

Les Grandes Dionysies d’Athènes : un imaginaire démocratique en performance

Sophie Klimis
(Université Saint-Louis – Bruxelles)

Introduction

Dans cette contribution, j’aborderai la thématique de la performativité de l’imagination à partir du cadre de pensée ouvert par Cornélius Castoriadis quant à ce qu’il a nommé les « significations imaginaires sociales ». Après avoir défini cette notion, je tenterai de la mettre en travail pour penser la tragédie athénienne comme étant une institution politico-rituelle¹ de la cité démocratique. Il faut en effet commencer par rappeler que « la tragédie grecque n’existe pas »². Il n’y a de tragédie qu’athénienne, tant cette forme de théâtre est inséparable du fonctionnement politique de la cité démocratique³, ainsi que de son inscription dans le cadre des Grandes Dionysies, importante fête religieuse dédiée à Dionysos qui avait lieu chaque année à Athènes. Si de nombreux interprètes n’ont pas manqué d’étudier le lien entre la tragédie et le politique ou encore entre la tragédie et le rituel, il faut constater chez la plupart d’entre eux une forte valorisation de l’un de ces aspects au détriment de l’autre. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, la tragédie n’est *que* rituelle et surtout pas politique pour Florence Dupont⁴. A l’inverse, la tragédie ne semble être *que* politique pour Christian Meier ou Cornélius Castoriadis⁵. Nicole Loraux a finement analysé cette situation, à partir de la réception de ses propres travaux :

¹ Cet adjectif composé, et dans cet ordre, est d’importance et devra être explicité.

² C. Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce. D’Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, 2004, p. 37.

³ Cette affirmation est valable « pour nous » : même si la tragédie a fait son apparition sous la tyrannie de Pisistrate, la seule tragédie dont quelques témoignages consistants (sous forme de textes, essentiellement) nous sont parvenus est celle du V^{ème} siècle av. J.C. D’Eschyle à Euripide en passant par Sophocle, la tragédie, « pour nous », est donc indiscutablement athénienne et démocratique.

⁴ F. Dupont, *L’insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001 et *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

⁵ Cf. C. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, trad. M. Carlier, Paris, Belles Lettres, (1988), 1991, et C. Castoriadis, « La polis grecque et la création de la démocratie », in *Domaines de l’Homme*, Paris, Seuil, 1986, pp. 261-306 ainsi que « Anthropogonie chez

« La tragédie est un genre en conflit (...) nous éprouvons la plus grande difficulté à penser une configuration conflictuelle qui soit productrice d'une forme forte, parfaitement une, insécable en quelque sorte. Aussi, pour fuir le conflit, choisissons-nous un pôle plutôt que l'autre : pour avoir voulu montrer que toute lecture purement politique de la tragédie était réductrice, je crains d'avoir donné l'impression de substituer une lecture antipolitique »⁶.

Je tenterai donc ici d'articuler ces deux aspects de la tragédie, en envisageant cette dernière comme étant l'invention d'un *rituel politique*. Il ne s'agira pourtant pas d'y voir une forme de fondation/légitimation de type théologico-politique. La cité démocratique étant essentiellement autonome, le collectif démocratique assume seul la responsabilité de se donner à lui-même ses propres lois, sans aucune recherche de « garantie » divine. Placé sous le patronage de Dionysos, dieu de l'ambivalence, le rite politique de la tragédie assume la fonction paradoxale d'instituer en destituant : les significations imaginaires axiales de la démocratie y sont *effectivement* mises en crise, et non pas simplement sous un mode spéculaire. Je pense donc qu'il faut aller plus loin encore que Jean-Pierre Vernant, lorsqu'il affirmait que la tragédie est le miroir où la cité se réfléchit. La tragédie, de par son insertion dans le dispositif symbolique et institutionnel extrêmement complexe des Grandes Dionysies, est *la performance d'un imaginaire démocratique en acte*. Face aux lectures philosophiques de la tragédie, le plus souvent orientées par le prisme du concept du « tragique » forgé par l'idéalisme allemand, il me semble qu'une étude des données factuelles les plus concrètes de l'organisation des performances tragiques peut contribuer à en renouveler l'interprétation.

I. Significations imaginaires sociales et symbolique institutionnelle

Selon Castoriadis, « on ne peut pas comprendre les institutions et encore moins l'ensemble de la vie sociale comme un système simplement fonctionnel, série intégrée d'arrangements asservis à la satisfaction des besoins de la société »⁷. Certes, il est évident pour lui qu'une partie des institutions créées par les êtres humains pour exister en tant que collectivités

Eschyle et autocréation de l'homme chez Sophocle », in *Figures du pensable*, Paris, 1999, pp. 13-34.

⁶ N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 120-121.

