

MÉTRIQUE ET TROPOS DANS DEUX
TRAGÉDIES D'ESCHYLE:
LES *SEPT CONTRE THÈBES* ET *LES PERSES*

Anne-Iris Muñoz*

* Université de Dijon,
França.

MÉTRICA E TROPOS EM DUAS TRAGÉDIAS DE
ÉSQUILO: *SETE CONTRA TEBAS* E *OS PERSAS*

RESUMO: A abordagem da dinâmica da forma permite propor um modelo de leitura das tragédias de Ésquilo a partir da interação entre métrica e a organização das partes da obra. Para fundamentar tal abordagem é utilizado o contraste entre *Sete contra Tebas* e *Os Persas*.

PALAVRAS-CHAVE: Métrica, Ésquilo, Tropos, Sete contra Tebas, Persas.

RESUME: L'approche de la dynamique de la forme peut proposer une modèle de lecture des tragédies d'Eschyle à partir de l'interaction entre les unités métriques et l'organisation des parties de l'ouvrage. Pour soutenir cette approche est utilisée la confrontation des *Sept contre Thèbes* et des *Perses*.

MOTS CLÉS: Métrique, Eschyle, Tropos, Les Sept contre Thèbes, Les Perses.

INTRODUCTION

1. L'*ordo*, qui constitue l'une des cinq parties de la rhétorique selon Quintilien, semble être un équivalent de la *taxis* d'Aristote, une succession de parties formant une série ouverte. Les « parties » (*μέρη*) de la tragédie dont parle Aristote au chapitre 12 de la *Rhétorique* en sont un exemple, et même les lectures modernes qui se détachent de ce modèle pour analyser la composition d'un drame restent tributaires de cette conception linéaire, qui ne constitue que l'une des deux traditions dont l'opposition définit l'éventail des formes possibles dans la *performance* grecque, le catalogue venu de la tradition hésiodique, les formes rondes caractéristiques de la tradition homérique. Notre culture reconnaît implicitement à la première de ces deux formes le statut de norme. Voir à ce propos STEINRÜCK 2009.

2. Que l'on pense par exemple aux analyses des *Perses*, des *Trachiniennes*, de l'*Antigone* ou de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, qui n'hésitent pas à reprocher à ces tragédies un défaut de structure.

3. Cf. STEINRÜCK 1997, ainsi que STEINRÜCK 2012, en particulier „Die frühgriechische und klassische Epoche: lang und tropisch rückblickend“, II 3 Lektüren der Odysseeform, à propos des différentes métaphores employées par les poètes de l'époque archaïque et classique pour faire allusion à ce type de forme ronde : „In der Antike finden wir je nach Epoche und Lesefenster verschiedene

La dramaturgie d'Eschyle repose sur une interaction entre la métrique et la forme conçue comme mouvement, un langage entre le poète et son public, créé par l'interaction entre différents réseaux de répétitions et d'échos. Dans notre regard moderne, la forme d'une tragédie doit être une architecture, une structure. Or cette approche n'est possible que face à un texte écrit, et l'objet qui en résulte n'a que peu à voir avec la « performance » du V^{ème} siècle avant notre ère. Avec une telle méthode d'analyse, héritière sans le savoir d'une tradition de l'*ordo* érigée en principe universel¹, on aboutit trop souvent à une condamnation de la technique du poète tragique, taxée de maladresse ou d'insuffisance². Or les textes archaïques et classiques soulignent et explicitent leur forme par des termes autoréférentiels, repris ensuite d'une tradition poétique à l'autre. Ainsi, Homère marque très souvent le centre de ses structures annulaires avec un terme renvoyant à une forme ronde, comme ceux de la famille de *τρέπειν, τρόπος*, ou encore la *δίγη*, le tourbillon, et souligne de la sorte le moment où le premier élément va se répéter par l'image du tour ou du tournant³. Il se pourrait que les poètes tragiques utilisent une technique du même ordre. Je voudrais proposer quelques arguments en faveur de cette hypothèse, à partir d'une lecture de l'interaction entre forme et métrique dans deux tragédies d'Eschyle, les *Sept contre Thèbes* et les *Perses*.

Eschyle utilise une macro-forme, ou macro-syntaxe, qu'il adapte au contexte de chaque tragédie, mais qui présente un mouvement récurrent : durant un premier mouvement, qui coïncide avec ce qu'on pourrait appeler la « scène du *λέγειν* », de la parole par opposition aux actes, un personnage ou un chœur déploie une maîtrise dont le type est défini durant le prologue et la parodos. A un point donné, cette maîtrise réussit, mais sous la forme d'une victoire symbolique qui ne s'est pas encore concrétisée en actes ; ce moment, qui ne coïncide pas avec le centre géométrique de la tragédie, est marqué comme le « tournant » central par un terme du même ordre que ceux qu'employait Homère à plus petite échelle. Je choisis donc de désigner ce moment par le terme de *tropos*, l'un des mots utilisé à l'époque archaïque et classique pour désigner la forme comme mouvement, parce qu'il est le plus proche du langage autoréféren-

tiel employé par les poètes eux-mêmes, et pour ne pas avoir recours à des termes descriptifs véhiculant une conception statique de la forme. Une fois passé ce tournant central, on entre dans le domaine des actes (*ἔργα*), où intervient la spécificité de la forme tragique eschyléenne par rapport à une structure annulaire homérique : au lieu d'un simple écho à un thème ou un schéma narratif, le mouvement qui suit le tournant central se traduit par une inversion des rapports de force entre les personnages : ceux qui avaient déployé leur maîtrise s'en voient peu à peu dépossédés, et réciproquement. Le processus de dépossession qui s'engage juste après le *tropos* s'achève dans l'exodos, qui place les personnages ou le chœur dans la situation exactement inverse de celle qui était la leur au départ.

Begriffe assoziiert oder direkt als Bezeichnung der Figur: den Tropos, den Wirbel bei Homer, den Kranz bei Pindar, die hellenistischen Dichter verwenden die Form kaum, aber, wo sie frühgriechische Dichtung nachahmen, setzen sie die Bilder von Schild, Wirbel und Kranz in die Mitte. Die alexandrinischen Philologen haben ein kleines, 1-2 Verse gültiges Lesefenster (wo sie Kykloi sehen), aber sie sind für das Kriterium des Zeitrückschritts empfänglich und nennen die Figur Epanalepse“.

MÉTRIQUE ET *TROPOS* DANS LES *SEPT CONTRE THÈBES*

Analyses de la structure

Les analyses de la « structure » des *Sept contre Thèbes* se sont heurtées de façon récurrente à des difficultés dans l'interprétation de la construction, qui ont donné lieu à des lectures très différentes⁴. Presque toutes se ressentent de la nécessité d'introduire la notion de mouvement dans la lecture de la structure. W. Shadewaldt mettait déjà l'accent, dans son ouvrage de 1974⁵, sur ce qu'il appelle le « cadre évolutif » de la tragédie, avant que G. A. Seeck ne développe son schéma en insistant sur la « dynamique » du drame. Il aboutit ainsi à un schéma tripartite faisant succéder une situation de tension, une crise, et une réaction menant à la résolution de cette tension (*Spannungssituation – Krisis – Reaktion*).

SEECK 1984, en particulier 1-9 et, à propos des *Sept contre Thèbes*, 22-34 : selon lui, l'enjeu du drame tel que l'a conçu Eschyle consiste à combiner deux structures fondamentales (*Grundstrukturen*), qui découlent de l'entrelacement de deux thèmes, la menace qui pèse sur la cité et le combat des deux frères qui s'entretuent. Ainsi, deux situations de tension, deux crises et deux réactions se lient autrement que selon une succession simple :

4. Voir pour une confrontation de ces lectures PRALON 2008, 123-130 ; l'approche retenue par l'auteur se réclame d'un modèle architectural : « étudier la composition d'un drame, c'est essayer d'en comprendre la charpente et les équilibres » (123).

5. SHADEWALDT 1974, 104-147.

6. WEST 1990, 3-25, distingue ainsi quatre moments dans les *Sept contre Thèbes* : la première phase (*Charging phase*) fait se succéder un moment d'anxiété (*Anxiety*) – le diptyque formé par le prologue, qui peint la cité de Thèbes sous la menace (1-77), et l'ensemble allant de la parodos au 1^{er} stasimon, consacré à la réaction des femmes face au danger (78-368) –, suivi d'une phase de clarification (*Clarification*), formée par la répartition des combattants lors de la scène des boucliers (369-676), puis par le conflit spécifique des deux frères (677-719). La seconde phase (*Discharging phase*) comporte également deux étapes : le récit de la bataille fait par le messager au chœur, qui constitue le dénouement (792-821), et une phase finale (*Adjustment*), la lamentation du chœur et la critique de l'action des deux frères, jusqu'au départ du chœur (822-1004).

7. CONACHER 1996, 39-41. La première partie (1-368), « l'anticipation de la bataille », est centrée sur l'opposition entre l'ordre imposé par Étéocle et la débâcle des femmes du chœur, la deuxième (369-676), repose sur un contraste entre assaillants hybristiques et défenseurs vertueux ; la troisième (677-791) est formée par le nouvel affrontement entre Étéocle et le chœur, la quatrième (972-fin), s'ouvre comme un commentaire rétrospectif mais bascule vite dans la lamentation.

	S1	K1	R1		S2	K2	R2
Gr 1	Belagerung Freude			Gr 2	Bruderkampf? Bestürzung		

La combinaison des deux structures crée toute une série de problèmes, comme le choix de séparer ou de rapprocher K1 et K2 : alors qu'Euripide choisit de les détacher, ce qui aboutit à dédoubler la scène de messager, Eschyle choisit au contraire de les réunir. L'incohérence ou l'opposition entre l'attitude du chœur dans la première et dans la deuxième partie, qui a souvent suscité l'étonnement de la critique, serait selon lui une conséquence directe de la nécessité de lier ces deux intrigues. Dans la mesure où la plainte finale ne concerne pas un seul frère, Étéocle, mais les deux de façon indifférenciée, elle correspond à R2 et non à R1. L'intervention d'Antigone dans l'épilogue transmis par les mss. constituerait une troisième situation de tension (S3) à l'intérieur de R2.

M. L. West⁶ pousse plus avant la réflexion en introduisant une distinction entre *structure formelle* et *structure dynamique*, une terminologie qui reflète la séparation posée comme allant de soi entre forme et mouvement, et en déduit l'opposition entre deux moments de l'action, qu'il appelle respectivement *charging phase* et *discharging phase*. La structure quadripartite proposée par D. J. Conacher⁷ fait se succéder de manière statique des moments de tension, selon un modèle d'alternance entre affrontements internes et externes. Dans cette lecture, les deux affrontements entre Étéocle et le chœur sont mis en parallèle, ce qui permet de souligner une inversion des rôles, tandis que la scène des boucliers forme un couple avec l'ensemble qui suit le vers 972 jusqu'à la « fin », non précisée. Ce schéma d'ensemble, de type ABAB, selon une progression linéaire vers la mort et le deuil, donne un statut secondaire au mouvement d'inversion, et ne laisse aucune place à des échos fonctionnels, comme l'accomplissement des lamentations du peuple en cas de défaite, redoutées par Étéocle dans le prologue, dans le thrène final.

La lecture la moins linéaire du drame est la structure annulaire (*Ringkomposition*) proposée par U. v. Wilamowitz et reprise par W. G. Thalmann⁸, fondée sur l'identification de la scène des boucliers comme centre. Les éléments en miroir de part et d'autre créent en réalité un parallélisme entre deux blocs : le premier épisode suivi du premier stasimon, et la deuxième scène épirrématique suivie du deuxième stasimon. Pour que la correspondance se poursuive, il faut exclure

la scène du messager (792-821) : le troisième stasimon répond alors à la parodos, et le kommos qui suit au prologue. L'élément essentiel de cette description est à nouveau l'inversion des rôles entre le chœur et Étéocle, mais celle-ci est interprétée comme un déplacement de la panique qui passerait des femmes du chœur au roi. Cette analyse a donc suscité deux critiques majeures, l'une de méthode, puisqu'elle laisse de côté une partie du drame pour parvenir à ce schéma, l'autre d'interprétation, la part de panique dans l'attitude d'Étéocle étant largement contestée.

Quant à l'analyse de F. Solmsen⁹, elle met l'accent moins sur un « tournant » central que sur une rupture abrupte, manifestation de l'œuvre de l'Erinys, au vers 653. Il en résulte une lecture plus ou moins bipartite du drame, centrée sur l'opposition entre le caractère d'abord invisible, puis visible, de la malédiction. Plus récemment, A. de Crémoux¹⁰ a toutefois contesté la validité de cette rupture, en montrant que l'invocation d'Étéocle aux vers 69-77, ainsi que les paroles qu'Amphiaraos adresse à Tydée aux vers 573-588, puis la réponse d'Étéocle (617-18 en particulier), peuvent être lues comme le signe que le roi a clairement compris l'œuvre de la malédiction, et surtout le profit que peut en tirer la cité. Du point de vue de la structure du drame, il en découle une absence de séparation entre les deux « structures de base » que repérait G. A. Seeck, entre d'un côté l'action de la malédiction qui cause la ruine familiale, de l'autre une guerre politique menant au salut de la cité.

Dans l'ensemble, les analyses de la structure du drame, qui se fondent soit sur l'action, soit sur le conflit entre les personnages, tentent d'intégrer une « dynamique » à un mode de lecture essentiellement statique, fondé sur la succession de parties définies en fonction d'une notion d'« unité » posée comme allant de soi, ce qui suppose, pour qu'un schéma lisible apparaisse, d'éliminer certaines données.

Une proposition : la forme des Sept contre Thèbes

Le regard est différent si l'on intègre l'analyse métrique à la lecture de la forme. Si en effet, au lieu de rechercher une « cohérence » psychologique dans l'attitude d'Étéocle ou celle du chœur, dont on a souvent remarqué qu'elles ne coïncidaient

8. THALMANN 1978. On peut schématiser cette organisation autour d'un axe de symétrie de la manière suivante :

1. Prologue (1-77);
2. Parodos (78-181);
3. Première scène épirrématique (182-286);
4. Premier stasimon (287-368);
5. La scène des boucliers (369-676 approximativement);
6. Deuxième scène épirrématique (677-719 approximativement);
7. Deuxième stasimon (720-791);
- [8. Scène du messager (792-821)];
9. Troisième stasimon (822-860);
10. Kommos (874-1004).

9. SOLMSEN 1937, 197-211.

10. DE CRÉMOUX 2012, 39-59 ; voir en particulier, pour l'analyse des vers 69-77, 49-51 : Étéocle, en suggérant implicitement une dissociation entre son propre sort et celui de la cité, montre qu'il a déjà, à ce point, reconnu le caractère implacable de la malédiction et sait qu'il n'en réchappera pas. L'Erinys est ainsi invoquée efficacement au secours de la cité, puisque c'est elle qui provoque la rencontre des deux frères, et qui place face à Polynice le seul guerrier capable de se mesurer à lui, Étéocle.

pas dans la première et la deuxième partie du drame, on observe le parcours de chacun d'entre eux, le problème de l'« unité » qui a tant arrêté les commentateurs ne se pose plus dans les mêmes termes. La particularité des *Sept contre Thèbes* tient au fait que le chœur et Étéocle suivent deux parcours inverses qui les amènent respectivement à la position opposée, ce qui implique une inversion au centre du drame. Au lieu d'un fil simple qui mène un personnage ou un chœur de la maîtrise qui se déploie dans le domaine du *logos* à la perte de cette maîtrise dans le domaine des *erga*, comme dans les *Suppliantes* par exemple, deux fils se combinent dans cette tragédie qui met en scène deux frères dont le destin est de s'entretuer. Dans la description qui suit, les « unités » fonctionnelles sont envisagées chacune du point de vue de ce double parcours ; ces unités coïncident ici, de manière exceptionnelle dans les tragédies conservées d'Eschyle, avec la division en prologue, parodos, épisodes, stasima et exodos (cf. annexe 3).

- *Le couple prologue* – parodos a pour fonction de définir ce double parcours, de maîtrise et de compétence pour Étéocle (prologue), de perte de maîtrise et d'incompétence (parodos) pour le chœur.

