



HAL
open science

La musique des Perses

Sylvain Perrot

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. La musique des Perses. Bulletin de l'ARELAS-CNARELA, 2021, 41, pp.60-84. halshs-03344337

HAL Id: halshs-03344337

<https://shs.hal.science/halshs-03344337>

Submitted on 18 Dec 2021

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

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

LA MUSIQUE DES *PERSES*

Sylvain Perrot

CNRS

Université de Strasbourg – UMR 7044 ArcHiMèdE

Il suffit parfois d'une découverte papyrologique pour bouleverser quelques certitudes : c'est ainsi que le *P. Oxy.* 2256 (et plus précisément le fragment 3), publié en 1952, a provoqué un changement dans la datation des *Suppliantes* d'Eschyle, pièce qu'on croyait jusque-là antérieure aux *Perses*. Ce soudain changement de statut a conduit une partie de la recherche à vouloir trouver dans la pièce célébrant la victoire de Salamine des éléments qui iraient dans le sens d'une œuvre de jeunesse, dont la structure serait maladroite voire simpliste : manque d'action scénique et défaut d'articulation entre les différents moments du drame. Il s'en est suivi plusieurs tentatives de sauver les phénomènes, c'est-à-dire de trouver un schéma directeur, qu'il soit narratif ou fondé sur un thème avec ses variations, ici *l'hybris* et *l'atē* dont fait preuve Xerxès.

Dans un article consacré à deux « pièces de guerre »¹ d'Eschyle, Anne-Iris Muñoz a proposé d'aborder la question de la forme des *Perses* sous l'angle de la rythmique et des échos internes, faisant apparaître un schéma rigoureux qui éclaire magistralement la poétique eschyléenne². Cette grande structure annulaire, encadrée par le catalogue des guerriers, vivants au début et morts à la fin de la pièce, est organisée

autour d'un noyau éminemment pathétique : c'est la plainte des femmes et des hommes sur la cité et l'Asie, où l'on voit bien l'ancrage du tragique dans le politique, et inversement. C'est un moment particulièrement saisissant, qui consacre le retournement de situation : alors que l'espoir perse était encore permis au début de la pièce, il a été sapé par le songe d'Atossa et anéanti par le récit que le messager fait de la bataille. Il ne reste plus qu'à gémir sur les malheurs des Perses, et c'est la fonction qu'occupe ce chant du chœur central au drame, encadré par le geste rituel d'Atossa préparant le *pelanos* qu'elle offre aux dieux. Comme A.-I. Muñoz le montre bien, il y a davantage encore qu'une structure annulaire : le centre est en effet comparable à la borne d'un stade ou d'un hippodrome autour de laquelle tournent les concurrents avant de refaire le parcours dans l'autre sens. Cette image du *diaulos*, développée par Aristote dans sa *Poétique*, donne tout son sens à la tragédie : alors que la première partie court en aveugle, puisque la ligne d'arrivée n'est plus visible, la deuxième partie est un retournement de situation (ici la fortune de Xerxès) qui fait apparaître la ligne d'arrivée, vers laquelle on se dirige dans un troisième temps, et qui ne laisse plus aucun doute sur le destin inéluctable des Perses.

¹ L'expression est de M. Gondicas et P. Judet de la Combe, qui ont publié une nouvelle traduction des *Perses* en 2018 aux éditions Anacharsis.

² A.-I. Muñoz, « Métrique et *tropos* dans deux tragédies d'Eschyle : les *Sept contre Thèbes* et les *Perses* », *Classica* 25 (2012), pp. 175-218. Le schéma est en annexe 4.

La structure de la pièce n'a donc rien de maladroit, tant elle est marquée par les échos rythmiques et thématiques, voire lexicaux. Pierre Judet de la Combe, pour qui « le drame est impressionnant, abyssal », argue qu'il fallait être Eschyle pour oser faire pleurer les Grecs sur le sort des Perses. Il démontre en effet que, au contraire de Phrynichos qui s'était vu reprocher sa *Prise de Milet* car elle avait suscité l'émotion des Grecs sur le destin des leurs, Eschyle prend le parti de montrer d'une certaine manière l'humanité des Perses, qui se sont laissé entraîner dans une vaine expédition. Contrairement aux *Phéniennes* du même Phrynichos, pièce qui donnait à voir en 476 la bataille de Salamine par les yeux grecs, Eschyle donne le point de vue des Perses. Il ne s'agit pas d'attendrir le cœur des Athéniens, qui en 472 peuvent encore se réjouir des victoires de Salamine et Platées, mais qui ont aussi sous les yeux une cité encore en train de se reconstruire, après les saccages perpétrés par leurs ennemis, notamment sur l'Acropole : si les Perses peuvent être un objet de pitié plutôt que de crainte, la leçon que donne Eschyle est d'abord un appel à la prudence : en 472, Athènes est déjà bien engagée dans sa politique d'expansion maritime, depuis la fondation de la Ligue de Délos en 478, mais le domaine de Poséidon demeure dangereux : si les Athéniens l'ont emporté à Salamine, Eschyle rappelle aussi que la démesure de Xerxès s'est manifestée dans le pont de bateaux installé sur l'Hellespont, comme une bravade faite au dieu de la mer. Le salut est certes venu de la mer en 480, mais Eschyle entrevoit, tel un prophète des temps anciens, la fragilité que représente un empire maritime, alors qu'Athènes cultive précisément le mythe de l'autochthonie. Et quelques décennies plus tard, dans des perspectives théoriques très différentes, Platon fera le même constat : le *Critias*, qui énonce le fameux mythe de l'Atlantide, est une relecture de l'histoire athénienne récente, marquée par la terrible défaite d'Aigos Potamoi en 404.

Sans doute y a-t-il encore beaucoup à dire sur les *Perses*, seule pièce conservée d'une trilogie qui comportait aussi *Phinée* et *Glaukos de Potnies*. Je me concentrerai ici sur ce que nous pouvons déceler du rôle de la musique, qui devait souligner ces jeux de reprise, tout en accentuant les effets pathétiques. La rythmique en est la trace la plus tangible, même si elle ne nous donne qu'un squelette, une ossature dont la silhouette est dessinée par les mélodies accentuelles. Quelques allusions aux chants, notamment le péan et le thrène, permettent aussi de caractériser la musique des *Perses*. Je propose ici quelques commentaires sur les principaux rythmes de la pièce, dont les 250 premiers vers font entendre les principaux, avant d'analyser plus précisément le passage le plus sonore de la pièce, l'*akmē* de la bataille. Enfin, nous quitterons l'Athènes classique pour la France des années 1920-1930, où se sont fait entendre deux reconstitutions différentes de la musique des *Perses*, l'une de Maurice Emmanuel, sur un livret de Théodore Reinach intitulé *Salamine*, et l'autre de Jacques Chailley, dans le cadre des activités du groupe de théâtre antique de la Sorbonne.

I La musique de la tragédie eschyléenne

Nous avons quasiment tout perdu de la musique qui accompagnait la tragédie grecque. Seuls trois fragments ont échappé à ce naufrage : un *stasimon* de l'*Oreste* d'Euripide, un *kommos* de son *Iphigénie à Aulis* et un autre de la *Médée* de Karkinos le Jeune. Il subsiste néanmoins d'infimes traces de la musique antique dans les vers qui nous sont parvenus. En effet, jusqu'à l'époque hellénistique, l'accent grec est un accent de mélodie et non d'intensité : si l'accent aigu marque une élévation du ton et le grave un abaissement, l'accent circonflexe désigne une montée suivie d'une descente sur la même syllabe. Voilà qui ne suffit pas à reconstituer la musique, mais

au moins a-t-on une petite idée du contour mélodique que pouvait prendre le vers.

On est mieux loti pour le rythme, puisque la prosodie grecque comporte naturellement une indication rythmique avec l'alternance des longues et des brèves. C'est devenu un exercice traditionnel que de savoir « scander » les vers en identifiant les cellules rythmiques formant des vers canoniques (hexamètres dactyliques, trimètres iambiques, etc...) Toutefois, derrière la mécanique se cache une réalité plus complexe, car les vers, tels que nous les apprenons aujourd'hui, n'existaient pas sous cette forme à l'époque la plus ancienne. Le seul moyen de bien en comprendre la structure est de remonter aux origines, ce qui permet d'expliquer deux phénomènes remarquables dans l'hexamètre dactylique : la catalexe du dernier dactyle (quand il se termine par un trochée) et la présence de césures. Je propose ici une rapide histoire de ces vers qui s'inspire très largement de l'ouvrage de M. Steinrück, *À quoi sert la métrique ?* (2007)³.

