus spécifiquement les effets des références aux rites ou de leur exécution dans le finale¹²⁵⁰.

L'exécution des rites a de nombreux points communs avec la représentation théâtrale. En effet, tous deux impliquent une mise en scène, des gestes symboliques, un habillement et un rapport au temps particulier¹²⁵¹. Il résulte de ces points communs la possibilité d'une forme de confusion entre la représentation théâtrale et la réalisation d'un rite et le dramaturge peut jouer sur cette confusion pour éprouver les frontières de la fiction. La possibilité d'une telle confusion est particulièrement intéressante pour l'étude de la fin des tragédies dans la mesure où il s'agit du moment où le spectateur s'apprête à sortir de la fiction tragique. L'exécution de gestes rituels renvoie à un quotidien rassurant pour le spectateur et peut fournir un apaisement bienvenu après les tourments représentés au cours de la pièce.

Il n'est pas exclu que la mention d'un rituel fonctionne comme un signal de clôture dans la tragédie grecque¹²⁵² et que la fin entretienne un rapport particulier avec l'origine mythique des cultes connus par les spectateurs. Il faut ainsi établir une distinction entre des rites représentés sur scène, tels que les lamentations rituelles à la fin des *Perses* ou des *Sept contre Thèbes*, des rites auxquels il est fait référence, lorsque Clytemnestre parle de la mort d'Agamemnon en des termes évocateurs d'un sacrifice sanglant, et les rites fondés par une histoire comme les sacrifices pour les Érinées dans les *Euménides*. Chaque fois, le rite nous semble avoir notamment pour fonction de travailler le lien qui unit l'univers de la pièce à celui des spectateurs, mais les modalités de l'établissement de ce lien peuvent varier et il faudra être attentif aux différentes formes que prennent les manifestations du rite dans la séquence finale.

¹²⁵⁰ Par exemple Easterling (2004, 157), après avoir évoqué les processions qui marquent la fin de l'*Ajax* et des *Trachiniennes*, réfléchit aux effets de la mise en scène de ces processions en termes de clôture : « there is a general point here about resistance to closure : the enactment that is (partially) witnessed remains to be completed in people's imaginative lives, including those of generations to come. In literary terms this makes room for the reception process, and it helps to explain the adaptability of these tragedies to different periods and cultures. »

¹²⁵¹ Voir sur ce point Easterling (1988, 89-90). Pour une vision plus nuancée sur ce sujet, voir Henrichs (2000, 176) qui insiste sur l'absence de représentations de sacrifices ou d'autres rituels où l'action est plus importante que la parole.

¹²⁵² Telle est l'hypothèse formulée par Roberts (2005, 143). Pour Dunn (1996, 7), l'étiologie qui se trouve à la fin de plusieurs des tragédies d'Euripide est l'un des « closing gestures ». Pour le rôle joué par les rites dans la clôture de l'*Ajax*, voir Brook (2019). Perkell (2008, 97) établit un lien entre la façon dont la fin contribue à l'élaboration du sens d'un texte et la façon dont une cérémonie peut apporter un effet de clôture : « in the same way, by imposing structure – and therefore meaning- on life, ceremony gives coherence to the experience of individual lives. » Au sujet des lamentations plus particulièrement : « Shared mourning, both in life and in literary texts, may be seen to give strong closure and to affirm the value of the individual as well as of the community in the face of death, which would seem otherwise to dissolve life and community. » Segal (1998, 158), au sujet de l'*Orestie* et de l'*Œdipe à Colone* : « but in both cases the communal ritual at the end produces a formal closure to the play and also indirectly refers to, and includes, the audience's emotional experience of release as a dimension of the closing effect. »

Pour répondre à cette question des rapports noués dans la séquence finale entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs, nous chercherons les points de contact entre ces deux univers. Nous interrogerons ainsi la présence dans la séquence finale d'éléments communs au monde des spectateurs et au monde de la fiction, à savoir les rites et les différentes institutions qui régissent le monde grec tels que le mariage ou l'hospitalité. Il s'agira dans un premier temps de se demander si la séquence finale concentre un plus grand nombre de ces références que la partie précédente de l'œuvre. Il s'agira ensuite d'analyser les effets créés par ces références.

Les séquences finales des *Euménides* et des *Perses* semblent mettre en œuvre une certaine confusion entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs. La fin des *Sept contre Thèbes*, bien qu'étant également la fin d'une trilogie liée sur le plan narratif, semble maintenir intactes les frontières entre le drame et la réalité des spectateurs. Les séquences finales de l'*Agamemnon* et du *Prométhée enchaîné* creusent l'écart entre le monde du mythe et les usages normés qui façonnent le quotidien des personnages, pour mieux intéresser le spectateur au développement de l'action. La séquence finale des *Suppliantes* et celle *Choéphores* maintiennent le spectateur plongé dans l'action, l'une en évoquant les dangers qui attendent les personnages, l'autre en l'interrogeant au sujet de la suite de l'action.

Les *Euménides* : une confusion entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs

Eschyle a décidé de situer la fin de l'*Orestie* à Athènes¹²⁵³, rapprochant dès le vers 235 le monde de la fiction de celui des spectateurs¹²⁵⁴. La proximité entre l'espace de l'action dramatique et celui de la performance dramatique est mise en relief par les nombreux déictiques

¹²⁵³ Pour Fartzoff (2018, 84-85) : « le choix de situer l'exil et le jugement d'Oreste à Athènes est difficile à rattacher précisément à une tradition : si l'*Odyssée* évoque cette cité en relation avec Oreste, c'est seulement pour préciser que le héros en revient avant de venger son père (Od. III, 307). Il semble donc qu'Eschyle ait délibérément choisi de donner une telle fin à l'*Orestie* en situant ainsi l'arrivée et le jugement de son héros. »

¹²⁵⁴ Selon Rehm (2002, 91) ce mouvement commence dès la fin des *Choéphores* : « At the end of *Choephoroi*, Orestes' destination becomes the initial scenic space of *Eumenides*, a pattern that continues when the action shifts from Delphi to the Athenian Acropolis, then to the local distant space of the Areopagos, and finally out of the theater itself into the extratheatrical world that is Athens, a group exodos that mirrors the Panathenaic procession. These enlarging transformations reflect the openness necessary to embrace the Furies as permanent residents in the land they had threatened to destroy ». Rehm évoque également le temps long qui est censé s'écouler pendant qu'Oreste passe de Delphes à Athènes, temps à comprendre comme « part of the temporal movement of the trilogy from the archaic past of mythic Argos toward the contemporary world of Athens. »

qui se réfèrent à « cette cité »¹²⁵⁵, « cette région »¹²⁵⁶ « cette terre »¹²⁵⁷, « ces citoyens »¹²⁵⁸ et qui fonctionnent à la fois dans le système de communication interne à la pièce et dans un système externe où le spectateur est le destinataire du spectacle¹²⁵⁹. L’Athènes représentée n’est pas l’Athènes dans laquelle vivaient les spectateurs, mais celle appartenant à un passé mythique où les tribunaux ne semblent pas encore exister. Dans la tragédie, l’Athènes mythique est souvent représentée sous la gouvernance d’un roi mythique, et plus particulièrement de Thésée¹²⁶⁰. L’absence de roi dans l’Athènes des *Euménides*¹²⁶¹, où les fonctions royales sont transférées à Athéna¹²⁶², favorise sans doute les rapprochements entre la cité représentée dans la fiction et l’Athènes démocratique des spectateurs¹²⁶³. La fondation du tribunal de l’Aréopage par Athéna constitue un *aition* qui fonde l’existence d’un tribunal toujours en activité à l’époque des spectateurs¹²⁶⁴ et un lien de continuité se trouve établi entre le monde de la fiction et le présent des spectateurs¹²⁶⁵, les membres du jury représentant les ancêtres des spectateurs athéniens¹²⁶⁶ et ce avant même la séquence finale.

¹²⁵⁵ V. 772-773: καὶ πόλιν τὴν Παλλάδος // τιμῶσιν αἰεὶ τήνδε συμμάχῳ δορί, v. 888 τῆδ’ ἐπιρρέποις πόλει, v. 915 τήνδ’ ἀστώνικον ἐν βροτοῖς τιμᾶν πόλιν, v. 977-978 ἐν πόλει στάσιν // τᾶδ’.

¹²⁵⁶ V. 762 χώρα τῆδε καὶ τῷ σῶ στρατῷ, v. 834 πολλῆς δὲ χώρας τῆσδ’, v. 869 χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης.

¹²⁵⁷ V. 781 et 811 ἐν γὰρ τᾶδε, v. 800 ὑμεῖς δὲ μὴ θυμοῦσθε μηδὲ τῆδε γῆ, v. 852 γῆς τῆσδ’, v. 884 τοῦδ’ ἀπόξενος πέδου, v. 962 τῆδ’ ἐφυμνήσαι χθονί, v. 929 αὐτοῦ.

¹²⁵⁸ V. 807 ὑπ’ ἀστῶν τῶνδε, v. 854 πολίταις τοῖσδε, v. 927 τοῖσδε πολίταις, v. 991 τοῖσδε πολίταις.

¹²⁵⁹ Voir sur ce point Grethlein (2016, 97). Pour Calame (2017, 122), qui s’exprime en particulier au sujet des vers 988-995 : « cette projection dans le futur proche et intentionnel s’adresse, en vous, aussi bien aux protagonistes de l’action dramatique qu’aux citoyens représentant les spectateurs. »

¹²⁶⁰ Ce fait est essentiellement illustré par les *Suppliantes* d’Euripide.

¹²⁶¹ Les *Euménides* ne contiennent que peu de références aux rois d’Athènes. Au vers 855 on trouve le nom d’Érechthée et celui de Thésée aux vers 686 et 1026. Le vers 1011 fait également mention de Kranaos. West (2006, 39) fait remarquer que l’on serait en droit d’attendre que l’Athènes où se réfugie Oreste soit gouvernée par Ménestheus qui a dirigé la force athénienne à Troie. Zeitlin (1999, 190-194) établit un lien entre le schéma des *Euménides* et le mythe de Cécrops.

¹²⁶² Voir sur ce point Fartzoff (2018, 310-311). West (2006, 39) disait ainsi : « we cannot say, then that Athens is clearly portrayed in the *Eumenides* as a democracy. Nor is it a monarchy. If anything it is a theocracy ».

¹²⁶³ Fartzoff (2018, 310) montre que l’absence de roi signifie que la cité n’est plus soumise à une famille royale.

¹²⁶⁴ Sommerstein (2010a, 145) fait remarquer que le cas d’Oreste fonde un modèle pour l’ensemble des tribunaux athéniens et non pas seulement pour l’Aréopage.

¹²⁶⁵ Easterling (2004, 158) insiste sur le lien créé entre le présent et le futur par la parole prophétique d’Athéna qui fonde l’Aréopage (v. 683-684) : « there is no need, of course, for confident forecasts expressed in the future indicative to be taken as any more literally true than any other statement in a dramatic fiction; but whatever their significance for the “theological” interpretation of their respective plays, they have a very clear function in relation to time, since the future referred to in these prophetic words was familiar to the original audience through their collective experience of the historical present and memory of the past (reception time). The Areopagus, founded by Athena in *Eumenides* was a familiar institution for Aeschylus’ contemporaries and for many succeeding generation ».

¹²⁶⁶ Mitchell-Boyask (2009, 43) souligne que les costumes portés par les Aréopagites devaient signaler leur proximité avec les spectateurs athéniens.

Francis Dunn a analysé le fonctionnement des *aitia* présents à la fin des tragédies d'Euripide¹²⁶⁷ et selon lui, le lien établi par Euripide entre le passé et le présent est très tenu¹²⁶⁸. En effet, plusieurs traits tendent à atténuer la connexion établie au moyen de l'*aition* : des rites sont une promesse lointaine destinée à compenser les souffrances représentées sur scène (*Hippolyte*)¹²⁶⁹, la commémoration d'un personnage de peu d'importance dans l'intrigue (les enfants de Médée)¹²⁷⁰ ou celle d'un personnage encore bien vivant à la fin de l'intrigue (*Hélène*)¹²⁷¹. Un nom tiré de l'action est transféré à une réalité existant hors de la fiction qui laisse alors des traces dans le présent sous la forme de vestiges¹²⁷². La cité d'Oresteion n'est pas nommée d'après une action réalisée par Oreste dans la pièce qui porte son nom mais conformément aux errances du personnage après la pièce. Dans l'*Ion* les noms des tribus renvoient aux enfants qu'Ion aura plus tard. Dans l'*Hélène*, l'île mineure qui reçoit son nom de la protagoniste de la pièce a été visitée par Hélène bien avant le début de l'intrigue, lors de son transfert en Égypte. De plus, les *aitia* présents à la fin des tragédies d'Euripide seraient, d'après Dunn, fictives¹²⁷³. Tout se passe comme si Euripide cherchait à atténuer le lien qu'il établit entre la fiction et le présent des spectateurs.

¹²⁶⁷ Tous les *aitia* ne se trouvent pas à la fin des pièces, comme le montrent les vers 939-975 de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide.

¹²⁶⁸ Dunn (1996, 45-63).

¹²⁶⁹ Selon Mauduit (2020, 4) qui réfléchit à « l'instauration, dans un futur extra-dramatique, d'un culte expressément mis en relation avec les événements représentés dans la tragédie » à la fin de certaines tragédies d'Euripide : « le thème de l'héroïsation ne joue en revanche aucun rôle significatif pour l'interprétation d'ensemble de ces pièces. »

¹²⁷⁰ De même, Segal (1996, 21) qui commente en ces termes le refus de Médée de laisser Jason toucher ses enfants : « The ending, therefore, juxtaposes ritual closure in the future with the deliberate suspension of ritual in the present. »

¹²⁷¹ Dunn (1996, 54) : « The potential role of the aition in bodying forth the tragic action is thus undermined by the gap between dramatic death and ritual vestige, and in most cases is further compromised by reference to a future death or to the death of a secondary figure. »

¹²⁷² Dunn (1996) : « The aition marks the distance and the difference between the contemporary world and a mythical past that survives only in fossilized traces. »

¹²⁷³ Voir Dunn (1996, 56-57) où il développe plus particulièrement l'exemple de la tombe d'Eurysthée mentionnée à la fin des *Héraclides* et du couteau enterré et de la tombe des Sept à la fin des *Suppliantes*. Scullion (1999) partage le point de vue de Dunn et insiste sur l'immense diversité du paganisme grec qui faciliterait l'insertion de fictions étiologiques. Seaford (2009, 221-234) réfute les arguments donnés par Scullion. Pour Parker (2005, 142, n°28) : « Aitiological predictions also have a narratological function, as a device of closure. (...) That the link between myth and cultic fact was sometimes invented by the poet is quite conceivable. But invention of actual cult facts (...) would seem to undermine the aition's function of tying the past to a known present. » Pour Segal (1992, 109), l'*aition* final doit être mis en rapport avec le prologue et le positionnement d'Euripide par rapport à la tradition : « like the prologue, this detached monument at the end asserts the validity of the mythical tradition and its successful, durable transmission from remote antiquity to the present. Like the detached prologue, however, it also shares in the fragility of the play's textuality and the poet's artifice. Like the prologue too, it shares in Euripidean drama's tension between tragedy as continuity with epic (and other forms of mythical narration), and tragedy as interruption of that tradition by its new departures in both form and content. As Euripides is highly sensitive to the shifting moods and currents of his changing times, his way of beginning and ending his plays may reflect a new anxiety about permanence and the traditional forms of monumentalization. »

À l'inverse, la fondation du tribunal de l'Aréopage, qui à l'époque de l'*Orestie* vient d'être réformé¹²⁷⁴, établit un lien solide entre la fiction et le présent des spectateurs. Les expressions θεσμὸν τὸν εἰς ἅπαντ' ἐγὼ θήσω χρόνον (v. 484), εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον (v. 572), τὸ λοιπὸν (v. 683) et αἰεὶ (v. 684) montrent que les acquis de l'action mise en scène dans la pièce sont durables et perdurent jusqu'au présent des spectateurs. La solennité avec laquelle Athéna instaure le tribunal confère une grande importance à ce tribunal qui trouve ses nobles origines (v. 487 κρίνασα δ' ἀστῶν τῶν ἐμῶν τὰ βέλτατα) dans le procès d'Oreste. L'utilité du procès pour la vie des Athéniens est mise en avant (v. 700-706) et le spectateur devait trouver un grand intérêt à la fable qui évoque ainsi des événements proches de lui.

Avant même la séquence finale, le spectateur est invité à réfléchir aux liens qui l'unissent à l'univers représenté dans la fiction. La sortie de scène d'Oreste rapproche encore davantage le monde représenté sur scène du présent des spectateurs par la disparition du représentant des Atrides. Oreste, avant de partir, fait le serment qu'aucun Argien ne s'attaquera impunément à Athènes et fournit ainsi un *aition* pour l'alliance entre Argos et Athènes contemporaine de la représentation de la pièce¹²⁷⁵. En outre, Rehm (2002, 93) estime que l'affirmation des Érinyes selon laquelle Athènes est la gardienne des autels grecs (v. 919-920) est une référence à la défaite des Perses et au rôle de la cité dans la ligue de Délos. La séquence finale évoque la guerre civile (v. 858-864 et v. 976-987), la guerre extérieure (v. 865-866 et v. 913-915) ainsi que le rôle du tribunal de l'Aréopage, autant de problématiques qui devaient être très présentes à l'esprit des spectateurs de 458 avant notre ère¹²⁷⁶.

Une fois Oreste sorti de scène¹²⁷⁷, Athéna tente de calmer les Érinyes en leur offrant un siège à Athènes et fonde ainsi le culte des *Semnai Théai*. Elle leur promet ainsi un lieu où elles seront honorées, aux vers 804-807 :

ἐγὼ γὰρ ὑμῖν πανδίκως ὑπίσχομαι
 ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας ἐνδίκου χθονὸς
 λιπαροθρόνοισιν ἡμένας ἐπ' ἐσχάραις
 ἔξειν ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας.
 « Moi je vous promets en toute justice d'avoir

¹²⁷⁴ Voir par exemple Dover (1957). Saïd (1993, 168) : « l'Aréopage d'Eschyle est l'Aréopage qui est issu de la réforme d'Éphialte : un tribunal démocratique, qui représente la cité tout entière, assure le respect de la justice et de la piété dans l'État et garantit de ce fait sa prospérité. »

¹²⁷⁵ Voir par exemple Dover (1957) et Quincey (1964, 197-198) qui compare notamment les rapports entre Argos et Athènes dans les *Euménides* d'Eschyle à ceux qu'on trouve dans les *Suppliantes* d'Euripide.

¹²⁷⁶ Sur ce point voir Sommerstein (2010a, 285-286).

¹²⁷⁷ Pour Segal (1998, 157) : « the Oresteia's closing ritual procession is a visual affirmation of Athenian community, in contrast to the accursed house of the Atrids and the isolation of its sole male survivor, the fugitive Orestes. »

un siège et des séjours dans cette terre juste,
assises sur des autels aux sièges brillants d'huile,
honorées par ces citoyens. »

Le caractère étiologique de ce passage est moins marqué qu'en ce qui concerne l'instauration du tribunal de l'Aréopage ou l'alliance entre Argos et Athènes puisqu'il s'agit d'une promesse destinée à convaincre les Érinyes de fixer à Athènes leur présence bienveillante mais Athéna est en train de faire des Érinyes les objets de pratiques religieuses que les spectateurs pouvaient reconnaître¹²⁷⁸. Les autels brillants font référence à l'action des fidèles qui les arrosaient d'huile¹²⁷⁹ et Athéna campe les Érinyes au sein de pratiques rituelles destinées à leur rendre honneur.

Aux vers 834-836 Athéna évoque les sacrifices dont bénéficieront les Érinyes si elles acceptent de s'installer à Athènes :

πολλῆς δὲ χώρας τῆσδ' ἔτ' ἀκροθίνια
θύη πρὸ παίδων καὶ γαμηλίου τέλους
ἔχουσ' ἐς αἰεὶ τόνδ' ἐπαινέσεις λόγον
« Ayant les prémices apportées par cette riche terre,
les sacrifices précédant les naissances et les mariages,
tu loueras à jamais ce discours. »

Athéna promet des sacrifices faits de premiers fruits de l'année : il s'agit de promettre aux Érinyes qu'elles recevront toujours (ἐς αἰεὶ) des sacrifices annuels qui sont en rapport avec la fertilité (παίδων καὶ γαμηλίου τέλους) alors même que les Érinyes menacent de s'attaquer à cette fertilité athénienne. La fertilité est une sphère d'influence qui correspond en propre aux Érinyes adorées par les Athéniens¹²⁸⁰, mais elle n'a guère été encore évoquée comme caractéristique des personnages dans la pièce puisque les Érinyes se sont exclusivement concentrées sur la justice et les châtiments réservés aux criminels. La déesse donnerait ainsi l'impression d'étendre le domaine de compétence des Érinyes et ce faisant, d'augmenter la part d'honneur qui leur revient¹²⁸¹. Les Érinyes se trouvent associées aux divinités qui protègent le mariage et les naissances (Zeus Teleios, Héra Teleia, Apollon, Artémis et Peitho) et elles

¹²⁷⁸ Calame (2017, 123) : « d'ordre étiologique, la coïncidence entre le passé héroïque et le présent cultuel et religieux des spectateurs est placée sous l'autorité de la déesse tutélaire de la cité. C'est ici, implicitement, virtuellement, le poète qui s'adresse au public réuni dans le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus. » Belfiore (1992, 27) : « The Erinyes in this play are not merely mythological characters without relevance for fifth-century Athenians; they would also have been connected by the audience with the actual guardians of contemporary Athens, thought to dwell in a cave under the Areopagus. »

¹²⁷⁹ Voir Mazon (1925, 162 n°2) et Amouretti (1986, 194).

¹²⁸⁰ Burkert (1985, 200).

¹²⁸¹ Nous avons suivi l'argumentation de Rynearson (2013, 5).

s'éloignent ainsi de l'image qu'en donnait Apollon qui soulignait leur mépris du lien entre les époux (v. 213). Elles ne représentent plus ainsi la femme révoltée qu'était Clytemnestre mais les épouses nécessaires au bon fonctionnement de la société athénienne¹²⁸².

Athéna met encore en avant aux vers 856-857 les honneurs dont les Érinyes se verront gratifiées de la part des Athéniens sans préciser qu'il s'agit de sacrifices. Les victimes des sacrifices promis aux Érinyes apparaissent certainement sur scène, comme le suppose le vers 1006 (ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν). Les victimes de sacrifice sont enfin des animaux et non plus des hommes¹²⁸³ et tandis que les Érinyes voulaient dévorer Oreste comme la victime qui leur revenait (v. 302), dans la séquence finale elles se voient offrir des victimes plus traditionnelles¹²⁸⁴. Athéna donne des détails sur les modalités du culte qui va être rendu aux Érinyes à Athènes et établit ainsi un lien entre la pratique religieuse des citoyens athéniens et la fiction, ces derniers ayant le sentiment que les origines de l'un de leurs cultes sont représentées sous ses yeux.

Tandis que les Érinyes chantent des bienfaits pour Athènes, Athéna souligne le pouvoir qu'elles gardent de maudire les mortels (v. 950-955) et dès lors l'instauration du culte correspond à la nécessité pour les humains de se rendre les Érinyes propices¹²⁸⁵. Pour Sommerstein (1989, 10), l'implacabilité des Érinyes est un trait traditionnel de la conception de ces déesses et Eschyle, confondant le culte des Érinyes et celui des *Semnai Theiai*, doit opérer un changement dans la caractérisation des Érinyes pour les ouvrir à la réciprocité typique de la pratique des sacrifices¹²⁸⁶. Ainsi, la réciprocité est au centre du discours qu'Athéna tient pour séduire les Érinyes, comme cela s'exprime plus particulièrement aux vers 867-869 :

τοιαῦθ' ἐλέσθαι σοι πάρεστιν ἐξ ἐμοῦ,
εὔδρῶσαν, εὔπασχουσαν, εὔτιμωμένην
χώρας μετασχεῖν τῆσδε θεοφιλεστάτης.
« Il t'est permis de prendre cela de moi,
agissant bien, étant bien traitée, bien honorée
d'avoir part à cette terre qui aime le plus les dieux. »

¹²⁸² Nous empruntons ces réflexions à Fartzoff (2018, 301) qui souligne également le rapprochement qui s'établit entre les Érinyes et Artémis telle qu'elle était présentée au début de la trilogie en tant que protectrice de la fécondité.

¹²⁸³ Heath (1999, 40).

¹²⁸⁴ Bacon (2001, 49).

¹²⁸⁵ Rynearson (2013, 6-7).

¹²⁸⁶ Rynearson (2013, 7).

La série de trois participes apposés indique que les Érinyes vont agir (δρῶσαν), subir (πάσχουσαν) et recevoir un culte témoignant du caractère réciproque de la circulation des bienfaits¹²⁸⁷. La loi qui veut que le coupable obtienne un châtement mérité aboutit finalement à l'expression d'une récompense pour un comportement vertueux¹²⁸⁸. L'infinifitif μετασχεῖν rend compte de l'intégration des Érinyes dans la cité d'Athéna¹²⁸⁹ et elles sont invitées à avoir un intérêt de premier plan dans la prospérité de la cité qui doit les honorer de sacrifices. Le texte insiste encore sur la réciprocité qui doit animer les échanges entre les Érinyes et les mortels (v. 991-995) et le finale des *Euménides* montre l'instauration d'un nouvel ordre garanti par l'échange de bienfaits entre des mortels et des divinités.

Athéna apaise les Érinyes et fonde ainsi un culte que les Athéniens devront faire vivre. Les sacrifices des Athéniens vont renouveler l'action effectuée une première fois par Athéna pour rendre propices les Érinyes¹²⁹⁰ dont l'aspect reste effrayant comme le souligne la déesse (v. 989-990). Rynearson (2013, 9-10) propose ainsi d'établir une équation entre les sacrifices que les Athéniens devront faire pour se concilier les faveurs des Érinyes et la rhétorique qu'Athéna emploie pour les apaiser. Au vers 886, les termes μείλιγμα et θελκτήριον assimilent en effet les paroles employées par Athéna pour persuader les Érinyes aux offrandes faites à des divinités chtoniennes¹²⁹¹ et la déesse préparerait ainsi le culte futur où les Athéniens devront se rendre les Érinyes favorables par l'apport de différents dons. Il est notamment possible d'établir un contraste entre la promesse d'offrandes destinées à apaiser les Érinyes dans la séquence finale et le rappel de ses sacrifices que faisait Clytemnestre pour exciter la colère des Érinyes contre Oreste au début de la pièce¹²⁹² : à la fin de la tragédie le motif du sacrifice est réintégré

¹²⁸⁷ Voir sur ce point Goldhill (1984, 268).

¹²⁸⁸ Voir sur ce point Fartzoff (2018, 329-330).

¹²⁸⁹ Selon Nagy (2013, 491) : « And the transformation of the Erinyes into the Eumenides represents their acculturation within the framework of Athenian society, where they are also known as the Semnai or 'Revered Ones' ».

¹²⁹⁰ Rynearson (2013, 9) compare ainsi l'établissement du culte des *Semnai Theai* par Athéna et la description des futures lamentations rituelles pour Hippolyte telles qu'Artémis les évoque aux vers 1423-1430 de l'*Hippolyte*. Chez Euripide le discours d'Artémis n'est qu'une annonce alors que chez Eschyle les paroles d'Athéna fondent le culte.

¹²⁹¹ Rynearson (2013, 9-10) fait remarquer que les μείλιγματα sont des offrandes destinées à apaiser la colère des forces dangereuses telles que les dieux chtoniens ou les morts. Aux vers 14-15 des *Choéphores*, Oreste évoque les νεπτέροις μείλιγματα portés par le chœur. Les θελκτήρια sont également destinés à se concilier les puissances chtoniennes, comme le montre le vers 166 (ἄ νεκροῖς θελκτήρια κείται) de l'*Iphigénie en Tauride*. Seaford (2012, 272) établit un lien entre μείλιγμα et le verbe μεθίσταμαι employé au vers 900 pour assimiler la conversion des Érinyes aux transformations liées aux cultes mystiques.

¹²⁹² V. 106-109. Cette possibilité d'apaiser les Érinyes peut également être mise en regard avec l'impossibilité de calmer la colère des divinités telle qu'elle était exprimée aux vers 69-71 de l'*Agamemnon* et à l'échec des sacrifices réalisés par Priam pour tenter de sauver sa cité (v. 1167-1172). Voir Bowie (1993, 21).

dans le cadre de pratiques culturelles destinées à assurer le bien-être de la communauté et n'est plus l'un des ferments d'une action destructrice. Les sacrifices promis aux Érinyes s'accompagnent également de libations (v. 1044 σπονδαί). Il ne s'agit plus cette fois de libations perverties constituées du sang d'un homme, comme cela était notamment le cas à la fin de l'*Agamemnon* (v. 1385-1387) mais d'une promesse de paix pour la cité d'Athènes¹²⁹³.

La séquence finale des *Euménides* montre la fondation du culte des Semnai Théai et ce faisant l'action scénique se rapproche du présent des spectateurs pour qui ce culte était une réalité. Une fois les Érinyes calmées par la promesse d'un culte dont les prémisses sont exposés sur scène, les déesses chantent des hymnes de bénédictions pour la cité d'Athènes¹²⁹⁴ (v. 902 τί οὖν μ' ἄνωγας τῆδ' ἐφουμῆσαι χθονί ; « quel hymne me dis-tu d'entonner pour cette terre ? »). Athéna donne des indications aux Érinyes¹²⁹⁵ qui sont peu familières des vœux pour le bonheur d'une cité et dès le vers 922 les Érinyes se mettent à faire des prières (κατεύχομαι) pour le bonheur d'Athènes. Les vers chantés par le chœur se trouvent dès lors dotés d'un certain pouvoir magique qui promet la réalisation des souhaits que les Érinyes formulent pour Athènes¹²⁹⁶. Aux vers 956-967 les Érinyes s'adressent à leurs sœurs les Moires et des divinités prient des divinités (v. 960 δότε) pour le bienfait de la communauté d'Athènes. Les Érinyes prient pour que jamais la guerre civile ne gronde à Athènes (v. 979 ἐπεύχομαι) et leurs vœux assurent les conditions de la prospérité athénienne. Easterling (1988, 109) pense qu'étant donné le souci d'*euphemia* dont témoigne la tragédie, la fin des *Euménides* pouvait être comprise comme officiant réellement pour le bonheur d'Athènes et les prières faites pour Athènes dans la fiction correspondent à des prières faites pour la prospérité de l'Athènes des spectateurs¹²⁹⁷. Au vers 927, l'emploi d'un déictique dans l'expression τοῖσδε πολίταις confond les Athéniens

¹²⁹³ Ainsi Mazon propose σπονδαί δ' ἐς τὸ πανευτυχὲς οἴκων // Παλλάδος ἀστοῖς pour les vers 1044-1045 et les traduit par « la paix, pour le bonheur de ses foyers, est aujourd'hui acquise au peuple de Pallas ». Fartzoff (2018, 302) souligne l'intérêt de cette lecture. Sommerstein reproduit le texte des manuscrits mais le met entre *crucis* et propose comme alternative σπονδαί δ' εἰς<ὶν ἀεὶ σε μετ> οικεῖν Παλλάδος ἀστοῖς « il y a un traité de paix selon lequel tu résideras toujours en tant que citoyen de la cité d'Athènes. » Il est à noter que ces promesses de paix pour les foyers sont à mettre en rapport avec le retour à la normalité dans le recours à la guerre contre un ennemi extérieur (v. 858-866, v. 910-915), voir Fartzoff (2018, 304-305).

¹²⁹⁴ Selon Solmsen (1995, 214), un hymne tel que celui qu'on trouve à la fin des *Euménides* devait être fréquent dans les festivals grecs : « Hymns asking the gods for protection against plague, famine, bad harvest – perhaps also war or civil discord- were probably a regular part of many festivals which were celebrated in Greek cities. »

¹²⁹⁵ Hopman (2016, 73-74) fait remarquer qu'Athéna, se référant aux paroles du chœur (v. 948 τάδ') se comporte comme si elle était le chorège des Érinyes.

¹²⁹⁶ Easterling (1988, 100) fait remarquer les Érinyes prononcent ici des prières alors que dans le culte, ce sont elles qui reçoivent des prières.

¹²⁹⁷ Rehm (2002, 91) énonce l'idée selon laquelle la localisation en plein air de l'échange entre le chœur et Athéna, contrairement à l'action principale de l'*Agamemnon*, le meurtre d'Agamemnon qui avait lieu à l'intérieur de la *skéné*, contribue à donner le sentiment que les bénédictions des Érinyes vont se répandre sur la terre athénienne.

de la fiction et les spectateurs et montre que l'action d'Athéna bénéficie également au public. Les bénédictions de la fin des *Euménides* font partie de l'action dramatique, mais comme elle sont adressées à la cité qui organise le festival dramatique, et puisqu'elles sont dirigées vers un futur qui inclut le présent de la représentation, elles s'appliquent à l'Athènes de la performance aussi bien qu'à l'Athènes de la fiction tragique. Le rituel sur scène se confond avec le rituel de la scène, le système de communication interne à la pièce se mêle à celui qui inclut le spectateur et la frontière entre le passé héroïque et le présent démocratique tend à s'effacer¹²⁹⁸.

En plus de ces bénédictions, le passé de l'action et le présent des spectateurs en viennent à se confondre dans la mesure où la procession qui escorte les Érinyes¹²⁹⁹ hors de scène reprend des éléments d'une procession connue par les Athéniens. Comme la critique a pu le remarquer, il ne s'agit pas là d'un acte rituel qui fait partie du culte rendu aux *Semnai Theai*¹³⁰⁰ mais d'une reconstruction faisant référence à divers rites, et qui inclut des éléments évoquant les Panathénées¹³⁰¹. Headlam (1906, 275) et Bowie (1993, 27) mettent le terme εὐάνδροισι, présent au vers 1031, en rapport avec la compétition d'*euandria* qui déterminait qui étaient les chefs de la procession. Bowie (1933, 27) met également en rapport la sélection faite par Athéna pour

¹²⁹⁸ Grethlein (2016, 97-98).

¹²⁹⁹ Loraux (1991, 293) insiste sur la consistance physique que donne à la cité d'Athènes cette procession finale et compare la fin des *Euménides* avec la fin des *Cavaliers* d'Aristophane : « objectera-t-on, citant la pompe qui clôt les *Euménides* ou l'épiphanie d'Athènes à la fin des *Cavaliers*, qu'il est des œuvres de langage où la cité gade sa densité humaine et sa dimension spatiale ? Les intentions d'Eschyle sont claires : lorsque les spectateurs se recueillent, s'associant ainsi au cortège qui se forme dans l'*orkhestra* en l'honneur des Euménides, la collectivité athénienne tout entière fait l'expérience de la concorde tant célébrée par Eschyle. Les vers d'Aristophane sont d'interprétation plus malaisée (...). Ainsi, chez Eschyle comme chez Aristophane, la cité est dotée d'une présence sensible – qu'elle déploie sa multiplicité en une procession ou qu'elle se concentre symboliquement en l'un des hauts lieux de son espace civique – et, loin d'infirmier nos analyses, ces exemples leur servent de contre-épreuve en ce que, face à l'entité *polis*, produit abstrait du discours, ils montrent qu'une certaine présence de la cité est inséparable de la *représentation*, plastique ou théâtrale. »

¹³⁰⁰ Parker (1996, 298-299) estime cependant que cette procession évoquait également la procession réalisée en l'honneur des *Semnai Theai*, organisée par le *genos* Hesyhidai : « the great procession is doubtless evoked at the end of Aeschylus' *Eumenides*, though Aeschylus deliberately stresses the participation of the whole people and so neglects the specific role of the *genos*. »

¹³⁰¹ Sourvinou-Inwood (2005, 298-299), Bowie (1993, 27-28, 30). Belfiore (1992, 28-29) établit pour sa part un lien entre la fin de la tragédie et les grandes Dionysies : « Moreover, the events represented in the play would have reminded the audience of the festival of the City Dionysia in many ways. The final procession of the play not only recalls the historical Panathenaic Procession, it also resembles the processions that took place at the Dionysian Festival in which the members of the audience were themselves participating. In the *eisagoge* (bringing-in) of this festival, a torchlight procession escorted the statue of Dionysus Eleuthereus to the very theater in which the *Eumenides* was being performed. In the *pompe*, another procession that took place during the City Dionysia, *metics* wore red robes, and the *choregoi* (producers) walked dressed in fine costumes. Moreover, Orestes' trial in the play is similar to the process by which the plays were judged at the Dionysia. (...) Finally the celebration of the greatness of Athens at the end of Aeschylus' play would have reminded the Athenian audience of the celebration of their city at the City Dionysia. The sons of fallen war heroes were honored at this festival, as were those who had served the state. Shortly after the *Oresteia* was produced, the allies of Athens brought tribute to this festival. In the City Dionysia, as well as in the Panathenaia, citizens, *metics*, women, and children joined in a common purpose. »

choisir les jurés athéniens avec la façon dont des vieillards étaient choisis, pour leur belle tenue, pour représenter leur groupe d'âge au cours de la procession des Panathénées¹³⁰². L'*ololygmos* et les chants (v. 1043, 1047) pouvaient rappeler la *pannychis*, cette fête chorale nocturne, qui se déroulait la veille des Panathénées et marquait le début de la fête¹³⁰³. La robe offerte à Athéna lors de la cérémonie des Panathénées représentait la gigantomachie et se trouve ainsi établi un lien entre deux actions effectuées par la déesse pour le triomphe de l'ordre : la défaite des Géants et la conciliation des Érinyes¹³⁰⁴.

Les différentes institutions présentées comme bafouées au cours de la trilogie, et notamment à la fin de l'*Agamemnon*, sont présentées comme restaurées à la fin des *Euménides* qui thématise un retour à un ordre viable, voire idéal¹³⁰⁵. Athènes accueille les Érinyes à Athènes et l'intégration de celles qui ont été montrées comme étrangères au cours de la pièce¹³⁰⁶ consacre le respect que les Athéniens témoignent pour une institution qui garantit des rapports viables entre les individus. Plus encore que comme des hôtes, c'est comme des métèques que les Érinyes sont intégrées à Athènes, comme le suppose l'expression μετακίαν δ' ἐμὴν au vers 1018 et comme l'évoque la pourpre dont elles sont revêtues, rappel de la tenue que portaient les métèques aux Panathénées¹³⁰⁷. Cette tenue rouge dont se trouvent parées les Érinyes a souvent été lue comme « une forme pacifiée et rassurante du vêtement apparu plus tôt sous des

¹³⁰² Pour un résumé des différences entre la procession telle qu'elle est représentée à la fin des *Euménides* et celle qui avait lieu lors des Panathénées, voir Easterling (1988, 100-101). Kavoulaki (1999, 306), après avoir expliqué que les processions représentées au théâtre sont à la fois proches et éloignées des processions rituelles, dit au sujet des *Euménides* : « even in such a well-known case as the end of Aeschylus' *Eumenides* the generally accepted connection of the enacted ritual with one particular historical festival, namely the Panathenaia, is on the one hand restricted to a few features only, and on the other risks obscuring some important facts about the dramatic situation. »

¹³⁰³ Ces éléments sont également évoqués par Euripide, aux vers 777-783 des *Héraclides*.

¹³⁰⁴ Bowie (1993, 27-28) qui note que comme les Géants les Érinyes vont sous terre après l'intervention d'Athéna, mais dans le cas des Érinyes, c'est pour recevoir un culte.

¹³⁰⁵ Voir sur ce point Fartzoff (2018, 303). Jendza (2020, 52), dans son étude sur les liens entre la tragédie et la comédie, estime signifiant la disparation des vulgarités à la fin de la trilogie : « while we cannot accept every instance of paracomedy that Herington suggested, there is still good evidence that Aeschylus used paracomedy strategically in the *Oresteia* to characterize Clytemnestra and especially the Furies as major threats to normative structures in Athenian society. (...) Aeschylus was certainly aware of the different codes associated with tragedy and comedy, and it is no accident that the ugly and coarse elements of comedy disappear at the end of the trilogie – there is simply no place for ugliness, vulgarity, transgression, or bestiality in the democratic world that Aeschylus creates. »

¹³⁰⁶ Aux vers 410-412 Athéna fait remarquer que les Érinyes n'appartiennent ni au groupe des dieux ni à celui des hommes.

¹³⁰⁷ Noel (2013, 170), suivant Headlam (1906, 269), suppose que « le vêtement de couleur rouge pouvait être un attribut culturel des Érinyes, comme il l'était pour Déméter et Korè, auxquelles les divinités chthoniennes étaient apparentées. »

dehors autrement plus menaçants et agressifs»¹³⁰⁸. Les Érinyes ont trouvé une nouvelle demeure à la fin des *Euménides* et cette installation est célébrée par des sacrifices qui tiennent lieu de rectification pour les sacrifices dévoyés réalisés lors du retour chez eux des différents personnages au cours de la trilogie¹³⁰⁹. Le cri de l'*ololygmos* retentit sur scène à la fin de la pièce (v. 1043 = v. 1047) et un cri rituel évoquant la victoire¹³¹⁰ accompagne la sortie de scène des Érinyes¹³¹¹. Ce cri s'oppose à ceux qui s'élevaient dans la cité à l'occasion des sacrifices ordonnés par Clytemnestre, dans la première partie de l'*Agamemnon* (v. 594-596) et ce rappel conforte le spectateur dans l'idée qu'il assiste, à la fin des *Euménides* à une inversion des constituants de la fable, inversion qui vaut pour une restauration de ces différents éléments.

À la fin des *Euménides*, le mariage est également présenté comme restauré en tant qu'institution destinée à assurer la pérennité de la communauté. Sont promis aux Érinyes des sacrifices réalisés dans le cadre des rituels pour le mariage (v. 835) et les Érinyes sont dès lors invitées à assurer la prospérité d'une institution dont elles profitent. Elles apparaissent alors comme les garantes d'une institution qu'elles avaient précédemment sous-estimée (v. 211-224). Les Érinyes prient les Moires pour que les jeunes femmes désirables vivent auprès d'un époux (v. 959-961) et se trouve ainsi conjuré le type d'union destructrice telle qu'en ont connu Agamemnon et Clytemnestre. Les torches qui accompagnent la sortie de scène du chœur pouvaient rappeler le rituel du mariage et ce mariage entre la cité et les Érinyes est la promesse de l'avènement de nombreux mariages heureux au sein de la cité. Alors que le processus de génération était systématiquement associé à l'engendrement d'un malheur dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, à la fin des *Euménides* les Érinyes apparaissent comme les garantes d'une saine fertilité¹³¹². Au cours de la trilogie, les silences étaient associés à la ruse ou à la peur de

¹³⁰⁸ Noel (2013, 170) qui souligne pour sa part les liens qui se maintiennent entre le sang et les vêtements au moyen de la parure donnée aux Érinyes.

¹³⁰⁹ Bacon (2001, 51) évoque le festin de Thyeste à son retour, le sacrifice d'Agamemnon qui célèbre le retour du roi, Oreste qui sacrifie Clytemnestre et Égisthe à son retour chez lui.

¹³¹⁰ La victoire elle-même semble rétablie dans ses connotations positives, en même que temps l'*éris* apparaît sous un jour favorable, aux vers 974-975 (νικᾷ δ' ἀγαθῶν // ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.). Wilson (2007, 266) estime que cette thématique de la victoire est cependant traitée avec une certaine ambiguïté dans le finale qui repose notamment sur l'absence de victoire pour les Érinyes (v. 795). Fartzoff (2018, 305) souligne qu'*éris* a cessé d'être la querelle familiale pour devenir la bonne querelle, obtenue par la seule parole et non par l'affrontement.

¹³¹¹ Certains critiques estiment que les spectateurs athéniens étaient invités à prononcer eux aussi ce cri. Wiles (1997, 212) estime pour sa part que : « we must surmise that this was an invitation to the audience to break the tension and erupt with noise. » Calame (2017, 124) : « de même que l'usage de *tóde* (*mélōs*, vers 329=342) dans le premier refrain du *désmios húmnos* des Érinyes joue sur l'ambivalence de la référence déictique des formes en -*de*, de même l'appel à proférer le cri rituel rythmant en général le chant du péan fait-il converger, de manière chorale et rituelle, la conclusion de l'action qui est dramatisée dans la trilogie et la performance tragique elle-même. »

¹³¹² *Agamemnon* v. 758-760, *Choéphores* v. 648-649, v. 66-67. Voir Saïd (2005, 230).

parler, mais une fois que, à la fin des *Euménides*, la parole a été restaurée dans un usage sain par la persuasion d'Athéna, le silence peut être rétabli dans ses fonctions rituelles (v. 1035=1039 εὐφραμεῖτε δέ, χωρῖται)¹³¹³. Arnott (1989, 20-21) traduit les vers 1043 et 1047 (ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς) par « Now to our song make acclamation » et peut ainsi dire : « the fictional Athenian public is asked for its approbation, the actual Athenian public for its applause; and the two are now one. » La fin des *Euménides* opère ainsi une forme de confusion entre l'univers de la pièce et celui des spectateurs¹³¹⁴ et la sortie des spectateurs de l'action est facilitée par le rapprochement entre les deux univers.

La séquence finale des *Euménides* présente aux spectateurs une image idéalisée d'Athènes¹³¹⁵, image qui donne envie aux spectateurs de s'identifier à la communauté représentée sur scène. La présence féconde des Érinyes est mise en rapport avec la prospérité de l'*oikos* athénien (v. 895 ὡς μή τιν' οἶκον εὐθενεῖν ἄνευ σέθεν) et l'Érinye, assumant un rôle d'οικουρός, s'assimile à la bonne épouse et l'évocation des foyers heureux s'oppose aux déchirements qui ont été mentionnés plus tôt dans la pièce¹³¹⁶. La concorde représentée sur scène par la liesse que suscite l'intégration des Érinyes est également l'objet d'un vœu pour l'avenir, formulé par Athéna au vers 1013 (εἴη δ' ἀγαθῶν ἀγαθὴ διάνοια πολίταις) et les bienfaits et les bonnes dispositions d'esprit¹³¹⁷ doivent perdurer dans l'avenir d'Athènes, celle représentée sur scène et celle à laquelle s'adressent les personnages. Ce vers est certainement l'objet d'une réécriture par Aristophane¹³¹⁸ et constitue le point de départ d'un avenir radieux pour Athènes.

¹³¹³ Voir sur ce point Euben (1982, 31). Pour Belfiore (1992, 27) : « those whom they address with the words “keep religious silence, countrymen” (1035; cf. 1038) include implicitly, the Athenians in the audience. The audience members are present at and participating in a real rite in honor of Dionysus, watching in respectful silence at the command of this Chorus and, at last, perhaps actually giving ritual cries themselves at the command “raise the cry” (1043-1047). »

¹³¹⁴ Gredley (1998, 211-212) opère une comparaison entre le rapprochement de la fiction avec la réalité à la fin des *Euménides* et la façon dont les comédies d'Aristophane brisent l'illusion dramatique et ce critique insiste sur la façon implicite dont le dramaturge procède à la convergence entre les spectateurs et la pièce à la fin de l'*Orestie*, par rapport à la rupture franche de l'illusion que l'on peut avoir dans les comédies.

¹³¹⁵ Sur l'emploi du vocabulaire pour construire l'image idéalisée d'une cité unie dans sa dimension guerrière, voir par exemple Fartzoff (2002, 242-243).

¹³¹⁶ Sur ces questions, voir Fartzoff (2018, 302).

¹³¹⁷ Sur la traduction de διάνοια par disposition d'esprit, intention, voir Fartzoff (2016) : « Si l'on donne au génitif une valeur objective, le texte signifie bien que la déesse souhaite que les citoyens aient de bonnes intentions, sources de bienfaits, διάνοια ayant alors le sens de pensées favorables, mêlant état d'esprit et intention. »

¹³¹⁸ *Grenouilles*, v. 1529-1530 : ὁστε δαίμονες οἱ κατὰ γαίας τῆ [...] πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας. Voir sur ce point Fartzoff (2016).

La séquence finale des *Euménides* est remarquable¹³¹⁹ par la fusion qu'elle opère entre le monde de la fiction et celui des spectateurs¹³²⁰. Ce phénomène est rendu possible par les étologies, qui sont non seulement évoquées comme cela peut également être le cas chez Euripide, mais jouées sur scène où le tribunal de l'Aréopage juge son premier cas et où les Érinyes reçoivent leurs premiers honneurs. Les hymnes prononcés par les Érinyes à l'intérieur de la fiction profitent aux spectateurs athéniens, tandis que la procession¹³²¹ qui escorte les déesses évoque des fêtes athéniennes et la pièce tend aux spectateurs un miroir qui présente une image idéalisée de leur cité¹³²². La fin des *Euménides* témoigne d'un retour à un ordre qui permet aux spectateurs de s'identifier avec l'Athènes représentée dans la fiction et le public est invité à participer à la fête représentée sur scène.

¹³¹⁹ Taplin (1999, 49) souligne en ces termes le peu d'émules que l'importance accordée à la cité d'Athènes par les *Euménides* a eu : « About one third, I calculate, of the plays in the surviving corpus have a conspicuous element of Athenian matter in them. There is even one tragedy which is set in the heart of the city - an Athens with a proto-democratic constitution, furthermore - and which is suffused with patriotic actologies and aspirations. But, as in many other ways, *Eumenides* proves to be the model for what did *not* become the norm: pouring out blessings on the future citizens of Athens was not the standard way to win the prize. » Zeitlin (1990b, 146): « Euripides never goes so far as Aiskhylos. Quite the contrary: his three plays that treat the story of Orestes (*Elektra*, *Iphigenia in Tauris*, *Orestes*) introduce disturbing ironies which critically challenge the validity of their Aiskhylean model. »

¹³²⁰ Contra, Wiles (1997, 212) qui souligne les distinctions existant entre le personnel scénique et les spectateurs : « The exit of the final procession is in one sense a rite of incorporation like the Panathenaia, and in another sense a rite of separation, for it includes an Olympian, chthonic goddesses dressed as foreigners, animals, Athenian aristocrats and Athenian women, everyone but the *dēmos* which sits in the theatron. The democratic audience gathered around the statue of its own god, Dionysus, has its own separate identity. The world created in the orchestra is always a heterotopia defined vis-à-vis the audience. »

¹³²¹ Easterling (2004, 157) nous invite à faire un parallèle avec les processions que l'on trouve à la fin de certaines tragédies de Sophocle : « processions at the ends of some plays can best be understood as leading to the future, as in *Ajax*, where the honorific funeral procession, set in train by Teucer's speech at the end of the play, has been thought to carry intimations of future hero cult in Attica. *Women of Trachis*, too, ends with a procession, which is to escort the dying Heracles to his pyre on the top of Mt Oeta; the precise implications of this scene may be disputed, but there is no doubt that it is making claims for the continuing significance of Heracles and his cult. »

¹³²² Il semblerait intéressant de comparer à ce titre la fin des *Euménides* à celle des *Suppliantes* d'Euripide, au sujet de laquelle Kavoulaki (2008, 312-313) s'exprime ainsi : « since the *Hiketides* is a play (originally) staged in Athens within the context of a religious festival, a play in which Athens play the protagonistic role and in particular the role of the 'saviour', the engaging conclusion may have encouraged an experience of potential positive effects beyond the world of the drama. This level of efficacy is not meant as part of a mechanical process of external action aiming at external results. Within the world of the play the enacted ritual suggests the possibility of some benefit for a *future* Athens to which the audience also belongs. With the engagement of the audience the 'cry' for a propitious effect, that the processional ritual seems to convey, can be extended to contemporary Athens as well. (...) This attempt at a transformation of negative experience into a wish for positive result may have seemed particularly imperative in times of external dangers and difficulties, such as the years of the Peloponnesian War. » Kavoulaki (2008, 313) explicite le lien que l'on peut faire entre la fin des *Euménides* et celle des *Suppliantes* d'Euripide. Loraux (2007, 253, n°238) établit pour sa part un lien entre la fin des *Euménides* et celle de l'*Ion* d'Euripide : « les deux pièces se concluent sur la promesse de la prospérité future d'Athènes (...), mais la tragédie d'Euripide est sans doute plus interrogative. »

Les *Perses* : un rapprochement entre la douleur des personnages et celle des spectateurs ?

Le premier épisode des *Perses* établissait clairement les différences entre les Grecs et les Perses au cours d'un dialogue entre le chœur et la reine qui se renseignait au sujet des Grecs. Ainsi, aux vers 239-240 l'opposition entre l'arc et la lance en vient à représenter l'opposition entre les Grecs et les Perses¹³²³. Aux vers 241-242 les Athéniens sont présentés comme n'étant soumis à aucun homme¹³²⁴, ce qui les distingue fortement des Perses caractérisés par leur obéissance à Xerxès. Cette différenciation avait déjà été marquée un peu plus tôt par l'évocation, dans le rêve de la Reine, des deux femmes, l'une étant habillée avec une tenue perse, l'autre en doriennne. La femme perse se complaisait sous le joug imposé par Xerxès tandis que la Grecque se révoltait et une différence de caractère les distinguait l'une de l'autre. La magnificence avec laquelle les personnages perses apparaissaient certainement sur scène (v. 607-609), l'insistance sur l'or comme attribut des Perses et de leur armée (v. 3, v. 9, v. 79) établissent un contraste avec la sobriété dont se prévalent les Grecs liés dans le texte à l'argent de leur mine (v. 238).

Cependant, la progression de l'intrigue semble montrer une proximité croissante entre les Perses et les Athéniens¹³²⁵ et cette proximité s'exprime plus particulièrement dans la séquence finale¹³²⁶. Ainsi, au début de la séquence finale (v. 925-927) la fleur employée métaphoriquement pour désigner la jeunesse perse fauchée par la guerre renvoie à l'image homérique¹³²⁷ d'un jeune homme assimilé à une plante qui fleurit mais meurt trop rapidement. Mary Ebbott (2000) a mis en évidence que le catalogue des Perses tombés à Salamine avait quelque ressemblance avec les listes des pertes athéniennes, listes dressées par les Athéniens pour honorer leurs morts à la guerre¹³²⁸. La franchise avec laquelle le chœur s'adresse à Xerxès

¹³²³ Sur cette opposition, voir Hall (1989).

¹³²⁴ Sur l'image des citoyens athéniens dans les *Perses*, voir notamment Fartzoff (2002, 236-237).

