ESCHYLE, *Les Sept contre Thèbes, les Suppliantes*

# I) Introduction à Eschyle et à son théâtre

 La civilisation occidentale s’est élaborée à partir d’un modèle de société mis en place par les Grecs, dont l’un des événements fondateurs est **la naissance de la démocratie**, qui s’enracine dans les réformes politiques engagées autour de 500 avant notre ère[[1]](#footnote-1). Parallèlement à l’avènement de la démocratie, la Grèce institue la **pratique de la tragédie**, genre promis à servir de référence dans la littérature occidentale. Il est frappant de constater que la reconnaissance institutionnelle de la tragédie corresponde à l’avènement de la démocratie, comme si la naissance du tragique était l’une des manifestations des prémices de la pensée démocratique. Témoin de cette évolution décisive, Eschyle est considéré comme le père de la tragédie. Que la première occurrence conservée du mot « démocratie » figure dans les *Suppliantes* n’est pas sans intérêt.

 Comme nous venons de le dire, Eschyle (525-456 av.-J.C.) écrit dans la première moitié du Ve siècle av. J.-C., c’est-à-dire dans une Athènes où le théâtre n’est apparu que depuis peu et où il rassemble la communauté entière autour de personnages ou de mythes qui lui étaient familiers. Les tragédies sont l’occasion de susciter une réflexion sur les rapports entre les hommes et les dieux, Grecs et étrangers, alliés et ennemis, hommes et femmes, donc sur des communautés qui se côtoyaient ou s’affrontaient, etc. Elles ont une véritable fonction politique, morale et civique.

 La tragédie se développe au sein des solennités organisées à l’occasion des fêtes du dieu Dionysos, les petites et les grandes dionysies qui ont lieu au printemps et à l’automne. Les Dionysies se déroulaient sur plusieurs jours. Elles débutaient le matin du premier jour par une procession, une phallophorie (procession au cours de laquelle on transporte un phallus en bois de grande taille, en l’honneur de Dionysos) qui se terminait par un grand sacrifice de taureaux. Les métèques comme les citoyens y participaient. Les acteurs défilaient ainsi que les chorèges vêtus de pourpres. Ces fêtes étaient l’occasion d’un grand concours musical qui dure cinq jours. Il comprenait des épreuves de dithyrambes, de tragédies et de comédies.

 Le terme tragédie renverrait lui-même à la dimension rituelle de la tragédie, puisqu’en grec le mot signifie « cri » ou « chant du bouc », ce qui pouvait faire référence à l’immolation d’animaux, accompagné d’un chant entonné en l’honneur de la divinité. Beaucoup d’hypothèses ont été formulées sur la naissance de la tragédie, sans que l’on ne puisse jusqu’ici établir avec précision ses origines. Dans son *Essai sur la tragédie grecque*, Jacqueline de Romilly souligne que « la représentation s’insérait (…) dans un ensemble éminemment religieux ; elle s’accompagnait de processions et de sacrifices[[2]](#footnote-2) ». **La tragédie est un art collectif empreint de sacralité**. Les *Suppliantes* et les *Sept contre Thèbes* doivent être réinscrites dans le cadre des traditions religieuses où elles ont été présentées au public, sachant que **de tels événements ont également une dimension politique en travaillant à souder la communauté** : toutes les activités de la cité s’interrompent pour que tous participent de l’événement.

## Quelques remarques préalables sur la nature de la tragédie grecque et sa composition

 La tragédie est un spectacle avant d’être un texte, et l’on qualifie de tragédie toute pièce représentée par les Anciens lors d’un concours de tragédies. **Par opposition à la comédie, elle s’intéresse à des personnages nobles, qu’elle met en scène dans un langage élevé**. Elle est écrite en vers, et l’on distingue les vers parlés par les acteurs (des trimètres iambiques[[3]](#footnote-3)), des parties chantées par le chœur qui ont des mètres variés et complexes. La transition entre la parole et le chant pouvait être préparée par un passage de récitatif dont le mètre, les anapestes[[4]](#footnote-4), ménageait une montée de l’émotion.

