

Les Périphéries de la guerre dans *Les Perses*, *Les Sept* et *Les Suppliantes* d'Eschyle

The Peripheries of War in Aeschylus's *The Persians*, *The Seven* and *The Suppliants*

ROVA LYON

Université de Strasbourg

lyon@unistra.fr; lyonrova@gmail.com

Mots-clés

tragédie ; Eschyle ;
guerre ; pathos ;
émotions.

Keywords

tragedy; Aeschylus;
war; pathos; emo-
tions.

La guerre est un thème essentiel de la littérature ancienne. Elle est le cadre dans lequel cette dernière commence en Occident avec Homère et ses héros en quête de gloire. Elle le demeure avec l'apparition de la tragédie, mais le but et la façon dont elle est présentée ne sont plus les mêmes. Les armées, avec Eschyle, ne sont plus au premier plan : place a été faite à ceux qui souffrent, non pas les batailles, mais le désespoir de leurs pertes. Ainsi la tragédie se concentre sur les périphéries de la guerre en mettant celle-ci, faite d'armes et de sang, en périphérie de la scène. Et cela parce qu'elle justifie ce qu'Eschyle montre à ses spectateurs : les réactions émotionnelles de ceux qui restent derrière, de ceux qui fuient ou de ceux qui sont sur le point de subir le conflit. L'objectif de cet article est donc de montrer comment et pourquoi la guerre, dans *Les Perses*, *Les Sept* et *Les Suppliantes*, trois pièces présentant le temps qui suit, accompagne et précède la guerre, est mise en périphérie de la scène pour le bénéfice de la monstration des émotions provoquées par la guerre, passée, actuelle ou à venir.

War is an essential theme in ancient literature. In the West, it was the setting for Homer's heroes' quest for glory. This framework is preserved when tragedy is born, but its purpose and the way it is presented are no longer the same. With Aeschylus, armies are no longer in the foreground: the focus is on those who suffer, on their despair and loss, not on the battles themselves. Thus, tragedy focuses on what we may call the periphery of war, moving the war itself, with its weapons and blood, to the periphery of the stage. This is precisely because it justifies what Aeschylus shows his audience: the emotional reactions of those who remain behind, those who flee away or those who are about to undergo the horrors of the conflict. The aim of this article is therefore to show how and why war, in *The Persians*, *The Seven* and *The Suppliants* – three plays that depict the atmosphere and events following, accompanying and preceding war – is sent to the periphery of the stage for the benefit of the display of the emotions caused by war: past, present or future.

« Le poète doit cacher ce qui est affreux, il ne doit pas le publier, ne doit pas l'enseigner » (Judet de La Combe, 2012 : 133) dit l'Eschyle d'Aristophane à Euripide lors de leur confrontation aux enfers. Cette affirmation indique ce qu'il faudrait éviter dans tout bon poème ; les *πονηρά*¹ devraient en être absents. Or, comme toutes les pièces conservées d'Eschyle ont pour toile de fond la guerre, le premier constat à faire serait d'affirmer que le dramaturge porte, dans ses œuvres, l'idée d'une guerre fondamentalement honorable. Pourtant il y a loin de ses œuvres à la quelconque représentation d'une guerre honorable, lorsque l'on voit le spectacle qu'il en donne à ses spectateurs : non pas d'abord celui des affrontements au cours desquels pourraient briller les valeurs aristocratiques, mais les souffrances qui l'accompagnent, frappant principalement ceux qui généralement ne prennent pas part au combat. Eschyle opère ainsi, lorsqu'il s'empare du sujet de la guerre, un déplacement, en se focalisant non pas sur ses éléments centraux, les batailles et les guerriers, mais sur ses périphéries, sur ceux qui ont à en subir les conséquences, à savoir les familles et les cités qui y ont été mêlées. En somme, en opérant un pas de côté, le genre tragique (Eschyle le premier) met en scène des espaces et des temps que la guerre parasite. Les périphéries de la guerre peuvent ainsi se comprendre comme des zones d'interférences où se manifeste le temps de la crise dans le bouleversement de l'ordre habituel des choses, dont « les larmes collectives » (Arnould, 1990 : 51) sont la marque. Mais si les périphéries de la guerre sont mises sur le devant de la scène chez Eschyle, c'est parce que la guerre, dans ses éléments centraux, est reléguée en périphérie de l'espace scénique visible. De ce fait, la mise à distance de cet événement destructeur autorise à penser que la guerre est perçue par le dramaturge comme un *πονηρόν*, étant donné qu'on la produit non pas directement sur la scène², mais de façon « cach[ée] » (Judet de La Combe, 2012 : 133) derrière le voile de la parole. Cette parole qui dit la destruction servirait ainsi, dans une certaine mesure, de repoussoir à la guerre et de cause nécessaire à la manifestation des émotions qu'elle provoque chez ceux qui n'y prennent pas part directement. Pour exposer cela, nous nous appuyons sur *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes* et *Les Suppliantes*.