¹³²⁵ Hopman (2009, 371) « The structure and diction of Persians suggests that the performance constructed an increasing proximity between Persian Elders and Athenian audience. »

¹³²⁶ *Contra* Swift (2010, 334) pour qui la proximité entre la scène avec Darius et la séquence finale sert à détacher le spectateur de la lamentation perse : « thus the Darius scene in general helps the audience to make ethical sense of the play, and prepares us for the sight of the crushed and helpless Xerxes. Coming just before the play's climactic final lamentation, Darius' traditional gnōmai remind the audience of their own socially approved way of responding to disaster, and hence stress the differences between Greeks and Persians. Xerxes' lamentations thus seem still more distasteful when set against the conventional way of handling misfortune, and his excessive grieving on-stage reminds the audience of this previous excesses which caused the disaster in the first place. »

¹³²⁷ *Illiade*, 18.54 – 60 [Achille] ; 17.49 – 60 [Euphorbe], voir Dué (2006, 57–90), et Hopman (2016, 49). Dans les *Perses*, cette image est également présente aux vers 59 et 252.

¹³²⁸ Mary Ebbott n'évoque pas tant le catalogue de la séquence finale que celui des vers 302-330, mais le souvenir de ce catalogue est présent à travers celui que l'on trouve dans la séquence finale. Pour une nuance des arguments

rappelle la vertu de παρρησία, valorisée par les Athéniens¹³²⁹. Selon Hopman (2016, 71-72) l'opposition dont fait montre le chœur face à Xerxès au début de la séquence finale donne voix à la colère que les spectateurs pouvaient eux-mêmes ressentir à l'égard du roi des Perses.

Il faut noter que la séquence finale fait quelques références à la valeur des Grecs qui ont défait les Perses et que ces rappels visent à maintenir étanche la distinction entre les Grecs et les Perses. Ainsi, aux vers 929-930, le chœur dit que la terre asiatique plie le genou dans son malheur, donnant l'impression que les Grecs ont fait plier l'ensemble d'un continent par leur victoire à Salamine. Aux vers 949-950 et 1011 les personnages nomment les Ioniens dont la force maritime (ναύφρακτος) a su ravager les forces perses, de même qu'aux vers 963-964 Xerxès évoque les rivages de Salamine où de nombreux Perses ont péri. Aux vers 974-978 Xerxès donne l'impression que les Perses ont péri à la simple vue d'Athènes dont l'antiquité est soulignée (v. 973 ὀγγύους)¹³³⁰. Le finale donne à entendre le nom des vainqueurs devenu l'objet de la déploration des Perses et les spectateurs peuvent se féliciter de voir leurs ennemis reconnaître leur victoire. Le chœur constate le peu de succès des Perses à la guerre¹³³¹ et l'intention d'Eschyle est certainement pour une part de mettre en chant la victoire des Athéniens par les pleurs de leurs adversaires. Ainsi, le chœur reconnaît le caractère pugnace des Grecs aux vers 1025-1026 :

XO.	Ἴάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.
ΞΕ.	ἀγαν ἄρειος.
Le Chœur.	« Le peuple des Ioniens ne fuit pas la lance.
Xerxès.	Il est trop combattant. »

Le chœur reconnaît la valeur guerrière des Ioniens¹³³² qui ne fuient pas les affrontements de la lance et Xerxès surenchérit en évoquant l'ardeur guerrière des Grecs (ἄρειος). Au vers 1034 Xerxès suppose que ses maux causent du plaisir à ses ennemis (λυπρά, χάσματα δ' ἐχθροῖς) et le personnage soulève ainsi une question essentielle à ce passage, celle de sa réception par les spectateurs athéniens. Xerxès imagine que ses ennemis jubilent du sort qui lui est fait et cette

mis en avant par Ebbott, voir Swift (2010, 329-330) pour qui les apparentes similarités entre les deux listes servent en fait à souligner les différences qui séparent les Perses des Athéniens, notamment car dans les *Perses*, l'aristocratie des guerriers est soulignée, ce qui contraste avec le traitement des morts chez les Athéniens. Ces derniers en effet soulignent l'unité du groupe formé par les individus morts. Selon Swift, la lamentation sert ainsi à rappeler les différences aussi bien ethniques que politiques qui mettent les Perses à part des Grecs.

¹³²⁹ Hopman (2016, 71).

¹³³⁰ Meier (1991, 94) qui n'évoque pas particulièrement la fin de la pièce : « la gloire d'Athènes est mise en pleine lumière : de toutes les villes de l'alliance, elle est la seule qui soit citée nommément, et à plusieurs reprises ; et ce n'est pas uniquement pour situer l'action. »

¹³³¹ v. 1013 δυσπόλεμον δὴ γένος τὸ Περσῶν.

¹³³² Le chœur avait déjà reconnu la valeur guerrière des Grecs dans le dialogue avec la reine (cf. v. 235 sqq).

pensée ne fait qu'accroître son malheur. Or, il se trouve que Xerxès est justement en train de se lamenter sous les yeux de ses ennemis et la question se pose de savoir quel type de charme cela implique pour le spectateur.

Dans la séquence finale, le chœur ainsi que Xerxès sont l'objet d'une certaine féminisation qui renvoie à leur caractère barbare et marque l'écart existant entre les gémissements des Perses et l'idéal grec de virilité¹³³³. En effet, Xerxès (v. 988-990) aussi bien que le chœur (v. 993) expriment leur désir pour les hommes perdus au combat et l'emploi d'un verbe énonçant le désir (ποθοῦμεν) donne un air féminin à la plainte des personnages. La lamentation à laquelle s'abandonnent les personnages est plus typique des femmes¹³³⁴ et correspond à des pratiques qui étaient limitées par la loi chez les Grecs¹³³⁵. Le caractère extrême et autocentré de la lamentation de Xerxès, si différente de la priorité accordée par les Grecs à la dimension civique du deuil ainsi que de la façon dont se restreignent les Athéniens sont des arguments amenant certains critiques à penser que le finale des *Perses* illustre le processus à l'issue duquel les Athéniens se définissent par opposition aux barbares que sont les Perses. Le caractère étranger du deuil chanté par les Perses est souligné aux vers 939 (Μαριανδυνοῦ θρηνητήρος)¹³³⁶ et 1054 (τὸ Μύσιον) de même que l'énumération des noms des Perses morts au combat donne une couleur très orientale au finale des *Perses*¹³³⁷.

Cependant si le deuil des Perses tel qu'il est représenté dans le finale ne correspond guère à l'idéal d'un deuil civique athénien, il peut trouver des échos dans les lamentations privées qu'occasionne la perte d'un être cher¹³³⁸. De fait, la plainte résonne tout au long de la

¹³³³ Voir sur ce point Hall (1993, 110). En outre, elle fait remarquer (1993, 119) que Xerxès a été caractérisé par sa jeunesse tout au long de la pièce et que les jeunes se voient généralement revêtir des traits androgynes chez les Anciens. Ailleurs (1999, 122) Hall peut ainsi dire : « thus when Aeschylus chose to effemine the great King of Persia through *kommos* and to prevent him from using the 'rational' discourse of iambic speech, the decision may have been literally 'consonant' with the same fifth-century imperial Athenian version of the world which in tragedy produced metrical and musical panhellenism performed on the level of genre. » Voir également Swift (2010, 331-332).

¹³³⁴ Hall (1993, 120). McLure (1999, 40) cite le passage de la *République* (398e2) où Socrate condamne les lamentations comme une action indigne des femmes respectables et encore moins souhaitable pour les hommes.

¹³³⁵ Hall (1993, 120).

¹³³⁶ Hall (1999, 117) : « the dirge in *Persians* may even programmatically announce both the high pitch of melody to which it is sung (it is 'Mariandynian', 937), and the type of instrument (a Mariandynian *aulos*, traditionally of high pitch) used to accompany it. The actor singing Xerxes will thus be performatively confirming the earlier implications that he is effeminate, including the statement of the messenger that he was given to wail (*kokuein*) in a shrill manner designated by the term *oxu-* that is, lamenting in a high-pitched voice appropriate to a woman. »

¹³³⁷ Voir sur ce point Swift (2010, 328-329).

¹³³⁸ Easterling (2004, 151-152) établit un parallèle avec l'*Iliade* pour montrer le lien que la lamentation peut établir entre une peine personnelle et une peine collective : « lamentation, for example, can give the individual a means of expressing the emotions stirred by a particular loss and at the same time recall communal traditions and values, often by providing a context for all those present to re-live their own experiences within a shared framework, as in the *Iliad* (19. 301-302) when Briseis' lament for Patroclus is echoed by the women: Πάτροκλον πρόφασιν, σφῶν

séquence finale. Ainsi, Alaux (2001) fait remarquer que le cri « ai », expression spontanée du malheur, ou la syllabe « ia » composée des mêmes phonèmes, se font constamment entendre dans le finale de la pièce. »¹³³⁹ D'autres interjections exprimant la peine et le malheur émaillent la séquence finale (ιώ, τοτοῖ, οιοῖ) qui résonne aux cris de douleur de Xerxès et du chœur. La dimension autoréférentielle du texte est très marquée et le chœur s'assimile à un chanteur de thrène (v. 946 πόλεως γέννας πενθητηῆρος). Une grande importance est accordée à l'expression des personnages et la forme et le son semblent prendre le pas sur le sens. L'expression de cette plainte peut contribuer à ramener le spectateur au cadre rassurant d'une pratique religieuse après la violence de l'action mise en scène¹³⁴⁰.

La dimension rituelle de la plainte devient plus marquée à partir du vers 1038 où l'on voit Xerxès donner différents ordres au chœur pour mener à bien la lamentation. Xerxès ordonne ainsi au chœur de pleurer (v. 1038 δίαινε δίαινε πῆμα, v. 1064 διαίνου δ' ὄσσε), de crier (v. 1040 = 1048 = 1066 βόα νυν ἀντίδουπά μοι, v. 1054 κάπιβόα τὸ Μύσιον, v. 1058 ἀύτει δ' ὄξύ), de gémir et de se lamenter (v. 1042 ἔυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς, v. 1046 στέναζ', v. 1050 ἐπορθίαζέ νυν γόοις, v. 1062 κατοίκτισαι στρατόν, v. 1077 πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις¹³⁴¹), de battre des bras (v. 1046 ἔρεσσ' ἔρεσσε), de se frapper la poitrine (v. 1054 στέρν' ἄρασσε),

δ' αὐτῶν κήδε' ἐκάστη (“for Patroclus, yes, but each woman also / For her own private sorrow”). It is not surprising that this was a favorite pattern with the Greek tragedians, who regularly appropriated the vocabulary, music, and gestures of “real-life” laments for their fictive situations. »

¹³³⁹ Alaux (2001, 17) « aiai, aiai (928) ; Asia... gaias... ainôs ainôs (929-930) ; aiaktos (932 : Xerxès « pitoyable ») ; ian (936 : la « plainte ») ; iakhan (938 : le cri de souffrance) ; ianê (940 : « douloureux ») ; ianôn (949-950 : les « Ioniens ») ; puis à la fin de la tragédie (1008-1074) : hoiiai... aiônos tukhai (1008 : « une détresse sans fin ») ; neai neai duai duai (1010 : un « revers inouï ») ; Iaonôn (1011 : les « Ioniens ») ; lanôn (laos ou) phugaikhmas (1025 : « le peuple d'Ionie ne fuit pas le combat ») ; ataisi pontiaisin (1037 : les « désastres sur mer ») ; diaine, diaine... aiai aiai (1038-1039 : les pleurs et les cris répétés) ; ani' ania (1055 et 1061 : la « douleur ») ; aiaktos (1068 : Xerxès « gémissant ») ; aia (1074 : la « terre » perse). La monotonie même est intéressante ici : différents mots pour qualifier la souffrance, les pleurs et les cris ; des noms variés de terres et de peuples (Grecs ou Mèdes) mais, à l'intérieur de chacun, la répétition lancinante de deux sons porteurs d'affect (ai/ia) ». Nicole Loraux (1999, 64-65) réfléchit également sur l'effet des sons dans l'expression du deuil chez Eschyle. Pour elle, dans le deuil le son prend le pas sur le sens et elle s'interroge sur l'« étrange transmutation, opérée dans le théâtre d'Athènes, du nom de l'Ionie en cri de deuil ».

¹³⁴⁰ Pour Diego Lanza (1988, 35) qui évoque différentes références au rituel de lamentation dans la tragédie : « ces actes de piété funèbre sont intégrés dans le tissu dramatique à des niveaux différents de formalisation, mais ils exercent tous la même fonction : celle de ramener les spectateurs de l'anomalie inquiétante de la violence tragique au cadre d'une pratique religieuse connue et donc rassurante. La plainte, en délivrant d'une manière phonique et mimique la peine figée, devient même dans la représentation théâtrale un élément compensateur des troubles ; elle corrige l'émotion par des formes d'expression institutionnelles, rigoureusement définies. » Diego Lanza met ainsi en avant le pouvoir qu'a la lamentation de réduire la douleur par l'expression convenue des sentiments.

¹³⁴¹ Ce mot est le dernier de la tragédie. Selon Spatafora (1997, 4), le γόος correspond à un second temps de la lamentation, où celui qui se lamente retrouve ses esprits, par rapport au mouvement évoqué par le verbe κλάω qui exprime un premier cri de douleur spontané.

de s'arracher les poils de la barbe (v. 1056 γενείου πέρθε¹³⁴² λευκήρη τρίχα) et les cheveux (v. 1062 ψάλλ' ἔθειραν)¹³⁴³, ainsi que de déchirer ses vêtements (v. 1060 πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμῆ χερῶν). La chorégraphie du chœur devait dès lors évoquer les gestes de lamentation rituelle et le texte s'achève par un spectacle de deuil. L'assimilation de Xerxès à un chorège, c'est-à-dire le relatif recul de son identité de personnage, facilite l'adhésion des spectateurs au deuil représenté. En participant à la lamentation, le chœur retrouve les fonctions rituelles qui sont les siennes hors de la tragédie¹³⁴⁴. Les lamentations rituelles semblent former un pont entre les Grecs et les Perses et les spectateurs sont invités à participer émotionnellement au deuil des personnages¹³⁴⁵. Les éléments qui, comme nous l'avons évoqué, continuent à maintenir vive la distinction entre les Grecs et les barbares permettent de conserver une distance qui a sans doute permis à Eschyle d'éviter l'écueil touché par Phrynicos, ce dernier ayant dû payer une amende pour avoir fait pleurer ses concitoyens en racontant la prise de Milet¹³⁴⁶.

La fin des *Euménides* opérait une forme de confusion entre l'univers des spectateurs et celui des personnages sur scène. Un phénomène semblable se retrouve à la fin des *Perses*, d'une façon plus modérée et par d'autres moyens. En effet, les spectateurs sont invités à participer émotionnellement au deuil mis en scène par les personnages et un rapprochement s'opère entre le public et les personnages¹³⁴⁷ engagés dans des lamentations rituelles qui sont également pertinentes pour les pertes grecques à la guerre. Les distinctions opérées entre les barbares et

¹³⁴² Bordeaux (2000, 17) voit dans l'impératif πέρθε un rappel du jeu de mots qui associe le nom des Perses au verbe signifiant ravager.

¹³⁴³ Moreau (1985, 53) voit dans cette expression une métaphore paradoxale où le geste des « musiciens qui sous leurs doigts font vibrer harmonieusement la corde de l'instrument » sert à évoquer la façon dont les vieillards perses se déchirent les cheveux en signe de deuil.

¹³⁴⁴ Calame (2016, 48) « The intention to give tragic grief a ritual expression in song corresponds to the musical and cultic function of any choral group. »

¹³⁴⁵ Rehm (2002, 250): « Moving as one, the Persians exit together out of the orchestra, demonstrating that human sorrow (at least temporarily) can break down differences based on status, wealth, age, and power. That an Athenian audience could respond with sympathy suggests that grief and loss can draw together even mortal enemies, opening a space that preempts, rather than defines, a category like “the Other.” » Selon Segal (1998, 157) : « Ritual is by its very nature a communal experience, and the ritual closure of tragedy often effects a movement from isolated suffering to some kind of communal sharing. » Meier (1991, 95) souligne que l'importance accordée à la cité de Suse rapproche l'assemblée des Perses d'une cité grecque : « curieusement, à côté de la préoccupation pour l'empire tout entier, c'est Suse qui, à plusieurs reprises, est au premier plan de la pensée, comme s'il s'agissait de la défaite vécue par une cité, comme si la scène se passait chez les Grecs. »

¹³⁴⁶ Cette anecdote nous est rapportée par Hérodote (VI, 18-21). Voir par exemple Loraux (1999, 67-69).

¹³⁴⁷ Di Benedetto (2007, 1001): « sembra fuor di dubbio che Eschilo volesse sollecitare un procedimento di immedesimazione almeno parziale del pubblico ateniese con Serse e il Coro alla fine della tragedia. E questo nonostante che Serse fosse stato presentato in precedenza, nel corso della tragedia, come colpevole di tracotanza e come il nemico numero uno di Atene. Ma alla fine della tragedia Eschilo vuole scavare in una dimensione più profonda, prepolitica : una fascia di realtà nel contesto della quale il discorso didattico appariva come inattuale e il contrasto Greci/barbari veniva a risultare come superato. »

les Grecs ne sont pas totalement effacées dans le finale mais l'échange entre le chœur et Xerxès établit une proximité suffisante avec les préoccupations qui peuvent être celles des spectateurs pour que le chant des Perses exprime en partie le deuil grec. Ainsi, lorsque les personnages évoquent la terre aux vers 1070 et 1074¹³⁴⁸, les spectateurs voient les personnages évoluer difficilement sur leur terre athénienne et une forme de solidarité peut temporairement se créer entre les spectateurs et les personnages.

Les Sept contre Thèbes : une solidarité limitée s'établit entre les personnages et les spectateurs

La séquence finale des *Sept contre Thèbes* est également la fin d'une unité pleine puisque cette tragédie est la dernière consacrée par Eschyle à la famille labdacide. De même que les *Perses*, elle s'achève par une lamentation rituelle. Cependant, il ne semble guère possible de repérer un rapprochement significatif entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs dans la dernière tragédie du cycle thébain. En effet, contrairement à la fin des *Perses* où, à partir du vers 1038, presque tous les éléments de l'action disparaissent pour ne plus laisser place qu'à des éléments de la lamentation, dans les *Sept contre Thèbes* le spectateur reste plongé dans l'action mythologique jusqu'au dernier vers¹³⁴⁹. Ainsi, aux vers 1002-1004 le chœur se demande où enterrer les deux frères et la réponse, à savoir auprès de leur père au sein de leur mère la terre, renvoie à l'inceste qui caractérise la famille labdacide. Les corps des deux frères sont toujours visibles sur scène là où, dans les *Euménides*, Oreste sortait avant le début de la séquence finale qui ne mettait en scène que des dieux et des Athéniens.

La lamentation rituelle est bien dotée d'un effet, dans la mesure où elle permet un traitement à égalité entre Étéocle et Polynice et l'apaisement de la querelle¹³⁵⁰, mais les frontières posées entre l'univers du mythe et celui des spectateurs sont toujours étanches. Les spectateurs étaient certainement émus par la mort des deux frères et par le traitement pathétique

¹³⁴⁸ Bakola (2014, 24-25) estime pour sa part que ces vers tirent leur pouvoir du traitement fait de la thématique de la terre qui, après avoir donné vie à une multitude de guerriers, se venge de la démesure perse en anéantissant les forces vives du pays.

¹³⁴⁹ Di Benedetto (2007, 1003) fait remarquer l'absence de gestes de deuil une fois énoncés les vers 854-856 où le chœur exprime son intention de se battre la tête en signe de deuil. Selon Di Benedetto : « il lamento, dunque, alla fine della tragedia, è subalterno rispetto al destino dei fratelli, destino che attraverso il lamento viene evocato con accenti fortemente patetici e a un grado molto elevato di allusività. »

¹³⁵⁰ Selon Segal (1998, 150) : « the presence of death, particularly physical contact with a corpse, as anthropologists like Mary Douglas point out, is a source of disorder and pollution. The rites of lament and burial that frequently end Greek tragedies effect closure by literally putting an end to this disorder. »

que leur réserve le chœur et cette émotion pouvait avoir un effet sur la communauté qui assiste au spectacle¹³⁵¹, mais contrairement à la lamentation de la fin des *Perses* qui devait plus particulièrement toucher les Athéniens car elle avait pour sujet les pertes humaines à la guerre, la lamentation de la fin des *Sept contre Thèbes* devait plonger les spectateurs dans la crainte d'une guerre civile, le spectateur redoutant de se trouver dans la situation du chœur plutôt que reconnaissant dans le spectacle qui est présenté sous ses yeux un deuil qui pourrait être le sien. La lamentation semble être le seul moyen convenable d'achever l'action du fratricide mais le spectateur devait garder une certaine distance par rapport aux faits représentés. La présence de la lamentation permet de ne pas faire s'achever la tragédie sur le fait brut du fratricide, mais cette fin n'invite guère à une réunion entre la communauté thébaine et celle des spectateurs.

Le public pouvait s'identifier avec la cité de Thèbes telle qu'elle est évoquée au début de la pièce¹³⁵², en tant que cité pieuse qui parle la vraie langue des Grecs¹³⁵³ et qui résiste face à une agression extérieure, mais à la fin de la pièce ces dimensions sont passées sous silence et il ne reste plus que l'horreur du fratricide. La fin de la tragédie n'évoque que brièvement la survie de la cité et si le triomphe de Thèbes semble montrer celui d'une communauté pieuse malgré les dérives de ses chefs¹³⁵⁴, la séquence finale qui se concentre sur la lamentation pour les deux frères ne s'intéresse plus tout à fait au portrait de Thèbes comme étant une cité

¹³⁵¹ Selon Segal (1992, 109-110) le passage de l'isolement du héros à des lamentations finales peut créer un sentiment d'appartenance à une communauté : « this relation between the detached prologue and the detached closing aition, however, can also be responsive to the still continuing demands of an oral culture for a sense of community and group consciousness in the festive moment of the performance. In both *Ajax* and *Hippolytus*, for example, the isolation of the protagonist as a victim of divine vengeance in the prologue is answered by a communal solidarity of grief and mourning at the end. This ending is also an expression of the community of theater shaped by the play (cf. *Ajax* 1402-17; *Hipp.* 1462-66). In this way tragedy creates a bond of sympathy among the members of the audience and seeks to unite them in a new community of the theater, constituted by the shared emotions that the performance has aroused. The often conflicting and divided sympathy that the prologue sets in motion for the human actors thus prepares for the fuller, more complex sympathy that holds the members of the audience together, after the resolution of conflict, at the end. »

¹³⁵² Calame (1997, 187-188) estime par exemple que l'appel aux dieux réalisé dans la *parodos* par les membres du chœur pouvait en appeler également à la faveur des dieux pour Athènes. Moreau (2008, 266) met en rapport la sympathie que les Athéniens pouvaient éprouver pour la Thèbes des *Sept contre Thèbes* avec l'absence du nom « Thébains » dans la pièce, les Thébains ne disposant guère de la faveur des Athéniens au moment de la représentation de la tragédie : « en les appelant « peuple de Cadmos », Eschyle recule les Thébains dans un passé lointain, ce qui permet aux spectateurs athéniens d'éprouver pour eux une sympathie qu'ils n'éprouveraient sans doute pas si on prononçait le mot « Thébains ». » Taplin (1999, 50) estime que les relations politiques entretenues par Athènes avec une cité n'avaient pas tellement de conséquences sur la localisation des intrigues des tragédies grecques : « it is sometimes maintained that these merely reflect the Athenian political affiliations of the day, but that can hardly be invariably the case. There is no (other) reason to think, for instance, that there were good relations with Thebes in 467 at the time of *Seven against Thebes*. » Au sujet de Thèbes comme « l'anti-Athènes », voir Zeitlin (1990b).

¹³⁵³ V. 72-74 et v.170. Voir sur ce sujet Judet de la Combe (1988). Bacon (1961, 17-18) estime qu'Eschyle fait essentiellement référence dans ces passages aux différences de dialecte.

¹³⁵⁴ Telle est l'idée avancée notamment par Solmsen (1937).

idéalement grecque. Étéocle n'est plus présent comme le pilote avisé et exemplaire de la cité mais son cadavre montre la destruction d'une famille maudite et ne donne guère prise à une identification de la part du spectateur. La prééminence du chœur dans le finale donnant l'impression que la cité est vidée de ses hommes¹³⁵⁵, le spectacle de désolation que présente la fin de la tragédie opère comme un repoussoir pour les spectateurs.

La séquence finale fait référence à des coutumes qui appartiennent à l'univers plus ou moins quotidien des spectateurs, mais d'une façon pervertie qui souligne l'écart entre l'action telle qu'elle est représentée dans la pièce et la pratique normée que les spectateurs peuvent espérer connaître. Tout d'abord, face à la victoire de la cité et à la mort des deux frères, le chœur se demande s'il doit pousser le cri rituel qui accompagne l'exécution réussie d'un sacrifice ou la victoire (v. 825 κάπολολύξω), mais renonce finalement pour se consacrer uniquement à la lamentation¹³⁵⁶. Aux vers 953-954 ce seront les malédictions qui entonneront un chant (τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν // Ἄραι τὸν ὄξυν νόμον) et les seules qui peuvent être créditées d'une réussite sont les paroles œuvrant à la destruction de la famille. Il ne s'agit pas là encore de la perversion d'une coutume grecque mais du renoncement à l'expression rituelle de joie. La malédiction fait en effet sentir sa présence tout au long du finale et le spectateur voit les effets d'une parole magique lancée par un père contre ses fils.

En outre, aux vers 856-860 le chœur évoque la barque des Théoères (v. 857 τὰν ἄστολον μελάγκροκον ναύστολον¹³⁵⁷ θεωρίδα), faisant référence à l'embarcation sur laquelle une cité envoyait des « ambassadeur spécial chargé d'une mission de caractère sacré en terre étrangère »¹³⁵⁸. Contrairement à ces embarcations qui pouvaient être richement décorées¹³⁵⁹, le bateau qui emmène les deux frères a des voiles noires (μελάγκροκον) et semble peu festif. Alors

¹³⁵⁵ Cette impression est sans doute nuancée par la présence sur scène de ceux qui ont introduit les corps d'Étéocle et Polynice.

¹³⁵⁶ La façon dont les femmes du chœur renoncent à pousser ce cri de victoire doit être mise en regard avec l'importance qu'il prend à la fin des *Euménides*. Voir Bruit-Zaidman (1991, 52).

¹³⁵⁷ Pour Hutchinson (1985, 190), ναύστολον est un doublet de ναστολον et il le supprime de son édition.

¹³⁵⁸ Daux (1967, 294).

¹³⁵⁹ Hutchinson (1985, 189) estime que le texte établit un contraste entre deux navires : celui de Charon et le τριακοντόριον, le navire de Thésée que les Athéniens ont d'abord envoyé en Crète avec les victimes destinées au Minotaure. Les Athéniens avaient fait le vœu à Apollon que s'ils étaient délivrés, ils enverraient une θεωρία à Délos chaque année. La θεωρία athénienne est l'occasion d'une célébration joyeuse alors que la traversée des deux frères s'effectue au rythme des lamentations du chœur. Lupas et Petre (1981, 262) soulignent que l'adjectif πάνδοκος qui qualifie la terre des Enfers est un adjectif parfois appliqué aux sanctuaires (Pindare, *Olympique* III, 17). Voir également Moreau (1985, 48-49) : « en tout le vaisseau métaphorique s'oppose donc au vaisseau culturel athénien, comme la descente aux Enfers après un duel fratricide s'oppose à la route joyeuse de pèlerins emplis de piété vers le pays du Dieu Soleil. »

que Délos et Delphes sont des points essentiels dans la tradition des Théores en Grèce¹³⁶⁰, le bateau des frères se dirige vers la terre qu'Apollon ne foule jamais, la terre des enfers. La mort est présentée comme le seul refuge possible pour la famille des Labdacides et la défaite de la race s'exprime par la perversion d'une tradition grecque.

Le chœur fait également référence aux coutumes grecques en matière de répartition du patrimoine, aux vers 907-911 :

έμοιράσαντο δ' όξυκάρδιοι
κτήμαθ', ώστ' ίσον λαχεϊν.
διαλλακτήρι δ' ούκ
άμεμφεία φίλοις,
οúd' έπίχαρις Άρης.
« Malgré leur cœur échauffé, ils ont partagé
leurs biens, de sorte à obtenir une égale quantité.
Mais le partageur
n'est pas sans soulever les reproches des amis,
Arès ne suscite guère de reconnaissance. »

Cette idée est à nouveau exprimée aux vers 942- 946 :

πικρός λυτήρ νεικέων ό πόντιος
ξείνος έκ πυρός συθεις
θακτός σίδαρος' πικρός δέ χρημάτων
κακός δατητάς Άρης άράν πατρώ-
αν τιθεις άλαθη.
« Il est rude celui qui a résolu les conflits, l'étranger
venu du pont, le fer aiguisé
tiré du feu. Il est amer le cruel
partageur des biens, Arès qui a montré la vérité
de la malédiction paternelle. »

Le chœur en appelle à la coutume grecque d'employer un arbitre pour trancher un litige concernant la répartition d'un patrimoine¹³⁶¹. L'arbitre est parvenu à réaliser sa mission puisque les parts attribuées aux deux frères sont égales, mais il ne provoque aucun sentiment de reconnaissance chez les proches des deux frères (οúd' έπίχαρις) et son action est blâmable (ούκ άμεμφεία) alors que la tradition voulait que l'on gratifie le conciliateur de présents. En effet, le lot obtenu par les deux frères est la mort et l'arbitre n'est autre qu'Arès. Le fer et Arès se

¹³⁶⁰ Comme le montrent les listes de théarodoques retrouvées à Delphes (Daux 1967).

¹³⁶¹ Hutchinson (1985, 163-164, 197) estime qu'il est très difficile de faire le lien entre la mention de cette procédure et des pratiques contemporaines d'Eschyle. Moreau (1985, 44-45) rappelle que cette institution remonte à l'époque archaïque. Il s'agissait premièrement de trancher dans des cas opposant des factions à l'intérieur de la cité, puis on fit appel à des juges étrangers pour des affaires de moins grande envergure.

confondent¹³⁶² et ont tous deux résolu le conflit entre les deux frères en apportant la mort. Le dramaturge joue sur la proximité sonore entre ara et Arès (v. 945 Ἄρης ἀράν) et le dieu de la guerre se trouve mis au service de l'Érinye¹³⁶³. Il est ainsi à nouveau possible de constater une certaine perversion d'une pratique courante chez les Grecs.

Le traitement de la lamentation rituelle contient en lui-même quelques irrégularités qui renforcent l'étrangeté de ce finale par rapport aux pratiques grecques normales. Contrairement à ce que l'on avait dans les *Perses*, ce sont cette fois bien des femmes qui réalisent le chant de lamentation, comme le veut la tradition, et non plus des hommes qui s'en trouvaient efféminés, mais un élément d'incongruité demeure dans la mesure où c'est un chœur de femmes étrangères à la famille qui prend en charge la lamentation rituelle¹³⁶⁴ et qu'il n'est dirigé par personne. Cette irrégularité explique sans doute pour une part l'introduction des deux sœurs par un interpolateur plus tardif, mais le rôle de premier plan que joue le chœur dans la conduite du deuil invite le spectateur à penser les rapports particuliers qu'entretiennent le privé et le public dans une cité où la désobéissance d'un roi à un dieu a mis en péril l'ensemble de la population.

Au cours de la pièce Étéocle a donné un relief particulier à la mort des guerriers pour leur patrie (v.10-20, v. 230-231, v. 244, v. 475-479) et le chant final du chœur joue sur l'éloge habituellement réservé aux morts au combat¹³⁶⁵. En effet, le chœur évoque les nombreuses victimes des deux frères mais les pertes qu'ils ont causées concernent autant le camp de leurs adversaires que le leur (v. 922-926) et cette indistinction est le signe du caractère pervers de la guerre dans laquelle ils ont entraîné leur cité. Alors que dans l'idéal les parents devraient pouvoir être fiers de leurs enfants, la mère d'Étéocle et Polynice est appelée la plus infortunée des femmes qui ont enfanté (v. 927-933) et l'action des deux frères n'est guère un titre de gloire pour la famille.

De même que la séquence finale des *Perses*, celle des *Sept contre Thèbes* montre l'exécution de lamentations rituelles. Le chant de lamentation proféré par le chœur permet de faire de la réconciliation entre les deux frères la fin de l'histoire des Labdacides. Cependant, cette réconciliation est paradoxale dans la mesure où il s'agit de dire que les deux frères sont

¹³⁶² Jouan (1990) fait remarquer que le fer vient du Pont-Euxin comme le dieu thrace lui-même. Hérodote (IV, 62) nous apprend que les Scythes riverains du Pont représentaient « Arès » sous la forme d'un antique sabre de fer auquel ils offraient divers sacrifices, y compris des sacrifices humains

¹³⁶³ Jouan (1990, 229).

¹³⁶⁴ Voir Alexiou (1974, 16).

¹³⁶⁵ Sur l'épithios logos, voir Loraux (1981).

réunis dans la mort et le dramaturge fait mention d'autres coutumes grecques qui apparaissent comme perverses pour signifier qu'une forme de désordre et de chaos persiste à la fin de la trilogie¹³⁶⁶. Contrairement à ce qu'il était permis d'observer dans la séquence finale des *Euménides*, à la fin des *Sept contre Thèbes*, c'est-à-dire à la fin de la trilogie consacrée au sort de la famille labdacide, l'action telle qu'elle a été menée au cours de la pièce n'a pas permis un retour à l'ordre complet et qui s'exprimerait par un fonctionnement sain des différentes institutions. La séquence finale des *Perses* montre qu'un rapprochement entre l'univers des spectateurs et celui de la fiction n'est pas propre aux tragédies qui finissent bien, mais dans les *Sept contre Thèbes* l'acharnement de la malédiction contre la troisième génération des Labdacides rend impossible un rapprochement très poussé entre les spectateurs et les personnages. La séquence finale chante le triomphe de l'Érinye et l'efficacité de cette divinité contre les deux frères qui ont failli, par leur querelle, entraîner la chute de leur cité crée une atmosphère peu propice à une réunion entre les personnages et les spectateurs.

Agamemnon : la perversion des rites

L'*Agamemnon* est la première tragédie d'une trilogie liée et sa séquence finale maintient le spectateur totalement immergé dans l'univers corrompu et chaotique des Atrides. Le finale constitue une forme de pause dans l'action puisqu'une fois Agamemnon mort, les personnages ne font plus progresser l'action de façon significative. Cependant, ce changement de régime dans la conduite de l'action ne correspond pas à un décrochage par rapport à l'univers dans lequel évoluent les personnages. Au contraire, Eschyle a bien pris soin de creuser l'écart entre le monde tel que le construisent les personnages et celui dans lequel peut espérer vivre le spectateur. En effet, l'*Agamemnon* est connu pour la perversion des rites et coutumes grecs qu'il met en scène et la séquence finale, après la mort d'Agamemnon, est un moment de la pièce où ces effets de perversion se font particulièrement sentir.

La séquence finale de l'*Agamemnon* rend compte du chaos qui caractérise le monde des personnages en conséquence du meurtre d'Agamemnon en recourant au vocabulaire du sacrifice pour évoquer des meurtres. Froma Zeitlin (1965), qui a étudié ce phénomène, a montré

¹³⁶⁶ Moreau (1985, 54) rapproche les *Sept contre Thèbes* de l'*Agamemnon* en ce qui concerne le nombre de « métaphores paradoxales » et souligne que ce sont les deux pièces du corpus eschyléen qui présente la plus grande tension dramatique et s'achèvent par la mort du héros.

que qu'il n'est pas limité à la séquence finale, puisqu'il apparaît dès la *parodos*¹³⁶⁷ et est particulièrement signifiant dans la scène avec Cassandre. Cependant, c'est dans la séquence finale que la perversion des rites apparaît avec le plus d'éclat, lorsque Clytemnestre décrit son meurtre comme une parodie de libations, aux vers 1384-1387 :

παίω δέ νιν δίς· κἀν δυοῖν οἰμωγμάτοιν
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Ἄιδου¹³⁶⁸ νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν.
« Je le frappe deux fois et en deux gémissements
ses membres se relâchent. Et alors qu'il tombe
je lui donne un troisième coup, remerciement de mes prières
pour Hadès sauveur des morts qui règne sous terre. »

Le sang d'Agamemnon devient une libation et Clytemnestre associe les coups qu'elle donne à Agamemnon et qui l'éclaboussent de sang aux trois libations que l'on verse après un festin : aux Olympiens, aux dieux chtoniens et à Zeus sauveur qui se trouve remplacé dans les paroles de Clytemnestre par Hadès. Zeitlin associe ces vers aux vers 244-247 où était évoqué le chant dont Iphigénie accompagnait l'accomplissement de libations par Agamemnon et la mort du roi apparaît comme une vengeance pour l'acte ignominieux dont Agamemnon s'est rendu coupable sur sa fille.

Aux vers 1395-1396, l'image évolue :

εἰ δ' ἦν πρεπόντων ὥστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ,
τῷδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὖν.
« S'il faisait partie des convenances de verser des libations sur un cadavre,
sur ce corps ce serait justice, plus que justice même. »

Agamemnon est devenu le cadavre sur lequel Clytemnestre songe à verser des libations, ce qui ne correspond pas au rite funéraire grec. Medda suit Campbell et suppose que Clytemnestre assimile Agamemnon à la victime d'un sacrifice. Clytemnestre fait d'Agamemnon une offrande impie aux dieux et détourne la signification commune du sacrifice¹³⁶⁹. Au vers 1389 (κάκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγῆν), Clytemnestre faisait référence à un égorgement rituel

¹³⁶⁷ Aux vers 63-68, l'expression ἐν προτελείοις met en rapport la mort des guerriers avec des sacrifices préliminaires.

¹³⁶⁸ Un certain nombre de critiques adopte la correction d'Enger (1854, XIII) Διὸς pour le nom d'Hadès, explicitant l'assimilation entre Zeus souterrain et Hadès présente dans les *Suppliants* (v. 156-157, 230-231). Nous reproduisons le texte choisi par Zeitlin et Medda.

¹³⁶⁹ O'Daly (1985, 11-12) estime que le verbe ἐπισπένδειν renvoie aux libations que l'on fait sur les entrailles d'une victime sacrificielle. Le texte supposerait donc une forme d'ellipse, laissant imaginer au spectateur que Clytemnestre songe à découper Agamemnon en morceau pour arroser ses organes intérieurs.

dans une phrase où les mots sont associés par le dramaturge avec une grande audace¹³⁷⁰ et même si Agamemnon n'est pas mort égorgé, la présence de ce terme contribue à apparenter la mort du roi à un sacrifice¹³⁷¹. Le sacrifice est normalement l'expression de la solidarité d'un foyer¹³⁷² et Clytemnestre crée l'effet opposé en tuant Agamemnon.

Le chœur semble accepter la terminologie employée par Clytemnestre pour désigner son geste (v. 1409 τὸδ' ἐπέθου θύος)¹³⁷³, mais n'accepte pas la légitimité de la mort du roi et menace Clytemnestre de malédictions prononcées par le peuple (δημοθρόους τ' ἀράς)¹³⁷⁴, faisant référence à un nouveau rite où les dieux sont appelés à contribuer à la destruction d'un individu. Ces malédictions font écho aux autres références à ce type de prière dans la pièce¹³⁷⁵ et, dans la séquence finale, serviront à nouveau de menace contre Égisthe (v. 1616) qui évoque lui-même la malédiction lancée par Thyeste (v. 1601). Ces malédictions semblent être le seul rite qui, dans ce finale, est exécuté de façon conforme, mais ces menaces du chœur n'ont pas un impact décisif à l'échelle de la pièce.

Clytemnestre évoque à nouveau la mort d'Agamemnon comme étant un sacrifice aux vers 1431-1433 :

καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ

¹³⁷⁰ Medda (2017, III, 326-327) souligne que c'est précisément la présence du terme σφαγή qui pose problème puisque ce terme signifie généralement « égorgement », « meurtre » ou « blessure » et que ces significations ne s'accordent pas facilement avec le sens du participe ἐκφουσιῶν « faire sortir en soufflant », « exhaler ». Mise en lien avec le vers 863 du *Prométhée enchaîné* (ἐν σφαγαῖσι βάψασα ξίφος), la présence de ce terme peut éventuellement s'expliquer par l'idée de plonger l'arme dans les flots de sang qui émanent d'une blessure.

¹³⁷¹ Judet de la Combe (2001, 628) en parle du mot σφαγή : « il indique que le sacrifice a malgré tout été réalisé : la violence de Clytemnestre obéit à une règle. Σφαγή ne note pas une réalité, mais une interprétation de l'acte. » Cassandre a employé l'image du taureau pour désigner Agamemnon (v. 1126-1128). Burkert (1994, 119-120) met cette association en rapport avec le vers 411 du chant 11 de l'*Odyssée* où la mort d'Agamemnon est ainsi désignée : ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ. Burkert établit ainsi un lien entre la mort d'Agamemnon et le sacrifice d'un taureau, ce qui supposerait plutôt que l'arme du crime employée par Clytemnestre soit une hache, puisque la mise à mort du taureau était réalisée au moyen d'un filet, dans lequel l'animal se débattait, et d'une hache. La λέβης évoquée au vers 1129 pour recueillir le sang est également un élément du rite et, à l'échelle de la pièce, rappelle l'urne où ont été transportés les corps morts lors de la guerre de Troie.

¹³⁷² Nous empruntons cette idée à Seaford (1994, 370).

¹³⁷³ Moreau (1985, 95) : « et le chœur, imitant inconsciemment le vocabulaire de la reine, ou plein d'une amère ironie, emploie à son tour le mot thuos (*Ag.* 1409) pour désigner le trépas du roi, comme Cassandre utilisait plus haut le mot thuma (*Ag.* 1118). »

¹³⁷⁴ Sur l'emploi d'un composé du nom δῆμος pour mettre en avant le pouvoir politique et contestataire du peuple face à un pouvoir estimé injuste, voir Fartzoff (2002, 244) qui souligne que le terme δῆμος est largement absent des *Euménides* qui donne l'image d'une cité unie.

¹³⁷⁵ Au vers 237, le chœur évoque la malédiction qu'Iphigénie serait susceptible de prononcer si elle n'était pas bâillonnée. Au vers 457, le chœur mentionne la malédiction lancée par le peuple à cause des nombreuses morts à Troie. Aux vers 1397-1398 Clytemnestre évoquait le cratère de malédictions rempli par Agamemnon (τοσῶνδε κρατῆρ' ... κακῶν... ἀραίων), suggérant peut-être que les malédictions d'Iphigénie ont tout de même eu lieu, voir Fartzoff (2018, 133). Au vers 1601, Égisthe évoque la malédiction lancée par Thyeste.

« Et tu entends la justice de mes serments.
Par la Justice de ma fille qui a porté ses fruits
par Até et par l'Érinye, à qui moi j'ai sacrifié cet homme. »

Pour Zeitlin, en prononçant le vers 1431, Clytemnestre dit que le chœur, qui vient d'évoquer la loi du talion (v. 1429-1430 ἄντιτον ἔτι σὲ χρή στερομένην φίλων // τύμμα τύμματι τεῖσαι), a compris la justice qui a réglé ses serments, c'est-à-dire l'engagement qu'elle avait pris de tuer Agamemnon, les vers 1377-1378 illustrant le caractère prémédité et prévu du meurtre d'Agamemnon. Au chœur qui lui dit qu'elle va devoir payer pour le coup qu'elle a porté, elle répond que c'est elle qui s'est justement vengée. Maintenant, elle en appelle aux mêmes divinités à qui elle a juré la mort d'Agamemnon pour appuyer ses prétentions à ne pas craindre la vengeance du peuple¹³⁷⁶. La juxtaposition entre l'évocation par Clytemnestre de la mort de sa fille (v. 1555-1559) et l'expression par le chœur de la loi du talion (v. 1560-1564) est pour Zeitlin la preuve que le chœur reconnaît que la loi de la rétribution a présidé à la mort d'Agamemnon. La mort d'Agamemnon n'est pas le sacrifice qui consolide son serment de ne pas avoir peur, mais correspond à une offrande aux dieux à qui Clytemnestre a demandé d'avoir le pouvoir de tuer son époux.

Zeitlin explique ce sacrifice en faisant référence aux vers 448-452 des *Euménides*¹³⁷⁷ où Oreste évoque les purifications dont il a été l'objet. La purification est obtenue au moyen du sang d'une bête sacrifiée qui représente le suppliant pollué : le sang de la bête est versé sur le suppliant qui se trouve confondu avec elle et cela apaise l'esprit de la victime du suppliant. Ce rituel représente une forme atténuée de l'idée selon laquelle c'est le sang du meurtrier lui-même qui doit payer la victime. Clytemnestre quant à elle en serait revenue à cette forme primitive de sacrifice, en donnant au génie vengeur de sa fille (τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην) le sang de son meurtrier, à savoir Agamemnon.

¹³⁷⁶ Fartzoff (2008, 283-284) établit un contraste entre la façon dont Clytemnestre « sollicite directement des divinités pour garantir la règle qu'elle institue » et la piété et l'humilité dont témoignait Agamemnon lorsqu'il évoquait la loi divine.

¹³⁷⁷ V. 448-452 :

ἄφθογγον εἶναι τὸν παλαμναῖον νόμος,
ἔστ' ἂν πρὸς ἀνδρὸς αἵματος καθαρσίου
σφαγαὶ καθαιμάξωσι νεοθήλου βοτοῦ.
πάλαι πρὸς ἄλλοις ταῦτ' ἀφιερῶμεθα
οἴκοισι, καὶ βοτοῖσι καὶ ῥυτοῖς πόροις.
« Que le meurtrier garde le silence, telle est la loi,
jusqu'à ce que, par les soins d'un purificateur du sang répandu,
l'égorgeement d'une jeune bête l'ait arrosé de sang.
Et il y a longtemps déjà que je me suis soumis à ces rites expiatoires
à d'autres foyers, avec des bêtes et l'eau courante des fleuves ». (traduction de Christine Mauduit).

Aux vers 1500-1503, Clytemnestre se confond avec l'esprit de vengeance de la maison d'Atrée :

ὁ παλαιὸς
δριμύς ἀλάστωρ Ἀτρέως χαλεποῦ
θoinατῆρος τόνδ' ἀπέτεισεν,
τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.
« L'antique et rude vengeur d'Atrée
a fait payer cet homme pour le cruel festin,
ayant sacrifié un homme mûr pour des enfants. »

Le meurtre des enfants de Thyeste a été associé à un sacrifice par Cassandre (v. 1092 ἀνδροσφαγεῖον καὶ πεδορραντήριον, v. 1096-1097 σφαγὰς) et la reine semble à présent partager la vision de la prophétesse. Clytemnestre établit un lien entre ce premier meurtre et celui d'Agamemnon et l'expression employée au vers 972 (ἀνδρὸς τελείου) prend maintenant tout son sens : Agamemnon est la victime parfaite, qui expie par sa mort le meurtre des enfants¹³⁷⁸. Cette fois le sacrifice est attribué à l'ἀλάστωρ¹³⁷⁹ et se présente comme un maillon ultérieur de la chaîne de sacrifices commencée à la génération précédente¹³⁸⁰. Le spectateur se voit brièvement rappeler l'épisode du festin de Thyeste et Clytemnestre ménage la place à la tirade d'Égisthe qui explicitera le propos allusif de son amante.

En effet, Égisthe vient raconter le festin ignominieusement préparé par Atrée pour Thyeste aux vers 1591-1593 :

Ἀτρεύς, προθύμως μᾶλλον ἢ φίλως, πατρὶ
τῶμα, κρεουργὸν ἤμαρ εὐθύμως ἄγειν
δοκῶν, παρέσχε δαῖτα παιδείων κρεῶν.
« Atrée, avec empressement plutôt qu'amitié, pour mon père
semblant célébrer avec joie un jour de sacrifices,
fournissait un festin fait des chairs de ses enfants. »

¹³⁷⁸ Burkert (1966, 119) fait remarquer que de même, lors des festivals importants où ont lieu des sacrifices, les plus jeunes victimes sont d'abord tuées, avant celles qui sont d'un âge plus avancé : « Even so, at the great sacrificial festivals, first the lesser, then the full-grown victims fell ». Fartzoff (2018, 240) fait remarquer que l'adjectif νεαρός était employé au vers 359 au sujet des « enfants troyens emmenés en esclavage » et l'on aurait peut-être ici un lien établi entre la mort d'Agamemnon et ses fautes envers la population troyenne.

¹³⁷⁹ Dans la *Médée* d'Euripide, Jason se plaint que les dieux ont tourné contre lui le démon vengeur de Médée (v. 1333) : τὸν σὸν δ' ἀλάστωρ' εἰς ἔμ' ἔσκησαν θεοί. L'ἀλάστωρ apparaît dès lors comme la force qui aurait dû détruire Médée, chez Eschyle comme chez Euripide l'ἀλάστωρ étant étroitement lié au destin d'un individu. Beltrametti (2000, 51) travaille sur les liens qu'il est possible d'établir entre ces deux textes, montrant que Jason s'approprie un vocabulaire de la vengeance qui apparaît alors comme un cliché, contrairement à l'emploi que Clytemnestre fait du même terme dans l'*Agamemnon*.

¹³⁸⁰ Nous empruntons l'idée à Medda (2017, III, 383).

Égisthe n'emploie par le vocabulaire du sacrifice pour désigner le meurtre des enfants, mais précise que celui-ci a été réalisé un jour de sacrifice (κρεουργόν¹³⁸¹ ἤμαρ) et le spectateur comprend qu'en lieu et place de la viande des animaux tirée des sacrifices normaux¹³⁸² Thyeste a reçu à manger la chair de ses propres enfants¹³⁸³. Un rite sacrificiel détourné et perversi a donné lieu à une pratique cannibale horrible et la faute d'Atrée est telle qu'elle a entraîné la mort d'Agamemnon.

Le vocabulaire du sacrifice est employé avec force dans la séquence finale de l'*Agamemnon* pour évoquer une perversion des normes religieuses et sociales qui caractérise en propre le monde des Atrides à la fin de de la tragédie. Au premier crime familial qui se trouve détaillé par Égisthe fait écho la mise à mort d'Agamemnon qui rappelle elle-même le sacrifice monstrueux d'Iphigénie¹³⁸⁴. La perversion du rituel du sacrifice illustre l'absence d'un ordre satisfaisant et pérenne à la fin de l'*Agamemnon* et le chaos dans lequel Clytemnestre plonge son monde en tuant son époux. Le spectateur devait se trouver horrifié par de tels rapprochements et la référence au rite sert ici à creuser l'écart entre le monde des spectateurs et celui de la fiction dès lors que le public assiste à la représentation de la perversion de ce qui constitue normalement sa norme. Le malaise ainsi créé laisse le spectateur sur un sentiment d'inachèvement et le public attend une évolution de la situation. En effet, cette présence des rites perversis prépare la restauration de la norme que l'on trouvera à la fin des *Euménides* et qui permettra de réduire l'écart entre le monde de la fiction et celui des spectateurs au point d'opérer une certaine confusion entre les deux.

À côté de ce motif majeur du sacrifice corrompu, la séquence finale de l'*Agamemnon* évoque la perversion d'autres rites. Ainsi, l'exposition des corps d'Agamemnon et de Cassandre couchés l'un à côté de l'autre renvoie au rituel du mariage¹³⁸⁵, le lit de l'union entre les deux amants, ici adultères, étant assimilé au lit funéraire où le mort est exposé¹³⁸⁶. La confusion entre

¹³⁸¹ Moreau (1985, 90) énonce par plusieurs rapprochements tout ce que le terme κρεουργόν a d'inquiétant en lui-même.

¹³⁸² Voir sur ce point Detienne et Vernant (1979).

¹³⁸³ Fartzoff (2018, 241) montre comment « le crime d'Atrée se charge d'une cruauté plus marquée encore que la guerre ou l'immolation d'Aulis... Ce qui n'était qu'images destinées à suggérer l'horreur du crime, est donc devenu réalité avec le crime ancestral d'Atrée : la bestialité est alors pleinement dévoilée. »

¹³⁸⁴ Ferrari (1997, 10) met en rapport la façon dont Agamemnon est mort piégé dans le vêtement-filet (ἀμφίβληστρον) et la façon dont Iphigénie a été tenue πέπλοισι περιπετῆ pour être sacrifiée.

¹³⁸⁵ En dehors de la séquence finale, le rituel du mariage est présent dans l'*Agamemnon* par le char sur lequel Cassandre arrive aux côtés d'Agamemnon. Sur ce point voir Noel (2012, 274).

¹³⁸⁶ Noel (2009, 74-76).

les rites du mariage et ceux réalisés à la mort d'un individu est courante dans la littérature antique¹³⁸⁷ et se retrouve dans la séquence finale de l'*Agamemnon* pour évoquer l'horreur du crime de l'épouse indigne. La main que Clytemnestre désigne comme l'ouvrière de son crime (v.1405-1406) renvoie à la main qu'elle avait unie à Agamemnon dans le mariage¹³⁸⁸ et la main des serments est devenue celle du meurtrier¹³⁸⁹. La baignoire évoquée par le chœur (v. 1539-1540) peut faire penser aux *loutra*¹³⁹⁰, aux bains de délasserment du héros épique¹³⁹¹ qui rappellent aussi les bains entrant dans le rituel du mariage¹³⁹². L'adultère est une thématique récurrente dans l'*Agamemnon*, qu'il s'agisse de celui de Thyeste et d'Aéropé¹³⁹³, de Paris et Hélène¹³⁹⁴, de Clytemnestre et Égisthe¹³⁹⁵, d'Agamemnon et Cassandre¹³⁹⁶ ou Chryseïs¹³⁹⁷. Aux vers 1388-1392, Clytemnestre évoque le plaisir qu'elle a tiré du meurtre d'Agamemnon au moyen d'une image qui n'est pas sans évoquer une version pervertie de l'union entre le féminin et le masculin¹³⁹⁸. Le manque de respect envers cette alliance réalisée au moyen d'un certain nombre de rites¹³⁹⁹ marque le désordre qui caractérise la fin de l'*Agamemnon* où l'action

¹³⁸⁷ Voir sur ce point Rehm (1994).

¹³⁸⁸ Nous empruntons l'idée à Noel (2012, 256) : « Clytemnestre a tué Agamemnon de la main favorable, la main des serments et des traités, mais aussi celle qui l'a unie à Agamemnon dans le mariage. »

¹³⁸⁹ Sur le caractère inapproprié du serment que Clytemnestre entend passer avec le génie des Plisthénides, voir Fletcher (2012, 51).

¹³⁹⁰ Le nom λουτρόν apparaissait explicitement au vers 1109 (λουτροῖσι φαιδρόνασα).

¹³⁹¹ Voir sur ce point Mauduit (1994, 141-142).

¹³⁹² Seaford (1984) McNeil (2005, 3).

¹³⁹³ Cet adultère est évoqué par Cassandre aux vers 1192-1193.

¹³⁹⁴ Cet adultère est notamment l'un des objets du premier *stasimon*, vers 399-428.