 Plutôt que par des scènes, on délimite dans la tragédie grecque différentes parties à partir du chant 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 qui forme un tout se situant entre les chants du chœur ; le finale (***exodos***) est la partie de la tragédie formant un tout qui n’est suivie d’aucun autre chant du chœur (Aristote, *Poétique*, 1452). Parmi les chants du chœur, on nomme **parodos**, le chant d’entrée et **stasimon**, les chants qui ont lieu alors qu’il est déjà présent dans l’orchestra. Cette composition, telle qu’elle est énoncée dans la *Poétique* d’Aristote a pour modèle l’*Oedipe-Roi* de Sophocle, considérée comme la tragédie la plus aboutie du répertoire.

 Certaines tragédies n’ont pas de prologue et commencent tout de suite par l’arrivée du chœur : c’est le cas des *Suppliantes*. La définition de l’*exodos* par Aristote manque de consistance, à considérer que les *Sept contre Thèbes* et *les Suppliantes* s’achèvent sur un chant du chœur.

 **La tragédie grecque a pour spécificité de faire dialoguer l’individu (le personnage) avec la communauté (le chœur).** Le chœur n’agit normalement pas sur le cours de l’action, sauf dans les rares cas où il est protagoniste, comme dans les *Suppliantes*.

 Certains critiques pensent que le chœur, malgré son identité souvent marginale (lorsqu’il est composé de femmes, de vieillards, d’esclaves…) représente le public sur scène, qui réagit et commente l’action. Il incarne une entité collective qui affirme les valeurs dans lesquelles le public peut se retrouver. Certains estiment néanmoins que l’identité du chœur serait indissociable de son identité dramatique : il serait bel et bien de l’ordre du personnage et incarnerait véritablement la minorité qui le compose. Ce qui est certain, c’est qu’**avec Eschyle, le chœur devient un outil dramaturgique efficace**.

 D’autres personnages, comme le messager ou le héraut sont représentatifs du spectacle tragique. On parle de « **personnages fonction** » puisqu’ils ne sont pas dotés de véritable identité et que leur intervention sur scène se résume à accomplir le rôle qui est le leur : annoncer un message ou rapporter une action qui a lieu hors-scène. Dans *les Sept contre Thèbes*, le messager, interlocuteur principal d’Étéocle, sert à rendre compte des actions du camp argien. Dans les *Suppliantes*, le héraut qui intervient est davantage caractérisé, car il représente les Égyptiades et la menace qu’ils représentent.

 Retenez que **dans les pièces d’Eschyle, le chœur et les parties chantées sont dotées de plus de poids que dans celles de ses successeurs** : la part importante des chants, souvent complexe à traduire, rend son œuvre parfois plus difficile d’accès.

## Pourquoi lire Eschyle, et tout particulièrement aujourd’hui ?

 Dans *les Grenouilles* d’Aristophane, comédie représentée en 405-404 av. J.-C., pratiquement cinquante ans après la mort d’Eschyle, et alors qu’Euripide (480-406 av. J.-C.) vient également de disparaître, l’auteur comique montre Euripide aux Enfers disputant à Eschyle le trône de la tragédie, que celui-ci détenait jusque-là : un débat s’engage entre les deux auteurs sur les mérites de leurs créations tragiques respectives. Face aux critiques d’Euripide, qui l’accuse de grandiloquence, Eschyle s’écrie :

Mais, mon pauvre ami, il est nécessaire d’enfanter des mots à la mesure des grands discours et des grandes idées ! (*Grenouilles*, v. 1058s.)

et il reproche à Euripide :

tu as avili les hautes valeurs que j’avais portées sur scène(v. 1062)

Dionysos, chargé de choisir finalement entre eux, reconnaît que si Euripide a parlé « avec clarté » (*saphôs*) Eschyle a parlé « avec profondeur » (*sophôs*) (*Grenouilles*, v. 1434), et il déclare Eschyle vainqueur. **Qu’il s’agisse du style, dans son élévation et sa grandeur, ou des idéaux, qui sont toujours nobles et portent toujours, à travers la destinée des héros, sur le sort de la communauté civique tout entière, Eschyle apparaît ainsi comme un modèle à respecter**. Victor Hugo plus de vingt siècles plus tard, dans *William Shakespeare* (1864), rappelle l’esthétique particulière du grand dramaturge :