1. Vers héroïque et hexamètre dactylique

Homère ne connaissait pas l'hexamètre dactylique. Cette formule un peu provocatrice correspond pourtant à une réalité. L'hexamètre dactylique, tel que nous le scandons, est un héritage qui commence avec Hérodote, qui dit explicitement transcrire les oracles de la Pythie en hexamètres dactyliques (ἑξάμετρος τόπος). Qu'y avait-il avant ? C'est ce que nos sources désignent comme le vers héroïque (ἥρωον ἔπος), qui avait une forme plus souple que l'hexamètre. L'appellation d'hexamètre indique bien qu'il s'est produit un découpage postérieur du vers héroïque en six séquences rythmiques presque semblables, des dactyles (ou leur équivalent rythmique, les spondées, sur le postulat qu'une longue vaut deux brèves, selon les principes rythmiques énoncés par Damon). Il

suffit, pour s'en convaincre, de remarquer l'irrégularité finale, quand on trouve un trochée là où il faudrait avoir un dactyle ; quand l'hexamètre se termine par un spondée, l'irrégularité est certes moins visible. Un autre indice est la présence de la césure penthémimère, qu'il faut pouvoir expliquer. Elle fait sens quand on admet que la division en petites unités dactyliques n'existait pas à l'origine ; le vers épique en réalité, celui que pratiquait Homère, était composé de deux unités plus grandes qu'on appelle des *kōla* (par opposition aux *metra* plus petits) : tout d'abord un hémipès masculin (— ∞ — ∞ —) et ensuite un enoplion (X — ∞ — ∞ — X), où le X désigne une syllabe pouvant se réaliser indifféremment en une longue ou une brève. Les deux *kōla* s'articulent donc autour d'une fin de mot, ce qu'on appellera par la suite la césure penthémimère. La poésie homérique toutefois privilégie la césure dite « troisième trochaïque » : elle correspond à l'emploi d'un premier *kōlon* un peu différent, l'hémipès féminin (— ∞ — ∞ — X), où la dernière syllabe est une brève, et un enoplion dont la première syllabe est aussi une brève. Une fois que l'on met ces deux *kōla* ensemble, on peut en effet avoir parfois l'illusion d'une série de mètres dactyliques, ce qui a conduit à le raisonner dans ces termes :

— ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ — ∞ — X

(hémipès + enoplion)

→ — ∞ | — ∞ | — || ∞ — | — ∞ | — ∞ | — X
(hexamètre dactylique avec césure penthémimère)

Ou

→ — ∞ | — ∞ | — ∞ || ∞ — | — ∞ | — ∞ | — X
(hexamètre dactylique avec troisième trochaïque)

Il faut enfin remarquer que les vers homériques originels pouvaient présenter le schéma suivant : — ∞ — ∞ — ∞ | — ∞ — ∞ — X, ce que les anciens appelaient « vers *la-*

³ J'adresse mes plus sincères remerciements à A.-I. Muñoz et M. Steinrück qui ont bien voulu relire cet article et y ont contribué par leurs remarques et leurs interprétations. Bien des points exposés ici sont le fruit de ces échanges.

garoi ». Il leur manque donc une brève après la césure pour faire un hexamètre dactylique : c'est au point que les Alexandrins, en éditant le texte d'Homère, ont rajouté des mots-outils dans les vers homériques pour restituer la brève manquante, puisqu'ils ne pouvaient se découper régulièrement en dactyles⁴.

2. *Kōla et metra chez les lyriques grecs*

La pratique des *kōla* se trouve tout autant dans la lyrique grecque, où ils sont mêlés à des *metra*. C'est ce qui fait toute la difficulté de l'analyse métrique des œuvres de Pindare, qui se caractérisent par une grande variété des rythmes employés. La composition n'en était pas moins rigoureuse. Pindare et Bacchylide en effet ont pris l'habitude de composer leurs odes en triades, strophe – antistrophe – épode. Or dans un poème qui compte plusieurs triades, chacune d'entre elles suit le même schéma rythmique. En outre, à l'intérieur d'une même triade, strophes et antistrophes suivent les mêmes rythmes. En d'autres termes, une triade est composée de deux éléments rythmiquement identiques (strophe et antistrophe) que vient fermer, comme une coda en musique, l'épode dans un rythme différent. Toutefois, identité de rythme n'implique pas identité de mélodie : il faudra attendre la *Médée* d'Euripide (431) pour avoir la même mélodie entre strophe et antistrophe. Enfin, les odes de Pindare étaient composées en dialecte dorien, élément qu'on retrouve dans la tragédie, du moins dans les parties chorales.

3. *Les rythmes des Perses*

On sait que la tragédie intègre des chants choraux, les *stasima*, qui empruntent parfois la forme triadique à la poétique d'un Stésichore ou d'un Pindare, mais la forme tragique par excellence est le couple strophe-antistrophe, bien plus représenté. En outre, l'exécution des *Perses* devait être accompagnée d'*aulos*, mais on ne trouve aucune référence à la musique dans toute

la pièce, sinon à des genres musicaux comme le péan et le thrène. Mais en-dehors de la *salpinx*, comme on le verra, aucun instrument n'est mentionné. Elle est néanmoins riche en lexique sonore, notamment pour les autoréférences du chœur à ses gémissements et ses lamentations.

Pour en revenir à la rythmique, les chants choraux sont les parties les plus difficiles à scander dans la tragédie, car ils suivent cette variété de rythmes qu'on trouve dans la poésie mélique. Je propose ici la scansion et un rapide commentaire des 250 vers qui constituent le début de la pièce : ils donnent en effet un bon aperçu des principaux rythmes utilisés dans la tragédie d'Eschyle. Voici un rapide rappel des règles prosodiques de base :

- les voyelles sont naturellement longues ou brèves (à vérifier dans le dictionnaire) ; les diphtongues sont longues
- une voyelle devant deux consonnes s'allonge par position
- règle *muta cum liquida* : si une occlusive est suivie d'une liquide, la voyelle est indifféremment longue ou brève
- abrègement en hiatus : quand deux voyelles se suivent, la première est abrégée (sauf exception)
- il arrive que deux voyelles qui devraient normalement être prononcées en deux syllabes le soient d'une seule émission de voix, et donc comptent pour une seule syllabe (longue), ce qu'on appelle une synisèze ; je les marque par une liaison en-dessous (exemple : κυάνεον)

Enfin, par convention, en fin de vers, j'ai considéré que les syllabes étaient toujours longues, du fait de l'allongement induit par la pause, mais ce choix ne reflète pas la quantité réelle de la syllabe.

a. *Parodos* anapestique (vers 1-64)

Contrairement à la plupart des tragédies conservées, les *Perses* s'ouvrent immédiatement sur l'entrée du chœur, et non sur un prologue précédant la *parodos*. L'effet de-

⁴ M. Steinrück, « *Lagaroi* : le temps de la re-rythmisation de l'hexamètre », *Mnemosyne* 58 (2005), pp. 481-498.

vait en être saisissant, d'autant que ce chœur est constitué des dignitaires perses. Le rythme adopté est celui que l'on trouve dans les *parodoi*, les anapestes, rythme traditionnellement associé à la marche. Ces anapestes sont structurés en systèmes, c'est-à-dire des séries de *metra* anapestiques (— ∪ — ∪ —), en nombre pair ou impair⁵, qui s'achèvent systématiquement par un dimètre anapestique catalectique de forme — ∪ — ∪ | — ∪ — —. Cette clausule ménageait une pause : puisque les anapestes correspondent à une marche, cela signifie que le pied se pose sur la syllabe manquante, donc sur un temps de silence. Les substitutions sont possibles, sur le principe qu'une longue est égale à deux brèves, ce qui fait que parfois on trouve des dactyles à la place des anapestes. Voici donc la *parodos* en isolant les systèmes :

∪ ∪ — — — | — — ∪ ∪ —
 Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
 — ∪ ∪ — — | — ∪ ∪ — —
 Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται,
 — — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — —
 καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — — —
 ἐδράνων φύλακες κατὰ πρεσβείαν
 — — ∪ ∪ — | — — ∪ ∪ —
 οὓς αὐτὸς ἀναξ Ξέρξης βασιλεὺς (5)
 — — ∪ ∪ — |
 Δαρειογενῆς
 — ∪ ∪ — — | ∪ ∪ — —
 εἶλετο χώρας ἐφορεύειν·
 — ∪ ∪ — — | — ∪ ∪ — —
 ἀμφὶ δὲ νόσται τῶι βασιλείῳ
 — ∪ ∪ — — | — ∪ ∪ — —
 καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — —
 κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται (10)
 — ∪ ∪ — — |
 θυμὸς ἔσωθεν·
 — ∪ ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ ∪ —
 πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς

— — ∪ ∪ — | — — ∪ ∪ — —
 ὠίχωκεν, ἐὼν δ' ἄνδρα βαύζει
 — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —
 κοῦτε τις ἄγγελος οὔτε τις ἵππεὺς
 — ∪ ∪ — — | ∪ ∪ — —
 ἄστὺ τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται, (15)

— ∪ ∪ — — | — — ∪ ∪ —
 οἷτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
 — ∪ ∪ — — | — ∪ ∪ — —
 καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — —
 προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων,
 — ∪ ∪ — — | — — ∪ ∪ —
 οἱ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην
 ∪ ∪ — — — | ∪ ∪ — —
 πολέμου στίφος παρέχοντες· (20)

— ∪ ∪ — — | — — ∪ ∪ —
 οἶος Ἀμίστρης ἠδ' Ἀρταφρένης
 — ∪ ∪ — — | — — — —
 καὶ Μεγαβάτης ἠδ' Ἀστάσπης,
 — — — —
 ταγοὶ Περσῶν,
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ —
 βασιλῆς βασιλέως ὑποχοὶ μεγάλου,
 — — — — | — — ∪ ∪ —
 σοῦνται, στρατιᾶς πολλῆς ἔφοροι, (25)

— ∪ ∪ — — | — — ∪ ∪ —
 τοξοδάμαντές τ' ἠδ' ἵπποβάται,
 ∪ ∪ — ∪ ∪ — | — — ∪ ∪ —
 φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην
 — — — — ∪ ∪ — —
 ψυχῆς ἐν τλήμονι δόξει⁶.

