

Cours sur *Les Sept contre Thèbes* et *Les Suppliantes* d'**Eschyle** (individu et communauté, 2024-25).

Première séance de **présentation**.

Supports : la traduction de Paul Mazon pour « folio classique » (cf. I.O.), dates principales de la vie d'Eschyle (p. 387 de notre édition), photocopies du lexique du théâtre grec antique dans l'édition GF du programme (n° 1670) et du résumé des deux pièces tel qu'il est donné p. 73 et 74 dans le manuel GF portant sur le thème 2024-2025.

Introduction : tragédie et démocratie.

A la fin du VI^e siècle avant notre ère naît la démocratie à Athènes avec les réformes de Clisthène (- 508) qui mettent fin à la tyrannie de Pisistrate. Or Eschyle commence à écrire pour le théâtre, ou plutôt à être représenté, aux alentours de - 500. Périclès qui est la figure politique dominante au Ve siècle, poursuit avec succès l'oeuvre de Clisthène, période glorieuse pour Athènes dite « le siècle de Périclès », surtout après les victoires sur les Perses (- 490 sur terre à Marathon ; - 480 sur mer à Salamine ; batailles où Eschyle a lui-même combattu et période qu'on appelle « les guerres médiques »).

Comme le dit l'universitaire spécialiste du théâtre, Sylvain Ledda :

« Il est (...) frappant de constater que la reconnaissance institutionnelle de la tragédie correspond aux premières lueurs de la démocratie, comme si la naissance du genre tragique était l'une des manifestations des prémices de la pensée démocratique. **Témoin de cette évolution civilisationnelle décisive, Eschyle est considéré comme le père de la tragédie.** Que la première occurrence conservée du mot « démocratie » (sous la forme « *demou kratousa kheir* » dans les paroles du roi d'Argos, Pélasgos, « la main souveraine du peuple ») figure dans *Les Suppliantes* revêt à cet égard une forte valeur symbolique et historique. »

Nos deux tragédies proposent à partir de deux mythes théâtralisés (la malédiction des Labdacides, d'Oedipe et de ses descendants ; les Danaïdes) **une réflexion sur les liens entre la communauté** qui équivaut à un groupe organisé (et singulièrement l'espace urbain et politique de la cité qu'il s'agisse de Thèbes ou d'Argos opposé à des forces conjurées et à des demandes collectives opposées) **et des individus** confrontés à la fois à un destin personnel mais aussi collectif. Sont en effet **mis en scène des groupes très identifiables, mais aussi des individualités fortes** : chœur des Thébaines face à Etéocle, chœur des Danaïdes face à Pélasgos (appelé le roi), mais il y a aussi **le personnage du coryphée** qui représente les collectivités précédemment mentionnées, mais qui emploie la première personne ; enfin il ne faut pas négliger les personnages secondaires à la fois doués d'une personnalité, mais parallèlement émanation d'une voix plurielle : le héraut et/ou le messenger.

Il y a aussi **d'autres communautés**, très présentes dans les répliques et tirades des personnages, mais **absentes** sur la scène proprement dite : les ennemis qui grondent aux sept portes de la ville de Thèbes, les Egyptiens « barbares » et ennemis qui menacent et veulent récupérer les Danaïdes, le panthéon des dieux qui président aux destinées des individus et des peuples.

Quelques remarques biographiques concernant Eschyle :

On peut scinder son existence, dont on connaît très peu de détails, en deux grandes périodes : la guerre, puis la paix ; en effet Eschyle n'est pas seulement ce que les Grecs appellent un « poète » (celui qui crée, cf. *La Poétique* d'Aristote), mais aussi un soldat qui, en tant qu'Athénien, combat pour sa cité patrie. Eschyle participe aux **guerres médiques** (nous l'avons dit) et ainsi par son engagement militaire, puis littéraire, à la **gloire d'Athènes** et du « siècle de Périclès ». Après la

victoire de Salamine (- 480), l'hégémonie grecque et particulièrement athénienne s'affirme, dominée par la brillante figure de Périclès qui est d'ailleurs beaucoup plus jeune qu'Eschyle (né en – 495 comme Sophocle) ; Périclès et Sophocle ont trente ans de moins qu'Eschyle, Euripide (né en – 480) quarante-cinq ans de moins. **Quand Périclès prend le pouvoir en – 472, Eschyle a déjà cinquante-trois ans** ; c'est d'ailleurs la même année qu'il commande à Eschyle *Les Perses* dont il assume en tant que chorège les frais de représentation.