Eschyle, en effet, est redoutable. Son approche n’est pas sans tremblement. Il a la masse et le mystère. Barbare, extravagant, emphatique, antithétique, boursouflé, absurde, telle est la sentence rendue contre lui par la rhétorique officielle d’à présent. Cette rhétorique sera changée. Eschyle est de ces hommes que le critique superficiel raille ou dédaigne, mais que le vrai critique aborde avec une sorte de peur sacrée. La crainte du génie est le commencement du goût. […] Qui ne comprend pas Eschyle est irrémédiablement médiocre. On peut essayer sur Eschyle les intelligences. […] Quels personnages prend Eschyle ? les volcans : une de ses tragédies perdues s’appelle *l’Etna* ; puis les montagnes : le Caucase avec Prométhée ; puis la mer : l’Océan sur son dragon, et les vagues, les Océanides ; puis le vaste Orient : *les* *Perses* ; puis les ténèbres sans fond : *les* *Euménides*. Eschyle fait la preuve de l’homme par le géant. »

Sur les 73 drames qu’il aurait composés selon les Anciens, et dont nous n’avons plus que des fragments, sept nous ont été conservés, parmi lesquels le *Prométhée enchaîné*, dont l’authenticité reste discutée. Il est le premier auteur tragique dont la cité accepta que ses pièces fussent à nouveau représentées après sa mort, honneur exceptionnel, qui fut également accordé aux tragédies de Sophocle et d’Euripide.

Lire Eschyle aujourd’hui peut déconcerter, mais fasciner aussi. L’aborder, c’est éprouver un sentiment contradictoire de familiarité et d’étrangeté. **Familiarité, lorsque parfois nous y trouvons mis en scène des mythes fondateurs que nous connaissons relativement bien par les tragédies de Sophocle et d’Euripide et leur postérité dans notre théâtre classique**: l’affrontement des deux fils d’Œdipe, Etéocle et Polynice, dans *les Sept contre Thèbes*, le sacrifice d’Iphigénie évoqué dans l’*Agamemnon*. Mais étrangeté aussi, par la présence des divinités dans le *Prométhée*, au milieu du monde si hostile du mont Caucase, ou par le chœur des Erinyes dans *les Euménides*, chœur si effrayant que la légende raconte que les femmes enceintes accouchaient prématurément dans le théâtre à la vue de ces redoutables divinités, prêtes à vider Oreste de son sang pour venger l’assassinat de sa mère Clytemnestre.

**Fascination également de voir que la seule tragédie à sujet historique qui nous soit parvenue*, les Perses*,** met en scène la défaite perse de 480 av-J.C. face aux Athéniens à Salamine, en situant tout le drame du côté des vaincus, et en donnant à la défaite des barbares une dimension religieuse et cosmique : Xerxès devient celui dans les yeux de qui « luit le regard bleu sombre du dragon sanglant » qui « meut mille bras et mille vaisseaux[[5]](#footnote-5) » (v. 81s.); mais il est aussi, une fois vaincu, et bien au-delà de son rôle de monarque barbare, ramené à sa simple humanité, pleurant et gémissant, les vêtements déchirés, devenu le symbole de l’*hybris* de tout homme trop puissant qui défie les dieux, et dont le châtiment constitue une vivante leçon pour tous les mortels. Comme le dit au chœur son père Darius, revenu d’entre les morts pour livrer la compréhension du drame :

nul mortel ne doit nourrir de pensées au-dessus de sa condition mortelle. La démesure (*hybris*) en mûrissant produit l’épi de l’erreur (*atè*), et la moisson qu’on lève n’est faite que de larmes. Gardez ce châtiment sans cesse dans les yeux (*Perses*, v. 820s.).

À travers le drame du roi, c’est aussi celui de son peuple tout entier, d’où le rôle essentiel donné au chœur des vieillards perses, qui tremblent pour leur souverain, et qui incarnent sur scène le peuple qui subit les conséquences de la guerre et de la folie sacrilège d’un homme. **Car telle est la grandeur d’Eschyle : inscrire les actions de l’homme dans leur double dimension humaine et religieuse, les situer dans la communauté civique à laquelle il appartient, et leur donner un sens**.