— — — — | — ∪ ∪ — —
 Ἄρτεμβάρης θ' ἵππιόχαρμης
 — — — — | ∪ ∪ — ∪ ∪ —
 καὶ Μασίστρης ὃ τε τοξοδάμας (30)
 — ∪ ∪ — — | — — — —
 ἐσθλὸς Ἴμαῖος Φαρανδάκης θ'
 — — — — | — — — —
 ἵππων τ' ἔλατῆρ Σοσθάνης·

⁵ Par convention graphique, comme je le fais ici, on peut les regrouper par dimètres séparés par une diérèse correspondant à une fin de mot, ce qui, en cas de nombre impair de *metra*, oblige à avoir des monomètres. Les études menées notamment par J. Irigoin sur les systèmes anapestiques montrent qu'il faut concevoir chaque système comme un tout qui s'enchaîne du point de vue de la prosodie (on parle de synaphie prosodique).

⁶ La diérèse n'est pas obligatoire dans le dimètre catalectique.

— — — — — | — — — — —
 ἄλλους δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων
 — — — — — | — — — — —
 Νεῖλος ἔπεμψεν· Σουσιस्कάνης,
 — — — — — | — — — — —
 Πηγασταγὼν Αἰγυπτογενής, (35)
 — — — — — | — — — — —
 ὃ τε τῆς ἱερᾶς Μέμφιδος ἄρχων
 — — — — — | — — — — —
 μέγας Ἀρσάμης, τάς τ' ὠγυγίους
 — — — — — | — — — — —
 Θήβας ἐφέπων Ἀριόμαρδος,
 — — — — — | — — — — —
 καὶ ἐλειοβάται ναῶν ἐρέται
 — — — — — | — — — — —
 δεινοὶ πλήθος τ' ἀνάριθμοι· (40)

— — — — — | — — — — —
 ἀβροδιαίτων δ' ἔπεται Λυδῶν
 — — — — — | — — — — —
 ὄχλος, οἷτ' ἐπίπαν ἠπειρογενές
 — — — — — | — — — — —
 κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μητρογαθῆς
 — — — — — | — — — — —
 Ἄρκευς τ' ἀγαθός, βασιλῆς δίοποι,
 — — — — — | — — — — —
 χαὶ πολύχρσοι Σάρδεις ἐπόχους (45)
 — — — — — | — — — — —
 πολλοῖς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν,
 — — — — — | — — — — —
 δῖρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη,
 — — — — — | — — — — —
 φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι·

— — — — — | — — — — —
 στεῖνται δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάται
 — — — — — | — — — — —
 ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι, (50)
 — — — — — | — — — — —
 Μάρδων, Θάρυβις, λόγῃς ἄκμονες,
 — — — — — | — — — — —
 καὶ ἀκοντισταὶ Μυσοί, Βαβυλῶν δ'
 — — — — — | — — — — —
 ἢ πολύχρσος πάμμεικτον ὄχλον
 — — — — — | — — — — —
 πέμπει σύρδην, ναῶν τ' ἐπόχους

— — — — — | — — — — —
 καὶ τοξουκῶι λήματι πιστούς, (55)
 — — — — — | — — — — —
 τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος ἐκ πάσης
 — — — — — | — — — — —
 Ἀσίας ἔπεται
 — — — — — | — — — — —
 δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς.

— — — — — | — — — — —
 Τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας
 — — — — — | — — — — —
 οἴχεται ἀνδρῶν, (60)
 — — — — — | — — — — —
 οὓς πέρι πᾶσα χθῶν Ἀσιήτις

— — — — — | — — — — —
 θρέψασα πόθωι στένεται μαλερῶι,
 — — — — — | — — — — —
 τοκέες τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν
 — — — — — | — — — — —
 τείνοντα χρόνον τρομέονται.

b. *Parodos* mélrique (vers 65-139)

Après son entrée grave et solennelle, le chœur entonne un chant dans un autre rythme, ce qui peut être interprété comme une manière de caractériser le chœur, tout en faisant poindre le *pathos*, en ce que le chœur laisse transparaître une certaine angoisse. Ce chant prend une forme complexe, où dominent les couples strophe-antistrophe, typiques du genre tragique. On trouve d'abord deux couples strophe-antistrophe en ioniques mineurs (— — —), qui sonnent comme un début d'anapeste mais tendent à ralentir le rythme en ajoutant une longue, ce qui fait entendre moins de brèves, les résolutions des longues en brèves étant rares. Toutefois, il arrive que l'on trouve à la place des ioniques un *metron* anapestique régulier (— — —, surligné ici en gris), qui peut être compris comme un ionique catalectique. Viennent ensuite une mésode (donc une partie sans *responsio*)⁷ et un couple strophe-antistrophe, le tout en

⁷ *Les Perses* étant au programme d'agrégation dans l'édition CUF, j'en adopte ici le texte. Toutefois, si la notion de mésode a été largement acceptée chez les modernes, c'est en dépit des scholies antiques et sans le

ioniques mineurs. Les ioniques ont un *ēthos* particulier : leur nom indique bien qu'ils ont un lien étroit avec l'Asie Mineure et ils servent à caractériser l'origine du chœur. Dans son analyse des *Perses*, A.-I. Muñoz montre qu'Eschyle fait un usage

plus subtil encore des ioniques, en ce qu'ils décrivent la Perse présente, marquée par la démesure de Xerxès, et non celle passée de Darios qui, elle, est évoquée par des dactyles dans le troisième *stasimon*.

- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 Πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη [στρ. α] (65)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 βασιλείος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας Ἀθαμαντίδος Ἑλλάς, (70)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 πολύγομφον ὄδισμα ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου.
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 Πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων [ἀντ. α]
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει (75)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 διχόθεν, πεζονόμοις ἔκ τε θαλάσσης ἐχυροῖσι πεποιθὸς
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 στυφελοῖς ἐφέταις, χρυσονόμου γενεᾶς ἰσόθεος φώς. (80)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 Κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δράκοντος [στρ. β]
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 πολύχειρ καὶ πολυναύτας Σύριόν θ' ἄρμα διώκων
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 ἐπάγει δουρικλύτοις ἀνδράσι τοξόδαμνον⁸ Ἄρη. (85)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 Δόκιμος δ' οὔτις ὑποστὰς μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν [ἀντ. β]
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 ἐχυροῖς ἔρκεσιν εἴργειν ἄμαχον κῦμα θαλάσσης. (90)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσᾶν στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός.
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 Δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει; [μεσσιδ.]
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 τίς ὁ κραιπνῶι ποδὶ πηδήματος εὐπετέρος⁹ ἀνάσσω; (95)
- ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 φιλόφρων γὰρ ποτισαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
 ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
 βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα,

moindre parallèle. Les récents travaux d'A.-I. Muñoz reprennent précisément cette question à l'appui de la tradition manuscrite, montrant qu'il serait sans doute plus juste d'y voir une épode.

⁸ Dimètre ionique anaclastique (qu'on appelle aussi anacréontique) : ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —. Idem dans l'antistrophe.

⁹ Là encore anacréontique.

$\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup -$
 τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν. (100)

$\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 Θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ' ἐκράτησεν [στρ. γ]
 $\cup \cup - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
 $\cup \cup - - \cup \cup - -$
 πολέμους πυργοδαίκτους
 $\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 διέπειν ἵππιοχάρμας τε κλόνους πόλεών τ' ἀναστάσεις. (105)

$\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσας [ἀντ. γ]
 $\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 πολιαιομένας πνεύματι λάβρωι (110)

$\cup \cup - - \cup \cup - -$
 ἔσορᾶν πόντιον ἄλσος,
 $\cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - - \cup \cup - -$
 πῖσυνοι λεπτοτόνοις πείσμασι λαοπόροις τε μηχαναῖς¹⁰. (114)

Un changement rythmique se produit avec l'avant-dernier couple strophe-antistrophe, dans lesquels on trouve des iambes mélïques (ou syncopés) : musicalement, on conserve les six ou sept temps de l'iambe (X – ∪ –), mais le texte n'en compte que cinq, ce qui signifie que l'on peut allonger une longue ou ménager un silence. En d'autres termes, à l'iambe (X – ∪ –) se substituent le crétique (– ∪ –) ou le

bacchée (– – –). Si l'on raisonne en grandes unités, on obtient deux types de *kōla* : le lécythe (– ∪ – ∪ – ∪ – = crétique + iambe) ou l'ithyphallique (– ∪ – ∪ – – = crétique + bacchée). Il est à noter que l'interjection ὄᾶ est *extra metrum* et que le dernier lécythe est précédé d'un crétique, comme pour annoncer la fin de la structure rythmique.