I. La guerre aux périphéries de la scène : *Les Perses* (480-514)

La guerre correspond à ce qu'Aristote nomme *πάθος*, elle est une « *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανεροῦ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνία καὶ τρώσεις ὅσα τοιαῦτα* (Aristote, *Poétique* 1452b 11-13) »³. De fait, elle détruit et apporte les souffrances, cependant elle ne semble jamais présentée aux spectateurs de manière manifeste, alors que l'expression « *ἐν τῷ φανεροῦ* » le suggère, étant donné que les actions destructrices se produisent majoritairement en dehors de la scène. Sur cette dernière, ce qu'ils ont pu observer sont non pas les affrontements qui ont eu lieu entre l'armée perse et l'armée grecque, mais des personnages qui en ont fait entendre le récit. En somme l'expression « *ἐν τῷ φανεροῦ* » envisage une autre possibilité de la

¹ Il s'agit ici des choses mauvaises d'un point de vue moral. Ce terme, au singulier dans la citation précédente, est rendu par « affreux ».

² La représentation de la guerre sur la scène rencontre, de toute manière, des problèmes d'ordre technique.

³ « [l'évènement pathétique] est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre ». Traduction par Jean Hardy, in HARDY, Jean (Ed. et Tr.) (2019²), *Aristote, Poétique*. Paris, p. 45. L'expression « sur la scène », traduisant « *ἐν τῷ φανεροῦ* », est discutée car, comme le mentionne Barbara Gernez, « une telle lecture présente le double défaut de ne tenir compte ni de l'histoire du théâtre grec dans lequel les meurtres sur scène sont très rares, ni des indications d'Aristote sur le statut du « pathétique » tel qu'il sera précisé au chapitre 14 ». C'est pourquoi elle traduit cette expression par l'adjectif « visibles ». Cf. GERNEZ, Barbara (Tr.) (2019). *Aristote, Poétique*. Paris, p. 43.

monstration de l'évènement. Elle opère sur la scène, mais au deuxième degré, non pas celui de l'être, mais celui du paraître que l'on construit par le biais de la parole.

Pour voir comment une partie de cet évènement destructeur est construit sur la scène dans *Les Perses*, partons du θέατρον⁴. Les spectateurs y sont installés, observant sur la scène un bâtiment ancien non loin du palais de Suse. Ce lieu est pour les spectateurs un espace scénique visible. Or les actions qui s'y déroulent ne prennent leur pleine signification qu'en rapport avec des actions qui, elles, se déroulent ou se sont déroulées en d'autres lieux, en périphérie de la scène. De même, la majorité des discours que tiennent les personnages renvoient eux aussi à ces autres lieux. En somme l'espace visible de la scène ne vaut pas pour lui-même, il ne cesse de renvoyer à un ailleurs. Georges Zaragosa a qualifié cette caractéristique de la tragédie grecque de « processus dramaturgique de l'espace invisible » (2001 : 5). Il remarque que cet espace, dans *Les Perses*, « est poussé à son extrême limite » (5), car il « est désigné durant toute la durée du déroulement dramatique comme lieu essentiel » (5), faisant de « l'espace scénique [...] qu'Eschyle nous donne à voir [...] la chambre d'écho de cet autre espace, lointain, sur lequel se focalise toute l'attention et l'intérêt des personnages et des spectateurs » (5).

L'écho dont il est fait mention est une aubaine pour nous, car il contient la possibilité de présenter le πάθος, par le biais de la parole, ἐν τῷ φανεροῦ. Bien loin de voir la guerre se dérouler devant eux, les spectateurs et les personnages entendent son récit, et, s'ils finissent tout de même par la voir, ce n'est pas au moyen de la vue mais de l'ouïe. En somme le spectateur, au théâtre, assiste à une double représentation, à la fois physique, dans la mesure où il voit et entend le spectacle auquel il assiste, et mentale, puisque ce spectacle excède la dimension scénique.

Le problème qui se pose alors pour le dramaturge et les acteurs est de permettre à la parole de suppléer l'être manquant pour le faire surgir, afin qu'il soit possible « au travers de l'entendre » (Loroux, 1989 : 175) de restituer « le voir perdu » (175). La parole serait ainsi capable de mettre en présence, de rendre visible ce qui ne l'est pas. Cette caractéristique de la parole a attiré l'attention des anciens rhéteurs. Les Grecs l'ont nommée *enargeia*. À ce sujet Barbara Cassin fait remarquer que les termes qui disent l'évidence, en grec, ne sont pas issus du verbe « voir », mais des termes qui renvoient à la monstration, à la lumière et au dire, aussi conclut-elle que « dans le vocabulaire de l'évidence en grec, il n'y va pas tant d'une immédiateté que d'une mise en visibilité ; et que cette mise en visibilité peut impliquer une construction de type langagier ou énonciatif » (1997 : 18).