⁷ C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 190.

sont fonctionnelles. Ces institutions visent à assurer la reproduction de la société, en se chargeant de la production de la vie matérielle. Mais il est aussi évident pour Castoriadis que toute société asservit cette fonctionnalité à *autre chose* : des finalités imaginaires. Critiquant explicitement la thèse de base du marxisme, Castoriadis considère que les moyens de production ne constituent pas le fondement de la société. D'après lui, ce qui assure la cohérence d'une société, ce sont des significations imaginaires sociales, créées par un imaginaire collectif anonyme, qui permettent aux individus de vivre et pour lesquelles ils sont prêts à mourir (Dieu, la Nation, le Progrès, la Croissance, etc.). La singularité humaine est ainsi d'avoir *d'abord* besoin de sens, pour *ensuite* vouloir satisfaire ses besoins vitaux les plus fondamentaux. Que cela soit au niveau individuel ou collectif, un être humain ou une société pour lesquels l'existence ne ferait plus sens n'auraient aucune impulsion à vouloir survivre :

« Toute société jusqu'ici a essayé de donner une réponse à quelques questions fondamentales : qui sommes-nous, comme collectivité ? Que sommes-nous les uns pour les autres ? Où et dans quoi sommes-nous ? Que voulons-nous, que désirons-nous, qu'est-ce qui nous manque ? La société doit définir son « identité », son articulation ; le monde, ses rapports à lui et aux objets qu'il contient (...) sans la réponse à ces « questions », sans ces « définitions », il n'y a pas de monde humain, pas de société et pas de culture — car tout resterait chaos indifférencié. Le rôle des significations imaginaires est de fournir une réponse à ces questions, réponse que, de toute évidence, ni la « réalité », ni la « rationalité » ne peuvent fournir (...) Bien entendu, lorsque nous parlons de « questions », de « réponses », nous parlons métaphoriquement. Il ne s'agit pas de questions et de réponses posées explicitement, et les définitions ne sont pas données dans le langage. Les questions ne sont même pas posées préalablement aux réponses. La société se constitue en faisant émerger une réponse de fait à ces questions dans sa vie, dans son activité. C'est dans le *faire* de chaque collectivité qu'apparaît comme sens incarné la réponse à ces questions, c'est ce faire social qui ne se laisse comprendre que comme réponse à des questions qu'il pose implicitement lui-même »⁸.

Le « faire social » dont parle Castoriadis, c'est l'invention et le fonctionnement d'institutions, la politique en acte des membres de la société comprise comme façon d'organiser leur vie en commun, leur éducation, leurs valeurs, leurs mœurs et jusqu'à leur perception la plus « sensorielle »

⁸ C. Castoriadis, *op. cit.*, p. 205-206.

du monde. En effet, pour Castoriadis, la puissance de l'imaginaire collectif consiste à instituer (créer/poser) la vie sociale, la vie historique et même la vie perceptive. Car toute société institue un monde qui est « son » monde. Le réel est toujours tel pour une société donnée. Cette dernière configure selon des significations imaginaires qui lui sont propres les « informations » lui venant de la strate naturelle et des éléments historiques pré-donnés. Néanmoins, il faut souligner que, selon Castoriadis, la plupart des sociétés occultent leur auto-institution et ce processus de création des significations qui assurent leur cohérence et leur survie, tout comme le fait que ces significations sont « imaginaires ». Elles considèrent en effet qu'elles doivent leur existence à des entités tierces, transcendantes, qui sont donc les garantes ultimes des significations. Castoriadis parle dans ce cas de sociétés hétéronomes (qui estiment devoir leurs lois à d'autres qu'elles-mêmes). Selon Castoriadis, une caractéristique majeure des sociétés hétéronomes, est que cette délégation du pouvoir instituant empêche toute remise en question critique et clôt la société sur elle-même.

Toutefois, il y a des moments dans l'histoire humaine, où les collectivités se sont assumées comme seules créatrices de leurs significations, de leurs valeurs et de leurs normes. Castoriadis parle alors de sociétés autonomes, qui « se donnent à elles-mêmes leurs propres lois ». L'autonomie aurait pour la première fois été assumée en Grèce ancienne, avec comme apogée la cité démocratique athénienne. Il y aurait ensuite eu « redécouverte » de l'autonomie en occident, dans une période qui va de la fin du Moyen Âge aux Lumières, puis dans les mouvements de lutte ouvrière fin XIX^e et au cours du XX^e siècle, ou dans des épisodes comme Mai 68. Selon Castoriadis, le capitalisme contemporain marque l'éclipse du projet d'autonomie et un retour à l'hétéronomie. Aliénées à la signification imaginaire de « l'expansion illimitée de la (pseudo)-rationalité », qui correspond en fait à l'expansion illimitée et absurde de la consommation pour elle-même, les sociétés capitalistes sont pour Castoriadis des oligarchies masquées sous le nom de « démocraties ».