¹³⁹⁵ Cet adultère est évoqué en des termes très éloquents par le chœur, au vers 1626 (οἰκουρὸς εὐνήν ἀνδρὸς αἰσχύνων ἄμα).

¹³⁹⁶ Cet adultère est mentionné par Clytemnestre dans la séquence finale, aux vers 1440-1443 où le terme ἱστοτρίβης « caresseuse du mât » (traduction Judet de la Combe) colore les propos de Clytemnestre d'obsécrité. Judet de la Combe (2004, 157-158) : « Clytemnestre détourne un vers d'Homère (I, 31), où il est dit, à propos de Chryseïs, que les captives troyennes sont promises, en Grèce, à deux fonctions, l'amour et le tissage. Les deux se confondent, quand on est sur un navire, où l'on ne tisse pas. » Voir également Sommerstein (2002, 155-157) qui souligne le rapprochement que l'on peut faire entre ce terme et le langage de la comédie.

¹³⁹⁷ Tel qu'il est mentionné au vers 1439.

¹³⁹⁸ In « a perversion of the primaeval myth of the mating of Heaven and Earth in the spring rains ... [she] seems to have cast Agamemnon in the role of Heaven and herself in the role of Earth, while the spurt of blood stood for the gentle falling of the rain/ semen; she transformed the ancient world's supreme symbol of love between the sexes into her own supreme symbol of hatred » (Herington 1986a, 123-24). Voir également Herington (1986b) où le critique replace ces vers de l'*Agamemnon* dans le contexte plus large du mythe de l'union entre le ciel et la terre et il fait notamment un lien avec le fragment des *Danaïdes* conservé grâce à Athénée. Moreau (1985, 31-32) montre comment Eschyle travaille sur le tableau d'un âge d'or pour exprimer l'horreur du sang d'Agamemnon éclaboussant Clytemnestre. Diggle (2005, 219-221) compare ce passage avec la façon dont Homère utilise des comparaisons avec le monde naturel pour évoquer la mort de guerrier et il souligne à quel point chez Clytemnestre la nature sert à exprimer ce qui est contre nature.

¹³⁹⁹ Apollon évoque l'importance accordée par les dieux au mariage aux vers 213-218 des *Euménides*. Sur les cérémonies du mariage, voir Magnien (1936) et Seaford (1994).

principale n'a pas permis un retour à la normale mais a au contraire plongé les personnages dans un chaos dont il semble impossible de sortir à l'échelle de la tragédie.

Il est également possible de mettre la fin de l'*Agamemnon* en rapport avec la perversion des rites liés à l'hospitalité. En effet, l'accueil d'Agamemnon dans sa demeure a été dramatisé par Clytemnestre (v. 600-612), Cassandra est qualifiée par le terme de ξένη à plusieurs reprises¹⁴⁰⁰ et il s'avère dans la séquence finale que Clytemnestre a tué ses hôtes, ce qui constitue une violation franche des règles de l'hospitalité. Le bain d'Agamemnon peut ainsi être relu comme une violation des règles de l'hospitalité puisqu'il était de règle d'offrir des *loutra* à ses hôtes¹⁴⁰¹. De même, le vêtement-filet avec lequel Clytemnestre a piégé Agamemnon (v. 1380-1383) peut se lire comme une référence aux habits qui étaient offerts aux hôtes¹⁴⁰².

L'épisode du banquet de Thyeste tel qu'il est rapporté par Égisthe témoigne également d'une perversion des rites qui organisent normalement, sous l'égide des dieux, les rapports sociaux. En effet, Égisthe raconte comment Thyeste après avoir été exilé par Atrée (v. 1586 ἠνδρηλάτησεν ἐκ πόλεώς τε καὶ δόμων) est revenu en suppliant de son foyer (v. 1587 προστρόπαιος ἐστίας μολών). Atrée accepte insidieusement le suppliant qu'est Thyeste¹⁴⁰³ et lui offre en présent d'hospitalité (v. 1590 ξένια) un banquet qui est en fait composé de la chair de ses propres enfants¹⁴⁰⁴. Superposant le vocabulaire de la supplication, celui de l'hospitalité¹⁴⁰⁵ et celui de la famille (v. 1585 αὐτοῦ δ' ἀδελφόν), Eschyle montre comment Atrée a enfreint toutes les règles sociales des Grecs par le banquet anthropophage qu'il a servi à Thyeste. Atrée a rempli le rôle d'accueil incombant au supplié¹⁴⁰⁶ en épargnant la vie de Thyeste (v. 1588-1590), mais ce fut pour mieux l'outrager en lui donnant à manger ses propres enfants¹⁴⁰⁷. Égisthe rapporte alors un fait qui a eu lieu dans le passé, avant le début de l'histoire racontée par la pièce de l'*Agamemnon*, mais Eschyle a pris soin de réactualiser ce récit à la fin

¹⁴⁰⁰ V. 950, v. 1062, v. 1093.

¹⁴⁰¹ Cela est évoqué aux vers 668-671 des *Choéphores* (θερμὰ λουτρά).

¹⁴⁰² Voir Roth (1993, 5 n°11) qui donne en référence les passages suivants de l'*Odyssée* : 3. 464-468, 4 48-50, 8. 426-455 10. 358-365, 17. 87-90, cf 6.210-228, 19. 320-322.

¹⁴⁰³ Et Égisthe prend bien garde de ne pas mentionner quelle a été la faute commise par Thyeste, à laquelle Cassandra a fait référence plus tôt (1192-1193).

¹⁴⁰⁴ Medda (2017, III, 415-416) montre comment Égisthe fait de la perversion de l'hospitalité le centre de son récit en créant un effet de suspens en séparant le terme introducteur ξένια (v. 1590) et la révélation du contenu de ce cadeau (v. 1593 δαῖτα παιδείων κρεῶν).

¹⁴⁰⁵ Sur les liens entre les rituels de supplication et celui d'hospitalité, voir Gould (1973, 79).

¹⁴⁰⁶ Sur ce point, voir Gould (1973).

¹⁴⁰⁷ Spitzer (1993, 602-603) propose, après une confrontation avec d'autres textes, de traduire ξένια par « morceaux sacrés d'hospitalité » en faisant référence au banquet traditionnellement servi en cadeau d'hospitalité.

de sa pièce, signifiant le désordre du monde dans lequel vivent les personnages et que l'action des personnages n'a pas réussi à redresser à l'échelle de la pièce.

Le texte montre également que les rites funéraires, auxquels aurait droit le héros qu'est Agamemnon, vont être bafoués. En effet, le bain qui servait généralement à laver le corps du mort¹⁴⁰⁸ a pris place avant la mort et a été le lieu du crime¹⁴⁰⁹. Le chœur évoque un sang difficile à laver (v. 1460 δι' αἵμ' ἄνιπτον) et il est possible que du sang ait été visible sur le corps d'Agamemnon¹⁴¹⁰, ou plutôt sur le vêtement-filet qui a servi à l'assassiner¹⁴¹¹. Clytemnestre révèle le corps de son époux juste après l'avoir tué et il est sûr qu'il n'avait pas reçu la toilette réservée aux morts¹⁴¹². Enrouler le corps de son époux dans un vêtement après sa mort est censé être l'expression de l'attachement de l'épouse à son mari dans le cadre des rites funéraires¹⁴¹³ tandis que Clytemnestre a recouvert Agamemnon du vêtement-filet pour le tuer. La révélation des corps sur l'*ekkykléma* pouvait jouer sur l'exposition des corps¹⁴¹⁴, la *prothésis* au cours de laquelle les corps étaient présentés à ceux qui voulaient leur rendre hommage, et la posture infamante potentiellement prêtée au corps d'Agamemnon contrevenait sans doute au respect dû au mort¹⁴¹⁵. Le chœur insiste sur le caractère indigne de la couche sur laquelle repose Agamemnon (v. 1518 κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον v. 1540 χάμευναν) et qui ne convient guère à la *prothésis* attendue lors des funérailles d'un roi. Les *Choéphores* apprendront aux spectateurs que le corps d'Agamemnon a été mutilé¹⁴¹⁶ et le meurtre du héros guerrier donne lieu à un traitement sacrilège de son corps, à une perversion des rites funéraires.

Les lamentations sont une part essentielle du rite funéraire¹⁴¹⁷. Or, le chœur évoque la difficulté que va représenter la lamentation dans le cas d'Agamemnon, aux vers 1541-1550 :

¹⁴⁰⁸ Voir par exemple Mauduit (1994, 135).

¹⁴⁰⁹ Noel (2012, 246).

¹⁴¹⁰ Telle est l'interprétation de Seaford (1984, 249). Sur la perversion du rite du bain funèbre lui-même, voir Mauduit (1994, 143-144).

¹⁴¹¹ Comme le laissent entendre les vers 1010-1013 des *Choéphores*. Davies (1987, 71) qui pense que l'arme employée par Clytemnestre pour tuer son époux est une hache et non une épée, estime cependant que ces vers font référence à une injure commise plus tard par Égisthe sur le corps d'Agamemnon.

¹⁴¹² Le vers 739 des *Sept contre Thèbes* évoque la toilette des morts.

¹⁴¹³ (2013, 219) qui donne en référence Seaford (1984, 248-9), cf. Seaford (2012, 181-2, 191).

¹⁴¹⁴ Voir sur ce point Delavaud-Roux (2002, 199).

¹⁴¹⁵ Pour Diego Lanza (1988, 32-33) cependant, l'exposition des morts correspond à un apaisement de l'émotion chez le spectateur : « L'entrée du mort sur scène marquait en tout cas un premier apaisement des émotions, car l'exposition funèbre était un acte éminemment rituel et sa représentation reproduisait une pratique religieuse bien connue des spectateurs. En tant que telle, elle est un moyen d'identification rassurante. À l'exposition se joint d'ailleurs une riche surabondance verbale ; les mots et les chants qui remplissent la scène – qu'ils soient la justification du meurtre, l'éloge du mort ou les indications pour ses funérailles- introduisent une note de rationalité discursive, de relâche donc, après le bouleversement des sentiments. »

¹⁴¹⁶ Vers 439-443.

¹⁴¹⁷ Alexiou (1974).

τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων ;
 ἢ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήση, κτείνας'
 ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι
 ψυχῆ τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων
 μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι ;
 τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ
 σὺν δακρύοις ἰάπτων
 ἀληθεία φρενῶν πονήσει ;
 « Qui l'enterrera ? Qui chantera un thrène pour lui ?
 Est-ce que toi tu oseras faire cela, ayant tué
 ton propre époux tu te lamenteras pour lui,
 apportant injustement à son âme une grâce infâme,
 en récompense de ses grandes actions ?
 Qui se donnera la peine de faire un éloge funèbre pour cet homme divin,
 l'accompagnant de ses pleurs
 Dans la vérité de son âme ? »

La lamentation revient traditionnellement aux membres de la famille¹⁴¹⁸. Or, Agamemnon a été tué par son épouse et cela complique la réalisation des lamentations rituelles puisque son épouse, devenue ἐχθρά, ne peut y avoir part sans outrager encore davantage Agamemnon¹⁴¹⁹. Le chœur souligne un besoin et un problème et l'incapacité dans laquelle il est d'imaginer une réalisation satisfaisante des rites funéraires pour son roi renvoie au désordre causé par la mort d'Agamemnon. Ainsi la séquence finale de l'*Agamemnon* ne se contente pas de se servir de la perversion des rites pour exprimer le désordre qui règne dans l'univers des Atrides à la fin de l'*Agamemnon* mais annonce également un manque de respect futur des rites pour signifier que ces problèmes sont loin d'être résolus. Le chœur lui-même tente, dans l'éphymnium répété dans la strophe et l'antistrophe 2, de s'adresser au roi (v. 1490 et 1514 ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ)¹⁴²⁰ et de chanter une lamentation, mais il est tenu en échec.

Clytemnestre prétend organiser les funérailles elle-même, aux vers 1551-1554 :

οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν
 τοῦτο· πρὸς ἡμῶν
 κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν,
 οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων
 « Il ne convient pas que ce soit toi qui te soucies de cette question.

¹⁴¹⁸ Comme cela est visible à l'échelle même de l'*Agamemnon* où Clytemnestre dit au chœur que ce n'est pas à lui de se soucier de l'enterrement d'Agamemnon (v. 1551).

¹⁴¹⁹ Sourvinou-Inwood (2004, 1831-84) : « her burying Agamemnon would have been perceived to be part of the negative abnormality of the context, the disordered world in which the wife, who has, among other things, assumed characteristics that properly belong to the male, has killed her husband, an act which threatens the social order, and also specifically of an abnormal funeral with no laments. Lamenting is the part of the death ritual in which Klytemestra ought to have been playing a central role, and it is this that the chorus had asked her if she would perform. Her refusal to do so, perform her normative role, is correlative with her announcing that she will bury Agamemnon. »

¹⁴²⁰ Fartzoff (2018, 248) montre comment la répétition du titre de roi souligne l'évolution positive connue par le roi au cours de la tragédie.

C'est de ma main
qu'il est tombé, qu'il est mort et c'est moi qui l'enterrerai,
sans les pleurs de ses familiers. »

Clytemnestre s'appuie d'abord sur une réalité conforme au rite, en disant que ce n'est pas au chœur, groupe de vieillards étrangers à la famille, qu'il revient de s'occuper des funérailles, même si le chœur vient de démontrer qu'il n'était pas convenable non plus que ce soit elle qui prenne en charge ces lamentations. La reine semble établir un lien entre la capacité qu'elle a eue à tuer Agamemnon et sa capacité à l'enterrer et elle affirme ainsi sa maîtrise de la situation. Ce faisant, elle compte priver Agamemnon des pleurs de ses familiers (v. 1554) et manque à nouveau au rite¹⁴²¹.

Clytemnestre est souillée par le meurtre d'Agamemnon mais n'évoque aucun rite de purification et représente un danger de contamination pour toute la cité. Clytemnestre a assimilé le sang d'Agamemnon qui l'a éclaboussée à la rosée qui féconde le bourgeon (v. 1390-1393) et confond ainsi processus d'enfantement et mort¹⁴²². Le chœur évoque le sang qui a souillé Clytemnestre aux vers 1427-1428, et qui doit conduire à son isolement :

ὥσπερ οὖν
φονολιβεῖ τύχα φρήν ἐπιμαίνεται,
λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὔ πρέπει
« comme donc
ton esprit délire après avoir versé le sang,
le sang gras est bien visible sur ton front. »

¹⁴²¹ Les vers 429-433 des *Choéphores* reviendront sur le déshonneur subi ainsi par Agamemnon, au moment où il s'agit de s'exhorter à le venger :

ὦ ἰὼ δαΐα
πάντολμε μάτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',
ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.
« Hélas, hélas mère
destructrice et impudente, c'est au moyen de funérailles hostiles
que tu as osé enterrer le roi,
sans ses citoyens,
sans les chants de deuil,
en homme privé de pleurs »

¹⁴²² Lebeck (1971, 133) Moreau (1985, 172), Fartzoff (2018, 252-253) pour qui ce passage est particulièrement illustratif de la façon dont Clytemnestre rejette son époux et l'un des rôles de l'épouse, être fécondée par son mari.

Le chœur évoque la folie criminelle dont Clytemnestre semble être la proie et qui touche à l'impiété¹⁴²³. Au vers 1428 Stanley traduit ἐπ' ὀμμάτων par in oculis, imaginant que le masque représentait des yeux injectés de sang, signe de la folie meurtrière de Clytemnestre. Schütz estime que ἐπ' ὀμμάτων signifie que Clytemnestre a du sang au-dessus des yeux, c'est-à-dire sur le front. Nous supposons que des traces de sang étaient effectivement visibles sur le masque de la reine et que cela incarne concrètement la souillure dont elle est touchée. Au vers 1460 le chœur évoque un sang difficile à laver (δι' αἵμ' ἄνιπτον) et Medda (2017, III, 363) pense que le texte fait référence au caractère inexpiable du crime de Clytemnestre, plutôt qu'au sang qui n'a pas encore été lavé, selon l'analyse de Seaford que nous avons déjà évoquée. Le chœur désigne Clytemnestre par l'expression χώρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων au vers 1645. Le chœur souligne la pollution que Clytemnestre représente pour la cité ainsi que pour les dieux locaux et la fin de la pièce est marquée par l'entrée d'un personnage souillé dans le palais royal là où Oreste, lui aussi touché d'une souillure, s'exilera. Clytemnestre empêche les lamentations pour Agamemnon et ne prévoit pas de rite de purification. Le meurtre d'Agamemnon tel qu'il est réalisé par Clytemnestre perturbe toutes les règles entourant la mort chez les Grecs et l'absence de respect pour le défunt annonce le réveil de sa colère dans les *Choéphores*.

Aucun rite n'est réalisé dans la séquence finale de l'*Agamemnon* mais la présence des rituels est diffuse dans tout le passage et constitue l'un des moyens par lesquels le dramaturge signifie aux spectateurs le désordre qui caractérise l'univers de ses personnages. Sur le plan politique, la continuité du pouvoir est assurée par la tyrannie d'Égisthe que le spectateur et le chœur voient se mettre en place sous leurs yeux mais cette continuité se déroule sur un arrière-plan de violence, d'impiété et de crime. Clytemnestre rentre dans le palais en énonçant son ambition d'arranger les choses (v. 1673), mais force est de constater qu'elle a été elle-même l'artisan du chaos¹⁴²⁴ dans lequel se trouve plongé le monde de la fiction à la fin de la pièce. La corruption ou l'absence des rites nécessaires à une vie ordonnée sont le signe d'un détraquement et de l'échec des personnages à parvenir à une situation stable et pérenne à la fin de la pièce. Le tableau chaotique sur lequel s'achève l'*Agamemnon* peut être d'autant plus noirci qu'il ne

¹⁴²³ Passion meurtrière et impiété sont associées dans la figure des Argiens dans les *Sept contre Thèbes*, plus particulièrement aux vers 380-383 où Tydée, dans sa folle envie d'aller combattre, insulte le devin Amphiaraos. Sullivan (1997, 39) insiste sur la conjonction entre un désordre du φρήν et l'énoncé de paroles orgueilleuses, ce que l'on retrouve également dans les *Sept contre Thèbes* (484).

¹⁴²⁴ Ce chaos s'exprime également sur le plan musical, le chœur disant que la mort d'Agamemnon correspond à une violation des règles de la musique (v. 1472-1474). Voir Fleming (1977, 230).

s'agit pas de la fin définitive de l'histoire des Atrides¹⁴²⁵. Le désordre qui caractérise la fin de l'*Agamemnon* crée une distance entre le spectateur et l'action représentée dans la mesure où trop d'éléments semblent encore devoir être réglés pour que le public puisse s'identifier à l'action des personnages. Le dramaturge fait référence à des pratiques qui forment le quotidien des spectateurs mais dont la signification est détournée pour exprimer la violence qui caractérise l'univers des personnages. Le spectateur se trouve ainsi plongé dans une vision cauchemardesque qui bouleverse les pratiques qui ordonnent généralement son univers et se trouve ainsi figuré le dysfonctionnement des relations entre les personnages. Il s'agit d'un monde où les barrières morales et religieuses ont été détruites par l'audace de Clytemnestre mais qui maintient l'univers de la fiction distinct de celui des spectateurs.

Le *Prométhée enchaîné* : le chaos chez les dieux

Le *Prométhée enchaîné* est peut-être également la première tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif. Sa séquence finale est la seule qui s'achève directement sur une catastrophe, comme nous avons déjà pu l'évoquer. En effet, la tragédie se clôt par le cataclysme destiné à ensevelir le Titan et le spectateur partage jusqu'au bout de l'œuvre le sort exceptionnel d'un protagoniste non moins exceptionnel. La fin répond au début de la pièce en mettant en scène un châtement extraordinaire infligé au Titan et les deux extrémités de l'œuvre sont marquées par l'exercice d'une grande violence à l'encontre du personnage. Le dramaturge a choisi d'achever sa pièce par un coup d'éclat et la séquence finale ne fournit guère de discours qui analyse la signification et les conséquences éthiques de ce châtement. Prométhée décrit le châtement qui arrive sur lui (v. 1080-1090), Hermès évoque la suite des peines que va connaître le Titan (v. 1014-1025) mais le spectateur ne dispose que de très peu de recul par rapport à la catastrophe qui doit ensevelir Prométhée. Ce dernier qualifie d'injustice le sort qu'il subit (v. 1093 ὡς ἔκδικα πάσχω) mais c'est le seul jugement qui est posé sur l'action qui sans doute parle

¹⁴²⁵ La perversion des rites telle qu'elle est mise en scène à la fin de l'*Agamemnon* doit être mise en regard de l'ordre retrouvé à la fin des *Euménides*. Au sujet de l'*Orestie* se retrouve ainsi le mouvement que Diego Lanzo (1988, 38) estime typique de la tragédie grecque : « il faut donc discerner un double mouvement du spectacle tragique : le déclenchement d'un malaise progressif et, ensuite, le soulagement ; un mouvement qu'on pourrait dire d'aller et retour psychique. Le malaise est marqué par l'éloignement du public de son cadre de vie le plus habituel, par son déplacement sur le terrain de la transgression souvent jusqu'aux limites de l'horreur ; le soulagement est marqué par le chemin opposé : la récupération des normes qui règlent la vie quotidienne des hommes, des justes rapports avec la divinité, de la certitude que les dieux donnent à l'existence des humains. »

d'elle-même. La violence de Zeus s'exprime à un état assez brut et l'effet créé est celui d'un chaos originel où se trouvent plongés les personnages¹⁴²⁶. Il est difficile de savoir comment la mise en scène rendait compte de cette violence mais le texte fait passer les spectateurs, sans guère de transition, de l'éclat de la colère de Zeus à la fin de la pièce.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné*, qui met en scène un châtiment exceptionnel pour un personnage divin, semble largement éloignée du monde des spectateurs. En effet, la seule humaine apparaissant dans le drame, Io, est sortie juste avant le dernier chant du chœur et les personnages restant en scène ne sont que des dieux alors que dans la séquence finale des *Euménides* des humains, les membres du jury, restaient en scène jusqu'au bout et représentaient en partie sur scène les spectateurs. Si le début de la tragédie a bien insisté sur le fait que c'est pour les hommes que Prométhée s'est mis en peine et est puni par Zeus (v. 7-8, v. 28-30, v. 38, v. 82-83, v. 107-113, v. 123, v. 228-241, v. 248-254, v. 442-508, v. 612-614), cette dimension est passée sous silence lors de la séquence finale de la tragédie. En effet, aux vers 910-912 Prométhée évoque la malédiction paternelle lancée par Kronos au moment où il a perdu son trône¹⁴²⁷ et fait de la chute à venir de Zeus la conséquence d'une affaire qui a eu lieu entre les dieux. Aux vers 913-914 Prométhée précise que personne d'autre que lui parmi les dieux (οὐδεὶς θεῶν... πλὴν ἐμοῦ) ne peut sauver Zeus de la chute et situe ainsi le conflit dans un contexte essentiellement divin, ne suggérant guère que c'est d'un humain que pourrait venir le salut pour Zeus. Même si c'est pour le ridiculiser, Prométhée donne une image du pouvoir divin et céleste de Zeus (v. 916-917) et marque ainsi l'ampleur de la distance qui sépare les hommes des dieux. L'adversaire que Zeus se prépare est qualifié de *δυσμαχώτατον τέρας* au vers 921 et ce qualificatif éloigne le spectateur du monde des hommes pour le faire entrer dans celui des monstres. Aux vers 922-925 sont évoquées les armes qui interviendront dans la lutte entre Zeus et le futur prétendant au trône, et à nouveau la grandeur des moyens employés place l'action dans le domaine des dieux et non pas dans celui des hommes. Ainsi, l'évocation de la foudre (κεραυνῶ), du tonnerre (βροντῆς) et du trident de Poséidon (τρίαιναν)¹⁴²⁸ sont autant de signes qui placent le conflit dans le monde des dieux où les humains n'ont guère le pouvoir

¹⁴²⁶ Moreau (1985, 214) : « tout se mêle et la confusion est accrue par un vocabulaire animiste qui dote les forces de la nature d'une vie sauvage. »

¹⁴²⁷ Il est notable qu'à aucun moment dans la pièce le dramaturge n'évoque le fait que Cronos mangeait ses enfants et que c'est essentiellement pour cette raison que Zeus s'était porté contre lui.

¹⁴²⁸ Griffith (1983, 251) explique la référence à Poséidon par la compétition qui a eu lieu entre lui et Zeus au sujet de Thétis, tel que le raconte Pindare (*Isthmique* 8.26 sqq).

d'intervenir. De même la puissante tempête déclenchée par Zeus à la fin de la pièce (v. 1014-1019, v. 1080-1090) et le châtement à venir de Prométhée (v. 1020-1029) installent un cadre extraordinaire et différent de celui dans lequel se déroulent les affaires des hommes.

Le finale met en scène un personnage qui ne peut pas mourir¹⁴²⁹, qui prétend connaître l'avenir¹⁴³⁰ et qui se trouve fortement distinct des mortels, contrairement à Athéna qui à la fin des *Euménides* refusait de recourir aux armes magiques de son père (v. 826-829) et n'employait que cette arme commune aux hommes qu'est la parole. La séquence finale du *Prométhée enchaîné* se concentre sur la rébellion d'un dieu et la personnalité rebelle de Prométhée ainsi que le défi qu'il lance à Zeus sont les éléments qui ressortent avec le plus de netteté de ce finale. La séquence finale donne en effet à voir aux spectateurs le destin exceptionnel d'un individu divin lui-même caractérisé par une certaine singularité par rapport aux autres dieux et dans le finale les humains n'apparaissent même plus comme la motivation qui a poussé Prométhée à défier Zeus. En effet, seul Hermès mentionne les mortels¹⁴³¹ et Prométhée ne rappelle pas les sentiments de pitié à l'égard des hommes qui ont conduit son geste. Le finale du *Prométhée enchaîné* ne propose aucune réflexion sur l'influence des dieux sur le destin des hommes, mais montre un dieu en révolte contre les autres dieux. Prométhée n'évoque pas quelles conséquences aurait pour les hommes la chute de Zeus et l'avènement d'un nouveau monde. Les dieux sont des personnages qui agissent sous les yeux des spectateurs dans ce finale mais ils n'ont guère pour souci le sort de hommes, contrairement à l'action d'Athéna dans le finale des *Euménides*.

À la fin de la pièce, le vol du feu par Prométhée a cessé d'être le centre de l'intrigue¹⁴³² qui est maintenant l'union que Zeus s'apprête à contracter et qui doit provoquer sa chute (v. 908-909, v. 947-948). Contrairement au vol du feu, dont il n'est fait qu'un bref rappel par

¹⁴²⁹ v. 933

τί δ' ἄν φοβοίμην ᾧ θανεῖν οὐ μόρσιμον;
« Que craindrais-je, moi pour qui le destin n'a pas prévu que je meure ? »

¹⁴³⁰ v. 929

ἄπερ τελεῖται, πρὸς δ' ἃ βούλομαι λέγω
« ce qui se concrétise, outre mon désir, voilà ce que je dis »

¹⁴³¹ v. 945-946 :

τὸν ἔξαμαρτόντ' εἰς θεοὺς ἐφημέροις
πορόντα τιμάς
« celui qui a commis une faute envers les dieux en fournissant aux éphémères des honneurs »

¹⁴³² Saïd (1985, 160) fait cependant remarquer que le motif du feu n'est pas absent dans le finale du *Prométhée enchaîné* où l'élément volé par le Titan et qui représente l'habileté technique mise au service des hommes fait partie du châtement lancé contre le protagoniste (v. 1043-1044, v. 1083-1084).

Hermès aux vers 945-946, cette question du mariage de Zeus ne concerne guère les humains. En effet, si l'épisode avec Io a traité la question des amours de Zeus pour une mortelle, il paraît peu probable que ce soit de l'union avec une humaine que naisse l'être qui détrônera Zeus, car un héros n'aurait pas le pouvoir d'inquiéter Zeus et le spectateur voit l'action s'éloigner du monde des hommes. Alors que les vers 442-508 étaient consacrés à l'évolution des hommes grâce aux inventions de Prométhée et que le troisième épisode invitait les spectateurs à prendre en pitié les malheurs d'Io, la séquence finale semble oublier les hommes pour donner un tableau des rapports entre les dieux.

Dans cet univers exclusivement occupé par des dieux que présente le finale du *Prométhée enchaîné*, il est cependant possible de repérer certaines références à des pratiques humaines pour rendre compte de l'écart entre l'univers des spectateurs et celui des personnages. De même que dans la séquence finale de l'*Agamemnon*, mais de façon moins nette, la fin du *Prométhée enchaîné* exprime le chaos en faisant des références à la perversion de pratiques normées appartenant au quotidien des spectateurs. Ainsi le début de la séquence finale commence par un serment exprimé par Prométhée (v. 907 ἢ μήν). Dans l'Antiquité, un serment pouvait donner lieu à des rites, comme cela est illustré chez Eschyle lui-même, aux vers 42-48 des *Sept contre Thèbes* où se trouve évoqué le sacrifice fait par les sept Argiens pour sceller leur serment de prendre Thèbes ou d'y mourir. Cependant cette dimension n'est guère travaillée dans la séquence finale du *Prométhée enchaîné* où de toute façon le protagoniste est dans l'incapacité de réaliser quoi que ce soit, enchaîné comme il l'est.

Cependant, l'idée d'un pouvoir menaçant qui peut être conféré à une parole dans un contexte de lutte et d'affrontement se retrouve dès les vers 910-912 où Prométhée évoque la malédiction lancée par Kronos :

πατὸς δ' ἀρὰ
Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανήσεται,
ἦν ἐκπίτων ἠρᾶτο δηναιῶν θρόνων.
« La malédiction de son père
Cronos alors triomphera définitivement,
celle qu'il a lancée en tombant de son trône antique. »

Chez Hésiode, l'idée d'une malédiction était plutôt rapportée à la prise de pouvoir par Kronos qu'à celle de Zeus¹⁴³³, et ce déplacement, qui n'est mentionné qu'à la fin du *Prométhée*

¹⁴³³ Le terme ἀρὰ en lui-même n'est pas employé chez Hésiode. Cependant, comme le montre Stamatopoulou (2017, 141), Ouranos évoque les futurs malheurs des Titans (*Théogonie*, v. 207-210, τοῖο δ' ἔπειτα τίσις

enchaîné, rend compte de la volonté du dramaturge d'inscrire la prise de pouvoir par Zeus dans le cadre d'une succession violente entre les membres d'une même famille¹⁴³⁴. De même que la malédiction donnait lieu aux seuls rites conformes dans la séquence finale de l'*Agamemnon*, de même une référence se trouve faite à l'emploi magique de la parole pour s'assurer d'une vengeance à la fin du *Prométhée enchaîné* et les pratiques religieuses servent de modèle pour exprimer le désordre qui règne parmi les personnages.

La séquence finale prend pour point de départ le refus exprimé par Prométhée de révéler à Zeus l'identité de celle avec qui il ne doit pas s'unir. La séquence finale fait donc plusieurs références au mariage (908 γάμον γαμεῖν, v. 947 οὔστινας κομπεῖς γάμους). Le mariage n'est guère envisagé ici dans sa composante rituelle, puisqu'il est envisagé comme l'union reproductrice entre deux dieux, mais il faut remarquer que l'union telle qu'elle est évoquée dans la séquence finale du *Prométhée* suppose un dévoiement du mariage. En effet, la procréation est un but avoué du mariage dans l'Antiquité mais l'enfant doit permettre la perpétuation du patrimoine familial¹⁴³⁵ et non pas la perte de son pouvoir par le père. La conséquence de l'union sera pour Zeus une chute violente du pouvoir (v. 920-925) et le dramaturge exploite ainsi le potentiel tragique des récits de succession du pouvoir tels qu'on pouvait les lire chez Hésiode¹⁴³⁶.

Au vers 936, le chœur fait référence à Adrastée :

οἱ προσκυνούντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.
« Ceux qui s'inclinent face à Adrastrée sont sages »

Comme d'autres passages dans l'œuvre, ce vers assimile davantage les Océanides à des humaines qu'à des divinités¹⁴³⁷. En effet, le chœur fait référence aux gestes rituels que l'on peut réaliser dans le culte d'une divinité pour exprimer la prudence de celui qui se montre humble. Or Prométhée se moque de l'humilité dont les Océanides l'invitent à faire preuve, au vers 937 :

σέβου, προσεύχου, θῶπτε τὸν κρατοῦντ' ἀεὶ.
« Honore, prie, flatte celui qui a le pouvoir pour l'instant. »

μετόπισθεν ἔσεσθαι où un lien étymologique est créé par le poète entre τίσις et τιταίνω, le verbe auquel Hésiode rattache le nom Titan). Lorsque Zeus vainc les Titans et les relègue dans le Tartare, le poète évoque l'Érinie de leur père (v. 471-473).

¹⁴³⁴ Selon Desclos (2011, 77) : « Eschyle (...) laisse ouverte la suite des fautes des châtiments ».

¹⁴³⁵ Sur la procréation comme finalité du mariage, voir par exemple Brulé (1996).

¹⁴³⁶ Solmsen (1995, 157-177), Stamatopoulou (2017).

¹⁴³⁷ Nous pensons notamment au dernier *stasimon* de l'œuvre où les Océanides parlent du mariage comme de jeunes Athéniennes pourraient le faire, avec des préoccupations d'endogamie sociale qui les rattachent à des humaines.

L'accumulation de trois impératifs ridiculise le chœur qui invite le titan à la modération et prière et marques d'honneur sont associés à une flatterie servile. Moreau (1985, 216) fait remarquer que « *sebas*, le respect d'antan n'existe plus. Ni *sebas*, ni *sebô*, ni *sebizô*, ni *septos* ne sont utilisés dans le Prométhée pour indiquer le respect à l'égard de Zeus. Le seul emploi désigne un *sebas* négatif, la flagornerie d'Hermès (Pr. 937) ». À ce moment, Prométhée ne parle pas tant d'Hermès qu'il ne congédie les Océanides comme il l'avait fait pour leur père¹⁴³⁸ et c'est la première fois que Prométhée s'énerve devant le chœur¹⁴³⁹. Le manque de respect dont fait preuve Prométhée à l'égard de Zeus, son refus de s'avilir face au roi des dieux s'expriment par une référence ironique au culte et le désordre qui règne dans les relations entre les dieux est exprimé au moyen de verbes qui expriment la régulation des rapports entre les hommes et les dieux.

Prométhée exprime son refus de céder face à Zeus en faisant référence au rituel de la supplication, aux vers 1002-1006 :

εἰσελθέτω σε μήποθ' ὡς ἐγὼ Διὸς
 γνώμην φοβηθεῖς θηλύνουσι γενήσομαι,
 καὶ λιπαρήσω τὸν μέγα στυγούμενον
 γυναικομίμοις ὑπτιάσμασιν χερῶν
 λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε· τοῦ παντὸς δέω.
 « Que ne te vienne jamais à l'esprit l'idée que moi,
 craignant la pensée de Zeus je devienne comme une femme
 et que je supplie d'une manière pressante celui qui est grandement haï,
 en tournant mes mains vers le ciel à la manière des femmes,
 de me libérer de ces liens. Il s'en faut du tout au tout. »

Prométhée refuse de supplier Zeus pour obtenir qu'il le libère de ses chaînes. Ce faisant, Prométhée imagine pouvoir employer ses mains, à savoir les tourner vers le ciel, qu'il ne peut pas bien réaliser, enchaîné comme il l'est. Le mouvement de la supplication, qui suppose de se porter auprès du supplié est interdit au Titan et ce dernier rejette comme humiliante une pratique qu'en fait il ne peut pas réaliser. Le rituel de supplication suppose effectivement une grande humiliation de la part du suppliant¹⁴⁴⁰ et Prométhée, dans l'orgueil qui le caractérise, se détache du tout au tout de cette attitude d'humiliation (τοῦ παντὸς δέω). Associée à la peur (φοβηθείς) et au féminin (θηλύνουσι, γυναικομίμοις), la supplication est rejetée avec un certain mépris par Prométhée qui se place ainsi du côté de valeurs viriles qui l'empêchent de s'humilier face à

¹⁴³⁸ Voir sur ce point Long (1958, 271).

¹⁴³⁹ Nous empruntons cette remarque à Griffith (1983, 252) qui montre que l'énervement de Prométhée traduit le dégoût qu'il ressent pour la piété et la prudence traditionnelles.

¹⁴⁴⁰ Gould (1973, 95 sqq).

Zeus. Refusant de s'abaisser devant Zeus, Prométhée appelle sur lui un châtiment et conduit l'intrigue dans une impasse. La supplication apparaît souvent comme un recours désespéré lorsque les personnages n'ont plus d'autre option¹⁴⁴¹ et par la référence au refus de ce rite, le dramaturge signifie l'incapacité dans laquelle sont les personnages à trouver une issue à leur conflit et une relation harmonieuse entre eux.

Aux vers 1056-1057, Hermès fait référence à une prière qui trahirait la folie de Prométhée :

τί γὰρ ἐλλείπει μὴ οὐ παραπαίειν
ἢ τοῦδ' εὐχή ;
« Que manque-t-il à sa prière
pour démontrer sa déraison ? »

En effet, Prométhée vient d'énoncer une série d'impératifs par laquelle il invite Zeus à déchaîner un cataclysme sur lui, à troubler l'ordre de l'ensemble de l'univers (v. 1043-1053). Hermès interprète ces vœux comme une prière (εὐχή) dont il souligne le caractère inapproprié en l'assimilant à l'expression d'une folie (παραπαίειν, μανιῶν). Prométhée vient de prononcer des paroles de fort mauvais augure et de fait il attire sur lui-même le cataclysme qui aura lieu à la fin de la tragédie. L'emploi du terme εὐχή souligne les problèmes de communication qui caractérisent la relation entre Zeus et Prométhée et ce dernier n'a pas su trouver les paroles appropriées pour s'adresser au roi des dieux.

En outre, la plupart des critiques s'accorde pour dire que la fin du cycle consacré par Eschyle à Prométhée s'achevait par l'instauration d'un culte. Même West (1979, 131) qui estime que le *Prométhée Pyrphoros* doit être considéré comme la première tragédie de la trilogie et non pas la troisième, estime que le *Prométhée délivré* pouvait s'achever par un développement au sujet de la couronne que Prométhée portait en souvenir de ses peines et qui fut ensuite portée par les hommes. Ceux qui estiment que le *Prométhée Pyrphoros* était la dernière tragédie de la trilogie, pensent que cette tragédie était consacrée à l'instauration de la cérémonie des Lampédophories¹⁴⁴². Il s'agissait sans doute d'une course au flambeau destinée à commémorer l'apport du feu aux hommes par Prométhée¹⁴⁴³. Mazon (1921, 157) évoque

¹⁴⁴¹ Comme dans les *Suppliantes* où les Danaïdes se portent auprès des Argiens pour échapper à leurs cousins.

¹⁴⁴² West (1979, 131) « Attic Prometheia ».

¹⁴⁴³ Farnell (2010, V, 378-381). D'après Pisi (1990, 24-25): « il culto ateniese di Prometeo culminava nella celebrazione di una festa, i Promethia, di cui sappiamo soltanto che era occasione di una corsa a staffetta con fiaccole in forma agonistica (anzi, secondo la testimonianza di Menandro tale agone ritual costituiva l'unica forma di omaggio tributata al Titano), e probabilmente di concorsi musicali. Ad Atene lo svolgersi di lampadedromie,

l'autel qui s'élevait à l'Académie, consacré à « Prométhée porte-feu »¹⁴⁴⁴. Il est ainsi possible que l'ordre finalement trouvé à l'issue de la trilogie se soit exprimée par la fondation d'un culte¹⁴⁴⁵, comme cela est le cas pour la trilogie de l'*Orestie* et peut-être des *Danaïdes*. Dans le *Prométhée enchaîné* lui-même, il est à noter que des étologies sont présentes mais pas à la fin de la pièce puisqu'elles mettent en rapport les errances d'Io avec la géographie connue par les spectateurs (v. 732-734 et v. 839-841)¹⁴⁴⁶.

La séquence finale du *Prométhée enchaîné* ne met en scène aucun rituel, pas plus que ne le fait le reste de la pièce. Cependant, le texte ne s'interdit pas de faire référence à différents rites pour signifier aux spectateurs le chaos qui caractérise les relations entre les personnages à la fin de la pièce. Serment et malédiction sont convoqués pour exprimer les malheurs que les personnages se souhaitent les uns aux autres, le mariage est présenté comme une union destructrice. Prométhée se refuse à se laisser aller à la supplication qu'il caricature et ce refus marque l'orgueil du protagoniste. Hermès assimile à une prière les vœux que fait Prométhée de voir l'univers bouleversé et l'écart entre une prière traditionnelle et les paroles de Prométhée souligne le caractère vicié des rapports entre les personnages. Dans le *Prométhée enchaîné*, de même que dans l'*Agamemnon* mais à un degré moindre, le détournement des rites et institutions est employé pour signifier l'échec des personnages à trouver un ordre stable malgré l'action menée dans la pièce. Le dysfonctionnement des pratiques rituelles à la fin du *Prométhée enchaîné* creuse l'écart entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs et signifie qu'un long chemin reste à parcourir avant que les personnages ne connaissent un ordre viable. Le dramaturge se sert de la corruption d'éléments familiers du spectateur pour configurer l'univers chaotique des dieux du *Prométhée enchaîné* et le texte souligne ainsi tout à la fois sa proximité et son étrangeté par rapport aux spectateurs. L'irruption de références aux usages humains dans le monde des dieux permet aux spectateurs de se sentir concernés par une action qui se déroule pourtant parmi des dieux et malgré l'effacement de la thématique de la philanthropie dans le finale, la dispute entre Hermès et Prométhée conserve par bien des aspects un cadre humain.

praticate del resto anche in altre zone della Grecia, era previsto dal programma di numerose feste; le fonti fanno però pensare all'esistenza di una connessione tra tre particolari corse con fiaccole, quelle cioè che avevano luogo rispettivamente nei Promethia, Hephaistia e Panathenai. ».

¹⁴⁴⁴ Mazon donne comme référence Athénée XV 672 et 674d.

¹⁴⁴⁵ Telle est également la supposition de Schadewalt (1974, 134-135).

¹⁴⁴⁶ Voir sur ce point Dunn (1996, 57-59).

Les *Suppliantes* : un ordre en péril.

La séquence finale des *Suppliantes* maintient le spectateur plongé dans l'histoire des Danaïdes présentée comme inachevée. Les références aux rites ou aux coutumes grecques servent plutôt à marquer le danger que court la cité d'Argos dont l'ordre est mis en péril par l'intégration des Danaïdes. La fin des *Suppliantes* n'est pas marquée par la perversion des rites comme cela est le cas de la fin de l'*Agamemnon*, mais le refus du mariage par les Danaïdes, les dangers que représente l'accueil des étrangers aussi bien du côté des Argiens que du côté des Danaïdes soulignent l'écart entre la représentation et un fonctionnement normal de ces institutions. Il nous semble en outre que la tirade de Danaos sur l'universalité du désir et la présence du chœur secondaire induisent un certain recul par rapport à l'action, recul qui permet aux spectateurs de saisir les enjeux de l'action.

La tragédie des *Suppliantes* est fondée sur la réalisation d'un rituel, celui de la supplication, qui est techniquement achevé dès le vers 506¹⁴⁴⁷ et dont la séquence finale présente la conséquence et la réussite, par la mise en scène du départ des Danaïdes pour la cité d'Argos. Le début de la tragédie, qui met en scène la supplication des Danaïdes assises aux autels argiens, semble s'appuyer davantage sur le rite que la fin. De même, le chant de bénédiction que les Danaïdes entonnent pour les Argiens lorsqu'elles apprennent la décision favorable qu'ils ont prise à leur égard est doté d'une dimension rituelle plus marquée que la procession finale où les Danaïdes se disputent avec le chœur secondaire. La scène où la démocratie athénienne se voit tendre un miroir est sans doute celle où Danaos raconte à ses filles comment les Argiens ont voté pour l'accueil des suppliantes (v. 605-624) et la pièce dans son intégralité est parcourue de références à la démocratie qui invitent le spectateur à identifier dans une certaine mesure Athènes et l'Argos du mythe¹⁴⁴⁸. Dans les *Suppliantes*, la séquence finale n'est donc pas le lieu où se joue prioritairement un rapprochement entre le monde de la fiction et celui des spectateurs et la présence de rites et de coutumes remplit d'autres fonctions.

¹⁴⁴⁷ Telle est l'interprétation qu'en donne Gould (1973, 89) qui estime que la supplication est achevée dès lors que les Danaïdes ont trouvé un proxène (v. 491) et que Danaos quitte l'espace sacré pour aller réaliser sa mission devant le peuple d'Argos.

¹⁴⁴⁸ Voir par exemple sur ce point Ehrenberg (1950, 517-524). Zeitlin (1990b, 145), pour qui Argos est un terme intermédiaire entre l'anti-Athènes qu'est Thèbes et Athènes elle-même : « in the *Suppliants* of Aiskhylos, the first and only surviving play of his Danaid trilogy, we find a model king, Pelasgos, just like Theseus, and a democratic city that closely resembles the Athenian ideal. (...) But there are reasons to suppose that Argos in the last play will have furnished a solution in its own city to the dilemma raised by the collective crime of the maidens. And the means most probably are not unlike those deployed to save the Argive Orestes in the third play of Aiskhylos' other trilogy, the *Oresteia*. »

Une partie de la séquence finale est consacrée aux remerciements rituels dont doivent s'acquitter les Danaïdes auprès des Argiens qui les accueillent. Danaos introduit ainsi sa tirade, aux vers 980-982 :

ὦ παῖδες, Ἀργείοισιν εὐχεσθαι χρεῶν,
θύειν τε λείβειν θ', ὡς θεοῖς Ὀλυμπίοις,
σπονδάς, ἐπεὶ σωτήρες οὐ διχορρόπως.
« Mes filles, il faut faire des prières pour les Argiens
et des sacrifices, et verser des libations, comme à des dieux olympiens
puisque'ils ont été unanimement nos sauveurs »

Danaos évoque les prières (εὐχεσθαι), les sacrifices (θύειν) et les libations (λείβειν... σπονδάς) que ses filles doivent réaliser en remerciement pour les Argiens. L'action suivant la fin de la pièce se présente donc comme l'exécution de rituels permettant de rendre grâce aux Argiens. Danaos semble ainsi prouver la piété et la gratitude de ses filles. Cependant la comparaison entre les Argiens et les dieux olympiens¹⁴⁴⁹ (ὡς θεοῖς Ὀλυμπίοις) devait être dérangeante pour un spectateur athénien et renvoie à la nature barbare des Danaïdes¹⁴⁵⁰, dans la mesure où la confusion entre homme et dieu était, pour les Grecs, typique de la mentalité des Barbares¹⁴⁵¹. Danaos évoque ainsi un dévoiement possible de rites grecs et rappelle la démesure que peuvent incarner les Danaïdes au moment où elles s'apprêtent à intégrer une cité grecque. Danaos met en avant la valeur grecque qu'est la *charis* (v. 990 χάριν σέβεσθαι τιμωτέραν χρεῶν), mais le spectateur se demande davantage quel est le prix que vont payer les Argiens, pour avoir accueilli les Danaïdes, plutôt qu'ils ne s'intéressent aux prières et offrandes dont les Danaïdes vont gratifier les Argiens.

Les Danaïdes affichent leur intention d'honorer les dieux de la cité qui les accueille et les fleuves d'Argolide (v. 1018-1030)¹⁴⁵² en lieu et place du Nil¹⁴⁵³. Les filles de Danaos

¹⁴⁴⁹ Cette mention rappelle la façon dont les Danaïdes viennent de qualifier Pélasgos de δῖε Πελασγῶν (v. 967).

¹⁴⁵⁰ Comme l'exprime Frontisi-Ducroux (1987, 87), le masque des Danaïdes au teint bronzé rappelle tout au long de la pièce ce caractère barbare des Danaïdes : « l'intrigue pourrait, très schématiquement, être ramenée à un conflit entre les deux catégories du *prosopon*, l'*optique*, le masque porté par les choreutes, qui révèle la vérité des Danaïdes, et le *prosopon diégétique*, le visage qu'elles veulent se donner, et qui, exemplaire de tout leur comportement, et redoublant leur langage, va peu à peu dissimuler et effacer le premier, et infléchir l'action. » Il nous semble que dans la séquence finale, les Danaïdes se révèlent à plusieurs moments pour les barbares qu'elles sont.

¹⁴⁵¹ Dans les *Perses*, les barbares que sont les Perses sont également caractérisés par leur tendance à confondre hommes et dieux (v. 80, v. 157-158). Au sujet de l'intervention de Danaos dans les *Suppliantes*, Lomiento (2014, 197) : « il suo intervento, che si estende dal v. 980 al v. 1113, si apre con l'esortazione, eccessiva per la sensibilità ellenica, ma in tono con la connotazione esotica del sovrano straniero ».

¹⁴⁵² Rawles (2018, 233) relève la façon dont le chœur souligne son activité chorale au début du chant, par les noms μέλος, αἶνος et ὕμνος.

¹⁴⁵³ Au sujet des hymnes chantés pour le Nil, voir Bacon (1961, 40).

donnent ainsi l'impression qu'elles seront un bienfait pour Argos et entendent mettre leur pureté de vierges au service du culte argien. Cependant, le chœur secondaire ne manque pas d'évoquer la guerre qui va avoir lieu en conséquence de l'accueil des Danaïdes à Argos (v. 1045). Les honneurs que les Danaïdes prétendent rendre aux Argiens font pâle figure face à l'imminence de l'intervention d'Arès meurtrier (v. 664-665). De même, Danaos imagine que sa mort entraînerait un mal éternel pour le pays des Argiens (v. 988 χώρα δ' ἄχθος αἰείζων πέλοι), ce qui est peut-être une façon détournée d'annoncer la souillure que les Danaïdes vont apporter à Argos en tuant leurs époux¹⁴⁵⁴. De fait, les prières que font les Danaïdes dans la séquence finale sont destinées à rejeter le mariage avec les Égyptiades et non pas à œuvrer à la prospérité d'Argos. Dans les *Suppliantes*, c'est le respect des rites qui conduit les Argiens au chaos de la guerre et Eschyle construit avec habileté une situation dramatique à partir de la piété des Argiens.

Davantage que l'hospitalité c'est la thématique de la *métoikia* qu'aborde le finale des *Suppliantes*, cette procédure d'intégration partielle d'individus non citoyens. Aux vers 994-995, Danaos avertit ses filles en ces termes :

πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλῶσσαν εὐτυκον φέρει
κακὴν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετέες μύσαγμα πῶς.
« Tout le monde a dans sa bouche une insulte bien forgée contre un métèque,
une parole de haine tombe aisément. »

Danaos s'assimile lui et ses filles à des métèques, et de fait lui ou les Danaïdes ne sont jamais désignées par les termes *astoi* ou *politai* au cours de la pièce¹⁴⁵⁵. Le verbe *μετοικεῖν* était également employé au vers 609 pour évoquer le nouveau statut des Danaïdes à Argos et dans la séquence finale c'est en tant que métèques que les Danaïdes s'apprêtent à faire leur entrée dans la cité qui les accueille. Bakewell (1997, 214) estime que l'importance accordée par les personnages à la question du logement des Danaïdes, permet de mettre en relief le statut de métèque accordé à Danaos et à ses filles et le critique fait remarquer que la concession d'une résidence sans frais de logement (v. 1011 λάτρων ἄτερθεν) est une grande marque d'honneur dont les Argiens gratifient les Danaïdes. Pour Pélasgos, accorder le statut de métèque aux filles de Danaos est un moyen pour protéger la cité de la souillure que représente le suicide des Danaïdes. Cependant il s'agit également d'une prise de risque considérable qui aura sans doute

¹⁴⁵⁴ Zeitlin (1988, 257).

¹⁴⁵⁵ Bakewell (1977, 211).

pour résultat la mort de Pélasgos dans la suite de la trilogie¹⁴⁵⁶ et les métèques sont présentés comme plus problématiques que bénéfiques, contrairement à ce qui est mis en scène à la fin des *Euménides*. Dans les *Suppliantes*, l'acceptation d'étrangers comme métèques conduit à la guerre et il est possible de parler d'un dévoiement d'une pratique destinée à accroître la prospérité d'une cité¹⁴⁵⁷.

Les Danaïdes sont particulièrement problématiques par le refus du mariage qu'elles présentent. Une ambiguïté subsiste : est-ce le mariage en général ou l'union avec leurs cousins qu'elles abhorrent¹⁴⁵⁸ ? Quoiqu'il en soit, la tirade de Danaos semble montrer clairement que ce n'est pas d'abord pour contracter une union avec les Argiens (v. 996-1009) que les Danaïdes intègrent Argos¹⁴⁵⁹. La tirade de Danaos évoque un désir masculin dangereux et prédateur (v. 998-1005), qui se développe hors de la régulation apportée par l'institution du mariage, et les relations entre les sexes sont susceptibles de causer un chaos qui représente une menace pour la cité.

Dans la séquence finale, les Danaïdes réitèrent le refus d'une union avec leurs cousins (v. 1053-1054, v. 1063-1064) qu'elles n'ont cessé de mettre en avant tout au long de la pièce. Le dialogue lyrique avec le chœur secondaire insiste sur le problème que constitue ce refus de la part des Danaïdes en mettant en valeur la puissance et les points positifs du pouvoir d'Aphrodite. Le chœur secondaire souligne que le mariage est la finalité des femmes (v. 1050-1051) et constituerait la meilleure solution pour le chœur (v. 1055 τὸ μὲν ἄν βέλτατον εἶη). Il suggère ainsi la remise en cause de l'ordre social que représentent les Danaïdes.

En refusant de se plier au joug du mariage, les Danaïdes constituent un féminin déviant qui met en péril l'harmonie de la cité d'Argos où elles pénètrent. Comme le souligne Zeitlin (1988, 238) : « introduire les Danaïdes non mariées dans la cité, ce n'est peut-être pas seulement introduire le principe de pureté, mais aussi les éléments bestiaux qui font part de leur héritage venu de la vierge et génisse, Io. » Dans l'imaginaire grec la vierge doit être civilisée par le mariage et l'état de virginité dans lequel se complaisent les Danaïdes met au défi la cité civilisée

¹⁴⁵⁶ Garvie (1969, 199-202).

¹⁴⁵⁷ Voir Baslez (2008, 130-131).

¹⁴⁵⁸ La bibliographie sur le sujet est abondante. Voir notamment Garvie (1969, 221) ; Friis Johansen (1980, 30-34) ; Seaford (1987, 110).