Retenons donc que **les trois grands auteurs tragiques grecs sont Eschyle, Sophocle et Euripide**, et que ces deux derniers ont forcément assisté aux représentations des œuvres d'Eschyle, qui apparaît donc dans l'histoire littéraire comme le grand maître.

La paix et la suprématie d'Athènes seront remises en question à partir de – 431, par les guerres du Péloponnèse, vingt-cinq après la mort d'Eschyle (- 456 ou 455). Elles mettent principalement aux prises Athènes et Sparte, et sont narrées par Thucydide.

Mais bien avant la création des *Perses*, Eschyle avait déjà présenté des pièces lors de la soixante-dixième Olympiade (vers – 500 ; il avait donc vingt-cinq ans).

Eschyle aurait écrit d'ailleurs une centaine de tragédies, mais seules **sept** nous sont parvenues, rassemblées dans l'édition à notre programme (cf. le sommaire, p. 435) !

Les caractéristiques du théâtre grec antique :

Le théâtre athénien mêle la politique et la religion, indissociables dans l'Antiquité. En effet, les pièces étaient toujours jouées lors de festivals donnés en l'honneur de dieux, le festival le plus connu étant **les Grandes Dionysies** qui se tiennent une fois par an, à Athènes, à la fin du mois de mars et qui sont un concours. C'est ce qu'on appelle **le théâtre agonistique** (« *agôn* ou *agon* » = toute forme de compétition ou de joute oratoire ; dans les domaines artistiques et même sportifs, c'est un concours organisé à l'occasion de célébrations religieuses, en l'occurrence en l'honneur de **Dionysos** ; il y avait des processions et des sacrifices avant, pendant et après le festival).

Les citoyens athéniens, les femmes, les métèques, tous peuvent et doivent y assister (c'est un devoir civique) et nombreux sont les étrangers, principalement des Grecs d'autres cités, qui viennent à Athènes à cette occasion. A l'époque d'Eschyle, **les Grandes Dionysies durent six jours**. Les spectacles ont lieu toute la journée.

En voici le programme :

- 1er jour : procession qui traverse la cité et sacrifice dans le sanctuaire de Dionysos. Puis, au théâtre, défilé des acteurs et des chorèges vêtus de pourpre. Qui composait le jury ? Dix citoyens choisis dans chacune des dix « tribus » ou clans qui constituaient historiquement le cité d'Athènes.
- 2e et 3e jour : concours de dithyrambes (longs poèmes ou hymnes célébrant les divinités).
- 4e, 5e et 6e jours : concours de représentations théâtrales, suivant le rythme suivant : trois « poètes tragiques » présentent chacun et successivement une **tétralogie**, c'est-à-dire trois tragédies suivies d'un « drame satyrique » (un pièce comique, souvent grivoise, dont le chœur est toujours composé de satyres, créatures associées à Dionysos).

A l'issue du concours le jury désignait le vainqueur qui recevait de grands honneurs ; or, l'on sait qu'Eschyle remporta plusieurs fois le concours ...

N.B. : selon notre traducteur Paul Mazon, la tragédie des *Sept contre Thèbes* (- 467) était la dernière tragédie d'une trilogie consacrée à la famille d'Oedipe (les deux premières étant *Laïos* et *Oedipe* ; le drame satyrique final : *Le Sphinx* ou *la Sphinge*), tandis que celle des *Suppliantes* (- 463) était la première d'une trilogie composée des *Egyptiens* et des *Danaïdes*, complétée par le drame satyrique *Amymone* (prononcer « amumônê » dont on ignore à peu près tout, si ce n'est qu'il s'agit du prénom d'une des cinquante Danaïdes assaillie par un satyre, mais sauvée par Poséidon auquel elle s'unit physiquement, mais brièvement).

Nos deux tragédies **ne sont donc pas deux œuvres isolées**, mais font partie toutes deux d'une tétralogie en grande partie perdue ; il faut donc considérer **chacune comme un épisode** à l'intérieur d'un ensemble plus vaste (en grec « *épeisodion* » = intervention).

Qu'est-ce qu'une tragédie grecque ?