Si l'on revient au cas particulier de la tragédie, la comprendre en termes de rituel politique de la cité démocratique d'Athènes, consiste à tenter de répondre à la question suivante : « quel serait le symbolisme institutionnel d'une société autonome ? »⁹. En effet, la politique, la religion ou encore le droit sont des institutions qui constituent l'ordre symbolique de la société. Or, tout symbolisme présuppose la capacité imaginaire,

⁹ C. Castoriadis, *op. cit.*, p. 176.

puisqu'un symbole se base sur la possibilité de voir une chose dans ce qu'elle n'est pas¹⁰. Ainsi, ultimement, tout symbolisme institutionnel se fonde sur les significations imaginaires sociales. Il en est même une sorte de « traduction » et la seule trace visible, car les significations imaginaires, en tant que telles, demeurent toujours cachées : elles connotent tout mais ne dénotent rien¹¹. Ainsi, par exemple, « derrière la Loi de Moïse, qui est une institution sociale effective, se tient le Seigneur imaginaire, qui s'en présente comme la source et la sanction ultime ». Or, « l'existence imaginaire du Seigneur est-elle raisonnable »¹² ? On pourrait donc résumer en posant que, pour Castoriadis, la relation symbolique suppose la fonction imaginaire et sa maîtrise par la fonction rationnelle¹³. Mais, ultimement, le symbolisme institutionnel repose sur un imaginaire radical instituant, irréductible à toute rationalité.

II. La tragédie selon Castoriadis : une institution politique d'auto-limitation

Un trait marquant de la manière dont Castoriadis aborde l'étude de la Grèce ancienne, réside dans l'importance qu'il accorde à l'analyse du fonctionnement des institutions d'Athènes et au témoignage des historiens (Hérodote et Thucydide), ainsi qu'à celui des poètes (notamment Homère, Hésiode, Eschyle et Sophocle)¹⁴. Pour Castoriadis, le projet d'autonomie implique nécessairement que l'agir politique soit aussi *en même temps* une forme de pensée politique. Castoriadis qualifie en effet de « philosophie en acte »¹⁵ la *praxis* politique, en insistant sur le fait que les philosophies politiques « théoriques » de Platon et d'Aristote vinrent *après* cette grande pensée démocratique en acte, et qu'elles lui furent donc « réactives »¹⁶. Il est dès lors surprenant de constater que Castoriadis interprète la tragédie athénienne comme étant une institution politique d'auto-limitation sans analyser son fonctionnement institutionnel effectif. Son interprétation se

¹⁰ *Ibid.*, pp. 177-178.

¹¹ *Ibid.*, p. 200.

¹² *Ibid.*, p. 179.

¹³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴ Voir les trois volumes parus de ses séminaires à l'EHESS : *Ce qui fait la Grèce. 1, op. cit.*, ainsi que *La cité et les lois. Ce qui fait la Grèce, 2*, Paris, Seuil, 2008 et *Thucydide. La force et le droit. Ce qui fait la Grèce, 3*, Paris, Seuil, 2011.

¹⁵ C. Castoriadis, (1986), p. 353.

¹⁶ C. Castoriadis, *Les Carrefours du Labyrinthe*, 1, Paris, Seuil, 1978, p. 356.

base en effet uniquement sur l'étude de textes tragiques tels que celui de l'*Antigone* de Sophocle.

Cette pièce est pour Castoriadis « la » tragédie de la démocratie par excellence pour trois raisons. La première est qu'elle « fait voir » ce que Castoriadis qualifie de vérité ontologique : l'être est chaos, l'asensé est originaire¹⁷. Cette « vérité » serait d'ailleurs déjà celle des mythes grecs les plus anciens, et elle serait présentifiée dans l'*Illiade* d'Homère et la *Théogonie* d'Hésiode¹⁸. Deuxièmement, l'idée d'une autocréation de l'homme y apparaîtrait pour la première fois¹⁹. Si dans le *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, l'humanité devait sa survie et ce qui la rend véritablement humaine aux dons d'une divinité²⁰, dans l'*Antigone*, le chœur chante que « l'homme s'est appris à lui-même la parole articulée, la pensée agitée comme le vent et les pulsions qui dressent les cités par les lois »²¹. Autrement dit, si l'homme s'apprend à lui-même ce qui fait son humanité, c'est qu'il ne le reçoit de personne, mais qu'il l'invente²². Troisièmement, le propos de l'*Antigone* est aussi selon Castoriadis de sensibiliser aux dangers de l'*hubris*, « démesure » comprise comme transgression d'une limite qui n'était pas prédonnée²³. En tant que société autonome, la cité des Athéniens se caractérise en effet par la nécessité de devoir inventer des limites à sa capacité d'action, puisque cette dernière n'est jugulée par aucune autorité transcendante. La communauté démocratique est donc totalement responsable d'elle-même et absolument libre, cette liberté pouvant aller jusqu'à celle de s'auto-détruire, comme le souligna Thucydide.

Selon Castoriadis, tant Créon qu'Antigone se caractérisent par une *hubris* résidant dans leur « penser solitaire/solipsiste » (*monos phronein*)²⁴. Chacun de ces personnages ne prend conseil que de lui-même, persuadé d'avoir raison. Du point de vue du spectateur-citoyen athénien, Antigone a effectivement « raison » de vouloir qu'une sépulture soit accordée à Polynice. Créon a lui aussi « raison » d'affirmer que l'ordre politique doit primer sur les liens familiaux. Tous deux se révéleront néanmoins avoir tort, de ne pas avoir été capables de s'ouvrir à la raison de l'autre : Antigone

¹⁷ C. Castoriadis (1986), pp. 354-356, (2004), pp. 164-186.