$- \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - | - \cup - \cup - \cup -$
 Ταῦτά μου μελαγχίτων φρήν ἀμύσσειται φόβωι, [στρ. δ] (115)

(–) – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – |
 ὄᾶ, Περσικοῦ στρατεύματος, τοῦδε μὴ πόλις πύθη-

$\cup \cup - | - \cup - \cup - \cup -$
 ται κένανδρον μέγ' ἄστῳ Σουσίδος·
 $- \cup - \cup - \cup - | - \cup - \cup - \cup -$
 καὶ τὸ Κισσίων πόλισμ' ἀντίδουπον ἄϊσειται, [ἀντ. δ]

(–) – ∪ – ∪ – ∪ – | – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
 ὄᾶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων, (122)

$- \cup - | - \cup - \cup - \cup -$
 βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέσει λακίς. (125)

Le dernier couple strophe-antistrophe fait intervenir différents *kōla* : 2 crétiques, lécythe, 2 crétiques, crétique et lécythe,

bacchée et ithyphallique, hémïépès et ithyphallique.

¹⁰ Comme ἀναστάσεις au vers 105, il s'agit ici d'un ionique avec anaclase, c'est-à-dire que la brève est déplacée entre les deux langues, ce qui donne l'impression d'un mètre iambique, qui fonctionne comme une clause de cet ensemble de strophes-antistrophes.

qui sonne comme une clausule en crétique, – υ –) : ils sont formés d'un dimètre plein et d'un dimètre catalectique, séparés par une diérèse médiane. Étymologiquement,

le trochée est un rythme propre à la course, ce qui permet de faire avancer l'action, mais ici les tétramètres ajoutent surtout à la solennité du moment :

– υ – – – – υ – – – | – υ – υ – υ –
 ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη, (155)
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 μήτηρ ἢ Ξέρξου γεραία, χαῖρε, Δαρείου γύναι·
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφους,
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶι.

Atossa, le premier personnage du drame à entrer en scène après le chœur, veuve de

Darios et mère de Xerxès, répond au chœur dans le même mètre :

– υ – υ – – υ – – – | – υ – – – – – υ –
 Ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἰκάνω χρυσεοστόλους δόμους
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 καὶ τὸ Δαρείου τε κάμὸν κοινὸν εὐνατήριον· (160)
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς· ἐς δ' ὑμᾶς ἐρῶ
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 μῦθον, οὐδαμῶς ἄμαντις οὔσα δείματος, φίλοι,
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 μὴ μέγας πλοῦτος κόνισας οὔδας ἀντρέψηι ποδὶ
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 ὄλβον, ὃν Δαρείος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
 – υ – υ – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν, (165)
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 μήτε χρημάτων ἀνάδρων πλήθος ἐν τιμῇ σέβειν
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα·
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 ἔστι γὰρ πλοῦτός γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶι φόβος·
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίαν.
 – υ – – – – υ – – – | – υ – – – – υ –
 πρὸς τὰδ', ὡς οὕτως ἐχόντων τῶνδε, σύμβουλοι λόγου (170)
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 τοῦδέ μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα πιστώματα·
 – υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἐστὶ μοι βουλευμάτα.

Le chœur lui répond dans le même rythme :

– υ – υ – υ – – – | – υ – – – – υ –
 εὐ' τόδ' ἴσθι, γῆς ἄνασσα τῆσδε, μή σε δις φράσειν

— ∪ — — — ∪ — — | ∪ ∪ ∪ — — — ∪ —
 μήτ' ἔπος μήτ' ἔργον ὦν ἄν δύναμις¹¹ ἠγεῖσθαι θέλη·
 — ∪ — — — ∪ — — | — ∪ — — — ∪ —
 εὐμενεῖς γὰρ ὄντας ἡμᾶς τῶνδε συμβούλους καλεῖς.

e. Songe d'Atossa (vers 176-214)

Alors que, comme on le verra, le chœur continue de s'exprimer en tétramètres trochaïques, la reine ici adopte alors le rythme attendu pour les parties parlées de la tragédie, le trimètre iambique, à ceci près que pour Eschyle, il n'y avait pas à proprement parler de trimètre. On peut en effet faire pour le trimètre iambique les mêmes remarques que pour l'hexamètre dactylique. Le découpage en iambes ne rend pas compte de ce qu'était ce vers originellement, mais il n'est intervenu que dans un second temps. Ce vers en effet est tout d'abord l'articulation d'un penthémimère (X – ∪ – X) et d'un lécythe (– ∪ – X – ∪ X), ce qui explique la présence de la césure penthémimère dans le trimètre iambique. Pour autant qu'on puisse en juger par leurs pratiques respectives, Eschyle et

Sophocle concevaient leurs vers plutôt en grandes unités, quand Euripide procède lui par petites unités, c'est-à-dire en iambes. Rappelons que le schéma de surface de l'iambe est X – ∪ – : si la première syllabe est indifféremment longue ou brève, la troisième position est toujours brève. Par ailleurs, il n'est pas rare de trouver des longues résolues en deux brèves dans l'iambe.

X – ∪ – X | – ∪ – X – ∪ X (penthémimère + lécythe)

→ X – ∪ – | X || – ∪ – | X – ∪ X (trimètre iambique avec césure penthémimère)

Il arrive toutefois que l'on trouve une césure hephthémimère, même si elle est plus rare chez Eschyle : c'est la preuve que la manière moderne de penser les vers iambiques en trimètres commençait déjà à cette époque.

— — ∪ — — | — ∪ — ∪ — ∪ —
 Πολλοῖς μὲν ἀεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν
 ∪ — ∪ — — — | — ∪ — — — ∪ —
 ξύνειμ', ἀφ' οὐπερ παῖς ἐμὸς στείλας στρατὸν
 ∪ ∪ — — | — ∪ — — — ∪ —
 Ἴαόνων γῆν οἴχεται πέρσαι θέλων,
 — — ∪ — — — | ∪ — ∪ — ∪ —
 ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην¹²
 — — ∪ — — | — ∪ — — — ∪ —
 ὥς τῆς ἀρροίθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι. (180)
 ∪ ∪ ∪ — — | ∪ ∪ — ∪ — — ∪ —
 Ἐδοξάτην μοι δύο¹³ γυναῖκ' εὐείμονε,
 — — ∪ — ∪ | — ∪ — — — ∪ —
 ἢ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἠσκημένα,
 — — ∪ — ∪ — ∪ | — — — ∪ —
 ἢ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
 ∪ ∪ ∪ — — | — ∪ — ∪ — ∪ —
 μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολὺ
 — — ∪ — — | — ∪ — — — ∪ —
 κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους (185)

¹¹ La première longue est résolue en deux brèves : la sémantique du mot s'y prête bien.

¹² Il n'y a pas de césure dans ce vers, mais une diérèse médiane, qui partage le vers en son centre : c'est un phénomène récurrent chez Eschyle.

¹³ Résolution de la longue en deux brèves.

ταῦτοῦ, πάτραν δ' ἔναιον ἢ μὲν Ἑλλάδα
 κλήρωι λαχοῦσα γαίαν, ἢ δὲ βάρβαρον·
 τούτω στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ ἴδομαι ὄραν,
 τεύχειν ἐν ἀλλήλησι, παῖς δ' ἐμὸς μαθὼν
 κατεῖχε κάπρῳενεν, ἄρμασιν δ' ὑπο (190)
 ζεύγνυσιν αὐτῶ καὶ λέπαδν' ὑπ' ἀνθένων
 τίθησι· χῆ μὲν τῆιδ' ἐπυργοῦτο στολῆι
 ἐν ἠνίαισί τ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα,
 ἢ δ' ἐσφάδαιζε καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
 διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βίαι (195)
 ἄνευ χαλινῶν καὶ ζυγὸν θραύει μέσον.
 Πίπτει δ' ἐμὸς παῖς, καὶ πατὴρ παρίσταται
 Δαρείος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρῃ
 Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
 Καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω· (200)
 ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρρόου
 ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θυηπόλῳ χερὶ
 βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
 θέλουσα θῦσαι πελανόν¹⁴, ὧν τέλη τάδε·
 ὀρῶ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν (205)
 Φοίβου, φόβῳ δ' ἄφθογος ἐστάθην, φίλοι·
 μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳι
 πτεροῖν ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
 τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας

¹⁴ Résolution de la deuxième longue de l'iambe en deux brèves.

— — — — — | — — — — —
 ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν.
 — — — — — | — — — — —
 ὅμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά,
 — — — — — | — — — — —
 ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος,
 — — — — — | — — — — —
 Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.