C'est sur cette « construction de type langagier », capable de mettre l'évènement de la guerre sous les yeux que nous allons nous arrêter pour nous pencher, tout d'abord, sur la déroute de l'armée perse qui suit sa défaite lors de la bataille de Psyttalie (*Les Perses* : 480-514).

Ἄγ. – Ναῶν δὲ ταγοὶ τῶν λελειμμένων σύδην

480

κατ' οὐρανὸν οὐκ εὐκκοσμον αἴρονται φυγὴν·
στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς ἐν τε Βοιωτῶν χθονὶ
διώλλυθ', οἳ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος
δίψῃ πονοῦντες, οἳ δ' ὑπ' ἄσθηματος κενοί

Messenger – Les chefs des navires
qui sont demeurés intacts, dans un
désordre précipité, ont pris la fuite au
gré du vent. Le reste de l'armée, sur la
terre des Béotiens, était détruit : les uns,
autour de l'éclat d'une source, souffre de
la soif, tandis que nous, épuisés

⁴ Il s'agit de l'endroit où sont installés les spectateurs.

.....

διεκπερῶμεν ἕς τε Φωκίεων χθόνα 485
καὶ Δωριίδ' αἴαν, Μηλιᾶ τε κόλπον, οὗ
Σπερχειὸς ἄρδει πεδίον εὐμενεῖ ποτῶ.
Κάντεῦθεν ἡμᾶς γῆς Ἀχαΐδος πέδον
καὶ Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπανισμένους
βορᾶς ἐδέξαντ'· ἔνθα δὴ πλεῖστοι θάνον 490
δίψῃ τε λιμῶ τ' ἀμφότερα γὰρ ἦν τάδε.
Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν ἕς τε Μακεδόνων
χώραν ἀφικόμεσθ', ἐπ' Ἀξίου πόρον,
Βόλβης θ' ἔλειον δόνακα, Πάργαιόν τ' ὄρος,
Ἡδωνίδ' αἴαν. Νυκτὶ δ' ἐν ταύτῃ θεός 495
χειμῶν ἄωρον ὤρσε, πήγνυσιν δὲ πᾶν
ῥέεθρον ἀγνοῦ Στρυμόνος· θεοὺς δὲ τις
τὸ πρὶν νομίζων οὐδαμοῦ τοτ' ἠῦχετο
λιταῖσι, γαῖαν οὐρανόν τε προσκυνῶν.
Ἐπεὶ δὲ πολλὰ θεοκλυτῶν ἐπάύσατο 500
στρατός, περᾶ κρυσταλλοπήγα διὰ πόρον·
χῶστις μὲν ἡμῶν, πρὶν σκεδασθῆναι θεοῦ
ἀκτῖνας, ὠρμήθη, σεσωσμένος κυρεῖ·
φλέγων γὰρ ἀνγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
μέσον πόρον διῆκε θερμαίνων φλογί· 505
πίπτον δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν· ἠτύχης δὲ τοι
ὄσσις τάχιστα πνεῦμ' ἀπέρορξεν βίου·
ὄσοι δὲ λοιποὶ κᾶτυχον σωτηρίας,
Θρηάκην περᾶσαντες μόγις πολλῶ πόνῳ,
ἦκουσιν ἐκφυγόντες, οὐ πολλοὶ τινες, 510
ἐφ' ἐστιοῦχον γαῖαν, ὡς στένειν πόλιν
Περσῶν, ποθοῦσαν φιλότατην ἦβην χθονός.
Ταῦτ' ἔστ' ἀληθῆ· πολλὰ δ' ἐκλείπω λέγων
κακῶν ἃ Πέρσαις ἐγκατέσκηψεν θεός