¹⁴⁵⁹ Zeitlin (1990, 109) souligne l'écart entre le refuge provisoire que trouvent les Danaïdes à Argos et la sécurité qu'elles obtiendraient par le mariage : « the king and his citizens may grant the Danaids temporary shelter but it is the institution of marriage that will give her social space and status. »

qu'est Argos. Le mariage n'est guère évoqué dans sa dimension rituelle et festive dans ce finale¹⁴⁶⁰, mais Seaford (1987, 114 et sqq) estime que le chant final évoque dans l'esprit du spectateur un chant d'hyménée par la façon dont le chœur secondaire, qu'il identifie comme étant composé des Argiens, contredit les oppositions que les Danaïdes font au mariage. Tandis que dans la pratique normale, la vierge se montre finalement convaincue par le chant masculin, dans les *Suppliantes*, les Danaïdes restent fermes dans leur rejet du mâle et cette déviance par rapport à la norme révèle les limites du comportement des Danaïdes.

À l'échelle des *Suppliantes*, les références aux rites et institutions grecs servent à illustrer la fragilité de l'ordre régnant à Argos et que les Danaïdes vont mettre en péril par leur refus du mariage avec les Égyptiens. À l'échelle de la trilogie, il faut noter qu'un certain nombre de critiques estiment que la pièce des *Danaïdes* s'achevait par l'instauration du culte des Thesmophories¹⁴⁶¹. Hérodote rapporte que ce sont les Danaïdes qui ont introduit ce culte à Argos¹⁴⁶². Zeitlin (1988, 258-259) montre comment le mythe de Déméter et Perséphone thématise le viol et la résistance au mariage et « place ces événements dans un cadre rituel qui affirme l'importance du mariage et de la procréation comme contribution à la vie de la communauté, laquelle célèbre, en fait, le pouvoir générateur féminin. » Selon Zeitlin, les Thesmophories comprennent des règles de chasteté qui correspondent au désir d'abstinence des Danaïdes en même temps que cette fête entérine l'acceptation de la nécessité du mariage. À la fin de la trilogie, il se pourrait donc qu'une référence à un nouveau rite soit employée pour exprimer l'ordre établi à la fin des différentes aventures vécues par les personnages¹⁴⁶³. En

¹⁴⁶⁰ Zeitlin (1990, 109-110) insiste sur les liens que l'on peut faire entre un suppliant et une femme mariée : « both are untouched, as I have remarked above, but both also stand outside the social system on its threshold. Thus incorporating the suppliant into society by bringing her first inside the polis functions as a preliminary phase of that other ceremony that will incorporate the virgin into marriage and bring her inside to her husband's house. »

¹⁴⁶¹ Robertson (1924, 51-53), Garvie (1969, 227-228), Zeitlin (1988, 258-259), Seaford (2012, 306-307). Seaford (1987, 116) souligne le lien réalisé par les Thesmophories entre la sexualité féminine et le fertilité de la terre : « on the one hand the Thesmophoria is a festival in which, as in Aphrodite's speech in the Danaid trilogy (...) agricultural fertility is associated with fertility of women. But on the other hand the festival is characterized by an 'emphatic antisexual ethos' (abstinence, violence against male intruders), which can be seen as the negative side of its function as a fertility rite, and which may perhaps have been associated with the ethos and behavior of the Danaids, particularly if they were eventually reconciled to marriage by Aphrodite's linking of marriage with the agricultural fertility produced by the union of heaven and earth (...). This is of course speculative. But if there is any truth in it, it would exemplify a phenomenon found elsewhere in tragedy: the pitiable events of the play provide the *aition* for the negative tendency of a ritual. »

¹⁴⁶² Hérodote, *Histoires*, II, 171. Voir également sur ce point Detienne (1988).

¹⁴⁶³ Ailleurs, Zeitlin (1990, 112) formule ainsi ses pensées concernant la fin de la trilogie consacrée par Eschyle au mythe des Danaïdes : « the establishment of this cult would be an appropriate conclusion that accords well with the logic of the trilogy, even as it is set out in the first play. The conduct and aims of the Thesmophoria involve a cross between abstinence and fertility, and the foundation of the festival would appease the Danaids, even as the

outre, le fragment conservé de la tragédie des *Danaïdes*, (Athénée, livre XIII 600 b) évoque le *hiéros gamos* entre la terre et le ciel et cela donne à penser que le mariage était réévalué comme positif à la fin des *Danaïdes*.

Il nous semble ainsi que la fin des *Suppliantes* fait référence aux rites et institutions grecs pour établir le portrait d'Argos comme étant une cité juste et pieuse qui prend le risque d'accueillir les suppliants et pour montrer comment les Danaïdes s'apprêtent à bouleverser l'ordre grec par la guerre qu'elle provoque par leur refus du mariage. La fin de la trilogie cependant devait évoquer l'instauration d'un nouveau culte pour marquer le triomphe de l'ordre et de l'équilibre. La fin des *Danaïdes* présentait donc peut-être ainsi un rapprochement avec l'univers des spectateurs similaire à celui que l'on observe dans les *Euménides* et le dramaturge a pu faire du mythe mis en scène l'origine d'une fête célébrée par les Athéniens. À l'échelle des *Suppliantes*, il n'est guère possible de repérer de tels liens entre la fin de la fiction et le présent des spectateurs et le public est tenu en haleine quant à la suite des événements que vont connaître les Danaïdes.

Les *Choéphores* : un monde en transition

Les *Choéphores* sont sans doute la seule tragédie conservée qui occupe la deuxième place d'une trilogie liée sur le plan narratif. C'est également la seule œuvre conservée d'Eschyle qui s'achève par une série anapestique prononcée par le chœur, pratique régulièrement employée par Euripide et Sophocle pour marquer la fin d'une tragédie. La séquence finale, essentiellement assumée par le personnage d'Oreste, est centrée sur les maux du protagoniste et ne laisse guère le spectateur s'échapper de l'univers toxique des Atrides. En effet, l'arrivée des Érinyes, que ne voient pas les spectateurs, marque la poursuite des malheurs pour le personnage qui est devenu un matricide. Cependant, les anapestes finaux témoignent d'un autre régime de narration et il convient de s'interroger sur l'effet ainsi créé.

Dans ce cadre, les références aux rites à la fin des *Choéphores* ne servent pas tant à opérer une fusion entre l'univers de la pièce et celui des spectateurs qu'à marquer l'évolution

cult of the Eumenides is offered to the angry Erinyes. » Garvie (1969, 227-228) estime cependant que le rite des Thesmophories ne fournit aucune preuve que Déméter Thesmophoros était pensée comme la protectrice des droits liés au mariage pour la femme. Winnington-Ingram (1983, 71 n. 53) estime que si le culte de Déméter devait jouer un tel rôle dans la trilogie, il aurait sans doute été introduit dès les *Suppliantes*.

de la situation par rapport à ce qui se passait dans l'*Agamemnon* où la perversion des rites créait l'effet d'un inexpugnable chaos. En effet, il convient d'étudier le traitement des rites et coutumes à la fin des *Choéphores* après l'importance accordée par le dramaturge à cet aspect de l'écriture, pour comprendre l'écart entre la fin de l'*Agamemnon* où les rites servent à creuser l'écart entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs et la fin des *Euménides* où au contraire les rites sont employés pour opérer une confusion entre les deux mondes.

La séquence finale des *Choéphores* n'est certainement pas la partie de la pièce la plus marquée par la présence des rites. En effet cette tragédie s'ouvre¹⁴⁶⁴ sur l'offrande par Oreste d'une boucle de ses cheveux au tombeau de son père¹⁴⁶⁵, se poursuit par les libations versées par Électre¹⁴⁶⁶ et contient le grand *kommós* où les deux personnages et le chœur prononcent prières et lamentations face au tombeau d'Agamemnon¹⁴⁶⁷. Cependant, toute référence au rite n'est pas absente dans la séquence finale et il convient d'en faire l'étude, en gardant à l'esprit le traitement qui en a été fait à la fin de l'*Agamemnon*.

Les rites sont moins maltraités dans la séquence finale des *Choéphores* et cela semble faire signe vers un retour progressif à l'ordre qui permettra finalement une restauration parfaite à la fin des *Euménides*. Cependant, rien n'est dit au sujet des rites funéraires pour les corps de Clytemnestre et Égisthe¹⁴⁶⁸. Oreste expose les corps des deux amants au regard des spectateurs dans un mouvement qui rappelle l'exposition du corps d'Agamemnon par Clytemnestre. Dans le cas du corps d'Agamemnon il s'agissait notamment de montrer la mort du roi régnant pour laisser la place à un tyran. De même dans les *Choéphores*, Oreste insiste sur la dimension politique de son geste (v. 973 ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα), mais sans que soit réglée cette fois la question de la succession au pouvoir. L'exposition des corps de Clytemnestre et Égisthe, sans doute sur l'*ekkykléma*, correspond à une *prothesis* qui ne semble guère plus conforme au rite que celle du corps d'Agamemnon même si Oreste insiste sur le respect des serments qu'implique cette mort commune (v. 976-979), comme si la mort des deux amants

¹⁴⁶⁴ Jouan (1979, 358) dit ainsi « la première partie des *Choéphores* constitue un véritable festival d'actes culturels ».

¹⁴⁶⁵ V. 7-8 :

πλόκαμον Ἰνάχῳ θρεπτήριον.
τὸν δεύτερον δὲ τόνδε πενθητήριον
« une boucle à l'Inachos en remerciement de m'avoir nourri.
Et la deuxième, celle-ci, en signe de deuil. »

¹⁴⁶⁶ Électre prie avant de réaliser ces libations (v. 124- 151) qui sont sans doute versées au moment où le chœur chante (v. 152-161). Au sujet de cette scène, voir plus particulièrement Jouanna (1992).

¹⁴⁶⁷ V. 306-478.

¹⁴⁶⁸ Ce phénomène peut être mis en regard avec la façon dont, dans l'*Électre* d'Euripide, les Dioscures évoquent le sort qui sera réservé aux corps d'Égisthe et de Clytemnestre (v. 1276-1280).

correspondait au sacrifice destiné à sceller leur serment. Le chœur laisse échapper des cris de lamentation (v. 1007-1009, v. 1018-1020) et c'est tout ce qui sera dit en matière de déplorations rituelles offertes à Clytemnestre et Égisthe.

Plus qu'il n'évoque des rites, le début de la séquence finale des *Choéphores* s'assimile à la préparation d'un procès. En effet, Oreste accumule preuves (v. 980-984, v. 997-1000, v. 1010-1013) et témoins (v. 987, v. 1021, v. 1026, v. 1040-1042) et il prépare un discours à charge contre sa mère (v. 991-996). Oreste s'imagine passer devant un tribunal en bonne et due forme et compte ainsi sur la justice pour être restauré dans son plein droit aux yeux de tous. Le texte fait ainsi signe vers l'usage normé d'une institution qui doit permettre la restauration d'un ordre. La réalisation de ce procès est rejetée à un futur indéterminé (v. 987 ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκη ποτέ) et la fin des *Choéphores* n'est pas en mesure d'apporter le procès qui rétablirait un ordre après les meurtres réalisés mais témoigne d'une confiance de principe envers une institution qui doit statuer au sujet de la culpabilité d'Oreste, confiance qui annonce la scène du procès dans les *Euménides*.

Une nouvelle référence est faite à la perversion des rites de l'hospitalité au vers 1002 lorsqu'Oreste qualifie le vêtement-filet qu'il a récupéré de ξένων ἀπαιόλημα. Or, dans les *Choéphores*, c'est Oreste lui-même qui a enfreint les lois de l'hospitalité en se faisant passer pour un hôte (v. 560 ξένω γὰρ εἰκώς)¹⁴⁶⁹ afin de mieux tuer ceux qui l'ont accueilli. Cependant en désignant le vêtement-filet comme un ξένων ἀπαιόλημα, Oreste attire l'attention du spectateur sur les fautes commises par Clytemnestre en matière d'hospitalité et le rappel des fautes de sa mère nuance sa propre culpabilité. À la fin des *Choéphores*, l'hospitalité est toujours présentée comme un moyen de tromperie et non pas comme un principe réglant les relations entre les individus, l'action telle qu'elle a été menée dans les *Choéphores* n'ayant pas permis de restaurer cette norme. En outre, la méditation d'Oreste sur l'objet avec lequel Clytemnestre a tué Agamemnon débouche sur une méfiance exprimée par Oreste au sujet du mariage, aux vers 1005-1006 :

τοιᾶδ' ἐμοὶ ξύνοικος ἐν δόμοισι μὴ
γένοιτ' ὀλοίμην πρόσθεν ἐκ θεῶν ἄπαις.
« Qu'une telle femme n'en vienne pas à partager mon toit.
Que je meure auparavant sans enfant. »

¹⁴⁶⁹ Sur ce point voir Roth (1993, 8-11).

L'adjectif ξύνοικος peut rappeler le rite du mariage qui consiste à conduire l'épousée de la maison de ses parents à celle de son époux¹⁴⁷⁰ tandis que la finalité du mariage, la procréation, se trouve rappelée par Oreste. Le texte pose ainsi brièvement la question de la possibilité pour Oreste d'un retour à une vie sociale normale¹⁴⁷¹ et la méfiance exprimée par Oreste au sujet du mariage montre que la confiance et l'ordre sont encore loin d'être rétablis à la fin des *Choéphores*¹⁴⁷². La réaction d'Oreste peut s'expliquer par le mauvais exemple que lui fournissent les différents couples mis en scène au cours de la trilogie¹⁴⁷³. Elle peut se comprendre également comme le désir de mettre fin à la reproduction du malheur lié aux Atrides en mourant sans enfant¹⁴⁷⁴. Les serments qu'ont passé les deux adultères et qui sont évoqués aux vers 977-979 constituent également une perversion des serments légitimes réalisés lors des mariages¹⁴⁷⁵.

La présence des rites se fait plus marquée à partir du vers 1021. Au vers 1028, la désignation de Clytemnestre comme πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος assimile pour une part le meurtre de Clytemnestre à un acte de purification de la demeure des Atrides. De fait, aux vers 967-968 le chœur évoquait, dans un texte malheureusement difficile à comprendre¹⁴⁷⁶, des rites expiatoires ayant lieu à l'intérieur de la demeure¹⁴⁷⁷ et donnait à comprendre que la mise à mort des meurtriers correspondait à une purification de la maison. En outre, Oreste

¹⁴⁷⁰ Magnien (1936).

¹⁴⁷¹ Sur le mariage qui tendrait à devenir un élément de clôture chez Euripide, voir Papastamati (2013, 87). Rosenmeyer (1982, 185) voit le principal intérêt de ces vers dans le fait qu'Oreste se rapproche ici d'une forme de sagesse populaire.

¹⁴⁷² Cette méfiance exprimée par Oreste à l'égard du mariage peut également être mise en rapport avec la façon dont le jeune homme commet une *hybris* en tuant sa mère et nie ainsi le rôle de la mère dans le foyer. Comme le dit Fartzoff (2018, 276) : « rétablissant le pouvoir patrilinéaire et s'appuyant pour cela sur son courage de jeune guerrier qui recourt aux valeurs militaires et héroïques traditionnelles, il est conduit à négliger l'importance de l'épouse et de la mère, à laquelle la société accorde une place subordonnée, mais essentielle, dans la maison. »

¹⁴⁷³ Voir sur ce point Sommerstein (2010a, 189-190).

¹⁴⁷⁴ Une telle interprétation est suggérée par Untersteiner (2002, 473).

¹⁴⁷⁵ Ces serments sont évoqués par Clytemnestre au vers 878 de l'*Agamemnon* (ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων). Nous empruntons la remarque à Papastamati (2013, 218-219).

¹⁴⁷⁶ Vers 967-968 :

ὅταν ἀφ' ἐστίας
 μύσος ἅπαν ἐλαθῆ
 καθαρμοῖσιν ἀτὰν ἐλατηρίοις.
 « Lorsque du foyer
 sera emporté tout objet de haine
 par les rites purificateurs qui débarrassent des catastrophes »

Nous avons reproduit le texte de Garvie (1986).

¹⁴⁷⁷ Verrall (1893) estime que le dernier *stasimon* de l'œuvre recouvre un temps suffisamment long pour qu'Oreste accomplisse des rites de purification à l'intérieur de la demeure, en plus de se parer des attributs du suppliant.

évoque sa volonté de se porter au temple d'Apollon à Delphes en suppliant¹⁴⁷⁸, aux vers 1034-1039 :

καὶ νῦν ὀρᾶτέ μ', ὡς παρεσκευασμένος
ξὺν τῷδε θαλλῷ καὶ στέφει προσίζομαι
μεσόμαλόν θ' ἴδρυμα, Λοξίου πέδον,
πυρός τε φέγγος ἄφθιτον κεκλημένον,
φεύγων τόδ' αἷμα κοινόν· οὐδ' ἐφ' ἐστίαν
ἄλλην τραπέσθαι Λοξίας ἐφίετο.
« Maintenant regardez-moi, comme je suis apprêté
avec cette branche entourée de laine je vais m'approcher
du sanctuaire situé au centre du monde, la terre de Loxias,
et du feu que l'on appelle impérissable,
fuyant ce sang familial, ce n'est pas vers un autre foyer
que Loxias m'a ordonné de me tourner. »

Oreste attire l'attention du spectateur sur l'attribut du suppliant qu'il possède, à savoir le rameau couronné de laine. Le personnage se place ainsi sous la protection du dieu, qui lui a ordonné d'aller à Delphes une fois le meurtre accompli. Anne-Sophie Noel (2012, 109) souligne la proximité existant entre ce rameau de suppliant et le bâton prophétique de Cassandre¹⁴⁷⁹. Étant donné la fin funeste à laquelle Apollon a conduit Cassandre il pourrait y avoir une dimension ironique à la prétention qu'affiche d'Oreste de se placer sous la protection de ce dieu. Le bâton du suppliant rappelle en outre l'épée avec laquelle Oreste a tué sa mère et cet objet affiche la difficulté que va représenter la purification du matricide autant que la volonté d'Oreste de se conformer au rite. Le procédé servirait alors à accroître la tension dramatique, à un moment où le sort des Atrides apparaît particulièrement incertain. Cela concorde avec l'adresse paniquée que fait Oreste à Apollon lorsqu'il voit les Érinyes venir en masse vers lui (v. 1057-1058). Oreste se montre prêt à se conformer aux rites de la supplication, mais des incertitudes demeurent et cela crée une tension dramatique qui remet à plus tard l'apparition d'un ordre viable. Le vers 1037 marque le retour de la thématique du feu (πυρός τε φέγγος) qui semble alors doté de connotations positives, contrairement à ce qui a été jusqu'alors le cas dans la majeure partie de la trilogie¹⁴⁸⁰.

¹⁴⁷⁸ La souillure d'Oreste sera ainsi une thématique principale des *Euménides*, jusqu'au moment où Athéna reconnaîtra qu'Oreste est purifié (v. 473-475).

¹⁴⁷⁹ Cassandre évoquait ce bâton au vers 1265 de l'*Agamemnon* (σκῆπτρα). Pour une comparaison développée entre Cassandre et Oreste, voir Debnar (2010, 142).

¹⁴⁸⁰ Voir sur ce point Gantz (1970, 37).

Oreste évoque la souillure qui s'attache à lui au vers 1017 (ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα)¹⁴⁸¹. Après avoir dénoncé la souillure qui caractérisait sa mère, il doit reconnaître être lui-même touché par une impureté et cette conscience qu'a le personnage de sa souillure laisse attendre l'exécution de rites de purification. Le chœur établit un lien entre le trouble dont se dit saisi Oreste¹⁴⁸² qui voit les Érinyes et le sang qui tache ses mains (v. 1055-1056)¹⁴⁸³. La sensibilité d'Oreste à sa souillure signe, par rapport aux Érinyes qui voudront qu'Oreste paie de son sang le crime de sa mère, une « façon alternative de penser le meurtre maternel, comme un acte qui peut s'inscrire dans un cadre religieux et partant, être réparé, par des rites appropriés »¹⁴⁸⁴. Oreste lui-même n'évoque pas de rites de purification mais le chœur établit un lien entre le départ d'Oreste pour Delphes et sa purification, aux vers 1059-1060 :

εἶς σοὶ καθαρμός· Λοξίας δὲ προστιγὼν
 ἐλεύθερόν σε τῶνδε πημάτων κτίσει.
 « Il existe pour toi une seule purification. Après contact avec Loxias,
 il t'établira libre de ces maux. »

Les modalités rituelles de ce καθαρμός évoqué par le chœur ne sont pas précisées, mais Delphes se présente comme la promesse d'une libération de ses peines pour Oreste¹⁴⁸⁵. La purification d'Oreste, qui sera l'objet de la première partie des *Euménides* située à Delphes, ne constituera en fait que l'une des étapes qui permettront la réintégration d'Oreste à sa communauté d'origine. En effet, un long exil devra faire suite à cette purification¹⁴⁸⁶, avant que le procès à Athènes ne le restitue définitivement à la tête de son patrimoine paternel. Le développement des *Euménides* montrera donc la complexité imprévue que revêt la libération d'Oreste de ses peines, mais pour notre propos il est essentiel de remarquer que c'est par l'évocation d'un rite que passe la promesse d'une libération des peines, d'un retour à l'ordre.

Le souci qu'exprime Oreste au sujet de sa souillure est l'un des principaux traits qui le distinguent de sa mère, qui ne montrait aucune gêne quant à la contamination d'Argos par sa

¹⁴⁸¹ Oreste mentionne l'absence de ζῆλος qui caractérise sa victoire, contrastant avec l'attitude d'Agamemnon pour qui cette valeur semblait désirable, comme le montre la façon dont Clytemnestre l'a persuadé de marcher sur la pourpre en disant ὁ δ' ἀφθόνητός γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει (v. 939). Voir Peradotto (1969, 259).

¹⁴⁸² Seaford (1994, 375) estime que l'image du chariot pour évoquer l'esprit d'Oreste met son trouble en rapport avec l'échec d'une initiation aux mystères.

¹⁴⁸³ Sur la fécondité funeste du sang chez Eschyle, voir Moreau (1985, 130).

¹⁴⁸⁴ Nous citons Mauduit (2019, 2) « Les purifications d'Oreste », communication inédite donnée dans le cadre des journées d'étude doctorales organisées les 21 et 22 novembre 2019 à l'ENS de Paris au sujet de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide et intitulées « Le rite réinventé, Réécriture du mythe et mise en scène des rites dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide ».

¹⁴⁸⁵ La thématique de la libération des peines apparaît dès le prologue de l'*Agamemnon* (v. 1 et 20), ce qui crée une tension en vue de la fin dès le début de la trilogie.

¹⁴⁸⁶ Sur ce point voir Mauduit (2019, 2).

souillure à la fin de l'*Agamemnon*. Dans les *Choéphores*, la nécessité d'accomplir des rites de purification motive la sortie de scène du personnage¹⁴⁸⁷ et dote la fin d'un principe dynamique qui fait signe vers la restauration d'un ordre. La supplication, envisagée par Oreste aux vers 1034-1039, doit normalement être faite par un être pur de toute souillure¹⁴⁸⁸ et le personnage devra *a priori* être purifié avant de se porter à l'autel d'Apollon¹⁴⁸⁹. L'intervalle qui sépare les *Choéphores* des *Euménides* est donc, dans l'univers de la fiction, occupé à la réalisation d'un voyage à Delphes et sans doute à l'exécution d'un rite de purification¹⁴⁹⁰ et Eschyle exploite le blanc entre ses pièces pour intégrer à son récit des actions qui ne peuvent être représentées sur scène¹⁴⁹¹.

Il est possible de repérer une certaine tension dans l'évocation des rites et institutions grecs à la fin des *Choéphores*, tension qui révèle le chaos dans lequel les personnages évoluent toujours à la fin de la deuxième tragédie de la trilogie mais qui fait également signe vers la restauration postérieure d'un ordre. En effet, les références qui sont faites au mariage ou à l'hospitalité révèlent l'ordre troublé dans lequel les personnages évoluent encore. L'importance que prend la souillure à la fin des *Choéphores* révèle la situation complexe et contre-nature qui caractérise Oreste après le matricide mais est aussi la promesse d'une purification, c'est-à-dire d'un retour à l'ordre, ce qui apparaît surtout lorsque l'on compare la négligence dont faisaient preuve les personnages au sujet de leur impureté à la fin de l'*Agamemnon*. La supplication se présente également comme un problème puisqu'il est attendu qu'un suppliant soit pur, ce qui n'est pas encore le cas d'Oreste, mais l'ordre d'aller à Delphes donné par Apollon apparaît comme la promesse d'une résolution apportée à la crise causée par le matricide.

La séquence finale des *Choéphores* ne se sert donc pas des rites pour opérer une confusion entre l'univers des spectateurs et celui des personnages. Cependant la fin des *Choéphores* ne semble pas maintenir l'illusion dramatique jusqu'au bout de la pièce. En effet, les vers 1065-1076 sont des anapestes au cours desquels le chœur semble prendre de la hauteur

¹⁴⁸⁷ Jouanna (1992) remarque les rites ont régulièrement une fonction dramaturgique dans la mesure où ils servent à motiver la sortie d'un personnage de scène.

¹⁴⁸⁸ Cela apparaît dans le soin que mettent les Danaïdes à préciser qu'elles sont pures dans les *Suppliantes* (v. 7-8, 196) et dans les remarques d'Athéna aux vers 473-475 des *Euménides*.

¹⁴⁸⁹ Lorsque la Pythie voit Oreste à l'autel d'Apollon, elle est horrifiée par le sang qui goutte de ses mains (v. 41-42), mais il est possible qu'elle confonde le sang du crime et le sang de la purification. Sur ce point, voir Noël (2012, 110-111).

¹⁴⁹⁰ Celui qui est évoqué aux vers 280-285 des *Euménides*.

¹⁴⁹¹ Sur l'interdiction de verser du sang sur la scène, même et surtout dans le cas d'un sacrifice, voir Jouanna (1992, 49).

par rapport à l'action dont il offre un résumé avant de susciter la curiosité du spectateur en posant des questions au sujet de la suite :

ὄδε τοι μελάθροισ τοῖς βασιλείοις
τρίτος αὖ χειμῶν
πνεύσας γονίας ἐτελέσθη.
παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
μόχθοι τάλανές τε Θυέστου·
δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεία πάθη·
λουτροδάικτος δ' ὄλετ' Ἀχαιῶν
πολέμαρχος ἀνήρ·
νῦν δ' αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν σωτήρ,
ἢ μόρον εἶπω ;
ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
μετακοιμισθὲν μένος ἄτης ;
« Contre la demeure royale
cette tempête violente à son tour en troisième
après avoir soufflé a pris fin.
Il y avait d'abord les peines misérables de Thyeste,
les dévorations d'enfants.
Puis en deuxième les souffrances royales du héros,
lorsque le chef de guerre des Achéens
a péri dans un bain destructeur.
Maintenant en troisième est venu un sauveur,
ou la mort devrais-je dire ?
Où va triompher, où va prendre fin, endormie,
la puissance d'Até ? »

Le chœur se trouve doté d'une voix qui rappelle un peu celle d'un narrateur dans d'autres genres littéraires et le spectateur est invité à prendre du recul par rapport à l'action qui s'achève sous ses yeux afin de prendre conscience de l'unité que forment les maux des Atrides qu'énumère le chœur. Le spectateur compte avec le chœur les tempêtes qui ont ébranlé les Atrides et cette dimension de bilan, unique dans l'œuvre conservée d'Eschyle, place le chœur sur un plan plus proche de celui du spectateur plutôt qu'elle n'en fait un personnage pris dans l'intrigue. Le résumé qu'offre le chœur est partiel, dans la mesure où il n'évoque pas le sacrifice d'Iphigénie ni l'adultère de Thyeste¹⁴⁹². Il s'agit de la seule mention d'Atrée dans la pièce.

Ces anapestes, certainement prononcés par le chœur au moment de sa sortie de scène, sortie qui comme nous l'avons déjà évoqué n'est motivée que par l'achèvement de l'action située à Argos après la sortie d'Oreste, invitent peut-être le spectateur à considérer la fiction

¹⁴⁹² Voir sur ce point Goldhill (1984, 205). Seaford (2013, 32-33) met ces vers et plus particulièrement la mention de σωτήρ en rapport avec le troisième coup porté par Clytemnestre contre Agamemnon pour Zeus (v. 1387 de l'*Agamemnon*) : « the completion desired in evoking the third libation to Zeus Soter turns out to be merely the third killing in the seemingly unstoppable cycle of violence in a world of the Herakleitean unity of opposites (salvation may be doom). »

pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une fable. Cependant, il ressort d'une comparaison avec les anapestes qui clôturent les tragédies de Sophocle et surtout celles d'Euripide que le rôle de ces anapestes est essentiellement un rôle de transition entre deux tragédies liées et que s'ils ont bien pour fonction de clôturer la tragédie, ils sont loin de le faire d'une façon mécanique. Selon Francis Dunn (1996, 16), le « choral tag » qui se trouve à la fin d'un certain nombre des tragédies d'Euripide est l'un des « closing gestures ». Dans le finale le passage des trimètres iambiques aux anapestes est un signal de l'imminence de la fin avec lequel Euripide a pu parfois jouer¹⁴⁹³. Du point de vue du contenu, ces anapestes finaux tirent une leçon morale très large de l'intrigue, signifiant non seulement que l'action est achevée mais également qu'elle est complète et que le spectateur peut à présent en tirer un enseignement. Les leçons de morale énoncées par ces anapestes sont tout à fait universelles et ne rendent guère compte de l'action telle qu'elle a eu lieu au cours de la pièce¹⁴⁹⁴. De fait, le même énoncé clôture cinq tragédies différentes (*Alceste*, *Médée*, *Andromaque*, *Hélène* et les *Bacchantes*). La pièce qui vient de se jouer sous les yeux des spectateurs est nommée τὸδε πρᾶγμα et ces vers se détachent de l'histoire comme un signal pour le spectateur que l'intrigue est achevée.

Dans les *Choéphores* d'Eschyle, les anapestes finaux ne contiennent pas de leçon de morale qui prétendrait englober l'ensemble du sens de la tragédie. En outre, ces anapestes contiennent des thèmes et des images qui parcourent l'ensemble de la trilogie, celle du vent¹⁴⁹⁵ (v. 1066-1067), celle du nombre trois¹⁴⁹⁶ et celle du sommeil¹⁴⁹⁷ (v. 1076), et ils ne seraient absolument pas transposables aux autres tragédies du dramaturge. Ces anapestes sont peut-être les précurseurs d'une tradition ultérieure qui consistera à achever régulièrement une tragédie par des anapestes du chœur¹⁴⁹⁸ mais dans les *Choéphores*, ils créent un lien entre la tragédie qui

¹⁴⁹³ Dans l'*Électre* d'Euripide, les personnages commencent à s'exprimer en anapestes dès le vers 1292 alors qu'il reste encore plus de 70 vers avant la fin de l'œuvre.

¹⁴⁹⁴ Ainsi, les anapestes qui marquent la fin de *Médée* insistent sur le caractère imprévisible de la volonté des dieux dans une pièce qui a surtout été dominée par le caractère hors-norme d'une femme.

¹⁴⁹⁵ Des vents qui mettent à mal la flotte à Aulis (v. 192-198 de l'*Agamemnon*) au vent, nocif pour les arbres, écarté par les bénédictions des Érinyes (v. 937 des *Euménides*), des vents soufflent sur toute la trilogie. L'image de la tempête qui s'abat sur la demeure des Atrides rappelle peut-être également l'averse sanglante évoquée aux vers 1532-1534 de l'*Agamemnon*. Voir sur ce point Moreau (1985, 130 et 227-228). Selon Fartzoff (2018, 283) : « l'expression imagée χεῖμὼν γονίας, qui est difficile, désigne peut-être la tempête de la race, même si les noms en -ίας sont caractéristiques des noms de vents : le terme fait peut-être allusion à la reproduction constante des crimes au sein de la famille. »

¹⁴⁹⁶ Voir par exemple sur cette thématique Diskin (1969).

¹⁴⁹⁷ Du veilleur qui ne peut dormir dans le prologue de l'*Agamemnon* (v. 12-15) aux invitations que fait Athéna aux Érinyes pour qu'elles endorment leur colère (v. 832 des *Euménides*), la thématique de la veille et du sommeil parcourt l'ensemble de la trilogie.

¹⁴⁹⁸ Kremer (1971, 126) voit dans ces anapestes la forme originelle de l'*exodos* : « Bemerkenswert sind die Schlußanapäste (v. 1065-1076), in denen der Chor nach dem Abgang des Helden von der Bühne Distanz zu dem

s'achève et celle qui va commencer¹⁴⁹⁹. Il n'est pas possible de parler à leur égard de fusion entre l'univers des spectateurs et celui des personnages et le changement de régime narratif qu'ils supposent est permis par la souplesse avec laquelle le dramaturge emploie son chœur, mais ces anapestes sont le signe des rapports particuliers qui peuvent s'instaurer avec les spectateurs à la fin d'une tragédie d'Eschyle. Ces vers 1065-1076 produisent peut-être tout de même un effet de clôture des deux premières tragédies de la trilogie, par opposition à la troisième. En effet, la fin de la deuxième renvoie clairement à la fin de la première¹⁵⁰⁰, la symétrie est marquée entre les deux premières, l'action se passe à Argos, et elle est dominée par la loi du talion, c'est-à-dire par un état de pré-droit¹⁵⁰¹, par opposition à la dernière, qui se passe à Delphes puis Athènes, et qui signe l'avènement du droit et des institutions de la cité. Le bloc que forment les deux premières tragédies de la trilogie se trouve peut-être souligné par la présence de ces anapestes finaux qui créent un certain effet de décrochage et annoncent par-là l'évolution que va connaître la fiction.

La fin des *Euménides* est unique dans le corpus eschyléen par la proximité qu'elle instaure entre le spectateur et le spectacle représenté. La séquence finale des *Euménides* donne à voir la fondation du culte des *Semnai Theai* à Athènes et le spectacle montré sur scène s'apparente à une fête athénienne à laquelle se trouve convié le spectateur. Personnages et spectateurs participent ainsi à une concorde qui se marque notamment par la restauration des rites présentés comme perversis dans les deux premières tragédies de la trilogie. Un tel lien établi entre les spectateurs et le spectacle ne se retrouve dans aucune autre tragédie eschyléenne mais dans la fin des *Perses* le public est invité à participer au deuil des personnages et le deuil crée une certaine communauté entre ceux qui ont été adversaires lors des guerres médiques. La fin semble alors être l'occasion d'un rapport privilégié avec le spectateur qui est conduit hors de la fiction pour être ramené à ce qui peut s'assimiler à ses propres préoccupations.

Un tel phénomène ne se rencontre pas à la fin des *Sept contre Thèbes* qui sont pourtant également la dernière unité d'une trilogie liée. Eschyle n'achevait donc pas chacune de ses

Geschehen zu gewinnen sucht, indem er es einordnet in die Kette der Unglücksfälle, die das Atridengeschlecht verfolgen : hier liegt noch die ursprüngliche Form der Exodos vor, der Auszugsgesang des Chors, freilich verbunden mit einem nochmaligen Blick in die Zukunft – die letzten Fragen des Chors (« Wo endet es je ? V. 1075f.) wird das Eumeniden-Drama beantworten. »

¹⁴⁹⁹ Pour Conacher (1987, 126) : « The ending is uncertain, as befits the ending of the second play in the trilogy. »

¹⁵⁰⁰ Taplin (1978, 93-94).

¹⁵⁰¹ Gernet (2001).

unités par la rencontre entre l'univers de la scène et celui des spectateurs. À la fin des *Sept contre Thèbes* se trouvent des références à un dévoiement des pratiques communes des Grecs et le spectateur n'a guère l'envie de partager l'univers dans lequel évolue le chœur après la mort d'Étéocle et Polynice. En effet, il nous a semblé que dans le finale de ses tragédies, Eschyle sait détourner des rites de leur fonctionnement habituel et normé pour signifier aux spectateurs l'écart qui sépare l'univers de ses personnages d'un ordre harmonieux dans lequel pourrait souhaiter vivre le public. Ce phénomène est particulièrement remarquable à la fin de l'*Agamemnon* où s'accumulent les rites pervers pour évoquer le chaos créé par la mise à mort du roi.

La séquence finale est un seuil qui doit permettre la sortie du spectateur de la fiction, mais chez Eschyle qui pratique la trilogie liée sur le plan narratif, ce seuil est souvent une transition. Cette transition prend une allure particulière dans les *Choéphores* où la tragédie s'achève par une série d'anapestes prononcés par le chœur qui offre un résumé de l'action des deux premières tragédies de la trilogie et interroge le spectateur quant à la suite des événements. Dans les autres tragédies occupant la première ou la deuxième place d'une trilogie liée, la transition est moins marquée mais il est toujours possible d'établir des liens entre l'intrigue qui finit et celle qui va commencer. Les intrigues d'Eschyle se déploient sur une longueur assez importante et c'est une telle étendue qui permet au finale des *Euménides* de conclure la trilogie par la mise en scène grandiose de l'intégration des Érinyes à Athènes.

À part le *Prométhée enchaîné*, la fin des tragédies d'Eschyle ne laisse jamais le spectateur juste après l'avoir confronté à une action violente et la séquence finale semble avoir pour fonction de ménager la sortie du spectateur de la fiction en fournissant un relatif apaisement après les horreurs mises en scène. Dans le finale, la parole donne sens aux actions et régulièrement la lamentation permet l'expression d'une émotion qui s'en trouve apaisée et réduite, ce qui semble conférer une certaine fonction cathartique à la séquence finale des tragédies eschyléennes. Le finale ne résout pas tous les problèmes, surtout dans les fins des premières tragédies d'une trilogie liée, mais il offre un espace où les tensions se résorbent partiellement. Qu'elle propose des discours de justification ou des lamentations, la séquence finale ménage un retour sur l'action qui en perd en brutalité.

Conclusion

La séquence finale est un passage essentiel dans la construction du sens que les spectateurs vont pouvoir tirer de l'intrigue. En effet, il s'agit du morceau que va retenir le public et comme l'action y recule généralement, c'est l'interprétation des événements qui va attirer l'attention des spectateurs. Il est à noter que parfois, surtout dans les *Perses*, l'émotion entre en concurrence avec l'interprétation même s'il serait sans doute faux de chercher à trop distinguer ces deux processus. Il serait également faux de penser que les événements montrés ou évoqués au cours de la pièce ne font pas sens dans l'esprit du spectateur avant la séquence finale, mais cette dernière se présente tout de même le lieu où le spectateur va chercher les réponses aux questions suscitées par l'intrigue.

Dans la séquence finale, les personnages évoquent généralement le passé plutôt que le futur et se trouvent ainsi présentés aux spectateurs un discours sur les événements auxquels ils ont pu assister. La progression à laquelle assiste le public, de la première apparition des événements à leur reprise dans la séquence finale, contribue à l'avancement de la trilogie qui présente généralement une évolution entre son début et sa fin. Ainsi, d'une situation qui paraissait en premier lieu sans solution, telle que la question de la pérennité d'une famille où le père a mis à mort sa propre fille dans l'*Agamemnon*, émerge finalement, dans les *Euménides*, la possibilité d'un avenir serein pour toute une cité, celle d'Athènes. Cette évolution est notamment rendue possible par la reformulation des mêmes problèmes à différents endroits de la trilogie et dès lors il est intéressant d'étudier la séquence finale pour le nouvel éclairage qu'elle peut apporter à une situation donnée. Toutes les séquences finales d'Eschyle n'ont pas la même fonction vis-à-vis de la formulation des enjeux de l'intrigue mais il est remarquable que toutes s'emparent de discours déjà formulés au cours de l'œuvre pour donner des réponses ou pointer des problèmes et dès la séquence finale joue un rôle stratégique dans la progression, d'une pièce à l'autre, de l'action et du sens qui doit lui être prêté par le spectateur.

La séquence finale oriente l'interprétation que le spectateur doit faire de l'action, mais elle ne délivre jamais de message univoque au sujet de l'intrigue et la fin questionne l'action sans toujours donner de réponses définitives. Ainsi, dans le finale des *Perses*, les causes de la défaite perse sont multiples et il n'est guère aisé de trancher, d'autant plus que la séquence finale dissout ces questions dans un chant de deuil qui peut émouvoir les spectateurs athéniens. Lorsqu'un principe pouvant ordonner l'action est trouvé, comme à la fin de l'échange entre Clytemnestre le chœur dans l'*Agamemnon*, il n'apparaît que provisoire et peu satisfaisant. La fin se refuse à clôturer définitivement le sens de l'œuvre et si les tragédies d'Eschyle semblent

généralement plus faciles à interpréter que celles d'Euripide par exemple, il est toujours possible de montrer que le sens reste pluriel et la fin n'est pas toujours la conclusion donnée d'un problème. Cela est peut-être moins vrai de la fin des *Euménides* où l'action d'Athéna semble dotée d'une exemplarité qui contraste avec les problèmes soulevés par l'action des autres personnages de la trilogie. Il est généralement difficile de parler de fin heureuse ou malheureuse pour les personnages des tragédies d'Eschyle mais il est toujours intéressant d'interroger la valeur de leur action et si la complexité de l'intrigue ne se trouve jamais entièrement résorbée à la fin de l'œuvre, la rétribution du personnel tragique est une question que pose la fin de l'œuvre.

La question des rapports établis entre la fin et l'interprétation de l'œuvre nous a conduite à nous demander dans quelle la fin est construite pour accompagner le spectateur hors de la fiction mise en œuvre sous ses yeux au cours de la pièce. En effet, il faut que la fiction soit reconnue comme telle pour que le spectateur puisse établir un jugement approprié à son sujet et le dramaturge nous semble avoir voulu accompagner le spectateur dans le processus qui vise à détacher suffisamment le spectateur de l'intrigue pour qu'il puisse l'évaluer. Les tragédies grecques mettent généralement en scène des événements traumatiques, qu'il s'agisse de meurtre, de défaite, de procès ou de tentative de rapt, mais le dramaturge prend généralement soin de ne pas laisser son spectateur directement après l'avoir confronté à un événement violent. La séquence finale est le lieu qui sert de transition entre l'action et le retour à la réalité du spectateur et différentes stratégies peuvent être mises en place par le dramaturge pour amortir la violence de l'action représentée. Ainsi, l'*Agamemnon* ne quitte pas le spectateur juste après avoir montré la mort du roi mais cette tragédie ne permet pas non plus aux spectateurs de quitter l'univers mortifère des Atrides car sa séquence finale met en œuvre la perversion d'un certain nombre de rites. La fin des *Euménides* au contraire emploie les rites et coutumes grecs pour rapprocher l'univers de la fiction de celui des spectateurs et dresser le portrait d'une Athènes idéalisée. La séquence finale peut ainsi jouer à creuser ou combler l'écart entre les personnages et la fiction selon le programme du dramaturge, mais la fin semble toujours interroger la limite entre réalité et fiction.

Annexes

L'authenticité de la fin des *Sept contre Thèbes*

Présentation du passage

L'authenticité du finale des *Sept contre Thèbes* (v. 1005-1078) est une question qui divise la critique. Deux sections se distinguent : les vers 1005-1053 qui sont constitués d'un ἀγών entre un héraut et Antigone et les vers 1054-1078 assumés par le chœur d'abord dans son ensemble puis divisé en deux demi-chœurs. Un héraut arrive donc au vers 1005, sans avoir été annoncé. Il ne s'adresse à personne à son arrivée et se présente comme le représentant mandaté d'un conseil de Cadméens (v. 1006 δήμου προβούλοις τῆσδε Καδμείας πόλεως « par les conseillers du peuple de cette cité cadméeenne »). Le héraut consacre toute sa réplique à distinguer les deux frères ainsi que le traitement qui va être fait à leur cadavre. Il interdit ce que les membres du chœur ont déjà commencé : les pleurs et lamentations rituels (v. 1022-1023). L'intrigue est relancée : un héraut vient interrompre la procession en route pour des funérailles égalitaires des deux frères afin d'interdire ces dernières¹⁵⁰². Cette relance de l'intrigue n'est pas sans logique et c'est un phénomène courant dans la tragédie grecque que de voir la sortie d'un personnage ou d'un groupe empêchée et retardée par l'arrivée d'un autre personnage¹⁵⁰³.

Antigone répond au héraut dans une tirade (v. 1026-1041) : le féminin, qui avait jusque-là été assimilé essentiellement à un collectif caractérisé par la peur et par une volonté réconciliatrice, s'incarne à présent (γυνή περ οὔσα « bien qu'étant une femme » v. 1038) dans un personnage qui défie l'autorité et se réclame de l'inventivité rusée (v. 1038 μηχανήσομαι, v. 1041 μηχανὴ δραστήριος). Les vers 1042-1053 forment la stichomythie qui suit canoniquement les tirades des acteurs dans une scène d'ἀγών, telle qu'on en trouve plus généralement chez Sophocle et Euripide que chez Eschyle¹⁵⁰⁴. L'opposition entre les deux interlocuteurs est très

¹⁵⁰² Selon Roberts (1993) les funérailles constituent un marqueur qui annonce la fin d'une pièce et perturber ces funérailles revient à compliquer le sentiment de clôture du texte.

¹⁵⁰³ Chez Eschyle voir *Agamemnon* vers 851-854 où Agamemnon qui veut rentrer dans son palais est retenu sur scène par Clytemnestre ; *Choéphores* vers 764-765 où la nourrice veut rentrer dans le palais avant d'être retenue pour quelques vers encore par le chœur. Chez Euripide voir *Alceste* aux vers 606-610 où Admète qui veut aller enterrer son épouse est retenu sur scène par l'arrivée de son père Phérès. Au sujet de l'entrée contrariée d'Agamemnon dans son palais voir Taplin, (1977, 307).

¹⁵⁰⁴ Voir sur ce point Taplin (1977, 187) qui rappelle que cette forme se trouve quatre fois dans l'*Antigone* de Sophocle et cinq fois dans la *Médée* d'Euripide. Duchemin (1968, 107) note que cette scène a la structure d'une scène d'ἀγών et ajoute comme remarque : « il est significatif, au point de vue de l'histoire de l'ἀγών λόγων, que l'auteur de cette scène apocryphe ait choisi justement le cadre du débat : il y était, il est vrai, incité par le souvenir du débat célèbre d'Antigone et de Créon dans la pièce de Sophocle. »

clairement marquée dès le début par la reprise par Antigone des paroles du héraut (αὐδῶ qui débute les vers 1042-1043, τράχυν' au vers 1045 qui répond au τράχους du vers précédent¹⁵⁰⁵). Le héraut se confond avec la cité (v. 1042 πόλιν, v. 1044 δῆμος, v. 1046 πόλις, v. 1048 χώραν τήνδε, v. 1050 εἰς ἅπαντας) tandis qu'Antigone refuse de se laisser dicter sa conduite par le peuple ou ses représentants. La ferme résolution dont fait preuve Antigone dans chacune de ses répliques conduit l'échange à une impasse et donc à une fin sans résolution, où chacune des deux parties reste campée sur ses positions.

Les derniers vers sont attribués au chœur, en une série anapestique d'abord assumée par l'ensemble du chœur (v. 1054-1065) puis par deux demi-chœurs (v. 1066-1072, 1073-1078). L'on retrouve ainsi un rappel de la structure précédente des vers 961-1004 avec l'ajout d'une dimension symbolique forte, puisque cette fois la division du chœur en deux demi-chœurs incarne la dissension au sujet de l'enterrement des deux frères. Ainsi le coryphée fait d'abord part de son déchirement et de ses hésitations (v. 1057-1059) et l'enjeu de ses hésitations s'est déplacé par rapport aux vers 822-832 où le chœur se demandait s'il devait pleurer les deux frères ou se réjouir pour la cité. Le coryphée ne tranche pas, tandis que chacun des demi-chœurs prend position : le premier s'engage à aller enterrer Polynice et le second décide de se ranger derrière la décision de la cité. Chacun répète les arguments qui étaient déjà ceux d'Antigone et du héraut, clarifiant les enjeux de la lutte sans préjuger de son issue. Tandis que le vers 1004 donnait à penser que les deux cadavres étaient sur le point d'être acheminés à un même endroit, proche de la tombe paternelle, l'on peut aisément imaginer qu'au vers 1078 chaque demi-chœur prend la direction d'une autre *eisodos*.

L'état de la question

Si depuis Wilamowitz (1914), l'orthodoxie, soutenue par Taplin, Mazon, Murray, Fraenkel, Page, Pohlenz, Dawe, West, consiste à remettre en cause l'authenticité des vers 861-873 et 1005-1079, des voix telles que celles de Lloyd-Jones, Flintoff, Corwin, Ryzman soutiennent que le finale tel qu'il est transmis par les manuscrits doit être considéré comme

¹⁵⁰⁵ Cette répétition se fait même au prix d'une certaine invraisemblance linguistique puisque le héraut dit que c'est le peuple qui est τράχους alors qu'Antigone répond au héraut en s'adressant à lui avec un impératif de la deuxième personne du singulier « sois rude » et non pas avec une troisième personne du singulier « qu'il soit rude » comme on serait en droit de l'attendre. Voir sur ce point Dawe (1978, 99). Il est cependant possible qu'une telle incohérence passe inaperçue pour le spectateur pris dans la violence de l'échange entre Antigone et le héraut.

eschyléen¹⁵⁰⁶. La remise en cause de l'authenticité du finale des *Sept contre Thèbes* remonte principalement à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et est le fait d'érudits tels que Schöll (1848), Bergk (1857) et Oberdick (1877). Cette remise en question de l'authenticité du finale est liée à la publication par Franz (1848) des scholies aux *Sept contre Thèbes* présentes dans le manuscrit Médicis, scholies qui indiquaient que cette tragédie était en fait la troisième du cycle thébain et non pas la deuxième¹⁵⁰⁷. Il est dès lors apparu étrange qu'un élément aussi important que la dispute au sujet de l'enterrement de Polynice surgisse si près de la conclusion d'une trilogie.

Cet argument majeur, qui vise à douter d'une relance tardive de l'intrigue, a été remis en cause par Lloyd-Jones (1959, 82-83) qui estime qu'il repose sur un préjugé infondé que les modernes ont au sujet des fins des trilogies liées sur le plan narratif dont une seule autre nous est parvenue : la fin des *Euménides*. Si les *Euménides* ne s'achèvent pas par la relance de l'intrigue que connaît la fin des *Sept contre Thèbes* avec l'expression par Antigone de sa volonté d'enterrer son frère malgré l'interdiction de la cité, nous ne savons rien de la façon dont s'achevaient les autres tragédies liées sur le plan narratif et il est effectivement dangereux de tirer des prescriptions d'un corpus aussi réduit. Lloyd-Jones met en garde contre la tendance à plaquer sur le texte d'Eschyle une conception moderne, ou au moins aristotélicienne, de l'unité qui empêcherait le dramaturge de faire référence aux événements ultérieurs de l'action. Flintoff (1980, 245-247) estime également qu'il est impossible de dire qu'il existe une seule façon de finir une trilogie et estime que d'autres aspects de la dramaturgie d'Eschyle montrent suffisamment que ce dernier aimait la variation.

Ainsi, Lloyd-Jones (1959, 83) souligne que d'autres tragédies font référence à des événements postérieurs au terme de l'action représentée sur scène et reprend plus particulièrement l'exemple de l'*Œdipe à Colone* où, à la fin de l'œuvre, Antigone et Ismène sortent de scène pour tenter d'empêcher le conflit entre Polynice et Étéocle, laissant aux spectateurs le soin d'imaginer la suite de l'intrigue. Flintoff (1980, 248-249) ajoute à cette référence les vers 1455 et suivants de l'*Œdipe Roi* et les vers 1213 et suivants des *Phéniciennes*, soulignant qu'il s'agit à chaque fois de pièces qui ont pour sujet la légende thébaine. Selon lui,

¹⁵⁰⁶ Originale est la posture de Judet de la Combe (2011) qui tout en soutenant fermement l'inauthenticité des vers 1005-1078, insiste sur la différence de poétique qui différencie les deux parties de la tragédie.

¹⁵⁰⁷ Dawe (1967, 17) soutient l'idée selon laquelle des suspensions existaient déjà à l'égard de ce finale avant la publication de Franz en s'appuyant sur un parution de Schneidewin *Philologus* 3 (1848). Il entend ainsi répondre à Lloyd-Jones (1959, 82-83) qui soutient l'authenticité de l'entièreté du finale et s'appuie notamment pour ce faire sur le caractère récent de la remise en cause de l'authenticité de ce passage. Cependant, selon Hutchinson (1985, 209), Schneidewin ne fournit pas de preuve que l'interpolation était suspectée avant que l'on sache que les *Sept contre Thèbes* étaient la troisième tragédie de la trilogie.

évoquer le sort de la génération suivante serait un invariant des pièces traitant du mythe de Thèbes. Dawe (1967, 18-19) quant à lui insiste sur la différence qu'il y a entre l'énoncé d'une prophétie ou la référence à une légende connue et le finale des *Sept contre Thèbes* où une scène d'une longueur non négligeable est consacrée à la relance de l'intrigue par l'introduction d'une nouvelle problématique. Il serait naturel de s'intéresser au sort de Polynice dans l'*Œdipe à Colone* puisque ce dernier a été un personnage de la pièce, mais pas dans le cas des *Sept contre Thèbes* où Polynice « exists only as the other side of the moon exists ».

Lloyd-Jones tente de montrer que le finale des *Sept contre Thèbes* contient des références au futur même dans la partie estimée authentique et que cela autorise l'intervention du héraut et d'Antigone qui viennent interpeler le spectateur au sujet de l'avenir de Thèbes. Pour Lloyd-Jones, les vers 840-844 qui évoquent l'oracle énoncé à Laïos sont destinés à rappeler aux spectateurs la destruction prochaine de la cité et les vers 902-903 contiennent une référence aux Épigones. Nous avons déjà évoqué cette question lorsque nous avons évoqué la question du caractère ouvert de la fin des *Sept contre Thèbes* et nous insisterons ici sur la différence entre le caractère ponctuel de ces références, pour troublantes qu'elles soient, et l'ampleur du traitement réservé aux funérailles de Polynice aux vers 1005-1078.

Les vers 1005-1078 ont pu sembler trop proches de l'*Antigone* de Sophocle pour être eschyléens. Le mythe d'Antigone était-il déjà connu des spectateurs à l'époque des *Sept contre Thèbes* et la mort de Polynice faisait-elle immédiatement songer le spectateur à la geste d'Antigone ? Telle est l'hypothèse que soutient par exemple Lloyd-Jones (1959, 93, 96). Selon lui, dès lors que le spectateur a à l'esprit le rôle joué par Antigone dans l'enterrement de Polynice il devient hautement improbable que le dramaturge omette de la nommer quand il aborde la mort du roi thébain, d'autant plus qu'il s'agit là d'une nouvelle occasion pour travailler l'entrelacement entre le destin des Labdacides et celui de la cité. Pour Flintoff (1980, 247), ce qui est étonnant ce n'est pas la présence des deux sœurs, présence attendue selon lui, mais leur introduction tardive. Il estime cependant que leur entrée n'est pas moins surprenante que celle d'Égisthe dans l'*Agamemnon* et qu'il serait erroné d'en faire argument contre l'authenticité du passage. D'autres critiques, tel Müller (1967, 21) estiment cependant que l'intervention d'Antigone auprès de Polynice est une invention de Sophocle. Quoi qu'il en soit de cette question difficile, il faut rappeler que la liberté d'interprétation d'un mythe par un

auteur est grande¹⁵⁰⁸ et que même l'existence d'une version où Antigone prend le risque d'enterrer son frère n'aurait pas dû empêcher Eschyle d'écrire une version où l'existence des deux sœurs est passée sous silence et où la mort d'Étéocle et Polynice correspond à l'extinction de la famille labdacide.