Il convient de se référer à **Aristote** qui la définit dans sa *Poétique* (1452 b), comme la succession de parties parlées par les acteurs et de parties chantées par le chœur. La structure ne se fait pas en fonction d'actes et de scènes, mais par les entrées et les sorties des personnages et surtout les **interventions du chœur** :

« Le prologue est la partie de la tragédie formant un tout qui précède l'entrée en scène du chœur ; un épisode est une partie de la tragédie formant un tout qui se situe entre les chants du chœur ; la finale (« *exodos* ») est la partie de la tragédie formant un tout qui n'est suivie d'aucun autre chant du chœur. » Ajoutons : le « *parodos* » (chant d'entrée du chœur) le « *stasimon* » (chant proféré une fois que le chœur a pris place dans l' « *orchestra* » (aire centrale, au pied des gradins, sur laquelle évolue le chœur). Pour Aristote, qui rédige sa *Poétique* vers – 355, le modèle est l'*Oedipe Roi* de Sophocle (- 429, quinze ans environ après la mort d'Euripide).

Toujours selon Aristote, le principal effet de la tragédie est de transformer les passions humaines au cours de la représentation et grâce à elle ; c'est la « **catharsis** » (ou « *katharsis* ») qui correspond à un phénomène de choc, en quelque sorte fantasmatique, qui « purge », évacue, libère les spectateurs d'émotions néfastes, de passions extrêmes qui seraient fatales pour toute communauté humaine ; c'est pourquoi la tragédie est dédiée à Dionysos et est le domaine de la démesure (« *hybris* » ou « (*h*)*ubris* ») condamnée par les dieux et la raison, qualité spécifiquement humaine et donc collective (du moins aux conséquences collectives) : « En suscitant pitié et peur, la tragédie offre un exutoire (ce qui sert à déverser, à se soulager et à se débarrasser) pour l'expression de telles émotions »...

Néanmoins, Eschyle, le plus ancien des auteurs tragiques, usent de schémas de composition plus variés que ce que théorise bien *a posteriori* Aristote. En effet il n'y a pas de prologue pour *Les Suppliantes* : la tragédie commence immédiatement par une longue tirade du Coryphée qui s'exprime au nom des Danaïdes (entrées dans le silence ?) qui chantent seulement après son intervention (donc « *stasimon* » d'emblée ?), mais il y a bien un « *exodos* » pour clore l'oeuvre, ce qui est encore différent pour *Les Sept contre Thèbes*, où il y a certes un assez long prologue assumé par Etéocle et le messager (le « *parodos* » commence au bas de la p. 145 de notre édition « folio »). Pour *Les Sept contre Thèbes*, si l'on ne prend pas en compte la scène finale ajoutée, il y a bien « *exodos* » (cf. haut de la p. 174), mais si l'on en tient compte, à savoir le dialogue entre le héraut, Antigone, puis les interventions parlées du coryphée et des chefs des demi-choeurs, il y aurait là originalité vis-à-vis d'une tradition qui, de toutes façons, n'est pas encore fixée !

Retenons le plus important : une tragédie antique se caractérise comme **l'alternance entre des parties parlées et des parties chantées**, souvent accompagnées de musique. Elle fait **dialoguer l'individu** (le **personnage** ou « *protagoniste* ») **avec une communauté** (le

choeur, et indirectement, comme toute œuvre théâtrale avec un **public** qui doit rester silencieux).
Le choeur demeure sur scène tout au long de la pièce, mais n'agit pas, sauf dans de rares cas : ainsi, dans *Les Suppliantes*, on peut le considérer comme un protagoniste à part entière dans la mesure où il est censé jouer les Danaïdes quêtant asile auprès de la cité d'Argos. Généralement le nombre des *choreutes* est fixé à douze, même si nos Suppliantes sont dans la mythologie cinquante.
On peut considérer que le choeur représente aussi le public qui ainsi réagirait et commenterait l'action, car le choeur incarne **une entité collective** affirmant des sentiments, des idées et des **valeurs** dans lesquels les spectateurs peuvent se retrouver.

N.B. : si dans *Les Suppliantes*, le rôle du choeur consiste à incarner jusqu'au bout les Danaïdes, tandis qu'il change d'identité dans *Les Sept contre Thèbes* dans la mesure où on peut le considérer au début comme un choeur de femmes ou de jeunes filles effrayées, tandis qu'à partir du moment où Étéocle s'entête à aller tuer son frère, le choeur représente plutôt toute la collectivité thébaine et fait entendre **la voix de l'intérêt commun** menacé par la guerre et la souillure du fratricide, une des conséquences de la malédiction qui pèse sur la famille d'Oedipe. Nous y reviendrons.