De fait, la guerre est omniprésente dans le théâtre d’Eschyle, que ce soit la seconde guerre médique, la guerre de Troie due à Hélène, la guerre des *Sept contre Thèbes*, due au conflit d’héritage entre les deux fils d’Œdipe, ou la guerre que redoute Pélasges, le roi grec qui accueille les réfugiées que sont les Danaïdes poursuivies par les Égyptiades et leur armée. **Hormis dans le *Prométhée*, Eschyle donne une place essentielle à la communauté civique et à la responsabilité du politique du souverain vis-à-vis de sa cité**: Agamemnon a entraîné ses propres concitoyens dans une expédition trop coûteuse en hommes, et qui aboutit à la destruction totale de Troie, elle-même accompagnée de sacrilèges. Des décisions d’Étéocle dans les *Sept contre Thèbes* ou de Pélasges dans les *Suppliantes* dépendent le sort de leur cité respective. **L’action du héros central s’inscrit donc toujours dans sa double dimension de responsabilité politique envers sa communauté et de responsabilité de simple mortel à l’égard des dieux**.

 La grandeur du théâtre d’Eschyle, si on le cherche, n’est pas tant à chercher du côté de l’action mais du côté d**’une langue poétique extrêmement travaillée** (ce que la traduction ne permet pas toujours de rendre à la perfection), faite d’images frappantes et d’inventivité verbale. Elle réside encore dans la confrontation des personnages avec le chœur et dans le jeu musical de l’alternance entre parties chantées et parlées. Dans le théâtre d’Eschyle, **le rôle du chœur est remarquable, d’autant plus prégnant qu’il participe de manière décisive à la dynamique narrative**. Le chant choral n’est pas une simple pause musicale.

## Les deux pièces du programme

 Eschyle est le plus ancien des auteurs tragiques dont nous ayons conservé les pièces.Celles-ci sont au nombre de sept : *Les Perses, les Sept contre Thèbes, Les Suppliantes, Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides* et *Prométhée enchaîné* (l’authenticité de cette dernière est contestée).

Le texte d’Eschyle reste incertain et discuté en bien des points, notamment pour les deux pièces au programme. La fin des *Sept contre Thèbes* est généralement estimée inauthentique, et l’échange entre le chœur et le héraut dans les *Suppliantes* est irrémédiablement endommagé.

 Les *Suppliantes* a longtemps été considérée comme la pièce la plus ancienne d’Eschyle, créée vers 490 av. J.-C.. Mais le déchiffrement du papyrus d’Oxhyrynque en 1952 a révélé que la pièce n’aurait vraisemblablement été jouée qu’en 463. Quant au *Sept contre Thèbes*, sa datation ne laisse pas de place au doute, puisqu’elle a été représentée aux Grandes Dyonisies d’Athènes de 467. Dans les deux cas, ces pièces ont été composées après les guerres médiques, au moment où le jeune Périclès s’impose comme chef politique à Athènes. Peu d’années séparent donc les deux œuvres qui mettent en scène des groupes identifiables et des individualités fortes : chœur des suppliantes dans la pièce éponyme, chœur des Thébaines dans les *Sept contre Thèbes*. Dans ces textes, Eschyle mentionne d’autres groupes non représentés mais dont la présence a son importance : les ennemis qui grondent aux portes de Cadmos (Thèbes), les dieux qui président à la destinée des hommes, le peuple des cités.

 Les *Suppliantes* comme les *Sept contre Thèbes* ne sont pas des pièces isolées : elles font partie à l’origine de tétralogies dont les autres pièces ont été perdues. Elles constituent de ce fait un épisode à l’intérieur d’une série d’œuvres reliées entre elles par une thématique mythologique.

 Les ***Sept contre Thèbes***serait la dernière d’une trilogie consacrée à la famille d’Œdipe, les Labdacides. Nous avons perdu les deux tragédies qui la précèdent, *Laoïs* et *Œdipe*, ainsi que le drame satyrique qui la conclut (*Le Sphynx*). Il ne nous reste que quelques fragments mais on peut supposer que la première évoquait le meurtre de Laïos par le fils qu’il n’aurait pas dû engendrer, et la deuxième la révélation faite à Œdipe de son identité, son aveuglement et la malédiction lancée sur ses fils (nous avons peu de matière pour étayer la cause de la malédiction : est-elle dû aux mauvais traitement subi par Œdipe aveugle, de la part de ses fils, à moins que cela ne renvoie à l’inceste lui-même, Œdipe ne supportant pas de voir ses fils qui sont l’expression de sa faute ?).