¹⁸ C. Castoriadis (2004), pp. 97-109 et 171-174.

¹⁹ C. Castoriadis (1999), pp. 30-31.

²⁰ Le feu, les techniques, la conscience du temps et de la mortalité, etc. sont des dons du titan philanthrope Prométhée. A ce sujet, voir C. Castoriadis (1999), pp. 17 sq. ainsi que S. Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003, pp. 95-110.

²¹ *Ant.*, v. 352-356.

²² C. Castoriadis (1999), pp. 29-30.

²³ C. Castoriadis (1986), p. 378-379.

²⁴ C. Castoriadis (1999), p. 26.

voudra enterrer Polynice de « sa seule main » et en retirer une gloire immortelle parmi les morts, alors qu'elle aurait dû plaider pour des funérailles collectives et un rapatriement symbolique du héros mort dans la communauté, *via* sa glorification à lui, dans la mémoire des vivants. Créon, tout roi qu'il est, en faisant promulguer un édit qui ne résulte que de son seul « penser » (et plus précisément de sa colère fondamentale envers Polynice), en n'ayant pas pris l'avis du Conseil des Anciens, a en réalité promulgué une loi « hors-la-loi ». Loin d'agir comme un chef politique, il se comporte comme un « père » envers des citoyens implicitement réduits au rôle « d'enfants ». Autrement dit, l'importation d'un paradigme d'autorité familiale en politique ne peut aboutir qu'à la tyrannie²⁵. Bien plus, la tragédie de Créon est qu'en voulant le « bien » de sa cité, il aboutit à la destruction de sa propre famille. Entre l'intention de Créon et le résultat funeste de son acte (la mort d'Antigone, d'Hémon et d'Eurydice), la distorsion est complète. Cette tragédie « fonctionne » donc aussi comme institution d'auto-limitation en faisant voir la terrifiante non-coïncidence de tout projet, de toute délibération avec le résultat et le sens final d'une action.

Dans le sillage d'Arendt, mais d'une toute autre manière, Castoriadis insiste sur la condition de la pluralité comme garde-fou aux dérives découlant de cette non-coïncidence entre le projet et le sens d'une action. En effet, la seule « leçon » de la tragédie, si leçon il y a là, est de sensibiliser au fait que le *phronein* ne peut pas être solitaire, mais forcément collectif. Même si le risque de l'erreur et donc de la catastrophe ne peut jamais être évité, même si le hasard interfère toujours avec l'action volontaire, ces périls sont néanmoins atténués si l'action est décidée collectivement, après délibération. Comme l'écrivait Aristote dans ses *Politiques* : « on pense mieux à plusieurs que seul », et le penser juste et sage qu'est le *phronein*, celui qui permet de prendre la juste décision en situation, pour le bien commun, ne peut être que le résultat d'une délibération où toutes les sensibilités de la communauté se seront exprimées.

Je voudrais maintenant prolonger ces analyses en montrant leur mise en abyme au sein du dispositif institutionnel même des Grandes Dionysies. Nous allons en effet voir que l'organisation du concours tragique confronte différents citoyens au risque de dérive du « penser seul » en « démesure ». Par ailleurs, nous pourrions observer en quoi la *praxis* collective de la mise

²⁵ Sur cette interprétation des deux personnages, je me permets de renvoyer à S. Klimis, « Antigone et Créon à la lumière du “terrifiant/extraordinaire” de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, L. Couloubaritsis et F. Ost (éd.), Bruxelles, Ousia, 2004, pp. 63-102.

en place des conditions de possibilité de ce concours et de son bon déroulement, s'affronte au risque de l'*hubris*, et, en l'assumant, rejoue son auto-limitation, c'est-à-dire sa propre institution, chaque année, à l'occasion d'une fête honorant Dionysos.

III. Cadrage général des données factuelles relatives aux Grandes Dionysies

Avant d'examiner la tragédie sous cet angle, attardons-nous d'abord sur le dispositif général des Grandes Dionysies²⁶. A Athènes, on ne célébrait pas moins de quatre fêtes en l'honneur du dieu Dionysos : les Dionysies rustiques, les Lénéennes, les Anthestéries et les Grandes Dionysies ou Dionysies en ville. Ces dernières étaient la fête annuelle la plus importante d'Athènes, après les Panathénées. Comme le souligne Richard Seaford, les Grandes Dionysies et les Panathénées présentaient la particularité commune d'être des festivals avant tout civiques :

« Whereas it seems that most Athenian festivals centered on traditional activity (much of it connected with agriculture), after which they are frequently named, the City Dionysia and the Great Panathenaia were entirely or primarily *civic* festivals in the sense that they give the appearance of having been designed (in the sixth century) to display the magnificence and coherence of the whole *polis* both to itself and outsiders. In contrast to some other Attic festivals, both festivals were *open* (with their rituals visible to all) »²⁷.