L'un des arguments avancés par ceux qui nient l'authenticité du passage est de voir dans les vers une réécriture de la fin influencée par le succès de l'*Antigone* de Sophocle. Wilamowitz (1914, 92) reconnaît que l'Antigone qui enterre son frère appartient sans doute à la tradition épique antérieure à Eschyle, mais que l'Antigone qui porte de la terre dans le sein de sa robe pour rendre les hommages funèbres à son frère est une invention de Sophocle. Ainsi, les vers 1037-1039 signeraient l'influence de Sophocle sur l'auteur de la fin :

τάφον γὰρ αὐτῷ καὶ κατασκαφὰς ἐγώ,
γυνή περ οὔσα, τῷδε μηχανήσομαι,
κόλπῳ φέρουσα βυσσίνου πεπλώματος
« Un enterrement et une tombe, moi,
bien qu'étant une femme, je les machinerai pour lui
transportant dans le sein de ma robe de lin. »

Lloyd-Jones (1959, 97-99) tente de démontrer qu'il faudrait supposer que Polynice est le complément d'objet du participe φέρουσα et qu'Antigone est alors en train de dire qu'elle a l'intention de porter Polynice pour lui offrir des funérailles en bonne et due forme, des funérailles qui passeraient par la crémation et le protégeraient des loups (v. 1035-1036) et non pas réaliser des rites à valeur symbolique, comme cela est le cas dans l'*Antigone*. Dawe (1967, 23-27) réfute point par point cette hypothèse qui nous semble effectivement peu convaincante.

Lloyd-Jones (1959, 97) se demande pourquoi, si les vers 1005-1078 sont inspirés par l'*Antigone*, ils ne respectent pas davantage la version de Sophocle. En effet, le finale des *Sept contre Thèbes* ne fait pas mention de Créon et n'explicite pas que celui qui enterrera Polynice risque la mort, alors que cette donnée est essentielle chez Sophocle. Dawe (1967, 23) estime que l'oubli de cet élément essentiel pour l'intrigue est la preuve que ce fait était déjà solidement établi dans l'esprit du spectateur familier de l'*Antigone* de Sophocle. Selon Lloyd-Jones, qui reprend ici un argument de Wundt (1906, 360), les causes de l'interdiction des funérailles seraient différentes dans les *Sept contre Thèbes* où le héraut interdit l'enterrement pour des raisons religieuses et dans l'*Antigone* où il serait stipulé que l'ennemi de la cité est le plus grand qui soit. Fraenkel (1964, 62-63) note d'autres points de correspondance entre les vers 1005-

¹⁵⁰⁸ Il semblerait par exemple que dans l'*Antigone* d'Euripide, la jeune fille finissait par épouser Hémon et lui donner un fils. Voir l'hypothèse de l'*Antigone* de Sophocle.

1078 des *Sept contre Thèbes* et l'*Antigone* de Sophocle et rapproche ainsi respectivement les vers 1007 et 1037 des *Sept contre Thèbes* des vers 209 et 920 de l'*Antigone*.

Certains critiques soulignent davantage le rapprochement que l'on peut faire entre cette scène et le finale des *Phéniennes* d'Euripide. Ainsi, Hutchinson (1985) fait remarquer que dans les deux cas, les corps des deux frères sont sur scène. Dans les deux cas il est annoncé que Polynice ne sera pas enterré et Antigone s'oppose à cette décision. Après une stichomythie le personnage féminin sort. Du point de vue de la langue, Hutchinson rapproche les vers 1628 des *Phéniennes* et 1013 des *Sept contre Thèbes* et les vers 1657 des *Phéniennes* et 1028 des *Sept contre Thèbes*. La question se complique de ce que l'authenticité du finale des *Phéniennes* est elle aussi remise en question : Fraenkel estime qu'un interpolateur est responsable des vers 1627-1682¹⁵⁰⁹. Hutchinson estime que le finale des *Phéniennes* est bien intégré à la tragédie et que même s'il s'agissait de l'œuvre de l'interpolateur, il serait plus probable que ce dernier ait inspiré la fin des *Sept contre Thèbes*, plutôt que de penser que l'interpolateur d'Euripide imite Eschyle. Si le finale des *Sept contre Thèbes* imite celui des *Phéniennes*, cela voudrait dire qu'il faudrait supposer qu'il est postérieur à 411-409, date de la représentation des *Phéniennes*.

Les vers 1005-1078 supposent la présence de trois acteurs, à moins que l'on ne suppose qu'Ismène, qui ne participe pas à l'échange compris dans ces vers, sorte sans raison après le vers 1004 pour que l'acteur puisse rapidement mettre le costume du héraut. Cette solution paraît peu satisfaisante mais la présence de trois acteurs pose problème car il est peu probable qu'Eschyle ait déjà introduit à cette époque un troisième acteur dans son théâtre et le reste de la pièce des *Sept contre Thèbes* est écrite pour deux acteurs seulement. Lloyd-Jones propose l'idée selon laquelle le rôle d'Ismène serait assumé par un παραχορήγημα mais il nous semble plus simple de considérer que les vers 1005- 1078 sont le fait d'un interpolateur plus tardif¹⁵¹⁰.

¹⁵⁰⁹ Amiech (2006, 111-128) défend l'authenticité de l'intégralité du dénouement des *Phéniennes*, mais elle ne traite pas du rapport entre les *Phéniennes* et les *Sept contre Thèbes*.

¹⁵¹⁰ Taplin (1977, 185-186) développe une série d'arguments qui montrent que si le besoin d'un troisième acteur était le seul élément mettant en doute l'authenticité du passage, il pourrait être relativement facilement levé.

Pour ceux qui reconnaissent l'intervention d'un interpolateur dans ce finale, la question se pose encore de savoir quelle est l'étendue de l'interpolation en question¹⁵¹¹. Ceux qui rejettent la présence des deux sœurs sont logiquement conduits à rejeter également les anapestes qui les introduisent, à savoir les vers 861-873. En effet l'introduction des deux sœurs, annoncées aux vers 861-863 et interpellées au vers 870¹⁵¹², est entachée de divers défauts aux yeux de ceux qui refusent de les voir intervenir dans le finale¹⁵¹³. Ainsi, elles sont introduites pour être réduites au silence. Le chœur évoque la plainte qu'il convient que les deux sœurs entonnent (v. 861-865) avant de dire qu'il est juste que ce soit lui qui fasse retentir l'hymne des Érinyes (v. 866-869). D'après les manuscrits, dont le témoignage ne fait pas autorité en la matière, le premier vers que l'on peut attribuer à l'une des deux sœurs est le vers 933, mais il est possible de soutenir qu'elles ne parlent pas avant le vers 961. En effet, un changement s'opère dans l'organisation du texte à partir du vers 961 et le passage à la stichomythie lyrique est souvent apparu comme le moment adéquat pour faire commencer le chant des deux sœurs qui respectent ainsi l'ordre de prise de parole énoncé par le chœur. La présence silencieuse des deux sœurs peut apparaître comme un élément perturbant pour le spectateur. Aucun élément des vers 861-1004 ne semble pouvoir être attribué aux deux sœurs en particulier. Taplin (1972, 84-89) refuse de voir dans ce silence l'un des silences typiques de l'art dramaturgique d'Eschyle. En effet, l'attention du spectateur n'est pas attirée sur ce silence, aucune signification ne lui est donnée, il ne dit rien de l'état émotionnel des deux sœurs qui devraient, en tant que membres de la famille, diriger la conduite du deuil¹⁵¹⁴.

En ce qui concerne Eschyle, il est difficile de rejeter un texte comme inauthentique sur la base du style dans la mesure où nous ne pouvons pas, du fait du nombre très limité de textes

¹⁵¹¹ Dawe (1978, 88) fait remarquer que les problèmes textuels commencent aux vers 822-831 avec l'adjectif *μεγάλε*, le problème métrique du vers 824 et les adjectifs *ἀσιναῖ* et *σωτήρι* qui nécessitent un datif singulier auquel se rapporter.

¹⁵¹² Taplin (1977, 176) souligne que cette combinaison, pour peu courante qu'elle soit n'en est pas moins bien attestée. Il souligne également que cette entrée sur rythme anapestique est régulière en ce qu'elle a lieu à un moment où le pathétique est particulièrement élevé que les anapestes ont tendance à accompagner de lentes entrées qui établissent un tableau, particulièrement dans un contexte funèbre. Cependant, Taplin estime que l'annonce de l'arrivée des deux sœurs, peu après l'annonce lyrique de l'arrivée des corps est « confused and over-elaborate ». Une annonce si explicite de l'arrivée d'un personnage après l'arrivée d'un personnage à la fin d'un « act-dividing song » serait par ailleurs exceptionnelle.

¹⁵¹³ Pour Kaimio (1970, 189-190), cette série anapestique n'est pas assez cohérente du point de vue du contenu. Les vers 861-865 qui annoncent l'arrivée d'un nouveau personnage et offrent un bref commentaire à ce sujet ressemblent plutôt selon lui à des passages de Sophocle ou d'Euripide.

¹⁵¹⁴ *Contra* Lloyd-Jones qui donne l'exemple de l'*Illiade* où des chanteurs anonymes commencent à pleurer Hector avant que les femmes de la famille ne le fassent. Taplin (1972, 86) souligne que la plainte de ces chanteurs n'est pas énoncée par Homère et que le passage peut aussi bien être utilisé pour démontrer que ce sont les femmes de la famille qui initient la lamentation.

auxquels nous avons accès, nous faire une image exhaustive de son style qui apparaît souvent original. Cependant, les anapestes 861-873 présentent diverses particularités dont la moindre n'est pas l'attention portée par l'auteur dans ce contexte de deuil à la poitrine des jeunes femmes (v. 864-865, v. 870-871). Lloyd-Jones (1959, 100-104) donne une réponse détaillée aux attaques faites par Wilamowitz au sujet du style de ces vers, mais l'impression d'ensemble fournie par ces vers reste cependant troublante et nous pensons qu'il s'agit d'une interpolation destinée à préparer, non sans maladresse, l'intervention d'Antigone¹⁵¹⁵.

Estimant que l'introduction des deux sœurs n'était pas l'œuvre d'Eschyle, Bergk (1857) a supposé qu'il fallait également considérer 961-1004 comme inauthentiques, puisque les manuscrits attribuent ces vers aux deux sœurs. Wilamowitz a conservé ces vers comme étant de la main d'Eschyle mais les a attribués à deux demi-chœurs. La question de l'attribution de ces vers se concentre autour de celle des deux vers 996-997 :

πρὸ πάντων δ' ἐμοί.
καὶ τὸ πρόσω γ' ἐμοί.

En effet, tous les autres vers du passage peuvent facilement être attribués à deux demi-chœurs, mais ces deux vers, où se trouve exprimé un pronom de la première personne du singulier, semblent devoir être prononcés par des personnages et l'ensemble du passage devrait donc être attribué aux deux sœurs. Fraenkel (1964, 60-61) réfute ces arguments. Selon ce dernier le vers 997 exprime très mal une idée très simple et ne peut donc pas être d'Eschyle. Le vers 996 emploie une acceptation rare de *πρό* qui rappelle le vers 928 des *Sept contre Thèbes*, ce qui pourrait bien être la marque d'un imitateur, de même que le vers 870 rappelle le vers 928. En outre, ces vers sont situés dans une épode et n'appellent donc pas de *responsio*, ce qui aurait facilité leur insertion par un interpolateur tardif voulant donner une réplique aux deux sœurs. Sommerstein (2010a, 92) fait remarquer qu'il s'agit des seuls dochmiacques dans un passage constitué essentiellement d'iambes. Il est donc possible que ces deux vers soient l'œuvre d'un interpolateur et ils ne nous semblent pas constituer un argument suffisant pour justifier l'attribution des vers 961-1004 aux deux sœurs. Nous estimerons que les vers 961-1004 sont l'œuvre d'Eschyle mais qu'il faut les attribuer à deux demi-chœurs. En effet, ces vers nous semblent être dans la continuité des vers précédents, chantant comme ils le font la puissance de l'Érinye (v. 975-977, v. 986-988). La symétrie qu'ils présentent est remarquable, rappelle le

¹⁵¹⁵ Dawe (1978, 90-92) fournit également une énumération des problèmes liés à ces vers.

finale des *Perses* dans leur style que certains qualifient d'archaïque (Brown) et nous semble devoir être conservée.

Brown (1976) estime quant à lui que la tirade du héraut (v. 1005-1025) ainsi que les anapestes finaux doivent être considérés comme eschyléens. Selon lui, il existe des points de contradiction internes à la séquence des vers 1005-1078, qui l'amènent à dissocier la tirade du héraut et les anapestes finaux du chœur de la tirade d'Antigone et de la stichomythie engagée entre les deux personnages. Ainsi, il estime qu'Antigone met en avant avec beaucoup d'audace le fait qu'elle est prête à aller seule s'occuper des funérailles de son frère (v. 1027 ἦν μή τις ἄλλος τόνδε συνθάπτειν θέλη) ce qui n'est pas sans rappeler l'héroïsme de l'*Antigone* de Sophocle. Or, dans les anapestes finaux, un demi-chœur se propose d'aller participer aux funérailles de Polynice (v. 1068-1069 ἡμεῖς μὲν ἴμεν καὶ συνθάψομεν // αἶδε προπομποί), ce qui détruirait l'effet créé par l'expression courageuse d'Antigone. Au vers 1055 (γένος ὠλέσατε πρυμνόθεν οὕτως), le chœur évoque la destruction de toute la famille des Labdacides, ce qui peut apparaître comme une incohérence par rapport à la présence d'Antigone et d'Ismène dans la même scène¹⁵¹⁶. Les anapestes commencent par une réaction non pas à l'expression par Antigone de sa volonté d'enterrer son frère malgré l'interdiction de la cité, mais simplement à l'interdiction faite au chœur de prendre part aux funérailles de Polynice, ce qui rend l'intervention d'Antigone peu nécessaire à la compréhension de ces anapestes. Brown estime qu'un développement sur les funérailles de Polynice et Étéocle, plus important que celui qu'offrent les vers 914 et 1002-1004, est bienvenu puisqu'il s'agit d'un point d'intérêt pour le spectateur. L'interdiction faite aux femmes de se laisser aller aux plaintes et à la lamentation rappellerait le mouvement précédent de la pièce, lorsqu'Étéocle tentait de contenir l'effusion des femmes en proie à la panique face à l'avancée de l'armée adverse. La stichomythie lyrique annoncerait la division finale du chœur lors des anapestes¹⁵¹⁷. Ces arguments nous invitent à réfléchir à la possibilité d'une pluralité d'auteurs qui seraient intervenus dans l'écriture de ce finale sans qu'il soit possible de donner une réponse définitive à cette question. La dernière scène nous semble perdre son intérêt majeur dès lors qu'en est retirée l'intervention d'Antigone et il nous paraît délicat de désolidariser l'intervention de cette dernière de l'ensemble de la scène avec le héraut.

¹⁵¹⁶ De même Sommerstein (2010a, 91) fait remarquer que la mère des deux frères ne pourrait pas être dite la plus malheureuse de toutes celles qui ont enfanté (v. 926-928) s'il lui restait des filles, au regard d'autres figures mythiques telle que Niobé par exemple.

¹⁵¹⁷ Certains critiques, comme (Miralles, 1999, 12), estiment cependant que le vers 1071 se ferait l'écho de la pensée des sophistes, ce qui serait contre l'attribution de ce vers à Eschyle.

Brown est amené par sa théorie à défendre l'authenticité de l'expression δήμου προβούλοις qui est apparue à de nombreux critiques comme un signe du caractère interpolé de la fin. En effet, l'apparition si tardive d'un organe démocratique auquel aucune référence n'a été faite précédemment dans l'œuvre peut paraître incongrue. Lloyd-Jones et Brown (1976, 214) défendent le texte transmis contre toute accusation d'anachronisme en citant le précédent constitué par les *Suppliantes* d'Eschyle, où une attention considérable est apportée au δήμος, ou la *boulé* citée au vers 884 de l'*Agamemnon*. Dawe suggère que la façon dont la cité ou le peuple en tant qu'entité politique sont mis en avant à la fin de la pièce (v. 1006, 1026, 1030, 1042, 1044, 1046, 1061, 1066, 1070, 1072) détonne par rapport à ce qui précède dans la pièce. Hutchinson (1985, 210-211) souligne le caractère abrupt de l'introduction de ce nouveau gouvernement. Selon lui, sa présence est à mettre en rapport avec l'absence de châtement promis à Antigone pour sa désobéissance : la fin semblerait trop incomplète si nous apprenions qu'Antigone était sur le point de mourir donc aucune punition n'est prononcée contre elle. Or, il aurait été impossible de menacer Créon sans être puni d'où l'absence de Créon remplacé par un conseil représenté par un héraut.

Flintoff (1980) estime au contraire que cette référence aux δήμου προβούλοι est la bienvenue dans la mesure où un public politiquement éduqué comme pouvait l'être le public athénien s'attendait à un traitement de la question politique à la mort de Polynice. Il donne ainsi en exemple la fin de l'*Agamemnon* où la mort du roi donne lieu à l'entrée en scène d'Égisthe et de Clytemnestre qui vont monter sur le trône à sa place. En outre selon cet auteur, la concentration des références à la cité dans la fin du texte est en fait un rappel de l'importance accordée au destin collectif dans la première partie de l'œuvre. L'auteur reprendrait donc un élément essentiel du début de l'intrigue pour insister sur le péril que court à nouveau la cité qui fait une nouvelle fois face à la menace d'une *stasis*. Nous pensons cependant que le traitement accordé à la cité est différent dans la dernière partie de l'œuvre de celui qu'elle connaissait au début et que l'un ne laisse guère attendre l'autre¹⁵¹⁸.

Nos arguments contre l'authenticité du passage

¹⁵¹⁸ Nous pouvons citer à l'appui West (2006, 35) : « ... though it might have been thought that the king's sisters Antigone and Ismene (...) would have some prestige and deserve some deference. But no, a harsh and imperious democracy has sprung into being. (...) Nowhere else does he present democracy in such and unfavourable light; and it may be doubted whether it ever showed itself in such a light at Athens until well after Aeschylus' death. »

Estimant pour notre part que les vers 861-873 et 1005-1078 sont inauthentiques et que la stichomythie lyrique des vers 961-1004 doit être attribuée aux représentants de deux demi-chœurs, nous souhaiterions montrer en quoi notre travail de recherche semble appuyer cette hypothèse.

Dans un premier temps, nous avons analysé la composition de la séquence finale de chacune des tragédies d'Eschyle et si les vers 1005-1078 forment une *exodos* au sens aristotélicien du terme, ils ne nous semblent pas à même de constituer la séquence finale des *Sept contre Thèbes*. Si toutes les séquences finales des tragédies d'Eschyle sont différentes, il est cependant possible de repérer des similarités entre les vers 908- 1077 des *Perses* et les vers 822-1004 des *Sept contre Thèbes*¹⁵¹⁹. Il serait ainsi plus logique d'observer les points communs entre les séquences finales des deux plus anciennes tragédies conservées d'Eschyle que d'accréditer un finale où trois acteurs devraient se trouver sur scène. Les vers 1005-1078 forment une unité cohérente, mais l'autonomie du passage est telle que même si l'on ne doutait pas de l'insertion des deux sœurs aux vers 861-873, la séquence formée par les vers 1005-1078 semble ne plus faire partie de la pièce des *Sept contre Thèbes*. La composition interne de la scène formée par les vers 1005-1078 où deux personnages aux volontés opposées s'affrontent peut rappeler le finale du *Prométhée enchaîné*¹⁵²⁰, mais l'objet de la querelle dans le *Prométhée enchaîné*, à savoir la connaissance par Prométhée de l'identité de celle dont l'union serait fatale à Zeus, est introduit bien en amont dans la pièce tandis que l'interdiction d'enterrer Polynice est le fruit de la dernière scène des *Sept contre Thèbes*. De plus, le *Prométhée enchaîné* est sans doute la première tragédie de la trilogie consacrée par Eschyle à Prométhée alors que les *Sept contre Thèbes* sont la dernière pièce de sa trilogie.

Les parallèles qu'il est possible d'établir entre le début des *Sept contre Thèbes* et la dernière scène transmise par les manuscrits ne sont guère nombreux. L'action des δῆμου προβούλοι ne se laissait pas deviner au début qui montrait l'hégémonie d'Étéocle sur sa cité, Étéocle qui était appelé ἄναξ par le messager et s'adressait aux citoyens en tant que soldats. Dans le prologue, Étéocle envisageait les conséquences d'une défaite mais pas celle de sa mort

¹⁵¹⁹ Ces similarités sont par exemple notées par Edmunds (2002, 113) : « the concluding section of the tragedy has pervasive formal similarities to the amoebic *exodos* of *Persians* of 472, and this type of *exodos* may be an archaic feature of tragedy, as some have suggested. Did *Capture of Miletus* (end of the 490s B. C.) have a similar lamentation? »

¹⁵²⁰ West (2000, 352) souligne le rapprochement qu'il est possible de faire entre la fin du *Prométhée enchaîné* et celle des *Sept contre Thèbes*, un tel rapprochement conduisant selon lui conclure à l'inauthenticité des deux morceaux. West suggère qu'Euphorion, le fils d'Eschyle, était peut-être à l'origine des passages estimés interpolés des *Sept contre Thèbes*.

et si le début mettait effectivement en scène l'action bienveillante d'Étéocle à l'égard de sa cité, il n'est pas sûr que l'action que lui a prêtée la pièce ait illustré la piété qui lui est attribuée aux vers 1010-1011. Le prologue taisait totalement l'action et le sort de Polynice, tandis qu'il s'agit du point le plus important de la fin estimée inauthentique.

Cependant, il faut noter le retour de l'image du navire de la cité aux vers 1075-1078 qui rendent hommage à l'action d'Étéocle pour la cité. Cette image était introduite aux vers 1-3 qui mettaient effectivement en scène la défense organisée par Étéocle pour sa cité. La fin estimée inauthentique boucle la pièce par un rappel du début et le retour de cette image est l'un des arguments de ceux qui estiment que les anapestes finaux au moins portent la marque d'Eschyle (Brown). À part le retour de l'image de la cité navire aux vers 1075-1078 peu d'éléments de la fin apocryphe rappellent le début de la pièce, ce qui contrevient à la pratique habituellement observée chez Eschyle où la fin se fait l'écho du début sur plusieurs points.

La fin que nous estimons authentique est entièrement assumée par le chœur et il s'agit de l'unique cas dans le corpus constitué par l'œuvre des trois tragiques d'un finale où n'intervient aucun personnage. Cette irrégularité est palliée par l'introduction d'Antigone, Ismène et le héraut et, dans le finale estimé inauthentique, l'on passe d'une absence à un nombre important de personnages. L'intervention du héraut n'a pas été préparée dans la pièce et constitue donc une surprise totale pour les spectateurs. Le messenger que la pièce mettait précédemment en scène, qu'il s'agisse à chaque fois exactement du même personnage ou de trois messagers différents, se limitait au rapport des nouvelles qu'il venait annoncer, ne faisant qu'exceptionnellement part de ses impressions personnelles¹⁵²¹. Le héraut mis en scène par la fin de la pièce ne nous semble pas non plus faire preuve d'une personnalité très saillante¹⁵²², mais la dispute dans laquelle il s'engage avec Antigone dépasse l'engagement dans l'action qui était celui du messenger et témoigne d'un autre emploi de ce type de personnage.

La fin apocryphe des *Sept contre Thèbes* semble avoir été rajoutée pour introduire des personnages dans un finale qui en est sans doute privé. En effet, il a pu paraître étrange que ce soit un chœur composé de femmes étrangères à la famille labdacide qui prenne à charge le chant de deuil pour les deux frères et, sans Antigone et Ismène, le finale des *Sept contre Thèbes* est le seul de l'ensemble du corpus tragique à être uniquement interprété par le chœur. Cependant,

¹⁵²¹ Aux vers 489-490 il exprime par exemple sa peur.

¹⁵²² *Contra* Centanetti (2011, 112) : « il nuovo personaggio presenta un carattere stonato ed eccessivo, incongruo rispetto alla situazione dello sviluppo drammaturgico ». Taplin (1977, 188) estime que pour un représentant de la cité, il est « too puny and personal ».

l'absence même de personnages appartenant à la famille labdacide peut efficacement signifier sa complète destruction. Les vers 1005-1078 introduisent un nouveau système de personnages d'où se dégage la personnalité saillante d'Antigone. Le héraut représente des πρόβουλοι qui ont remplacé Étéocle à la tête de la cité et la fin apocryphe met en place une nouvelle scène d'exposition avec de nouveaux personnages et de nouvelles problématiques.

L'introduction de nouveaux personnages marginalisent le rôle du chœur dans la partie estimée inauthentique de la tragédie ce qui, comme nous avons pu l'observer, est plutôt typique des tragédies de Sophocle et d'Euripide que de celles d'Eschyle¹⁵²³. L'intervention du chœur est donc limitée aux anapestes finaux (v. 1054-1078) et dans le corpus eschyléen conservé il n'y a que les *Choéphores* qui s'achèvent également par une série anapestique prononcée par le chœur, à la différence près que dans les *Sept contre Thèbes*, le chœur se divise en deux demi-chœurs pour prononcer les derniers anapestes.

Le chœur qui, comme nous avons essayé de le montrer, est l'artisan de la réconciliation entre les deux frères par son chant au cours duquel il établit une stricte égalité entre les fils d'Œdipe, contribue à présent à rendre compte de la division qui traverse la cité. Le premier demi-chœur fait preuve d'un esprit de révolte qui ne ressemble à aucune de ses prises de parole au cours de la pièce. En effet, si le chœur était amené à désobéir à Étéocle lorsqu'il semait l'épouvante à travers la cité en évoquant la future prise de Thèbes (v. 321-332) malgré l'interdiction faite par le roi (v. 279-280), il le faisait sous l'effet de la peur et non par volonté de défi. Il est vrai que le chœur du *Prométhée enchaîné* et celui de l'*Agamemnon* défient également une autorité pour marquer leur attachement à un personnage à la fin de la pièce, mais la question du lien entre le chœur et Polynice n'a guère été traitée au cours de la pièce.

La première fonction dramaturgique que nous avons assignée à la fin des tragédies d'Eschyle est de vider la scène de l'ensemble de ses comédiens. Les vers 1066-1078 répondent à la question de la sortie du chœur et ce passage a été construit pour être le dernier moment d'une pièce. Dans la fin estimée inauthentique des *Sept contre Thèbes*, seule la sortie du premier demi-chœur est explicitement exprimée dans les paroles prononcées par les différents personnages en scène (v. 1068 ἡμεῖς μὲν ἴμεν). Cependant, le mouvement d'ensemble se dégage

¹⁵²³ Taplin (1977, 181) estime pour sa part qu'un public en – 467 av. J.-C. s'attendait à un finale essentiellement choral et que l'éclipse que ferait subir au chœur l'introduction des deux sœurs est, dans une des premières pièces d'Eschyle, douteuse.

avec plus de netteté qu'en ce qui concerne le cortège funèbre de la fin considérée comme authentique où, comme nous avons pu le voir, aucun verbe de mouvement ne venait expliciter la sortie du chœur. Taplin (1977, 180) estime que les vers 1005-1078 ont été insérés au détriment d'un bref passage où se réglait la question de la sortie du chœur et cette hypothèse nous paraît être une alternative intéressante au traitement de la question des mouvements du chœur apportée par les vers 1066-1078. Cependant, aucun argument déterminant pour ou contre l'authenticité ne semble émaner de l'étude du mouvement de sortie des personnages, si ce n'est que la séparation des deux demi-chœurs, chacun avec l'intention de participer aux funérailles de l'un des deux frères, contredit ce qui a été dit plus tôt dans le texte.

Le deuxième point abordé dans notre étude des fonctions dramaturgiques de la séquence finale des tragédies d'Eschyle est le rôle joué par la séquence finale au niveau de la construction de l'intrigue. À ce titre, la fonction principale des vers 1005-1078 est de relancer une action qui vient d'être présentée comme achevée. En effet, alors que les vers 822-1004 créaient un sentiment d'achèvement, aussi bien dans le choix du vocabulaire que dans celui des temps verbaux, les vers 1005-1078 relancent l'intrigue et attirent l'attention sur la punition que va subir Antigone pour avoir désobéi à l'interdiction formulée par la cité. Contrairement aux vers 822-1004 qui créent dans l'ensemble un effet de fermeture, les vers 1005-1078 soulèvent un certain nombre de questions qui restent sans réponse. En effet, Antigone fait part de son intention d'enterrer son frère (v. 1028 ἐγὼ σφε θάψω) alors même que le héraut a annoncé l'interdiction de le faire (v. 1013-1024). Le héraut évoque la dureté dont le peuple fera montre (v. 1044 τραχὺς γε μέντοι δῆμος ἐκφυγὼν κακά « il est assurément rude le peuple qui a échappé à des maux ») tandis qu'Antigone fait preuve d'obstination (v. 1029-1030, v. 1035-1040 v. 1045, v. 1052) et un conflit se prépare dont l'issue ne se laisse pas deviner à l'échelle de cette fin. Le sort du cadavre de Polynice est donc incertain : Antigone va-t-elle réussir à lui rendre les honneurs funèbres ? Le premier demi-chœur va-t-il participer à ces funérailles comme il en exprime l'intention (v. 1068 συνθάψομεν) ? Quel sort la cité va-t-elle réserver à Antigone qui lui a ouvertement désobéi ? Le demi-chœur qui l'accompagne va-t-il connaître le même châtement ? Alors que les vers 822-1004 étaient essentiellement consacrés à l'exposition du résultat de l'action telle qu'elle a eu lieu au cours de la pièce, les vers 1005-1078 sont placés sous le signe de l'action avec la prise de décision d'Antigone et du premier demi-chœur d'aller enterrer Polynice.

La forme de relance de l'action que l'on observe à la fin des *Sept contre Thèbes* dépasse largement ce que l'on avait à la fin de l'*Agamemnon* où l'arrivée d'Égisthe animait l'action

scénique et amenait le chœur à évoquer le retour d'Oreste, mais n'ajoutait aucun nouvel élément important sur le plan narratif. Les *Choéphores* emmenaient le spectateur dans les *Euménides* en mettant en scène l'emportement d'Oreste qui partait se réfugier à Delphes, et se trouvait ainsi créé un lien fort entre la deuxième et la troisième tragédies de l'*Orestie* tandis que les *Sept contre Thèbes* forment la dernière tragédie d'une trilogie liée. Dans les *Sept contre Thèbes*, la relance de l'intrigue se base sur un coup de théâtre qui vient annuler tout ce qui a été mis en place par les vers précédents de la tragédie. L'apparente similarité que l'on pourrait repérer entre les vers 1372-1673 de l'*Agamemnon* et les vers 822-1078 des *Sept contre Thèbes*, chacune de ces séquences étant divisée en deux par l'arrivée d'un nouveau personnage, n'est que superficielle et la relance de l'action telle qu'elle est prévue par les vers 1005-1078 des *Sept contre Thèbes* s'articule mal au passage qui la précède immédiatement.

La troisième fonction dramaturgique que nous avons assignée à la fin des tragédies d'Eschyle concerne le spectacle : nous avons essayé de montrer que les séquences finales des œuvres d'Eschyle avaient pour but d'achever la pièce par une mise en scène spectaculaire. Les vers 822-1004 étaient centrés autour d'un événement spectaculaire : l'arrivée des corps des deux frères qui devenaient l'objet d'un spectacle orchestré par le chœur. Contrairement à ce finale spectaculaire où le spectacle nous semble être mis au service de l'achèvement de la pièce par la mise en scène d'un cortège funèbre, les vers 1005-1078 donnent la primauté aux discours et ne contiennent aucun élément spectaculaire, à part l'entrée du héraut qui était certainement accompagné de gardes. Cette entrée du héraut symbolise la puissance de la cité à laquelle va s'affronter Antigone et le spectacle sert dès lors à relancer l'intrigue et non plus à en marquer l'achèvement. Le discours du héraut suscite de nouvelles images dans l'esprit du spectateur, plus particulièrement celle du corps de Polynice exposé aux chiens, et détourne son attention de ce qui se trouve actuellement sous ses yeux. De même, Antigone évoque le mal qu'elle compte se donner pour enterrer Polynice (v. 1028-1030, v. 1037-1041) et le spectateur s'imagine Antigone œuvrer laborieusement à l'enterrement de son frère. La dispute entre le héraut et Antigone (v. 1042-1053) est un moment fort de la pièce par la violence des propos échangés, mais la force du passage ne repose guère sur le caractère spectaculaire de sa mise en scène. La division du chœur en deux demi-chœurs à la fin du passage (v. 1066-1078) fournit cependant un élément de spectacle qui vient rappeler les mouvements que l'on avait dans la scène précédente. Tandis que la présence d'éléments spectaculaires rapprochait les vers 822-1004 des *Sept contre Thèbes* des séquences finales de l'*Agamemnon* et des *Choéphores*, les vers 1005-1078 de la tragédie thébaine ne présentent pas le même emploi du spectaculaire pour créer

un sentiment d'achèvement de la pièce. Il nous semble ainsi possible de dire que l'emploi restreint du spectaculaire dans les vers 1005-1078 n'est pas un argument en faveur de l'authenticité du passage.

Nous avons consacré la troisième et dernière partie de notre étude à observer la contribution de la séquence finale à la construction du sens des pièces d'Eschyle. D'abord, nous nous sommes demandé dans quelle mesure les propos tenus par les personnages dans la séquence finale venaient modifier la compréhension que les spectateurs pouvaient avoir de l'action. Les vers 1005-1078 viennent considérablement modifier le sens établi jusqu'alors par la tragédie, au point de le contredire. En effet, alors que les deux demi-chœurs s'apprêtaient à prendre ensemble la direction d'un lieu d'enterrement commun aux deux frères, le héraut annonce que l'un des deux frères seulement sera honoré d'une sépulture. Alors que les spectateurs avaient été amenés à penser que la mort avait apporté une forme de réconciliation et d'égalité aux deux frères, la tirade du héraut annonce aux spectateurs que les deux frères continueront à être distingués dans la mort. Les vers 1005-1078 apportent des informations nouvelles, ce qui n'est pas incompatible avec le fonctionnement des séquences finales chez Eschyle, mais les décisions prises par les *probouloi* semblent extérieures au drame et orientent l'action dans une toute nouvelle direction.

Étéocle sera enterré pour la bienveillance dont il a fait preuve envers sa terre (v. 1007) et le héraut invite ainsi le spectateur à relire l'engagement d'Étéocle comme un acte uniquement patriotique là où les vers 677- 719 en faisaient clairement les conséquences de la malédiction familiale et de la haine ressentie pour Polynice. Étéocle est allé affronter son frère non pas tant par haine pour ses ennemis (v. 1009) que saisi par un désir furieux d'aller tuer son frère (v. 686-687 et v. 692-693) mais cet aspect est effacé pour mieux souligner les différences entre les deux frères. Antigone fera une brève allusion aux torts subis par Polynice (v. 1049) sans chercher à trop nuancer le portrait élogieux fait de l'action d'Étéocle et les vers 1005-1078 feraient presque oublier le revirement connu par le protagoniste à partir du vers 653. Le héraut souligne la piété d'Étéocle (v. 1010) là où le chœur insistait sur la folie impie des deux frères (v. 831) et cette évocation de la piété d'Étéocle tranche avec les rapports difficiles que l'ensemble des Labdacides semble entretenir avec les dieux dans la dernière partie de l'œuvre (v. 702-703).

Les griefs que le héraut reproche à Polynice rappelle la tirade du messager qui rapportait les paroles d'Amphiaraos (v. 568-596). Amphiaraos l'accusait déjà en effet d'être en tort vis-à-vis des dieux de sa patrie (v. 582-583 : θεοὺς τοὺς ἐγγενεῖς // πορθεῖν ; v. 1018 : θεῶν πατρώων, οὓς ἀτιμάσας ὄδε) et d'avoir lancé une armée étrangère contre sa patrie (v. 583 :

στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβεβληκότα ; v. 1019 : στράτευμ' ἐπακτὸν ἐμβαλὼν ἦρει πόλιν). Les chefs d'accusation portés contre Polynice ne diffèrent donc pas par rapport aux reproches que lui faisait Amphiaraios mais l'esprit de revanche qui anime la décision des *probouloi* offre un vif contraste par rapport à l'esprit d'apaisement qui caractérisait la séquence finale où l'horreur du fratricide semblait suffire à marquer la fin des peines des Labdacides.

La tirade d'Antigone lance une nouvelle action et n'invite guère le spectateur à revenir sur le sens de l'action qui a été au cœur de la tragédie des *Sept contre Thèbes*. En effet, la sœur de Polynice s'engage à lui offrir des funérailles à n'importe quel prix et attire l'attention sur l'action exceptionnelle qu'elle s'apprête à accomplir. Elle donne les motivations pour son geste, à savoir les liens du sang qui l'unissent à son frère (v. 1031-1032) et alors que durant la pièce les Labdacides n'ont été caractérisés que par la désunion, jusqu'à la réconciliation paradoxale entre les deux frères, Antigone affirme son engagement auprès des siens.

La dispute entre le héraut et Antigone met en scène l'affrontement d'un individu féminin avec sa cité et ne revient que très brièvement sur l'action des deux frères. Le héraut évoque la haine de la cité pour Polynice (v. 1046 ὄν πόλις στυγεῖ) et ce qui était la caractéristique d'Étéocle se trouve désormais transféré à l'ensemble de la communauté thébaine. Selon Antigone Polynice n'a fait que répondre à des maux par des maux (v. 1049) et le spectateur se rappelle peut-être alors la tirade du messager qui présentait la volonté de Polynice de se venger (v. 634-648). Le héraut lui fait remarquer le caractère démesuré de la revanche de Polynice qui a mis en jeu le destin de toute une cité et à nouveau les paroles du héraut rappellent Amphiaraios qui condamnait Polynice pour son entreprise de destruction contre sa propre cité. La dispute entre le héraut et Antigone reprend des éléments du texte en introduisant comme nouvel éclairage la haine de la cité pour Polynice. Les anapestes finaux permettent un approfondissement des enjeux liés à la querelle entre Antigone et le héraut et orientent l'interprétation du spectateur mais ils le font au sujet de la question des funérailles, soulevée dans la tirade du héraut, et non pas au sujet du fratricide qui a occupé précédemment l'intérêt du public.

Les vers 1005-1078 font plus qu'orienter l'interprétation que les spectateurs peuvent faire de l'intrigue, ils en modifient radicalement la fin en apprenant aux spectateurs que la cité refuse à Polynice des funérailles. Un tel phénomène n'a jamais été observé dans les autres tragédies du corpus où, si la fin peut retravailler et affiner le sens de l'ensemble de l'intrigue, elle ne remet jamais en cause les acquis de l'action. Les vers 822-1004 ont travaillé à établir une forme d'égalité entre les deux frères ce que la fin apocryphe vient annuler et aucune des séquences finales d'Eschyle ne se construit en opposition avec la scène qui la précède. Les vers

1005-1078 réinterprètent l'action qui a eu lieu pour discriminer entre Polynice et Étéocle et créer ainsi un élan pour une nouvelle action, la désobéissance d'Antigone. L'infléchissement du sens qu'apportent les vers 1005-1078 nous semble être un argument contre l'authenticité du passage.

Nous avons ensuite essayé de voir si la séquence finale était dotée d'une autorité particulière dans l'établissement des enjeux moraux de l'action. Les vers 1005-1078 créent un nouveau problème en interdisant les funérailles de Polynice, à savoir la confrontation entre la loi particulière de la cité et celle plus générale qui réclame l'enterrement des morts. Cette nouvelle perspective est une conséquence de l'intervention du héraut et ne reflète guère les problématiques qui ont auparavant été celles de la pièce. Nous avons pu voir que plusieurs des tragédies d'Eschyle s'achevaient par un problème qui n'avait pas encore trouvé de solution à l'échelle de la pièce, en ce qui concerne la question de la justice à la fin de *l'Agamemnon* ou des *Choéphores* par exemple. Cependant, ce type de problème caractérisait essentiellement les premières des tragédies d'une trilogie liée.

Les vers 822-1004 proposaient un blâme qui s'appliquait aux deux frères sans distinction tandis que dans les vers 1005-1078 la cité semble soucieuse de départager les deux frères et de traiter leur cadavre selon les mérites de chacun. La tirade du héraut offre ainsi une forme de procès des fautes commises par les deux frères. Étéocle est récompensé pour son engagement auprès de la cité tandis que Polynice est durement châtié pour avoir soulevé une armée étrangère contre Thèbes. La question d'une juste rétribution de l'action des deux frères est au cœur de la tirade du messager mais elle pourrait induire une nouvelle injustice, en refusant une sépulture à Polynice et un nouveau nœud se noue dans les derniers vers de l'œuvre.

Les vers 1005-1078 maintiennent les spectateurs plongés dans l'action et ne ménagent que brièvement la sortie du spectateur hors de l'intrigue par la mise en branle du cortège destiné à accompagner chacun des demi-frères. En ce qui concerne Étéocle, l'annonce des funérailles vient apporter une fin honorable à son action. Au sujet de Polynice, le héraut annonce le non-respect de la coutume qui demande à enterrer les morts et des rites funéraires (v. 1014, v. 1020-1024) et le personnage n'est pas arrivé au bout de ses mésaventures. Le corps de Polynice doit être exposé aux proies et privé de lamentations et le spectateur est invité à se demander quelles seront les conséquences de ce manque de respect aux égards dus aux morts. La décision des *probouloi* marque le refus d'un apaisement et la dispute même avec Antigone s'oppose à la clôture du texte. En ce qui concerne les vers 1005-1078 il ne s'agit pas d'une perversion des

rites à proprement parler, mais d'un refus des obligations rituelles dues aux morts et ce refus est le prétexte à une relance de l'intrigue.

Face au héraut, Antigone se présente comme la garante du respect des rites. Elle donne des détails sur la façon dont elle compte s'acquitter du rite (v. 1037-1040) mais le texte a été diversement interprété¹⁵²⁴ et il en ressort surtout la ferme volonté d'Antigone. L'exécution des rites est l'objet d'une dispute là où, aux vers 833-1004, le chœur faisait du chant de lamentation l'occasion d'une réconciliation paradoxale entre les deux frères. À la fin de l'*Agamemnon*, le refus de Clytemnestre d'accorder des lamentations à son époux marquait également un certain inachèvement de l'action, mais le chœur ne luttait guère pour son roi tandis que la volonté d'Antigone d'enterrer son frère appelle de futurs développements.

La mise en scène de la division des deux demi-chœurs correspond à celle de leur sortie de scène. Les spectateurs sont peut-être invités à prendre position, pour ou contre les funérailles de Polynice, mais ils ne sont guère intégrés à cette sortie comme ils pouvaient l'être à la fin des *Euménides*. Les vers 1066-1078 sont essentiellement composés d'arguments et si les demi-chœurs ont pour but d'aller honorer les deux frères de leurs lamentations, ces dernières ne se font plus entendre sur scène. Contrairement aux vers 822-1004 où le chœur invitait le spectateur à ressentir de la pitié à l'égard des deux frères, les vers 1004-1078 limitent la participation affective des spectateurs à l'action.

Dans les vers 1005-1078 la question des rites se limite à la question de l'enterrement des deux frères, et se concentre plus particulièrement autour de celui de Polynice. Nous avons pu observer dans les autres tragédies qu'Eschyle emploie différemment les rites dans les fins de ses tragédies, selon qu'il veut creuser l'écart existant le spectateur et la fiction ou au contraire l'amenuiser. Dans les vers 1005-1078 le refus d'enterrer Polynice et le défi d'Antigone relancent l'action, ce qui témoigne d'un nouvel emploi du rite chez Eschyle¹⁵²⁵.

Conclusion

S'il est impossible d'apporter une réponse définitive à la question de l'authenticité des vers 1005-1078, notre étude sur les séquences finales des tragédies d'Eschyle nous semble davantage conforter la thèse de l'inauthenticité. En effet, les vers 1005-1078 lancent à la fin de

¹⁵²⁴ Lloyd-Jones estime par exemple qu'Antigone a l'intention de transporter le corps pour lui offrir des funérailles complètes, tandis que la plupart des autres critiques y voient une allusion à un enterrement symbolique.

¹⁵²⁵ Les *Choéphores* s'achevaient par la nécessité pour Oreste d'aller se faire purifier à Delphes, mais cette nécessité rituelle ne donnait pas lieu à un conflit comme cela est le cas dans cette fin des *Sept contre Thèbes*.

la trilogie une nouvelle action comme aucune des autres fins d'Eschyle ne le fait, même lorsqu'il s'agit de la première tragédie d'une trilogie liée. Ce sont essentiellement des arguments liés à la construction narrative de la pièce qui nous poussent à rejeter l'inauthenticité des vers 1005-1078 et nous rejoignons en cela la plupart des critiques qui jugent ces vers inauthentiques à cause de la nouvelle histoire qu'ils insèrent dans une intrigue qui paraissait achevée.

L'identité du chœur secondaire dans la séquence finale des *Suppliantes*

Le finale des *Suppliantes* s'achève par un chant (v. 1018-1073) qui semble recouvrir une dispute entre deux entités dont l'identité n'est pas spécifiée dans le manuscrit que nous possédons. Le manuscrit n'indique pas non plus les changements d'interlocuteur dans le passage qui nous concerne et ne contient pas de liste des *dramatis personae*, mais le texte nous semble mettre en scène deux interlocuteurs qui défendent des points de vue antagonistes.

La première paire strophique commence par un verbe de mouvement à l'impératif (ἴτε) sans vocatif qui expliciterait à qui cet ordre est adressé. Le vers 1022 contient un autre impératif (ὑποδέξασθε), cette fois explicitement adressé à des ὀπαδοί. Dans cette première paire strophique, le locuteur chante son intention d'honorer les divinités argiennes mais fait preuve de négligence à l'égard d'Aphrodite en présentant le mariage comme une contrainte haïssable (v. 1031-1033). La deuxième paire strophique chante au contraire la puissance et les charmes d'Aphrodite et le locuteur exprime sa crainte pour les fugitives (v. 1043 φυγάδεσσιν) qui vont se trouver confrontées à la guerre. Tandis que dans la première paire strophique le locuteur faisait part de son intention de remercier les dieux, dans la deuxième paire strophique, le locuteur s'interroge sur les raisons pour lesquelles les Argiens ont fait une traversée heureuse (v. 1045-1046) et présentent la volonté de Zeus comme un obstacle insondable et infranchissable qui ne permet pas de préjuger de la fin.

Les deux premières paires strophiques semblent présenter des points de vue opposés sur Aphrodite mais seule la troisième paire strophique du chant suppose une alternance entre deux voix avec des marques d'un vif échange : σύ... θέλγοις (v. 1055), σύ... οἶσθα (v. 1056), εὔχου (v. 1059), διδάσκεις (v. 1060)¹⁵²⁶. La quatrième paire strophique semble pouvoir à nouveau être prononcée d'une seule voix et le locuteur oscille entre une certaine démesure, lorsque le pouvoir est demandé pour les femmes (v. 1068-1069) et une attitude plus raisonnée, avec un appel à la justice (v. 1071-1072).

Le chœur, en scène depuis de la pièce, est très certainement l'un des participants de cet échange puisqu'une voix exprime le refus du mariage (v. 1053-1054, v. 1063-1064). Se pose cependant la question de l'identité de l'interlocuteur du chœur principal. Certains ont estimé que le chœur se divisait en deux demi-chœurs, d'autres font intervenir un chœur secondaire¹⁵²⁷,

¹⁵²⁶ Nous empruntons cette remarque à Lionetti (2016, 72-73).

¹⁵²⁷ La présence d'un chœur secondaire dans le finale doit être mis en rapport avec l'intervention éventuelle d'un autre chœur secondaire composé d'Égyptiades aux vers 825-951. Voir sur ce point Lionetti (2016). Il est à noter que selon certaines interprétations de la pièce, les *Suppliantes* contiendraient l'intervention de trois chœurs.

composé soit des servantes des Danaïdes soit de gardes argiens et d'autres enfin donnent la parole à un chanteur soliste, dont l'identité serait Hypermnestre ou Danaos.

Un chœur secondaire composé des suivantes des Danaïdes

Kirchoff proposait en 1880 d'attribuer la deuxième paire strophique et une partie des vers de la troisième paire strophique¹⁵²⁸ aux suivantes des Danaïdes¹⁵²⁹. Wecklein (1902), Wilamowitz (1914), Mazon (1921), Smyth (1922), Vürtheim (1928), Untersteiner (1946), Kraus (1948), Murray (1955), Rose (1957), Werner (1969), Page (1972)¹⁵³⁰ et Sommerstein (1977) partagent également le chant final entre les Danaïdes et leurs servantes. Ceux qui pensent que le chœur secondaire est composé des suivantes s'appuient sur le vers 954 où Pélasgos ordonne aux Danaïdes et à leurs suivantes (σὺν φίλαις ὀπάοσι) de prendre courage et de se diriger vers la cité. Cette lecture du texte s'appuie cependant sur une correction de Schütz (1809) qui corrige le φίλοις du manuscrit en φίλαις, le nom ὀπάων existant aux genres masculin et féminin, même s'il est plus couramment employé au masculin. Selon cette correction, Pélasgos introduirait les suivantes des Danaïdes, dont il n'a pas été question plus tôt dans l'œuvre, au moment où il évoque le mouvement d'entrée des Danaïdes dans la cité, ce qui serait cohérent avec le partage final du chant entre les Danaïdes et leurs suivantes.

Les vers 977-979 où les Danaïdes ordonnent à leurs suivantes de se mettre en ordre constituent également un argument pour ceux qui estiment que le chœur secondaire est composé des suivantes des Danaïdes :

τάσσεσθε, φίλαι δμωίδες, οὔτως
ὡς ἐφ' ἐκάστη διεκλήρωσεν
Δαναὸς θεραποντίδα φερνήην.
« Rangez-vous, chères servantes, ainsi

¹⁵²⁸ L'ordre des répliques que nous adoptons pour la troisième paire strophique est celle proposée par Haupt (1829) et acceptée par Friis Johansen et Whittle, West, Sommerstein et Bowen : 1054, 1056, 1059 et 1061 sont attribués à la seconde voix. Pour l'histoire de cette attribution, voir Lionetti (2016, 75-77). Lionetti lui-même propose d'attribuer à la seconde voix les vers 1055, 1057-1059 et 1061, estimant que dans le texte de Haupt le vers 1055, qui devrait s'en référer à Zeus, est incompréhensible.

¹⁵²⁹ Que le chœur secondaire soit identifié comme étant les suivantes des Danaïdes ou les gardes argiens, la plupart des critiques s'accordent sur la répartition suivante du passage : A 1018-33, B 1034-51, A et B en alternance 1052-61, A ou A et B à l'unisson 1062-73. Ce chant où les chanteurs commencent par chanter chacun une strophe entière constitue une irrégularité par rapport à la norme des chants amébées contenus dans le corpus tragique puisque le changement de locuteur a généralement lieu à l'intérieur de la paire strophique. Voir Lionetti (2016, 74). Ce dernier estime pour sa part qu'il serait également possible que la première, la deuxième et la quatrième paire strophique soient chantées par le chœur, la troisième paire strophique restant divisée entre deux interlocuteurs.

¹⁵³⁰ Nous renvoyons au tableau établi par McCall (1976, 117).

comme à chacune Danaos a attribué
une servante en guise de dot »

Le chœur principal semble ici disposer le chœur secondaire, sinon pour permettre à sa parole de former un chant en réponse à celui du chœur, du moins pour permettre la sortie de scène et ces vers perdent une grande partie de leur pertinence si l'on ne fait plus des suivantes les membres du chœur secondaire. Ainsi, certains de ceux qui forment le chœur secondaire à partir des Argiens athétisent ces vers 977-979¹⁵³¹.

L'un des arguments développés par les critiques qui attribuent une partie du chant final aux suivantes est le contenu des paroles chantées qui semblerait convenir davantage à des femmes qu'à des hommes. En effet, ces vers chantent la puissance de Cypris, parlent de mariage et expriment de la crainte (v. 1045 *προφοβοῦμαι*), ce qui peut davantage faire penser à un interlocuteur féminin que masculin¹⁵³². L'expression de la crainte pour les Danaïdes témoigne d'une certaine solidarité qui correspond peut-être davantage au rapport que des suivantes sont susceptibles d'entretenir avec leurs maîtresses¹⁵³³, alors que les Argiens seraient plutôt en droit de craindre pour leur propre cité¹⁵³⁴ et ne feraient pas montre d'une grande confiance en leurs propres forces en exprimant ainsi leur peur¹⁵³⁵. Selon Sommerstein (1977, 78) la question posée aux vers 1046-1047 concernant la traversée heureuse des Égyptiens aurait plus de sens dans la bouche des suivantes qui auraient entendu deux fois (v. 29-39, v. 529-530) les Danaïdes se vanter d'avoir elles-mêmes obtenu une preuve de la bienveillance des dieux à leur égard par leur bonne traversée.

¹⁵³¹ Bowen 8(2013, 336-337). Taplin (1977, 238) estime que les vers 966-979 sont une interpolation destinée à remplacer un chant du chœur dans une pièce qui, à une époque plus tardive, paraîtrait trop pleine de chants choraux et à introduire un nouveau groupe de personnages afin d'augmenter le caractère spectaculaire du finale.

¹⁵³² Lionetti (2016, 88) fait remarquer que les Argiens dont il est question ne sont pas seulement des hommes mais en plus des soldats.

¹⁵³³ Debnarowski (2011, 558) quoique favorisant lui-même l'hypothèse d'un chant assumé par deux demi-chœurs de Danaïdes, fait remarquer que l'expression de cette crainte pour les fugitives est plus attendue dans la bouche d'un chœur secondaire. Pour Friis Johansen (1966, 63) l'emploi *φυγάδεσσιν* est plus naturel dans la bouche d'une personne qui n'est pas elle-même en situation de fuite. Lionetti (2016, 86-87) montre qu'il n'est pas rare de voir un chœur parler de lui-même à la troisième personne.

¹⁵³⁴ Sommerstein (1977, 78).

¹⁵³⁵ Debnarowski (2011, 562) fait remarquer que cela ferait plus particulièrement mentir Pélasgos qui a évoqué la valeur guerrière de ses hommes (v. 952-953).