Les enjeux des tragédies eschylennes :

Attention : les textes sont tellement anciens que certains passages sont très discutés du point de vue de leur authenticité initiale, car ils ont été fort endommagés et parfois manquants ou en partie réécrits, mais nous ne lancerons pas ici dans des investigations ou des querelles d'érudits (les notes de Paul Mazon sont pour nous suffisantes et dans l'ensemble la traduction a de grandes qualités de clarté et de fidélité (voir les pages 37 à 40, « Notre traduction »).

Leurs hypotextes sont des **mythes** : celui d'Oedipe et celui des Danaïdes.

Dans les tragédies d'Eschyle le choeur et les parties chantées ont beaucoup plus de poids et d'importance que dans les œuvres de ses successeurs ; il y a donc beaucoup de musique et de **lyrisme** (au sens premier du terme) et il est difficile d'imaginer leurs effets dramaturgiques et pragmatiques.

C'est Jacqueline de Romilly écrit dans sa magistrale étude sur *La Tragédie grecque* (PUF, 1970, p. 34) qui résume parfaitement **les enjeux esthétiques des tragédies d'Eschyle** :

« La tragédie d'Eschyle présente (...) une forme simple, un peu rigide, et par moments presque hiératiques. Pendant des épisodes entiers, il ne se passe presque rien. Du reste chaque pièce ne comporte en général, qu'un événement unique, qui intervient vers les deux tiers de la tragédie : tout le début consiste à l'attendre, toute la fin à le déplorer. Il y a bien un art de faire rebondir l'intérêt en ne découvrant que progressivement ce fameux événement. Mais il n'y a ni surprise, ni complexité. »

Le public connaît le plus souvent à l'avance l'histoire, l'intrigue qui va être représentée : c'est moins ce qui va se passer que **le comment** ça s'est passé, comment s'est arrivé qui retient son attention. Cela n'implique pas l'absence de tension dramatique, au contraire ! L'essentiel est dans les émotions et les jeux d'identification qui peuvent se produire, sans oublier les effets proprement musicaux, chorégraphiques (mouvements et danses du choeur) et visuels (tous les rôles sont tenus par des hommes masqués, chaussés de cothurnes, vêtus d'amples robes flottantes).

Les spectateurs sont assis sur des gradins et parfois placés loin, d'où la nécessité de rendre les acteurs très visibles et reconnaissables.

Le choeur évolue sur et dans **l'orchestre**, situé au même niveau que le premier gradin, vaste esplanade de forme circulaire au centre duquel se trouve l'autel dédié à Dionysos. Au-dessus, à quelques marches, se trouve **la scène** (« *skéné* ») où joue les acteurs principaux au nombre

extrêmement réduit ; on retrouve donc **une structure binaire : à l'orchestre une communauté et sur la scène un individu** ; les décors scéniques devaient fort simples et aisément démontables vu le nombre très soutenu des pièces qui se tenaient sur trois jours !

Nous sommes donc dans le cadre de spectacles très codifié.

Présentation plus précises des deux tragédies au programme :

Les Sept contre Thèbes :

Rappelons que cette tragédie a été créée au printemps de l'année – 467, lors des Grandes Dionysies à Athènes. On est quasi certain qu'elle était la troisième partie d'une **tétralogie consacrée au mythe d'Oedipe, ou plus exactement de la famille des Labdacides** (donc des descendants de **Labdacos**, à l'origine de la dynastie régnante de la cité de Thèbes, en Béotie, Grèce centrale, à 90 km au Nord Ouest d'Athènes).

Les deux tragédies qui la précédaient (*Laïos, Oedipe*) et le drame satyrique de clôture (*Le Sphinx* ou *La Sphinge*) sont perdus, même s'il reste quelques fragments ; on peut supposer qu'elles suivaient narrativement l'ancien récit mythique, très connu à l'époque et qui avait été déjà repris dans des épopées, elles aussi non conservées, si ce n'est quelques références à Oedipe dans *l'Illiade*. La comédie finale en revanche devait être une farce très irrévérencieuse avec au centre la figure du monstre traitée de façon grotesque.