Afin de comprendre l'intrication du rituel et du politique qui caractérise les Grandes Dionysies, rappelons d'abord quelques éléments « factuels »²⁸. La préparation de cette fête durait presque toute l'année, et était placée sous le contrôle de l'archonte éponyme²⁹, l'un des plus hauts magistrats de la cité. Cet archonte était chargé de l'organisation de la

²⁶ Les deux ouvrages de référence sont ceux de A.Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, (1953), 1968 et de E. Csapo et W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, 1994.

²⁷ R. Seaford, « Tragedy, Ritual and Money », in *Greek Ritual Poetics*, éd. D. Yatromanolakis and P. Roilos, Center for Hellenic Studies, Harvard University Press, 2004, p. 72.

²⁸ Soulignons que la plupart des témoignages sont tardifs et/ou très orientés. Ce qui fait que, plus on examine minutieusement ce supposé « donné factuel », plus sa construction devient évidente et se révèle problématique.

²⁹ C'est lui qui donne son nom à l'année.

procession et des concours théâtraux (concours de dithyrambes³⁰, de tragédies et de comédies). Les concours de dithyrambes se composaient de deux compétitions : l'une faisait rivaliser dix chœurs de cinquante hommes (un chœur par tribu), une autre dix chœurs de cinquante garçons. Il revenait à chaque tribu de choisir collectivement le chorège qui allait subventionner son chœur. Le chorège devait trouver lui-même son poète et son aulète, souvent recrutés par concours. Les choreutes étaient choisis par le chorège parmi les membres de sa tribu : ils devaient donc être citoyens de naissance. Des témoignages attestent du fait qu'ils étaient exempts de service militaire pendant la durée des répétitions et que tous recevaient un entraînement musical et physique³¹. Bien que les dithyrambes étaient un élément commun du culte de Dionysos dans toute la Grèce, un témoignage suggère qu'il fut organisé en concours seulement depuis les premières années de la démocratie athénienne. Le concours de dithyrambes semble donc avoir été institué après les réformes démocratiques de Cléisthène. Dès lors, une hypothèse intéressante proposée par John Winkler est que l'organisation tribale qui caractérise ce concours pourrait avoir été introduite pour aider à consolider la réorganisation massive des tribus d'Athènes d'entités régionales et économiques en dix entités purement administratives, mêlant chacune des citoyens du centre ville, de la côte et de la campagne³².

Pour ce qui concerne le concours tragique, les poètes désireux de prendre part au concours devaient s'inscrire auprès de l'archonte éponyme en lui soumettant leurs textes. L'archonte retenait trois candidatures. C'est lui aussi qui désignait les trois chorèges tragiques³³, qui devaient chacun recruter leur chœur. Soulignons donc d'emblée l'accent mis sur le pouvoir de décision d'un seul homme (l'archonte éponyme/le chorège) dans le cas du concours tragique, ce qui constitue un cas de figure assez rare à Athènes, où la majorité des décisions se prenaient collectivement en assemblées, et où l'attribution des charges politiques se faisait le plus souvent par tirage au sort. L'association des chorèges et des poètes se faisait quant à elle par tirage au sort, lors d'une assemblée du peuple. Les protagonistes (acteurs

³⁰ Le dithyrambe est un chant composé par un poète lyrique pour accompagner les rites des sacrifices en l'honneur de Dionysos.

³¹ Cf. E. Csapo et E. Slater, *op. cit.*, pp. 349-368 pour tout ce qui concerne le chœur.

³² J.J. Winkler, « The Ephebes' Song: Tragoidia and Polis », in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, J. J. Winkler & F. Zeitlin (eds.), Princeton, Princeton U. P., 1990, pp. 20-62.

³³ La chorégie était une forme d'impôt indirect sur la fortune, par lequel les chorèges, hommes riches désignés par l'archonte, avaient l'obligation de prendre entièrement à leur charge la mise sur pied de l'ensemble du spectacle (recrutement et paiement des chœurs).

principaux, qui étaient des professionnels) étaient eux aussi attribués par le sort aux poètes, bien que tous choisis par l'archonte. Le poète était son propre metteur en scène. On sait peu de choses concernant le recrutement du chœur tragique, si ce n'est qu'il devait nécessairement être composé de citoyens athéniens, du moins au V^{ème} siècle, car à l'époque hellénistique, le chœur tragique semble s'être progressivement professionnalisé. Tout étranger démasqué, même durant la représentation, était directement expulsé du chœur et le chorège qui l'avait recruté était puni d'une amende. Par ailleurs, pour s'assurer la participation des citoyens choreutes, les chorèges étaient autorisés à imposer des amendes et à saisir le bien de tout qui refusait de servir dans un chœur. Il est dès lors fort probable que la participation à un chœur tragique était, tout comme pour le chœur dithyrambique, considérée comme une charge civique et qu'elle s'accompagnait de l'exemption du service militaire et de toutes les autres charges politiques pendant la durée des répétitions et des représentations. Le jury de la tragédie était composé de dix membres tirés au sort, tous citoyens représentant chacun l'une des dix tribus d'Athènes. Ils votaient à l'issue des représentations. On tirait ensuite au sort cinq des dix votes exprimés, et le poète vainqueur était choisi à la majorité de ces cinq voix.

