

La violence du réel : *La Prise de Milet* de Phrynichos

François LECERCLE
Université de Paris-Sorbonne (CRLC)

Le premier scandale de l'histoire du théâtre occidental est directement lié à la représentation de la violence : une violence telle, et présentée d'une telle manière, qu'elle déchaîne, dans le public, des réactions extrêmes.

Cela se passe à Athènes, vers 492-490, quand un poète à peine plus âgé qu'Eschyle, Phrynichos, fait représenter une tragédie connue sous le nom de *La Prise de Milet* (*Miletou halôsis*). Elle traite du martyre de l'une des cités grecques d'Asie mineure révoltées contre la domination perse. A la fin de 494 ou au début de 493, la cité avait été reprise et saccagée par les armées perses, les citoyens réduits en esclavage et massivement déportés sur les bords du Tigre, le territoire est partagé entre les Perses et les Cariens, afin d'interdire aux Milésiens tout espoir de retour.

On n'est pas sûr de la date de la représentation, mais il est vraisemblable qu'elle a suivi les faits de peu. On sait seulement l'effet de cette représentation : que Hérodote rapporte ainsi dans ses *Histoires* (VI, XIX-XXI) :

« Le théâtre fondit en larmes à la représentation de la tragédie de Phrynichus, dont le sujet était la prise de cette ville ; et même ils condamnèrent ce poète à une amende de mille drachmes, parce qu'il leur avait rappelé la mémoire de leurs malheurs domestiques : de plus, ils défendirent à qui que fût de faire désormais usage de cette pièce. » [epetaxan mêdena chrasthai toutô tô dramati] (trad. Larcher, 1850, modifiée par moi).

Le texte est aujourd'hui perdu : il n'en reste que quelques vers cités par des scholiastes. Mais on peut être sûr que le martyre était présenté sous une forme indirecte : il n'était pas question de mettre en scène les faits mais, comme dans *Les Perses* d'Eschyle, d'évoquer les atrocités dont les Milésiens avaient été victimes par des récits, des déplorations et des thrènes. Le chœur devait occuper une place essentielle, car Aristote dit (*Problèmes* XIX, 31) que les poètes du temps de Phrynichos sont plus lyriques que leurs successeurs et que, chez eux, les parties lyriques sont beaucoup plus étendues que les narrations. La tragédie célébrait au lieu de montrer. Pourtant, elle a suscité des réactions très vives : une amende massive a été infligée au poète et, selon Hérodote, la pièce a été « interdite ». Larcher traduit « ils défendirent (...) de jouer désormais cette pièce » mais on n'a pas dû interdire de la représenter à nouveau puisque, de toute façon, les pièces, à l'époque, n'étaient pas reprises, on a dû simplement empêcher la diffusion du texte écrit qui, ordinairement, circulait après la représentation et qui était conservé.

Ce scandale retentissant est indéniablement lié au choix du sujet : au lieu de reprendre un récit mythique, le poète recourt à l'actualité : *La Prise de Milet* est l'une des très rares tragédies fondées sur un épisode réel, et elle est probablement jouée entre un et trois ans après les faits. Ce n'est pas le seul cas : quelques années plus tard, deux pièces seront consacrées à un épisode ultérieur de la guerre contre les Perses, la victoire de Salamine (480). Mais elles ne procéderont pas de même : *Les Phéniciennes* (476), du même Phrynichos et *Les Perses* d'Eschyle (472) adopteront le point de vue des vaincus (celui des femmes de Sidon dans la première et celui des vieillards de Suse, dans la seconde) pour déplorer comme un désastre la victoire qui a libéré la Grèce. *La Prise de Milet* est unique en ce qu'elle adopte le point de vue inverse : ce qu'elle déplore est bien, pour le public athénien, une catastrophe.

Le scandale est donc associé à un « effet de réel » : ce n'est pas, comme d'habitude, une histoire fabuleuse qu'on évoque, mais une histoire vraie, proche et particulièrement douloureuse. La violence de la réaction est à la mesure de cette irruption de la réalité contemporaine, là où on est habitué à découvrir un univers mythique, où le spectateur peut certes se reconnaître, mais de façon médiate, au nom de l'humanité qu'il a en commun avec les protagonistes.