 La tragédie des **Sept contre Thèbes** raconte la fin du siège mené par Argos contre Thèbes, alors qu’Étéocle organise la défense de la cité contre une attaque argienne décisive. Étéocle poste ses soldats aux portes de Thèbes puis va affronter son frère dans un combat fratricide ; il ne reste plus au chœur, composé de jeunes femmes thébaines, qu’à pleurer la mort des deux frères.

 Structure :

* La pièce s’ouvre sur une harangue d’Étéocle qui exhorte ses concitoyens à se préparer à faire face à l’assaut des Argiens. Un messager intervient pour lui apprendre que ces derniers ont décidé de placer un guerrier à chacune des sept portes de Thèbes. Le prologue finit sur une prière d’Étéocle qui demande aux dieux d’épargner Thèbes. (p.145). Cette entrée en matière placée sous le signe du masculin est suivie par une *parodos (= chant d’entrée du chœur)* portant la marque du féminin, où le chœur terrifié par les Argiens, se presse sur scène pour supplier les dieux de l’Acropole de Thèbes de veiller au salut de la cité.
* **Le premier épisode (p. 145-154)** est constitué par un échange violent entre Étéocle et les femmes. Le premier critique l’action des Thébaines, qui n’a selon lui d’autre résultat que de semer la panique dans la cité. En retour, le chœur tente de justifier le bien-fondé de son intervention en affirmant la toute-puissance des dieux. Une tirade d’Étéocle, qui conseille les femmes sur les prières qu’elles doivent réaliser puis s’engage à se placer avec six autres Thébains contre les Argiens, conclut le premier épisode. Celui-ci fait place au premier *stasimon* (*= premier chant intermédiaire du chœur*) où les femmes dépeignent, par des tableaux saisissants, le sac d’une ville prise par l’ennemi. (p.154)
* **Le second épisode (p. 154-165)** est constitué par **la scène des boucliers.** À chaque Argien destiné à stationner à l’une des portes de Thèbes et décrit par le messager, Étéocle oppose un champion thébain. Dans cette scène, Étéocle défait chacun des champions argiens en interprétant comme annonciateurs de leur mort les enseignes portées sur leur bouclier. Le chœur ponctue chaque tirade d’Étéocle par une prière demandant aux dieux la victoire de Thèbes. Ce second épisode s’achève sur une nouvelle confrontation entre Étéocle et le chœur, les jeunes thébaines essayant de dissuader leur roi d’affronter son propre frère, puisqu’Étéocle vient d’apprendre que Polynice est le guerrier placé à la septième porte (p. 165).
* Étéocle sorti de scène, commence le **deuxième *stasimon*** qui revient sur la malédiction liée à la famille des Labdacides. Le messager revient ensuite en scène pour annoncer au chœur la victoire de Thèbes et la mort des deux frères (p. 167-168). L’**exodos** qui s’ensuit prend la forme d’une procession funèbre où le chœur, divisé en deux demi-chœurs, accompagne de son chant de deuil la sortie de scène des corps des deux frères.

 Par où l’on voit que la pièce se construit symétriquement par rapport à la scène centrale des boucliers. À un prologue masculin répond une *exodos* féminine.

 La pièce se présente comme un dyptique, dont le point d’articulation est le vers 654 (p. 163) :

**ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,**

ὦ πανδάκρυτον ἁμὸν Οἰδίπου γένος:

ὤμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι.

« Etéocle : **Ah ! race furieuse, si durement haïe des dieux !** Ah, race d’Œdipe- ma race !- digne de toutes les larmes. Hélas, voici accomplies aujourd’hui les malédictions d’un père ».

 Les ***Suppliantes***appartiennent à une trilogie qu’on estime le plus souvent composé des *Egyptiens* et des *Danaïdes*. Le drame satyrique qui concluait la tétralogie s’intitulait *Amymoné* et évoquait l’union des Danaïdes et Poséidon.