- *Le prologue* (1-77) met en scène un roi en pleine maîtrise de ses moyens, posant un univers d'ordre où le salut de la cité dépend des qualités stratégiques de son chef, de son art du *kairos* – énoncé à travers l'image du pilote de navire –, de ses facultés de discernement et de la discipline avec laquelle les citoyens-soldats exécutent ses ordres, davantage que sur l'intervention des dieux. Face à lui, un chœur féminin, mixte du point de vue de l'âge ou formé de jeunes filles¹¹, constitue un élément dissident, incapable de remplir sa fonction chorale de tous les points de vue.

- *La parodos* (78-181) s'ouvre sur un contraste total avec l'univers d'ordre mis en place dans le prologue : l'entrée désordonnée du chœur, que les scholiastes décrivent par l'adverbe *σποραδήν*¹², l'irrégularité extrême des dochmies où abondent les résolutions massives et les réalisations métriques les plus disparates, sont autant d'indices d'un double dysfonctionnement, émotionnel d'une part, puisque le chœur est incapable de respecter la mesure dans l'expression de sa terreur, rituel d'autre part, puisqu'il fait erreur sur le registre à adopter, en une perversion involon-

11. PRALON 2000, 73-85.

12. Le même terme qualifie également la parodos delphique des *Euménides*.

taire de la prière en thrène, qui ne rentrera dans l'ordre que dans le thrène final. Ce dysfonctionnement touche d'abord la nature du chant, qui s'apparente au cri, voire au cri animal ; le jeu de strophicité croissante mis en lumière par Martin Steinrück¹³ transpose la même incapacité dans les évolutions chorégraphiques : le chœur peine à organiser ses déplacements dans l'espace de l'*orchestra* sur le mode d'une strophe et d'une antistrophe en *responsio*, tandis que l'extrême variété des dochmies et leurs résolutions surabondantes révèlent un mode de mouvement incontrôlé, à l'image de la panique du chœur : l'on sait par le témoignage d'Athénée (I, 22) que les danses des *Sept* requéraient un coryphée particulièrement maître de son art. La situation de départ repose donc sur une opposition diamétrale entre maîtrise de la part du roi, et absence de maîtrise de la part du chœur.

13. STEINRÜCK 2007. Voir également MUÑOZ 2011 et 2013.

- *Le premier épisode* (182-286) est tout entier consacré à la régulation de ce dysfonctionnement, qui bloque l'avancée de l'action. Formé de deux tirades d'Étéocle qui encadrent un dialogue épirrématique suivi d'une stichomythie, cet épisode met aux prises ces deux attitudes opposées, parole d'ordre et désordre de la panique : Étéocle dénonce le triple dysfonctionnement de la parodos en une relecture qui fournit au public, comme au lecteur moderne, les clés nécessaires pour en comprendre les enjeux.

- *Le kommos épirrématique* (203-244), qui constitue la première « manche » de l'affrontement, oppose la voix parlée du roi aux dochmies chantés du chœur, mais son issue est incertaine : si la réduction progressive des strophes du chœur, qui deviennent en fin de compte plus courtes que les trois trimètres invariables d'Étéocle, trahit une perte de terrain, la répétition à l'identique des répliques initiales à la fin de la scène épirrématique – le tout n'étant qu'une réduplication de la panique de la parodos –, nuance fortement cette progression.

- *La stichomythie* (245-263) en revanche, organisée, après un faux-départ de deux vers, en un mouvement de flux (où le chœur mène le dialogue, 247-255) et de reflux (où Étéocle reprend l'initiative, 256-263), donne clairement la victoire à Étéocle : aux gémissements du départ (*στένει*, 247) répond le silence de la fin (*σιγῶ*, 263). L'inversion du rapport de force entre les deux interlocuteurs a lieu au centre, et se trouve soulignée par un mot impliquant un

14. Cf. *Sept* 255 : ὁ
παγκρατὲς Ζεῦ,
τρέψον εἰς ἐχθροῦς
βέλος,, « Ô Zeus tout-
puissant, détourne tes
traits sur les ennemis ».
Voir pour une analyse plus
précise MUÑOZ 2013.

tournant (τρέψον, 255)¹⁴. Le chœur cède donc à la volonté du roi, qui scelle sa victoire par une série d'ordres sur la nature de la supplication et surtout le type de chant que le chœur doit adresser aux dieux pour obtenir la victoire de la cité. Si le premier épisode prolonge le déploiement de maîtrise d'Étéocle, puisque le roi remporte une victoire supplémentaire, le chœur, lui, poursuit durant le premier stasimon sa perte de maîtrise.

- *Le premier stasimon* (287-368) n'est pas un simple chant d'appréhension face à l'avenir, mais une tentative – certes de brève durée –, de la part du chœur, de se conformer aux ordres d'Étéocle. Le dramaturge utilise ce chant pour compléter le tableau du dysfonctionnement de la voix chorale : la fonction « herméneutique » du chœur, sa capacité à déchiffrer les événements et à formuler des prédictions sur l'avenir, est à son tour mise à mal par deux fausses prophéties. La première se trouve dans le couple strophique initial, à travers l'image du serpent qui menace les petits de la colombe (290-294). Cette image est empruntée à Homère, et fait référence au présage déchiffré par Calchas à Aulis dans l'*Iliade*¹⁵ : un serpent dévore huit petits moineaux et la mère la neuvième ; le devin prédit que la guerre durera dix années, en comptant le serpent. Aussitôt, ce dernier est pétrifié par Zeus, mais cette fois le devin ne dit mot pour interpréter le présage, dont la signification est la fin de l'âge héroïque. Or, dans les Chants Cypriens par exemple, la guerre de Troie fait partie du plan de Zeus comme moyen d'éliminer les héros, sur la demande de Gaia qui les trouve trop lourds à porter et à nourrir. Cette élimination des héros se fera en quatre étapes, centrées sur deux villes, et comprenant dans chaque cas deux tentatives : la guerre de Thèbes et la guerre de Troie. Troie a d'abord été prise par Héraclès, et c'est seulement lors de la deuxième prise de Troie que sa destruction entraîne la fin de l'âge héroïque ; de fait, dans l'une des *Pythiques* de Pindare, on trouve également une prédiction à propos d'un serpent qui tente par deux fois d'escalader le rempart de Troie, et réussit la deuxième, avant d'être pétrifié par Zeus. Dans cette ode, où le point de vue est celui des Eginètes, donc des Eacides, l'enjeu est de faire d'Héraclès, l'ami de Télamon, un Eacide, ce qui permet de lier les deux attaques contre Troie. L'expédition des Sept contre Thèbes ne constitue que la première de

15. Cf. *Iliade*, II.308-316. Sophocle, dans la parodos de l'*Antigone*, qui est une réécriture de celle des *Sept contre Thèbes*, inverse cette fausse prophétie en lui substituant une autre référence à Homère, *Iliade* XII.200-209 : en choisissant le présage de l'aigle mordu par le serpent qu'il a enlevé et contraint de le laisser tomber, il fait du serpent une image de la force de Thèbes, de manière à caractériser son chœur de vieillards par l'efficacité de sa fonction herméneutique, à laquelle Créon dénierait toute légitimité.

deux tentatives, dont la deuxième, celle des Epigones, sera fatale à la cité. Les femmes du chœur prédisent donc prématurément, par l'image du serpent, la fin de la cité, alors que celle-ci n'aura lieu qu'à la génération suivante. Dans la scène des boucliers, à la porte assaillie par Parthénopée, Étéocle cite cette interprétation du chœur et en inverse la signification, de manière à la rendre juste : il invoque Onka Pallas, postée sur les créneaux pour défendre la couvée, un terme qui fait référence aux petits de la colombe auxquels se comparait le chœur. Cette reprise s'inscrit dans un processus de réhabilitation de ce dernier qui atteint un point d'équilibre durant la scène des boucliers : maîtrise et perte de maîtrise s'y inversent, puisqu'Étéocle y déploie jusqu'au bout sa maîtrise de stratège, avant d'être confronté à ses limites, tandis que le chœur commence à réintégrer sa fonction chorale et à devenir un adjuvant du roi pour le salut de la cité.

- *Le deuxième épisode* (369-719), si l'on s'en tient à ces critères, constitue dans son ensemble le centre du drame après lequel s'effectue un tournant ou *tropos*. Il a généralement été séparé en deux, soit à partir du départ du messager, soit plus tôt, à partir de la « rupture » que F. Solmsen propose de voir au vers 653. De la sorte, les analyses de la structure considèrent unanimement que le second affrontement entre Étéocle et le chœur appartient à la seconde partie du drame, l'un des arguments avancés étant le renversement du rapport de force entre les deux interlocuteurs. Toutefois, plusieurs éléments me semblent s'opposer à ce mode de division, et incitent plutôt à voir, en termes de mouvement, l'ensemble du deuxième épisode comme un centre, mais un centre double, le premier étant constitué par le catalogue des boucliers, le second par l'affrontement entre Étéocle et le chœur.

- *Le catalogue des boucliers* (369-676) est le moment où se parachève le déploiement de la maîtrise d'Étéocle, et où s'accomplit sa fonction de chef telle qu'il l'avait lui-même définie dans le prologue, à travers le choix des guerriers postés en réponse à l'*hybris* des blasons ennemis, ainsi que la stratégie consistant à retourner systématiquement les signes contre leurs porteurs. Ce déploiement atteint son point culminant dans la victoire symbolique qui advient au centre du catalogue, plus exactement au centre de la structure annulaire formée par les sept boucliers. Ce centre est lui-même double,

puisqu'il est formé par le seul couple de boucliers qui opposent, sur les blasons des deux guerriers, Zeus et Typhon.

La première forme que le public pouvait percevoir dans le catalogue des boucliers est signalée par un écho très fort entre la première porte, où se trouve Tydée, et la sixième, où se trouve Amphiaraios ; cette structure annulaire correspond à l'interprétation du salut de la cité par le chœur, qui la rend particulièrement audible par ses couples de strophes et d'antistrophes, qui s'arrêtent avant la septième porte. Les six premières portes peuvent ainsi se répondre deux à deux de la manière suivante :

Porte I (Proïtos), Tydée – Mélanippe
Porte II (Electre), Capanée – Polyphonte
Porte III (Néïste), Etéoclos – Mégareus
Porte IV (Onkaïa), Hippomédon – Hyperbios
Porte V (Borée), Parthénopée – Aktor
Porte VI (Homoloïs), Amphiaraios – Lashénès

Mais cette forme est elle-même réintégrée, au moment où le messager révèle la présence de Polynice à la septième porte, dans une deuxième structure annulaire dont le centre est cette fois formé par une seule porte, mais où se trouve le seul couple d'un bouclier argien et d'un bouclier thébain ; l'affrontement symbolique de Zeus et de Typhon à la 4^e porte devient donc le centre, à nouveau double, de la répartition issue de l'intervention de l'Erinys, qui assure simultanément le salut de Thèbes :

Porte I, Tydée et le ciel étoilé
Porte II, Capanée et le flambeau
Porte III, Etéoclos et l'échelle
Porte IV, Hippomédon – Hyperbios, affrontement Zeus – Typhon
Porte V, Parthénopée et la Sphinx
Porte VI, Amphiaraios et le bouclier-miroir
Porte VII, Polynice et sa Dikè.

Le même jeu se répète dans le passage du premier centre au second, invitant à redéfinir ce qui précède selon le même mouvement de réinterprétation. Le *tropos* commence donc au moment de la sortie d'Étéocle, après ce deuxième centre.

La victoire prévue et réactivée de Zeus contre Typhon désamorce, grâce à la défense d'Étéocle, la tentative argienne de réécrire la Théogonie en en modifiant l'issue¹⁶. Cette réactivation du passé marque la victoire symbolique de la cité, tandis que les boucliers suivants, comme on l'a souvent montré, marquent plutôt des failles croissantes dans la défense d'Étéocle, mis en défaut par le brouillage des catégories et des frontières sur la clarté desquelles il fonde la défense de la ville.

- *Le deuxième affrontement* (677-719) entre Étéocle et le chœur est formé cette fois d'un kommos épirrématique suivi d'une stichomythie. Plusieurs arguments permettent d'y voir le deuxième centre d'une forme à cœur double.

1°. Cet affrontement n'appartient pas encore au domaine des actes, mais encore à celui du *logos*. Cette opposition, très visible par exemple dans les *Choéphores*, où la première partie du drame est consacrée à l'élaboration d'un plan qui est mis à exécution dans la deuxième, semble être essentielle dans les tragédies d'Eschyle, et en particulier dans les *Sept contre Thèbes*, si l'on en croit la violence des attaques d'Euripide dans les *Phéniciennes*¹⁷. Or le mouvement du *tropos* commence généralement, dans les tragédies d'Eschyle, juste après le centre, au moment où l'on entre dans le domaine des actes, où rien n'est aussi simple que dans le *logos*. De ce point de vue, le dernier affrontement entre le chœur et le roi devrait faire encore partie du centre.

2°. C'est le parallélisme entre les deux *kommoi* qui a fait supposer qu'ils se trouvaient en correspondance et marquaient les deux extrêmes d'une inversion de rôle, mais l'analyse du parcours respectif d'Étéocle et du chœur ne confirme pas cette interprétation. En effet, le chœur n'y récupère pas encore sa fonction chorale, et n'obtient pas non plus une victoire là où il avait subi un échec. Dans les deux cas, il bloque momentanément l'avancée de l'action, mais de manière involontaire dans le premier cas, puisque l'enjeu est pour Étéocle de le faire taire alors qu'il est pris de panique, volontaire, dans le deuxième, puisqu'il s'agit pour lui de faire interférer sa politique familiale¹⁸ avec la politique d'Étéocle, centrée sur le salut de sa cité, pour modifier l'attitude du roi et l'empêcher de partir au combat. L'enjeu de l'affrontement est, pour le chœur, d'amener Étéocle à respecter le code familial, en renonçant à

16. Je reprends cette interprétation à P. JUDET DE LA COMBE, qui l'avait formulée lors de la journée « Achille – Eschyle » à l'Université Paul Valéry en mai 2011.

17. Cf. MUÑOZ (2012) : l'une des principales cibles de l'attaque d'Euripide est le choix de représenter, à travers le catalogue des boucliers, une victoire symbolique qui advient avant la bataille véritable, au lieu d'un récit de messenger qui, selon modèle homérique, fait connaître les événements au public interne et externe après qu'ils aient eu lieu. La transposition du combat entre Étéocle et Polynice à travers l'affrontement entre Étéocle et le chœur – le récit du messenger ne donne aucun détail au sujet de la rencontre des deux frères – tombe également sous le coup de cette attaque.

18. Il s'agit en effet d'un chœur féminin, dont la politique se situe résolument du côté de la famille, comme le début du drame l'a montré : il n'est donc pas tout à fait exact de le considérer comme « apolitique », comme le fait A. DE CRÉMOUX 2012, 57, à propos du rôle du chœur, qui donnerait de mauvais conseils à Étéocle, parce qu'à la différence du roi, il analyse mal le lien entre la malédiction familiale et le salut de la cité, et ce, dans la deuxième partie, en dépit du renversement du rapport de force souvent souligné.

affronter son frère, mais pour Étéocle, conscient que ce renoncement causerait la ruine de sa cité, il s'agit de sauver à la fois sa cité et l'étymologie de son nom, par laquelle il avait défini sa fonction de roi dans le prologue, son ἔτερον κλέος : le kommos épirthématique est enserré à l'intérieur d'une glose de cette étymologie, entre ἐνκλείαν au vers 685 et ἀληθείς au vers 710. Ce deuxième agôn est donc le dernier élément du déploiement de la maîtrise d'Étéocle, qui, si l'interprétation d'A. de Crémoux est la bonne, utilise l'action de l'Erinys pour la mettre au service de sa cité, à travers sa dernière décision stratégique, celle d'aller au combat affronter son frère. En outre, la stichomythie, qui donne pour la deuxième fois la victoire à Étéocle, n'est pas construite selon le mouvement du *tropos*, comme la première : Étéocle lui impose une forme linéaire fondée sur la succession binaire des répliques.

3°. Ce deuxième agôn n'a plus pour enjeu de représenter le dysfonctionnement du chœur, mais au contraire de donner à voir au public ce qu'il ne verra pas, l'affrontement entre Étéocle et son frère Polynice : le chœur, de la même manière que le messager dans la scène précédente, a donc pour fonction de transposer, dans l'espace scénique, le combat fratricide¹⁹. Selon cette lecture de la forme, le deuxième agôn entre Étéocle et le chœur ne constitue donc pas le premier anneau d'une structure annulaire, mais un redoublement du centre, un second affrontement symbolique, non plus entre les assaillants argiens et la cité de Cadmos, mais entre deux frères ennemis, Étéocle et Polynice.