L'effet est à la mesure des sentiments que les faits évoqués agitent dans le public. Hérodote dit que le théâtre tout entier a fondu en larmes. Il est tentant de démêler les causes de ces larmes et, même s'il est difficile d'imaginer les réactions d'un public du début du cinquième siècle, on peut distinguer trois composantes. La première est la douleur du martyr enduré par une cité alliée (Milet était liée à Athènes par des liens anciens), ce qui implique une double sympathie : à la sympathie qu'on éprouve pour un autre homme s'ajoute celle qu'on éprouve pour la souffrance d'un proche. La deuxième composante est la peur de ce que signifie ce martyr : le sort des Milésiens est, pour les Athéniens, une indication de ce qu'ils pourraient avoir à subir puisque, la révolte des cités grecques d'Asie mineure étant matée, les Perses peuvent désormais reprendre leur politique impérialiste. Et, de fait, quelques années plus tard, en 480, ils ravageront Athènes et détruiront le Parthénon, mais en ne massacrant que la garnison de l'Acropole, car la population s'est réfugiée à l'intérieur de l'Attique. La compassion pour autrui se double donc d'un sentiment plus fort encore : la peur pour soi-même. Il faut sans doute ajouter une troisième composante, la culpabilité. En effet, devant ce désastre, les Athéniens peuvent se dire que, à la différence d'autres cités grecques qui se sont mobilisées, ils n'ont rien fait pour sauver leur alliée. Il est vrai qu'ils n'ont pas encore la flotte qui assurera leur prééminence, qui sera construite peu après. Mais ils peuvent se sentir coupables de n'avoir pas même aidé les cités révoltées. Ammien Marcellin¹ explique que, dans le théâtre, le plaisir s'est changé en indignation quand le public a compris que la tragédie ne visait pas à consoler mais à faire honte de n'avoir pas soutenu la cité martyre. L'hypothèse est assurément vraisemblable mais le témoignage n'est pas décisif, puisqu'il vient près de 900 ans après les faits, Ammien Marcellin vivant au IV^e s. de notre ère.

1. Ammien Marcellin, *Res Gestae*, livre XXIII, 1, 3-4.

La réaction pathétique intense du public athénien ne tient pas seulement à ces trois affects (compassion, peur et culpabilité), elle tient à la réalité de ce qui est évoqué sur scène : le public a, dans son écrasante majorité, vécu les événements. Elle tient aussi à la proximité des faits, qui est à la fois affective (les Athéniens ont des liens anciens avec les Milésiens) et temporelle, car la pièce évoque un passé à peine révolu, qui a un retentissement très sensible sur le présent : ce passé récent fait peser une menace très grave sur le proche avenir d'Athènes et de la Grèce. Bref, au lieu de tenir un propos très général, de parler de l'humanité et de son rapport à la loi ou aux dieux, la pièce parle au public athénien du passé récent de ses frères, en le renvoyant à son présent menacé et à son avenir inquiétant. La réaction affective est d'autant plus forte que la pièce ne permet pas au public athénien de faire son deuil : il ne peut s'agir de célébrer les morts pour les réduire au silence car le traumatisme peut faire retour, et en pire : le martyr des Milésiens peut devenir celui des Athéniens, aggravé non pas seulement parce que les Athéniens passeront du rang de témoin compatissant à celui de victime, mais parce qu'ils n'ont rien fait pour sauver les Milésiens, ce qui aurait pourtant été le meilleur moyen d'assurer leur propre avenir. La pièce interdit donc l'oubli et le deuil, elle entretient la souffrance et attise les sentiments les plus désagréables. En fin de compte, l'effet hyperbolique de la pièce tient à l'irruption d'une réalité proche et douloureuse, dans un univers qui est normalement conçu, sinon comme fictif, au sens actuel, du moins comme absolument coupé de la réalité commune, puisqu'il confronte humains et dieux, dans un cadre sans commune mesure avec le quotidien des Athéniens.

La Prise de Milet est un cas limite. A vouloir susciter les affects les plus puissants – selon ce qui sera la vocation même de la tragédie – la pièce programme son échec : en faisant pleurer et gémir le public, elle le met en état de ne plus rien voir ni entendre. Avant même d'être interdite, elle s'est trouvée empêchée par la mécanique pathétique qu'elle avait mise en œuvre. Phrynichos a choisi la violence extrême comme le sujet le plus propre à produire ces passions extrêmes que la tragédie recherche mais son erreur a été de prendre un fait trop récent et trop douloureux et de boquer ainsi cette protection que, selon Aristote (*Poétique*, chap. 4, 48b5-19), la mimésis assure en convertissant en source de plaisir des objets qui, dans la réalité, seraient dégoûtants ou horribles. Ce faisant, il a défini cette voie étroite que les dramaturges, après lui, seront forcés d'emprunter : concilier la recherche des effets pathétiques les plus puissants avec des formes de médiatisation capables d'assurer une protection mimétique, afin que le public puisse éprouver ces passions extrêmes sans pour autant en être terrassé.