Le problème principal qui se pose à celui qui voudrait faire du chœur secondaire les suivantes des Danaïdes est le moment de leur entrée en scène. En effet, le texte ne donne aucune indication à ce sujet. De même, aucun personnage ne reconnaît clairement l'existence du chœur secondaire¹⁵³⁶. Bednarowski (2011, 559) fait remarquer que la familiarité qui lierait les Danaïdes à leurs suivantes explique peut-être l'absence de reconnaissance formelle de la part des Danaïdes, mais cela suppose un rapport entre maîtres et esclaves qui n'est guère représenté par ailleurs dans la tragédie d'Eschyle. En l'absence de signal d'entrée des suivantes, il faudrait dès lors supposer que soit elles entrent en scène sans que cela soit remarqué par les personnages soit qu'elles sont en scène depuis le début de la pièce et que l'attention des spectateurs n'est attirée sur elles qu'à la fin de la pièce. Or, la présence d'un chœur secondaire muet tout au long de la pièce peut paraître encombrante, de même que l'entrée en scène d'un nouveau groupe sans la moindre notification de la part des autres personnages paraît peu probable¹⁵³⁷. Si l'on choisit les servantes des Danaïdes pour composer le chœur secondaire, il faut reconnaître que se trouvent mises au premier plan celles à qui aucun rôle n'était accordé dans la partie précédente de la pièce.

Un chant partagé entre deux demi-chœurs

Un certain nombre de critiques (Tucker, Van der Graaf, McCall, Burian, Ferrari, Owen, Stoessl, Debnarowski et Lionetti) estiment que le chœur se divise en deux demi-chœurs pour le chant final. Cela règle la question de l'introduction de cette deuxième voix, puisqu'il suffit alors d'y voir une émanation du chœur qui s'est trouvé en scène depuis le début de la pièce. Van der Graaf (1942) essaie de montrer que les servantes ne sont pas les interlocutrices du chœur et, n'envisageant pas la possibilité qu'il s'agisse des gardes argiens, se trouve amené à diviser le chœur en deux demi-chœurs. L'argument principal développé par ceux qui défendent cette théorie se concentre autour du verbe ὑποδέξασθε (v. 1023) qui, malgré les traductions qu'en donnent Smyth « take up the strain », Mazon « répondez à notre chant » ou Italie « excipere,

¹⁵³⁶ Dans les *Euménides*, Athéna s'adresse aux πολιισσοῦχοι παῖδες Κραναιοῦ qui constituent sans doute le chœur secondaire et elle mentionne divers groupes (v. 1021-1031). Au vers 1066 des *Suppliantes* d'Euripide, Thésée fait référence au chœur secondaire (ὄρατε παῖδας τοῦσδ' ἔχοντας ἐν χερσῶν). Aux vers 58-60 de l'*Hippolyte*, le protagoniste s'adresse au chœur des serviteurs sans les nommer.

¹⁵³⁷ Taplin (1977, 234).

cantui respondere », doit se comprendre comme signifiant « acceptez », « recevez », « accueillez » et ne suppose pas qu'un autre groupe que les Danaïdes chante¹⁵³⁸.

Ferrari (1972) réfute l'intervention des suivantes dans le chant final et s'appuie sur les vers 865-1004 des *Sept contre Thèbes* pour dire que les conventions tragiques permettent l'expression autonome de la part d'un demi-chœur. Il propose la correction ἀποδείξασθε <δ'> ὀπαδοί pour le vers 1022, « montrez de l'esprit, gardes », les Danaïdes demandant ainsi une nouvelle preuve de protection.

Selon McCall (1976), la comparaison avec le finale des *Euménides* qui fait intervenir un chœur secondaire dans son finale n'est pas un argument valable¹⁵³⁹. En effet le chœur secondaire de la fin des *Euménides* ne fait que suivre les ordres d'Athéna en accompagnant les Érinyes vers la cité d'Athènes alors que la voix qui répond aux Danaïdes à la fin des *Suppliantes* entame un vif débat avec le chœur principal. De même le chœur secondaire qui intervient dans l'*Hippolyte* n'est qu'une émanation de son maître. Dans les *Suppliantes* d'Euripide, le chœur des enfants vient apporter les cendres de leur père et s'engage à les venger, en accord avec le chœur principal. Les autres chœurs secondaires de la tragédie grecque n'engagent jamais un dialogue avec le chœur principal.

McCall (1976, 127) fournit ainsi une explication pour l'ambivalence qui caractérise la dernière antistrophe où se mêle une certaine indifférence quant au sort des Argiens (v. 1069-1071) et un appel à la justice (1072-1074). Selon lui, la quatrième et dernière paire strophique verrait la réunion des deux demi-chœurs qui chanteraient à l'unisson mais laisseraient encore entendre les tensions de leur division. La dernière paire strophique se devrait ainsi de contenir des réflexions représentant chacun des deux demi-chœurs sans aller jusqu'à exprimer la ferveur d'aucun des deux partis : la victoire est demandée pour les femmes, mais cette demande est pondérée par l'acceptation de ce que réserve l'avenir. Le mélange des émotions de peur et de confiance qui caractérise ce passage s'expliquerait alors par la réunion de deux demi-chœurs représentant chacun l'une des deux émotions. Sommerstein (1977, 76) ne voit pas tant de subtilités dans la dernière paire strophique et estime qu'il serait plutôt absurde de voir une partie

¹⁵³⁸ McCall (1976, 123). *Contra* Griffith (1988, 339) qui estime que le sens « accepter », « écouter avec sympathie » est faible, même s'il est mieux attesté. Pour lui, le sens « take it up in turn », « look after » est suffisamment attesté par le vers 226 de l'*Hymne à Déméter* et Hérodote VII, 176. Lionetti (2016, 85) estime que la mention du Nil aux vers suivants exclut la participation des Argiens à ce chant de remerciement pour les dieux Argiens.

¹⁵³⁹ De même Debnarowski (2011, 556) estime qu'un chœur secondaire, qu'il qualifie de « elaborate measure », trouve sa place à la fin de l'ensemble d'une trilogie mais pas à la fin de la première tragédie d'une trilogie.

du chœur conseiller à l'autre de se montrer modérée dans son rapport avec les dieux (v. 1062) avant de le rejoindre pour une prière qui n'est pas sensiblement différente de celle des vers 1052-1053.

Il paraît cependant étrange de voir toute une moitié du chœur changer ainsi d'avis et revenir sur tout ce qu'il a dit précédemment¹⁵⁴⁰, d'autant que toutes les Danaïdes sauf une tueront leur époux. McCall (1976, 128) répond à cet argument que les conditions auront drastiquement changé au moment où Danaos demandera à ses filles de tuer leur époux et qu'Eschyle gagnerait un poids dramatique important à montrer que même les Danaïdes qui étaient jadis prêtes à considérer favorablement le mariage se tournent à présent contre leur époux.

Bednarowski (2011) estime également que le chant final doit être divisé en deux demi-chœurs. Il suggère alors que toutes les strophes doivent être divisées entre les demi-chœurs, ce qui l'amène à redistribuer le texte des deux premières paires strophiques (1018-1021 vs 1022-1025 ; 1026-1029 vs 1030-1033 ; 1034-1037 vs 1038-1042 ; 1043-1046 vs 1047-1051) ainsi que de la dernière paire strophique (1062-1067 vs 1068-1073)¹⁵⁴¹. Le rejet du mariage par les Danaïdes ne serait donc finalement pas si entier et elles pourraient même envisager un compromis avec les Égyptiades dans la mesure où elles en viendraient à supposer que Zeus sanctionne cette union. Ce choix complique l'interprétation que l'on peut faire des Danaïdes et pose un certain nombre de questions¹⁵⁴² mais cette incertitude et ce suspense augmenteraient le plaisir du spectateur antique qui trouverait rapidement des réponses dans les tragédies suivantes. Bednarowski donne comme parallèle pour une fin ambiguë et pleine de suspense le finale des *Choéphores* et rapproche les fins des deux tragédies évoquées du concept de « cliffhanger ».

Selon Bednarowski, le chant final des *Suppliantes*, une fois attribué aux Danaïdes, contient des allusions au meurtre prochain des Égyptiades par leurs épouses. L'adjectif αἰολόμητις qui qualifie Aphrodite (v. 1037) indiquerait ainsi la possibilité d'employer la ruse dans le domaine amoureux, ce que feront précisément les Danaïdes lorsqu'elles tueront leur

¹⁵⁴⁰ *Contra* Taplin (1977, 231) qui estime qu'un chœur eschyléen n'a pas un éthos rigide fixé et adapte son attitude par rapport au contexte.

¹⁵⁴¹ Lionetti (2016) dénonce l'"artificiosità" de cette distribution du texte. Il fait plus particulièrement remarquer que la syntaxe de la quatrième paire strophique ne permet la division du texte entre deux interlocuteurs.

¹⁵⁴² Bednarowski énumère ainsi ces questions: « If they are not absolutely opposed to marriage, why do they reject the Aegyptids? Will they remain steadfast in their opposition and risk divine anger? Will they seriously consider marrying the Aegyptids against their father's wishes? Or will they devise a new solution that acknowledges the necessity of the marriage while side-stepping sex and the threat of a potentially life-endangering son-in-law, i.e. the murder of the Aegyptids on their wedding night? »

époux la nuit de leurs noces. Les mentions de Πόθος et Πειθώ aux vers 1039 et 1040 peuvent aller dans le même sens. Le verbe ἀποστερέω aux vers 1063-1064 qui peut se traduire par « priver de, dépouiller de » ferait allusion non pas seulement à une esquivance du mariage, mais à la libération des Danaïdes après l'union. Le demi-chœur évoquant la possibilité du mariage ne ferait donc que suggérer à l'autre demi-chœur la possibilité de se servir de l'union comme d'un moyen pour se débarrasser radicalement des Égyptiades.

Lionetti (2016) estime également qu'il convient de diviser le chœur en deux demi-chœurs pour l'interprétation de ce chant final. Selon lui, le problème principal que l'on peut opposer à la division du chœur en deux demi-chœur est l'incohérence que cela suppose pour le personnage du chœur. Il estime cependant qu'il faut revoir l'idée selon laquelle deux perspectives antithétiques s'opposent dans le chant final. Selon lui, dans la troisième paire strophique¹⁵⁴³ la discussion se développe sur le caractère réalisable ou non du vœu formulé aux vers 1052-1053 et se trouvent face à face un interlocuteur optimiste et un interlocuteur pessimiste. La fin de la première paire strophique ne marquerait pas tant le refus d'Aphrodite que celui d'une union sous la contrainte et l'apparition de son nom à ce moment préparerait la seconde paire strophique. L'attribution de la deuxième paire strophique au chœur entier des Danaïdes ou au demi-chœur pessimiste ne signifierait pas la conversion des Danaïdes à Aphrodite mais serait l'expression « d'une peur prophétique » qui permet au chœur d'anticiper le développement de l'action. Du point de vue psychologique, Lionetti estime que ce mouvement n'est pas moins incohérent que ce que peut faire Eschyle par ailleurs¹⁵⁴⁴. Le développement sur Cypris dans la deuxième paire strophique serait moins à évaluer sur le plan de la psychologie du chœur que pour ses effets sur le plan narratif, la puissance d'Aphrodite annonçant les retournements de situation qui vont avoir lieu pour les Danaïdes dans la suite de la trilogie. La tension entre le refus des noces et la peur induite par la conscience de la puissance d'Aphrodite et du caractère inscrutable de la volonté de Zeus expliquerait la discussion entre deux voix dans la troisième paire strophique, avant que les deux voix ne se rejoignent dans la dernière paire strophique pour se résoudre à la meilleure partie du mal.

Nous pensons que la situation scénique serait plus claire grâce à l'intervention d'un chœur secondaire. La division du chœur en deux demi-chœurs opposés pourrait éventuellement rappeler les vers 1066-1078 des *Sept contre Thèbes*. Cependant, nous avons pris position contre

¹⁵⁴³ Lionetti donne au second demi-chœur les vers 1055, 1057-1059 et 1061.

¹⁵⁴⁴ Il donne comme exemple le troisième *stasimon* de l'*Agamemnon* où le chœur, bien qu'ayant assisté au retour d'Agamemnon ne peut s'empêcher de ressentir de la peur.

l'authenticité de ce passage et, dans la fin apocryphe des *Sept contre Thèbes*, chaque demi-chœur n'est pas tant opposé l'un contre l'autre qu'ils n'expriment leur différente prise de position par rapport à la question des funérailles de Polynice. L'identité assignée au personnage du chœur dans les tragédies d'Eschyle nous semble trop ferme pour supporter une telle division entre deux partis opposés à la fin de la tragédie. En effet, si Eschyle peut, comme notre étude tend à le montrer, mettre en lumière tantôt un trait de caractère du chœur tantôt un autre selon les besoins de l'action, il ne trahit jamais les caractéristiques fondamentales de son chœur¹⁵⁴⁵, surtout que dans les *Suppliantes*, le chœur se trouve traité comme le protagoniste de l'action.

Un chœur secondaire composé d'Argiens

Récemment, depuis Johansen (1980)¹⁵⁴⁶ un certain nombre de critiques (Taplin, Bowen) s'accorde à voir un groupe de gardes argiens dans l'interlocuteur des Danaïdes. Ces critiques refusent la correction que Schütz apporte au φίλοις des manuscrits, estimant que l'expression θράσος λαβοῦσαι aurait davantage de poids si c'est à des gardes argiens que Pélasgos se réfère. L'adjectif φίλοι désignerait ainsi la troupe armée des Argiens, bienveillante envers les Danaïdes, par opposition à celle des Égyptiens. Ils voient dans l'expression ὑποδέξασθε δ' ὄπαδοι // μέλος une référence aux gardes argiens¹⁵⁴⁷, annihilant ainsi l'un des arguments de ceux qui cherchent à donner aux servantes une part active dans le finale des *Suppliantes*.

Seaford (1987, 114-115) appuie sa théorie selon laquelle le chant final des *Suppliantes* contient des échos au chant d'hyménée sur le partage de ce chant entre les Danaïdes et les gardes argiens. Il compare le chant final des *Suppliantes* au poème 62 de Catulle, un épithalame fictif, et estime que chez Eschyle comme chez Catulle, le chœur masculin reprend et inverse ce que le chœur féminin a dit. Cette théorie n'apporte pas de preuve dans la question de l'identité du chœur secondaire, mais révèle un sens qui peut apparaître dès lors que l'on fait des Argiens le

¹⁵⁴⁵ Ainsi, dans l'*Agamemnon* le chœur insiste dans la *parodos* sur sa faiblesse alors que dans la séquence finale il fait preuve d'une vive résistance face à Égisthe. Cela témoigne d'une certaine évolution du chœur mais même dans la séquence finale les vieillards ne se départent jamais de la faiblesse qui les caractérise depuis le début et leur opposition à Égisthe est relativement vaine. Dans les *Sept contre Thèbes*, le chœur représente d'abord un groupe de femmes paniquées par la guerre alors que ces mêmes femmes mènent le deuil des deux frères dans la séquence finale, mais ces deux traits sont compatibles avec l'identité du chœur comme groupe de jeunes filles thébaines.

¹⁵⁴⁶ Freericks (1883) serait le premier à avoir fait cette supposition, selon Debnarowski (2011, 560).

¹⁵⁴⁷ ὄπανας est employé au vers 492 pour désigner les gardes que Danaos demande à Pélasgos. Le vocabulaire des vers 492-496 rappelle celui des vers 954-955. McCall (1976, 120) fait remarquer que dans tous les usages relevés par LSJ où ὄπαδοί fait référence à un féminin, il est à proximité d'un mot qui établit avec clarté et certitude le caractère féminin de la référence en question.

chœur secondaire¹⁵⁴⁸. Swift (2010) cherche également des allusions à un chant d'hyménée dans les vers 1018- 1074 des *Suppliantes*, appuyant aussi ses thèses sur la répartition du chant final entre un groupe féminin et un groupe masculin¹⁵⁴⁹. Les Argiens représenteraient ainsi un principe masculin qui suggérerait aux Danaïdes réticentes la nécessité et le bienfondé du mariage et le finale des Danaïdes serait ainsi caractérisé par un « sexual frisson »¹⁵⁵⁰ Johansen and Whittle, (1980, III, 316) rejettent toute allusion sexuelle dans la chanson des Argiens qu'ils estiment être innocemment en train de contrer les paroles sacrilèges prononcées par les Danaïdes à l'égard d'Aphrodite.

L'entrée en scène des gardes argiens est facile à repérer puisqu'ils accompagnent Danaos à son retour sur scène (v. 985-986). Il est possible que des Argiens suggèrent aux Danaïdes que d'épouser leurs cousins est la meilleure solution (v. 1055) puisque cela leur épargnerait une guerre. Taplin (1977, 232) estime qu'en tant que citoyens d'une cité pieuse qui accorde sa protection à des suppliants, ils sont à même d'opposer une peur respectueuse des dieux au fanatisme des Danaïdes. Il semble pertinent d'adresser un chant de remerciement pour Argos à des Argiens¹⁵⁵¹.

Johansen fait de l'expression ἐσμὸς ὄδ' εὐφρων, par laquelle le chœur secondaire se désigne au vers 1034, un argument en faveur de l'attribution du chant aux Argiens. En effet, selon lui, l'adjectif εὐφρων a essentiellement été employé pour désigner le rapport des Argiens aux Danaïdes au cours de la pièce. Sommerstein (1977, 78) conteste cette étude et estime que seulement au vers 19 la référence à la sympathie des Argiens est univoque. Lionetti (2016, 85-86) estime que l'expression ἐσμὸς ὄδ' εὐφρων est une forme d'oxymore puisque ἐσμὸς lorsqu'il est employé de façon figurée a toujours des connotations négatives. Il lui semble plus sûr d'éditer, pour le vers 1034, Κύπριδος <δ> οὐκ ἀμελεῖ<v>, θεσμὸς ὄδ' εὐφρων qu'il traduit par 'non trascurare Cipride, questo è un saggio precetto'.

¹⁵⁴⁸ Pour Liomento (2014, 214), l'évocation d'un chant nuptial n'est pas un argument suffisant pour faire participer des Argiens au chant final : « ma in quella stessa tradizione, si potrebbe obiettare, è anche la possibilità che il canto d'accompagnamento della sposa sia sostenuto da cori femminili, come sembra documentato da Pindaro, *Pitica* 3. 17-19, dove gli inni che preludono alle nozze di Coronie sono intonati dalle vergini compagne. »

¹⁵⁴⁹ Rawles (2018, 229-238) estime également que le chœur secondaire est composé de gardes argiens qui chantent aux Danaïdes un chant aux échos d'hyménaios. Selon lui, ce chant a une certaine efficacité car dans le finale les Danaïdes refuseraient seulement le mariage avec leurs cousins. Il résume ainsi sa position : « By hijacking and transforming the Danaids' prosodion and turning it into a kind of hymenaios, these men use the thelxis of choral song (cf. 1055: even in denying their susceptibility, the Danaids concede this power) to produce a softening in the Danaid's position which anticipates the transformation in the presentation of marriage which may have been the main thematic development of the trilogy as a whole. »

¹⁵⁵⁰ Swift (2010, 290).

¹⁵⁵¹ Tel est l'argument de Papadopoulou (2011, 83)

La question se pose également du sort que l'on réserve aux suivantes dès lors que l'on fait des Argiens les composants du chœur secondaire. Faut-il considérer qu'elles sont tout de même en scène, mais n'interviennent pas dans l'action ou faut-il supposer, avec Taplin, que les vers 975-979 qui les introduisent, sont l'objet d'une interpolation et que ces suivantes ne devaient pas faire partie du spectacle initial mais qu'elles ont été ajoutées plus tard par un successeur d'Eschyle désirant ajouter une dimension spectaculaire au finale ?

L'intervention du chœur secondaire serait destinée à provoquer de la surprise¹⁵⁵² chez le spectateur et la question se pose de savoir ce qui serait le plus surprenant : de voir des soldats argiens prendre la parole pour répliquer à un groupe de jeunes filles ou d'entendre des domestiques s'opposer à leurs maîtresses ? En outre, les vers changent considérablement de signification selon qu'on en attribue une partie aux servantes des Danaïdes ou aux gardes Argiens. Il est possible de penser que des hommes qui conseillent à des jeunes filles de ne pas s'attacher immodérément à la chasteté aient des arrière-pensées tandis qu'il est plus difficile de chercher un mobile autre que la peur chez les servantes des Danaïdes. Face à un groupe de servantes, le refus obstiné du mariage de la part des Danaïdes peut apparaître comme une manifestation de leur *hybris*¹⁵⁵³ tandis que face à des hommes quelque peu pressants, les répliques des Danaïdes ne feraient que témoigner d'une réserve prudente¹⁵⁵⁴. La défense du mariage par les Argiens pourrait anticiper une future union entre les Argiens et les Danaïdes¹⁵⁵⁵ et la séquence finale des *Suppliantes* annoncerait alors la dernière tragédie de la trilogie, de même que le fait dans une certaine mesure la tirade consacrée par Danaos au désir.

À Johansen qui fait remarquer qu'il n'est pas logique que les Danaïdes demandent à leurs suivantes de se ranger chacune auprès de l'une d'entre elles (977-979) si c'est pour ensuite voir les suivantes former un chœur secondaire dont la voix doit se distinguer nettement de celle des Danaïdes, Sommerstein répond qu'un mouvement surprise de séparation des suivantes de leurs maîtresses contribuerait à l'effet de choc qu'est censée causer chez les spectateurs la prise

¹⁵⁵² Tout ce paragraphe reprend l'argumentation de Sommerstein (1977, 76-77).

¹⁵⁵³ Bednarowski (2011, 559-560) note que la critique implicite des suivantes, qui représentent un « féminin normal » dont les Danaïdes se détachent, fait remarquer avec netteté et pour la première de la pièce la déviance dans l'attitude des Danaïdes qui auparavant pouvait s'expliquer comme une légitime défense face à la démesure des Égyptiades.

¹⁵⁵⁴ Sommerstein (2010b, 91, n°10) estime que quelle que soit l'identité de l'interlocuteur des Danaïdes, ses paroles supposent que le refus du mariage des Danaïdes ne concerne pas seulement les Égyptiades, mais tous les hommes, car le chœur secondaire ne serait pas fondé à critiquer le refus des Égyptiades dont on vient de voir l'*hybris* et le mépris envers les dieux.

¹⁵⁵⁵ Garvie (1969, 266).

de parole du chœur secondaire, même s'il n'est pas notifié dans le texte. Le participe masculin γανάοντες au vers 1019 fait attendre un interlocuteur masculin¹⁵⁵⁶. Or, selon Sommerstein, la caractéristique principale du chant secondaire est la surprise et cette surprise serait d'autant mieux réussie si c'est un groupe féminin qui prend la suite du chœur principal, là où le spectateur se serait plus attendu à un chant masculin. De plus, les honneurs attendus du groupe masculin désigné par le participe γανάοντες semblent davantage constitués d'une procession (ἵτε) que d'un chant.

S'il est composé des gardes argiens, le chœur secondaire représente le succès de Danaos et de ses filles auprès des Argiens, puisqu'il incarne alors la protection obtenue après la supplication des Danaïdes et donne un aperçu de la rencontre entre la population argienne et les Danaïdes. S'il fait intervenir des servantes des Danaïdes, le chant final se présente alors comme un moment de pause dans l'intrigue, moment qui laisse entendre les préoccupations d'un groupe mineur. Pour notre part, nous estimons que le finale est plus riche de sens si ce sont les gardes argiens qui composent le chœur secondaire.

Un chanteur solo ferait face au chœur principal

Hester (1987) soutient l'idée selon laquelle c'est Hypermnestre qui donne la réplique au chœur à la fin de la pièce. Il souligne que dans le chant final les interlocuteurs ne sont désignés que par des singuliers, ce qu'il reconnaît ne pas être conclusif mais pourrait tout de même être interprété comme le signe que ce chant est assumé par deux solistes. Hester s'appuie sur les vers 1044-1045 pour dire que le chanteur de ce passage s'assimile assez aux Danaïdes pour craindre pour elles, mais se distingue tout de même d'elles et désire notamment le mariage (v. 1051). Hester établit un parallèle entre l'émergence d'Hypermnestre à la fin des *Suppliantes* et celle d'Antigone dans le finale des *Sept contre Thèbes* que nous avons estimé inauthentique. L'apparition soudaine d'un personnage qui n'a pas été introduit précédemment nous paraît cependant difficile, d'autant plus que Hypermnestre n'a aucune raison de se détacher de ses sœurs avant sa rencontre avec Lyncée¹⁵⁵⁷. Lionetti (2016, 71-72 n°92) fait remarquer qu'il peut arriver qu'un choreute se désolidarise du groupe pour chanter seul (*Agamemnon*. 1348-71,

¹⁵⁵⁶ Lionetti apporte une discussion détaillée sur ce participe qui est généralement présenté comme une preuve de la participation d'un groupe masculin au chant final. Le verbe est ici employé de façon transitive alors que dans le grec classique, γανοῦν apparaît seulement au médio-passif dans le sens de « exulter », « être enchanté ». Lionetti propose pour ce verbe un emploi poétique de la forme active pour le sens médio-passif et traduit θεοῦς γανόοντες par « esultando davanti agli dèi ».

¹⁵⁵⁷ Nous empruntons l'idée à Bowen (2013, 346-347).

Euripide, *Hippolyte*. 782-5), mais il s'agit alors toujours d'individus anonymes qui chantent, et non pas pourvus d'une individualité repérable par le spectateur.

Taplin (1977, 232) suggère, sans y accorder trop d'importance, que Danaos pourrait être l'interlocuteur des Danaïdes au cours du chant final. Il propose ainsi de comparer ainsi le finale des *Suppliantes* à celui des *Perses* au sujet de la division du chant entre chœur et acteur. Danaos ne serait opposé qu'au mariage de ses filles avec leurs cousins et non pas au mariage en général, ce qui pourrait expliquer les propos modérés prononcés par l'interlocuteur des Danaïdes au sujet du mariage. Le statut de Danaos expliquerait en outre le ton sentencieux de ces répliques. Bowen (2013, 347) estime que faire chanter Danaos avec ses filles anticiperait le rôle qu'il aura dans la suite de l'intrigue où il persuadera ses filles d'épouser les Égyptiades pour mieux les tuer et qu'il vaut mieux garder Danaos en réserve pour ce moment où il ordonnera le mariage à ses filles. De plus, selon Bowen, la caractérisation telle qu'elle a été faite du personnage de Danaos ne fait guère attendre un chant de sa part. Lionetti (2016, 72 n°92) fait remarquer que la dispute entre Danaos et ses filles entrerait en contradiction avec la désignation de Danaos comme βούλαρχος και στασίαρχος (v. 11). Une considération bienveillante de la part de Danaos envers les noces de ses filles entrerait également en contradiction avec sa tirade des vers 996-1005.

Conclusion

Les arguments sont assez bien répartis entre les trois options principales qui se présentent à nous pour répondre à la question de l'identité du chœur secondaire : un demi-chœur composé de Danaïdes, un chœur secondaire composé d'Argiens ou des suivantes des Danaïdes. Il nous semble impossible de trancher la question de façon définitive, mais nous accordons notre préférence à un demi-chœur composé de gardes argiens, même si cela pose la question du traitement réservé aux suivantes, devenues alors peu nécessaires. Il nous semble plus probable que les suivantes n'apparaissent pas sur scène, dans la mesure où l'apparition d'un nouveau groupe, traitée sommairement dans le texte, créerait de la confusion. Nous adhérons ainsi à la théorie proposée par Taplin qui suppose de voir dans les vers 977-979 une interpolation. Faire des Argiens le chœur secondaire permet ainsi de maintenir une certaine cohérence dans l'identité du chœur et de l'opposer à un groupe masculin qui représente ceux qui vont accueillir les Danaïdes. Les effets d'ambiguïté créés par des invitations au mariage placées dans la bouche d'hommes argiens nous semblent intéressants même si les paroles des Danaïdes feraient mieux

ressortir la démesure des Danaïdes si elles étaient adressées à des servantes. Diviser le chœur en deux demi-groupes opposés nous semble interdit par le portrait fait précédemment du chœur et choisir les Argiens pour un chœur secondaire est l'option qui paraît la plus économique et celle qui clarifie au mieux la situation se déroulant sur scène.

Conclusion générale : une production très diverse

La recherche de la dernière unité d'une tragédie d'Eschyle semble introduire un problème qui a *a priori* peu de raisons d'être. En effet, le spectateur assiste à la représentation du spectacle tragique sans ressentir prioritairement le besoin de se demander quand commence la fin. Le spectacle forme une unité qui s'écoule uniformément durant le temps de la représentation et il peut paraître artificiel de chercher à isoler la séquence finale puisque cela ne correspond pas à l'expérience que fait le spectateur du spectacle tragique. Cependant, la fin du texte tragique crée un sentiment d'achèvement chez le spectateur, ou au contraire le frustré d'un tel sentiment, et il convient dès lors de s'interroger sur les procédés employés par le dramaturge pour parvenir à la création de cet effet.

Du dernier mot, à la dernière réplique, à la dernière épode ou à la dernière paire strophique du dernier chant de la pièce, il semble possible de remonter loin dans la recherche de la dernière unité constituant la fin de l'œuvre. Nous avons fait le choix de prendre comme objet de travail la dernière séquence de la tragédie, celle-ci étant comprise comme le dernier mouvement qu'il est possible de dégager au sein du texte tragique. En effet, nous estimons qu'il est nécessaire de disposer d'une certaine étendue pour mener une étude sur les enjeux dramatiques et dramaturgiques de la fin. Nous avons cherché à analyser la tragédie grecque en fonction des séquences assez étendues qui la composent et c'est dans cette optique que nous avons pensé qu'il était pertinent de choisir une unité telle que la séquence finale pour comprendre le fonctionnement de la fin d'une tragédie d'Eschyle. Il s'agissait dès lors de détailler les caractéristiques de la séquence finale sans chercher à exagérer l'autonomie dont elle dispose au sein de l'œuvre puisque cette dernière reste en premier lieu un tout et que la séquence finale ne se comprend que par rapport aux parties qui la précèdent.

La question qui se posait donc de prime abord était celle de savoir quand commence la fin et nous avons ainsi consacré la première partie de notre travail à la recherche de la délimitation initiale de la séquence finale. Dans trois des tragédies d'Eschyle (les *Perses*, les *Choéphores*, le *Prométhée enchaîné*) le dernier *stasimon* fournit une borne externe à la séquence finale, les *stasima* se présentant de façon large comme les points d'articulation de l'œuvre tragique. Dans deux cas, les *Sept contre Thèbes* et les *Suppliantes*, le texte de la dernière partie de la tragédie échappe à une délimitation nette et la partition du texte que nous proposons reste soumise à discussion. Dans l'*Agamemnon* le retour en scène de Clytemnestre nous semble être le signal du début de la séquence finale tandis que dans les *Euménides* c'est la sortie d'Oreste et le début du chant du chœur qui lancent la séquence finale. Trois séquences finales seulement correspondent donc à la brève définition donnée par Aristote de l'*exodos*, à cette

différence près que dans les *Perses* il s'agit d'une partie chantée et non pas parlée, et cet écart nous a fondée à délaissier ce terme pour désigner la fin des tragédies d'Eschyle. Le changement d'énonciation, du chant à la parole ou inversement, ainsi que les mouvements des personnages, d'entrée ou de sortie, restent dans tous les cas des critères pertinents pour étudier le passage à la séquence finale. À ce titre, l'introduction de cette dernière ne se démarque pas fondamentalement des autres épisodes de la tragédie, mais il faut remarquer qu'Eschyle recourt à différents moyens pour introduire la dernière unité de sa pièce.

L'étude de la composition interne de la séquence finale nous a ensuite amenée à retracer les différentes phases qu'il est possible de discerner au sein de la séquence finale. Si celle-ci ne contribue généralement plus que dans une faible mesure à la progression de l'action, elle n'en est pas moins toujours dotée d'une progression interne et la situation n'est jamais exactement la même à la fin de la séquence finale qu'à son début. Ainsi, au début de la séquence finale des *Perses*, Xerxès doit faire face aux questions accusatrices du chœur tandis qu'à la fin il donne des ordres aux vieillards pour la conduite du deuil et la dernière séquence de l'œuvre semble ainsi mettre en place une forme de réhabilitation du roi défait à la guerre. Dans les *Sept contre Thèbes*, le finale est entièrement composé de lamentations occasionnées par la mort des deux frères et il est moins facile de retracer une évolution même s'il est possible de remarquer que la question des funérailles impose davantage sa présence vers la fin du passage, l'enterrement étant la prochaine étape qui attend les deux frères. La séquence finale des *Suppliantes* est entièrement tournée vers la mise en scène de la sortie du chœur de scène, à savoir l'entrée des Danaïdes dans la cité d'Argos. Cette entrée est considérée comme acquise au moment où s'achève la pièce et il s'agit là de la principale donnée de la séquence finale. Celle de l'*Agamemnon* est longue et constitue un morceau complexe servant essentiellement à montrer l'évolution de Clytemnestre qui passe d'une posture de triomphe à une attitude plus mesurée. L'arrivée d'Égisthe ruine le semblant de concorde finalement trouvé entre le chœur et la reine et achève la pièce par un éclat de violence en mettant en scène l'affrontement entre les Argiens et le nouveau tyran. La séquence finale de l'*Agamemnon* laisse donc entrepercevoir une résolution possible des conflits avant de plonger à nouveau les spectateurs dans la violence et l'affrontement. La séquence finale des *Choéphores* est plus uniforme que celle de l'*Agamemnon* mais contient un mouvement : après avoir exposé son crime aux yeux des spectateurs, Oreste sent la folie s'emparer de lui et part précipitamment, pourchassé par les Érinyes. La séquence finale des *Euménides* montre l'apaisement des Érinyes et celle du *Prométhée enchaîné* le châtiment du Titan pour les provocations qu'il lance contre Zeus. Chaque séquence finale

contient un point de départ ainsi qu'un point d'arrivée et forme un petit tout à l'intérieur de l'ensemble que constitue la tragédie et cette relative autonomie qui caractérise le finale des tragédies fonde notre choix de faire d'une séquence assez large l'unité pertinente pour l'étude de la fin des tragédies d'Eschyle.

L'étude de la composition des séquences finales des tragédies d'Eschyle nous révèle que ce dramaturge n'emploie pas un schéma prédéterminé pour finir chacune de ses pièces. Certes, la fin des *Sept contre Thèbes* ressemble pour une part à celle des *Perses*, la séquence finale des *Choéphores* est construite pour fournir un parallèle à celle de l'*Agamemnon* et dans quatre des tragédies d'Eschyle (les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes* et les *Euménides*) la fin orchestre la sortie du chœur au moyen d'un chant. Cependant, chacun de ces chants est différent, ils ne se résument pas à la préparation de la sortie du chœur et s'il est récurrent qu'Eschyle donne de l'importance au mouvement de départ de son chœur, cela s'exprime concrètement par une mise en œuvre différente dans chacune des pièces. Contrairement à Euripide, chez qui l'intervention du *deus ex machina* est devenue un signal sûr de la fin de la pièce, les fins des tragédies d'Eschyle ne se prêtent pas à une systématisation trop figée, même si le cortège mis en place pour la sortie du chœur semble être à chaque fois un signal sûr de l'imminence de la fin. Cette diversité que l'on remarque dans les séquences finales des tragédies eschyléennes ne rend-elle pas vain tout discours synthétique formulé à l'égard des fins eschyléennes ? Une des difficultés de notre travail a été de mettre en valeur la singularité de chacune des pièces tout en faisant ressortir des caractéristiques communes au moyen de regroupements entre les pièces. À la fin de ce travail et malgré les efforts que nous avons faits pour repérer des caractéristiques communes entre les pièces d'Eschyle, il nous semble important de rappeler cette diversité des fins eschyléennes, la variation et l'innovation nous paraissant être des marques importantes de l'écriture d'Eschyle.

L'étude de la composition de la séquence finale révèle également qu'Eschyle n'attire guère l'attention du spectateur sur le caractère convenu ou artificiel de la fin de ses pièces. En effet, la fin de toute œuvre est dotée d'une certaine artificialité dans la mesure où il faut convenir de l'interruption d'une action qui pourrait se poursuivre indéfiniment. La fin peut se trouver taxée d'un certain arbitraire qui tient à la difficulté de finir de façon satisfaisante une œuvre. Euripide semble avoir joué de cette artificialité inhérente à la fin en faisant intervenir à la fin de plusieurs de ses pièces un *deus ex machina* qui vient donner des détails sur l'avenir des personnages, remplissant jusqu'à l'excès la convention qui voudrait que le spectateur reçoive

suffisamment d'informations sur les personnages qu'il a vu évoluer sur scène¹⁵⁵⁸. Chez Sophocle, il est commun de trouver à la fin de ses pièces de allusions à la suite de l'histoire des personnages, allusions qui laissent entendre que l'histoire des personnages ne s'arrête pas là mais va connaître de nouveaux développements. La fin à laquelle les spectateurs assistent n'est pas la fin de l'histoire ou celle du personnage mais est juste la fin de la pièce. Rien de tel ne se retrouve à la fin des tragédies d'Eschyle et s'il est possible de repérer dans les fins eschyléennes des marqueurs de clôture, tel que l'ordre donné à un groupe de partir, le plus ancien des dramaturges ne semble pas avoir fait de la fin de ses pièces un problème. La question se pose différemment chez Eschyle, de par sa pratique de la trilogie liée sur le plan narratif et dans quatre de ses tragédies la fin n'est que la transition vers la suite de l'histoire. Les trois tragédies qui correspondent à la fin d'une unité (les *Perses*, les *Sept contre Thèbes* et les *Euménides*) sont caractérisées par un fort sentiment de clôture, même s'il est possible de trouver dans la fin des *Sept contre Thèbes* des éléments perturbateurs qui interrogent le spectateur sur le travail effectué par le poète sur le mythe. Globalement, les fins des tragédies d'Eschyle ne portent guère la trace d'une réflexion menée par le poète sur l'art de terminer une pièce, mais démontrent la maîtrise de cet art par le dramaturge en proposant des fins variées et efficaces.

Nous nous sommes ensuite demandé comment la séquence finale était préparée à l'échelle de l'œuvre dans son entier. Il s'avère que chez Eschyle, la fin se situe généralement dans une forte continuité par rapport à ce qui la précède. Dans les *Perses* le retour de Xerxès a été annoncé à plusieurs reprises et il a lieu dans la séquence finale. Celle des *Sept contre Thèbes* ne fait qu'apporter une confirmation aux annonces du messager en montrant les corps morts des deux frères. La fin des *Suppliantes* met en scène l'entrée des Danaïdes dans Argos, entrée que les Danaïdes ont obtenue plus tôt, au terme de leur entreprise de supplication. Le retour de Clytemnestre triomphant au-dessus des cadavres de son époux et de son amante était prévisible après que les spectateurs ont entendu les cris d'Agamemnon. De même, dans les *Choéphores*, le retour d'Oreste présentant les corps de sa mère et d'Égisthe est attendu après que les spectateurs l'ont vu faire entrer sa mère dans le palais pour l'y tuer. Dans les *Euménides*, les tentatives d'Athéna pour calmer les Érinyes sont la conséquence logique de la défaite de ces dernières au procès qui a acquitté Oreste. Dans le *Prométhée enchaîné*, la tournure qu'allait prendre la séquence finale était moins prévisible, mais c'est depuis le début de la pièce que le

¹⁵⁵⁸ Roberts (1988, 192) cite l'exemple particulièrement parlant de l'*Oreste* où Apollon va jusqu'à donner des détails sur le futur de Néoptolème. Selon elle, Euripide souligne l'artificialité de ses fins en juxtaposant à la fin de sa pièce le monde qu'il a créé et une version traditionnelle du mythe.

spectateur entend Prométhée menacer Zeus et se demande quelle va être la réaction de ce dernier.

Eschyle ménage cependant un certain nombre de surprises pour le spectateur au cours de son finale. Ainsi, les reproches que le chœur adresse à Xerxès peuvent étonner le spectateur qui a entendu Darius demander à la Reine d'adresser des paroles réconfortantes à son fils (v. 837) et qui s'attend donc à ce que ce soit la Reine qui accueille son fils. Dans les *Sept contre Thèbes*, il n'était pas non plus acquis que les corps des deux frères allaient être montrés sur scène. L'intervention du chœur secondaire dans le chant final des *Suppliantes* crée également une surprise pour le spectateur habitué au cours de la pièce à entendre la parole des Danaïdes dominer les échanges. Dans la séquence finale de l'*Agamemnon*, c'est l'arrivée tardive d'Égisthe qui crée un effet de surprise. Dans les *Choéphores*, le spectateur peut être surpris par la folie qui s'empare d'Oreste alors que celui-ci n'a fait qu'obéir aux ordres d'Apollon et se demande comment le personnage va réussir à se défaire de ce trouble qui s'empare de lui. La séquence finale des *Euménides* semble porter la trace du travail apporté par le poète au mythe d'Oreste et tout ce qu'elle contient doit être relativement nouveau et inattendu pour le spectateur. Dans le *Prométhée enchaîné*, le spectateur a la surprise de voir un châtiment encore plus terrible échoir au Titan que le prologue a déjà montré fort malmené par les serviteurs de Zeus, même s'il connaissait sans doute déjà les violences que l'aigle doit infliger au protagoniste.

Eschyle semble ainsi ménager une surprise pour chacune des fins de ses pièces. Cela n'entre pas en contradiction avec notre affirmation précédente selon laquelle la fin se situe dans une forte continuité par rapport à ce qui la précède puisque ces surprises ne constituent pas une rupture brusque ou totale de la ligne de l'intrigue à laquelle elles s'intègrent tout en relançant l'intérêt dramatique. Ces éléments surprenants se situent pour la plupart à un niveau relativement superficiel de l'intrigue et n'entravent pas le mouvement d'ensemble de l'œuvre. Ainsi dans les *Perses*, les reproches que le chœur adresse à Xerxès n'empêchent pas la réintégration finale du personnage qui regagne sa demeure en donnant des ordres aux vieillards du chœur. Dans les *Sept contre Thèbes*, l'apparition des deux frères vient confirmer le rapport que vient de faire le messager. L'intervention du chœur secondaire qui donne la réplique aux Danaïdes dans le chant final des *Suppliantes* fait réfléchir le spectateur aux conséquences de l'attitude des Danaïdes, mais n'entrave en rien l'entrée des Danaïdes dans Argos, même si peut-être elle en modifie le sens. L'arrivée d'Égisthe fait s'achever l'*Agamemnon* sur un conflit ouvert qui ne modifie pas réellement la tournure prise par les événements et a surtout pour fonction de clarifier la question de la succession du trône d'Agamemnon. Dans les *Choéphores*,

l'arrivée des Érinyes est un fait plus déterminant pour la suite de l'intrigue et sera repris dans les *Euménides* où les Érinyes composeront le chœur. La fin reprend l'orientation générale de l'action telle qu'elle a été menée jusqu'alors mais ne se prive pas de surprendre le spectateur par des imprévus qui, sans être gratuits, n'impliquent pas pour autant de réels retournements de situation, sauf peut-être dans les cas des *Choéphores* et du *Prométhée enchaîné*.

Nous avons plus particulièrement étudié les rapports qu'entretiennent ensemble le début et la fin d'une pièce. En effet, il nous a paru important de rapprocher les deux extrêmes d'une pièce qui ménagent chacun à sa façon la transition entre ce qui est l'œuvre et ce qui ne l'est pas. Le début est généralement un morceau programmatique qui ouvre des potentialités qui seront exaucées ou non à la fin de l'œuvre et la fin invite généralement à revenir sur le sens qu'il faut prêter au début de l'œuvre. L'exposition d'une tragédie grecque donne au spectateur les clés pour comprendre le déroulement de l'action tandis que la fin est le moment à partir duquel l'interprétation de l'œuvre peut se construire et le rapprochement entre ces deux passages s'imposait par le rôle clé qu'ils jouent dans la construction du sens. La fin contient souvent des échos du début et ces rappels contribuent à forger l'unité de l'œuvre en créant l'image d'une boucle que l'on vient boucler. À la fin de la pièce, la reconnaissance par le spectateur d'éléments présents dans le début lui fait comprendre que la pièce va s'achever et ces phénomènes de reprises s'assimilent à des marqueurs de la clôture de la pièce.

La fin et le début de l'œuvre entretiennent des rapports variés selon les œuvres d'Eschyle. Dans deux cas il est possible de constater un phénomène de renversement entre les premiers et les derniers vers de l'œuvre. Cela est particulièrement net dans les *Perses* mais se laisse aussi deviner dans les *Sept contre Thèbes*. Dans les *Perses* le finale constitué de l'entrée pathétique d'un Xerxès déchu offre un contraste avec l'entrée initiale du chœur qui évoquait la puissante perse partie pour la Grèce. Dans les *Sept contre Thèbes* la mise en scène de la fin autour des corps morts d'Étéocle et Polynice crée un effet de renversement par rapport au début où Étéocle, seul, ordonnait avec efficacité la défense de la cité thébaine. Les *Suppliants* et le *Prométhée enchaîné* illustrent davantage le procédé de la composition annulaire. Ainsi, plusieurs éléments qui caractérisaient les Danaïdes au début de l'œuvre se retrouvent dans les derniers vers de l'œuvre et cela a pour effet de relativiser le changement que connaissent les Danaïdes du fait de leur accueil à Argos. Dans le *Prométhée enchaîné*, au châtement initial de l'enchaînement fait suite dans la séquence finale le cataclysme qui s'abat sur le Titan et début et fin sont marqués par la réalisation d'un châtement à l'encontre de Prométhée. Les tragédies de l'*Orestie* se démarquent par la forte valeur programmatique de leur début qui préfigure des

éléments que l'on retrouvera dans la fin, cela étant plus vrai dans les *Euménides* et l'*Agamemnon* que dans les *Choéphores*. À travers le prologue de l'*Agamemnon*, il est possible de deviner certains traits du finale des *Euménides* et, dans le cas de l'*Orestie*, il est également possible de voir des effets d'écho entre le début et la fin de la trilogie.

Dans la très grande majorité des pièces d'Eschyle, le chœur est en scène depuis le début de la pièce et le reste jusqu'à la fin de la pièce. Il établit ainsi un principe de continuité qui conduit le spectateur du début à la fin de l'œuvre et il nous a ainsi paru intéressant d'étudier comment le cheminement du chœur au cours de la pièce prépare la fin de la tragédie. Le chœur est un personnage quelque peu particulier dans la tragédie, tantôt témoin, tantôt commentateur, tantôt acteur de l'action et la souplesse avec laquelle le dramaturge l'emploie dans des situations souvent très différentes nous invite à réfléchir à la part attribuée au chœur dans l'achèvement des pièces. En effet, contrairement à ce que l'on peut observer chez Sophocle ou Euripide, le chœur est très présent dans le finale des tragédies d'Eschyle et il y joue un rôle varié selon les pièces. Ce rôle que joue le chœur dans les séquences finales des tragédies d'Eschyle correspond généralement au portrait qui a été fait de lui au cours de la pièce, mais cette continuité n'est pas sans ménager certaines surprises. Eschyle n'hésite pas à s'appuyer sur son chœur pour communiquer aux spectateurs une part importante du sens de la pièce et son rôle dans la conduite de la pièce est fondamental, même si le chœur représente un personnage marginal par rapport au mythe. En outre, le chœur est une figure d'intermédiaire entre le spectateur et le spectacle et est doté à ce titre d'un rôle particulier dans ce seuil que constitue la fin d'une tragédie.

Dans les *Perses*, le chœur interroge Xerxès d'un ton accusateur avant de faire écho à ses cris de lamentation. Les vieillards perses ont un rôle de premier plan dans la séquence finale dont ils contribuent à faire émerger le sens et cette importance correspond à la part qui a été attribuée au chœur tout au long de la pièce même si les questions accusatrices que le chœur pose à Xerxès peuvent étonner. Dans le finale des *Sept contre Thèbes*, le chœur dirige la lamentation consacrée à la mort des deux frères et le chœur se trouve doté d'une responsabilité que ne laissait pas deviner son entrée paniquée en scène, mais qui souligne efficacement l'absence de membre de la famille royale pour mener le deuil pour les deux frères. La conduite du chœur des Danaïdes dans la séquence finale des *Suppliantes* correspond en tout point à l'attitude qu'il a démontrée plus tôt dans la pièce mais Eschyle fait intervenir un chœur secondaire pour souligner les limites de cette attitude.

La vigueur de la résistance que le chœur de l'*Agamemnon* oppose à Égisthe peut surprendre, eu égard à la faiblesse dont il témoignait dans la *parados*, mais l'attachement dont le chœur fait preuve vis-à-vis du roi défunt avait été introduit plus tôt dans la pièce. Le chœur des *Choéphores* est en retrait dans la séquence finale par rapport au rôle moteur qu'il a joué dans la pièce mais ce revirement a été mis en place avant la séquence finale. La séquence finale des *Euménides* montre l'apaisement des Érinyes. L'évolution qu'y subit le chœur est le centre d'intérêt principal de cette fin et elle a été préparée à l'échelle de l'œuvre dans son entier. Le chœur joue un rôle mineur dans la séquence finale du *Prométhée enchaîné*, mais sa performance marque l'esprit du spectateur par son refus net d'abandonner Prométhée. Il est donc difficile de formuler une règle unique qui régirait l'emploi du chœur dans les séquences finales d'Eschyle ou qui réglerait la question de la fonction du chœur dans la séquence finale par rapport au rôle qu'il a tenu précédemment de la pièce. Cette diversité n'enlève rien à la pertinence de l'étude du fonctionnement du chœur dans la fin des tragédies d'Eschyle, étude qui reste nécessaire étant donnée l'importance conférée par Eschyle à ses chœurs dans l'ensemble du corpus.

De même que nous avons étudié le rôle assigné au chœur dans la séquence finale, de même la part jouée par les personnages a retenu notre attention. Le finale des tragédies d'Eschyle fait intervenir peu de personnages, un seul dans les *Perses*, les *Suppliantes*, les *Choéphores*, les *Euménides* et aucun dans les *Sept contre Thèbes*. Ce petit nombre est à mettre en rapport avec l'importance accordée au chœur et c'est dans une interaction avec le groupe choral que se comprend généralement le rôle des personnages dans la séquence finale. Les personnages sont les moteurs principaux de l'action et il convient de se demander si dans la séquence finale également leur principale fonction est de faire avancer l'action. Le personnage se distingue *a priori* du chœur par l'éthos plus strictement défini qui lui est conféré mais l'étude du rôle des personnages dans la séquence finale révèle que le dramaturge peut tout à fait infléchir le comportement d'un personnage pour conduire la pièce à sa fin.

La séquence finale des *Perses* est centrée autour de l'arrivée de Xerxès, le roi défait qui a plongé l'empire dans le malheur. L'arrivée de Xerxès vient répondre à l'une des attentes créées par la pièce et l'attention du spectateur est amenée à se concentrer sur ses haillons. Celui qui a été présenté comme un roi orgueilleux apparaît dans un état pitoyable et le décalage entre le portrait de sa puissance avant la défaite et son apparition porte une grande partie du sens de la pièce. Dans les *Sept contre Thèbes*, nous pensons qu'aucun personnage n'intervient dans la séquence finale, ce qui en fait un morceau unique à l'échelle de tout le corpus tragique. Étéocle et Polynice apparaissent, mais ils sont morts et cette disparition signifie la déroute totale de la

famille labdacide. La séquence finale des *Suppliantes* voit le retour en scène quelque peu superflu de Danaos et la présence de ce personnage s'accorde avec difficulté à l'importance donnée au chœur.

Dans l'*Agamemnon*, la séquence finale se divise en deux tableaux chacun consacré à un autre personnage : Clytemnestre pour le premier, Égisthe pour le second. Le début de la séquence finale est ainsi consacré à l'entretien entre le chœur et une meurtrière tandis que la fin présente en Égisthe le type du tyran et Eschyle tire une grande partie de l'intérêt de son finale du portrait en actes de ses personnages. La séquence finale des *Choéphores* est portée presque exclusivement par le jeu d'Oreste, d'abord occupé à montrer son innocence puis en proie à la folie. Dans le finale des *Euménides* l'action est essentiellement menée par Athéna, une déesse qui doit persuader d'autres déesses et les installer à Athènes. Le *Prométhée enchaîné* met en scène l'affrontement entre deux volontés divines, celles de Prométhée et d'Hermès qui représente Zeus, et si cet affrontement conduit l'action dans une impasse, il n'en constitue pas moins l'essentiel de l'intérêt de la séquence finale. À nouveau, il est possible de conclure qu'Eschyle fait un emploi très divers de ses personnages pour achever ses pièces, mais il est possible de noter que l'*Orestie* et le *Prométhée enchaîné* s'appuient peut-être davantage sur le jeu des acteurs dans leur partie finale, par rapport aux trois autres tragédies.

L'étude de la composition de la séquence finale et de sa place au sein de la tragédie est un préalable nécessaire à la compréhension du fonctionnement de cette unité dramatique et cette description a permis de mettre en valeur la diversité des fins des tragédies d'Eschyle, avant de chercher à organiser notre propos dans l'étude des fonctions dramaturgiques de la séquence finale. Le spectateur anticipe la fin dès le début de la représentation et cela correspond au soin avec lequel le dramaturge prépare la fin de sa pièce tout au long de l'œuvre.

Après avoir présenté la séquence finale, pour elle-même et dans ses rapports avec ce qui la précède dans l'œuvre, nous avons tenté de dégager quelles étaient les fonctions remplies par la séquence finale sur le plan de la dramaturgie. La première et la plus évidente de ces fonctions nous a semblé être la nécessité de vider l'espace scénique de tout personnage. En effet, en l'absence de rideau, le moyen le plus net de signifier au spectateur qu'il est arrivé à la fin de la représentation est le départ de tous les personnages, et notamment celui du chœur, dont la présence ininterrompue en scène marque la continuité du spectacle. Chez Eschyle, le départ des personnages est généralement motivé et intégré à la ligne de l'action et ce motif du départ, outre

sa conséquence de vider l'espace scénique, crée un effet de clôture. L'importance liée au départ des personnages dans la séquence finale en fait un des lieux où le dramaturge travaille plus particulièrement les rapports entre l'espace scénique et le hors-scène et l'on peut voir dans la continuité établie dans la séquence finale entre l'espace scénique et le hors-scène un autre marqueur de la fin de la pièce.