 La plupart des critiques tendent à faire des *Suppliantes*, la première de la trilogie. On suppose dès lors que la tragédie des *Égyptiens* traite de la défaite d’Argos face aux Égyptiades ; le meurtre de leurs époux par les Danaïdes avait peut-être lieu entre la deuxième et troisième tragédie, laquelle évoquait la réconciliation des Danaïdes avec le sexe masculin, réconciliation ouverte par Hypermnestre, seule Danaïde ayant refusé, par amour, de tuer son époux Lyncée. Notons que le mythe des Danaïdes préexiste à l’écriture de la pièce, qui porte un regard intéressant sur le mythe. Alors que les Danaïdes sont généralement présentées comme des tueuses d’hommes, Eschyle en fait de faibles suppliantes. Notons également que si de nos jours le mythe est connu, c’est essentiellement pour le châtiment que les Danaïdes reçoivent aux Enfers, où on leur inflige de remplir un tonneau percé. Cet élément est absent du mythe traité par Eschyle.

 On imaginait volontiers que les *Suppliantes* fut la première pièce d’Eschyle en raison de la place de premier choix accordé au chœur. Même si on ignore ce qu’il en est de l’origine de la tragédie, certains ont imaginé que le théâtre soit né d’une prestation d’un chœur auquel se seraient ajoutées les répliques d’un, puis de deux, puis de trois acteurs. Cette importance du chœur a aujourd’hui été reconsidérée : on y voit un archaïsme, un choix d’Eschyle d’utiliser des techniques anciennes mais non une preuve déterminante pour dater la pièce.

Structure :

* La tragédie des *Suppliantes* est dépourvue de prologue et s’ouvre directement par la ***parodos***, c’est-à-dire le chant d’entrée du chœur, qui commence par une série d’anapestes avant de chanter à proprement parler (je rappelle qu’un anapeste est un pied composé de deux syllabes brèves suivies d’une longue, de façon à ce qu’il présente un rythme souvent associé à la marche. Ils illustrent ici l’arrivée des Danaïdes dans le territoire d’Argos).

Les Danaïdes évoquent le Nil qu’elles ont quitté et prient pour obtenir la faveur des dieux. Elles mentionnent les rameaux de suppliantes qu’elles ont en main et précisent que leur pureté n’est entachée d’aucun crime : elles fuient la violence de leurs cousins qui veulent les épouser de force. L’intrigue de la pièce se met ici en place en même temps que le rituel de supplication à travers lequel les Danaïdes comptent obtenir la protection de la terre où elles arrivent. Dès ce chant d’entrée, les Danaïdes, pour souligner le lien étroit qu’elles ont avec Zeus, font référence à leur ancêtre, Io, une Argienne dont s’est épris Zeus et qui a dû fuir à cause de la jalousie d’Héra.

Le spectateur est d’entrée amené à se méfier de ces femmes, puisque le chantage qu’elles font à Zeus en menaçant de se suicider s’il n’accède pas à leur prière, est déjà le signe d’une certaine démesure :

εἰ δὲ μή, μελανθὲς

ἡλιόκτυπον γένος

ὸν γάιον,

τὸν πολυξενώτατον

Ζῆνα τῶν κεκμηκότων

ἱξόμεθα σὺν κλάδοις

ἀρτάναις θανοῦσαι,

μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.

**ἆ Ζήν, Ἰοῦς ἰῷ**

μῆνις μάστειρ᾽ ἐκ θεῶν:

(v. 153-163)

« Sinon, avec nos teints brunis des traits du soleil, nous irons, nos rameaux suppliants en main, vers le Zeus des Enfers, le Zeus hospitalier des morts : nous nous pendrons, puisque nos voix n’ont pu atteindre les dieux olympiens. Zeus ! c’est Io, Hélas ! que poursuit en nous un courroux divin ! » (p. 56)