4°. Reste un dernier argument, qui relève de l'histoire des formes. Chaque tragédie d'Eschyle utilise une forme qui se définit par rapport à une tradition donnée, en fonction du sujet du drame ; généralement annoncée dans la parodos, cette forme se retrouve dans la macrostructure comme dans la microstructure. Or la forme à centre double dont je formule ici l'hypothèse, une forme qui n'a de parallèle dans aucune tragédie conservée d'Eschyle, est la forme que Pindare utilise presque toujours dans ses odes à quatre triades. Eschyle aurait donc choisi non seulement une forme thébaine pour un sujet thébain, mais encore une forme à cœur double pour décrire un conflit fratricide. Enfin, cette forme à centre double se retrouve, dans la microstructure, à l'intérieur de la scène des boucliers.

19. Comme le suggérait SEECK (1984), 22-23, l'enjeu n'est plus, de ce fait, de savoir lequel des deux frères sera vainqueur, mais si le fratricide aura lieu ou non.

- *Le deuxième stasimon* (720-791) permet au chœur de récupérer sa fonction herméneutique ou prophétique, par la lecture qu'il fait de l'action de la malédiction familiale depuis la transgression de Laïos, en remontant de génération en génération jusqu'à la racine du mal. Sa capacité de lecture des événements se déploie dans un retour à travers le passé qui a été impulsé par Étéocle dès le milieu de la scène des boucliers, puis par son analyse explicite de l'action de l'Erinys dans le deuxième centre. A l'inverse, en partant vers la mort par sa sortie juste avant le chant choral, Étéocle se trouve déplacé du terrain qui avait permis le déploiement de sa compétence guerrière, et son parcours amorce alors un mouvement de reflux : il assure le salut de la cité, mais passe dans le domaine de la malédiction, qui a raison de lui malgré toute sa clairvoyance.

- *Le troisième épisode* (792-821), centré sur la double nouvelle apportée par le messenger, le salut de la cité et la mort des deux frères, constitue la première étape de la « dépossession » d'Étéocle, son action étant désormais relayée par celle de l'Erinys. A l'inverse, le dialogue entre le messenger et le chœur parachève la récupération de sa fonction herméneutique par ce dernier, puisqu'il ne cesse de couper la parole au héraut et finit par annoncer lui-même la mort des deux frères (804-812).

- *L'exodos* dans son ensemble répond donc au couple formé par le prologue et la parodos, et parachève le parcours du chœur aussi bien que celui d'Étéocle.

- *Le troisième stasimon* (822-860) est le prolongement du précédent du point de vue de la fonction chorale : le chœur déchiffre dans le fratricide l'œuvre de la malédiction dont il venait de rappeler l'origine.

- *Le kommos* (874-1004) qui suit parachève ce rétablissement du chœur dans sa fonction, en inversant la situation de la parodos : alors qu'au début du drame le chœur s'était trompé de « voix » et avait entonné un chant de thrène prématuré au lieu de prières salvatrices, il entonne ici, sous une forme non seulement antistrophique, mais antiphonique, le thrène officiel, non sur la cité, mais sur la famille royale. Le chœur des Thébaines récupère donc, après sa fonction herméneutique, sa fonction émotionnelle et rituelle²⁰ : il recouvre à la fin du drame la totalité de ses compétences. A l'inverse, le thrène final du chœur accomplit la crainte formulée par Étéocle dans le prologue, celle d'entendre sur toutes les bouches les hymnes grondants et les chants de deuil se répandre à travers

20. Cette définition des trois fonctions du chœur est empruntée à C. Calame – voir en particulier CALAME 1997, 181-203 –, avec cette nuance que l'analyse de l'énonciation ne suffit pas à prouver que le chœur les remplit : le dysfonctionnement que dénonce Étéocle au début du drame est sensible par le désaccord entre ce que le chœur prétend faire et ce qu'il fait réellement, comme le montre la métrique.

21. Cf. *Sept*, 5-9. Du point de vue du mouvement décrit ici, l'intervention finale d'Ismène et d'Antigone ne joue aucun rôle ; elle pourrait être une tentative d'obtenir un équivalent structurel du prologue. Voir pour une analyse des échos ZEITLIN 1982.

22. Voir aussi MUÑOZ 2011, « La métrique d'Eschyle ».

23. Les dochmies des Danaïdes ont la même fonction dans le kommos qui les oppose à leur père dans les *Suppliantes*.

la ville²¹. Elle est donc la réalisation du programme narratif rejeté par Etéocle dans le prologue, et referme la tragédie sur un jeu étymologique aussi fort le jeu sur le nom de Polynice au centre du drame : l'*eteon kleos* d'Etéocle se révèle, ironiquement, n'être qu'un hymne de deuil sur un fratricide où les deux frères sont désormais indifférenciés, et où il cesse d'être possible de savoir de quel côté se trouve la justice.

Il est maintenant facile de comprendre comment les rythmes des chants s'insèrent dans ce double schéma d'inversion (cf. annexe 3)²². Les dochmies initiaux étaient la marque, dans la parodos, à la fois de la présence non identifiée de l'Erinye et de la perte de maîtrise du chœur dont le chant « fait voie », et laisse passer la voix de l'ennemi. Dans la première scène épirrématique, ils servent à souligner l'affolement dangereux du chœur, face à un Etéocle qui tente de le réduire au silence et d'ordonner son désordre. L'absence de dochmies dans le premier stasimon marque le progrès du chœur, qui parvient provisoirement à se calmer et à changer de registre. Le rôle des dochmies commence à s'inverser dans la scène des boucliers, où ils sont souvent un moyen d'attirer le désastre sur l'ennemi. Dans la deuxième scène épirrématique, qui oppose à nouveau le chœur à Etéocle, le rôle des dochmies est diamétralement opposé à celui qu'ils avaient dans le contexte précédent : ils sont employés pour obtenir un certain effet sur l'interlocuteur, et n'ont pas pour fonction de mettre en scène l'affolement du chœur, en dépit des commentateurs, mais d'amener Etéocle à reculer devant l'horreur du sort qui l'attend s'il se jette dans les filets de l'Erinyes²³. Les dochmies sont à nouveau absents du deuxième stasimon, où le chœur dévoile l'action de l'Erinyes au moyen des ioniques, qu'Eschyle aime à associer explicitement à des situations de transgression, ici celle de Laïos, à l'origine de la malédiction familiale. Ce deuxième stasimon correspond au premier, où l'on trouvait une ébauche d'ioniques : la proportion entre les mètres s'est donc inversée, de même que la posture du chœur, qui dans le premier cas faisait de fausses prophéties, mais qui, dans le deuxième, réintègre sa capacité interprétative. Dans le 3^e épisode, où le messager vient annoncer la mort des deux frères, et qui correspond dans la forme d'ensemble au premier affrontement entre Etéocle et le chœur, les dochmies ont tout simplement disparu puisqu'il n'y a plus de kommos épirrématique, et le chœur empêche le héraut de parler pour

révéler la nouvelle à sa place : l'inversion prend le pas sur le parallélisme formel. Enfin, le thrène final, composé comme une somme de tous les mètres utilisés dans la tragédie, constitue également une réponse aux dochmies du début, confirmant le registre du thrène, cette fois approprié. Les dochmies, qui, associés à l'incapacité de respecter une *responsio* dans le chant et une organisation chorégraphique en évolutions parallèles, servaient dans la parodos à mettre en scène la perte de contrôle du chœur, ont à la fin pour rôle de marquer la réintégration par ce dernier de ses fonctions chorales ; bien plus réguliers que dans la parodos, ils sont associés à la forme antistrophique la plus développée, celle de l'antiphonie.

Les *Sept contre Thèbes* superposent l'opposition entre deux traditions formelles et entre deux systèmes politiques : la forme ronde y est associée, comme c'est aussi le cas chez Pindare, en particulier dans la *Pythique* 10, à l'ancien système aristocratique, qui correspond au pouvoir féminin, au pouvoir des familles. Ainsi, Étéocle ne parvient à réduire les femmes au silence dans la première partie de la tragédie qu'en employant leur forme, et en utilisant le *tropos* qu'elles ont-elles-mêmes préparé en disant à Zeus de (dé)tourner les coups contre les ennemis (τρέψον). Le « tournant central » durant la scène des boucliers est lui aussi marqué par la répétition la δίνη (462 et 490), l'une des images traditionnelles, chez Homère, au centre d'une structure annulaire²⁴. À l'inverse, la forme catalogique²⁵, traditionnellement associée, depuis les Muses d'Hésiode, à ce qui se veut un « discours de vérité », caractérise le pouvoir démocratique, ou tyrannique, dans le bon sens du terme, d'Étéocle, et dans le second agôn avec le chœur, c'est avec cette arme que le roi remporte la victoire ou du moins le dernier mot. L'opposition entre ces deux formes est posée, à la manière d'un code, dès le prologue : alors que le discours d'Étéocle est très nettement organisé en catalogue, avec reprise des mêmes mots pour délimiter chaque partie de son discours, et un ordre des arguments fondé sur le parallélisme, le discours l'espion, qui revendique lui aussi les mêmes valeurs poussées à l'extrême, s'organise comme une structure annulaire extrêmement marquée : chargé d'apporter à Étéocle toutes les informations nécessaires sur l'ennemi, il devient en quelque sorte le porte-voix des envahisseurs. Or, dans tout le drame, la forme ronde est associée, non seulement aux femmes et à la politique familiale, mais surtout à l'action de la malédiction et au fratricide. La métrique et les formes caracté-

24. J'emprunte cette remarque à une communication de M. Steinrück sur « Les *Sept contre Thèbes* comme catalogue », présentée à l'E.N.S. le 19 juin 2009, à l'occasion de la journée intitulée « Le théâtre grec et ses rythmes ».

25. Cf. MUÑOZ 2012, 19-38.

ristiques de telle ou telle tradition poétique sont donc intégrées au parcours tragique d'Étéocle, et à la reconquête de sa maîtrise par le chœur dans le thrène.

MÉTRIQUE ET *TROPOS* DANS LES *PERSÈS*

26. Ainsi, on a interprété la prééminence du chœur dans la scène de messenger comme un signe qu'Eschyle ne s'était pas encore libéré des conventions de la tragédie à acteur unique, cf. BROADHEAD 1960, xli-xlii ; TAPLIN, 1977, 85-6. Voir à ce propos l'argumentation de MICHELINI 1982, 41-64, qui associe ce trait à l'emploi des tétramètres trochaïques comme signes d'une technique disparue par la suite.

27. WILAMOWITZ 1914, 42 : „die Verknüpfung ist nicht nur lose, sondern unzureichend“; cf. 48: „eine Tragödie ohne jede Einheit der Handlung“. Cf. SNELL 1928, 68 : „Ein Plan der Handlung, dem sich auch das Geringe eingliedert, existiert nicht“. SEECK cite ces deux jugements (16, n.5) et conteste la conception de l'action qui les sous-tend, en l'accusant de transformer en impératif absolu un réalisme naïf étranger à Eschyle, ainsi que la notion d'« archaisch » utilisée par LESKY 1972, 84.

28. Comme le souligne GARVIE 2009, xxxiii, ce défaut ne peut valoir que dans une définition restreinte de l'action, qui n'inclut que ce que les personnages « font » sur scène et non ce qu'ils disent.

La confrontation de ce drame à celui des *Perses* montre que le mode d'identification des éléments dont l'écho détermine la forme sont définis par le dramaturge, grâce à un système d'interaction, tandis que le choix des formes poétiques est une manière de caractériser la voix du chœur et des personnages, mais également de définir le sujet de la tragédie.

Analyses de la structure

Le problème qu'a posé à la recherche la structure des *Perses* est plus important encore que dans le cas des *Sept contre Thèbes*, parce que cette tragédie s'est avérée, après la découverte du *P.Oxy.* 2256, fr. 3, qui modifiait la datation des *Suppliantes*, la plus ancienne conservée. Se sont donc mêlées à l'analyse des considérations historiques, essentiellement la volonté de voir dans la structure de ce drame des traces d'une technique primitive²⁶. Cette perspective, combinée à une conception de la « structure » à la fois partielle, puisqu'elle se fonde essentiellement sur les « parties » du drame (scènes ou épisodes) et sur les « parties » de l'action, et figée, puisqu'elle ne tient pas vraiment compte du mouvement du drame, davantage visible dans la caractérisation des voix que dans la progression des événements scéniques, a mené à dénoncer les défauts de composition de cette tragédie. Wilamowitz²⁷, le premier, a condamné sa structure en trois actes déconnectés les uns des autres, et dont chacun pourrait constituer une action à part entière. Les deux attaques principales contre la maladresse de l'œuvre portent sur la simplicité de l'intrigue, en d'autres termes sur le manque d'action scénique²⁸, et sur le défaut d'articulation entre les parties²⁹. Les tentatives de sauver « l'unité » du drame passent tantôt par l'insistance sur la présence constante d'une « tension émotionnelle » très forte³⁰, tantôt sur l'existence d'un double drame, le drame public des Perses et le drame privé de Xerxès³¹. Dans tous les cas, la

structure est jugée paratactique, et la progression de l'action considérée comme linéaire, jusqu'à un point culminant, un *climax*, qui serait atteint à la fin du drame avec le retour de Xerxès. Cette linéarité paratactique³² a même été rapprochée par A. Michelini³³ de l'esthétique du catalogue : la succession de catalogues qui émaillent la pièce serait un reflet de cette organisation d'ensemble, héritée d'un univers « épique », et aurait une fonction essentiellement ornementale.

G. A. Seeck tente de sauver la structure du drame en lui appliquant son schéma tripartite S – K – R (Situation de tension – Crise – Réaction), et observe que cette structure de base (*Grundstruktur*) ne s'applique pleinement qu'à Atossa et au chœur, les seuls à être présents lors des trois étapes. Il s'interroge sur les solutions écartées par Eschyle pour comprendre son dessein dramatique, notamment la volonté de créer une disproportion quantitative entre les parties : l'accentuation donnée au drame dépend selon lui de la position attribuée à la Situation de crise³⁴. Il observe ainsi que le choix d'une perspective unique exclut un conflit entre opposants dans la Situation de tension, que le choix de représenter le côté des vaincus détermine à la fois une représentation indirecte du désastre, et une action centrée sur la plainte³⁵, ou encore que l'exclusion de scènes à fort effet dramatique, comme la rencontre Atossa – Xerxès ou Darios – Xerxès, ne peut se justifier que par un choix dramaturgique plus fort : l'ordre des scènes retenues tient selon lui à la recherche d'un parallélisme entre l'arrivée du messager et celle de Xerxès, en dépit de leur différence de statut³⁶. L'organisation de l'ensemble du drame parvient ainsi à combiner progression et disposition paratactique.

Quant à D. J. Conacher, il trouve, comme dans les *Sept contre Thèbes*, une structure quadripartite, le thème du drame étant la démonstration de la *nemesis* divine, en réponse à l'ambition hybristique de Xerxès, en d'autres termes l'accomplissement du schéma bien connu depuis Solon *koros – hybris – atè*. Ce thème est selon lui développé à la manière d'une symphonie (« as in a symphonic tone-poem »)³⁷, selon une progression allant de prémonitions fulgurantes, mais rapidement écartées, du désastre, à la découverte de l'ampleur de ce dernier, chaque « instrument » étant forcé tour à tour de prendre le ton, jusqu'à la lamentation finale du roi en personne dans l'exodos. Cette progression permet d'aborder le thème selon les quatre aspects distincts, mais liés, de la chute de Xerxès : 1°. un mouvement d'anticipation (« tragic expectation »)³⁸, où le thème de l'*hybris – atè* est amené

29. BROADHEAD 1960, xxxv – xl, oppose les deux moitiés du drame et juge la première irréprochable, alors que la seconde pâtirait du défaut d'articulation dénoncé par Wilamowitz, en partie parce que, selon lui, « the subject-matter is not suitable for the type of plot in which scene grows naturally out of scene till the inevitable climax is reached ». Il suggère ainsi que le drame pourrait aussi bien se terminer, du point de vue de l'intrigue, après le 1^{er} stasimon. GARVIE 2009, xxxv, objecte à ce reproche le fait que les prémonitions d'Atossa à travers le songe du début ne sont pas encore pleinement réalisées, et que le drame personnel de Xerxès se déploie durant la seconde partie. COURT 1994, 19-81, reprend la division en trois actes proposée par Wilamowitz, mais réfute point par point l'accusation de désarticulation, en cherchant à montrer qu'ils sont au contraire étroitement liés, chacun conduisant au suivant selon une progression pas à pas, jusqu'au point culminant que constitue l'entrée de Xerxès dans l'exodos.

