

## Le rôle du chœur dans les sept devant Thèbes

Marie Delcourt

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Delcourt Marie. Le rôle du chœur dans les sept devant Thèbes. In: L'antiquité classique, Tome 1, fasc. 1-2, 1932. pp. 25-33;

doi : 10.3406/antiq.1932.2936

[http://www.persee.fr/doc/antiq\\_0770-2817\\_1932\\_num\\_1\\_1\\_2936](http://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1932_num_1_1_2936)

---

Document généré le 24/01/2017

## Le rôle du chœur dans « Les Sept devant Thèbes ».

par MARIE DELCOURT.

*Les Sept devant Thèbes* sont une pièce difficile. Wilamowitz, dans ses *Aischylos Interpretationen*, a bien marqué le nœud de la difficulté: la première partie de la pièce a pour sujet la défense de Thèbes par Étéocle, « celui dont la gloire est bien méritée »; à la fin, tout l'intérêt s'attache à la malédiction qui frappe la race de Laïos. Le drame doit son unité au personnage d'Étéocle, à la fois rempart et fléau de Thèbes. M. Mazon, dans sa préface aux *Sept*, insistant sur la beauté du caractère d'Étéocle, « héros qui est aussi un maudit », voit une richesse psychologique où Wilamowitz voit une succession. Entre le début et la fin de l'œuvre, il y a certes plus d'unité que Wilamowitz ne consent à le reconnaître. Mais pour pouvoir dire, comme le fait M. Mazon, que « la figure d'Étéocle est la plus belle à coup sûr de tout le théâtre grec », il faut laisser dans l'ombre toute l'explosion de haine du frère contre le frère et s'en tenir à l'admirable invocation du début, où le roi de Thèbes prie la Malédiction paternelle de le frapper seul et d'épargner la ville (69 sqq.). Cela revient à dire que la complexité du caractère se développe dans le temps et non dans la simultanéité, ce qui nous ramène, à peu de chose près, à la remarque de Wilamowitz.

Peut-être la pièce et son personnage central seraient-ils plus intelligibles si l'on précisait mieux quel y est le rôle du chœur. Tous les critiques marquent l'intérêt de la scène où les Thébaines apparaissent épouvantées, tandis qu'Étéocle couvre d'injures ces semeuses de panique. Mais on ne s'est guère demandé ce que fait le chœur dans le reste de la tragédie.

De qui est-il composé? De jeunes filles, dit-on dans la plupart des éditions, en s'appuyant sur les deux passages où il prie les dieux d'écouter les prières des vierges. Il est bien certain que les femmes semblent parler d'elles-mêmes lorsqu'elles disent: Ἴδετε παρθένων — ἱκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ (111-2) et κλύετε παρθένων... χειροτόνους λιτάς (171).

Plus loin, on a interprété de la même façon le passage suivant: ὄλοιτο... πρὶν ἔμὸν ἐσθορεῖν δόμον, πολικῶν θ' — ἐδωλίων ὑπερκόπη — δορί ποτ' ἐκλαπάξει. « Périssette [Caranée], traduit M. Mazon, avant qu'il ait pu faire irruption dans ma demeure, et, de sa lance arrogante, me jeter hors de ma chambre virginale ». Mais ἐκλαπάξειν, ne se trouve qu'ici et dans une construction sans analogue. Ἐξαλαπάξειν signifie *pillier* et se construit avec le complément direct du contenant pillé. Hermann, qui comprenait comme M. Mazon, trouvait l'ellipse trop dure et insérait < μ' > après ἐδωλίων. M. Mazon n'admet pas l'insertion et tire με de ἔμὸν qui précède. On se demande si une jeune fille grecque dirait « ma maison » en parlant de celle de ses parents. Ne vaudrait-il pas mieux comprendre: « Avant qu'il ait pu faire irruption dans ma maison et, de sa lance arrogante, mettre à sac les chambres des jeunes filles »?

Il reste donc deux passages indiscutables où les paroles du chœur donnent à penser que l'on entend des jeunes filles. Mais, si l'on admet cela, on est aussitôt frappé par des invraisemblances psychologiques qu'il faut relever.