d'essoufflement, <...>⁵ nous passons en terre phocidienne et dorienne, et jusqu'au golfe de Mèlos, où le Sperchios arrose la plaine de sa boisson bienfaisante. Et de là, la contrée du pays d'Achaïe et les cités des Thessaliens nous accueillirent alors que nous étions à court de nourriture. Et là, un très grand nombre mourut de soif et de faim : voilà l'un et l'autre de nos malheurs. Nous parvînmes à la terre de Magnésie, et au territoire des Macédoniens, près du cours de l'Axios, au roseau marécageux du Bolbè, au mont Pangée, et à la terre d'Édonie. Au cours de cette nuit un dieu excita un hiver hors de saison : il fige totalement la course du Strymon sacré. Alors qu'auparavant on ne comptait les dieux pour rien, voilà qu'on adressait des vœux faits de prières en se prosternant devant la terre et le ciel ; et, après que l'armée eut cessé ses nombreuses invocations aux dieux, elle traverse le passage pris par la glace. Et quiconque parmi nous s'élança, avant que ne fussent répandus les rayons du dieu, se trouve sauvé car, dans son flamboiement éclatant, le disque brillant du soleil fit fondre le milieu du passage en le réchauffant de sa flamme ; ils tombaient les uns après les autres : heureux qui exhala le plus vite le dernier souffle de vie ! Ceux qui restent et qui ont trouvé le salut, après avoir traversé péniblement la Thrace à grand-peine, reviennent de leur fuite, non pas en grand nombre, auprès de la terre protectrice de leur foyer, pour faire gémir la cité des Perses qui regrette la très chère jeunesse de son pays. Voilà la vérité, et en parlant je laisse de côté bien des malheurs qu'a fait s'abattre un dieu sur les Perses.

Traduction personnelle

⁵ Lacune

Le messager commence son intervention dès le vers 249, en annonçant le thème du discours qu'il s'apprête à prononcer. Il ne le fera pas d'une traite mais suivra les consignes de la Reine, en répondant à ses questions. Pour le passage qui nous intéresse, quelques 200 vers après, elle lui demande de dire quels sont les vaisseaux qui ont échappé à la mort, où il les a laissés et s'il est capable de l'indiquer exactement (478-479).

Nous aurions donc pu nous attendre à ce que la majeure partie du discours portât sur les navires, or le messager ne leur accorde que deux vers (480-481), qui nous apprennent leur fuite. Il en est ainsi parce qu'il accompagnait l'armée de terre, donc, en témoin des événements, il ne pouvait raconter exactement ce qu'il avait vu. Pour rendre compte de sa vision, il déroule les faits suivant certaines modalités, verbales d'une part, structurales de l'autre.

Nous relevons 35 formes verbales dans cet extrait. Elles se partagent entre les temps du présent, de l'imparfait, de l'aoriste et du parfait⁶. La prédominance du présent a pour effet d'établir une équivalence entre le temps de l'action et celui du discours, tout en insistant sur le caractère soudain et imprévu du désastre grâce à la concurrence des aoristes.

La disposition du discours, quant à elle, épouse de manière linéaire le déploiement des événements. Du vers 480 au vers 483 sont présentés deux groupes : l'armée navale et l'armée terrestre qui elle-même est décrite dans ses éléments constitutifs, du vers 483 au vers 487, grâce au balancement « μὲν δὲ ». C'est alors l'occasion pour le messager d'entamer le récit de la retraite à laquelle il a participé et qui peut s'apparenter à un récit de voyage, du fait de la mention des lieux traversés et des précisions géographiques qu'il donne parfois, invitant la Reine et son public à se représenter mentalement leur parcours. Toutefois, il ne se contente pas simplement d'inscrire l'action dans l'espace, il l'inclut également dans une trame temporelle, par le biais d'une séquence jour/nuit/jour⁷ qui en appelle, de la part du public, à une expérience sensorielle reposant sur le souvenir du sens du toucher. De fait, en évoquant le retour du soleil et de la chaleur après le froid de la nuit, il renvoie son auditoire à une expérience que la plupart connaît, pour l'avoir déjà éprouvée, à ceci près que l'élément positif, le lever du soleil, s'avère pour les Perses un pas supplémentaire dans le malheur. En somme, la mise en évidence passe ici par un emploi soutenu du temps du présent, par la focalisation de plus en plus précise sur les éléments d'un groupe, l'utilisation d'effets de réel⁸, un appel au sens par le biais du souvenir et une disposition claire du discours qui suit le schéma suivant : présentation des armées (480-483), focalisation sur l'armée de terre et sa division (483-485), récit de voyage (485-495), séquence temporelle explicite (495-507), focalisation sur les survivants et leur retour au pays (508-511), retour au temps du drame (511-514).

Ici, nulle mention explicite du κλέος⁹ qu'a pu obtenir l'armée grecque. Si le concept est présent, il se laisse seulement deviner à rebours, à travers l'exposition du malheur de l'armée adverse. Le dramaturge n'a donc pas choisi de montrer la guerre dans ses éclats illustres, mais dans ses revers en donnant à voir, du point de vue des Perses, le coût qu'implique la victoire¹⁰,

⁶ Présent (quinze formes), imparfait (six formes), aoriste (onze formes) et parfait (trois formes).

⁷ *Les Perses* : 495 (arrivée de la nuit) et 502-503 (retour du jour).