Dans les *Perses*, les personnages partent pour la demeure royale sous les ordres de Xerxès. Ce mouvement ordonné par le roi fait partie de la réintégration ambiguë que connaît le monarque à la fin de l'œuvre et la réintégration de la demeure par Xerxès symbolise l'acceptation du roi défait par les siens autant qu'elle montre les derniers pas de la retraite de l'armée perse. Le texte accidenté des *Sept contre Thèbes* ne nous permet pas de restituer les mouvements finaux des personnages mais le lieu vers lequel se dirige le cortège funèbre formé par le chœur est sans doute le lieu d'enterrement des deux frères. Le chant final du chœur s'assimile ainsi à l'exécution d'un rite funéraire qui vise à l'évacuation des deux frères morts. Dans les *Suppliantes* le mouvement de sortie du chœur est essentiel puisqu'il représente l'accès des Danaïdes à la cité d'Argos, c'est-à-dire le succès de leur entreprise de supplication. La pièce peut se résumer au mouvement d'arrivée des Danaïdes par l'*eisodos* qui représente l'accès à la mer et à celui de départ du chœur par l'*eisodos* qui évoque l'accès à la cité d'Argos et toute la séquence finale est au service de la mise en scène de ce départ.

Dans l'*Agamemnon*, Clytemnestre ordonne au chœur de rentrer chez lui et sa dernière tirade, où elle évoque le pouvoir qu'elle va exercer avec Égisthe sur la demeure royale, gagnerait en signification si elle était suivie de l'entrée des deux personnages dans le palais du roi. L'étude des mouvements des personnages dans le finale de l'*Agamemnon* donne à imaginer comment la défaite du chœur et le triomphe du couple d'amants étaient figurés sur scène au moyen des mouvements des personnages. La séquence finale des *Choéphores* était certainement marquée par le départ précipité d'Oreste qui laisse le chœur libre d'orchestrer ses mouvements. Le départ d'Oreste pour Delphes est un élément essentiel de l'action et à nouveau le mouvement final d'un personnage est lourd de sens. Dans les *Euménides* la procession qui accompagne l'entrée des Érinyes dans Athènes se présente comme un mouvement bien ordonné qui devient un symbole de concorde et du succès d'Athéna. Ce mouvement devait être ample et intégrait un nombre important de personnages, fournissant ainsi un élément essentiel du spectacle que constitue ce finale. Les mouvements finaux des personnages sont particulièrement difficiles à comprendre dans le *Prométhée enchaîné* puisque le protagoniste est enchaîné et que la seule indication donnée au sujet du chœur, c'est qu'il reste en scène auprès du Titan. La sortie des personnages, au moins celle de Prométhée, est sans doute rejetée à un temps extra-dramatique

et ce phénomène fait partie des éléments qui isolent le *Prométhée enchaîné* au sein du corpus eschyléen.

Toutes les tragédies d'Eschyle, sauf le *Prométhée enchaîné*, intègrent le mouvement de sortie des personnages à l'intrigue et en font un élément riche en sens. Par rapport aux autres épisodes d'une tragédie, la fonction première de la séquence finale semble être d'orchestrer la sortie de tous les personnages hors de scène. Cette sortie est généralement réglée quelques vers avant la fin et elle ne régit pas l'ordonnement de l'ensemble de la séquence finale. La sortie du chœur fait plus particulièrement l'objet d'un grand soin dans la plupart des tragédies d'Eschyle. Ce rôle majeur accordé à la mise en scène de la sortie du chœur laissera des traces chez Sophocle et Euripide où même si, contrairement à Eschyle, cette sortie n'est plus guère intégrée à l'intrigue, la sortie du chœur est généralement accompagnée de paroles qui la mettent en valeur¹⁵⁵⁹.

Notre recherche nous a ensuite conduite à analyser le poids que représente la séquence finale sur le plan narratif. Il s'agissait dès lors d'étudier le rôle joué par la séquence finale dans la construction et la progression de l'intrigue. L'action composant l'intrigue se distingue de l'action scénique et ne fournit qu'une partie du sens de l'œuvre mais le régime auquel est soumise la progression de l'intrigue à la fin de l'œuvre est un élément qu'il faut saisir pour comprendre le fonctionnement de la séquence finale. La question principale qui se pose est celle de savoir si l'action est achevée au moment où commence la séquence finale ou si elle se poursuit dans la dernière partie de la tragédie et cette question nécessite une réflexion générale sur les éléments composant l'action. L'action des tragédies d'Eschyle paraît bien souvent minimale et il faut contextualiser l'action contenue dans la séquence finale par rapport à l'ensemble de l'action de la pièce.

L'action qui impacte la ligne de l'intrigue dans la séquence finale de l'*Agamemnon* peut se résumer à la révélation par Clytemnestre des corps d'Agamemnon et de Cassandre. Cette action vient achever la vengeance de la Reine et fonde sa prétention à occuper le trône d'Argos. L'intervention d'Égisthe est empreinte d'une certaine gratuité : si elle répond à la question de l'avenir politique d'Argos elle ne vient guère modifier la conduite de l'action et cette minimisation du rôle joué par Égisthe semble être un élément important de la version qu'Eschyle donne de la mort d'Agamemnon. De même dans les *Choéphores*, la révélation de

¹⁵⁵⁹ Il s'agit des anapestes finaux prononcés par le chœur dans un grand nombre des tragédies de Sophocle et Euripide et qui ont été plus particulièrement étudiés par Roberts (1987).

son crime par Oreste vient mettre fin à son action vengeresse et l'action principale de la pièce se trouve ainsi complétée. Cependant l'action est rapidement relancée par le départ d'Oreste pour Delphes et ce départ nous semble être une action importante. Plus aucune action ne vient s'ajouter à la ligne de l'intrigue dans la séquence finale des *Sept contre Thèbes* qui met en scène un cortège funèbre destiné à évacuer les deux frères labdacides. Le chœur se lamente sur le sort connu par les deux frères et cette lamentation constitue un traitement efficace de la mort des deux frères, mais elle n'impacte plus réellement l'action qui semble achevée par le décès d'Étéocle et Polynice.

La séquence finale des *Perses* contient une action essentielle : le retour de Xerxès chez lui. Cette action ne change rien à la défaite perse mais elle est importante dans l'économie de la pièce qui a mis en place dès les premiers vers un sentiment d'attente concernant le retour du personnage de Xerxès. De même, la séquence finale des *Suppliantes* montre une action importante pour le cours de la tragédie et même de la trilogie dont les *Suppliantes* font partie : l'entrée des Danaïdes à Argos. Cette entrée est réalisée grâce aux actions précédentes des personnages, mais il est important qu'elle soit montrée à la fin de la pièce. Les séquences finales des *Euménides* et du *Prométhée enchaîné* montrent une action encore plus développée puisque dans les *Euménides* Athéna doit convaincre les Érinyes de se fixer à Athènes et dans le *Prométhée enchaîné*, la dispute entre Hermès et Prométhée a pour résultat l'ensevelissement du Titan sous la roche. Ces séquences finales présentent une action complète qui leur confère un poids important sur le plan narratif.

La bipartition proposée par Kremer entre *Handlungschluß* (une conclusion mettant en scène une action) et *Ecceschluß* (une conclusion qui vise à présenter les résultats de l'action) ne nous semble donc convenir qu'en partie à la réalité des textes d'Eschyle. En effet, la révélation des corps, et donc du résultat de l'action qui a eu lieu, est une action importante sur le plan narratif dans les cas de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* et il est difficile de dissocier exhibition du résultat de l'action et action. Dans les *Choéphores*, l'importance de la révélation des corps est à mettre en regard de l'importance accordée sur le plan narratif au départ d'Oreste pour Delphes et la séquence finale des *Choéphores* mêle des éléments de l'*Handlungschluß* et du *Ecceschluß*. Il est vrai qu'il semble pertinent de distinguer le fonctionnement de la séquence finale des *Euménides* de celle des *Sept contre Thèbes* sur le plan narratif, mais il est impossible de figer l'opposition entre des séquences finales qui ne feraient que montrer le résultat de l'action passée et d'autres qui poursuivraient cette action. Nous serions en mesure d'attendre que la séquence finale de la dernière tragédie d'une trilogie liée sur le plan narratif soit

essentiellement consacrée à l'exposition du résultat de l'action, mais l'exemple des *Euménides* prouve que l'action peut être poursuivie jusque loin dans la trilogie.

La dernière des fonctions principales que la séquence finale doit remplir sur le plan dramaturgique nous semble être de fournir du spectacle, c'est-à-dire des effets visuels qui impressionnent le public. Il ne s'agit pas de dire que la séquence finale concentre tous les effets spectaculaires de l'œuvre mais il nous a semblé à l'étude que les fins des tragédies d'Eschyle faisaient un emploi particulièrement significatif du spectacle. Le spectacle n'est jamais gratuit chez Eschyle, même s'il nous a paru que les séquences finales de l'*Orestie* et du *Prométhée enchaîné* montraient un goût certain pour le grandiose.

Dans l'*Agamemnon*, la séquence finale s'ouvre par la révélation spectaculaire des corps morts d'Agamemnon et de Cassandre. Nous avons supposé que cette révélation s'effectuait au moyen de l'*ekkykléma* et cet emploi de la machine devait impressionner le spectateur encore peu habitué à ces effets. L'extrême fin de la pièce présente également un élément spectaculaire puisque Clytemnestre interrompt une dispute qui est sur le point de tourner à l'affrontement. Il en est de même dans les *Choéphores* où la révélation des cadavres, peut-être au moyen de l'*ekkykléma*, devait marquer le spectateur qui verra en outre Oreste sortir avec une certaine précipitation à la fin de la pièce. Dans les *Sept contre Thèbes* un élément de spectacle est également introduit par la monstration des cadavres, même si celle-ci ne s'effectue sans doute pas au moyen d'un engin. L'apparition des corps d'Étéocle et Polynice est sans doute le seul aperçu que les spectateurs ont concrètement de la bataille se déroulant aux portes de Thèbes et l'arrivée des corps conditionne toute la séquence finale.

Dans les *Suppliantes* et les *Euménides*, le spectacle est surtout fourni par la mise en scène de la sortie du chœur. Le cortège formé à la fin des *Euménides* devait être particulièrement spectaculaire et se trouve ainsi communiquée aux spectateurs la solennité de l'accueil des Érinyes à Athènes. L'entrée des Danaïdes à Argos est plus modeste, mais l'échange entre le chœur principal et le chœur secondaire devait animer l'espace scénique d'une chorégraphie expressive. Dans les *Perses* ce sont les lamentations partagées entre le chœur et Xerxès qui fournissaient un élément spectaculaire. En effet, le texte indique de nombreux gestes de deuil qui devaient être réalisés par les personnages et cela devait donner lieu à une chorégraphie impressionnante. Xerxès et les vieillards perses forment à l'extrême fin de la pièce un cortège qui quitte la scène en pleurant sa peine qui devient visible par les gestes évocateurs réalisés par les personnages. Le spectacle qui devait caractériser le finale du *Prométhée enchaîné* est très difficile à restituer. Le cataclysme qui devait s'abattre sur Prométhée était certainement rendu

par des effets sonores et visuels qui restent difficiles à imaginer et même l'entrée d'Hermès au cours de la séquence finale n'est pas aisée à restituer à partir du texte. Il est possible de penser que le spectacle dans le finale de la pièce était à la hauteur des autres éléments spectaculaires de l'œuvre et les paroles des personnages perdraient une grande partie de leur pertinence s'ils n'étaient pas soutenus par des effets visuels mais il est difficile de se prononcer avec précision sur la nature du spectacle fourni par la séquence finale du *Prométhée enchaîné*.

Ainsi, la séquence finale nous semble avoir pour fonction de fournir à l'œuvre un dernier élément de spectacle qui devait fortement impressionner le spectateur. Il est possible de regrouper les différents emplois des éléments de spectacle. Des moyens spectaculaires sont en effet employés dans quatre des tragédies d'Eschyle pour révéler une action qui a eu lieu dans le hors-scène : dans les *Perses*, où les haillons de Xerxès illustrent la défaite perse, les *Sept contre Thèbes*, l'*Agamemnon* et les *Choéphores*. Dans quatre des tragédies la sortie spectaculaire des personnages achève la pièce sur un dernier éclat : les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, les *Suppliantes* et les *Euménides*. La progression des tragédies d'Eschyle donne une part toujours plus grande aux effets visuels et l'on assiste généralement à un passage du mot à la représentation visuelle.

Nous avons ainsi repéré trois fonctions dramaturgiques principales : ménager la sortie des personnages, achever et/ou relancer l'action et fournir des éléments de spectacle. La première de ces fonctions est réalisée par toutes les séquences finales sauf celle du *Prométhée enchaîné*. La deuxième a des modalités de réalisation différentes selon les pièces, mais dans toutes les séquences finales, l'action est traitée différemment que dans les autres épisodes d'une même tragédie. Toutes les séquences finales présentent au moins un élément de spectacle et le passage de l'audition à la vision semble être un trait caractéristique de la séquence finale.

Nous avons consacré la dernière partie de notre recherche à étudier comment la séquence finale contribue à la construction du sens de la pièce. Par sens nous entendons la compréhension que le spectateur pouvait avoir de l'action mise en scène et de ses enjeux. En effet, les tragédies présentent un *mythos* organisé qui dit quelque chose du monde où il a été composé et si, comme tout texte littéraire, les pièces d'Eschyle sont ouvertes à l'interprétation, elles proposent un texte relativement lisible qui invite le spectateur à réfléchir à ses enjeux. En outre, la séquence finale est le moment où se fige l'intrigue et elle est en conséquence un lieu hautement stratégique dans la construction de l'interprétation de la pièce par les spectateurs. En effet, une fois parvenu à la fin de l'œuvre, le spectateur peut fixer son interprétation sur des

événements qui ne seront plus altérés par la poursuite de l'action et les signaux que le dramaturge met en place pour annoncer la fin ont aussi pour effet d'enclencher chez le spectateur un processus de réflexion. La fin n'est pas le seul ou le premier morceau qui suscite la réflexion du public, mais c'est le moment à partir duquel le spectateur peut envisager l'action dans son ensemble. La séquence finale est le dernier morceau qui se trouve proposé à l'attention du public et elle peut donc occuper une place particulière dans la mémoire du spectateur.

Nous nous sommes demandé dans quelle mesure les paroles prononcées par les personnages dans la séquence finale venaient modifier le sens des actions qui ont été traitées au cours de la pièce. Nous avons ainsi pu observer que la séquence finale peut apporter une résolution à des questions soulevées dans la pièce ou au contraire complexifier les données d'un problème posé par l'intrigue. Ainsi, dans la séquence finale de l'*Agamemnon*, la question de l'éloge ou du blâme qu'il faut porter à l'encontre du roi trouve sa réponse dans les louanges que le chœur ose adresser à Agamemnon, tandis que le blâme se porte sur les criminels que sont Clytemnestre et Égisthe. Dans les *Choéphores*, le matricide ne se révèle vraiment problématique que dans la séquence finale où Oreste sent le début des assauts des Érinyes. De même, dans le *Prométhée enchaîné*, l'insolence finale du Titan complique l'interprétation que le spectateur peut avoir du conflit entre lui et Zeus. À la fin des *Suppliantes*, le succès des Danaïdes qui ont obtenu la protection d'Argos se trouve relativisé par les avertissements du chœur secondaire et l'entrée des jeunes filles dans Argos n'est pas aussi sereine qu'elles auraient pu l'espérer. Dans les *Perses*, la séquence finale apporte le point de vue de Xerxès sur la défaite mais ne tranche pas réellement la question de savoir qui a le plus de responsabilité dans la défaite, entre les dieux ou Xerxès lui-même, et cette question semble se dissoudre dans la plainte qui réunit les personnages. Dans la finale des *Sept contre Thèbes*, le chœur commente le fratricide et l'action salutaire menée par Étéocle pour défendre sa cité s'efface derrière le triomphe de la malédiction familiale. La séquence finale oriente l'interprétation que les spectateurs vont faire de l'action et prépare souvent la suite de la réflexion, en posant le problème du matricide à la fin des *Choéphores* par exemple.

En tant que seuil final, la fin est-elle dotée, dans les tragédies d'Eschyle, d'une autorité particulière dans l'établissement des enjeux éthiques de l'œuvre ? Les œuvres d'Eschyle ne sont pas dotées d'une morale qui, comme pour un apologue, résumerait le sens de la pièce et si les tragédies de Sophocle et Euripide sont souvent achevées par des anapestes qui proposent une réflexion très large à partir de l'intrigue, celles d'Eschyle ne contiennent rien de tel. Certaines séquences finales eschyléennes viennent même troubler un message qui a été clairement établi par une partie précédente de la pièce. Ainsi, dans les *Perses*, la pitié que le spectateur est appelé

à ressentir pour Xerxès et le chœur à la fin de l'œuvre vient compliquer la charge accusatrice qui a été menée par Darius contre son fils. Dans les *Sept contre Thèbes*, le chœur peut blâmer l'attitude des deux frères qui se sont entretués mais l'excès de pathétique qui résulte des lamentations du chœur quant aux malheurs connus par les Labdacides trouble à nouveau le procès que l'on pourrait faire des personnages. La séquence finale de l'*Agamemnon* propose ce qui rapprocherait le plus de l'énoncé d'un principe moral, lorsque le chœur énonce la nécessité de souffrir pour celui qui a agi (v. 1564 παθεῖν τὸν ἔρξαντα). Cependant l'action montre les limites d'un tel principe qui ne semble pas être un acquis définitif de la trilogie et s'il permet au chœur de donner un sens à ce qu'il a vécu et de le consoler grâce à la perspective d'une vengeance, il condamne les personnages à la répétition de meurtres. La séquence finale des *Choéphores* se caractérise par son incapacité à résoudre le problème posé par le matricide commis par Oreste sur les ordres d'Apollon. La fin des *Choéphores* fait ainsi ressentir le besoin du développement qui sera celui des *Euménides* et faisant s'interroger le spectateur sur le châtement que va connaître Oreste alors qu'il a obéi aux ordres d'un dieu, elle montre les limites du principe énoncé à la fin de l'*Agamemnon*. Loin d'ordonner l'action sous un principe moral, la séquence finale du *Prométhée enchaîné* plonge le spectateur dans la confusion en montrant l'échec aussi bien de l'insolence de Prométhée, qui doit faire face à un cataclysme provoqué par son ennemi, que celui de la force de Zeus qui ne parvient pas à obtenir du Titan les informations qu'il voulait. La séquence finale des *Suppliantes* se trouve dotée d'une dimension sentencieuse par les avertissements que donnent aux Danaïdes aussi bien leur père que le chœur secondaire et les personnages énoncent des principes de conduite sans tirer une leçon de l'action qui a été mise en scène et qui reste inachevée. La fin des *Euménides* se veut être la démonstration de la nécessité pour les Athéniens de bien accueillir les Érinyes et d'honorer leur culte. Athéna insiste ainsi sur le caractère redoutable des Érinyes et les Athéniens comprennent qu'ils doivent se garder de toute injustice. Toutes les tragédies d'Eschyle sont concernées par des questions éthiques mais toutes les séquences finales ne construisent pas de la même façon un discours sur ces questions. Certaines laissent une plus grande place au pathétique et le spectateur a souvent un large travail d'interprétation à faire, sans être guidé de façon explicite par la fin de l'œuvre pour tirer une leçon morale du drame.

Nous avons consacré la dernière partie de notre travail aux rapports établis dans la séquence finale entre le monde de la fiction et celui des spectateurs, en nous demandant si la fin a pour fonction de préparer la sortie du spectateur hors de l'univers de la fiction. La séquence finale des *Euménides* est extraordinaire de ce point de vue dans la mesure où elle met en œuvre une forme de confusion entre l'univers qui est celui des Érinyes et d'Athéna et celui des

Athéniens spectateurs du drame. Il est également possible de repérer une confusion de ce type dans le finale des *Perses*, non plus du fait d'une liesse collective mais au contraire d'un deuil qui rend floues les limites entre les Perses et les Athéniens. Les *Sept contre Thèbes* forment également la conclusion d'une unité tragique et l'on pourrait s'attendre à retrouver un rapprochement entre la fiction et la réalité des spectateurs, mais malgré le deuil qui domine le cœur à la mort des deux frères, la Thèbes de la tragédie ne se confond guère avec l'Athènes des spectateurs. Les autres tragédies sont les premières ou deuxièmes de leur cycle et elles maintiennent une frontière plus ou moins étanche avec le monde des spectateurs. Nous avons plus particulièrement observé l'emploi que le dramaturge faisait des rites et la fin de l'*Agamemnon* s'illustre par la perversion des coutumes grecques qu'elle met en place. La séquence finale des *Choéphores* utilise le rite de purification pour relancer l'action et oriente l'action vers une restauration progressive des normes. Dans le *Prométhée enchaîné*, la mention de certains rites contribue à renforcer l'impression de chaos qui domine le finale tandis que dans les *Suppliantes* la mise en œuvre de l'accueil de suppliantes barbares met en péril l'ordre de la cité grecque d'Argos. Les rites et coutumes sont ainsi parfois employés par le dramaturge pour établir un lien entre le monde de la fiction et celui des spectateurs et parfois pour creuser l'écart entre l'univers dans lequel évoluent les personnages et un univers dans lequel les spectateurs pourraient souhaiter vivre.

La séquence finale oriente plutôt qu'elle ne contraint l'interprétation que le spectateur peut faire de l'action. Les propos tenus par les personnages à la fin infléchissent le sens que le public peut prêter à la pièce sans livrer aux spectateurs une morale qui figerait la réception de l'œuvre. La séquence finale peut apporter des réponses aux questions posées précédemment dans l'œuvre mais elle ne réduit jamais le sens de la pièce à un message explicitement formulé à l'intention du spectateur. La séquence finale communique parfois aux spectateurs l'impression qu'ils doivent confondre le monde de la fiction avec le leur propre et les acquis de l'action sont alors ceux du spectateur. Au contraire la séquence finale peut également creuser l'écart entre les deux mondes et le spectateur est alors invité à prendre du recul pour réfléchir aux normes qui régissent son existence.

La séquence finale n'est pas le passage qui a le plus retenu l'attention de la critique¹⁵⁶⁰, mais nous avons essayé de montrer qu'elle n'est pas dénuée d'intérêt pour autant. La fin d'une œuvre est un morceau stratégique, même si cette fin n'est pas définitive, comme cela est le cas d'un grand nombre des tragédies d'Eschyle qui appartiennent à des trilogies liées sur le plan narratif. Notre étude montre la diversité et la variété des eschyléennes et s'il est possible de repérer différentes fonctions que doit remplir la fin d'une tragédie, les modalités de réalisation de ces fonctions varient d'une œuvre à l'autre et il est difficile de réduire l'étude de la fin de ces pièces à un système. Si des schémas se laissent éventuellement deviner, chaque fin garde ses particularités et l'originalité d'Eschyle est irréductible.

¹⁵⁶⁰ Pour Arnott (1989, 39), qui estime que l'action des tragédies d'Euripide est achevée une cinquantaine de vers avant la fin de la pièce, les derniers vers d'une tragédie ne sont même pas vraiment destinés à être entendus par le spectateur : « one suspects also, however, that Euripides may have been wary of a festival audience prone to make for the exits when a play was obviously drawing to its close, and cushioned the ends of his plays just as Aristophanes' works – the only evidence we have for comedy- commonly concludes with a revel (komos) or feast, in which the principals and chorus join. »

Bibliographie

Principales éditions utilisées pour les textes d'Eschyle

MAZON P., *Eschyle*, Paris, CUF (vol.1 : *Les Suppliantes, Perses, Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, 1^e éd. 1921, 11^e tir. 1976 ; vol. 2 : *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, 1^e éd. 1925, 11^e tir. 1983).

PAGE D., *Aeschyli quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.

SOMMERSTEIN A.H., *Aeschylus*, Cambridge Mass./Londres, Loeb Classical Library, 2008 (vol. 1 : *Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus bound* ; vol. 2 : *the Oresteia [Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides]*).

WEIR SMYTH H., *Aeschylus with an English translation*, London, 1922-1926.

WEST, M.L., *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart, Teubner, 1990.

Commentaires

Les Perses

BRODHEAD H.D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960.

DE ROMILLY J., *Eschyle, Les Perses*, Paris 1974.

HALL E., *Aeschylus Persians*, Warminster 1996.

GARVIE, A. F., *Aeschylus Persae*, Oxford, New York 2009.

Les Sept contre Thèbes

CAMERON H.D., *Studies on the Seven Against Thebes of Aeschylus*, La Hague et Paris 1971.

LUPAS L. et PETRE Z., *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Paris 1981.

HUTCHINSON G.O., *Septem contra Thebes*, Oxford 1985.

Les Suppliantes

GARVIE A.F., *Aeschylus' Supplikes : Play and trilogy*, Cambridge 1969.

FRIIS JOHANSEN H. et WHITTLE E.W., *Aeschylus, The Suppliants*, 3 vol., Copenhague 1980.

L'Orestie

THOMSON G., *The Oresteia of Aeschylus*, 2 vol., Amsterdam-Prague 1966 (2^e éd.).

Agamemnon

FRAENKEL E., *Aeschylus. Agamemnon*, 3 vol., Oxford 1950.

DENNISTON J.D., PAGE D., *Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1950.

BOLLACK J., JUDET DE LA COMBE P., *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*, en cours de publication ; parus : *Agamemnon* 1 et 2, Lille 1981 et 1982.

MEDDA, E., *Eschilo Agamennone*, 3 vol., Rome 2017.

Les Choéphores

GROENEBOOM P., *Aeschylus'Choepori*, Groningen 1949.

GARVIE A.F., *Aeschylus' Choepori*, Oxford 1986.

Les Euménides

GROENEBOOM P., *Aeschylus' Eumenides*, Groningen 1952.

PODLEKCI A. J. *Aeschylus. Eumenides*, Warminster 1989.

SOMMERSTEIN A.H., *Aeschylus'Eumenides*, Cambridge 1989.

Prométhée enchaîné

THOMSON G., *Aeschylus. The Prometheus Bound*, Cambridge 1932.

GRIFFITH M., *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge, Londres 1983.

Scholies

SMITH O.L., *Scholia Graeca in Aeschylus quae exstant omnia*, Leipzig : 1 (*Orestie, Suppliantes*) 1976 : 2 (*Sept contre Thèbes*), 1982.

Autres auteurs anciens

Aristophane

COULON V., VAN DAELE H., *Aristophane*, Paris, CUF, 5 vol., 1^e éd. 1923-1930.

DEBIDOUR V.-H., *Aristophane, Théâtre complet*, Paris Gallimard, 2 vol., 1965.

Aristote

HARDY H., *Aristote, Poétique*, Paris, CUF, 1^e éd. 1932, 10^e tir. revu et corrigé, 1990.

DUPONT-ROC R. et LALLOT J., *Aristote, Poétique*, Paris 1980.

DUFOUR M., WARTELLE A. *Aristote, Rhétorique*, 3 vol., Paris 2002-2003 (5^e tir.).

LUCAS D.W., *Aristotle Poetics*, Oxford 1968.

MATHIEU G. ET HAUSSOULLIER B. *Aristote, Constitution d'Athènes*, Chartres, Paris 1922.

Athénée

DOUGLAS OLSON S., *The Learned banqueters* 2 Books III.106e-V, Cambridge 2006.

Donat

<http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html>

Euripide

MERIDIER L., Euripide, Paris, CUF (T. I, *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, 1e éd. 1926, 4e tir. revu et corrigé 1956).

MERIDIER L., Euripide, Paris, CUF (T. II, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, 1e éd. 1927, 2e tir. revu et corrigé par F. JOUAN, 1997).

PARMENTIER L., GREGOIRE H., Euripide, Paris, CUF (T. III, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, 1e éd. 1923, 5e tir. 1976).

PARMENTIER L., GREGOIRE H., Euripide, Paris, CUF (T. IV, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, 1e éd. 1925, 10e tir. 2010).

GREGOIRE H., MERIDIER L., CHAPOUTHIER F., Euripide, Paris, CUF (T. V, *Hélène, Les Phéniciennes*, 1e éd. 1950, 3e tir. 1973).

CHAPOUTHIER F., MERIDIER L., Euripide, Paris, CUF (T. VI, *Oreste*, 1e éd. 1973, 3e tir. 1973).

GREGOIRE H., MEUNIER J., Euripide, T. VI, Paris, CUF (2e partie, *Les Bacchantes*, 1e éd. 1961, 6e tir. 1979).

JOUAN F., Euripide, Paris, CUF (T. VII, *Iphigénie à Aulis*, 1e éd. 1983, 2e tir. revu et corrigé 1990).

Hérodote

LEGRAND Ph.-E., *Hérodote, Histoires*, Paris, CUF, 9 vol., 1946-1954.

Héron d'Alexandrie

SCHMIDT G., *Opera quae supersunt omnia. Vol. I. Pneumatica et automata*, Lipsiae 1899.

Hésiode

MAZON, P. *Hésiode, Théogonie Les travaux et les jours Le bouclier*, Paris, 2002 (17^e tir.).

Homère

MAZON P., *Homère*, Paris, CUF, Classiques en Poche, 6 vol., 1998.

Lucien

CASTER M., DAUZAT P-E *Lucien Alexandre ou Le faux prophète*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Pausanias

CASEVITZ M., *Description de la Grèce*, Paris, CUF 8 vol. 1992-2005.

Pollux

BETHE E., *Pollucis Onomasticon*, (Lexicographi Graeci, IX) 3 vol., Stuttgart 1967.

Polybe

de FOUCAULT J., FOULON É., MOLIN M. *Polybe, Histoires Tome III Livre III*, Paris 2004.

Sophocle

DAIN. A., MAZON P., *Sophocle*, Paris, CUF (vol. 1 : *Les Trachiniennes, Antigone*, 1e éd. 1955, 5e tir. revu et corrigé par J. IRIGOIN, 1982 ; vol. 2 : *Ajax, Œdipe Roi, Électre*, 1e éd. 1958, 6e tirage revu et corrigé par J. IRIGOIN, 1985 ; vol. 3 : *Philoctète, Œdipe à Colone*, 1e éd. 1960, 4e tir. revu et corrigé par J. IRIGOIN, 1990).

Études spécialisées

ALAUX J., « Mimésis et katharsis dans les *Perses* », *L'information littéraire*, vol. 53, n° 1, 2001, pp. 3-13.

ALAUX J., « Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les *Choéphores* et les deux *Electre* », *Lexis*, 30, 2012, pp. 227-242.

ALEXIOU M., *The ritual lament in Greek tradition*, Lanham 1974.

- ALLEN-HORNBLOWER E., *From agent to spectator : witnessing the aftermath in ancient Greek epic and tragedy*, Berlin 2016.
- AMENDOLA S., « Il grido di Clitemestra : l'ὄλολυγμός e la 'donna virile' », *Lexis*, 23, 2005, pp. 19-30.
- AMIECH, C. « Sur l'authenticité du dénouement » dans ALAUX J., AMIECH C., FARTZOFF M., JOUAN F., LETOUBLON F., MARCHAL-LOUËT I. et NANCY C. *Les Phéniciennes, La famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris 2006, pp. 111-128.
- AMOURETTI M.-C. *Le pain et l'huile dans la Grèce antique, de l'araire au moulin*, Paris 1986.
- ARNOTT P., *An Introduction to the Greek theatre*, London 1959.
- ARNOTT P., *Greek scenic conventions in the fifth century b. C.*, Oxford 1962.
- ARNOTT P., *Public and performance in the Greek theatre*, London 1989.
- ASSAËL J., « La répétition comme procédé stylistique dans la *parodos* des *Perses* », *cahiers du G.I.T.A.*, vol. 7, 1992/1993, pp. 15-28.
- AUBRIOT-SEVIN, D., *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J.-C.*, Lyon 1992.
- AVERY H. C., « Dramatic Devices in Aeschylus' *Persians* », *The American Journal of Philology*, vol. 85, n°2, 1964, pp. 173-184.
- AVEZZU G., « Reticence and Phobos in Aeschylus's *Agamemnon* », *Comparative Drama*, vol. 52 n°1, 2018, pp. 23-53.
- BACHVAROVA M. R., « Suppliant Danaids and Argive Nymphs in Aeschylus », *The Classical Journal*, vol. 104, n°4, 2009, pp. 289-310.
- BACON H. H., *Barbarians in Greek tragedy*, New Haven 1961.
- BACON H. H., « The Shield of Eteocles », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 3, n°3, 1964, pp. 27-38.
- BACON H. H., « The Furies' Homecoming », *Classical Philology*, vol. 96, n°1, 2001, pp. 48-59.
- BAKEWELL G. W. « Μετοικία in the "Suppliants" of Aeschylus », *Classical Antiquity*, vol. 16, n°2, 1997, pp. 209-228.
- BAKEWELL G. W., *Aeschylus's Suppliant women: the tragedy of immigration*, Madison 2013.
- BAKOLA, E., « Crime and punishment: Cratinus, Aeschylus' *Oresteia*, and the metaphysics and politics of wealth », dans BAKOLA E., PRAUSCELLO L. et TELO M. (éd.), *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge 2013, pp. 226-255.
- BAKOLA, E., « Interiority, The "deep Earth" and the spatial Symbolism of Darius' Apparition in the *Persians* of Aeschylus », *The Cambridge Classical Journal*, vol. 60, 2014, pp. 1-36.

- BAKOLA, E., « Textile symbolism and the ‘Wealth of the Earth: Creation, Production and Destruction in the ‘Tapestry Scene’ of Aeschylus’ *Oresteia* (Ag. 905-978) », dans FANFANI G., HARLOW M. et NOSCH M.-L., *Spinning fates and the song of the loom: the use of textiles, clothing and cloth production as metaphor, symbol and narrative device in Greek and Latin literature*, Oxford 2016, pp. 101-114.
- BAKOLA, E., « Seeing the invisible: Interior Spaces and Uncanny Erinyes in Aeschylus’ *Oresteia* », dans KAMPAKOGLU A. et NOVOKHATKO A. (éd.), *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*, Berlin 2018.
- BALDRY H. C. « The Dramatization of the Theban Legend », *Greece & Rome*, vol. 3, n°1, 1956, pp. 24-37.
- BARRETT J., *Staged Narrative : poetics and the messenger in Greek tragedy*, Berkeley 2002.
- BASLEZ M.-F., *L'étranger dans la Grèce antique*, Paris 2008.
- BECK R. H., *Aeschylus : playwright educator*, The Hague 1975.
- BEDNAROWSKI K. P., « When the Exodos is not the End : The Closing Song of Aeschylus’ *Suppliants* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 51, n° 4, 2011, pp. 552-578.
- BEDNAROWSKI K. P., « Surprise and Suspense in Aeschylus’ *Agamemnon* », *American Journal of Philology*, vol. 136, n°2, 2015, pp. 179-205.
- BELARDINELLI A. M., « A proposito dell’uso e della funzione dell’ekkyklema : Eur. *Hipp.* 170-266, 808-1101 ; Men. *Asp.* 309-399, *Dysk.* 689-758a. », *Seminari romani di cultura greca*, 3, 2000, pp. 243–265.
- BELFIORE, E. S. *Tragic pleasures : Aristotle on plot and emotion*, Princeton 1992.
- BELTRAMETTI A., « Eros e maternità . Quel che resta del conflitto tragico di Medea » dans : GENTILI B. et PERUSINO F. (éd.), *Medea nella letteratura e nell’arte*, Venezia 2000.
- BELTRAMETTI A., « Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 68, n° 2, 2001, pp. 99-121.
- BELTRAMETTI A., *La letteratura greca : tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma 2006.
- BELTRAMETTI A., « Penser, raconter et représenter la violence : encore une leçon des Grecs ? » dans DESCLOS M.-L. (éd.), *Figures de la rupture, figures de la continuité chez les Anciens*, Grenoble 2011.
- BERMAN D. W., *Myth and culture in Aeschylus’ Seven against Thebes*, Roma 2007.
- BETHE E., « Ekkyklema und Thyroma », *Rheinisches Museum für Philologie*, 83, 1934, pp. 21-38.

- BONANNO M. G., « L'ἑκκύκλημα d'Aristofane : un dispositivo paratragico? », dans MIRTO S., MEDDA E., PATTONI M. P. (éd.), *Komodotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo A.C.*, Pise 2006, pp. 69-82.
- BORDAUX L., « Les Perses : de l'Histoire aux mythes », *Littératures*, vol. 43, n°1, 2000, pp. 5-19.
- BOULIC N., « « Tu sais ne pas être injuste » : Justice et procès dans les *Euménides* d'Eschyle », *Criminocorpus, revue hypermédiaOpenAIRE*, 2013.
- BOWEN A.J., *Suppliant women Aeschylus*, Oxford 2013.
- BOWIE A. M., « Religion and Politics in Aeschylus' *Oresteia* », *The Classical Quarterly*, vol. 43, n°1, 1993, pp. 10-31.
- BRIOSO SANCHEZ M., « Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica : el ἑκκύκλημα », *Habis*, 37, 2006, pp. 67–85.
- BROADHEAD H. D., « Some Passages of the *Agamemnon* », *The Classical Quarterly*, 9, n°2, 1959, pp. 310-316.
- BROOK A., « Ritual and Closure in Sophocles' *Ajax* », *Helios*, vol. 46, n° 1, 2019, pp. 75-93.
- BROWN A. L. « The End of the *Seven against Thebes* », *The Classical Quarterly*, vol. 26, n°2, 1976, pp. 206-219.
- BROWN A. L. « Eteocles and the Chorus in the "Seven against Thebes" », *Phoenix*, vol. 31, n°4, 1977, pp. 300-318.
- BROWN A. L., « Some Problems in the *Eumenides* of Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, 102, 1982, pp. 26-32.
- BROWN A. L., « The Erinyes in the *Oresteia* : Real Life, the Supernatural, and the Stage », *The Journal of Hellenic Studies*, 103, 1983, pp. 13-34.
- BROWN A. L., « Eumenides in Greek Tragedy », *The Classical Quarterly*, vol. 34, n°2, 1984, pp. 260-281.
- BRUIT-ZEIDMAN L., « La voix des femmes : les femmes et la guerre dans *Les Sept contre Thèbes* », dans : FICK N. et CARRIERE J.C. (éd.), *Mélanges Étienne Bernand*, Paris 1991. pp. 43-54.
- BRULE P., « Des osselets et des tambourins pour Artémis », *Clio*, 1996.
- BUDELMANN, F. et EASTERLING P., « Reading Minds in Greek Tragedy », *Greece & Rome*, vol. 57, n° 2, 2010, pp. 289–303.
- BUREAU B., NICOLAS C. (éd.), *Commencer et finir : débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, Lyon 2008.

- BURKERT W. « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 7, n° 2, 1966, pp. 87-121.
- BURKERT W., *Greek religion archaic and classical*, Malden 1985.
- BURNETT A.P., *Catastrophe Survived, Euripides plays of mixed reversal*, Oxford 1971.
- BURNETT A., « Curse and Dream in Aeschylus' *Septem* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 14, n°4, 2003, pp. 343-368.
- CALAME C., « De la poésie chorale au *stasimon* tragique : pragmatique de voix féminines », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 12, n°1, 1997, pp. 181-203.
Également « From Choral Poetry to Tragic Stasimon : The Enactment of Women's Song », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 3, n°1, 1995, pp. 136-154.
- CALAME C., « La publication tragique des savoirs techniques de Prométhée : un sophiste aux Grandes Dionysies ? » dans MACE A. (éd.), *Le Savoir public La vocation politique du savoir en Grèce ancienne*, Besançon 2013.
- CALAME C., *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Paris 2017.
- CAMERON H.D., « The power of words in *the Seven against Thebes* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101, 1970, p. 95- 118.
- CAMERON H.D., « 'Epigoni' and the Law of Inheritance in Aeschylus' *Septem* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 9, n°3, 2003, pp. 247-257.
- CAREY C., « Rape and Adultery in Athenian Law », *The Classical Quarterly*, vol. 45, n°2, 1995, pp. 407-417.
- CENTANETTI M. « Atene, 407/406 a. C. : guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica politica del finale dei *Sette contro Tebe* di Eschilo », dans BELTRAMETTI A. (éd.), *La storia sulla scena : quello che gli storici antichi non hanno raccontato* 2011 pp. 105-126.
- CERRI G., « Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del Prometeo », *Lexis*, 24, 2006, pp. 265-282.
- COHEN, D. « The Athenian law of adultery », *Revue internationale des droits de l'Antiquité*, 31, pp. 147-165.
- COIN-LONGERAY, S. « Ὀρθός chez Eschyle : dressé, exact, juste », *Syntaktika*, 2013, pp. 1-15.
- CONACHER D. J., *Aeschylus' "Oresteia": a literary commentary*, Toronto 1987.
- CONACHER D. J., « Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragédies d'Eschyle », *Pallas*, vol. 38, n°1, 1992, pp. 153-160.

- CROALLY N., « Tragedy's Teaching » dans GREGORY J. A (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 55-70.
- CROISSET M., « Le rôle d'Apollon dans les *Euménides* d'Eschyle », *Revue des Études Grecques* tome 32, fascicule 146-150, 1919, pp. 100-112.
- CUNY D., « Les mots de la fin chez Sophocle », BUREAU B., NICOLAS C. (éd.), *Commencer et finir : débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, Lyon 2008, pp. 573-583.
- DALE A. M., *Collected papers*, Cambridge 1969.
- DAUX G., « Théores et théarodoques » *Revue des Études Grecques* tome 80, fascicule 379-383, 1967, pp. 292-297.
- DAVIDSON, J., « 'Prometheus Vincetus' on the Athenian Stage. », *Greece & Rome*, vol. 41, n° 1, 1994, pp. 33-40.
- DAVIDSON J., « Theatrical Production » dans GREGORY J. A (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 194-212.
- DAVIES M. I., « Aeschylus' Clytemnestra : Sword or Axe ? », *The Classical Quarterly*, vol. 37, n°1, 1987, pp. 65-75.
- DAWE, R. D. « The End of *Seven against Thebes*. » *The Classical Quarterly*, vol. 17, n°1, 1967, pp. 16–28.
- DAWE R. D. « The end of *Seven against Thebes* yet again », dans : DAWE R. D., DIGGLE J., EASTERLING P. E. (éd), *Dionysiaca nine studies in Greek poetry by former pupils, presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday* Cambridge, 1978, pp. 87-104.
- DAWE R. D. « Pseudo-Aeschylus : *Agamemnon* 1630-673 ; *Eumenides* 24-26 », *Lexis*, 22, 2004 pp. 117-128.
- DEBNAR P., « The Sexual Status of Aeschylus' Cassandra », *Classical Philology*, vol. 105, n°2, 2010, pp. 129-145.
- DEBNAR P., « Fifth-Century Athenian History and Tragedy », GREGORY J. A. (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 3-22.
- DEFORGE B., « Poétique du corps dans les *Perses* d'Eschyle. Corps déchiqtetés et haillons », dans : AUGER D. et PEIGNEY F. *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 247-260.
- DELAVAUD-ROUX M.-H., « Gestuelle du deuil et danses funéraires », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 80, n°1, pp. 199-220.
- DEL GRANDE C., *Hybris, colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica, da Omero a Cleante*, Napoli 1947.

- DEMONT P. et LEBEAU A., *Introduction au théâtre grec antique*, Paris 1996.
- DEMONT P., « Lots héroïques : remarques sur le tirage au sort de l'*Illiade* aux *Sept contre Thèbes* d'Eschyle », *Revue des Études Grecques*, tome 113, 2000, pp. 299-325.
- DE ROMILLY J., *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.
- DE ROMILLY J., « Ombres sacrées dans le théâtre d'Eschyle » dans : JACQUOT J., (éd) *Le Théâtre tragique*, Paris 1962, pp. 19-28.
- DE ROMILLY J., « L'évocation du passé dans *Agamemnon* d'Eschyle », *Revue des Études Grecques*, tome 80, fascicule 379-383, 1967, pp. 93-99.
- DESCLOS M.-L., « D'Hésiode à Eschyle : *Prométhée*, un mythe de souveraineté entre rupture et continuité » dans DESCLOS M.-L. (éd.), *Figures de la rupture, figures de la continuité chez les Anciens*, Grenoble 2011.
- DETIENNE M. et VERNANT J.-P., *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.
- DETIENNE M., « Les Danaïdes entre elles ou la violence fondatrice du mariage », *Arethusa*, vol. 21, n°2, 1988, pp. 159-175.
- DI BENEDETTO V. et MEDDA E., *La tragedia sulla scena*, Turin 2002 (1^{ère} édition 1997).
- DI BENEDETTO V. *Il richiamo del testo : contributi di filologia e letteratura*, Pisa 2007.
- DIGGLE, J., « The Violence of Clytemnestra », dans : DILLON J. et WILMER S. E., *Rebel Women Staging, Ancient Greek Drama Today*, London 2005, pp. 215–21.
- DISKIN C., « Aeschylus' Trigeron Mythos », *Hermes*, vol. 97, n°1, 1969, pp. 1-9.
- DOBIAS-LALOU C., « ἀφίκτωρ, Eschyle, *Suppliantes* 1 et 241 », *Revue des Études Grecques*, tome 114, 2001, pp. 614-625.
- DODDS E. R., « Morals and politics in the 'Oresteia' », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 6, 1960a, pp. 19-31.
- DODDS, E. R., *Euripides : Bacchae*, Oxford 1960b.
- DÖRPFLED W. et REISCH E. *Das griechische theater, Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen 1896.
- DOVER K. J. « The Political Aspect of Aeschylus's *Eumenides* », *The Journal of Hellenic Studies*, 77, 1957, pp. 230-237.
- DUCHEMIN J., *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris 1968.
- DUCHEMIN, J., « Du lyrisme à la tragédie. Réflexions sur l'*Agamemnon* et les *Perses* d'Eschyle », dans HELLER, J. L. and NEWMAN, J. K., *Serta Turyniana. Studies in Greek literature and palaeography in honor of Alexander Turyn*, Urbana 1974, pp. 122–142.
- DREW-BEART T., « The trochaic tetrameter in Greek Tragedy », *Academic Journal of Philology* 89, 1968, p. 385-405.

- DUÉ C., *The captive woman's lament in Greek tragedy*, Austin 2006.
- DUNN F., « Introduction: beginning at Colonus », dans DUNN F. et COLE T. (éd.) *Beginnings in classical literature*, Cambridge 1992, pp. 1-12.
- DUNN F., *Tragedy's end : closure and innovation in Euripidean drama*, New York, Oxford, 1996.
- DUNN F., « Ethical Attachments and the End of Sophocles' *Oedipus the King* », dans GREWING F. F., ACOSTA-HUGHES B., KIRICHENKO A., *The Door Ajar : False Closure in Greek and Roman Literature and Art*, Heidelberg 2013, pp. 17-28.
- DUPONT F., *Eschyle*, Lausanne 2015.
- DWORACKI S., « Atossa's Absence in the Final Sequence of the *Persae* of Aeschylus », dans BOWERSOCK G. W., BURKERT W., PUTNAM C. J. (éd.), *Arktouros Hellenic studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin 1979, pp. 101-108.
- EBBOT M., « The List of the War Dead in Aeschylus' "Persians" », *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 2000, pp. 83-96.
- EASTERLING P. E. « Tragedy and Ritual "Cry 'Woe, woe' but may the good prevail !" », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n°1-2, 1988, pp. 87-109.
- EASTERLING P. E. « Now and Forever in Greek Drama and Ritual », dans YATROMANOLAKIS D. et ROILLOS P. (éd.) *Greek Ritual Poetics*, Washington 2004, pp. 149-160.
- EASTERLING P. E. « Theatrical Furies: Thoughts on *Eumenides* », dans REVERMANN M. et WILSON P. (éd.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, pp. 219-236.
- EDMUNDS L., « Sounds off stage and on stage in Aeschylus, *Seven against Thebes* », dans ALONI A., BERARDI E., BESSO G. et CECCHIN S. (éd.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Bologna 2002, pp. 105-116.
- EHRENBERG V., « Origins of Democracy *Historia* », *Zeitschrift für Alte Geschichte*, vol. 1, n°4, 1950, pp. 515-548.
- ELSE G. F. «Ritual and Drama in Aischyleian Tragedy », *Illinois Classical Studies*, n°2, 1977, pp. 70-87.
- EUBEN J. P., « Justice and the *Oresteia* », *The American Political Science Review*, vol. 76, n°1, 1982, pp. 22-33.
- FARNELL L. R., « Evidence of Greek Religion on the Text and Interpretation of Attic Tragedy », *The Classical Quarterly*, vol. 4, n°3, 1910, pp. 178-190.
- FARNELL L. R., *The cults of the Greek states*, volume 5, Cambridge, 2010.

- FARTZOFF M., « Cité et citoyens sur la scène tragique ? » dans : RATTI S. (éd.), *Antiquité et citoyenneté*, Paris 2002, pp. 235-248.
- FARTZOFF M., « Le héros et son action dans l'*Orestie* d'Eschyle : quelques considérations » dans : AUGER D. et PEIGNEY F. (éd.), *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 275-292.
- FARTZOFF M., « Troie dans l'*Orestie* d'Eschyle : l'adaptation dramatique d'une image ambivalente » dans : FARTZOFF, M., FAUDOT, M. et GENY, É. (éd.), *Reconstruire Troie permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Besançon 2009, pp. 167-185.
- FARTZOFF M., « L'éloge impossible ? La mise en cause des valeurs héroïques dans l'*Agamemnon* d'Eschyle », dans : *Troïka. Parcours antiques. Mélanges offert à Michel Woronoff*. vol. 2. Besançon, 2012a, pp. 151-172.
- FARTZOFF M., « La Tragédie », dans : MACE A., *Choses privées et chose publique en Grèce ancienne : genèse et structure d'un système de classification*, Grenoble 2012b, pp. 191-222.
- FARTZOFF M., « Temporalité tragique et action dramatique dans les *Sept contre Thèbes* » dans MALOSSE P.-L. et PEREZ-JEAN B., *Achille-Eschyle*, 2012c, pp. 59-74.
- FARTZOFF M., « Remarques sur le vêtement dans le discours dramatique des Tragiques grecs » dans HUET V. et GHERCHANOC F. (éd.), *De la théâtralité du corps aux corps des dieux dans l'Antiquité*, Brest 2014, pp. 37-46.
- FARTZOFF M., « *Nous et noein* en action dans les tragédies conservées : l'intelligence sur la scène tragique », *Methodos* [En ligne], 16, 2016.
- FARTZOFF M., « Conseiller dans la tragédie grecque antique », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément n°17, 2017, pp. 215-241.
- FARTZOFF M., *Famille et cité dans l'"Orestie" d'Eschyle : la trame du tissu tragique*, Paris 2018.
- FERRARI F., « Il coro delle ancelle nell' esodo delle *Supplici* di Eschilo », *Maia rivista di letteratura classiche*, 24, 1972, pp. 353-356.
- FERRARI G., « Figures in the Text : Metaphors and Riddles in the *Agamemnon* », *Classical Philology*, 92, n°1, 1997, pp. 1-45.
- FILENI M. G., « L'amabeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca », dans : PERUSINO F. et COLANTONIO M. (éd.) *Dalla lirica corale alla poesia drammatica forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, pp. 129-158.
- FISCHER U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos, Ende, Ziel, Erfüllung, Machtvollkommenheit*, Hildesheim 1965.

- FLEMING T. J., « The Musical Nomos in Aeschylus' *Oresteia* », *The Classical Journal*, vol. 72, n°3, 1977, pp. 222-233.
- FLETCHER J., « Exchanging Glances : Vision and Representation in Aeschylus' *Agamemnon* », *Helios*, vol. 26, n° 1, 1999, pp. 11-26.
- FLETCHER J., *Performing oaths in classical Greek drama*, Cambridge 2012.
- FLETCHER J., « The Curse as a Garment in Greek Tragedy », dans FANFANI G., HARLOW M. et NOSCH M.-L. (éd.), *Spinning fates and the song of the loom: the use of textiles, clothing and cloth production as metaphor, symbol and narrative device in Greek and Latin literature*, Oxford 2016, pp. 101-114.
- FLICKINGER R. C. *The Greek theater and its drama*, Chicago 1918.
- FLINTOFF, E. « The Ending of the 'Seven against Thebes.' », *Mnemosyne*, vol. 33, n°3, 1980, pp. 244–271.
- FOLEY H. P., *Female acts in Greek tragedy*, Princeton 2001.
- FOWLER D. P., « First Thoughts on Closure : Problems and Prospects », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 22, 1989. pp.75-122.
- FRAENKEL E., « Zum Schluß der *Sieben gegen Theben* », *Museum Helveticum*, 21, n°1, 1964, pp. 58-64.
- FRANCOBANDIERA D. « « Comment faut-il le nommer ? » Note sur l'histoire des interprétations d'Aesch. *Ch.* 997-1000 », *Lexis*, 31, 2013 pp. 76-104.
- FRANCOBANDIERA D. « Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelques interjections dans les *Euménides* d'Eschyle », *Methodos*, [En ligne], 12, 2014.
- FRONTISI-DUCROUX F., « *Prosopon*, le masque et le visage. », *Cahiers du G.I.T.A.*, n°3, 1987, pp. 83-92.
- FRONTISI-DUCROUX F., « L'étoffe des spectres », Dans *Dossier : Avez-vous vu les Érinyes ?* [en ligne], Paris-Athènes, 2006 pp. 29-50.
- FRONTISI-DUCROUX F., « Les tissus maléfiques » dans BODIOU L., GHERCHANOC F., HUET V. et MEHL V. (éd.), *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris 2011, pp. 275-284.
- GAGARIN M., *Aeschylean drama*, Berkeley 1976.
- GANTZ T. « The Fires of the *Oresteia* », *The Journal of Hellenic Studies*, 97, 1970, pp. 28-38.
- GANTZ T. « Love and Death in the "Suppliants" of Aischylos », *Phoenix*, vol. 32, n°4, 1978, pp. 279-287.
- GARNER R., *From Homer to tragedy : the art of allusion in Greek poetry*, London 1990.