30. CONACHER 1996, 7, rejette ainsi les accusations de maladresse dans la structure en insistant sur la convergence de tous les éléments vers le *pathos* central au drame, le but étant de contraindre le public athénien à sympathiser avec le roi ennemi vaincu, Xerxès, jusqu'à le prendre en pitié.

31. Cf. GARVIE 2009, xxxii-xxxvii. Plusieurs critiques ont souligné le fait que cette structure permettait de mettre l'accent sur la ruine de Xerxès, cf. par exemple THALMANN 1980, 260-82.

32. CONACHER 1996, 9, souligne que dans un tel drame, “there will be little occasion for forward-moving or linear action, and none at all for a complex development of plot”.

33. MICHELINI 1982, 100, interprète le catalogue comme “an ornament or cadenza”, “in opposition to the business of the play”; elle voit également un lien entre cette forme et l’emploi des tétramètres trochaïques, cf. 15: “Catalogue poetry, a whole subgenre in the Hesiodic school of epic, uses a more primitive means of ordering than the narrative and makes less attempt to subordinate. But the meandering form of the list, with its orderly and precise pace – and its tendency to indefinite extension – is as alien to the livelier and shorter movements of lyric as is the subordinating style. We have therefore in tragedy two strikingly opposed kinds of verse, one emotive, non-logical, and intense – the very essence of poetic tone, the other – like the prose it anticipated and inspired – matter-of-fact or cold in tone, structurally elaborate, lexically simple, and retaining the epic quality of extension and discursiveness.” Voir en particulier le chapitre intitulé « Paratactic style in drama » (66-75).

comme inconsciemment par les vieux dignitaires perses qui forment le chœur ; 2°. l’accomplissement (« tragic fulfillment ») des attentes dramatiques avec l’arrivée du messager ; 3°. un mouvement de retour en arrière (« retrospection »), avec le regard que l’ombre de Darios porte sur les « exploits » de son fils, avant de révéler l’avenir ; 4°. une phase d’évidence (« tragic evidence ») avec l’arrivée de Xerxès, longuement attendue.

Une proposition : la forme des Perses

Or, si l’on tente de décrire le drame, non plus du point de vue de l’action, de ses parties ou du rôle que les personnages y jouent, mais en tenant compte de la forme comme mouvement, de l’organisation des réseaux d’échos, de la caractérisation respective de chaque voix par les formes poétiques qu’elle emploie, et de la hiérarchie entre ces différentes voix, le résultat est très différent, et incite à modifier la définition du sujet de la tragédie. L’analyse formelle des systèmes de la parodos anapestique fait en effet apparaître, à l’intérieur de la voix du chœur, une tension qui ne se résoudra que dans l’exodos : les deux premiers systèmes (1-6 et 7-11) définissent cette voix par deux « fils » opposés. La voix que le chœur s’attribue à lui-même est celle d’un groupe de vieux dignitaires, choisis par Xerxès pour représenter son pouvoir en son absence, et dont la tâche est donc de conseiller la reine ; mais en lui se fait entendre une autre voix, qu’il rejette, une voix « tragique » qui annonce le désastre malgré lui, celle de son de son cœur trop mauvais prophète (*θυμὸς κακόμαντις ἄγαν*, 10-11), qui fait des tourbillons dans sa poitrine. Ces deux systèmes composent un couple qui confronte, comme dans un miroir antistrophique, les deux extrêmes qui se combattent dans la voix du chœur, et sont suivis d’une série de six systèmes (12-58) composant un long catalogue de guerriers partis à la suite de Xerxès à la conquête de la Grèce. Le dernier système (59-64) revient à la prémonition de la défaite et accomplit, sur la modalité du refus, un thrène fictif, du point de vue féminin cette fois, celui des épouses perses au lit désert.

La tragédie des *Perses* met donc aux prises deux discours formels, dont l’opposition se superpose à celle des deux « voix » du chœur : le catalogue³⁹, dont les vieux conseillers veulent qu’il soit la forme de la victoire, avec ses séries parallèles, et la forme

antistrophique, associée au *tropos* et aux formes rondes, caractéristique de la tragédie, et associée de ce fait à la défaite. Le « sujet » de la parodos n'est donc pas uniquement l'attente d'une nouvelle : Eschyle y scelle un contrat avec le public, et définit un « drame » parallèle à ce qu'on définit habituellement comme l'action scénique. Le chœur tente en effet de détourner la forme du catalogue de son sens premier, un catalogue des morts, pour en faire un catalogue des vivants à la gloire de l'empire perse, et refuse simultanément une autre forme, la forme antistrophique de la parodos. La tension initiale entre ces deux formes ne sera résolue que dans l'exodos, qui répond à la parodos anapestique par un catalogue des guerriers morts, sous la forme la plus tragique qui soit, antistrophique et antiphonique. Entre les deux se succèdent tout une série de catalogues qui ne sont pas prononcés par le chœur : un catalogue des vivants et des morts réclamé au messenger par la reine, mais que le chœur retarde par sa plainte antistrophique ; la recette de l'offrande aux morts donnée par la reine sous forme d'un catalogue d'ingrédients du *pelanos*, juste avant le deuxième stasimon ; le catalogue des rois ancêtres de Xerxès, prononcé par l'ombre de Darios pour dénoncer la faute du jeune roi ; le premier catalogue chanté par le chœur intervient juste avant l'exodos, dans le troisième stasimon, une célébration en dactyles des îles possédées par Darios du temps de son empire, et perdues par Xerxès. C'est le chant qui mène le chœur au plus proche de la forme qu'il refuse, mais sans qu'il s'agisse encore d'un catalogue des morts : le thrène est mené *a contrario*, par contraste avec les temps de prospérité. L'exodos apporte donc la résolution de cette tension : le chœur y accepte de superposer la forme du catalogue, par laquelle il définissait la grandeur perse, et la forme tragique antistrophique, qui scelle la disparition de cette grandeur.

Le point d'équilibre qui forme le centre dans le parcours de cette double voix du chœur est le premier stasimon, où le chœur entonne le thrène officiel sur sa cité en couples strophiques précédés d'un prélude anapestique, mais sous la forme d'une dénonciation de Xerxès, et non d'un catalogue des morts. Un autre trait confirme ce rôle de « pivot » : le deuxième système anapestique de la parodos comportait une dénonciation encore inconsciente de Xerxès, assimilé à un *νεόν ἄνδρα* (13)⁴⁰, à un « jeune homme » ; le premier stasimon explicite la dénonciation de l'action du jeune roi par Xerxès ; l'ombre de Darios reprend ensuite les termes employés par le chœur, en affirmant que son fils se com-

34. SEECK 1984, 12: „Ebenso wäre es aber auch möglich gewesen, eine formal symmetrische Tragödie daraus zu machen, in der K in der Mitte liegt und S und R sich quantitativ ungefähr das Gewicht halten. Aischylos hat stattdessen K weit nach vorn verlegt, so daß wir jetzt ein relativ knappes S haben, während R vergleichsweise weit ausgedehnt ist.“ Il s'agit donc pour le dramaturge, selon lui, de résoudre la question concrète « Wieviele Szenen solle S und wie viele soll R umfasse ? ». Cette perspective reflète une conception de la « structure » d'une tragédie modelée par la perspective de l'*ordo*, de la taille et de l'organisation des parties, qui n'est pas nécessairement celle d'Eschyle.

35. SEECK 1984, 12: „Technisch gesehen, das heißt daß, er wollte R als Klageshandlung realisieren und nicht als Situation des Befreitseins und erlosten Aufatmens, wie es in den Eumeniden der Fall ist“. Ce choix a pour conséquence d'écarter la possibilité d'une action « active ».

36 SEECK 1984, 16: „Doch zwischen A2 und D besteht ein doppeldeutiges Verhältnis, wie es auch schon in dem Nebeneinander von ‚Parallelität‘ und ‚Konkurrenz‘, von dem oben in Bezug auf Xerxes und den Boten die Rede war, zum Ausdruck kommt“.

37. CONACHER 1996, 9 ss.

38. L'argument avancé est que, dans la mesure où la catastrophe a déjà eu lieu lors de l'entrée de la reine, l'action dramatique ne peut plus désormais l'affecter, et doit donc être remplacée par les rêves prophétiques et les visions.

39. Voir à propos du type de discours qu'est le catalogue PERCEAU 2002.

40. Voir à propos de ce vers AMENDOLA 2008, 62-72.

41. *Perses* 782 : Ξέρξης δ' ἐμὸς παῖς νέος ἐὼν νέα φρονεῖ, « Xerxès, mon fils, est jeune et pense comme un jeune ».

42. Voir en particulier MICHELINI 1982, 117, qui conteste à cette *rhesis* de la reine tout autre fonction que de transition, pour introduire ce que Wilamowitz considérait comme un nouveau drame en miniature : "... to say that this command (susciter le spectre) is the real burden of the speech is to say that the speech has no center and serves largely as an introduction to the second stasimon, which it precedes and motivates. (...) Of all the catalogue speeches, it has the slightest substance and the briefest content. The function of the speech, as for the other catalogues, is to provide a transition for something else."

porte comme un νέος ἀνήρ⁴¹ ; l'exodos forme de la sorte une réponse en miroir à la parodos, et devient une dénonciation frontale adressée à Xerxès en personne par le chœur de ses vieux conseillers. Par ailleurs, ce centre, qui joue le rôle de « borne » de part et d'autre de laquelle s'opère le « tournant central », est très clairement encadré par la récurrence d'une image de forme ronde particulièrement adapté au contexte de cette tragédie : le πελανός, la galette sacrificielle destinée aux morts. Il s'agit d'une sorte de crêpe ronde qu'on offre aux morts, une simple pâte au début, que l'on a commencé à cuire au 6^e siècle, comme en témoigne Hipponax, et remplacée ensuite par une pièce de monnaie. Le πελανός est l'équivalent, pour les femmes, du sacrifice sanglant que les hommes, comme Ulysse, offrent aux morts. Après le départ du messenger, la reine annonce au chœur qu'elle va rentrer dans le palais pour le chercher (524, ἤξω λαβοῦσα, πελανὸν ἐξ οἴκων ἐμῶν) ; elle revient juste après le chant et donne la recette du πελανός (607-618) avant de le consacrer comme offrande. Ce retour de la reine, alors même qu'elle semblait avoir annoncé l'arrivée de son fils, a suscité de nombreux commentaires, et s'est vu attribuer une simple fonction de transition⁴². Or cette double mention du πελανός forme un anneau de part et d'autre du premier stasimon, qu'elle confirme de ce fait comme centre en le signalant au public.

De part et d'autre, les éléments fonctionnels qui se font écho sont signalés au public par les changements de mètres. Au lieu de créer une correspondance d'épisode à épisode, ou d'une scène à une autre, Eschyle semble tirer parti d'une opposition entre deux modes de diction qu'il n'utilise ailleurs que dans une moindre mesure : l'*iambeion* ou le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque catalectique⁴³. Dans la première partie de la tragédie, chaque changement de mètre permet en effet de délimiter une unité fonctionnelle, qui ne coïncide pas avec une « scène », mais qui trouvera un équivalent dans le mouvement du *tropos*⁴⁴. Ces correspondances s'inscrivent entre l'entrée de la reine en 155 et sa sortie en 851, tandis que, de part et d'autre, la parodos et l'exodos se répondent.

C. Tétramètres trochaïques (155-75)	Accueil d'Atossa par le chœur.
D. Trimètres iambiques (176-214)	Songe d'Atossa.
E. Tétramètres trochaïques (215-31)	Mauvais conseils du chœur.
F. Stichomythie en tétramètres (232-48)	La force d'Athènes.
G. Trimètres iambiques (249-55)	Annonce du désastre par le messager.
H1. Kommos chœur – messager (256-89)	Lamentations qui retardent le catalogue.
I. Trimètres iambiques (290-514)	1 catalogue, 3 récits du messager
J. Trimètres, départ du messager (515-31)	La reine part chercher le <i>pelanos</i> .
K. Premier stasimon (532-97)	Thrène officiel sur la cité (anapestes + couples strophiques)
J'. Trimètres iambiques (598-622)	La reine donne la recette du <i>pelanos</i> .
I'. Deuxième stasimon (623-80)	Evocation de Darios (anapestes + couples strophiques)
H'. Kommos chœur – Darios (681-702)	Le chœur ne peut parler, Darios réclame un catalogue.
G'. Tétramètres trochaïques (703-14)	Annonce du désastre par Atossa.
F'. Stichomythie en tétramètres (715-38)	La défaite des Perses par Athènes.
E'. Tétramètres trochaïques (739-58)	Xerxès victime de mauvais conseillers selon Darios.
D'. Trimètres iambiques (759-842)	Catalogue des ancêtres de Xerxès + prophéties
C'. Départ de Darios, trimètres (843-51)	Atossa part chercher des vêtements pour accueillir Xerxès.

Le changement de mètre semble se combiner à deux autres critères, le mode de dialogue (échange de *rheseis* ou stichomythie) et les sorties de personnages, pour délimiter des unités fonctionnelles qui ne correspondent pas à des « scènes »⁴⁵. Ainsi, la première séquence en tétramètres trochaïques (155-175), l'accueil de la reine par le chœur et la demande de conseils de celle-ci, sert à poser la fonction du chœur comme conseiller royal, ainsi que la hiérarchie des voix en ce début de drame, où le chœur se positionne au-dessous de Xerxès, dont il est le représentant, mais au-dessus d'Atossa, dont il est le conseiller. L'unité suivante, le récit du songe d'Atossa, où intervient la première mention d'un *πελανός* que la reine offre aux divinités, avant de voir le présage d'un milan déchirant la tête de l'aigle, est délimitée par les trimètres iambiques (176-214), et se détache de l'échange de *rheseis* en tétramètres (215-231), où le chœur prodigue ses conseils à la reine, qui le remercie en affirmant que les seuls bons conseils lui viennent de lui. Cet échange se termine, formellement et thématiquement, avec la stichomythie en tétramètres sur Athènes (232-248), qui oppose le fonctionnement de la démocratie athénienne au système perse.

43. MICHELINI 1982, 41-64, tente d'opposer deux types de situations et de tons pour différencier l'emploi des deux mètres, faisant du trimètre la forme la plus appropriée au dialogue, en particulier aux oppositions violentes sous forme de stichomythie, absentes des *Perses*, selon elle parce que tous les personnages appartiennent au même camp. Les tétramètres seraient donc liés à une forme de tragédie à un seul acteur, et s'expliqueraient par le fait que le chœur n'est pas vraiment apte à prendre part au dialogue.

44. J'ai tenté de mettre en évidence cette « correspondance » dans le schéma proposé en annexe 4.

45. Ces unités ne correspondent pas, comme dans les *Suppliantes*, à des structures annulaires fermées et autonomes. S'il faut parler d'une organisation « paratactique » liée à l'esthétique du catalogue, ce n'est sans doute pas par l'aspect linéaire et juxtaposé de la succession des scènes, mais par ce mode de délimitation des « unités » destinées à se répéter.