Avec cette annonce qui sonne le glas de l'armée perse, s'engage le *kommos* entre le chœur et la reine. Pour le reste de la mé-

II Le paysage sonore des *Perses*: la bataille de Salamine (vers 386-407)

Avant d'étudier le devenir des *Perses* sur la scène musicale moderne, il m'a paru intéressant de considérer de près un autre passage de la pièce, qui est un des plus sonores

— — — — — | — — — — —
 Ἐπεὶ γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα
 — — — — — | — — — — —
 πᾶσαν κατέσχε γαίαν εὐφραγῆς ἰδεῖν,
 — — — — — | — — — — —
 πρῶτον μὲν ἠχῆι κέλαδος Ἑλλήνων πάρα
 — — — — — | — — — — —
 μολπηδὸν εὐφήμησεν, ὄρθιον δ' ἅμα
 — — — — — | — — — — —
 ἀντηλάλαξε νησιώτιδος πέτρας (390)
 — — — — — | — — — — —
 ἠχώ, φόβος δὲ πᾶσι βαρβάροις παρήν
 — — — — — | — — — — —
 γνώμης ἀποσφαλεῖσιν· οὐ γὰρ ὡς φυγῆι
 — — — — — | — — — — —
 παιᾶν' ἐφύμνουν σεμνὸν Ἑλληνας τότε,
 — — — — — | — — — — —
 ἀλλ' ἐς μάχην ὀρμῶντες εὐψύχοι θράσει.
 — — — — — | — — — — —
 Σάλπιγξ δ' αὐτῆι πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν·
 (395)
 — — — — — | — — — — —
 εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῆι
 — — — — — | — — — — —
 ἔπαισαν ἄλμην βρύχιον²⁰ ἐκ κελεύματος.
 — — — — — | — — — — —
 Θεῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν·

trique de la pièce, on se reportera au tableau récapitulatif proposé par A.-I. Muñoz¹⁹.

et le seul à évoquer un instrument, en l'occurrence la *salpinx*, la longue trompette droite des Grecs caractéristique du champ de bataille. Il s'agit d'un extrait du long récit que le messager fait de la bataille de Salamine :

« Lorsque le jour aux blancs poulains
 Occupa toute la terre, éclatant à la vue,
 D'abord, avec résonance une clameur venue
 des Grecs
 Fit entendre une mélodie de bon augure, et en
 hauteur
 Y répondit de la pierre insulaire
 L'écho. La peur était parmi tous les Barbares,
 Déçus dans leurs attentes. Car ce n'était pas
 pour fuir
 Que les Grecs entonnèrent alors le refrain du
 péan solennel,
 Mais pour s'élancer au combat, avec une au-
 dace pleine de courage.
 La trompette enflammait de son timbre toutes
 ces nobles lignes.
 Aussitôt, lançant ensemble la rame gron-
 dante,
 Ils agitèrent la mer profonde au signal.
 Rapidement tous furent éclatants à voir.

¹⁹ A.-I. Muñoz, « Métrique et *tropos* dans deux tragédies d'Eschyle : les *Sept contre Thèbes* et les *Perses* », *Classica* 25 (2012), pp. 175-218. Le schéma est en annexe 2.

²⁰ Résolution de la longue en deux brèves.

ὤ - ὤ - - | - ὤ - - - ὤ -
 τὸ δεξιὸν μὲν πρῶτον εὐτάκτως κέρας
 - - ὤ - - | - ὤ - ὤ - ὤ -
 ἤγειτο κόσμῳ, δεύτερον δ' ὁ πᾶς στόλος (400)
 ὤ - ὤ - - | - ὤ - ὤ - ὤ -
 ἐπεξεχώρει, καὶ παρῆν ὁμοῦ κλύειν
 - - ὤ - - - ὤ | - - - ὤ -
 πολλὴν βοήν· ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε
 ὤ - ὤ - ὤ ὤ ὤ | ὤ - ὤ - ὤ -
 ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ
 - - ὤ - - | - ὤ - - - - ὤ -
 παῖδας γυναικᾶς θεῶν τε πατρώων ἔδη
 - - ὤ ὤ ὤ - | - ὤ - - - - ὤ -
 θήκας τε προγόνων· νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών.
 - - ὤ - - - | - ὤ - - - - ὤ -
 Καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος
 ὤ - ὤ - ὤ | - ὤ - - - - ὤ -
 ὑπηντίαζε, κούκέτ' ἦν μέλλειν ἀκμή.

D'abord, l'aile droite bien organisée
 S'engageait en bon ordre, ensuite l'armée tout entière
 S'avavançait, et partout il fut donné d'entendre
 Un grand cri : "Ô fils des Grecs, allez,
 Libérez votre patrie, libérez aussi
 Vos enfants, vos épouses, les sièges des dieux ancestraux
 Et les tombeaux de vos aïeux ! désormais, c'est pour tout la lutte."
 De notre côté, un grondement en langue perse
 Répondait, et le point culminant de la bataille n'était plus à venir. »

C'est le moment clé qui fait basculer la guerre et il donne lieu à une belle fresque sensorielle, puisque le déclenchement de la bataille est associé aussi bien à la perception visuelle (le jour point et la lumière se répand sur les combattants) qu'auditive, voire tactile (les rames frappent l'eau). L'ouïe est toutefois de loin la plus sollicitée, sous différentes formes : les cris et les chants des combattants, les signaux de la trompette et la courte harangue anonyme, où certains ont proposé de reconnaître la voix de Thémistocle. Mais ce cri est désincarné pour mieux symboliser le *koinon* des Grecs. Le vocabulaire du son est très varié. Le passage commence par une juxtaposition expressive, ἤχη κέλαδος, de part et d'autre de la césure penthémimère, où le datif ajoute l'idée d'une diffusion large du son, qui montre le volume sonore atteint par les Grecs, ce qui, en termes d'histoire des émotions, traduit l'angoisse des Perses. En effet, il arrive que la nature produise des sons dont l'origine obscure est généralement attribuée à la parole ou l'action d'une divinité ; ici, la source sonore est clairement identifiée et c'est précisément ce qui cause la crainte des Perses. Le verbe

qui a pour sujet κέλαδος et son complément sont mis en évidence au vers suivant par la césure hephthémimère, μοληδὸν εὐφήμησεν, introduisant deux éléments supplémentaires. Le complément tout d'abord caractérise ce son mystérieux et inquiétant comme une mélodie, ce qui annonce l'exécution du péan quelques vers plus loin. Le verbe quant à lui paraît incongru si l'on s'en tient au point de vue perse, puisqu'il évoque une pratique rituelle typiquement grecque, l'εὐφημία, qui précède le sacrifice : c'est le silence, ou plus exactement l'absence de son pouvant perturber le rite. C'est en effet l'*aulos* qui est généralement chargé d'instaurer les conditions sonores favorables au sacrifice. Il s'agit certes d'une convention qui consiste à faire parler les Perses en grec, mais il faut noter que l'issue favorable que suggère le verbe concerne les Grecs, et non les Perses. Peut-être ce décalage dans les points de vue est un moyen pour Eschyle de faire revivre cette scène aux Athéniens et d'exalter leur sentiment patriotique.

Dans les vers suivants, le substantif ἤχώ, annoncé par ἤχη, prend son sens fort de réverbération acoustique, dans un motif

qu'on trouve régulièrement dans la littérature grecque et qui sera consolidé dans la métamorphose d'Écho par Ovide : les parois rocheuses sont les plus à même à susciter l'écho, ce qui fait de l'îlot de Salamine une caisse de résonance des cris des Grecs, particulièrement mis en exergue par ce rejet de ἦχώ, immédiatement placé avant φόβος, ce qui est presque une synthèse de tout le passage. C'est donc le péan que la nature reproduit : ce chant, traditionnellement consacré à Apollon ou Asklepios, est associé à toute forme de salut, à la guerre comme dans la maladie, ce qui est fait que les Grecs aiment à l'entonner avant une bataille, pour se donner du courage, ou après, pour célébrer la victoire. Il s'agit d'une manifestation musicale solennelle (σεμνόν), terme qui est intercalé entre deux possibles césures du vers, la seconde étant sans doute la plus expressive. C'est un hymne qui comporte le refrain ἦ ἦ παῖαν, d'où l'emploi par Eschyle du verbe ἐφουμένω, qui implique cette idée du retour d'une cellule mélodico-rythmique.

C'est alors qu'éclate le son de la *salpinx*, la trompette droite qui est souvent associée aux sonneries militaires. Le vers, dont elle occupe la première position, montre là encore la *variatio* dont Eschyle sait faire preuve, puisqu'il recourt à un autre terme du sonore, ἀυτήι, placé juste avant la césure et dont la connotation épique ne fait pas de doute, ce qui est confirmé par le verbe ἐπέφλεγεν. Dans le monde grec, la trompette est d'abord un instrument de signal, dont l'objectif était de couvrir une large distance. Outre que le concours de *salpinx* fait partie des épreuves gymniques, preuve que l'on évaluait d'abord la puissance sonore, on a conservé deux anecdotes par Pollux sur les joueurs de *salpinx*, Ephialtēs et Hērodōros de Mégare²¹. Le premier passait pour être en mesure de faire entendre son instrument jusqu'à 50 stades, soit près de 10 km ; le second, olympionique à dix reprises entre 328 et

292, s'est illustré dans le siège d'Argos par Demetrios Poliorcète, où il joua de deux instruments à la fois, tant il avait une grande maîtrise de son souffle, afin d'encourager les soldats à manœuvrer les lourdes machines de guerre²². Si ces deux trompettistes ont vécu quelque cent-cinquante ans après la bataille de Salamine, ils nous aident à mesurer la puissance que pouvait avoir l'instrument, et donc l'effroi qu'ont pu effectivement ressentir les Perses devant ce son qui exalte les Grecs. Les navires étaient plutôt dirigés au son de l'*aulos*, qui était chargé notamment de donner la cadence aux rameurs, comme l'atteste l'existence d'aulètes de trières. La *salpinx* est plutôt l'instrument des campagnes militaires terrestres, mais il est évident qu'Eschyle l'évoque ici à la fois pour sa puissance sonore et pour son caractère belliqueux.