L'intrigue des *Sept contre Thèbes* repose sur les conséquences d'une malédiction initiale de toute la famille des Labdacides. Elle est rappelée plusieurs fois, notamment par le chœur, au stasimon situé au cœur de la tragédie, pages 166-167.

Nous lisons ce passage en classe, l'éclairons et l'expliquons en fonction des questions qui surgiront. Il faut aussi se référer à l'exclamation d'Étéocle en haut de la p. 163.

Complétons :

Il y a **des variantes à la tradition mythologique** ; chez Eschyle nous ne connaissons pas exactement les causes exactes de la querelle entre les deux frères. Habituellement on considère qu'Étéocle est fautif dans la mesure où il ne respecte pas le pacte d'alternance passé avec son frère Polynice. En effet ils devaient régner tour à tour un an et Étéocle aurait refusé de lui donner son tour au moment convenu, d'où sa révolte et son siège. Mais il est parfois dit aussi que c'est la succession d'Oedipe qui a d'emblée posé problème : Étéocle héritant du trône et Polynice du patrimoine familial ...

De la même manière, on ne connaît pas précisément chez Eschyle pourquoi Oedipe a maudit ses fils (cf. le dernier paragraphe du stasimon p. 167 et surtout la note 2 p. 406). On peut penser aussi qu'ils sont de toutes façons maudits car descendant de Labdacos, petit-fils de Laïos et surtout fruits de l'inceste d'Oedipe et de Jocaste.

N.B. : **Labdacos**, un petit-fils de Cadmos (fondateur de la cité de Thèbes, donne son nom à la famille des Labdacides. On ne sait pas vraiment pourquoi, mais c'est à partir de ce personnage que les choses tournent mal dans la maison royale de Thèbes (Labdacos signifie «le boiteux» ; son règne est boiteux, instable. C'est un temps de violence, de désordre). En effet, en mourant, Labdacos laisse un fils âgé d'un an, **Laïos**. S'ensuit, durant la période de régence (le roi Laïos étant trop jeune pour régner), une période de trouble, et Laïos devra fuir chez **Pélops**. Plus tard, rentrant à Thèbes pour y régner, il enlève le fils de son hôte, **Chrysippos**, dont il est devenu amoureux. Cet enlèvement provoque la colère d'Héra qui maudit la famille. Ce sont les parents et toute leur descendance qui

sont maudits. Une autre version affirme que c'est Pélopos qui lance contre Laïos une imprécation en demandant que la lignée des Labdacides soit vouée à l'anéantissement. La malédiction est réitérée vis-à-vis de Laïos qui a refusé de se soumettre aux oracles de la Pythie, prêtresse d'Apollon, qui lui recommandaient de ne pas avoir de fils.

Mais voici le **fonds mythique et narratif sur lequel repose la tragédie d'Eschyle – et c'est Sophocle qui écrira une suite en privilégiant la figure d'Antigone :**

Polynice réunit tout de même autour de lui l'armée d'Argos ainsi que de plusieurs héros, l'expédition des sept chefs, et part mettre le siège devant Thèbes. Tous périssent dans la campagne, à l'exception d'Adraste. De nombreux Thébains tombent au cours des affrontements, dont Mégaree, un fils de Créon et prince de Thèbes. Polynice et Étéocle, les deux frères ennemis, s'entretuent au cours du combat final, comme Œdipe l'avait annoncé. C'est d'ailleurs en voulant offrir à Polynice de dignes funérailles qu'Antigone sera condamnée à mort. Avec la mort du paria, l'armée argienne n'a plus de raison de combattre et lève le siège.

On peut lire à présent le résumé des *Sept contre Thèbes*, tel qu'il est donné par le manuel GF sous la forme d'un encadré (p. 73).

Les Suppliantes :

La tragédie a vraisemblablement été créée en – 463, après *Les Sept contre Thèbes*, contrairement à ce qu'on a longtemps prétendu en raison de sa forme qui semblait plus archaïque parce qu'elle privilégie le chœur et les parties chantées (notamment en raison aussi de l'absence de prologue et d'une ouverture immédiate par « parodos » et prise de parole du coryphée) ; en effet *Les Suppliantes* se présente bel et bien comme **un drame religieux** (nombreuses invocations des dieux et prières à Zeus) avant même d'être **un drame juridique** (débat sur le droit d'asile). Les historiens ont même fait un rapprochement avec l'actualité politique d'Athènes qui voyaient alors s'affronter d'un côté **Ephialte, démocrate** réformateur, et de l'autre Cimon, conservateur. Certes on ne peut pas identifier pleinement Pélasgos à Ephialte, mais c'est un roi « démocrate » dans la mesure où il éprouve le désir et la nécessité de se référer à son peuple pour accueillir ou non les Danaïdes suppliantes.