IV. De l'importance symbolique des quatre rites civiques préliminaires au concours de tragédies

L'étude pionnière de Simon Goldhill est précieuse pour qui cherche à décrypter la singularité du contexte des performances tragiques à Athènes³⁴. Goldhill a mis en évidence l'importance de quatre moments spécifiques dans les cérémonies précédant le concours tragique, qui, il le souligne et il est bon de le rappeler, avaient jusqu'alors rarement été discutés, voire même mentionnés. Premièrement, les libations rituelles offertes aux dieux avant les performances étaient faites non pas par des prêtres, mais par les dix stratèges, les dix hommes les plus puissants d'Athènes sur le plan politique et militaire³⁵. Or, les occasions où les stratèges agissaient ensemble étaient extrêmement rares (Goldhill mentionne le nombre de quatre) et en relation plus évidente avec leurs fonctions politiques. Le second moment consistait dans le fait que les tributs que les cités alliées devaient à Athènes étaient acquittés au moment des

³⁴ S. Goldhill, « The Great Dionysia and Civic Ideology », in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, p. 97 sq.

³⁵ *Ibid.*, p. 100-101.

Grandes Dionysies, et amenés en procession dans le théâtre sous la forme de talents, ce qui nécessitait la présence de plusieurs centaines de porteurs³⁶. Affirmant la puissance et l'hégémonie d'Athènes sur les cités alliées, ce tribut voyait donc son impact symbolique renforcé par son insertion dans le théâtre. Isocrate, notre source principale, y voyait le signe d'une insolence outrageante et une raison pour les Athéniens de se faire haïr des autres cités (*La paix*, 82). Selon Goldhill, il s'agissait plutôt d'une démonstration de pouvoir de la cité d'Athènes et de son rôle comme puissance dans le monde grec. Le festival était ainsi utilisé pour glorifier la cité, en termes de succès militaires et politiques, devant une assemblée comprenant de nombreux étrangers en visite à Athènes, le festival ayant lieu au printemps, moment traditionnel de la reprise de la navigation. Cette cérémonie était suivie par la procession des orphelins de guerre parvenus en âge d'être citoyens, tous les fils de soldats athéniens tombés au combat. En cette occasion solennelle, un héraut proclamait qu'ils n'étaient plus sous la tutelle de la cité, qui avait jusqu'alors pris à sa charge tout leur entretien et leur éducation³⁷. Enfin, un héraut énumérait les noms et proclamait les distinctions honorifiques conférées à tous les citoyens ainsi qu'aux étrangers ayant rendu des services importants à la cité d'Athènes.

V. Le défilé des tributs et des orphelins de guerre : montrer la force, mais sur fonds de fragilité

Je voudrais réexaminer cette séquence dans l'optique d'une initiation collective à Dionysos, c'est-à-dire d'une invention par la cité de son rituel politique. On mettra d'abord en évidence le caractère dionysiaque du rythme selon lequel se succèdent ces différentes cérémonies. Le défilé des talents fait voir la force d'Athènes, en montrant quantitativement le prix de sa puissance sur les cités alliées. Mais c'est pour aussitôt placer devant les yeux de tous le prix, qualitatif cette fois, payé pour atteindre et garder cette puissance, avec le défilé des orphelins, vraisemblablement organisé sur le même pas de marche militaire que celui des tributs en talents. Exposant au tout public ses blessures – puisqu'à chaque orphelin correspond un père mort au combat – le collectif des citoyens opère une première transmutation

³⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷ Nous pouvons notamment ici nous baser sur le témoignage d'Eschine : « jadis, en un temps où la cité était mieux gouvernée, ce même jour au moment où comme maintenant l'on allait représenter les tragédies, le héraut s'avancait, présentait les orphelins dont les pères étaient morts à la guerre (...) et prononçait la plus belle des proclamations, la mieux faite pour inciter à la valeur ».

spectaculaire de sa faiblesse en force, de la mortalité individuelle en éternité collective : l'éducation de ces orphelins a été prise en charge par la cité, devenue pour eux « patrie » au sens fort du terme. Désormais adultes et futurs citoyens-soldats, ils vont à leur tour rendre à leur cité tout ce qu'ils lui doivent, puisque leur service ne prendra fin qu'avec leur mort. *Avec le défilé des orphelins, la cité pleure donc « dionysiaquement » ses morts dans la joie* : le cycle de la vie citoyenne mêle le souvenir douloureux de ceux qui ont péri au combat à la vision réjouissante de nouveaux jeunes citoyens en pleine force vitale. Dans son interprétation du témoignage d'Eschine, Nicole Loraux comprend le défilé des orphelins comme « le préambule nécessaire du concours tragique et la conclusion différée du deuil privé vers le service civique »³⁸. Ce défilé aurait ainsi accompli une sorte de *katharsis*, celle « des larmes impersonnelles pour expulser une souffrance privée »³⁹:

« Au beau temps du bon gouvernement, la douleur privée des proches des orphelins s'est toujours muée en reconnaissance envers la générosité de la cité ; aussi, à titre de spectateurs, ceux-ci furent-ils disponibles pour « verser des larmes » sur la souffrance des héros ; mais il faut comprendre que ces larmes, répandues sur des malheurs qui ne concernent pas les individus en propre, sont censées achever ce que la proclamation politique du héraut au sujet des orphelins a commencé. De fait, elles purgent ces spectateurs très particuliers de tout deuil privé résiduel. Bref, la cité sait par deux fois inciter les parents des morts à dépasser leurs griefs singuliers. Une première fois sur le mode de la sublimation politique par l'adhésion à l'idéalité civique, et une seconde, sur le mode de l'oubli, en évacuant tout chagrin dans les larmes que l'on donne à des souffrances lointaines »⁴⁰.

Encadrant ces deux défilés, se répondent aussi symétriquement les deux cérémonies plus « statiques » des libations inaugurales par les stratèges et de l'énumération par un héraut des hommes qui se sont illustrés pour la cité. Rappelons d'abord qu'à Athènes, la prêtrise était une magistrature politique comme une autre, et pas du tout une question de « vocation ». La fonction principale des prêtres était d'organiser les sacrifices et les processions rituelles. La religion grecque avait donc d'emblée un caractère civique. Dès lors, les libations « stratégiques » donnent très clairement à voir que, plus encore que de coutume, c'est le politique qui fait ici son rituel. A ce mouvement de recentrement politique

³⁸ N. Loraux, *op. cit.*, p. 33.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

de la cité sur les dix stratèges — ce petit nombre d’illustres citoyens qui exercent les charges les plus importantes — répond alors le mouvement d’ouverture vers tous ceux qui ont eu une action bénéfique pour la cité, citoyens anonymes mais aussi étrangers. Tous acquièrent une existence politique par l’énumération de leurs noms et des honneurs qui vont leur être attribués. D’autres croisements symboliques sont encore possibles : peut-être faut-il aussi voir dans la succession du défilé des orphelins de guerre puis de cette énumération, la création d’une sorte d’espace symbolique intermédiaire entre la réalité et la fiction qui allait être donnée à voir peu après dans les tragédies ? Peut-être le défilé des orphelins sur un pas de marche militaire annonçait-t-il — bien ancré dans la réalité de la cité et pourtant totalement mis en scène — l’entrée du chœur tragique en formation de phalange au sein du théâtre ?

VI. Le catalogue des « amis » des Athéniens : d’éphémères anti-héros ?

Peut-être la proclamation par le héraut avait-elle quelque chose d’une réminiscence de l’*Iliade* et de l’insistance épique sur les « noms » des héros sauvés de l’oubli, cette cérémonie donnant un poids symbolique et une existence individualisée aux citoyens méritants mais aussi aux étrangers alliés ? Dans l’écoute glorifiante de leurs noms et de leurs « exploits » par des milliers de spectateurs au sein du théâtre, ces hommes atteignaient, le temps restreint d’une proclamation, un statut proche de celui de héros. Mais une différence de taille oppose ces héros d’un jour aux héros fictionnalisés dans l’épopée et surtout dans la tragédie : ces derniers se caractérisent par un désir de gloire et de reconnaissance de leur individualité qui leur fait négliger leur ancrage dans la collectivité, voire même, qui les transmue en dangers pour l’ordre collectif et l’harmonie du monde commun⁴¹. Au contraire, les « nominés » du jour aux Grandes Dionysies se distinguent par le caractère éphémère de leur statut héroïque et par le fait qu’ils doivent cette célébrité à leurs bienfaits envers la collectivité. La superposition de la réalité civique mise en scène et de la fiction jouée par des citoyens problématise ainsi le rapport de l’individu et de la collectivité. Elle indique la seule interaction qui sera acceptée par la cité, en détruisant le héros de fiction devenu *pharmakos* imaginaire des dérives de l’individualisme, et en glorifiant comme héros éphémères ceux qui ont réellement mis leur individualité au service de la collectivité civique.

⁴¹ S. Klimis, *Archéologie du sujet tragique*, op. cit., pp. 221-222.