On peut faire une dernière remarque sur ce vocabulaire sonore, avec l'écho interne au passage ῥοθιάδος / ῥόθος. Selon P. Chantraine, qui souligne l'obscurité de l'étymologie, le terme ῥόθος désigne originellement le clapotement des vagues, notamment sous l'action des rames, avant de renvoyer à un bruit vague ou confus. Les deux sens sont présents dans le texte, sans équivoque. La première mention renvoie au bruit des rames frappant l'eau en cadence, ce qui contribue à mobiliser les sons de la nature dans cette évocation, après l'écho rendu par la roche et le timbre de la *salpinx* se diffusant dans les airs. La seconde en revanche désigne le brouhaha qui se répand dans l'armée perse (on notera les positions finale de ῥόθος et initiale de ὑπηντίαζε, qui occupe un penthémimère entier) : comme on l'a vu plus haut, l'allusion à la langue perse ne se comprend que face à un public athénien dans une sorte de contrat passé avec lui où il accepte d'entendre les Perses parler grec. Mais le procédé va plus loin, puisque Eschyle prend soin de mentionner cette confusion

²¹ Pollux, *Onomastikon*, IV, 89.

²² L'anecdote est aussi rapportée par Athénée, *Deipnosophistes*, X, 415a.

juste après la brève harangue dans une langue grecque des plus claires, où résonnent à deux reprises les notions de liberté et de patrie.

La formule succincte d'Eschyle, Περσίδος γλώσσης ῥόθος, trouvera un écho, quelques décennies plus tard, dans l'œuvre de Timothée de Milet, un des artisans de ce que les modernes appellent la « Nouvelle Musique » – avec Euripide et Agathon. Il a en effet composé un nome citharodique intitulé *Les Perses*, dont on a

conservé une part substantielle sur un papyrus trouvé à Abousir au début du xx^e siècle. Malheureusement, la musique n'en est pas plus conservée, mais parmi les caractéristiques de l'œuvre, il faut souligner le choix de vers à la rythmique protéiforme et celui de donner la parole à un Phrygien « mêlant la langue grecque à celle d'Asie », dans un grec donc fautif, un procédé que l'on a également dans la monodie du Phrygien dans l'*Oreste* d'Euripide²³ :

◡ – – | – – | – ◡ – –
 Ἔπω μοί σοι κῶς καὶ τί πρᾶγμα; (bacchée + spondée + trochée)
 – ◡ – ◡ | – –
 αὐτίς οὐδάμ' ἔλθω· (trochée + spondée)
 – – ◡ – – ◡ –
 καὶ νῦν ἐμὸς δεσπότης (iambe + crétique)
 – ◡ – – ◡ | – –
 δεῦρό μ' ἐνθάδ' ἦξει· (trochée + spondée)
 ◡ – ◡ – | ◡ ◡ ◡ –
 τὰ λοιπὰ δ' οὐκέτι, πάτερ, (iambe + péon quatrième)
 – ◡ ◡ ◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – –
 οὐκέτι μαχέσ' αὐτίς ἐνθάδ' ἔρχω, (2 trochées + spondée)
 – ◡ ◡ –
 ἀλλὰ κάθω· (choriambe)
 ◡ – – | – – ◡ –
 ἐγὼ σοι μὲν δεῦρ' ἐγὼ (bachée + iambe)
 – ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ ◡ – –
 κεῖσε παρὰ Σάρδι, παρὰ Σοῦσα, (2 trochées)
 – ◡ ◡ ◡ – –
 Ἄγβάτανα ναίων· (penthémimère)
 – ◡ ◡ ◡ – | ◡ – ◡ –
 Ἄρτιμις ἐμὸς μέγας θεὸς (2 iambes)
 ◡ ◡ ◡ – ◡ | – –
 παρ' Ἐφεσον φυλάξει. (trochée + spondée)
 « Je suivre, moi, toi, comment et pour quelle affaire ?
 Pas du tout revenir.
 Et puis aujourd'hui mon maître
 Ici là me conduire,
 Mais à partir de maintenant plus jamais, monsieur,
 Plus jamais revenir ici faire la guerre,
 Mais rester tranquille.
 Moi pas là-bas pour toi, moi
 Là-bas habitant près Sardi, près Suse, Agbatane.
 Artimis grand dieu pour moi,
 Près Éphèse protégera » (traduction G. Lambin)

²³ Timothée de Milet, *Perses*, v. 150-161. Voir G. Lambin, *Timothée de Milet. Le poète et le musicien*, Rennes, PUR, 2013.

Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports entre ce nome de Timothée et les *Perses* d'Eschyle. Je me bornerai ici à souligner que l'on retrouve dans le récit de la bataille tout le vocabulaire sonore d'Eschyle, avec quelques spécificités timothéennes.

Le reste de la pièce d'Eschyle égrène des termes évoquant des manifestations sonores, notamment les lamentations, les gémissements et autres soupirs typiques de la tragédie, qui est placée sous le signe du thrène. Ce chant est explicitement mentionné à deux reprises : au début du deuxième épisode, l'ombre de Darios décrit le culte au mort que les Perses sont en train de rendre (v. 686) comme un thrène accompagné de lamentations aiguës ; au début du *kommos* final, le chœur dit à Xerxès qu'il va prendre le rôle du « chanteur de thrène mariandynien » (Μαριανδυνού θρηνητήρος, v. 939), expression encadrée par des cris (βοάν, ἰαχάν), un motif qui est se poursuit dans les vers suivants (αὐδάν, πενθητήρος, κλάζω δ' αὖ γόον). Ces chants de deuil, qui consistaient surtout en des cris aigus et stridents, étaient attachés à l'Asie, d'où la mention de la Bithynie (le Mariandynien) : dans les *Grenouilles*, Eschyle reproche à Euripide d'avoir introduit dans ses tragédies « les airs d'*aulos* cariens, les thrènes » (Καρικῶν αὐλημάτων, θρήνων)²⁴. Eschyle n'aurait donc pas introduit de thrène sur scène, mais seulement des références, là où Euripide aurait franchi le pas de reproduire les débordements que l'Eschyle d'Aristophane condamne. Ceci étant, par ce paysage sonore très marqué par la mort, Eschyle a sans nul doute contribué à façonner la musique de la tragédie grecque.

III Deux tentatives modernes de jouer les *Perses* en musique

1. *Salamine de Maurice Emmanuel (1929)*

En 1920, Théodore Reinach propose une nouvelle traduction des *Perses* au directeur de l'Opéra de Paris, Jacques Rouché : il aimerait en effet le convaincre de mettre en scène la pièce avec le concours de la Comédie Française²⁵. Il s'agissait d'en donner une version lyrique, dans la grande veine de la tragédie lyrique française, qui remonte au xvii^e siècle. L'orchestre y est en formation réduite pour donner une plus grande intelligibilité au texte.

Si Reinach est fin connaisseur de la musique grecque antique, il n'est pas compositeur et il s'adresse à un confrère, lui aussi spécialiste de la musique et de la danse antiques, Maurice Emmanuel. Les deux hommes collaboraient aisément dans le domaine de la recherche ; en revanche, ils ne parvinrent pas à se mettre au diapason dans ce projet artistique. Christophe Corbier, grand spécialiste de l'œuvre de Maurice Emmanuel, a bien noté leurs principales divergences : Reinach avait fait une traduction en vers, alors qu'Emmanuel préférait la prose ; le premier voulait un peintre orientaliste pour les décors, le second Maurice Denis ; le premier voulait les acteurs de la Comédie Française, ce à quoi s'opposait le second. Finalement, en 1926, Emmanuel intente un procès à Reinach. Le projet aurait peut-être été définitivement enterré, n'eût-été la mort de Reinach en 1928, qui laisse toute liberté à Emmanuel. La création a finalement lieu le 19 juin 1929 : tout, en dehors du rôle du Coryphée, y est chanté. Une telle production doit être replacée dans son contexte historique : au lendemain de la première guerre mondiale,

²⁴ Aristophane, *Grenouilles*, v. 1302-1303.

²⁵ Sur la *Salamine* de M. Emmanuel, voir les travaux de C. Corbier : *Maurice Emmanuel*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2007, pp. 142-147 ; *Poésie, Musique et Danse. Maurice Emmanuel et l'hellénisme*, Paris, Classiques Garnier, pp. 499-640 ; « Delphes et Salamine. Théodore Reinach, Maurice Emmanuel et la musique grecque antique », dans M. Zink et V. Schiltz, *Au-delà du savoir : les frères Reinach et le monde des arts = Cahiers de la Villa Kerylos*, 2017, pp. 19-60.

CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS

la victoire des Athéniens face à l'Empire perse est mise en parallèle avec celle des Français face au Deuxième Reich. « L'invasion, la résistance, la destruction d'un empire, tout cela nous venons de le voir », écrit M. Emmanuel.