Les Suppliantes appartenait elle aussi à une **tétralogie**, dont elle était la première partie. Elle était suivie de la tragédie des *Egyptiens* qui devait sans doute traiter de la défaite d'Argos face à cette armée étrangère, puis de celle des *Danaïdes* qui reprenait la partie mythique la plus connue : le meurtre de leurs époux pendant la nuit de noces par les Danaïdes, à l'exception de leur sœur Hypermnestre qui avait épargné son époux, Lyncée, dont elle était effectivement tombée amoureuse ; d'ailleurs elle est la seule à être épargnée par la damnation qui attend ses soeurs (cf. le fameux « tonneau des Danaïdes »). On mesure ici, encore une fois, la **modernité** d'Eschyle, qui, dans une société aussi phallocratique que celle des Grecs de l'Antiquité, ose traiter de l'oppression des femmes et de leur violente opposition à la force et à la sexualité masculines.

On les appelle bien sûr les Danaïdes parce qu'elle sont **les filles de Danaos** qui mène leur exil pour échapper au pouvoir tyrannique de son frère (Egyptos) qui s'est emparé du trône d'Égypte. La présence de Danaos dans la tragédie n'a pas grande importance, mais elle est un trait civilisationnel, en l'occurrence une règle de convenance, car un père ne pouvait pas laisser ses filles errer et entrer seules sur une terre étrangère.

Les enjeux dramatiques des *Suppliantes* revêtent trois dimensions juridique, religieuse, politique et se voient liés au **statut** des héroïnes de la tragédie ; en effet les cinquante Danaïdes (qui sur le scène doivent seulement être une douzaine, conformément au genre tragique et au code

dramaturgique) ont un statut social bien particulier : certes, au départ ce sont des princesses égyptiennes, donc étrangères et « barbares » aux yeux des Grecs, mais elles parlent grec et revendiquent une origine argienne. Elles se présentent comme des réfugiées, des « immigrées » (dirait-on de aujourd'hui), mais elles revendiquent une ascendance grecque et même commune avec les habitants de la cité d'Argos ; elles insistent d'emblée sur leur caractère exceptionnel de réfugiées pieuses qui se placent sous la protection des dieux et de leur souverain, **Zeus**, ancêtre on-ne-peut-plus prestigieux, divinité qui protège les faibles et les exilées, et dont elle partage avec les Argiens le culte et la glorieuse origine. Si elles ont fui l'Égypte sous la conduite et avec l'approbation de leur père Danaos, c'est certes pour échapper à un mariage forcé avec leurs cousins germains (par refus de soumission, mais aussi d'une certaine façon d'une sorte d'inceste dont il n'est d'ailleurs pas fait mention dans la tragédie), mais aussi pour retrouver la terre originelle dans la mesure où elles descendent de **Io** aimée de Zeus et fécondée par la semence divine.

Lisons ensemble et expliquons le **premier stasimon aux pages 70-72** par exemple. Il y a là, chanté, la récapitulation poétique (et en l'occurrence lyrique) du **mythe** des amours de Zeus avec **Io** et leurs conséquences ; c'est aussi bien une magnifique prière qu'un éloquent discours argumentatif qui appuie la **légitimité** de leur demande d'asile et de protection.

Surgit alors un problème **politique** incarné par le choix non seulement du roi Pélasgos, mais aussi des Argiens. En effet Pélasgos a certes du pouvoir, mais il est à la tête d'une communauté humaine et organisée (ce qu'on appellerait aujourd'hui une « société civile ») à laquelle il doit des comptes et qu'il doit solliciter pour l'accueil des Danaïdes dont l'issue pourrait être une guerre avec les Égyptiens. Sa décision repose sur l'autorité de la communauté ; en cela Pélasgos a un comportement beaucoup plus **démocratique** que le roi de Thèbes, Étéocle.