Il est inadmissible que des jeunes filles appellent Étéocle « enfant » (686, τέκνον); il est inadmissible qu'elles tiennent tête à leur roi comme on le voit après la violente tirade d'Étéocle sur la lâcheté des femmes. Il est difficile d'admettre que des jeunes filles aient assez d'autorité pour protester, comme le fait le chœur, contre la résolution d'Étéocle d'aller combattre Polynice et pour discuter avec lui sur la nature même de la Malédiction. Cela est si évident que M. Mazon, rompant avec une tradition vénérable, dit que le chœur est composé de femmes, sans spécifier. Si l'on ne consultait que la psychologie du drame, on se les représenterait vieilles. Ne disent-elles pas (293) que leur angoisse est celle de colombes qui craignent pour leur couvée? L'hypothèse la plus satisfaisante, capable de concilier le sens profond du drame avec les deux passages où il est question des jeunes filles en prières serait celle-ci: le chœur est composé de vieilles femmes accompagnées d'un groupe

de très jeunes filles, qui tiennent des rameaux, mais ne chantent pas. Les vieilles les désignent aux dieux, parce que le viol des vierges est particulièrement capable de provoquer la colère divine. On se souvient de la légende de Cassandre et d'Ajax, pour lequel il y avait, il est vrai, des circonstances aggravantes. Le coryphée est une vieille femme. Cela n'aurait rien de contraire aux habitudes d'Eschyle : dans les *Suppliantes*, le chœur est composé de princesses et de suivantes ; le coryphée parle au nom des premières seules. Quant à l'idée de prendre la captivité des jeunes filles et des vieilles femmes comme symbole de ce que la guerre a de plus affreux, elle est naturelle : on se souvient du parti qu'Euripide en tire dans les *Troyennes*, où la vieille Hécube et un groupe de jeunes filles — l'esclavage sous sa forme la plus pitoyable — restent en scène pendant toute la pièce, pour encadrer Cassandre, Andromaque, Hélène, personnes agissantes et différenciées.

Revenons au texte. Wilamowitz a bien marqué que la *parodos* est une sorte d'anticipation : l'armée argienne n'est pas encore aux portes et les Thébaines ne peuvent entendre que de loin le grincement des chars et le bruit des sabots. Leur exagération explique la colère d'Étéocle et sa violente sortie contre les femmes. Les commentateurs, frappés du contraste entre tant d'épouvante et une si ferme résolution, n'ont peut-être pas assez remarqué ceci : le chœur ne paraît nullement humilié par les injures d'Étéocle. Il se justifie : un danger exceptionnel provoque une terreur exceptionnelle et impose un recours exceptionnellement pressant à la divinité. Ici se marque, entre les deux adversaires, une première différence dans leur façon de prendre la situation présente ; « Prie les dieux, dit Étéocle, mais sans te laisser lâchement aller. La discipline, femme, engendre le succès sauveur. Voilà le mot d'ordre. — Oui, mais Dieu peut davantage encore. Souvent, il redresse en plein malheur celui qui, sans recours, sombrant dans l'inextricable détresse, ne voyait plus que brouillard devant ses yeux. » Sous cette forme, l'antithèse paraît simplement une banale affirmation de piété religieuse corrigée par une affirmation trop hardie de l'homme qui met sa confiance en soi. Plus tard, elle se précisera.

Cependant, l'effroi reprend les femmes et la colère Étéocle, qui dit :

« Ah, Zeus, qu'as-tu créé en nous donnant la race des femmes ?  
Et le coryphée répond vertement :

« Une race pitoyable, et celle des mâles tout autant, une fois la ville prise. »

Réplique impossible dans une bouche de jeune fille, réponse empreinte d'une expérience qui fait penser (encore une fois) à la philosophie désabusée de la vieille Hécube dans les *Troyennes*.

« Aie donc plus de confiance dans les dieux que tu pries, dit le roi, et cesse d'effrayer ceux qui t'entourent », à quoi le coryphée répond par ce vers :

Σιγῶ· σὺν ἄλλοις πείσομαι τὸ μόρσιμον (263)

« Je subirai avec d'autres ce que le sort voudra ». Résignation qui paraît calmer Étéocle, car il « retient ce mot » (τοῦπος αἰροῦμαι σέθεν) et conseille aux femmes d'adresser aux dieux une « prière meilleure » que leurs supplications affolées, à savoir qu'ils veuillent combattre avec lui (εὐχου τὰ κρείσσω· ξυμμάχους εἶναι θεοῖς). Tout l'épisode donne l'impression suivante : les femmes craignent autre chose que ce que redoute le roi. Elles essaient d'apaiser les dieux qu'Étéocle cherche simplement à mettre du côté des combattants cadméens. Au surplus, la colère et les exhortations du roi n'obtiennent rien d'elles. Dans le premier *stasimon*, elles reprennent exactement les mêmes thèmes qu'elles ont traités dans la *parodos*, long développement du πείσομαι τὸ μόρσιμον, description saisissante du sort lamentable de la ville prise. De telles paroles conviennent certes mieux à des femmes d'âge qu'à des jeunes filles. Mais il arrive souvent que des chœurs de tragédie expriment une sagesse, une expérience purement humaines et il ne faut pas vouloir trop tirer de ce genre d'indications.