La pièce a été structurée en trois actes, divisés chacun en deux ou trois scènes. Une partie des vers d'Eschyle a été supprimée – on a d'ailleurs reproché à la pièce d'Emmanuel l'absence d'action, comme

pour la tragédie antique –, mais le déroulé général est respecté. S'agissant de la mise en musique, M. Emmanuel a opté pour trois modalités : musique purement orchestrale (notamment dans l'ouverture), récitation sur fonds instrumental (ce qui est appelé ici mélodrame) et chant accompagné par l'orchestre (soliste ou choral). Le tableau suivant montre la correspondance que l'on peut faire entre le drame d'Eschyle et l'œuvre de M. Emmanuel :

<i>Perses</i>	Rythmes	Intrigue	<i>Salamine</i>	Musique
			Ouverture	Orchestre
<i>Parodos</i>		Devant le palais	Acte I	
v. 1-64	Anapestique	Entrée du chœur des Perses	Scène 1	Mélodrame du coryphée
v. 65-112	Ioniques	Départ de Xerxès		Chœur
v. 113-139	Mélique	Peur de la défaite	Non repris	
Premier épisode				
v. 140-154	Anapestes	Assemblée du chœur		Mélodrame du coryphée
v. 155-159	Trochaïque	Accueil d'Atossa	Scène 2	Orchestre puis chœur
v. 160-175	Trochaïque	Salut d'Atossa		Mélodrame du coryphée
v. 176-200	Iambique	Songe d'Atossa		Solo de la reine
v. 200-248	Iambique puis trochaïque	Échanges reine/chœur	Non repris	
v. 249-255	Iambique	Arrivée du messager	Scène 3	Prélude orchestral puis solo du messager
<i>Kommos</i>				
v. 256-289	Mélique	Échange chœur / messager		Chœur
v. 290-299	Iambique	Intervention d'Atossa		Solo de la reine
v. 300-352	Iambique	Récit du messager avec catalogue des	Non repris	

v. 353-471	Iambique	Bataille de Salamine		Solo du messager
v. 472-516	Iambique	Retour des Perses	Non repris	
v. 517-519	Iambique	Lamentation d'Atossa		Solo de la reine
v. 520-531	Iambique	Décision d'Atossa d'offrir le <i>pelanos</i> ,	Non repris	
v. 532-547	Anapestique	Hymne à Zeus et lamentations		Mélodrame du coryphée
Premier stasimon				
v. 548-597	Dactyles et rythmique éolienne	Lamentations sur l'Asie		Chœur
Deuxième épisode		Devant le tombeau de Darios	Acte II	
			Scène 1	Prélude orchestral
v. 598-622	Iambique	Offrande du <i>pelanos</i>	Non repris	
v. 623-630	Anapestes	Prière du chœur		Mélodrame
Deuxième stasimon				
v. 631-681	Rythmique éolienne et ioniques	Invocation de Darios		Danse funèbre et chant du chœur
Troisième épisode				
v. 681-799	Iambique	Échanges entre Darios et le chœur	Non repris	
v. 800-826	Iambique	Prédiction de Darios	Scène 2	Solo de l'Ombre
v. 827-851	Iambique	Fin de la tirade de Darios puis échanges entre le chœur et Atossa	Non repris	
		Plaine entourée de cyprès	Acte III	
Troisième stasimon			Scène 1	
v. 852-907	Dactylo-épitrite	Catalogue des îles		Chœur

CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS

<i>Exodos</i>			Scène 2	
v. 908-930	Anapestes	Arrivée de Xerxès et reproches du chœur		Prélude orchestral, solo de Xerxès et mélodrame du coryphée
<i>Kommos</i>				
v. 931-1065	Mélique (6 couples strophes/antistrophes)	Déploration et catalogue des morts		Chant alterné Xerxès-chœur
1066-1077	Mélique (épode)			Chant alterné Xerxès-chœur

Sans rentrer dans les détails de la musique de la pièce, on peut faire quelques remarques. Tout d'abord, Emmanuel a composé une ouverture vive et enlevée, évoquant l'arrivée massive des Perses en terre grecque. Il a ainsi voulu dépeindre l'impétuosité perse par un rythme iam-bique, aux allures de syncope, même si ce mètre dans la tragédie est simplement celui de la langue parlée. Pour le compositeur, ce motif sert à caractériser les Perses dans toute la pièce, comme du reste Eschyle l'avait fait, mais avec les ioniques. Si le rythme n'est pas le même, la démarche est sensiblement identique : il s'agit de donner une sorte de signature musicale aux personnages du drame.

Les accents de la trompette, et par moments d'autres cuivres, traduisent les intentions belliqueuses des assaillants, tandis que des mélodies assez calmes, jouées par les bois, traduisent la sérénité des Grecs. Cet air est composé en dans ce qu'on appelle en musicologie le « mode dorien » (ou « mode de mi »), qu'Emmanuel croyait alors être le « mode national » de la Grèce ; ce n'est que quelque temps plus tard que Jacques Chailley montrera que le mode dorien en question est le fruit d'une mauvaise interprétation des textes antiques au Moyen Âge et qu'il n'est pas ce que les Grecs appelaient harmonie ou trope dorien, qui selon Platon est l'échelle la plus adaptée pour dépeindre le courage et la valeur des combattants.

L'acte II est peut-être celui où la veine antique se manifeste le mieux. Ainsi, dans le prélude orchestral résonne un thème emprunté aux *Anonymes de Bellermand*, collection de traités antiques, qui, éditée pour la première fois par Friedrich Bellermand en 1841, fournit quelques mélodies. En outre, M. Emmanuel a fait le choix d'ajouter des danses antiques et de composer des déplorations particulièrement expressives. Ainsi, dans l'*Eleftherion Vima* du 13 mai 1939, Sophia Spanoudi écrit que « un des passages les plus frappants de cette tragédie musicale d'Emmanuel, ce sont les chants funèbres des Perses réunis autour du tombeau de Darius. Les harmonies imitatives "barbares" que rendent les crotales, les cymbales, les tambourins, les tam-tam, les gongs et les sistres, répondent d'impressionnante façon aux clameurs perçantes des choreutes et à leurs gestes expressifs. On n'a jamais entendu jusqu'ici, sur de tels sujets, musique plus originale et plus émouvante ».

La fin de la pièce est reprise d'Eschyle qui fait se succéder cinq couples de strophes-antistrophes et une triade (strophe-antistrophe-épode) et témoigne de la grande expérience de M. Emmanuel en musique chorale. En d'autres termes, l'*exodos*, qui s'ouvre par des anapestes de marche qui traduisent le mouvement du chœur pour faire son départ, se poursuit dans un rythme mélique qui est en fait un *kommos*, puisqu'il s'agit d'un échange

entre Xerxès et le chœur qui relève presque de la stichomythie, les répliques étant brèves, mais conserve des caractéristiques mélodico-rythmiques qui accentuent le pathétique de cette scène finale. Le dernier vers (« Oui, je t'escorterai de mes lugubres gémissements ») est certes réduit dans *Salamine* à un modeste « Ah ! », mais il se prolonge dans un long phrasé mélodique unissant les voix de deux sopranos solo et d'une contralto solo, l'orchestre jouant seul la toute dernière note.

L'œuvre ne se présente pas comme une reconstitution de théâtre antique, même si M. Emmanuel puise dans ses connaissances sur la musique grecque. Les commentateurs y ont d'ailleurs reconnu des traits résolument modernes. Dans *La Nef* de mai 2014²⁶, Hervé Pennven par exemple écrit sur les parties orchestrales : « hiératisme et poésie, masses et broderies, ténébreux éclats et douces lumières... Maurice Emmanuel est éventuellement proche de Dukas ou d'Honegger [Arthur] (qui fut son élève), et il arrive que le Messiaen des *Trois petites liturgies* ne soient pas loin... Quant au chant, il vient (forcément) de *Pelléas et Mélisande* [Debussy], mais, plus libre, il lui arrive aussi d'annoncer le Poulenc de *La Voix humaine* ». La réception de l'œuvre fut bonne : même si certains critiques trouvèrent la création trop intellectuelle, beaucoup chantèrent les louanges d'Emmanuel, à commencer par Paul Dukas (« De quoi donc se plaint Emmanuel ? Il devrait être heureux d'avoir autant de talent ! ») ou Olivier Messiaen (« J'ai trouvé cette œuvre très belle, très neuve d'idées et de musique ; j'ai beaucoup remarqué l'ouverture au point de vue rythmique et j'ai été très ému des dernières scènes »).