- GARRIGA C., « Aesch. *Eum.* 778-93 (= 808-23) ; 837-47 (=870-80) », *Lexis*, 28, 2010, pp. 113-123.
- GARRIGA C., « καταστρέφω e καταστροφή » dans : TAUFER M. (éd), *Contributi critici sul testo di Eschilo : ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp 149-164.
- GARVIE A., *Aeschylus' Supplices play and trilogy*, Cambridge 1969. Réédité en 2006.
- GARVIE A., « Aeschylus' simple plots » dans DAWE R. D., DIGGLE J., EASTERLING P. E. (éd.), *Dionysiaca nine studies in Greek poetry by former pupils, presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*, Cambridge 1978, pp. 63-86.
- GARVIE, A.F. « Text and Dramatic Interpretation in *Persae* », *Lexis*, 17, 1999, pp. 21-40.
- GARVIE A., « Nuove riflessioni sulle *Supplici* », *Lexis*, 24, 2006, pp. 31-42.
- GARVIE A., « Closure or indeterminacy in *Septem* and others plays? », *The Journal of Hellenic Studies*, 134, 2014, pp. 23-40.
- GERNET L., *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce : étude sémantique*, Paris 2001.
- GIBEAU G., « Homère et les trois péchés », *L'Homme*, tome 34, n°130, 1994, pp. 77-92.
- GIRARD P., *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle*, Paris 1895.
- GOHEEN R.F., « Aspects of Dramatic Symbolism : Three Studies in the *Oresteia* », *The American Journal of Philology*, vol. 76, n°2, 1955, pp. 113-137.
- GOLDEN L., « The Character of Eteocles and the Meaning of the *Septem* », *Classical Philology*, vol. 59, n°2, 1964, pp. 79-89.
- GOLDHILL S., *Language, sexuality, narrative : the "Oresteia"*, Cambridge 1984.
- GOLDSCHMIDT V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote : commentaire sur le quatrième livre de la "Physique", 10-14, et sur la "Poétique"*, Paris 1982.
- GONDICAS M., JUDET DE LA COMBE P. *Eschyle Les Perses*, Toulouse 2018.
- GOULD J., « Hiketia », *The Journal of Hellenic Studies*, 93, 1973, pp. 74-103.
- GOULD J., *Myth, ritual memory and exchange : essays in Greek literature and culture*, Oxford, 2001
- GOW A. S. F., « Notes on the *Persae* of Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, 48, 1928, pp. 133-158.
- GREDLEY B., « Comedy and Tragedy – Inevitable Distinctions : Response to Taplin », dans : SILK M.S. (éd.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford 1998, pp. 203-216.
- GRETHLEIN J., « The Hermeneutics and Poetics of Memory in Aeschylus's "Persae" », *Arethusa*, vol. 40, n°3, 2007, pp. 363-396.

- GRETHLEIN J., « Choral intertemporality in the *Oresteia* » dans : HOPMAN M. et GAGNE R. (éd.) *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, 2016, pp. 78-99.
- GRIFFITH M., *The Authenticity of « Prometheus bound »*, Cambridge 1977.
- GRIFFITH M., « Aeschylus, Sicily, and Prometheus », dans DAWE R. D., DIGGLE J. et EASTERLING P. E. (éd.), *Dionysiaca nine studies in Greek poetry by former pupils, presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*, Cambridge 1978, pp. 105-140.
- GRIFFITH M., « A New Edition of Aeschylus' "Suppliants" », *Phoenix*, vol. 40, n°3, 1986, pp. 323-340.
- GRIFFITH M., « The king and eye : the rule of the father in Greek tragedy », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 44, 1998, pp. 20-84.
- GRUBER M. A., *Der Chor in den Tragödien des Aischylos : Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009.
- HALDANE J. A. « Musical Themes and Imagery in Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, 85, 1965, pp. 33-41.
- HALL E., *Inventing Barbarian, Greek self-definition through tragedy*, Oxford 1989.
- HALL E., « Asia unmanned : Images of victory in classical Athens », dans : RICH J. et SHIPLEY G. (éd.) *War and society in the Greek world*, London, 1993, pp. 108-133.
- HALL E., « Actor's song in tragedy », dans GOLDHILL S. et OSBORNE R. (éd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 96-122.
- HALL, E. « Peaceful Conflict Resolution and Its Discontents in Aeschylus's *Eumenides* », *Common Knowledge*, vol. 21, n° 2, 2015, pp. 253–263.
- HAME K. J., « All in the Family : Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aischylos' *Oresteia* », *The American Journal of Philology*, vol. 125, n°4, 2004, pp. 513-538.
- HAMILTON R., « Cries within and the Tragic Skene », *The American Journal of Philology*, vol. 108, n°4, 1987, pp. 585-599.
- HAMMOND N. G. L., « The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus », *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 13, n°4, 1972, pp. 387-450.
- HAMMOND N. G. L., « More on the Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus », *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 29, 1988, pp. 5-33.
- HARRISON J., *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1912.
- HEADLAM W., « The last scene of the *Eumenides* », *The Journal of Hellenic Studies*, 26, 1906, p. 268-277.
- HEADLAM W. et THOMSON G., *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge, 1938, [nouvelle edition 1966].

- HEATH J., « Disentangling the Beast : Humans and Other Animals in Aeschylus' *Oresteia* », *The Journal of Hellenic Studies*, 119, 1999, pp. 17–47.
- HENRICH A., « The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophocles », vol 12, n° 2, 1993, pp. 165-180.
- HENRICH A., « Drama and Dromena : Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides », *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 2000, pp.173-188.
- HENRICH A., « “Let the Good Prevail” : perversions of the Ritual Process in Greek Tragedy », dans YATROMANOLAKIS D. et ROILLOS P. (éd.) *Greek Ritual Poetics*, Washington 2004, pp. 189-198.
- HERINGTON C. J., « The influence of Old Comedy on Aeschylus' later trilogies », *Transactions of the American Philological Association*, 94, 1963, pp. 113-123.
- HERINGTON C. J., « Aeschylus : The Last Phase », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol 4, n°3, 1965, pp. 387-403.
- HERINGTON C. J., « Introduction to Prometheus Bound », *Arion : A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n°4, 1973, pp. 640-667.
- HERINGTON J., *Poetry into drama : early tragedy and the Greek poetic tradition*, Berkeley 1985.
- HERINGTON J., *Aeschylus*, New Haven 1986a.
- HERINGTON J., « The Marriage of Earth and Sky in Aeschylus, *Agamemnon* 1388-1392 » dans: CROPP M., FANTHAM E. et SCULLY S. E. (éd.), *Greek Tragedy and its Legacy, Essays Presented to D. J. Conacher*, Calgary 1986b.
- HERMANN G., *Aeschyli Tragoediae*, Leipzig 1852.
- HESTER D.A., « A Chorus of One Danaid », *Antichthon*, 21, 1987, pp. 9-18.
- HIRATA F., « L'espace féminin dans le *Prométhée enchaîné* » dans : AUGER D. et PEIGNEY F. (éd.) *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 305-316.
- HIMMELHOCH, L., « Athena's Entrance at *Eumenides* 405 and Hippotrophic Imagery in Aeschylus's *Oresteia* », *Arethusa*, vol. 38, n°3, 2005, pp. 263-302.
- HOLST-WARHAFT G., *Dangerous voices : women's laments and Greek literature*, London 1992.
- HOLTSMARK E. B., « Ring composition and the *Persae* of Aeschylus », *Symbolae Osloenses*, vol. 45, n°1, 1970, pp. 5-23.
- HOPMAN M., « Layered Stories in Aeschylus' *Persians* », dans : GRETHEIN J., RENGAKOS A., (éd.) *Narratology and interpretation : the content of narrative form in ancient literature*, Berlin, 2009, pp. 357-376.

- HOPMAN M., « Chorus, conflict and closure in Aeschylus' *Persians* », dans GAGNÉ R., HOPMAN, M. (éd.), *Choral mediations in Greek tragedy*, Cambridge 2016, pp. 58-77.
- HOSE M., « Vaticinium post eventum and the position of the *Supplices* in the Danaid Trilogy », dans: CAIRNS D. et LIAPIS V., (éd.) *Dionysalexandros : essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, pp. 91-98.
- HOURMOUZIADES N. C., *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.
- HUBBARD T. K., « Tragic Preludes: Aeschylus "Seven against Thebes" 4-8 », *Phoenix*, 46, n°4, 1992, pp. 299-308.
- IRELAND S., « The Problem of Motivation in the *Supplices* of Aeschylus », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 117, n°1, 1974, pp. 14-29.
- JENDZA C., *Paracomedy: appropriations of comedy in Greek tragedy*, New York 2020.
- JOHNSON J. A., « Eteocles and the Posting Decisions », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 135, n°3, 1992, pp. 193-197.
- JOUAN F., « Rites et croyances : quelques problèmes chez Pindare et Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, 38, n°4, 1979, pp. 354-367.
- JOUAN F., « Arès à Thèbes dans la tragédie attique », dans : *Mélanges Pierre Lévêque*. Tome 4 : Religion. Besançon, 1990. pp. 221-239.
- JOUANNA J., « Médecine hippocratique et tragédie grecque » *Cahiers du G.I.T.A.*, n°3, 1987, pp. 109-132.
- JOUANNA J., « Rite et spectacle dans la tragédie grecque : remarques sur l'utilisation dramaturgique des libations et des sacrifices », *Pallas*, 38, 1992, p. 47-56.
- JOUANNA J., « Libations et sacrifices dans la tragédie grecque », *Revue des Études Grecques*, tome 105, fascicule 502-503, 1992, p. 406-434.
- JOUANNA J., « La main du dieu qui touche. Remarques sur l'emploi d'une maxime et sur le sens de συνάπτεισθαι dans la tragédie grecque : Eschyle, *Perses* v. 742 et 724 ; Euripide, *Hélène* v. 1444 ; Sophocle Fragm. 874 (Radt) » *Revue des Études Grecques*, tome 106, fascicule 504-505, 2003, pp. 181-194.
- JOUANNA J., « La double fin du *Philoctète* de Sophocle : rythme et spectacle », *Revue des Études Grecques*, 114, 2001, pp. 359-382.
- JOUANNA J., « Le chant mâle des vierges : Eschyle, « Suppliantes », v. 418-437 », *Revue des Études Grecques*, 115, 2002, p. 783-792.
- JOUANNA J., *Sophocle*, Paris 2007.

- JOUANNA J., « Du mythe à la scène : la création théâtrale chez Eschyle », dans HERNANDEZ A. C. (éd.), *Entretiens sur l'antiquité classique (Fondation Hardt), Tome LV, « Eschyle à l'aube du théâtre occidental »*, Genève 2009, pp. 57-126.
- JUDET DE LA COMBE P., « La langue de Thèbes « Les Sept contre Thèbes, 72 sqq. et 170 » », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n°1-2, 1988, pp. 207-230.
- JUDET DE LA COMBE P., *"L'Agamemnon" d'Eschyle : commentaire des dialogues*, Villeneuve-d'Ascq 2001.
- JUDET DE LA COMBE P., *Agamemnon Eschyle traduit et commenté*, Paris 2004.
- JUDET DE LA COMBE P., « Sur la poétique de la scène finale des *Sept contre Thèbes* » dans : TAUFER M. (éd.), *Contributi critici sul testo di Eschilo : ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp. 61-78
- JUDET DE LA COMBE P., « Le théâtre, au-delà de la metathéâtralité. Sur la fin de l'*Electre* d'Euripide », *Lexis*, 30, 2012, pp. 341-353.
- KAIMIO M., *The Chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki 1970.
- KANTZIOS I., « The Politics of Fear in Aeschylus' "Persians" », *The Classical World*, vol. 98, n°1, 2004, pp. 3-19.
- KAVOULAKI A., « Processional performance and the democratic polis », GOLDHILL S. et OSBORNE R. (éd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 293-320.
- KAVOULAKI A., « The Last Word: Euripides' *Hiketides* », dans : REVERMANN M. et WILSON P. (éd.) *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008, pp. 291-317.
- KELLEY K. A., « Variable Repetition : Word Patterns in the "Persae" », *The Classical Journal*, 74, n°3, 1979, pp. 213-219.
- KIRCHHOFF A., « Über den Schluss von Aeschylus' *Agamemnon* », *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 39, n°2, 1894, pp. 1039–1053.
- KIRKWOOD G. M. « Eteocles Oiakostrophos », *Phoenix*, 23, n°1, 1969, pp. 9-25.
- KITTO, H. D. F., *Greek tragedy, a literary study*, London, Methuen 1939.
- KLAUSEN R. H., *Aeschyli quae supersunt*, Gothae 1833-1835.
- KLOTZ O. « Zu Aeschylus thebanischer Tetralogie », *Rheinisches Museum*, 72, 1917, pp. 616-625.
- KONSTAN D., *The emotions of the ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*, Toronto 2006.

- KRANZ W., *Stasimon : Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- KREMER G., « Die Struktur des Tragödienschlusses » dans JENS W. (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971, pp. 117-142.
- KURTZ D. C., *Greek burial customs*, London 1971.
- KYRIAKOU P., *The past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin 2011.
- LAGROU S., « Le récit d'Œdipe dans l'exodos des *Phéniciennes* : une lecture en miroir du prologue ? », *Pallas*, vol. 109, 2019, pp. 55-66.
- LANZA D., « Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens* vol. 3, n°1-2, 1988, pp. 15-39.
- LEBEAU A., « De part et d'autre de la porte de la skéné », *Revue des Études Grecques*, 116, n°1, 2003, pp. 303-317.
- LEBECK A., *The Oresteia, A Study in Language and Structure*, Washington D.C. 1971.
- LEAHY, D. M., « The rôle of Cassandra in the 'Oresteia' of Aeschylus », *Bulletin of the John Rylands Library*, vol 52, n° 1, 1969, pp. 144-177.
- LEAHY, D. M., « The Representation of the Trojan War in Aeschylus' *Agamemnon* », *The American Journal of Philology*, 95, n°1, 1974, pp. 1-23.
- LE MEUR N., « Quelques aspects du sauvage dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle », dans : CHARPENTIER M.-C. *Les espaces du sauvage dans le monde antique : approches et définitions*. Besançon 2004, pp. 167-178.
- LEY G., *The theatricality of Greek tragedy playing space and chorus*, Chicago 2007.
- LIONETTI R., « Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73 : una tragedia con tre cori? », *Lexis*, 34, 2016, pp. 59-97.
- LIVINGSTONE, R. W. « The Problem of the Eumenides of Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 45, 1925, pp. 120–131.
- LLOYD-JONES H., « The End of the *Seven against Thebes* », *The Classical Quarterly*, vol. 9, n°1, 1959, pp. 80-115.
- LLOYD-JONES H., « Ten notes on Aeschylus, *Agamemnon* », dans : DAWE R. D., DIGGLE J., EASTERLING P. E. (éd.), *Dionysiaca nine studies in Greek poetry by former pupils, presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday* Cambridge, 1978 pp. 45-61.
- LLOYD-JONES H., « Erinyes, Semnai Theai, Eumenides », dans : CRAIK E. M. (éd.) « *Owls to Athens* », *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford 1990 pp. 203-211.

- LLOYD-JONES H., « Ritual and Tragedy », dans : GRAF F. (éd) *Ansichten griechischer Rituale Geburtstage-Symposium für Walter Burkert*, Stuttgart 1998.
- LLOYD-JONES H., « Zeus, Prometheus, and Greek Ethics. », *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 101, 2003, pp. 49–72.
- LOMIENTO L., « Eschilo, *Supplici*, 1018-1073. Struttura lirica e drammaturgia », dans VINTRO E. (éd.) *Som per mirar*, Barcelone 2014, pp. 197-218.
- LONG H. S., « Notes on Aeschylus' "Prometheus Bound" », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 102, n°3, 1958, pp. 229-280.
- LORAUX N., *L'Invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la cité classique*, Paris 1981.
- LORAUX N., « Le Lit, la guerre », *L'Homme*, vol. 21, n°1, 1981 pp. 37-67.
- LORAUX N., *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, 1999.
- LORAUX N., *Les enfants d'Athéna, idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris 2007 (1^{ère} édition 1981).
- LUCARINI C. M., « L'ἑκκύκλημα nel teatro greco di età classica », *Hermes*, 144, 2016, pp. 138-156.
- MACDOWELL D. M., *The law in classical Athens*, Ithaca 1978.
- MAGNIEN V., « Le mariage chez les Grecs anciens. L'initiation nuptial », *L'Antiquité Classique*, Tome 5, fascicule. 1, 1936, pp. 115-138.
- MARMONTEL J.-F., *Éléments de littérature*, Paris 1846.
- MARSHALL C.W., « The next time Agamemnon died », *The Classical World*, 95, 2001, p. 59-63.
- MASTRONARDE D. J., « Actors on high : The Skene roof, the crane, and the gods in attic drama », *Classical Antiquity*, vol. 9, n°2, 1990, pp. 247-295.
- MASTRONARDE D. J., « The Gods », dans : GREGORY J. A. (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 321-332.
- MATINO G., *La sintassi di Eschilo*, Napoli 1998.
- MAUDUIT C., « Bain et libations : à propos de deux emplois de "loutra" dans l'*Electre* de Sophocle » dans : *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec*, Athènes 1994, pp. 131-146.
- MAUDUIT C., *La sauvagerie dans la poésie grecque d'Homère à Eschyle*, Paris 2006.
- MAUDUIT C. « Scénario pour un suicide » dans MOST G. W. et OZBEK L. (éd.), *Staging Ajax's suicide*, Pise 2015, pp. 47-74.

- MAUDUIT C., « Les purifications d'Oreste », communication inédite donnée dans le cadre des journées d'étude doctorales organisées les 21 et 22 novembre 2019 à l'ENS de Paris au sujet de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide et intitulées « Le rite réinventé, Réécriture du mythe et mise en scène des rites dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide ».
- MAUDUIT C. et SAETTA COTTONE R., « Entre tragédie et comédie : une interprétation de la structure dramatique de l'*Hélène* d'Euripide », *Revue des études grecques*, Tome 132, 2019, pp. 319-340.
- MAUDUIT C., « La fin mystérieuse d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle : aspects religieux et enjeux dramatiques d'une héroïsation », *Mythos* [En ligne], n°14, 2020.
- MAURIZIO L. « The Voice at the Center of the World: The Pythias' Ambiguity and Authority », dans LARDINOIS A. et MCCLURE L. (éd.) *Making Silence speak, Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton 2001, pp. 38-54.
- MAYERHOEFER F., *Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien*, Erlangen 1908.
- MCCLURE L., *Spoken like a woman : speech and gender in Athenian drama*, Princeton 1999.
- MCCLURE L., « Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus's *Persae* », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 136, n°1, 2006, pp. 71-97.
- MCCALL M., « The Secondary Choruses in Aeschylus' "Supplikes" », *California Studies in Classical Antiquity*, 9, 1976, pp. 117-131.
- MCCALL M., « The Chorus of Aeschylus' *Choephoroi* », dans GRIFFITH M. et MASTRONARDE D. (éd.) *Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 17-30.
- MCNEIL L., « Bridal Cloths, Cover-ups, and Kharis : The 'Carpet Scene' in Aeschylus' "Agamemnon" », *Greece & Rome*, vol. 52, n°1, 2005, pp. 1-17.
- MEAUTIS, G., « Notes sur les « Euménides » d'Eschyle », *Revue des Études Anciennes*, tome 65, n°1-2, 1963, pp. 33-52.
- MEDDA, E., « Clytemnestra's last words in Aeschylus' *Agamemnon* », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 105, 2013, pp. 79-84.
- MEDDA, E., « La grande manipolatrice. Clitemestra e il dominio del linguaggio nell'Agamemnone di Eschilo », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature*, vol. 11, n°1, 2020, pp. 52-64.
- MEIER C., *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris 1991.
- MICHELINI A. N., *Tradition and dramatic form in "The Persians" of Aeschylus*, Leiden 1982.
- MIRALLES C., « Il testo di Eschilo? », *Lexis*, 17, 1999, pp. 5-20.

- MIRALLES C., « Il finale delle *Supplici* di Eschilo » dans : TAUFER M. (éd), *Contributi critici sul testo di Eschilo : ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, pp. 113-124.
- MITCHELL-BOYASK R., *Aeschylus : Eumenides*, London 2009.
- MONACO G., « Veste de terra, possesso di terra » dans PRETAGOSTINI R. (éd.) *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica : scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma 1993, pp. 545-546.
- MONTANARI F., « Klytaimnestra in the *Odyssey* and Aeschylus' *Agamemnon* », dans : FOUNTOULAKIS A., MARKANTONAOS A., VASILAROS G. (éd.), *Theatre world : critical perspectives on Greek tragedy and comedy, studies in honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin 2017, pp 121-136.
- MOREAU A., « Fonction du personnage d'Amphiaraos dans les *Sept contre Thèbes* : le "blason en abyme" », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 1976, p. 158-181.
- MOREAU A., « L'œil maléfique dans l'œuvre d'Eschyle », *Revue des Études Anciennes*, Tome 78-79, n°1-4, 1976, pp. 50-64.
- MOREAU A., *Eschyle : la violence et le chaos*, Paris 1985.
- MOREAU A., « Transes douloureuses dans le théâtre d'Eschyle : Cassandre et Io », *Cahiers du G.I.T.A.*, n° 4, 1988, pp. 103-114.
- MOREAU A., « Clytemnestre et le Héraut, un discours spécieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614) », *Pallas*, vol. 38, n°1, 1992, pp. 161-171.
- MOREAU A., « La Clytemnestre d'Eschyle », *Cahiers du G.I.T.A.*, n°8, 1994/1995, pp. 153-172.
- MOREAU A., « La symbolique du char dans l'œuvre d'Eschyle » dans : SAUZEAU P. et VAN COMPERNOLLE T. (éd.), *Les armes dans l'Antiquité. De la technique à l'imaginaire*, Montpellier 2007, pp. 269-279.
- MOREAU A., « Le discours d'Étéocle (Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, v. 1-38) : le sacrifice d'un chef » dans : AUGER D. et PEIGNEY F. (éd.) *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 261-274.
- MORETTI J. C., « Les entrées en scène dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie » *Pallas*, vol. 38, n°1, 1992, pp. 79-107.
- MORGAN J., « Women, Religion, and the Home » dans OGDEN D. (éd) *A companion to Greek religion*, Malden 2007, pp. 297-310.
- MORGAN K., « "Agamemnon" 1391-1392 : Clytemnestra's Defense Foreshadowed » *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, vol. 42, no. 3, 1992, pp. 25-27.

- MORIN B., « De l'épopée au théâtre de Dionysos : Eschyle et les Danaïdes », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2013, pp. 82-111.
- MORWOOD J. *Euripides, Suppliant Women*, Cambridge 2007.
- MOSSE C., *La tyrannie dans la Grèce antique*, Paris 2004.
- MOSSMAN J., « Women's Voices » dans GREGORY J. A. (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 352-365.
- MOST G. W. et OZBECK L. (éd), *Staging Ajax's suicide*, Pise 2015.
- MULLENS H.G., « Date and stage arrangements of the *Prometheia* », *Greece & Rome*, 8, 1939, pp. 160-171.
- MÜLLER G., *Antigone Sophokles Erläutert und mit einer Einleitung versehen*, Heidelberg 1967.
- MURRAY G., *Aeschylus the creator of tragedy*, Oxford 1940.
- MURRAY R. D., *The motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton 1958.
- NAGY G., *The ancient Greek hero in 24 hours*, Cambridge 2013.
- NEUSTADT E., « Wort und Geschehen in Aischylos *Agamemnon* », *Hermes : Zeitschrift für klassische Philologie*, 64, 1929, pp. 243–265.
- NEWIGER H. J., « L'uso delle macchine », dans : MOLNARI C. (éd) *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994 pp. 237–246.
- NOEL A.-S., « Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre tragique grec du Ve siècle av. J.-C. », *Agôn* [En ligne], n°1, 2008.
- NOEL A.-S., « Le lit, un objet inattendu sur la scène tragique ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009, p. 67- 91.
- NOEL A.-S., « L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle », *Agôn* [En ligne], n°4, 2011.
- NOEL A.-S., *La dramaturgie de l'objet dans le théâtre tragique du Ve siècle avant J.-C. - Eschyle, Sophocle, Euripide -*, Thèse présentée et soutenue le 1er décembre 2012, Université Jean Moulin – Lyon 3.
- NOEL A.-S., « Le vêtement-piège et les Atrides : transformations d'un objet protéen », dans : LE GUEN B. (éd.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, Saint-Denis, 2013, p. 159-182.
- NOEL A.-S., « L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon : de l'attribut emblématique à l'objet théâtral », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, vol 17, n°1, 2014, pp. 105-128.
- NUSSBAUM M. C., *La fragilité du bien fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, Paris 2016.

- O'DALY G. J. P., « Clytemnestra and the Elders : Dramatic Technique in Aeschylus, *Agamemnon* 1372–1576 », *Museum Helveticum*, vol. 42, n°1, 1985, pp.1-19.
- OGDEN D., *The crooked kings of ancient Greece*, London, 1997.
- ORSINI P., « Observations sur la mise en scène du *Prométhée Enchaîné* », dans *les Mélanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves*, Toulouse, 1935, p. 495-510.
- OTIS B., « The Unity of the *Seven against Thebes* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 3, n°4, 2001, pp. 153-174.
- OUELLETTE G.-P., « La mort à la guerre dans l'*Agamemnon* d'Eschyle », *Revue des Études Grecques*, tome 84, fascicule 401-403, 1971, pp. 297-313.
- OWEN E. T., *The Harmony of Aeschylus*, Toronto 1952.
- PADEL R., *In and out of the mind : Greek images of the tragic self*, Princeton 1992.
- PALLADINI L. P., *A cloud of dust Mimesis and mystification in Aeschylus' Seven against Thebes*, Alessandria 2016.
- PAPADOPOULOU T., *Aeschylus' Suppliants, Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy*, Londres 2011.
- PAPASTAMATI S., *Gamos in Archaic and Classical Greek Poetry, theme ritual and metaphor*, Thesis submitted to the University College London for the Degree of Doctor of Philosophy 2012.
- PARKER R., *Miasma : pollution and purification in early Greek religion*, Oxford 1983.
- PARKER R., *Athenian Religion: A History*, Oxford 1996.
- PARKER R., *Polytheism and society at Athens*, Oxford 2005.
- PARKER R., « Gods : drama, cult, theology », dans : HERNANDEZ A. C. (éd.), *Entretiens sur l'antiquité classique (Fondation Hardt), Tome LV, « Eschyle à l'aube du théâtre occidental »*, Genève 2009, pp 127-164.
- PASSAVANTI « Crise de la mantique et pathologie de la perception dans l'*Oreste* d'Euripide » dans DESCLOS M.-L. (éd) *La Poésie dramatique comme discours de savoir*, Paris 2020, pp. 171-210.
- PATTONI M. P., « La 'sympatheia' del coro nella parodo dei tragici greci : motivi e forme di un modello drammatico », *Studi Classici e Orientali*, 39, 1990, pp. 33–82.
- PATTONI M. P., « Scene di supplica nel teatro eschileo : simmetrie strutturali ed equivalenze politiche » dans BELTRAMETTI (éd), *La storia sulla scena : quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma 2011, pp 127-148.
- PATTONI M. P., « Democratic 'Paideia' in Aeschylus' 'Suppliants' », *Polis : The Journal of the Society for the Study of Greek Political Thought*, vol. 34, n°2, 2017, pp. 251-272.

- PELLING C., « Aeschylus' *Persae* and History », dans PELLING C. (éd.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford 1997.
- PELLING C., « Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture », dans GREGORY J. A. (éd.), *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 83-102.
- PERADOTTO J. J., « The Omen of the Eagles and the Ethos of Agamemnon », dans LLOYD M. (éd.) *Aeschylus*, Oxford, 2007, pp. 211-264. (1^{ère} édition 1969).
- PERCEAU S., *Le catalogue dans l'épopée homérique, enquête sur un mode archaïque d'interlocution*, Lille, 1998.
- PERCEAU S., *La parole vive communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, 2002.
- PERCEAU S., « Visualisation, oralisation, dramatisation : la poétique des listes de noms dans l'épopée homérique », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, vol. 18, n°1, 2015, pp. 117-132.
- PERKELL C., « Reading the lament of *Iliad* 24 », dans SUTER, A. (éd.), *Lament studies in the ancient Mediterranean and beyond*, Oxford 2008, pp. 93-117.
- PERON J. « Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* n°1, 1982, pp. 3-40.
- PFISTER M., *The theory and analysis of drama*, Cambridge 1988.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. W., *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.
- PIRENNE-DELFORGE V., « Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 208, n°4, 1991, pp. 395-413.
- PINTACUDA M., *La Musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978.
- PISI, P., *Prometeo nel culto attico*, Roma 1990.
- PLÜSS T., « Zu Aischylos *Agamemnon* und Homeros », *Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik*, I, 153, 1896, pp. 433-445.
- PODLECKI A. J., « The Character of Eteocles in Aeschylus' *Septem* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 95, 1964, pp. 283-299.
- PODLECKI A. J., « The Aeschylean Chorus as Dramatic Persona », dans *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, Catania 1972, pp. 187-204.
- POE J. P., « The Determination of Episodes in Greek Tragedy », *The American Journal of Philology*, vol. 114, n°3, 1993, pp. 343-396.
- POGLIANI C., « L'allitterazione nella tragedia eschilea », *Lexis*, 12, 1994, pp. 37-46.
- POPP H., « Das Amoibaion » dans : JENS W. (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971, pp. 221-276.

- PORTER J. I., « Patterns of Perception in Aeschylus » dans GRIFFITH M. et MASTRONARDE D. (éd.) *Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 31-56.
- PRINS Y., « The Power of the Speech Act : Aeschylus' Furies and their Binding Song », *Arethusa*, vol. 24, n°2, 1991, pp. 177-195.
- PULQUERIO M. O. *Estrutura e função do dialogo lirico-epirrematico em Esquilo*, Coimbra 1964.
- QUIJADA SAGREDO M., « Approaching Tragic Structure to Judicial Procedure: Aeschylus' *Persians* » dans QUIJADA SAGREDO M. et ENCINAS REGUERO M. C. (éd.) *Connecting Rhetoric and Attic Drama*, Bari 2017, pp. 77-102.
- QUINCEY, J. H. « Orestes and the Argive Alliance » *The Classical Quarterly*, vol. 14, n° 2, 1964, pp. 190–206.
- RAEBURN D., THOMAS O., *The "Agamemnon" of Aeschylus : a commentary for students*, Oxford, 2011.
- RAEBURN D., *Greek tragedies as plays for performance*, Chicester 2017.
- RAWLES R., « Theoric song and the Rhetoric of Ritual in Aeschylus' *Suppliant Women* », dans ANDUJAR R., COWARD T. R. P. et HADJIMICHAEL T. A. *Paths of song : the lyric dimension of Greek tragedy*, Berlin 2018, pp. 221-238.
- REHM R., *Marriage to death : the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton, 1994.
- REHM R., « Performing the Chorus : Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides », *Arion*, vol. 4, n°1, 1996, pp. 45-60.
- REHM R., *The play of space spatial transformation in Greek tragedy*, Princeton 2002.
- REHM R., « The Staging of Suppliant Plays », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 29, n°3, 2004, pp. 263-307.
- REHM R., « Female Solidarity : Timely Resistance in Greek Tragedy », dans : DILLON J. et WILMER S. E., *Rebel Women Staging, Ancient Greek Drama Today*, London 2005, pp. 177-192.
- REINHARDT K., *Eschyle Euripide*, Paris 1972.
- ROBERTS D. H., « Parting Words : Final Lines in Sophocles and Euripides », *The Classical Quarterly*, vol. 37, n°1, 1987, pp. 51-64.
- ROBERTS D. H., « Sophoclean Endings : Another Story », *Arethusa*, vol. 21, n°2, 1988, pp. 177-196.

- ROBERTS D. H., « The Frustrated Mourner : Strategies of closure in Greek Tragedy », dans ROSEN R. M. et FARRELL J., (éd.) *Nomodeiktēs, Greek studies in honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor, 1993.
- ROBERTS D. H., DUNN F. M., FOWLER D. (éd.) *Classical closure : reading the end in Greek and Latin literature*, Princeton 1997.
- ROBERTS D. H., « Beginnings and Endings », dans : GREGORY J. A. (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 136-148.
- ROBERTSON D. S., « The End of the *Supplikes* Trilogy of Aeschylus », *The Classical Review*, vol. 38, n°3, 1924, pp. 51-53.
- ROSE H. J., *A Commentary on the surviving plays of Aeschylus*, Amsterdam 1957-1958.
- ROSENMEYER T., « Seven against Thebes. The Tragedy of War », *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n°1, 1962, pp. 48-78.
- ROSENMEYER T., *The art of Aeschylus*, Berkeley 1982.
- RÖSLER W., « Danaos, à propos des dangers de l'amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991 sq.) », *Pallas* vol. 38, n°1, 1992, pp.173-178.
- RÖSLER W., « Der Schluss der « Hiketiden » und die Danaiden-Trilogie des Aischylos », *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 136, n°1, 1993, pp. 1-22.
- ROTH P. « The theme of corrupted xenia in Aeschylus' 'Oresteia.' », *Mnemosyne*, 46, n°1, 1993 pp. 1-17.
- ROUSSEL L., *Eschyle, Les Perses*, Montpellier 1960.
- RUSSO, C. F., *Aristofane, autore di teatro*, Firenze 1962.
- RUTHERFORD I., « The nightingale's refrain : P. Oxy. 2625 = SLG 460 », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 107, 1995, pp. 39-43.
- RYNEARSON N., « Courting the Erinyes : Persuasion, Sacrifice, and Seduction in Aeschylus's "Eumenides" », *Transactions of the American Philological Association*, 143, n°1, 2013, pp. 1-22.
- SAÏD S., *La faute tragique*, Paris 1978.
- SAÏD S., « Hésiode, Eschyle et les combats de Zeus ou comment se réécrit le mythe », in *Études de littérature ancienne, II : Questions de sens*, Paris 1982, pp. 81-89.
- SAÏD S., « Concorde et civilisation dans les *Euménides* (*Euménides*. vv. 858-866 et 976-987) » dans *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981 Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques*, Leyden 1983, pp. 97-122.

- SAÏD S., « Le *Prométhée enchaîné* : un hymne au progrès ? Les arts et les images », *L'Information Grammaticale*, 23, 1984, p. 33-37.
- SAÏD S., *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985.
- SAÏD S., « Tragédie et renversement. L'exemple des *Perses* » *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n°1-2, 1988 pp. 321-341.
- SAÏD S., « Tragic Argos » dans SOMMERSTEIN A. H. (éd.), *Tragedy, comedy and the polis*, Bari 1993a, pp. 167-189.
- SAÏD S., « Le mythe de l'Aréopage avant la *Constitution d'Athènes* » dans PIERART M, (éd.) *Aristote et Athènes*, Fribourg 1993b, pp. 155-184.
- SAÏD S., « Aeschylean Tragedy » dans : GREGORY J. A (éd.) *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 215-232.
- SAÏD S., « L'espace d'Athènes dans les *Euménides* » dans AUGER D. et PEIGNEY F. (éd.) *Phileuripidès, Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 293-304.
- SAÏD S., « The People in Aeschylus' Tragedies » dans : FOUNTOULAKIS A., MARKANTONAOS A., VASILAROS G. (éd.), *Theatre world : critical perspectives on Greek tragedy and comedy, studies in honour of Georgia Xanthakis-Karamanos*, Berlin 2017, pp. 33-47.
- SCHADEWALDT W., *Monolog und Selbstgespräch, Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.
- SCHADEWALDT W., « Die waffnung des Eteokles », dans : KROYMANN J. (éd.) *Festschrift H. Hommel*, Tübingen, 1961, pp. 105-116.
- SCHADEWALDT W., « Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie », dans HOMMEL H. (éd.), *Wege zu Aischylos, I, Zugang, Aspekte der Forschung, Nachleben*, Darmstadt 1974, pp. 104-147.
- SCHEIN S. L., « The Cassandra Scene in Aeschylus' 'Agamemnon' », *Greece & Rome*, vol. 29, n°1, 1982, pp. 11-16.
- SCHENKER D. J., « The Queen and the Chorus in Aeschylus' *Persae* », *Phoenix*, vol. 48 n°4, 1994, pp. 283-293.
- SCHENKER D. J., « Dissolving differences : Character overlap and audience response », *Mnemosyne*, vol. 52, n°6, 1999, pp. 641-657.
- SCHERER J., *La Dramaturgie classique en France*, Paris 1950.
- SCHMIDT H. W., « Die Struktur des Eingangs », dans JENS W. (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971, pp. 1-46.
- SCOTT S., « Le Dieu d'Eschyle », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, vol. 73, n°3, 1993, pp. 249-259.

- SCOTT W. C., *Musical design in Aeschylean theater*, Hanover 1984.
- SCULLION S., *Three studies in Athenian dramaturgy*, Stuttgart 1994.
- SCULLION S., « Tradition and Invention in Euripidean Aitiology », *Illinois Classical Studies*, 24/25, 1999, pp. 217-233.
- SEAFORD R. A. S., « The last bath of Agamemnon », *The Classical Quarterly*, 34, 1984, p. 247-254.
- SEAFORD R. A. S., « The Tragic Wedding », *The Journal of Hellenic Studies*, 107, 1987, pp. 106-130.
- SEAFORD R. A. S., *Reciprocity and ritual : Homer and tragedy in the developing city-state*, Oxford, 1994.
- SEAFORD, R. A. S., « Something to do with Dionysos – tragedy and the Dionysiac : response to Friedrich », dans SILK M.S. (éd.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford 1998, pp. 284–94.
- SEAFORD, R. A. S., « Aeschylus and the Unity of Opposites », *The Journal of Hellenic Studies*, 123, 2003, pp. 141-163.
- SEAFORD, R. A. S., « Tragedy, Ritual, and Money » dans: YATROMANOLAKIS D. et ROILOS P. (éd.) *Greek Ritual Poetics*, Washington 2004, pp. 71-93.
- SEAFORD R. A. S., « Aitiologies Of Cult In Euripides : A Response To Scott Scullion » dans COUSLAND J. R. C. et HUME J. R. (éd.) *The play of texts and fragments : essays in honour of Martin Cropp*, Leiden 2009.
- SEAFORD, R. A. S., *Cosmology and the polis the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus*, Cambridge 2012.
- SEAFORD, R. A. S., « Aeschylus, Herakleitos, and Pythagoreanism » dans CAIRNS D. (éd.) *Tragedy and archaic Greek thought*, Swansea 2013, pp. 17-38.
- SÉCHAN L. *Le mythe de Prométhée*, Paris 1951.
- SEECK G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie, Untersuchungen zu Aischylos*, München 1984.
- SEGAL C., « Tragic beginnings : narration, voice, and authority in the prologues of Greek drama », dans DUNN F. et COLE T. (éd.) *Beginnings in classical literature*, Cambridge 1992, pp. 85-112.
- SEGAL C., « Euripides' *Medea* : Vengeance, Reversal and Closure » *Pallas*, vol. 45, n°1, 1996, pp. 15-44.
- SEGAL C., « Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy » dans SILK M. S., *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford 1998, pp. 149-172.

- SEIDENSTICKER B., « Die Stichomythie » dans JENS W. (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971, p. 183-220.
- SEWELL- RUTTER N. J., *Guilt by descent : moral inheritance and decision making in Greek tragedy*, Oxford 2007.
- SICHERL, M., « Die Tragik der Danaiden », *Museum Helveticum*, vol. 43, n°2, 1986, pp. 81-110.
- SIDER D., « Stagecraft in the *Oresteia* », *American Journal of Philology*, 99, 1978, pp. 12-27.
- SIDGWICK A., *Aeschyli Tragoediae cum fabularum deperditarum fragmentis, poetae vita et operum catalogo recensuit*, Oxonii 1902.
- SIDWELL K., « Purification and Pollution in Aeschylus' *Eumenides* », *The Classical Quarterly*, vol. 46, n°1, 1996, pp. 44-57.
- SIEWERT P., « The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens », *The Journal of Hellenic Studies*, 97, 1977, pp. 102-111.
- SOLMSEN F., « The Erinys in Aeschylus' *Septem* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 68, 1937, pp. 197–211.
- SOLMSEN F., *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca 1995.
- SOMMERSTEIN A. H., « Notes on Aeschylus' *Suppliants* », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 24, n°1, 1977 pp. 67-82.
- SOMMERSTEIN A. H., « Again Klytaimnestra's weapon », *The Classical Quarterly*, vol. 39, n°2, 1989, pp. 296-302.
- SOMMERSTEIN A. H., « Comic Elements in Tragic Language: The Case of Aeschylus' *Oresteia* », dans WILLI A. (éd.) *The Language of Greek Comedy*, Oxford 2002, pp. 151-168.
- SOMMERSTEIN A. H., *Aeschylean Tragedy*, Bari, 2010a (1ère édition : 1996).
- SOMMERSTEIN A. H., *The tangled ways of Zeus and other studies in and around Greek tragedy*, Oxford 2010b.
- SOMMERSTEIN, A. H., « Why Hades was crammed with Persians », *The Classical Quarterly*, vol. 62, n° 1, 2012, pp. 423–425.
- SOMMERSTEIN A. H., « Ate in Aeschylus », dans CAIRNS D. (éd.) *Tragedy and archaic Greek thought*, Swansea 2013, pp. 1-16.
- SOMMERSTEIN, A. H., « Corpses as tragic heroes », dans MOST, G. W. et OZBEK, L., (éd.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa 2015, pp. 245-257.
- SOURVINOU-INWOOD, C., *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, 2003.

- SOURVINOU-INWOOD C., « Gendering the Athenian Funeral : Ritual Reality and Tragic manipulations », dans: YATROMANOLAKIS D. et ROILOS P. (éd.) *Greek Ritual Poetics*, Washington 2004, pp. 161-198.
- SOURVINOU-INWOOD C., « Tragedy and Anthropology », dans : GREGORY J. A. (éd.), *A companion to Greek tragedy*, Malden 2005, pp. 293-304.
- SPITZER P., « Les Xénia, morceaux sacrés d'hospitalité », *Revue des Études Grecques*, tome 106, fascicule 506-508, 1993, pp. 599-606.
- STAMATOPOULOU Z., *Hesiod and classical Greek poetry : reception and transformation in the Fifth Century BCE*, Cambridge 2017.
- STANFORD W. B., *Greek tragedy and the emotions : an introductory study*, London 1983.
- SPATAFORA G., « Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici. (Studio sul significato di κλαίω, γοάω, στένω, οἰμώζω/κωκύω, ὀδύρομαι) », *L'Antiquité Classique*, vol. 66, n°1, 1997, pp. 1-23.
- STEARNS K., « Death Becomes Her : Gender and Athenian Death Ritual », dans SUTER, A. (éd.), *Lament studies in the ancient Mediterranean and beyond*, Oxford 2008, pp. 139-155.
- STEHLE, E., « Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes* », *Classical Philology*, vol. 100, n°2, 2005, pp. 101-122.
- SULLIVAN S. D., *Aeschylus' use of psychological terminology : traditional and new*, Montreal 1997.
- SUTER, A. (éd.), *Lament studies in the ancient Mediterranean and beyond*, Oxford 2008.
- SWIFT L. A., *The hidden chorus : echoes of genre in tragic lyric*, Oxford 2010.
- TAPLIN O., « Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus », *Harvard Studies in Classical Philology*, 76, 1972, p. 57-97.
- TAPLIN O., *The stagecraft of Aeschylus, The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, London 1977.
- TAPLIN O., « Did Greek Dramatists write Stage Instructions ? », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 23, 1977b, p. 121-132.
- TAPLIN O., *Greek tragedy in action*, London 1978.
- TAPLIN O., « Fifth-Century Tragedy and Comedy : A Synkrisis », *The Journal of Hellenic Studies*, 106, 1986, pp. 163-174.
- TAPLIN O. et WILSON P., «The “Aetiology” of Tragedy in the “Oresteia” », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 1993, n° 39, pp. 169- 180.
- TAPLIN O., « Opening Performance: Closing Texts? », *Essays in Criticism*, vol. 45, n°2, 1995, pp. 93-120.

- TAPLIN O., « Spreading the word through performance », dans GOLDHILL S. et OSBORNE R. (éd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 33-57.
- TAPLIN O., « Aeschylus' Persai – the entry of tragedy into the celebration culture of the 470s ? », dans : CAIRNS D. et LIAPIS V., (éd.) *Dionysalexandros : essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, pp. 1-10.
- TARKOW T. A., « Thematic Implications of Costuming in the *Oresteia* », *Maia*, 32, 1980, 153-165.
- THALMANN W., *Dramatic art in Aeschylus's « Seven against Thebes »*, New Haven 1978.
- THALMANN W., « Xerxes rags : some problems in Aeschylus' *Persians* », *The American Journal of Philology*, 101, 1980, p. 260-282.
- THALMANN W., « Speech and Silence in the "Oresteia" 2 », *Phoenix*, vol. 39, n°3, 1985, pp. 221-237.
- TIERNEY M., « The Mysteries and the *Oresteia* », *The Journal of Hellenic Studies*, 57, 1937, pp. 11-21.
- TOURRAIX A., « L'image de la monarchie achéménide dans les *Perses* », *Revue des Études Anciennes*, tome 86, n°1-4, 1984, pp. 123-134.
- TUCKER T. G., *The 'Suppliants' of Aeschylus*, London, 1889.
- TURCHETTI M., *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours* Paris 2013.
- TURNER C., « Perverted Supplications and Other Inversions in Aeschylus' Danaids Trilogy », *The Classical Journal*, 97, 2001, pp. 27-50.
- UNTERBERGER R., *Der Gefesselte Prometheus des Aischylos eine interpretation*, Stuttgart 1968.
- UNTERSTEINER M. (aut.), LAPINI W. et CITTI V. (éd.), *Eschilo, Le coefore (testo, traduzione e commento)*, Amsterdam 2002.
- VAN DER GRAAF, C. « Les Suivantes Dans Le Chœur Final Des *Suppliantes* D'Éschyle », *Mnemosyne*, vol. 10, n° 4, 1942, pp. 281–285.
- VAN ERP TAALMAN KIP A. M. « The Unity of the *Oresteia* », dans : SILK M. S., *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford 1998, pp. 119-138.
- VELLACOTT P., « Has Good Prevailed ? A Further Study of the *Oresteia* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 81, 1977, pp. 113-122.
- VERRALL A. W., *The "Choephoroi" of Aeschylus, with an introduction, commentary, and translation*, London 1893.
- VERRALL A. W., *The 'Agamemnon' of Aeschylus with an introd., commentary and translation*, London 1904.

- VIAN, F., « Le conflit entre Zeus et la destinée dans Eschyle », *Revue des Études Grecques*, tome 55, fascicule 261-263, 1942, pp. 190-216.
- WAANDERS F. M. J., *The History of "Télos" and "Teléo" in ancient Greek*, Amsterdam 1983.
- WALTON J. M., « Outside Looking in : Subversive Choruses in Greek Tragedy », dans : DILLON J. et WILMER S. E. (éd.), *Rebel Women Staging, Ancient Greek Drama Today*, London 2005, pp. 193-214.
- WARTELLE A., « La vie d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé, supplément Lettres d'humanité*, tome 24, n° 4, 1965, pp. 477-482.
- WEBSTER T. B. L., *The tragedies of Euripides*, London 1967.
- WEBSTER T. B. L., *The Greek chorus*, London 1970.
- WEST M. L., « The Prometheus trilogy », *The Journal of Hellenic Studies*, 1979, pp. 130-148.
- WEST M. L., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- WEST, M. L. « *Iliad* and *Aethiopis* on the Stage: Aeschylus and Son. », *The Classical Quarterly*, vol. 50, n° 2, 2000, pp. 338–352.
- WEST M. L., « King and Demos in Aeschylus », dans : CAIRNS D. et LIAPIS V., (éd.) *Dionysalexandros : essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea 2006, pp. 31-40.
- WICK C., « Le tirage au sort : un leitmotiv dans la "Thébaïde de Lille" et les "Sept contre Thèbes" », *Museum Helveticum*, vol. 60, n°3, 2003, pp. 167-174.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., « Exkurse zum Oedipus des Sophokles », *Hermes*, 34, 1899, pp. 55- 80 = WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., *Kleine Schriften. 6, Philologiegeschichte : Pädagogik und Verschiedenes, Nachlese zu den Bänden I und II, Nachträge zur Bibliographie*, Berlin 1972, pp. 209-233.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., *Aischylos : Interpretationen*, Berlin 1914.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U., *In wieweit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele*, Leiden 1974.
- WILES D., *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- WILES D., *Greek theatre performance. An introduction*, Cambridge, 2000
- WILLS G., « *Agamemnon* 1346-71, 1649-53 », *Harvard Studies in Classical Philology*, 67, 1963, pp. 255-267.
- WILSON, P. « *Diken* in the *Oresteia* of Aeschylus » DAVIDSON J, MUECKE F et WILSON, P. (éd.), *Greek Drama III Essays in honour of Kevin Lee*, London 2006, pp. 187-202.
- WILSON, P. « Nikê's cosmetics : dramatic victory, the end of comedy, and beyond » dans KRAUS C., GOLDHILL S., FOLEY H. P., (éd.) *Visualizing the Tragic : Drama, Myth, and*

- Ritual in Greek Art and Literature, Essays in Honour of Froma Zeitlin*. Oxford 2007, pp. 257–87.
- WINNINGTON-INGRAM R. P., « The Rôle of Apollo in the *Oresteia* », *The Classical Review*, vol. 47, n°3, 1933, pp. 97-104.
- WINNINGTON-INGRAM R. P., « The Danaid Trilogy of Aeschylus », *The Journal of Hellenic Studies*, n°81, 1961, pp. 141-152.
- WINNINGTON-INGRAM R. P., *Studies in Aeschylus*, London, 1983.
- WOLFF E. A., « The date of Aeschylus' Danaid tetralogy », *Eranos*, 57, 1959, pp. 6-34.
- WUNDT M. « Die Schlußscene der *Sieben gegen Theben* », *Philologus*, 1906, pp. 352- 381.
- YOUNG D., « Some Types of Error in Manuscripts of Aeschylus' *Oresteia* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 5, 1964, pp. 85–99.
- YOUNG D. « Gentler Medicines in the *Agamemnon* », *The Classical Quarterly*, 1964, vol. 14, n°1, pp. 1-23.
- ZANIN E., *Fins tragiques : poétique et éthique de dénouement dans la tragédie de la première modernité : Italie, France, Espagne, Allemagne*, Genève, 2014.
- ZEITLIN F. I., « The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 96, 1965, pp. 463–508.
- ZEITLIN F. I., « The Dynamics of Misogyny : Myth and Mythmaking in the *Oresteia* », *Arethusa*, vol. 11, n°1, 1978 pp. 149-184.
- ZEITLIN F. I., *Under the sign of the shield semiotics Aeschylus' Seven against Thebes*, Roma 1982.
- ZEITLIN F. I., « Patterns of Gender in Aeschylean Drama : *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy », dans GRIFFITH M. et MASTRONARDE D. (éd.) *Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 103-115.
- ZEITLIN F. I., « Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama » dans WINKLER J. J. et ZEITLIN F. I., *Nothing to do with Dionysos? Athenina Drama in its social context*, Princeton 1990b, pp. 130-167.
- ZEITLIN F. I., « The politics of Eros in the Danaid trilogy of Aeschylus » dans : HEXTER R. et SELDEN D. (éd.) *Innovations of antiquity*, New York 1992. Également : « La politique d'Éros : Féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle » *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 3, n°1-2, 1988, pp. 231-259.

ZEITLIN F. I., « Aristophanes: the performance of the utopia in the *Ecclesiazousae* » dans GOLDHILL S. et OSBORNE R. (éd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 167-197.

ZUNTZ G., *The Political plays of Euripides*, Manchester 1955.

Études sur la clôture d'un texte littéraire

BECKERMAN B., « Shakespeare Closing », *The Kenyon Review*, vol. 7 n°3, 1985, pp. 79-95.

BEN TALEB « La clôture du récit aragonien » in MONTANDON A. (éd.), *Le Point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand 1984, pp. 129-144.

DEL LUNGO A. (éd.), *Le début et la fin du récit : une relation critique*, Paris 2010.

HAMON P., « Clausules », *Poétique*, 24, 1975, pp. 495-526.

HODGDON B., *The end crowns all : closure and contradiction in Shakespeare's history*, Princeton 1991.

JENSEN E. *Shakespeare and the ends of comedy*, Bloomington 1991.

KERMODE F., *The Sense of an ending, studies in the theory of fiction*, New York 1967.

LARROUX, G., *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, Paris 1995.

LIOURE M., « Fin de partie ou le point final au théâtre » in MONTANDON A. (éd.), *Le Point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand 1984, pp. 183-192.

MONTANDON A. (éd.), *Le Point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand 1984.

MORTIMER A. K., *La clôture narrative*, Paris 1985.

SCHMIDT H. J., *How Drama End : Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann, and Fleisser*, Michigan 1992.

SCHLUETER J., *Dramatic closure : reading the end*, Madison 1995

SMITH HERNTEIN B., *Poetic closure : a study of how poems end*, Chicago 1968.

RICHTER D., *Fable's end : completeness and closure in rhetorical fiction*, Chicago 1975.

TORGOVNICK M., *Closure in the novel*, Princeton 1981.

Exeunt omnes. La dramaturgie des séquences finales dans les tragédies d'Eschyle

Résumé

La fin malheureuse n'est pas un élément de définition de la tragédie grecque, mais l'étude de la fin des pièces tragiques n'en reste pas moins un pilier des recherches concernant la dramaturgie de la tragédie grecque. Ainsi, les Anciens ne sont pas sans avoir réfléchi à la fin du texte et du spectacle tragiques mais nous avons préféré choisir, pour l'étude des fins des tragédies d'Eschyle, le concept de séquence finale aux concepts laissés par les Grecs (*exodos*, dénouement et catastrophe). En effet, les concepts d'*exodos* et de dénouement, tels qu'ils nous sont parvenus à travers la *Poétique* d'Aristote, ne s'appliquent que difficilement à l'étude des parties du texte d'Eschyle. La première question à laquelle il a fallu effectivement répondre est celle du début de la fin, à savoir la délimitation, au sein de l'ensemble du texte, d'une séquence propre à l'étude des enjeux liés à l'achèvement de la tragédie eschyléenne. Une fois une telle séquence repérée, il convenait d'étudier sa composition ainsi que sa place dans la composition d'ensemble de la pièce. La question se pose de savoir dans quelle mesure la séquence finale se distingue des autres parties de la tragédie et nous avons étudié les fonctions dramaturgiques propres au finale des tragédies d'Eschyle. Après d'autres, nous suggérons que la fin est un passage essentiel dans l'interprétation de la pièce et nous avons cherché à savoir comment le finale oriente l'interprétation du spectateur et contribue à l'élaboration d'un sens que l'on peut prêter à l'action. L'étude de la séquence finale des tragédies d'Eschyle nous a permis de vérifier l'originalité de la production du premier des tragiques grecs.

Mots-clés : Eschyle ; fin ; *exodos* ; dramaturgie.

Exeunt omnes. Dramaturgy of the final sequences of Aeschylus' tragedies

Summary

The unhappy ending is not a crucial element in the definition of Greek tragedy but the ending is an important part of the dramatic technique and it deserves attention. Several words exist in Greek to say the ending (*exodos*, denouement and catastrophe) but we chose not to use them in our study because it was not easy to apply them to the Aeschylean texts. We preferred the notion of "final sequence" to delimit a part of the text fit to the study of the ending. Our first task was to delimit this final sequence and to analyze its composition and its place in the whole drama. We had to show to what extent the final sequence differed from the other parts of the play and to do this we looked for its dramaturgic functions. Believing that the ending played an essential part in the interpretation of the action we analyzed how the final part of the play guided the viewer in his understanding of the show. Studying the final sequence of Aeschylean tragedies revealed the originality and richness of his work.

Keywords : Aeschylus; ending; *exodos*; dramatic technique.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 022 – Mondes antiques et médiévaux.

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études grecques.