La scène des deux fois sept chefs est construite symétriquement : un exposé du messager, une réplique d'Étéocle, un commentaire chanté du chœur qui prie les dieux de rejeter la punition sur les Argiens coupables de démesure. Mais la banalité cesse brusquement lorsqu'Étéocle annonce qu'il va se porter à la rencontre de son frère.

C'est ici que commence la seconde partie de la tragédie, celle qui a pour enjeu moins le sort de Thèbes que la malédiction des Labdacides<sup>(1)</sup>. Ici commence aussi le véritable conflit entre Étéocle et

(1) Étéocle porte à la fois la malédiction d'Apollon, lancée sur toute la race de Laïos et l'imprécation d'Oedipe contre ses fils. Dans ce qui suit, il est inutile de faire la distinction entre les deux. On nous permettra de les désigner par l'un ou l'autre nom.

le chœur. Il tient en quelques répliques (vers 686-719), mais si chargées de sens qu'il est impossible de ne pas voir ici le centre de la pièce.

Étéocle tient pour fatale la malédiction qui pèse sur lui :

« Puisque c'est Dieu qui précipite les choses, qu'elle aille, chassée par la tempête, vers son lot, la vague infernale, cette race de Laïos haïe d'Apollon ».

Le chœur n'accepte pas cette explication. Étéocle peut, s'il le veut, refuser à l'égarement l'entrée de son âme. S'il cède, c'est folie pure :

« Quel est ce délire, enfant ? Ne laisse pas l'égarement d'une folie meurtrière emplir ton cœur et t'emporter. Rejette déjà en son principe cette convoitise mauvaise » (trad. Mazon, 686-8).

Et quand Étéocle allègue l'Imprécation qui lui conseille de mourir le plus tôt possible, puisqu'en tout cas il faut mourir, le chœur proteste : « Mais c'est à toi de ne pas te laisser entraîner ! Est-ce que l'Erinys ne quitte pas une maison quand les mains des hommes tendent aux dieux des offrandes agréées ? »

M. Croiset, dans son livre récent sur Eschyle, se demande si la question du libre arbitre s'est posée à l'esprit du poète et il estime téméraire d'y répondre affirmativement. Les quarante vers des *Sept* qui résument toute la substance psychologique de la tragédie sont d'une telle précision que toute hésitation paraît cependant impossible. Certainement, Eschyle s'est interrogé sur l'efficacité du vouloir humain ; il pense, comme le chœur, que la volonté peut prévaloir sur une Imprécation, que celui qui, sans résister, s'abandonne à une Imprécation est un fou. De plus, il a réfléchi sur ce problème d'une façon pénétrante et l'analyse qu'il en donne est d'une finesse qui ne laisse rien à souhaiter.

Il sait que le moment pendant lequel nous pouvons résister à l'Até est extrêmement court. C'est pourquoi les femmes adjurent Étéocle de ne pas se laisser emporter par cette folie qui, dès qu'elle envahit le cœur, le remplit ( $\theta\upsilon\mu\omicron\pi\lambda\eta\theta\acute{\eta}\varsigma$ ). Nous devons rejeter le désir du mal dès qu'il se forme ( $\kappa\alpha\kappa\omicron\upsilon\delta' \acute{\epsilon}\kappa\beta\alpha\lambda' \acute{\epsilon}\rho\omega\tau\omicron\varsigma \acute{\alpha}\rho\chi\acute{\alpha}\nu$ ), sinon il risque d'être plus fort que la bonne volonté. L'acte mauvais est donc le résultat d'une collaboration entre le dieu et l'homme. C'est le dieu irrité qui, soit caprice, soit châtement — sur ce point, il nous est impossible de savoir quelle est, dans les *Sept*, la version suivie par Eschyle — inspire à l'homme le désir du mal. Ici se place

la tragique minute de l'option. L'homme peut vaincre, offrir aux dieux des offrandes qui soient acceptées et attendre un revirement du Daimon (705). Mais, s'il cède à l'Até, alors les dieux accéléreront le mouvement et précipiteront sa chute en achevant de l'égarer. Eschyle, qui s'est beaucoup interrogé sur l'efficacité du vouloir humain, présente ici les deux thèses. Étéocle se retranche derrière un fatalisme absolu :

Θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακὰ (719)

qui masque sa haine et lui permet le fratricide. Le chœur, évidemment interprète du poète, tient pour la liberté de l'homme et le dit le plus clairement du monde.