Chacun de ces éléments, dont l'enchaînement forme le premier des trois actes d'U. v. Wilamowitz, la Situation de tension (S) de G. A. Seeck, ou la phase d'anticipation de D. J. Conacher, a son correspondant après le *tropos*, ce qui apporte une réponse à la question du « lien » entre les parties :

- A la proskynèse du chœur face à la majesté royale (C = 155-175), liée à la mention rapide des vêtements de la reine, répond, juste après le départ de l'ombre de Darios, celui d'Atossa bouleversée par la perte de toute majesté par Xerxès, pour aller l'accueillir avec de nouveaux vêtements de manière à restaurer son image (C' = 843-851). Cette unité est délimitée, non plus par des critères métriques, mais respectivement par le départ de l'ombre de Darios et par le départ d'Atossa.
- Au long monologue iambique que constitue le songe d'Atossa (D = 176-214) correspond un ensemble formellement plus disparate, puisqu'il réunit deux tirades de Darios autour d'un dialogue avec le chœur (D' = 759-842) ; le passage des tétramètres trochaïques aux trimètres iambiques sert à le détacher de ce qui précède, tandis que le départ de Darios le détache de l'unité suivante. La correspondance formelle (deux séquences en trimètres iambiques détachées à la même position) se superpose à une équivalence thématique, puisqu'à la vision prophétique d'Atossa à travers le songe répond la prophétie de Darios sur l'avenir, elle-même liée au catalogue des rois ancêtres de Xerxès : la prophétie et le songe sont deux manières de lier, dans cette tragédie, l'avenir et les morts.
- La séquence en tétramètres trochaïques où le chœur se pose en conseiller de la reine (E = 215-231) correspond à une séquence également en tétramètres trochaïques (E' = 739-758), et détachée de la même manière d'un côté par des trimètres, de l'autre par le passage de l'échange de rheseis à la stichomythie. Dans la première, la reine fonde tous ses espoirs dans les conseils de son chœur, qui s'avèreront inadaptés, puisqu'il refuse les prémonitions de la défaite ; dans la seconde, Darios dénonce, dans un échange avec Atossa, l'influence des mauvais conseillers sur Xerxès. Le lien thématique se superpose à nouveau au parallélisme des unités métriques. Implicitement, la forme de la tragédie constitue donc une dénonciation de ces vieux conseillers du chœur qui ont l'apparence de bons conseillers, mais qui, même s'ils ne constituent pas les « méchants » par excellence, n'ont en réalité jamais le bon rôle.

- La stichomythie en tétramètres trochaïques sur Athènes (F = 332-248) a pour réponse une autre stichomythie en tétramètres trochaïques sur Athènes (F' = 715-738), où Atossa déploie l'étendue du désastre face à Darios, et qui clôt sur le fait que Xerxès est encore en vie.
- Cette stichomythie se termine, dans la première moitié, avec l'arrivée du messager qui annonce le désastre en une tirade de 6 trimètres (G = 249-255), qui déclenche le kommos. L'unité correspondante, en tétramètres trochaïques (G' = 703-714), est de même délimitée d'un côté par la fin du kommos, de l'autre par le début de la stichomythie. Ces deux unités se répondent fonctionnellement, bien qu'elles ne soient pas dans le même mètre : dans la première le messager annonce le désastre au chœur et à la reine, dans la seconde, la reine annonce le désastre à Darios à la place du chœur.
- Les deux kommoi épirrhématique (H = 256-289 // H' = 694-702) se trouvent ainsi à des positions correspondantes dans la syntaxe des unités, tandis que l'équivalence fonctionnelle est également présente, puisque dans les deux cas, le kommos précède la prise de parole de la reine, dans le premier parce que celle-ci, sous le choc de la nouvelle, est incapable de parler, dans le second parce que le chœur, auquel Darios demande des explications immédiates, est incapable de parler efficacement et répète le même refrain, la langue liée par son respect d'antan.
- L'ensemble de l'échange entre la reine et le messager (I = 331-517)⁴⁶, composé d'un catalogue des vivants puis des morts, suivi de trois récits du messager, n'est plus interrompu par aucun changement métrique, et forme une seule scène du point de vue des entrées et des sorties, sans stichomythie ; l'unité qui se trouve à la position correspondante de l'autre côté du centre n'est pas un épisode mais le deuxième stasimon (I' = 623-680), consacré au rite d'évocation de Darios, pour le faire surgir des Enfers. Cette correspondance peut sembler inattendue, mais elle est confirmée par l'écho sémantique entre les deux unités suivantes délimitées par la métrique.
- L'unité en trimètres iambiques délimitée par le départ du messager et par celui de la reine (515-531) correspond, par sa position et par la métrique, à la tirade en trimètres iambiques de la reine juste avant le deuxième stasimon (532-597) ; comme on l'a vu, ces deux unités, liées par le thème

46. TAPLIN 1977, 50-60, s'écarte de la terminologie proposée par le chapitre 12 de la *Poétique* d'Aristote, qui suggérerait un premier épisode allant de l'entrée de la reine à sa sortie juste avant le 1^{er} stasimon, et préfère considérer le *kommos* comme « act dividing song », sur le modèle du kommos des *Choéphores*, fonctionnellement détaché aussi bien de ce qui précède que de ce qui suit. GARVIE 2009, 141-142, quant à lui, préfère détacher le kommos de l'échange entre le chœur et la reine qui précède, et l'intégrer à la scène de messager la plus longue des tragédies conservées, et considère qu'Eschyle a soigneusement divisé la scène en 4 discours (5 avec le préambule), entremêlés d'échanges plus libres entre le messager et la reine, pour masquer le fait que la reine ne prononce en tout que 174 vers dans l'ensemble du drame, alors que le messager en a 205 dans cette scène. Garvie s'oppose sur ce point à Taplin, qui, dans sa discussion des scènes de messager (80-7), dénie ce statut aux scènes de ce type chez Eschyle, cf. 84, « there is strikingly little in the way of messenger scenes in Aeschylus ».

47. Bien qu'il ne considère pas le premier stasimon comme le « centre » de la tragédie, GARVIE 2009, 142, insiste sur le fait qu'Eschyle ait choisi de retarder l'entrée en scène de Xerxès par celle de l'ombre de Darios, et qu'il ait évité de placer au centre de sa tragédie un discours du messager : « A. may have felt that there was a danger in having as a centrepiece of his play a very long, by definition non-dramatic, messenger-speech ».

du *πελανός*, forment l'anneau central de part et d'autre du premier stasimon⁴⁷.

Cette organisation de la tragédie selon le mouvement du *tropos* est encore plus sensible si l'on envisage la hiérarchie des personnages avant et après le tournant central :

<i>Avant le tropos</i>		<i>Après le tropos</i>
Xerxès		Darios
Le Chœur		Atossa
Atossa		Le Chœur
Le Messager		Xerxès
	Centre	

Jusqu'au premier stasimon, Xerxès se trouve au sommet de la hiérarchie ; le chœur des vieux dignitaires perses se définit par l'honneur que lui a fait Xerxès en lui confiant son pouvoir en son absence, et exerce face à Atossa la fonction de conseiller ; le messager se trouve tout en bas de l'échelle sociale comme représentant du peuple perse, des guerriers partis. Après le trône officiel et avec l'arrivée de Darios, la hiérarchie se modifie complètement : malgré son ignorance initiale du désastre, Darios est le « bon conseiller » dont on attend le seul secours possible pour la Perse ; le chœur, incapable de remplir sa fonction et de lui délivrer le message qu'il attend, doit céder la place à Atossa, qui prend donc la deuxième position ; pourtant, ce même chœur reçoit de Darios la consigne d'aller recevoir Xerxès et de lui adresser des reproches. C'est donc Xerxès qui, dans l'exodos, se trouve tout en bas de cette hiérarchie, de sorte que le reproche voilé que lui adressait le chœur dans la parodos devient un blâme réel et direct dans l'exodos.

Métrique et tropos

La métrique des chœurs comme des dialogues est elle-aussi en interaction avec ce mouvement du *tropos*, mais la technique d'Eschyle interdit de s'attendre à de simples correspondances métriques : le mouvement du drame consistant à inverser la position des personnages, les changements de mètres sont aussi révélateurs que le retour du même mètre. Ainsi, alors que le dialogue puis la stichomythie en tétramètres (EE' et FF') se

retrouvent à l'identique, le sens de l'échange s'inverse : alors que le chœur se voulait bon conseiller, Darios révèle dans la séquence correspondante qu'il est lui-même le seul conseiller efficace, reléguant le chœur parmi les mauvais conseillers, tandis que le parallélisme entre les deux stichomythies met en évidence le renversement de situation, et le contraste entre la victoire d'Athènes et le désastre perse. A l'inverse, la correspondance entre une unité en tétramètres et une unité en trimètres (CC') semble confirmer l'idée que les tétramètres trochaïques sont associés à la grandeur perse : le chœur s'en sert pour accueillir Atossa lors de sa première entrée, mais la reine annonce en trimètres qu'elle part préparer l'accueil de Xerxès en allant chercher des vêtements neufs : le changement métrique entre deux unités de fonction parallèle fait ressortir la perte de grandeur qui marque le retour de Xerxès en haillons, comme le préfigurait le songe. A l'inverse, l'annonce du désastre par le messager se fait en trimètres, alors que l'annonce du même désastre par la reine à Darios a lieu en tétramètres, un changement métrique qui coïncide avec la différence de statut entre les deux locuteurs.

La correspondance entre la parodos et l'exodos est éloquente du point de vue des mètres : l'on pourrait être tenté de privilégier le parallélisme métrique entre la parodos anapestique et lyrique (ioniques + trochées) et l'exodos, le kommos final mêlant anapestes lyriques et ioniques. Mais l'interaction, qui détermine ce que le public entend le plus fortement, ne va pas dans ce sens. En effet, si la dénonciation implicitement présente dans la parodos anapestique est explicitée dans l'exodos, en revanche, les ioniques (suivis de trochées) qui servent à représenter la Perse sous le gouvernement de Xerxès semblent s'opposer, non aux ioniques de la fin, mais aux dactyles (mêlés d'iambes) qui accompagnent, dans le 3^{ème} stasimon, l'évocation de la toute-puissance de l'empire perse aux temps glorieux de Darios. Le changement de mètre est un élément du contraste entre la Perse actuelle, condamnée par l'*hybris* de son roi, et caractérisée par les ioniques, un mètre qu'Eschyle aime à associer à des situations de transgression, et l'évocation de la bonne Perse sous le gouvernement de Darios, associé aux dactyles, donc à l'horizon des valeurs grecques. De ce fait, les ioniques, attendus par le public dans la représentation de l'Orient, sont partie prenante d'une condamnation de la Perse actuelle, alors que les dactyles participent de la valorisation de la politique de Darios :

48. Les commentateurs se sont longuement interrogés sur le silence d'Atossa, et ont souvent proposé des interprétations psychologiques, cf. BROADHEAD 1960, xli-xlii ; TAPLIN 1977, 87. MICHELINI 1982, 29-33, considère que le silence d'Atossa était attendu par le public, parce qu'il était normal que le chœur s'adresse le premier à l'acteur, de telle sorte que seule la présence d'une justification serait surprenante. GARVIE 2009, 144, comprend cette excuse comme le signe d'un problème : « Atossa's excuse for her silence suggests that A. himself felt that there was something unnatural about the technique », et en conclut que l'introduction du deuxième acteur aurait pu avoir lieu quelques années avant la représentation des *Perses*. Toutefois, cette justification devient nécessaire si le kommos engagé par le chœur n'est pas la réaction attendue, mais un dysfonctionnement auquel l'intervention d'Atossa met fin.

49. TAPLIN 1977, 100-103, y repère notamment un couple de « mirror scenes ». Le fait que les deux acteurs ne conversent jamais en même temps que le chœur a été presque unanimement considéré comme un trait d'archaïsme, lié à la nouveauté de la technique des deux acteurs. Cf. THOMSON 1966, 167 : « clearly, the dramatist has not yet learnt to manage a dialogue in which the two actors and the chorus converse together » ; voir pour le rejet de cette analyse CONACHER 1996 ou GARVIE 2009. Voir aussi AMENDOLA 2006 pour le rôle respectif de la reine et du chœur.

transposée à la Grèce, cette opposition pourrait se traduire comme un avertissement sur les dangers d'un impérialisme excessif, par opposition à l'équilibre attribué à l'empire de Darios grâce à quelques ellipses historiques.

Cette opposition permet de comprendre autrement la correspondance entre les deux kommoi épirrhématiques, qui, elle non plus, ne se superpose pas à un écho métrique : le premier est en dochmies fortement irréguliers et mêlés de rythmes divers, le second en ioniques. A première vue, on pourrait penser que c'est simplement la hiérarchie qui se renverse, et que le chœur prend la parole pour suppléer aux fonctions de la reine incapable de parler⁴⁸, donc en position de faiblesse, dans le premier, alors que dans la scène correspondante, l'incapacité du chœur à parler pousse la reine à prendre le relais. Tous les commentaires soulignent cette inversion de rôle entre le chœur et la reine, mais les justifications proposées sont assez disparates⁴⁹. L'on peut toutefois remarquer, bien que le schéma proposé plus haut n'en tienne pas compte, que le premier kommos est immédiatement suivi d'une demande de catalogue par la reine, de même que le second kommos se termine sur la demande d'un catalogue par Darios⁵⁰.

En effet, après l'annonce du désastre par l'ἄγγελος, le *kommos* qui s'engage a tout d'un faux dialogue⁵¹ : le chœur, bien qu'il reprenne dans chacune de ses strophes l'un des termes utilisés par le messenger, évite toute réponse directe, mais tente une esthétisation de la plainte dans la concomitance, avec un ancrage dans le *hic et nunc*, de telle sorte que chaque réplique du chœur est marquée par un décrochage par rapport aux répliques du messenger⁵². A l'annonce que l'armée perse est détruite de fond en comble, le chœur amorce la plainte (strophe 1) en s'adressant aux Perses, dont il est le représentant, à la 2^e personne, et se met en scène lui-même dans sa réaction au moment où il apprend la nouvelle, avec le participe présent κλύοντες, qui porte le *focus*⁵³ : αἰαῖ, διαίνεσθε Πέρσαι τόδ'ἄχος κλύοντες (258-9). Le messenger amorce sa nouvelle réplique (260, ὡς πάντα γ' ἔστ' ἐκεῖνα διαπεπραγμένα) par une reprise de la modalité exclamative déjà présente dans sa première réplique, avec un ὡς, tandis que le γε semble renouer avec ses propres paroles autant que répondre à celles du chœur⁵⁴. Le messenger ajoute une information sur le caractère inespéré de son propre retour (261, καὐτὸς δ' ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος), qui oppose

son 'je' à la mise en scène du chœur dans la plainte. Le chœur poursuit dans l'antistrophe le même jeu que précédemment, mais le pousse plus loin en ajoutant la mention de son statut de vieillard qui accroît sa peine d'apprendre la nouvelle, tandis que l'infinitif ἀκούειν vient remplacer κλύοντες, et que τόδε πῆμ' se substitue à τόδ' ἄχος (262-265, ἡ μακροβίωτος ὅδε γέ τις αἰὼν ἐφάνθη γεραιοῖς, ἀκούειν τόδε πῆμ' ἄελπτον). La reprise de l'adverbe ἄελπτως, qui marquait le caractère inespéré du retour du héraut, à travers l'adjectif ἄελπτον, appliqué au désastre d'autant plus faussement que le chœur en avait déjà eu le pressentiment dans la parodos, de même que la reine à travers le songe, fait pleinement apparaître le décrochage entre les deux discours, celui du messenger tendant à délivrer une nouvelle, tandis que celui du chœur convertit immédiatement l'information en plainte ancrée dans le *hic et nunc* de la douleur.

La séquence suivante de l'échange est amorcée par un καὶ μὴν du messenger, qui marque une rupture avec ce qui précède et introduit un autre sujet, en insistant sur la qualité du rapport, puisque le messenger ne rapporte pas les faits par ouï-dire, mais en qualité de témoin oculaire (266-7). Le chœur répond en détachant sa plainte des paroles du messenger par un ὅτοτοτοῖ qui sera repris dans l'antistrophe. Le décalage entre le discours et la plainte n'est plus du même ordre dans ce second couple strophique : la strophe introduit une généralisation de l'entreprise perse dans son inutilité, tandis que l'antistrophe répète les paroles du messenger en employant la 2^e du singulier (λέγεις), mais transforme la nouvelle du désastre de Salamine en tableau esthétisé des guerriers noyés. Le procédé de glissement est similaire à ce qui constitue la règle du jeu dans un banquet : réinterpréter un thème d'une manière légèrement différente⁵⁵.

Dans la troisième partie du kommos, le messenger tente de revenir à la réalité en ajoutant des explications (γάρ, 279), puis glisse dans la plainte selon le même mode que le chœur, dans sa dernière réplique (284-285) :

ὦ πλείστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν
φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὡς στένω μεμνημένος.