⁸ Il s'agit des mentions géographiques renvoyant à des lieux réels comme « la terre des Béotiens » (482), la « terre phocidienne et doriennne » (485-486), le golfe de Mélos (486), le Sperchios (487), etc., et des détails qui permettent de se les représenter avec plus de réalisme, comme « l'éclat d'une source » (483) et « la plaine » (487). En somme, la vraisemblance de la description et, par extension, du discours est d'autant plus forte qu'elle prend appui sur des référents réels.

⁹ La renommée, la gloire que l'on obtient au combat. Étéocle la préfère à la vie dans *Les Sept*. Cf. *Les Sept contre Thèbes* : 685.

¹⁰ Dans *l'Agamemnon* aussi la destruction qu'implique la victoire est présente. Cf. *Agamemnon* : 321-387, 429-436, 525-528, etc.

à savoir la destruction et la souffrance des hommes. La première est dite par leur mort ; cependant les verbes qui l'expriment « διώλυθ' » (483), « θάνον » (490) et « πίπτον » (506) ne se contentent pas seulement d'indiquer factuellement ces événements, auquel cas l'emploi de l'aoriste eût été suffisant. L'usage de l'imparfait, pour deux d'entre eux, entraîne la narration du messager du côté de la description et, de cette manière, met l'accent sur leurs derniers instants, augmentant ainsi la charge pathétique de cet extrait, dans la monstration des corps qui s'affaissent. Cependant à la mort qui est donnée à voir répond celle que l'on atténue. Ainsi le long catalogue initial (1-58), qui exposait la grandeur de la force perse lors de son départ, se trouve considérablement réduit, « οὐ πολλοί τινες », lors de son retour.

Mais, que l'on doive mourir ou vivre, l'heure est à la souffrance. Elle est à l'image de la longueur de leur périple, extrême, comme le souligne l'expression redondante « μόγῃς πολλῆ πόνῳ » (509). Les précisions géographiques du récit de voyage servent ainsi d'arrière-plan sur lequel sont développés les maux qu'endurent les hommes. En deux lieux différents ils doivent souffrir la soif (484) et la faim (489-490). Ces souffrances sont d'autant plus terribles qu'elles les accablent en des endroits qui devraient les atténuer. Et, comble de l'horreur, la nature elle-même leur fait obstacle (502-507).

La guerre dans sa mise en avant par le discours est ainsi repoussée ; elle est ce que l'on fuit par ce qu'elle est ce qui détruit mais, paradoxalement, dans les épreuves qui se dressent sur le chemin des survivants, la destruction elle-même devient un bien que l'on souhaite (506-507). La guerre pousse donc au changement des conduites humaines (497-499).

II. La scène à la périphérie des combats : perspective émotionnelle

Ce changement des conduites humaines, que donne à voir la tragédie, est perceptible à la fois dans le texte tragique et dans ce que devait être la mise en scène. Il apparaît comme une conséquence du πάθος survenu hors de la scène, à ses périphéries. En somme il est une réaction à la guerre, cet événement destructeur que caractérise le πάθος, présenté au deuxième degré par le biais de la parole.

Il arrive aussi que le terme πάθος soit traduit par « émotion », on pourrait donc inférer, comme Renate Schlesier, qu'il englobe deux réalités, à savoir « l'évènement 'pathétique' » (Schlesier, 2009 : 85) et « l'émotion 'pathétique' » (85) provoquée par l'évènement. Si bien que ce terme posséderait un versant objectif et un versant subjectif dont l'un est « la cause et l'autre l'effet » (85). Ainsi la manifestation des événements opérant au premier degré concerne « l'émotion pathétique », la dimension subjective du πάθος, dans la mesure où, depuis les gradins, les spectateurs ont observé les réactions des personnages provoquées par « l'évènement pathétique », à savoir leurs émotions¹¹.

Certains termes, certaines expressions expriment ces émotions, mais il s'agit alors, bien souvent, de les montrer d'une manière seconde qui se contente de les dire. Pour en apercevoir les manifestations directes, il faut se concentrer sur le jeu des acteurs en essayant d'observer les indices de mise en scène présents dans le texte.

De manière globale, ces indices laissant percevoir des réactions émotionnelles sont peu nombreux. Nous avons pu en relever quatre dans *Les Suppliantes*, six dans *Les Sept* et sept dans *Les Perses*. Aux vers 365-366 de la première pièce, l'expression « Οὔτοι χάθησθε δωμάτων

¹¹ Nous pensons l'émotion comme Julien Bernard la conçoit, à savoir comme « une modification ressentie de l'état du corps dont le motif ou la cause résulte d'une perception ou d'une pensée » in BERNARD, Julien (2017), *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*. Paris, p. 34.