Du reste, le moment n'est pas encore venu où un dramaturge construit toute une tragédie sur le choix d'un homme qui hésite entre deux partis. Étéocle n'a pas hésité et, dès qu'il s'en va vers la septième porte, le chœur sait que la malédiction est accomplie ; le roi a laissé passer la minute de l'option : l'Erinys qu'il aurait pu retenir est désormais déchaînée, il n'y a plus qu'à attendre le coup. Tout le conflit tragique tient en quarante vers. Plus tard, les poètes sauront mieux ralentir un débat, suspendre une décision pour les rendre plus pathétiques. Encore n'est-ce pas un art qu'ils apprendront facilement. Entre l'hésitation oratoire de Médée (« O mes enfants, mes enfants... ») et l'hésitation vraie d'Agamemnon et d'Iphigénie qui fait le tissu même de la dernière pièce d'Euripide, il y a vingt-cinq ans de floraison tragique. Eschyle, qui sait si bien opposer deux thèses, ne se soucie pas encore beaucoup de montrer comment l'une d'elles peut conquérir ou même entamer l'adversaire. Indifférence poussée à l'extrême dans les *Sept*, car, dans les *Suppliantes*, Pélasgos discute avec les princesses et estime finalement que son devoir est de les secourir. Ici, le roi et le chœur restent rigoureusement étrangers l'un à l'autre. Pas plus qu'Étéocle n'a pu rassurer les Thébaines effrayées, pas plus elles ne peuvent le faire douter de son droit à tuer son frère. Aucun échange entre les deux adversaires.

Le second *stasimon* est écrit de façon à donner raison à ceux qui voient dans la tragédie deux actions soudées par la présence d'un héros unique. Les femmes ne parlent plus que de la Malédiction. Elles semblent avoir oublié leurs terreurs et les menaces de la défaite pour ne s'intéresser qu'au problème moral de la colère divine. Elles n'ont plus d'espoir pour les frères ennemis : « Le fer a décidé

qu'ils occuperaient de leurs terres juste ce qu'en tiennent deux morts<sup>(2)</sup>», mais cela n'a rien à voir avec le sort de Thèbes qui paraît les laisser indifférentes. Le messager leur annonce d'abord que Thèbes est sauvée, puis que les deux princes se sont entretués.

Ici vient une notation curieuse, qui n'a peut-être pas été assez mise en lumière. Une terreur panique (*παραφροσῶ φόβῳ λόγου*) saisit le chœur lorsqu'il apprend le double meurtre et, à part quelques mots pour se féliciter de la victoire (822-826), le reste de la pièce n'est qu'une lamentation funéraire. Cela nous éclaire rétrospectivement sur la nature exacte de l'épouvante qui règne parmi les Thébaines au début de la pièce. Ce qu'elles redoutent, c'est à la fois la ville prise et la malédiction des Labdacides. Si elles craignaient uniquement la défaite et l'esclavage, la frayeur ne les reprendrait pas alors qu'elles savent ces deux maux conjurés. C'est parce qu'elles tremblent devant les suites de l'imprécation qu'Étéocle n'arrive pas à les calmer. Un chef qui est un maudit peut être brave, sa présence n'arrive pas à rassurer. C'est pour cela qu'elles lui rappellent les dieux et la nécessité de prendre leur conseil. C'est pour cela qu'il leur faut un grand effort pour consentir à se solidariser avec lui. L'attitude du chœur dans la première partie est incompréhensible si l'on n'admet qu'il est dominé par la pensée de la malédiction et si l'on ne sent latent le conflit entre des femmes pieuses et optimistes d'une part, et, d'autre part, un roi qui allègue la fatalité pour pouvoir s'abandonner à sa haine.