La différence d'énonciation est sensible dans la modalité exclamative (ὦ), l'infinitif exclamatif κλύειν prenant, par glissement de sens, le sens qu'avait l'écho κλύοντες /

50. Voir le schéma proposé en annexe 4.

51. Ce type d'échange épirrématique est massivement considéré comme une forme caractéristique des premiers stades de la tragédie, et remontant aux origines du genre, comme le seul mode d'interaction entre le chœur et l'acteur qui aurait existé initialement, cf. KRANZ 1933, 14-15 ; TAPLIN 1977, 85-7. GARVIE 2009, 143, souligne au contraire la liberté de choix d'Eschyle, qui aurait tout aussi bien pu ne pas introduire de forme épirrématique avant le 1^{er} stasimon : la fonction de ce choix serait de « provide a contrast of mood with that of the rest of the scene », tout en anticipant l'échange entre le chœur et Xerxès dans l'exodos.

52. Cf. GARVIE 2009, 148, à propos de ce décrochage : « The messenger rarely seems to take account of the Chorus's contribution (...), and the Chorus likewise picks up the precise words of the Messenger only at 265 and 283 στρατού ».

53. Wilamowitz proposait la correction de l'accent en κλύοντες pour obtenir une forme d'aoriste, mais le participe présent montre bien l'enjeu de la concomitance qui domine la plainte du chœur : son principal souci est sa propre douleur davantage encore que le sort de l'armée, le dysfonctionnement tenant précisément à cette omniprésence du *hic et nunc*.

54. On trouve une autre explication chez Denniston 143: "When *ὦδ* is first word in an answer, *ᾶᾶ* does double duty, both assenting and qualifying *ὦδ* », mais ici la situation est perturbée par l'écho à la réplique précédente du messenger.

55. Cette manière de reprendre des termes, mais en déformant le sens, est un refus d'entendre, exactement selon le même procédé que ce même chœur reprochera à Xerxès à la fin de la tragédie. Toutefois, si l'erreur du chœur est dénoncée par la forme de la tragédie, en particulier par les reproches de Darios qui suggère que la faute de Xerxès vient de mauvais conseillers semblables aux mauvais conseillers qu'ont été les vieillards auprès de la reine, à aucun endroit elle n'est « punie » : le chœur change de fonction d'une partie à l'autre, et après avoir été le mauvais conseiller de la reine Atossa, devient le dénonciateur des fautes de Xerxès dans l'exodos. Cette « invulnérabilité » du chœur pourrait être une représentation du système de l'administration perse qui, on le sait, était énorme : les vieux dignitaires du chœur font un peu figure de dinosaures qui meurent écrasés par leur propre poids.

ἀκούειν du chœur dans le premier couple strophique, au lieu du sens de témoin secondaire qu'avait *κλύων* dans la bouche du messenger en 266. Ce dernier a pour la première fois recours à une interjection (*φεῦ*), tandis que le *ὦς* qui introduisait, dans ses deux premières répliques, le malheur des Perses, sert ici à la même mise en scène de sa douleur que dans la plainte du chœur (*ὦς στένω*), et devient un commentaire, au présent, de ce qu'il est en train de faire. Le messenger se convertit donc à la concomitance dans la plainte, à laquelle il avait résisté jusque-là. Ce glissement est aussitôt confirmé par le chœur, qui, de même que dans la strophe il avait repris le *στρατός* (279) en *στρατοῦ* (284), reprend dans l'antistrophe *μεινυμένως* (285) par *μεινῆσθαί τοι* (287), ainsi que le *ὦς* exclamatif, qui crée un écho entre strophe et antistrophe. L'intervention de la reine à ce point pourrait alors être motivée moins par la fin du kommos, que par une réaction au fait que le messenger, en se laissant entraîner par le chœur, vient de sortir de sa fonction : la demande d'un catalogue des morts est une manière de le rappeler à l'ordre.

L'analyse du glissement entre le discours du messenger et la plainte du chœur fait donc apparaître un dysfonctionnement parallèle à celui qu'on ne peut manquer de constater dans le second kommos, où le chœur admet explicitement être pris en défaut : loin de remplir correctement sa fonction et d'entonner le thrène officiel sur la Perse à l'endroit où il était attendu, comme on le pense généralement⁵⁶, il bloque au contraire l'information, et il faut l'intervention de la reine pour que le contenu du message soit délivré à loisir. A deux positions correspondantes dans le mouvement du *tropos*, le chœur, à deux reprises, fait donc obstruction, et le kommos épirrhématique devient la marque d'une structure dialogique qui échoue, de telle sorte que le catalogue des « morts » dans un cas, le *katalegein* consistant à annoncer le désastre dans l'autre, se trouvent retardés. Or ce retard est l'un des enjeux que la parodos a posés, en même temps que la définition de la voix du chœur : l'obstruction, volontaire ou non, pratiquée à deux reprises par le chœur, n'est qu'une figure du refus de superposer un catalogue à la forme tragique, une étape supplémentaire dans le parcours tragique qui est celui du chœur.

La métrique confirme le fait qu'il s'agit bien, de part et d'autre, d'une dénonciation du chœur des vieux conseillers de la part du dramaturge. Dans le premier kommos, les dochmies

marquent le décalage de la réaction du chœur, qui n'utilisera pas ce mètre dans le thrène officiel, par rapport à la situation : ces strophes dominées par les dochmies expriment une plainte toute personnelle, un thrène prématuré entonné en son nom propre, à un moment où un thrène officiel n'est pas possible, puisque le récit du désastre n'a pas encore eu lieu. Les dochmies sont donc traités, ici comme dans la parodos des *Sept contre Thèbes*, comme un mètre permettant une expression incontrôlée de la douleur dans la concomitance, dans l'ancrage immédiat du *hic et nunc*. Dans le second kommos épiphématique, ce sont les ioniques qui opposent le chœur aux tétramètres trochaïques de Darios, un mètre que le début du drame a posé comme celui du *semnon*, de la majesté. Mais les ioniques ont eux-mêmes été marqués, dès la parodos, comme le mètre associé à la Perse sous le gouvernement de Xerxès, à l'*hybris* et à la transgression. Ce glissement fonctionne donc comme une forme de dénonciation du chœur, qui, avec l'apparition de Darios, bascule du côté de la « mauvaise Perse » du présent. Les ioniques et les dochmies se trouvent à des positions correspondantes, parce qu'ils sont les deux rythmes qui, dans la tragédie, fonctionnent comme un ancrage dans le présent, alors que les dactyles utilisés par le chœur pour chanter la bonne Perse de Darios ont au contraire pour fonction de créer un décrochage du passé comme passé héroïque désormais inaccessible et détruit par le présent.

Or le problème du récit sur le passé immédiat ou sur le présent est au cœur de la tragédie, et en constitue peut-être le sujet principal. L'écho fonctionnel, à des positions correspondantes, entre le catalogue réclamé par la reine et le catalogue réclamé par Darios insiste donc sur une manière spécifique de créer un lien avec le passé. Dans le premier cas, après avoir obtenu du messager un catalogue des morts, la reine lui demande de « revenir en arrière » (*ἄταρ φράσον μοι τοῦτ' ἀναστρέψας πάλιν*, 333), en d'autres termes de « faire une analepse », un geste qui correspond à la resurgie de l'ombre de Darios du passé, du monde des morts. De même que le messager n'amorce son récit qu'une fois que le catalogue a scellé la mort des guerriers perses, de même le récit de la reine est un retour en arrière, puisqu'il n'est que la reprise d'un autre récit concernant des morts, adressé qui plus est à un mort, donc tourné vers le passé : toute situation de concomitance est ainsi évitée.

56. Cf. CONACHER 1996, 16-17 : "surely it is appropriate that, at the first bleak announcement of the disaster, the emotional effect upon the Persian people should be expressed at once – and this only the Chorus can do. When the Queen Mother speaks, *her* concern must be personal". GARVIE 2009, 144-145, qui cite cette remarque, considère que la justification de la prise de parole successive du chœur puis de la reine se trouve dans des raisons de structure, puisqu'à chaque étape du drame, la tragédie de Perse intervient en premier, et la tragédie personnelle de Xerxès seulement en second : « It is, then, inevitable that the Chorus, representing Persia, should be the first to respond to the Messenger ». MICHELINI 1982, 35-7, considère que le retour aux trimètres iambiques lors de la prise de parole d'Atossa marque le passage de la lamentation au discours rationnel.

Le *πελανός* qui forme le centre a donc une forte valeur symbolique, et sa récurrence de part et d'autre du thrène officiel oriente la compréhension de la pièce : l'ensemble du drame des *Perses* est ainsi désigné comme un *πελανός* symbolique, une offrande aux morts des Athéniens, ce qui vaut à Eschyle de remporter la victoire. Or la représentation des *Perses* a lieu en 472, l'année de la mort de Phrynichos, et reprend un sujet déjà traité par ce poète : le drame pourrait bien être une réaction à cette mort. Bien que l'on n'ait conservé aucune tragédie de Phrynichos, on a conservé la mémoire de son échec lors de la représentation d'une autre tragédie historique, la *Prise de Milet* (*Miletou Halosis*), parce qu'en mettant en scène le désastre infligé par les Perses à une ville alliée d'Athènes, et que les Athéniens auraient dû secourir, il aurait provoqué les larmes de tout le public, s'exposant à une amende de mille drachmes *ὡς ὑπομνήσας οἴκεϊα κακά* (« pour avoir rappelé les malheurs du peuple »). En 476, Phrynichos tente une seconde fois, mais avec succès, de parler du présent historique avec les *Phéniciennes*, qui met en scène les lamentations des femmes de Sidon sur le désastre perse à Salamine. Tout se passe comme si, l'année de sa mort, Eschyle adressait à son aîné Phrynichos une leçon sur la manière de parler du présent dans une tragédie. Le *tropos* spécifique à ce drame a pour effet de transformer la description de la guerre réelle, une réalité historique, en un discours tragique, c'est-à-dire tout à la fois en un *reenactment* du passé, et d'un passé héroïque, celui des ancêtres, et en une relecture du présent. Phrynichos semble avoir pensé que le discours tragique était simplement un passage du bonheur au malheur : les larmes suscitées par sa tragédie seraient ainsi la conséquence d'une tentative de décrire le présent par une concomitance, une expression immédiate de la douleur, ancrée dans un *hic et nunc* qu'évite absolument Sappho, et qu'elle dénonce comme inconvenant. Le choix d'Eschyle, qui fait de Darios le bon roi du passé et de Xerxès le mauvais roi du présent, n'a aucune justification historique : Darios a été vaincu à Marathon comme Xerxès à Salamine, il a aussi franchi l'Hellespont avec un pont de navires. En revanche, ce choix a des raisons esthétiques : il permet de représenter le présent historique sous le regard des ancêtres, des héros, et de modifier ainsi la perspective pour le public⁵⁷. Si le récit sur les morts de Salamine est d'abord une analepse dans la bouche du messager, c'est à l'ombre de Darios que revient

57. C'est le même processus qui permet à Démosthène de faire des Marathonomaques des héros, non seulement en ce qu'ils se sont battus héroïquement, mais parce qu'au 4^{ème} siècle, la bataille de Marathon est devenue une époque héroïque, que l'on peut déjà comparer au présent comme appartenant au monde du passé.

d'adresser la leçon d'Eschyle à Phrynichos : le récit fonctionne une fois qu'il a pour sujet des morts et pour destinataire des morts, ce qui introduit une distance qui le rend supportable au public athénien. Or ce mort pouvait apparaître au public comme une figure de Phrynichos, qu'Eschyle ferait ainsi, d'une certaine manière, revenir de sous terre pour s'adresser à lui-même une leçon, à l'intérieur d'une tragédie qui réussit là où il a d'abord échoué. Cette théorisation par le *tropos* de ce que faisait déjà Pindare trouve des équivalents modernes dans le néo-structuralisme, avec l'idée qu'écrire, c'est mourir, ainsi que dans une certaine poétique, celle de Georges Bataille en France, qui affirme qu'écrire, c'est coucher avec les morts, puis de Klaus Theweleit en Allemagne, qui, s'intéressant également à la genèse, au processus de production, montre, à propos du poète Benn qu'il traite comme une figure d'Orphée, qu'un poète a besoin d'un « correspondant » aux Enfers, ce qui n'est autre qu'une image de la tradition.

ARISTOTE ET LA FORME COMME MOUVEMENT

Bien que les lectures modernes de la *Poétique* n'aillent que rarement dans ce sens, il semble que cette conception de la forme comme mouvement selon le modèle du *tropos* ne soit pas étrangère à Aristote. La classification des « parties » de la tragédie sur laquelle se fondent la grande majorité des études modernes dérive tout entière du chapitre 12 de la *Poétique* (1452b, 14-27), bien que l'écart entre cette classification théorique et la composition effective des tragédies conservées ait pu faire douter de l'authenticité du passage en question⁵⁸. Dans un appendice consacré à la critique de ce passage d'Aristote, O. Taplin⁵⁹ ne trouve pour aucun de ces termes, non plus que pour les définitions proposées, d'antécédent convainquant qui atteste d'un emploi identique. En *Poétique*, 1455b24-29 (Ch.18), Aristote décrit en effet la forme d'une tragédie selon trois termes, *λύσις*, *μεταβαίνειν* et *δέσις*. R. Dupont-Roc & J. Lallot proposent de traduire *λύσις* par « nouement », *δέσις* par « dénouement », et considèrent qu'il faut y voir deux parties ; or précisément, le terme de mouvement *μεταβαίνειν* indique entre les deux non seulement un passage, mais plus encore un renversement, un tournant.

58. DUPONT-ROC & LALLOT 1980, 236, argumentent en faveur de l'authenticité du passage, en invoquant la possibilité d'une rigidification de la pratique dans la technique de la tragédie pendant les deux ou trois générations qui séparent Aristote des tragédies conservées par nous : Aristote donnerait ici une liste de formes pures arrangées selon une symétrie idéale, qu'aucune tragédie réelle ne saurait respecter absolument.

59. Cf. TAPLIN 1977, 471-475. Il privilégie pour sa part l'analyse des entrées et des sorties pour déterminer la « structure » d'une pièce, cf. 54-55.

Aristote, *Poétique*, 1455b24-29 (Ch.18)

ἔστιν δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν **δέσις**, τὸ δὲ **λύσις**, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ **δέσις** μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς τῆς μέχρι **τούτου τοῦ μέρους** ὃ ἔσχατόν ἐστιν **ἐξ οὗ μεταβαίνει** εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, **λύσις** δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους·

Toute tragédie se compose d'un nouement et d'un dénouement ; le nouement comprend les événements extérieurs à l'histoire et souvent une partie des événements intérieurs. J'appelle nouement ce qui va du début jusqu'à la partie qui précède immédiatement le renversement qui conduit au bonheur ou au malheur, dénouement ce qui va du début de ce renversement jusqu'à la fin. (Traduction de DUPONT-ROC & LALLOT)

Un autre passage, au chapitre 7 cette fois (*Poétique* 1451a3-15), utilise le verbe *μεταβάλλειν* dans le même contexte, et définit la taille souhaitable pour une tragédie selon des critères organiques, par un rapprochement avec les proportions des êtres vivants :

Aristote, *Poétique*, 1451a3-15 (Ch.7)

(...) ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ **εὐσύνοπτον** εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ **εὐμνημόνευτον** εἶναι. **Τοῦ δὲ μήκους ὄρος** <ὁ> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, αἰεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὄσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν **μεταβάλλειν**, **ἰκανὸς ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους**.

Ainsi de même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse embrasser aisément, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais

que la mémoire puisse retenir aisément. La limite à fixer à la longueur en fonction des concours et de la perception ne relève pas de l'art ; car, s'il fallait jouer cent tragédies, on les jouerait contre la clepsydre, comme on l'a fait, dit-on, une fois ou l'autre ; mais pour la limite, disons que l'étendue qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés selon la vraisemblance ou le nécessaire fournit une délimitation satisfaisante de la longueur.

La longueur idéale d'une tragédie n'est pas fixée en fonction de critères extérieurs, possibilité rejetée par Aristote avec une plaisanterie – il imagine la représentation comme une course à la clepsydre –, mais au contraire par une forme qui implique un retournement. La bonne longueur est donc celle qui permet à ce retournement (*μεταβάλλειν*) de prendre place, tandis que ses proportions doivent être définies en fonction de ce qui peut être embrassé d'un seul regard (*εὐσύνοπτος*) et de ce qui peut facilement tenir dans la mémoire (*εὐμνημόνευτος*). Le *tout* est défini par la présence d'un début, d'un milieu et d'une fin, qui ne sont pas déterminés au hasard et par leur seule position, mais présentent une cohérence organique, selon un modèle développé à propos de la beauté (*τὸ καλόν*) dans les paragraphes suivants⁶⁰.