La violence du réel : *La Prise de Milet* de Phrynichos

François LECERCLE
Université de Paris-Sorbonne (CRLC)

Le premier scandale de l'histoire du théâtre occidental est directement lié à la représentation de la violence : une violence telle, et présentée d'une telle manière, qu'elle déchaîne, dans le public, des réactions extrêmes.

Cela se passe à Athènes, vers 492-490, quand un poète à peine plus âgé qu'Eschyle, Phrynichos, fait représenter une tragédie connue sous le nom de *La Prise de Milet* (*Miletou halôsis*). Elle traite du martyre de l'une des cités grecques d'Asie mineure révoltées contre la domination perse. A la fin de 494 ou au début de 493, la cité avait été reprise et saccagée par les armées perses, les citoyens réduits en esclavage et massivement déportés sur les bords du Tigre, le territoire est partagé entre les Perses et les Cariens, afin d'interdire aux Milésiens tout espoir de retour.

On n'est pas sûr de la date de la représentation, mais il est vraisemblable qu'elle a suivi les faits de peu. On sait seulement l'effet de cette représentation : que Hérodote rapporte ainsi dans ses *Histoires* (VI, XIX-XXI) :

« Le théâtre fondit en larmes à la représentation de la tragédie de Phrynichus, dont le sujet était la prise de cette ville ; et même ils condamnèrent ce poète à une amende de mille drachmes, parce qu'il leur avait rappelé la mémoire de leurs malheurs domestiques : de plus, ils défendirent à qui que fût de faire désormais usage de cette pièce. » [epetaxan mêdena chrasthai toutô tô dramati] (trad. Larcher, 1850, modifiée par moi).

Le texte est aujourd'hui perdu : il n'en reste que quelques vers cités par des scholiastes. Mais on peut être sûr que le martyre était présenté sous une forme indirecte : il n'était pas question de mettre en scène les faits mais, comme dans *Les Perses* d'Eschyle, d'évoquer les atrocités dont les Milésiens avaient été victimes par des récits, des déplorations et des thrènes. Le chœur devait occuper une place essentielle, car Aristote dit (*Problèmes* XIX, 31) que les poètes du temps de Phrynichos sont plus lyriques que leurs successeurs et que, chez eux, les parties lyriques sont beaucoup plus étendues que les narrations. La tragédie célébrait au lieu de montrer. Pourtant, elle a suscité des réactions très vives : une amende massive a été infligée au poète et, selon Hérodote, la pièce a été « interdite ». Larcher traduit « ils défendirent (...) de jouer désormais cette pièce » mais on n'a pas dû interdire de la représenter à nouveau puisque, de toute façon, les pièces, à l'époque, n'étaient pas reprises, on a dû simplement empêcher la diffusion du texte écrit qui, ordinairement, circulait après la représentation et qui était conservé.

Ce scandale retentissant est indéniablement lié au choix du sujet : au lieu de reprendre un récit mythique, le poète recourt à l'actualité : *La Prise de Milet* est l'une des très rares tragédies fondées sur un épisode réel, et elle est probablement jouée entre un et trois ans après les faits. Ce n'est pas le seul

cas : quelques années plus tard, deux pièces seront consacrées à un épisode ultérieur de la guerre contre les Perses, la victoire de Salamine (480). Mais elles ne procéderont pas de même : *Les Phéniciennes* (476), du même Phrynichos et *Les Perses* d'Eschyle (472) adopteront le point de vue des vaincus (celui des femmes de Sidon dans la première et celui des vieillards de Suse, dans la seconde) pour déplorer comme un désastre la victoire qui a libéré la Grèce. *La Prise de Milet* est unique en ce qu'elle adopte le point de vue inverse : ce qu'elle déplore est bien, pour le public athénien, une catastrophe.

Le scandale est donc associé à un « effet de réel » : ce n'est pas, comme d'habitude, une histoire fabuleuse qu'on évoque, mais une histoire vraie, proche et particulièrement douloureuse. La violence de la réaction est à la mesure de cette irruption de la réalité contemporaine, là où on est habitué à découvrir un univers mythique, où le spectateur peut certes se reconnaître, mais de façon médiante, au nom de l'humanité qu'il a en commun avec les protagonistes.