On objectera que cela n'est pas dit, puisqu'avant le second épisode il est à peine question de la Malédiction et que le chœur, en tous cas, n'en parle pas. Assurément, le raccord entre les deux thèmes est gauchement fait, et cependant Eschyle a essayé de le marquer. Quand le messager arrive après la victoire, il rassure ironiquement les choreutes, « filles élevées par vos mères ». Ce vers ne s'explique que comme rappel des railleries d'Étéocle au premier épisode, car lorsqu'entre le messager, le chœur vient d'exprimer sa terreur, non pour son propre sort (dont il ne paraît plus avoir grand souci à partir du second épisode), mais pour le sort des deux princes, crainte si peu chimérique qu'elle est déjà réalisée. Nul doute qu'ici Eschyle n'ait voulu renouer avec le début de la tragédie,

(2) Cette image (731) reprise un peu loin (817) fait penser à l'admirable conte de Tolstoï, *Ce qu'il faut de terre à un homme*.



tout rempli par l'affolement des femmes. En revanche, il ne s'est nullement soucié, dans la première partie, de préparer ses auditeurs au rôle qu'allait jouer le chœur. C'est que, pour un poète qui apprend son art, et, à plus forte raison, pour un poète qui crée son art, il est plus facile de rappeler que de préparer.

En face d'Étéocle heureux de réaliser la malédiction familiale parce qu'elle lui permet de tuer son frère, les Thébaines représentent donc la croyance eschyléenne en la bonne volonté humaine capable de vaincre l'Égarement. Le conflit entre lui et elles est certainement la partie la plus tragique du drame ; il tient en quelques vers d'une exceptionnelle plénitude, d'une exceptionnelle richesse de sens.

Si la parodos et le premier stasimon peuvent être mis dans la bouche de jeunes filles, toutes les parties dialoguées — c'est-à-dire tout ce qui traduit le duel entre le roi et ses sujettes — ne sont concevables que si elles sont dites par des femmes mûries par l'expérience et qui parlent avec autorité. Encore une fois, tout s'explique si l'on imagine quelques jeunes filles parmi les choreutes, encadrées par des vieilles femmes au nom de qui parle le coryphée.

Qu'il y ait du flottement dans la psychologie du chœur, cela est bien certain : sinon, devrait-on s'interroger si longuement sur sa véritable personnalité ? Tout serait plus clair pour nous s'il nous disait explicitement, au début, que la malédiction des Labdacides le fait trembler autant et plus que la menace d'esclavage, et que c'est à cause de l'imprécation d'Édipe qu'il lui est si difficile de se solidariser complètement avec Étéocle. Et la pièce aurait plus d'unité si, après des cris d'épouvante qui sont censés n'avoir d'autre raison que le danger qui plane sur Thèbes, on sentait mieux la détente de la délivrance.

Le chœur semble donc tenir deux rôles successifs, parce qu'il contrebalance les deux aspects d'Étéocle : les Thébaines sont d'abord opposées au roi comme des faibles à un chef courageux, plus tard comme des êtres raisonnables et pieux en face d'un homme abandonné à la haine.

Indépendamment de cette raison, il faut remarquer que, dans plusieurs pièces d'Eschyle, la personnalité du chœur échappe à une définition unique. Les Océanides parlent successivement comme des déesses marines bien au courant de ce qui se passe dans le monde élémentaire, puis en sages petites Athéniennes désireuses de ne pas se marier au-dessus de leur rang, enfin comme des héroïnes qui bra-

vent Zeus et se sacrifient pour mourir avec Prométhée. La scène du tombeau dans les *Choéphores* serait plus satisfaisante pour nous si c'était le Sénat d'Argos qui rappelait aux enfants d'Agamemnon leur devoir envers leur père : des esclaves, des étrangères qui ignorent tout des traditions de la maison ont peu qualité pour tenir un si grave langage. Dans la seconde partie des *Sept*, un chœur de vieillards aurait eu autorité pour rappeler Etéocle à la raison, mieux que des femmes qu'on vient de voir en plein affolement et violemment injuriées par leur roi.

En composant ses trilogies, Eschyle tenait certainement compte des voix et cherchait à varier les timbres : basses dans *Agamemnon*, soprani dans les *Choéphores*, alti dans les *Euménides*. Le peu que nous savons des ensembles trilogiques nous indique que les poètes ont gardé ce souci musical dans la composition des chœurs : voix de jeunes gens dans *Alexandre*, d'hommes faits dans *Palamède*, soprani dans les *Troyennes*. Dans la poésie tragique, la musique n'était pas une esclave et elle dictait des choix dont la raison échappe à nous qui, du poème chanté, ne connaissons plus que les paroles. C'est pourquoi il est toujours imprudent de faire des conjectures sur la composition d'un chœur perdu en tenant compte uniquement des convenances du sujet. M. Croiset admet que, dans les deux pièces qui suivaient les *Suppliantes*, c'étaient encore les princesses égyptiennes qui formaient le chœur. Rien de moins vraisemblable qu'une telle supposition, qui donnerait à tout un ensemble trilogique un accompagnement musical d'une inévitable monotonie.

---