60. Cf. *Poétique* 1450b24-1451a3 (Ch.7).

Or ces critères organiques en ce qui concerne la longueur et le rapport entre les parties sont précisément les mêmes qu'Aristote emploie dans la *Rhétorique* cette fois, pour opposer au style sériel, catalogique, qu'est l'*εἰρομένη*, le style bouclé de la période, qu'il appelle la *κατεστραμμένη*.

Aristote, *Rhétorique*, 1409 a36-b6

κατεστραμμένη δὲ ἢ ἐν περιόδοις· λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὐτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. (1) ἡδεῖα δ' ἢ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι αἰεὶ τι οἴεται ἔχειν ὁ ἀκροατῆς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ, τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν μηδὲ ἀνύειν ἀηδές· (4) εὐμαθής δὲ ὅτι εὐμνημόνευτος, (5) τοῦτο δὲ ὅτι ἀριθμὸν ἔχει ἢ ἐν περιόδοις λέξις, ὁ πάντων εὐμνημονευτότατον. (6) διὸ καὶ τὰ μέτρα πάντες μνημονεύουσιν μᾶλλον τῶν χύδην· ἀριθμὸν γὰρ ἔχει ὃ μετρεῖται

Le style bouclé est celui qui est composé en périodes ; j'appelle période une phrase qui a un début et une fin en elle-même, et une étendue qu'on peut embrasser d'un seul regard. Une telle phrase est agréable et facile à comprendre, agréable parce qu'elle est le contraire de ce qui n'a pas de limites, et parce que l'auditeur a toujours l'impression de tenir quelque chose de conclu en soi, et qu'il est désagréable de ne rien voir par avance et de ne rien achever ; elle est facile à comprendre parce qu'elle est très facile à mémoriser, et c'est le cas parce que le style périodique possède un nombre, qui est la chose la plus facile à retenir. C'est pourquoi aussi tout le monde retient les vers mieux que la prose ; en effet, ce qui est composé selon des mesures a du nombre.

La période, caractéristique de la *λέξις κατεστραμμένη*, est définie, exactement comme la tragédie, par le fait qu'elle possède un début et une fin en elle-même. L'expression *αὐτὴν καθ' αὐτὴν* implique le même type d'opposition que dans la *Poétique* : le début et la fin sont déterminés par une nécessité interne et ne dépendent pas du hasard de leur position. Les termes employés pour caractériser la bonne longueur (*μέγεθος*) sont encore les mêmes adjectifs que pour la tragédie (*Poétique* 1451a3-5) : *εὐσύνοπτος*⁶¹, « que l'on peut embrasser facilement du regard », et *εὐμνημόνευτος* « facile à conserver dans la mémoire ». Or, pour illustrer le mouvement de la période, Aristote utilise ensuite une image, la comparaison avec la course double, le *δίανλος*, au stade, où le coureur doit parcourir deux longueurs et tourne au centre autour d'une borne appelée *καμπτήρ*⁶².

61. Cf. STEINRÜCK 2004, 113 : « Der Rundweg ‚Periode‘ ist übersichtlich (*εὐσύνοπτος*), weil er möglichst eng um die Zielmarke (*καμπτήρ*) läuft. Aber auch dieses schöne Bild von der Periode als Rundlauf im Stadion hat kein klares Gegenbild in der *εἰρομένη*. Denn wo die Periode dank ihrer Länge der *ἀναβολῆ* (auf die wir noch zurückkommen) und damit, wie im selben Kapitel gesagt wurde, dem reihenden Stil ähnlich wird, verlassen wir keineswegs das Bild vom Stadionslauf. Der Läufer dieser *Quasi-εἰρομένη* zieht nur einen weiteren Kreis um die Wendemarke als ein Periodenläufer. Die anderen Läufer aber sind das Publikum, das sich bei einem weiten Kreis um die Marke von dem Text entfernt, nicht mehr weiss, wo die Mitte ist, und ‚nicht mehr mitkommt‘.“

Aristote, *Rhétorique* 1409a – 1409b

(25) τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστροφῶσι. (27) ἢ μὲν οὖν εἰρομένη λέξις ἢ ἀρχαία ἐστὶν “Ἡροδότου Θουρίου ἢδ’ ἱστορίας ἀπόδειξις” (ταύτη γὰρ πρότερον μὲν ἅπαντες, νῦν δὲ οὐ πολλοὶ χρῶνται). (30) λέγω δὲ εἰρομένην ἢ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ’ αὐτὴν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα <τὸ> λεγόμενον τελειωθῆ. (32) ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν· διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτήρσιν ἐκπνέουσι καὶ

ἐκλύονται· προορώντες γὰρ τὸ πέρασ οὐ κάμνουσι
πρότερον. ἢ μὲν οὖν εἰρομένη τῆς λέξεώς ἐστιν ἤδε.

(25) Le style est nécessairement soit sériel, et ce par la seule conjonction, comme les préludes instrumentaux dans les dithyrambes, soit bouclé et semblable aux antistrophes des anciens poètes. (27) Le style sériel est le style ancien, « Voici l'exposé de l'enquête historique d'Hérodote de Thourioi » (en effet, tout le monde l'utilisait primitivement, mais aujourd'hui rares sont ceux qui s'en servent); (30) j'appelle sériel le style qui n'a pas de fin en soi, à moins que le contenu énoncé ne soit terminé. (32) il ne produit pas de plaisir, car il n'est pas délimité ; or tout un chacun désire voir nettement le terme ; c'est pour cette raison précisément que les coureurs lorsqu'ils parviennent à la borne expirent et se relâchent : tant qu'ils ont la limite devant les yeux, ils ne diminuent pas leur effort avant de l'avoir atteinte. Tel est donc le style sériel.

L'image du stade permet donc de décrire l'opposition entre deux formes, caractérisées par deux types de mouvement, deux manières d'opérer le virage central⁶³. Celle de la période est illustrée par le moment où un coureur, dans la course double où il doit parcourir deux longueurs, fait son virage aussi serré que possible autour de la pierre posée au milieu de son parcours, le *καμπτήρ*, *meta* en latin. C'est ce mouvement de repli brusque qui fait ressentir le centre au coureur comme aux auditeurs de la période. C'est aussi ce virage, ce tournant, qui fait ressentir l'unité d'une phrase, comme celle de la péripiétie dans un récit. Aristote illustre l'autre forme, qui tire son nom de la production de colliers, l'enfilée, *εἰρομένη*, *series* en latin, par la même image : le coureur décrit également un cercle, mais son virage est si long, si doux, que ni le coureur ni le public ne savent jamais où ils en sont dans le texte. Or, la description qu'Aristote propose pour la forme de la tragédie est exactement l'équivalent, dans une perspective narratologique, de celle du *διάνυλος* qui sert de modèle à la forme de la période. Le tournant ou retournement central (*μεταβάλλειν* ou *μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν*) jouerait dans cette forme le rôle du centre dans une structure annulaire, que l'on peut désigner du nom de *tropos*, parce que les échos sont plutôt des inversions que des répétitions. Cette forme, comme celle de la période, présente

62. L'image de la course au stade a été comprise différemment par FOWLER 1982, 89–99, qui y voit seulement une course sur une longueur, avec le *καμπτήρ* comme but, plutôt que le *διάνυλος* où le virage entre les deux longueurs se fait autour de la borne. ZEHETMEIER 1930, 192–208, y voit aussi la borne finale, parce qu'en termes de performance sportive un bon coureur ne se relâche jamais. Mais cette façon de voir rend absurdes tant le terme de course au stade que la comparaison avec une période qui passe trop loin de la borne, dans laquelle le milieu n'est pas perceptible, parce que le virage n'est pas assez serré. Cf. STEINRÜCK 2004, 113, n.8 : „Der Läufer gönnt sich erst eine Pause, wenn er die zweite Hälfte überschaut, d. h. wenn er um die Wendemarke herum ist. (...) Der Leser/Hörer und der Läufer wissen, dass sie in der Mitte sind, weil es Marken gibt“. L'auteur rappelle que Nestor avait déjà utilisé cette image en *Iliade* 23,306–348, pour représenter la victoire à la course de char, dans une structure annulaire, cf. LOHMANN 1970, 15 sqq. Voir aussi FLEMING 2006, 95–105, ainsi que CHIRON 1999, 103–130, en particulier 112 et 123.

63. Voir, à propos des deux manières de prendre le virage, Aristote, Rhétorique 1409b17 : δεῖ δὲ καὶ τὰ κῶλα καὶ τὰς περιόδους μήτε μούρους εἶναι μήτε μακράς. (18) τὸ μὲν γὰρ μικρὸν προσπταίειν πολλακίς ποιεῖ τὸν ἀκροατὴν (ἀνάγκη γὰρ ὅταν, ἐπὶ ὁρμῶν ἐπὶ τὸ πόρρω καὶ τὸ μέτρον οὐ ἔχει ἐν ἑαυτῷ ὄρον, ἀντισπασθῆ πανσαμένον, οἷον πρόσπτασιν γίνεσθαι διὰ τὴν ἀντίκρουσιν). (22) τὰ δὲ μακρὰ ἀπολείπεσθαι ποιεῖ, ὥσπερ οἱ ἐξωτέρω ἀποκάμπτοντες τοῦ τέρματος· ἀπολείπουσι γὰρ καὶ οὔτοι τοὺς συμπεριπατοῦντας (...) (...). « Il faut que les côla comme les périodes ne soient ni tronqués ni trop longs. L'excès de brièveté fait souvent broncher l'auditeur (de fait il est inévitable que, chaque fois qu'alors qu'il s'élançait encore vers l'avant, le mètre dont il a toujours la mesure en lui change parce que la phrase s'est arrêtée, qu'il trébuche pour ainsi dire à cause du choc contraire). Quant aux membres trop longs, ils forcent à rester en arrière, comme les coureurs qui en prenant un virage dévient de la borne : ils laissent derrière eux, eux aussi, leurs compagnons de route (...) ».

une unité dont les parties ne sont ressenties comme telles que dans leur mouvement par rapport au centre, selon qu'elles adviennent avant ou après le *tropos*, ce qui affecte leur structure et en détermine la spécificité.

Le rapprochement des deux textes incite à voir dans ce passage non une division binaire en deux versants, entre lesquels se trouverait une frontière jouant le rôle de point de division⁶⁴, mais une description de la forme de la tragédie comme un parcours en trois temps, ou plutôt trois mouvements de durée inégale : un aller, un tournant (ou revirement), et un retour. L'image se trouve déjà dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans la bouche de Clytemnestre (344, κάμψαι διαύλον θάτερον κῶλον πάλιν), comme image de la tradition bouclée qui caractérise le chœur, par opposition au catalogue ; elle vaut à la fois pour le style du *muthos*, la tradition homérique dont la période est l'un des visages en prose, et pour la forme de la tragédie telle que la pratiquent Eschyle, Sophocle et Euripide.

Ce parcours pourrait correspondre au passage décrit par Aristote entre *εὐτυχία* et *δυστυχία*, certains personnages ou chœurs décrivant simultanément le parcours inverse, comme dans le double parcours inversé des *Sept contre Thèbes*. L'action est donc redoublée par une seconde action dans la voix du chœur et des personnages, chacune se trouvant généralement associée à une ou plusieurs traditions poétiques, de telle sorte que l'évolution d'une forme poétique à une autre constitue un second niveau de l'action. Cette lecture de la forme peut être associée à une compréhension de la *katharsis* tragique comme dérivée de *κεράννυμι*, et indiquant un certain dosage, un mélange comme celui de l'eau et du vin. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le *tropos* dans cet équivalent du banquet démocratique qu'est la tragédie, en particulier dans les tragédies d'Eschyle : la situation initiale, ainsi que son déploiement dans le premier mouvement de la tragédie, constitue l'équivalent d'un certain dosage entre l'eau et le vin. Ce dosage correspond à un rapport de forces, à une hiérarchie des pouvoirs. Durant le premier mouvement, le dosage évolue, à mesure que la maîtrise (ou la non maîtrise) de chacun se déploie, jusqu'à parvenir, lors de cette victoire symbolique qu'est le centre, à un point d'équilibre où les deux composantes parviennent à égalité, les deux forces à une *stasis*. Une fois passé le centre, le rapport initial commence à s'inverser, une inversion qui atteint son terme à la fin de la tragédie. On pourrait donc

transposer les notions aristotéliennes de *δέσις* et *λύσις* dans une autre image, celle de la tension et de la détente d'un arc (Homère emploie l'image de l'arc *παλίντονος*), le centre correspondant au moment où la flèche est lâchée, ce qui ramène l'arc à la position inverse.

CONCLUSION

Cette confrontation des *Sept contre Thèbes* et des *Perses* selon une approche de la forme comme mouvement permet donc de proposer un modèle de lecture des tragédies d'Eschyle centré sur l'interaction entre poète et public lors de la *performance*, et qui pourrait avoir déjà été théorisé par Aristote. L'opposition entre le domaine du *logos* et celui des *erga* caractérise la technique d'Eschyle par opposition à celle des autres tragiques : une victoire ne peut être obtenue, dans cette esthétique, qu'au centre, alors qu'on se situe encore dans le domaine du *logos* ; l'entrée dans le domaine des actes amorce un reflux dans lequel la victoire change de sens et n'a plus la possibilité d'être univoque. Le parcours de chaque personnage ou chœur crée un mouvement qui s'inverse au centre du drame, en interaction avec la métrique des chœurs comme des dialogues. Enfin, pour chaque tragédie, le dramaturge adapte donc son registre formel et utilise une forme en accord avec les traditions poétiques en tension qui doublent l'action tragique.

BIBLIOGRAPHIE

AMENDOLA S., *Donne e Preghiera: Le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo. Suppl. Lexis*, 38, Amsterdam 2006.

AMENDOLA S., "Ad Aesch. *Pers.* 13: sul significato del verbo *βαῦζειν*", in *Quaderni Urbinati*, N.s. 90/3, 2008, 62-72

BROADHEAD H. D., *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960.

CALAME C., « De la poésie chorale au Stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines », *Metis* 12, 1997, 181-203.

64. DUPONT-ROC – LALLOT 1980, 291-292, considèrent l'ensemble du passage comme une définition décomposée en deux temps, dont seul le second se présenterait *explicitement* comme définition (*λέγω δέ...*, « j'appelle... »). Le second temps commence selon eux par « la définition de la frontière entre nouement et dénouement par référence au « renversement » (*metabasis*) », située avec une précision surprenante « au point de l'action où s'amorce le renversement », ce qui soulève dans leur commentaire la question de savoir si ce point est toujours clairement identifiable. Pour voir dans la description d'Aristote l'opposition de deux versants uniquement, ils doivent préciser que « le renversement se situe tout entier dans le dénouement, et, en fin de compte, se confond avec lui ».

CHIRON P., « La période chez Aristote », in *Théories de la phrase et la proposition de Platon à Averroès*, Paris 1999, 103-30.

CONACHER D. J., *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*, Toronto-Buffalo-Londres, 1996.

COURT B., *Die dramatische Technik des Aischylos*, Teubner, Stuttgart 1994.

DE CRÉMOUX A., « Quand la malédiction sauve la ville : structure d'un paradoxe », in *Achille – Eschyle*, éd. Malosse P. L. & Pérez B., Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012, 39-58.

DUPONT-ROC R. & LALLOT J., *Aristote, La poétique*, Paris 1980.

FOWLER E. L., “Aristotle on the Period (*Rhet.* 3.9)”, in *Classical Quarterly* 32 (1982), 89-99.

GARVIE A. F., *Aeschylus Persae, With introduction and commentary*, Oxford 2008.

GARCÍA NOVO E., “El ritmo jonio en la párodo de *Los Persas* de Esquilo », in *Idee e Forme nel Teatro Greco, Atti del Convegno italo-spagnolo, Napoli 14-16 Ottobre 1999*, éd. Garzya A., Naples 2000, 135-152

FLEMING TH. J., « The Origin of Period », in *Quaderni Urbinati*, n.s.82, 2006, 95-105.

KRANZ W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.

LESKY A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*³, Göttingen 1972.

LOHMANN D., *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970.

MICHELINI A., *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*, Leiden 1982.