VII. Le choix délibéré d'un seul : une navigation entre sagesse pratique et hasard

L'interaction entre les décisions incombant à la responsabilité d'un seul homme et le rôle central dévolu au hasard dans l'organisation du concours tragique, crée elle aussi des analogies entre le rituel politique et la fiction tragique⁴². L'archonte éponyme, le chorège et chacun des dix juges du jury tragique, ne sont-ils pas, eux aussi, mis en position d'expérimenter quelque chose du héros tragique, mais au sein d'un dispositif maîtrisé par la cité ? Chacun d'eux est en effet placé dans la situation du *monos phronein*, ce penser solitaire qui caractérise l'*hubris* du héros tragique. Chacun doit évaluer, juger et trancher seul les questions les plus cruciales pour la tenue et l'existence même du concours tragique : quels seront les poètes autorisés à concourir ? Quels citoyens feront partie du chœur ? Qui sera couronné par la victoire ? Mais toutes ces décisions, aussi cruciales soient-elles, sont d'emblée relativisées par l'importance dévolue au hasard. Lui seul règle l'association du chorège et du poète, ainsi que les votes pris en considération pour désigner le poète vainqueur. Le hasard est-il dès lors le seul véritable décideur, se jouant des décisions prises par les hommes ? Représente-t-il la part dévolue aux dieux⁴³ dans l'organisation du concours tragique, tout comme dans les autres procédures politiques ? Le hasard est-il un despote tout-puissant et les hommes en position de nécessaire soumission à son égard ? Et cette situation n'est-elle pas très exactement celle du héros tragique, persuadé d'agir de façon délibérée et lucide, cherchant à mener à bien un projet, puis se révélant ultimement « agi » par la volonté des dieux, par une antique malédiction, par un mauvais sort qui s'acharne contre lui ?

Cette « lecture » correspondrait à l'élargissement au contexte de la performance de l'interprétation métaphysique de la tragédie héritée de Schelling. Je considère pour ma part que la tragédie tout comme son dispositif politico-rituel ne tranchent précisément pas en faveur d'un « agent » qui dominerait l'autre : la tragédie ne se lamente pas sur la passivité radicale de l'homme totalement soumis aux dieux ou au hasard ; pas plus qu'elle n'exalte son triomphe et sa maîtrise absolue du hasard et des décisions divines. En dehors de cette logique binaire qui est une logique

⁴² P. Wilson, *The Athenian Institution of Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press., 2000, a quant à lui attiré l'attention sur l'analogie entre le héros tragique et le *chorègos*, de l'argent duquel dépendait la performance tragique.

⁴³ Telle est l'hypothèse de Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 48.

de pouvoir et de domination, l'imaginaire démocratique athénien s'est concrétisé dans l'invention de dispositifs politiques et d'œuvres qui soutiennent l'oxymore et maintiennent la contradiction : comme le chante de façon paradigmatique le chœur de l'*Antigone* de Sophocle, l'être humain est à la fois libre et soumis au destin. Son action est délibérée, réfléchie, maîtrisée, mais toujours jusqu'à un certain point et compte tenu de multiples variables sur lesquelles il n'a pas ou peu de prise⁴⁴. L'homme peut néanmoins apprendre à jouer avec le hasard, voire même à l'appivoiser. Peuple de marins, les Grecs l'ont compris mieux que quiconque : la navigation constitue en effet le paradigme d'une action exigeant des compétences et une maîtrise techniques, ainsi qu'une intelligence pratique en situation, qui permettent au navigateur de tirer le meilleur parti possible de la direction et de la force des vents, de l'état de la mer⁴⁵, etc. Dès lors, soulignons que le hasard intervenant dans les procédures politiques athéniennes est un hasard « apprivoisé », « domestiqué », un hasard qui ne frappe pas à l'improviste, mais qui est utilisé pour produire du sens dans une situation clairement circonscrite et définie par les hommes. Comme Rancière l'a souligné, le dispositif du tirage au sort permet de court-circuiter les appétits d'individus ou de clans particuliers qui brigueraient le pouvoir pour lui-même, et pas en vue du bien commun⁴⁶. Ainsi, le tirage au sort est-il le fondement de la démocratie, car il rend tout citoyen susceptible de participer au gouvernement de la cité, sans considération pour son origine sociale ou sa richesse. En conjoignant forte responsabilité individuelle et tirage au sort, l'organisation du concours tragique manifeste ainsi que même les citoyens les plus influents (tel l'archonte éponyme) ou les plus riches (tel le chorège), ne sont pas tout-puissants au sein de la cité démocratique. Leur voix et leur choix y ont un poids certain. Ils n'y pèseront toutefois jamais qu'un certain poids. Transfiguré par l'imaginaire citoyen en Euménide, le Hasard y veille.

⁴⁴ Dans son *Ethique à Nicomaque*, Aristote se fera l'écho philosophique de cette conception héritée des Tragiques, lorsqu'il envisagera l'action vertueuse comme étant une action délibérée et maîtrisée assurant le bonheur (*eupraxia* et *eudaimonia* sont quasi synonymes), mais toujours sur fonds d'une déprise fondamentale de l'existence humaine, soumise aux aléas du hasard (*tukhè*).

⁴⁵ Platon pense selon la même logique, lorsqu'il recourt à l'image du pilote de navire pour désigner le commandement divin du monde durant la période bénie de l'Age de Cronos dans le *Politique*.

⁴⁶ J. Rancière, *op. cit.*, p. 49.