Ainsi s'instaure un dialogue aux multiples dimensions sur la scène et hors celle-ci ; en effet Pélasgos s'entretient et débat avec le Coryphée et les Danaïdes en présence du public, mais hors scène il y a aussi discussion et délibération avec la communauté argienne ; on peut considérer qu'il y a aussi dialogue avec les divinités (mais elles ne répondent pas) en raison du nombre des supplications qui leur sont adressées ; enfin il y a dialogue, voire polémique avec le héraut égyptien qui représente les cousins fiancés offensés avec l'exigence, non exaucée, du retour (ou plutôt) de la captation des jeunes filles désormais protégées par la cité d'Argos, elle-même représentée par Pélasgos.

Rappelons qu'Argos est une cité d'Argolide, située dans le Péloponnèse, à 120 km environ, au Sud Ouest d'Athènes et à 150 km au Sud Ouest de Thèbes.

On peut à présent le **résumé** des *Suppliantes* (même référence que précédemment).

Concluons et retenons par rapport à notre thème « individu et communauté » :

Dans les deux tragédies, et dans l'ensemble de son œuvre, Eschyle met en scène des individus face à diverses communautés : Étéocle face aux Thébaines et à son peuple en particulier, Pélasgos face à la communauté des Danaïdes, mais aussi des membres de la cité dont il a la charge ; il y a aussi la communauté hors-scène, mais très présente verbalement, des ennemis (les sept chefs et armées ligués par Polynice contre « sa » ville ; les Égyptiens ou plutôt les « Égyptiades », appellation qui renvoie plus précisément aux fiancés imposés aux filles de Danaos) ; et n'oublions pas la communauté des dieux qui forme un panthéon mythologique spécifiquement grec, mais composé de la forte individualité de chaque dieu (Zeus, Athéna, Artémis, Apollon, etc.).

Nos tragédies ont **une dimension spéculaire**, dans la mesure où elles reflètent pour le public du temps ses valeurs et préoccupations religieuses, politiques et sociales en transposant de grands

mythes sur les scène théâtrale, leur donnant ainsi, si ce n'est une actualité, du moins une transtemporalité. En effet, **la guerre** et son contraire **la paix**, l'unité d'une communauté derrière un pouvoir reconnu comme souverain, incarné par un roi (donc un individu) et amplifiée par la solidarité de ses membres face à un danger extérieur, la question de **la justice** (c'est au nom du droit de la filiation et de la succession que Polynice met le siège devant Thèbes, après avoir forgé des alliances avec d'autres cités ; c'est au nom du droit d'asile et de la coutume de l'hospitalité que les Danaïdes se présentent), la foi religieuse et **la croyance** en des coutumes et une culture ancestrales, et par extension l'élaboration d'un **destin** prévu par les dieux, tout cet ensemble met en valeur une société, **la société grecque antique, qui questionne ses idéaux et cherche à résoudre les crises qui peuvent la traverser, d'autant qu'il y a certes hégémonie d'Athènes et homogénéité d'une langue littéraire commune, mais pas à proprement parler d'état grec.** Les cités de la Grèce antique, même si elles partagent une identité culturelle et religieuse, ne constituent pas un état et une nation véritablement unifiée et pleinement solidaire.

Ces deux tragédies, sans être des œuvres engagées et pacifistes, montrent toutes deux **la guerre** comme un **mal suprême** dont sont victimes tous les membres d'une communauté urbaine, à commencer par **les femmes** (cf. « l'effroi » des Thébaines, puis des Argiennes – et enfin des Danaïdes). Citons l'expressive comparaison des Thébaines dans *Les Sept contre Thèbes* : 1er paragraphe du stasimon p. 152.

Insistons sur ce trait typiquement civilisationnel et tragique d'un dialogue constant entre la communauté humaine et la communauté divine ; ainsi les invocations à Zeus et aux dieux s'apparentent-elles à un véritable « *leitmotiv* » dans les deux pièces (et dans toute l'œuvre d'Eschyle). Nous aurons l'occasion de le vérifier. Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant (dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* ; nous soulignons) :

« Chez Eschyle, **l'interférence entre monde divin et monde humain est permanente.** Les deux univers se reflètent l'un l'autre. Il n'y a pas de conflit humain qui ne traduise un conflit entre les forces divines. Il n'y a pas de **tragédie humaine** qui ne soit aussi une **tragédie divine.** » D'où le poids de la **malédiction** des Labdacides, d'où le **destin** qui pèse que les Danaïdes, même si elles semblent sauvées dans un premier temps – et rappel de **l'origine et de l'essence religieuses** du théâtre et des Grandes Dionysies.