L'œuvre ne sera plus redonnée, sinon quelques interprétations après la guerre, dont celle qui a été enregistrée le 22 mars 1958 à Paris. On l'entend quelques jours plus tard, en version intégrale, sur la

chaîne publique culturelle France III sur la R.T.F. le samedi 29 mars, dans un cycle d'émission « L'Analyse Spectrale de l'Occident », proposé par Henry Barraud. La présentation en est assurée par Fred Goldbeck, qui déclare : « Dans *Salamine*, et malgré le côté intensément dramatique du sujet, le pittoresque est absent. L'inquiétude d'une ville, la prémonition d'un rêve, la bataille – tout est devenu rythme, chant et orchestre ; c'est-à-dire : tout est devenu rythme inhabituel, couleur orchestrale inattendue, et mélodie étrange ». Parmi les échos que l'on peut suivre de cette diffusion, on peut citer le jugement d'André Petiot, dans *La France latine* de 1959 : « Voilà une audition qui a eu le pouvoir de nous émouvoir profondément et de nous faire oublier top de musiques abstraites et discordantes écrites davantage pour les yeux que pour les oreilles et pour le cœur. *Salamine* est une œuvre profondément humaine. »

On ne peut négliger quelques réticences, comme Maxime Kaprielian dans *Res Musica* le 10 avril 2014²⁷ : « À vrai dire, cette *Salamine* a bien mal vieilli. La traduction d'Eschyle par Théodore Reinach est digne de figurer dans un Lagarde et Michard (c'est l'époque), dans le texte tout n'est qu'emphase. Mis à part l'ouverture, remarquable par son orchestration, et la déploration finale (ou plutôt thrène), le reste de la partition veut suivre la construction du théâtre grec antique : récits parlés, cantilènes, syllabisme, chœurs à l'unisson. Tout cela crée une certaine monotonie. » Mais comme l'a écrit C. Corbier, en *Salamine* « se concilient et s'unissent tonalité et modalité, chromatisme et diatonisme, polyphonie et monodie, rythmique antique et rythmique moderne, rythme musical et rythme verbal, voix solistes et ensemble choral, drame antique et drame contemporain ».

²⁹ À propos de la version enregistrée le 22 mars 1958, sous la direction de Tony Aubin, qui a été commercialisée en 2014 sous le label Solstice.

²⁷ Voir note précédente.

Notons pour finir que l'œuvre fut donnée à Strasbourg le 21 mars 1967, à l'initiative de Marc Honegger, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg depuis 1958 et ancien assistant de Jacques Chailley en Sorbonne.

2. *Les Perses par le groupe théâtral antique de la Sorbonne*

En 1936, Jacques Chailley avait décidé de monter la pièce d'Eschyle avec les étudiants du groupe théâtral antique de la Sorbonne. La tragédie d'Eschyle n'est plus analysée à l'aune de la première guerre mondiale, mais à celle des fascismes naissants, voire triomphants. La première, le 3 mai, eut lieu dans la cour de la Sorbonne, le jour même qui consacra la victoire de Front Populaire. Une autre représentation fut proposée, cette fois en intérieur, le 24 novembre. Le groupe fit une tournée en France et en Belgique²⁸ :

Paris	3 mai 1936
Provins	5 juillet 1936
Paris	24 novembre 1936
Bruxelles	30 novembre 1936
Liège	1 ^{er} décembre 1936
Gand	2 décembre 1936
Paris	4 février 1937
Menton	4 avril 1937
Lyon	6 avril 1937

Jacques Chailley a adopté la division du drame antique. La traduction des textes parlés fut réalisée par des étudiants dirigés par Jacques Veil, mais les parties déclamées ont été présentées dans une traduction rythmée de Jacques Chailley lui-même, en collaboration avec Paul Mazon. Dans la notice musicale incluse dans le programme qui accompagnait la représentation, il indique que « la musique des

Perses n'a pas été écrite au hasard. Autant que le permet la parcimonie avec laquelle les Grecs nous ont laissé des documents précis et utilisables, nous nous sommes soumis à toutes les règles de composition qui nous sont connues ». Pour ce faire, il s'appuie sur les travaux de ses prédécesseurs, et notamment de Maurice Emmanuel dont il a suivi l'enseignement au Conservatoire en 1930. Selon Paul Mazon, son but était de « retrouver à travers la phrase française anapestes ou ioniques mineurs du texte grec, [mais aussi de] dégager le caractère des différents passages pour leur appliquer tel ou tel mode considéré par les anciens comme représentatif du sentiment dominant »²⁹. Après la création, Georges Duhamel écrivit dans le *Figaro* que le spectacle l'avait « bouleversé jusqu'au fond de l'âme ».

S'agissant des instruments, Chailley écrit que « outre les raisons pratiques qui nous restreignaient, il nous a semblé qu'une simple flûte à bec avait plus de chances de rendre fidèlement ce que l'on imagine de l'*aulos* antique ». À l'occasion d'une reprise de la pièce en 1939, il ajoute que « l'impossibilité d'approcher avec vraisemblance ce que pouvait être l'*aulos* ou la flûte double antique³⁰ nous a conduits à un parti plus audacieux : nous sommes persuadés d'avoir été plus fidèles en nous attachant à l'esprit plutôt qu'à la lettre et en choisissant pour le représenter le plus moderne des instruments : les Ondes Martenot ». Si Chailley compose à l'antique, il ne renonce donc pas à la modernité, qui se manifeste dans l'évocation de Darios accompagnée par les ondes Martenot, aux mains alors de Janine Duparcq de Waleyne. Il s'agit de l'un des plus anciens instruments de musique électronique. Cet instrument monodique à oscillateur électronique, qui repose sur le potentiel acoustique des ondes, se caractérise par ses so-

²⁸ Sauf mention particulière, les informations proviennent du programme qui accompagnait la pièce à sa reprise en 1939. Voir aussi J.-J. Velly, « Jacques Chailley et la musique grecque », *Musurgia* 19 (2012), pp. 91-101.

²⁹ P. Mazon, *Conférencencia, journal de l'Université des Annales*, 6 (1/03/1937), p. 297.

norités particulières, dont la plus connue évoque des voix surnaturelles, assez proche de la scie musicale. Maurice Martenot dépose le brevet de son invention en 1922 et présente ses « ondes musicales » au public le 20 avril 1928 à l'Opéra de Paris avec l'Orchestre Padeloup en exécutant le *Poème symphonique pour solo d'ondes musicales et orchestre* que le compositeur franco-grec Dimitrios Levidis avait spécialement écrit pour lui en 1926. André Jolivet, dans la musique qu'il a composée pour l'*Iphigénie à Delphes* de Gerhart Hauptmann montée à la Comédie française en 1943, recourt lui aussi aux ondes Martenot pour évoquer les « chiens de l'Érèbe ».

La pièce sera redonnée à Lyon, pour l'inauguration du théâtre romain de Fourvière le samedi 29 juin 1946. Dans le programme qui accompagne la représentation, Robert Flacelière écrit à ce sujet : « Les étudiants du Groupe théâtral antique de la Sorbonne qui ont entrepris de représenter l'antique tragédie d'Eschyle dans un esprit d'exactitude se trouvaient en face de difficultés de tous ordres dont la plus grande est celle-ci : une tragédie grecque ressemble extérieurement plus à un opéra ou à un opéra-comique qu'à une tragédie française, puisque le chant et la danse y occupent une grande place. Le chœur qui chante et danse est en même temps l'un des principaux personnages de la pièce, prenant à l'action une part beaucoup plus réelle que les chœurs d'*Esther* ou d'*Athalie*... Quand le chœur ne chante pas, il déclame librement dans le ton de la musique qui l'accompagne (mélodrame). Les acteurs, eux, récitent comme ceux d'aujourd'hui, mais le masque, qui fait acces-

soirement office de porte-voix (toute représentation antique avait lieu en plein air), stylise leur physionomie et supprime tout jeu d'expression. »

Pour conclure, on ne peut qu'être admiratif de la fascination que les *Perses* ont exercée jusqu'à aujourd'hui. Reprise dès 470 à la demande du tyran Hiéron en Sicile³¹, inspirante pour le nome citharodique de Timothée de Milet, la pièce a traversé les siècles en trouvant des résonances dans la terrible actualité de la première moitié du xx^e siècle, que ce soit le traumatisme de la première guerre mondiale ou la montée des fascismes. Il est regrettable que nous ayons perdu la musique de la tragédie d'Eschyle, mais cette absence fut à l'origine de belles tentatives de reconstitution, qui se fondent au moins sur le rythme, quand ce n'est pas sur les principes de composition à l'antique. On peut évoquer pour finir une dernière version, cette fois produite pour la télévision. Adaptée et réalisée par Jean Prat, cette version prend la forme d'un oratorio, diffusé le 31 octobre 1961 à 20h30 à la fois sur RTF Télévision et sur France IV³². La musique est due au compositeur français Jean Prodromidès. François Mauriac, téléspectateur assidu, écrit dans le *Figaro* après la diffusion des *Perses* : « J'ignore si les téléspectateurs se sont plaints. Albert Ollivier, directeur des programmes, aura pu faire alors, de toutes leurs lettres, un grand feu de joie au milieu de la rue Cognac-Jay. Grâce à lui et pour la première fois, la télévision aura été au bout de ses possibilités. Un chef-d'œuvre vénérable a surgi du gouffre de deux mille quatre cents années ».

³¹ O. Taplin, « Les *Perses* d'Eschyle : l'entrée de la tragédie dans la culture commémorative des années 470 ? », dans Br. Le Guen, *À chacun sa tragédie ? : retour sur la tragédie grecque*, Rennes, PUR, 2007, pp. 13-23.

³² Sur la chaîne de l'INA : <https://www.youtube.com/watch?v=UEm0b7vUDJc>.