ἐφέσται / ἐμῶν»¹² laisse penser que les filles de Danaos sont assises ou accroupies près des autels, dans l'une des positions rituelles des suppliants. Cette position rend donc compte du danger et de la peur qui guide leur démarche, mais aussi de leur détermination face au danger, car elles restent ainsi pendant l'équivalent d'au moins 48 vers. Nous les retrouvons « ἐν θεῶν ἔδραισιν ὧδ' ἰδρυμένας »¹³, au vers 413. Après l'annonce de l'arrivée de la flotte, au vers 729, leur peur se manifeste par des tremblements involontaires comme le suggère l'emploi défensif du verbe τρέω de la part de leur père qui cherche à les rassurer, « μὴ τρέσητέ νιν »¹⁴ leur dit-il. Enfin, lors de leur face à face avec le héraut des fils d'Égyptos, l'élévation de leur voix trahit à nouveau leur peur, comme en attestent les railleries de cet homme qui n'a que faire de leurs cris (872-875).

Dans la deuxième pièce, les vers 185-186, placés dans la diatribe d'Étéocle contre le chœur, laissent entendre que les femmes qui le composent ont dû, lors de leur prise de parole initiale, marquée elle aussi par la peur, sinon se jeter, du moins s'accroupir auprès des statues des dieux en criant, car il leur reproche d'avoir « πεσοῦσας », « αὔειν » et « λαλάζειν »¹⁵ après avoir couru à travers la cité, comme le suggèrent le vers 191 et le groupe nominal « τάσδε διαδρομούς φηγάς »¹⁶. Nous pouvons être plus précis au sujet de ces agenouillements, car le chœur, en revenant sur sa conduite passée, fait mention, au vers 214, de prières effectuées au nom ou en direction des bienheureux. Si nous avons à l'esprit que la prière bien souvent est accompagnée de gestes et que ces bienheureux doivent désigner des divinités ouraniennes, nous pouvons imaginer que ces femmes criaient à genoux, les bras tendus vers le ciel, après avoir couru.

Enfin dans *Les Perses*, la première indication scénique qui traduit l'emprise des émotions sur les corps passe par la présence silencieuse de la reine sur la scène, dans les vers 246 à 290, lors de l'arrivée du messager. Nous pouvons comprendre que la reine est prostrée sous le choc de la nouvelle. Cette présence silencieuse de la reine est renouvelée dans les vers 623 à 709, à ceci près qu'elle est, cette fois-ci, accablée par le chagrin, car le fantôme de son époux, au vers 705, lui demande de faire cesser ses pleurs. L'affliction était également présente lors du retour de la reine qui explique, aux vers 607-609, avoir mis des vêtements plus sobres qui convenaient mieux à la situation. La peur est, elle aussi, présente dans ses manifestations incontrôlées. C'est elle qui empêche le chœur de faire face à son roi qu'il a rappelé d'entre les morts aux vers 694-697 et 700-702.

Jusqu'à présent nous avons envisagé les réactions émotionnelles seulement par rapport aux individus et à leur for intérieur. Toutefois il arrive également qu'en des circonstances particulières un groupe entier puisse les éprouver. C'est donc que l'émotion est contagieuse, qu'elle se meut dans l'espace au point, parfois, de le saturer. Cette saturation émotionnelle est palpable dans les trois pièces et nous nous arrêterons sur chacune d'entre elles pour présenter leur atmosphère.

¹² « Vous n'êtes pas assises à mon propre foyer » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 26.

¹³ « ainsi agenouillées aux autels de nos dieux » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 28.

¹⁴ « ne vous effrayez pas ! » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 39.

¹⁵ « vous jeter [...] avec des cris, des hurlements » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 117.

¹⁶ « vos courses éperdues » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 117.

La tragédie *Les Suppliantes* s'ouvre sur l'arrivée des filles de Danaos sur le territoire d'Argos auprès des autels qui sont utilisés dans le cadre des rituels de supplication. Si ces rituels seraient pour nous l'équivalent de prières insistantes et donc sans réel danger, il n'en va pas de même dans l'univers de cette pièce. De fait, lors de ces rituels, en venant toucher les autels comme le fait le chœur, en touchant des objets ou en pénétrant des lieux consacrés, on en vient à franchir une limite : celle séparant les dieux et les hommes. Cet acte implique pour le suppliant de se livrer tout entier à celui à qui s'adresse sa supplication sous l'œil de Zeus. Cependant cette action est lourde de conséquences car, en touchant ce qui est sacré, le suppliant est souillé et, pour éviter que sa souillure ne se propage, il faut que le supplié, tenu par Zeus, lui offre l'asile.