L'effet est à la mesure des sentiments que les faits évoqués agitent dans le public. Hérodote dit que le théâtre tout entier a fondu en larmes. Il est tentant de démêler les causes de ces larmes et, même s'il est difficile d'imaginer les réactions d'un public du début du cinquième siècle, on peut distinguer trois composantes. La première est la douleur du martyr enduré par une cité alliée (Milet était liée à Athènes par des liens anciens), ce qui implique une double sympathie : à la sympathie qu'on éprouve pour un autre homme s'ajoute celle qu'on éprouve pour la souffrance d'un proche. La deuxième composante est la peur de ce que signifie ce martyr : le sort des Milésiens est, pour les Athéniens, une indication de ce qu'ils pourraient avoir à subir puisque, la révolte des cités grecques d'Asie mineure étant matée, les Perses peuvent désormais reprendre leur politique impérialiste. Et, de fait, quelques années plus tard, en 480, ils ravageront Athènes et détruiront le Parthénon, mais en ne massacrant que la garnison de l'Acropole, car la population s'est réfugiée à l'intérieur de l'Attique. La compassion pour autrui se double donc d'un sentiment plus fort encore : la peur pour soi-même. Il faut sans doute ajouter une troisième composante, la culpabilité. En effet, devant ce désastre, les Athéniens peuvent se dire que, à la différence d'autres cités grecques qui se sont mobilisées, ils n'ont rien fait pour sauver leur alliée. Il est vrai qu'ils n'ont pas encore la flotte qui assurera leur prééminence, qui sera construite peu après. Mais ils peuvent se sentir coupables de n'avoir pas même aidé les cités révoltées. Ammien Marcellin² explique que, dans le théâtre, le plaisir s'est changé en indignation quand le public a compris que la tragédie ne visait pas à consoler mais à faire honte de n'avoir pas soutenu la cité martyre. L'hypothèse est assurément vraisemblable mais le témoignage n'est pas décisif, puisqu'il vient près de 900 ans après les faits, Ammien Marcellin vivant au IV^e s. de notre ère.

La réaction pathétique intense du public athénien ne tient pas seulement à ces trois affects (compassion, peur et culpabilité), elle tient à la réalité de ce qui est évoqué sur scène : le public a, dans son écrasante majorité, vécu les événements. Elle tient aussi à la proximité des faits, qui est à la fois affective (les Athéniens ont des liens anciens avec les Milésiens) et temporelle, car la

2. Ammien Marcellin, *Res Gestae*, livre XXIII, 1, 3-4.

pièce évoque un passé à peine révolu, qui a un retentissement très sensible sur le présent : ce passé récent fait peser une menace très grave sur le proche avenir d'Athènes et de la Grèce. Bref, au lieu de tenir un propos très général, de parler de l'humanité et de son rapport à la loi ou aux dieux, la pièce parle au public athénien du passé récent de ses frères, en le renvoyant à son présent menacé et à son avenir inquiétant. La réaction affective est d'autant plus forte que la pièce ne permet pas au public athénien de faire son deuil : il ne peut s'agir de célébrer les morts pour les réduire au silence car le traumatisme peut faire retour, et en pire : le martyr des Milésiens peut devenir celui des Athéniens, aggravé non pas seulement parce que les Athéniens passeront du rang de témoin compatissant à celui de victime, mais parce qu'ils n'ont rien fait pour sauver les Milésiens, ce qui aurait pourtant été le meilleur moyen d'assurer leur propre avenir. La pièce interdit donc l'oubli et le deuil, elle entretient la souffrance et attise les sentiments les plus désagréables. En fin de compte, l'effet hyperbolique de la pièce tient à l'irruption d'une réalité proche et douloureuse, dans un univers qui est normalement conçu, sinon comme fictif, au sens actuel, du moins comme absolument coupé de la réalité commune, puisqu'il confronte humains et dieux, dans un cadre sans commune mesure avec le quotidien des Athéniens.

La Prise de Milet est un cas limite. A vouloir susciter les affects les plus puissants – selon ce qui sera la vocation même de la tragédie – la pièce programme son échec : en faisant pleurer et gémir le public, elle le met en état de ne plus rien voir ni entendre. Avant même d'être interdite, elle s'est trouvée empêchée par la mécanique pathétique qu'elle avait mise en œuvre. Phrynichos a choisi la violence extrême comme le sujet le plus propre à produire ces passions extrêmes que la tragédie recherche mais son erreur a été de prendre un fait trop récent et trop douloureux et de boquer ainsi cette protection que, selon Aristote (*Poétique*, chap. 4, 48b5-19), la mimésis assure en convertissant en source de plaisir des objets qui, dans la réalité, seraient dégoûtants ou horribles. Ce faisant, il a défini cette voie étroite que les dramaturges, après lui, seront forcés d'emprunter : concilier la recherche des effets pathétiques les plus puissants avec des formes de médiatisation capables d'assurer une protection mimétique, afin que le public puisse éprouver ces passions extrêmes sans pour autant en être terrassé.