MUÑOZ A., « Eschyle, Les *Sept contre Thèbes* », in *Silves grecques* 2011-2012, A. Rolet et al. (ed.), Atlande, 10-159.

MUÑOZ A., « Dire la guerre en catalogue : poétiques en conflit des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle aux *Phéniciennes* d'Euripide », in *Achille – Eschyle*, 2012, 19-38.

MUÑOZ A., « Du cri au chant, désordre de la voix lyrique dans les *Sept contre Thèbes* », *R.E.G.*, à paraître.

PERCEAU S., *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Paris, Louvain, 2002.

PRALON D., « La prière tragique (parodos des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle) », in *Prières en Méditerranées*, Colloque d'Aix sur la prière, avril 1998, éd. Dorival G. & Pralon D. », Aix en Provence, 2000, 73-85.

PRALON D., « La composition des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle », in *Philomythia, Mélanges offerts à Alain Moreau, Cahiers du GITA* n°16, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2008, 123-181.

REINHARDT K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne, 1949.

SCHADEWALDT W., „Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur – Bearbeitung des Aischylos“, in *Wege zu Aischylos I*, H. Hommel, Darmstadt, 1974, 104-147.

SEECK G. A., *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos*, ZETEMATA, Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Cahier 81, Munich 1984.

SNELL B., *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928.

SOLMSEN F., “The Erinys in Aischylos' *Septem*”, *TAPA* 68, 1937, 197-211.

STEINRÜCK M., *Kranz und Wirbel: Ringkompositionen in der Büchern 6–8 der Odyssee*. Olms (*Spudasmata* 64), Hildesheim-Zürich-New York, 1997.

STEINRÜCK M., “Der reihende Prosastil (εἰρομένη) und sein Verhältnis zur Periode”, *Rheinisches Museum für Philologie* N.F. 147.2, 2004, 109-135.

STEINRÜCK M., *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble, 2007.

STEINRÜCK M., *La Mise en Évidence. La norme moderne à l'épreuve de l'Antiquité grecque*, Paris 2009.

STEINRÜCK M., *Antike Formen, Versuch über die Geschichte von Katalog, Story und Dialog*, Olms, à paraître.

TAPLIN O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977.

THALMANN G. W., *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, New Haven-London, 1978.

THALMANN G. W., « Xerxes' rags : some problems in Aeschylus' *Persians* », *A.J.Ph.* 101, 1980.

WEST M. L., *Studies in Aeschylus*, Teubner, Stuttgart, 1990.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF U. v., *Aischylos : Interpretationen*, Berlin 1914.

ZEHETMEIER J., „Die Periodenlehre des Aristoteles“, *Philologus* 85, 1930, 192-208

ZEITLIN F., *Under the sign of the shield, Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Rome, 1982.

Recebido em agosto de 2012
Aprovado em março de 2013

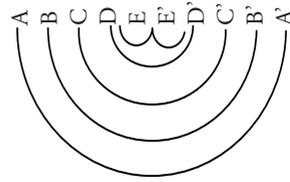
ANNEXE 1. CONSPECTUS METRORUM DES SEPT CONTRE THÈBES

1-77	prologue	Organisation de la défense Univers masculin d'ordre	Tirade d'Étéocle Rapport de l'espion Invocation aux dieux	trimètres iambiques
78-181	parodos	Affolement des Thébaines	strophicité croissante (concinne, dimètres dochmiques / trimètres)	dochmies irréguliers, iambes et rythmes mixtes
182-202	tirade d'Étéocle	Reproches sur les cris et courses	21 trimètres	trimètres iambiques
203-244	kommos épirrématique	Le chœur réitère la parodos Reproches d'Étéocle	strophes décroissantes	dochmies du chœur 3 trimètres d'éteocle
245-263	Chœur – Étéocle	Étéocle réduit le chœur au silence avec l'arme des femmes	stichomythie forme ronde	trimètres iambiques
264-286	tirade d'Étéocle	Ordres sur le mode de prière	22 trimètres	trimètres iambiques
287-368	1 ^{er} stasimon	Cité encerclée Affrontement symbolique Prière aux dieux	1 ^{er} couple strophique (3 parties, concinne)	iambes lyriques 6 phérecratians refrain éolien
		Tableau à l'irréel de la cité dévastée et du rapt des vierges	2 ^e couple strophique (non concinne)	ioniques, choriambes iambes lyriques
		Tableau imaginé au présent du pillage de la cité	3 ^e couple strophique	dochmies + trochées et lécythes
369-374	Chœur	Annonce de l'entrée de l'espion et d'Étéocle	3 trimètres 3 trimètres	trimètres iambiques
375-652	Messenger-Étéocle-Chœur	Scène des boucliers	Récit du messenger Tirade d'Étéocle Réaction du chœur 3 couples strophiques	trimètres iambiques trimètres iambiques dochmies, iambes lyriques
653-676	tirade d'Étéocle	Décision d'affronter Polynice	24 trimètres	trimètres iambiques
677-682	Chœur – Étéocle	Tentative de l'écartier du combat	6 trimètres	trimètres iambiques
683-711	kommos épirrématique	Étéocle pris par la malédiction que le chœur tente de détourner	2 couples strophiques, strophes croissantes	dochmies du chœur 3 trimètres d'éteocle
712-719	stichomythie	Défaite du chœur (et d'Étéocle)	forme catalogique	trimètres iambiques
720-791	2 ^{ème} stasimon	Malédiction familiale	5 couples strophiques 1 concinne 2 concinne 3 concinne 4 concinne 5 non concinne	1 ioniques 2 iambes lyriques + lécythes 3 iambes lyriques + dactyles + col. éoliens 4 iambes / lécythes 5 iambes lyr. + doch.
792-802	récit du messenger	Salut de la cité	11 trimètres	trimètres iambiques
803-814	stichomythie	Le chœur devine la mort d'Et.	forme ronde	trimètres iambiques
815-821	tirade du messenger	Il y a matière à joie et à pleurs	8 trimètres (ou 6)	trimètres iambiques
822-831	3 ^{ème} stasimon		prélude anapestique	<i>anapestes lyriques</i>
832-960	3 ^{ème} stasimon		1 triade strophe – antistrophe épode	iambes syncopés, lécythes, dochmies iambes syncopés
861-873	interpolé ?	Arrivée d'Ismène et Antigone	systèmes anapestiques	<i>anapestes de marche</i>
961-1004	exodos	Division en demi-choeurs Thrène antiphonique	3 couples strophiques – str-ant 2 – str-ant 3 – str-ant 4 2 triades – str-ant 5 – épode 5 – str-ant 6 – épode 6	– 2 iambes syncopés + anapestes – 3 iambes lyriques, lécythes, dochmies ? – 4 ia. lyr. + ioniques – 5 iambes lyriques, lécythes, δ, ia résolus – 6 iambes lyriques δ – ep. iambes lyriques
1004-65	Interpolé ?	Altercation gardes – Antigone	système accentuel non eschyléen	trimètres iambiques

Annexe 2. *Conspectus metrorum* des Perses

1-64	Parodos anapestique	Définition de la voix du Chœur Catalogue des guerriers partis	systèmes longs	<i>anapestes de marche</i>
65-139	Parodos lyrique	Départ de Xerxès avec son armée Hantise de la défaite	4 couples strophiques 1 triade mésodique	ioniques
			1 couple strophique	lécythes (tro / ia ?)
140-154	Assemblée du Chœur	Le chœur voit s'avancer la Reine	systèmes courts	<i>anapestes de marche</i>
155-175	Dialogue Atossa – Chœur	Accueil de la Reine Demande de conseils au Chœur	tirade du Chœur tirade de la Reine	<i>tétramètres trochaïques</i>
176-214	Le songe d'Atossa	Récit du songe	récit de la Reine	trimètres iambiques
215-231 232-248	Conseil du chœur Stichomythie	Rites à accomplir, confiance La démocratie athénienne	tirade du Chœur stichomythie	tétramètres trochaïques
249-255	Récit du messenger	Défaite des Perses	tirade du Messenger	trimètres iambiques
256-289	Kommos épirrématique	Lamentations du Chœur et du Messenger, Reine muette	strophe du Chœur 2 trimètres du Messenger	trimètres iambiques iambes, dochmies...
290-514	Reine-messenger 3 récits	Catalogue des morts (290-330) Bataille 1, Salamine (331-434) Bataille 2, île (435-477) Retour (478-517)	demandes de la Reine 3 récits du Messenger dialogue	trimètres iambiques
515-531	Chœur Reine	Visions nocturnes accomplies R. décide l'offrande du <i>pelanos</i>	tirade de la Reine	trimètres iambiques
532-547	Prélude anapestique	Hymne à Zeus Thrène des femmes vs hommes	systèmes courts	<i>anapestes</i>
548-597	1 ^{er} stasimon	Thrène officiel sur l'Asie entière	3 couples strophiques	dactyles métrique éolienne
598-622	2 ^e épisode	Recette et offrande du <i>pelanos</i>	25 trimètres	trimètres iambiques
523-632	Prélude anapestique	Demande à la reine les libations	systèmes courts	<i>anapestes</i>
633-680	2 ^e stasimon	Evocation de Darios	2 couples strophiques 1 triade épodique	mètres éoliens mêlés ioniques
681-693	Darios	Questions au Chœur	tirade de Darios	trimètres iambiques
694-702	Kommos épirrématique Darios / chœur	Chœur interdit, incapable de répondre au roi, la reine doit prendre le relais	strophe du Chœur 3 tétr. troch. cat. antistrophe du Chœur	ioniques tétramètres trochaïques
703-714 715-738 739-758	Darios – Atossa Darios – Atossa Darios	Questions / Réponse Récit du désastre Prédiction de Darios réalisée	6 tétr. + 6 tétr. stichomythie	tétramètres trochaïques
759-786	Darios	Catalogue des ancêtres royaux de Xerxès	tirade de Darios	trimètres iambiques
787-799 800-842 843-851	Darios – Chœur Darios Chœur – Atossa	Questions sur l'avenir Prédiction de Darios Atossa part accueillir Xerxès	dialogue tirade de Darios dialogue Chœur – Atossa	trimètres iambiques
852-906	3 ^e stasimon	Catalogue des îles	1 couple strophique 1 triade	dactyles + trochées quelques lécythes
907-916	Arrivée de Xerxès	Souhait d'être mort au combat	1 système long	<i>anapestes</i>
917-930	Chœur	Réprimandes en thrène	systèmes courts	<i>anapestes lyriques</i>
931-1077	Exodos	Antiphonie Xerxès / Chœur Catalogue antistrophique des guer- riers morts	6 couples strophiques 1 triade	1 anapestes lyriques 2 ioniques, lécythes, anapestes 3 ia, ioniques, anapestes 4 iambs lyriques 5 ia lyr/phérecratiens 6 ia lyr/aristophanien 7 iambs lyr., anapestes, trochées, dochmie ?

ANNEXE 3. LA FORME À CŒUR DOUBLE DES SEPT CONTRE THÈBES



A Prologue, hymnes grondants de reproche redoutés par Étéocle en cas de défaite (1-77)

B Parodos, dysfonctionnement de la voix chorale et perversion de la prière en thrène, le chœur comme voix de l'Erinyes (78-181)

C 1^{er} épisode, les femmes ennemis du dedans menaçant la cité, réduction du chœur au silence par la forme ronde (182-286)

D 1^{er} Stasimon : fausses prophéties du chœur (287-368)

E Catalogue des boucliers = 1^e structure annulaire à cœur double (369-676)

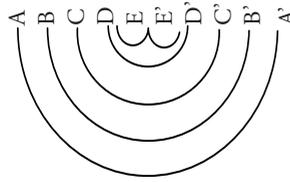
E' Étéocle contre Polynice = 2^e structure annulaire à cœur double (677-719)

D' 2^{ème} Stasimon : le chœur déchiffre l'action de l'Erinyes familiale depuis la transgression de Laïos (720-791)

C' 3^{ème} épisode, Étéocle ennemi du dedans dont la mort assure le salut de la cité, le chœur réduit au silence le messager (792-821)

B' 3^{ème} Stasimon, le chœur retrace l'action de l'Erinyes, l'arbitrage de l'étranger de Chalybe et la malédiction accomplie (822-960)

A' Exodos, thrène final du chœur, *l'ἔτερον κλέος* d'Étéocle (961-1004)



A Prologue, discours d'Étéocle aux citoyens, discours de l'espion, prière aux dieux, trimètres iambiques (1-77)

B Parodos, strophicité croissante et dysfonctionnement de la responsio (78-181)

C 1^{er} épisode, tirade d'Étéocle + kommos épirrhématique dochmies / iambes + stichomythie + tirade d'Étéocle (182-286)

D 1^{er} Stasimon : 3 couples strophiques, iambes lyriques + rythmes éoliens + touche d'ioniques + trochées (287-368)

E Catalogue des boucliers = 6 couples de tirades, 3 couples strophiques, trimètres / dochmies (369-676)

E' Étéocle contre Polynice = Étéocle — chœur, kommos épirrhématique dochmies / iambes + stichomythie (677-719)

D' 2^{ème} Stasimon : 3 couples strophiques, dominante d'ioniques + mètres éoliens + iambes lyriques + lécythes (720-791)

C' 3^{ème} épisode, tirade du messager, stichomythie messager / chœur, tirade du messager, trimètres iambiques (792-821)

B' 3^{ème} Stasimon, avec anapestes et responsio strophique, prélude anapestique, thrène, triades en iambes syncopés et lécythes (822-960)

A' Exodos, thrène final du chœur, cortège organisé, aniphonie entre demi-choeurs (maîtrise de la responsio), iambes lyriques, lécythes, ioniques (961-1004)

ANNEXE 4. FORME DU *DIADUOS* DANS LES PERSES.

- A. Catalogue des guerriers vivants, attraque voilée de Xerxès, *νέον δ' ἀνδρῶν βαυῦζει* (1-64)
- B. Traversée de l'Hellespont, *ὑβρις* de Xerxès et de son armée (65-139) + conseil du Choeur sur le sort de Xerxès, arrivée d'Atossa (140-154)
- C. Accueil d'Atossa, demande de conseils, offre de conseils du Choeur (155-175)
- D. Songe d'Atossa, vêtements de Xerxès (176-214)
- E. Le Choeur conseille une offrande à Darios, la reine ne se fie qu'à lui comme interprète et conseiller (215-231)
- F. Stichomythie sur Athènes, cité où la loi est « roi » (232-248)
- G. Arrivée du Messager, annonce du désastre (249-255)
- H. Kommos, le Choeur chante, la Reine reste muette (256-289) puis réclame un catalogue, *λέξον καταστάς* (290-330)
- I. La reine réclame un récit en anapeste, *ἀναστρέψας πάλιν* (331-352)
- a. Double récit de la bataille, *κυκλοῦντο... ὄσπ' ἀμηχανεῖν* | ὄποι τράποντο + péan des Grecs (353-434)
- b. Xerxès assiste à la mort ignominieuse des Perses à Salamine et déchire ses vêtements (435-477)
- c. Le retour, *φύγη* (478-517)
- J. La reine va chercher le *pelanos* (515-531)
- K. Thrène des femmes et des hommes sur la cité (532-547), puis sur l'Asie entière (548-597)
- J' Recette et offrande du *pelanos* (598-622)
- H' a. Libations d'Atossa et hymnes du Choeur pour ramener l'ombre hors des Enfers (623-632)
- G' b. Hymne d'évocation de l'ombre de Darios (633-656)
- F' c. Darios en gloire dans ses vêtements somptueux + thrène du Choeur (657-680)
- E' Darios ramené hors des Enfers demande la raison du thrène (681-693)
- D' Kommos, le Choeur n'ose parler devant Darios qui réclame un catalogue et fait parler la Reine, *λέξον* (694-702)
- C' Question de Darios, la Reine annonce le désastre (703-714)
- B' Stichomythie sur Athènes, le désastre infligé aux Perses (715-738)
- A' Darios interprète le désastre, Xerxès comme *νέος* victime de mauvais conseillers (739-758)
- Départ d'Atossa pour donner des vêtements à Xerxès, prophéties de Darios à la demande du Choeur, vêtements de Xerxès (759-842)
- B'. Catalogue des îles sous l'empire de Darios, perdues par Xerxès (852-906) + arrivée de Xerxès, reproches du Choeur (907-930)
- A'. Catalogue des guerriers morts, dénonciation de l'*ὑβρις* de Xerxès qui a perdu son armée (931-1077)