Ainsi les suppliés, Pelagos, et sa cité à travers lui, font-ils face à deux menaces : celle de la possible guerre contre les poursuivants des Suppliantes et celle de la rétribution du Zeus des Suppliants s'ils leur refusent l'asile. Cette double menace qui pèse sur la cité est donc cause de la peur. Il est possible de relever neuf termes issus de la famille de φόβος (*Les Suppliantes* : 224, 379, 479, 513, 734, 786, 891, 893 et 900), qui évoquent cette peur. Parmi eux, l'occurrence la plus significative est celle du vers 479 (« [...] ὑπιστοτος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος »)¹⁷, car elle dit de manière claire et universelle la peur que provoque ce genre de situation. Par conséquent cette émotion doit être partagée par la cité tout entière.

Cependant l'atmosphère de peur, à laquelle est en proie Argos, est la conséquence d'une autre émotion, la haine¹⁸ que vouent les Danaïdes à leurs cousins. Cette fois-ci, on relève sept termes qui l'évoquent (*Les Suppliantes* : 225, 331, 335, 487, 511, 754 et 1008), comportant la racine ἐχθ- ; et tous ces termes désignent des éléments extérieurs à la cité d'Argos. On pourrait alors envisager que celle-ci constitue un noyau en proie à la peur et entouré d'un nuage de haine qui menace d'y pénétrer.

Dans *Les Sept*, seize termes issus de la famille de φόβος rendent la peur visible (*Les Sept* : 45, 78, 121, 132, 213, 238, 240, 259, 262, 270, 287, 386, 476, 498, 500 et 806). De la même manière que dans la pièce précédente, elle semble se déployer à l'intérieur de la cité car elle résonne dans l'air (*Les Sept* : 386 et 500). En ce qui concerne la haine, dite par la racine ἐχθ-, nous retrouvons une occurrence de plus que pour les termes issus de φόβος (*Sept*. 225, 255, 283, 305, 467, 502, 509, 523, 558, 606, 621, 675, 675, 695, 869, 937, 1009). Cependant, cette fois-ci, la haine ne gravite pas autour de la cité, mais s'y déploie avec vigueur.

Ces deux pièces ont en commun de montrer des cités en proie à la peur, cependant la haine s'est établie vigoureusement dans l'une à la différence de l'autre. Cette distinction pourrait être due à la temporalité des événements, étant donné que *Les Suppliantes* évoque le temps qui précède la guerre alors que *Les Sept* présente celui de la guerre même.

En revanche, dans *Les Perses*, la haine, quoiqu'elle soit présente à cinq reprises dans l'utilisation de la racine ἐχθ- (*Les Perses* : 284, 328, 438, 451 et 1034), est celle qui succède au temps de la guerre et celle qu'éprouvent les vaincus. C'est pour cela qu'à chacune de ses mentions elle exprime en réalité la douleur de la défaite. Celle-ci se laisse voir et entendre en arrière-fond, dans les descriptions qu'en fait le chœur en l'absence de l'armée. Ainsi, dans les

¹⁷ « il n'est pas pour les mortels de plus haut objet d'effroi. » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 30.

¹⁸ Dans la classification des émotions/passions, la haine s'avère problématique car elle est considérée comme un état stable et son objet est bien souvent général. Cet aspect de la haine semble exprimé dans les mots issus de la famille de « μῖσος ». Pierre Chantraine dit à leur sujet, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, qu'ils renvoient à « une attitude plus qu'à un sentiment », tandis que ceux issus de la famille de « ἐχθος » « exprime[nt] l'inimitié, différente de la haine proprement dite, qui est exprimée par « μισέω » ou « στυγέω », et qu'ils « peu[ven]t désigner les ennemis de la patrie dans une guerre, malgré la création de πολέμιοι, etc. », p. 391.

vers 59 à 64 nous faisons face à une douleur collective, dans la personnification du pays en proie aux larmes, causées par un regret qui doit aussi être celui des parents et des épouses qui tremblent. De même, dans les vers 133 à 139, sont présentés les pleurs des épouses, dans une description pathétique de la vie de celles qui ont été laissées derrière.

Conclusion

« Ce qui est affreux », dans ces trois pièces de guerre, Eschyle l'a bel et bien caché. Sur la scène, la guerre n'est jamais présentée directement au regard du spectateur ; entre elle et lui se tiennent toujours l'intermédiaire de la parole qui l'atténue et la distance qui l'en sépare. Elle reste donc en périphérie de la scène dans sa matérialité brute. Paradoxalement, elle occupe les premiers plans car on l'invoque sans cesse pour en restituer les affres ou évoquer ses menaces, l'offrant à l'imagination de ceux qui écoutent et qui assistent à la représentation. Mais cette imagination est orientée par la manière dont la guerre est présentée. En mettant en évidence non pas les actions dignes de gloire mais celles dignes de lamentation, le dramaturge ôte à la guerre ses traits de noblesse pour exposer son autre facette : la destruction. Ses effets se font sentir au-delà du champ de bataille, en périphérie de la guerre, cette fois. Et ces périphéries ne sont pas moins que le cœur du spectacle, ces zones d'interférence que nous mentionnions au début de notre propos, à savoir ces lieux et ces corps que la guerre, d'une manière ou d'une autre, marque de son empreinte que nous avons observée sous le prisme des émotions, à la fois individuelles et collectives. En mettant ainsi les périphéries de la guerre sous le feu des projecteurs, Eschyle propose une vision générale de cette réalité, englobant à la fois civils et soldats, dévêtue de ses atours glorieux.

BIBLIOGRAPHIE :

ALAUX, Jean (2001). La caresse divine et le rapt masculin : Représentation du féminin dans les *Suppliantes* d'Eschyle. *L'information littéraire*, 53, 2, 10-20.

ALAUX, Jean (2001). *Mimésis et katharsis* dans *Les Perses* ». *L'information littéraire*, 53, 1, 3-13.

ARNOULD, Dominique (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris : Belles Lettres.

AUBRIOT-SÉVIN, Danièle (1992). *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e siècle av. J.-C.*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

BERNARD, Julien (2017). *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*. Paris : Métaillé.

CASSIN, Barbara (1997). Procédures sophistiquées pour construire l'évidence. In LÉVY, Carlos, & PERNOT, Laurent (Eds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)* (pp. 5-12). Paris : L'Harmattan.

CHANIÓTIS, Ángelos (Ed.) (2012). *Unveiling Emotions, Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien.

CHANIÓTIS, Ángelos, & DUCREY, Pierre (Eds.) (2013). *Unveiling Emotions*. Vol. II, *Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material, Culture*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

CHANIÓTIS, Ángelos (Ed.) (2021). *Unveiling Emotions*. Vol. III, *Arousal, Display and Performance of Emotions in the Greek World*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

CHANTRAINE, Pierre (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck.

- CHAUVAUD, Frédéric et al. (2021). *La palette des émotions : comprendre les affects en sciences humaines*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- CORBIN, Alain et al. (2016). *Histoire des émotions*. Vol. I, *De l'Antiquité aux Lumières*. Paris : Seuil.
- GERNEZ, Barbara (Tr.) (2019). *Aristote, Poétique*. Paris : Belles Lettres.
- HARDY, Jean (Ed. et Tr.) (2019). *Aristote, Poétique*. Paris : Belles Lettres.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre & COLON, Victor (Eds.) (2012). *Aristophane, Les Grenouilles*. Paris : Les Belles Lettres.
- KLEIN, Florence & WEBB, Ruth (Eds.) (2021). *Faire voir : Études sur l'enargeia de l'Antiquité à l'époque moderne*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- LANZA, Diego (1988). Les temps de l'émotion tragique : Malaise et soulagement. *Méthés. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 3, 1, 15-39.
- LÉVY, Carlos & PERNOT, Laurent (Eds.) (1997). *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*. Paris : L'Harmattan.
- LORAUX, Nicole (1989). Les mots qui voient. In Claude REICHLER (Coord.), *L'interprétation des textes* (pp. 157-182). Paris : Editions de Minuit.
- MARTINO, Francisco de (2021). To see or not to see. Eufemismi visivi e tragedia greca. In ENCINAS REGUERO, María del Carmen, & QUIJADA SAGREDO, Milagros (Eds.), *Tragic Rhetoric: The Rhetorical Dimensions of Greek Tragedy* (pp. 271-320). Rome: Le Rane.
- MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*. Paris : Les Belles Lettres. [Édition de référence pour cette étude]
- PAYEN, Pascal (2012). *Les revers de la guerre en Grèce ancienne : Histoire et historiographie*, Paris : Belin.
- REES, B. R. (1972). Pathos in the *Poetics* of Aristotle. *Greece and Rome*, XIX, 1, 1-11.
- ROMILLY, Jacqueline de (1958). *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris : Les Belles Lettres.
- ROMILLY, Jacqueline de (1961). *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France.
- SCHLESIER, Renate (2009). Pathos dans le théâtre grec. In Philippe BORGEAUD et al. (Eds.) *Violentes émotions : Approches comparatistes* (pp. 83-100). Genève : Droz.
- SCHMITZ, Hermann (2018). Les sentiments comme atmosphères. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Georget et Philippe Grossos. *Communications*, 102, 1, 51-66.
- SEBILLOTE-CUCHET, Violaine (2004). Ville et terre-patrie : les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. *Histoire urbaine*, 10, 2, 9-25.
- STANFORD, W. B. (1983). *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. London: Routledge & Kegan.
- ZARAGOZA, Georges (2001). La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène. *L'information littéraire*, 53, 3, 3-8.