* Le **premier épisode** est long et commence avec la prise de parole de Danaos, le père des Danaïdes, qui annonce la venue d’une troupe armée, montée sur des chars (il s’agit de Pélasges et de son escorte). Pour préparer cette arrivée, il incite ses filles à adopter la posture qui sied aux suppliants, à savoir l’humilité et la réserve, puis à prier les dieux d’Argos dont les statues sont présentes sur scène (p. 57-59). Lorsque Pélasges arrive sur scène (p. 59), il s’étonne de voir une troupe étrangère et cherche à connaître leur identité. L’enjeu pour les Suppliantes est alors de se faire reconnaître comme parentes des Argiens *via* leur ancêtre Io : elles y parviennent à l’aide d’un récit à deux voix qui retrace le parcours d’Io, vers l’Égypte, récit construit par une série de questions et de réponses entre elles et Pélasges (p. 59-62). Ce dernier reconnaît les liens qui les unit à Argos, mais se retient d’offrir immédiatement l’aide demandée. En effet, le droit des Danaïdes à refuser l’union avec leurs cousins n’est pas clairement établi ; de plus, il a besoin de consulter son peuple. Les Danaïdes exercent alors une pression à son encontre en invoquant le courroux des dieux, ce qui provoquerait une grave souillure :

Χορός

σύ τοι πόλις, σὺ δὲ τὸ δάμιον.

πρύτανις ἄκριτος ὤν,

κρατύνεις βωμόν, ἑστίαν χθονός,

μονοψήφοισι νεύμασιν σέθεν,

μονοσκήπτροισι δ᾽ ἐν θρόνοις χρέος

πᾶν ἐπικραίνεις: ἄγος φυλάσσου. (v, 370-375)

« C’est toi, la cité ; c’est toi, le Conseil ; chef sans contrôle, tu es le maître de l’autel, foyer commun du pays ; il n’est point d’autres suffrages que les signes de ton front, d’autre sceptre que celui que tu tiens sur ton trône ; toi seul décides de tout : garde-toi d’une souillure » (p. 64).

 Pélasges accède à leur requête et sort de scène pour disposer favorablement le peuple à l’égard des Danaïdes, après avoir envoyé leur père déposer les rameaux des suppliants sur les autels des dieux.

* Seul en scène, le chœur prononce un chant, le premier *stasimon*, essentiellement consacré à son ancêtre, Io : le récit de ses aventures doit raviver le lien de Zeus (p. 70). Danaos revient sur scène et annonce à ses filles que les Argiens ont voté unanimement pour leur venir en aide : c’est **le deuxième épisode** très bref et bientôt conclut par le deuxième *stasimon*, chant où les Danaïdes profèrent des vœux pour la prospérité de la cité qui les accueille. (p. 72-75)
* Prend alors place le **troisième épisode** : Danaos reprend la parole pour annoncer à ses filles le débarquement des Egyptiades. Les Danaïdes, affolées, expriment leurs craintes et tentent de retenir leur père, mais ce dernier sort pour chercher de l’aide. Le chœur chante à nouveau (troisième *stasimon*), essentiellement pour exprimer ses craintes et son désir de fuite, voire de mort.
* Lors du **quatrième épisode**, arrive une troupe aux ordres des Égyptiades, menée par un héraut, qui tente d’emmener les Danaïdes : la scène prend la forme d’un échange où le héraut parle tandis que les Danaïdes chantent, ce qui traduit leur forte émotion. Le roi Pélasges intervient pour empêcher le rapt. S’ensuit un bref échange entre le roi et le héraut, qui montre l’opposition entre l’homme grec et l’homme barbare mais qui sert aussi à officialiser la déclaration de guerre entre les deux camps. Le héraut parti, Pélasges sort de scène et Danaos revient pour donner des conseils de mesure à ses filles. Le chœur quitte la scène sur un dernier chant (**exodos**), partagé par un chœur secondaire dont l’apparition divise encore la critique, mais que l’on considère généralement comme composé de suivantes des Danaïdes.

L’intrigue des *Suppliantes* s’assimile au rituel de supplication que le texte expose. L’intrigue progresse en trois temps, qui correspondent aux trois étapes d’un rituel. C’est ici un rite de passage, puisqu’il s’agit pour les Danaïdes de changer de communauté d’appartenance. La demande d’asile correspond à la phase préliminaire de la supplication ; la prise de décision de Pélasges et de l’assemblée argienne constitue l’étape transitoire ; la confirmation de l’intégration des Danaïdes par le rejet des Égyptiades forme la dernière phase, puisque les Danaïdes ont symboliquement franchi un seuil en recevant la protection des Argiens. Leur sortie de scène par la *parodos*, qu’est ce couloir latéral qui permet d’accéder ou de sortir de l’orchestra au centre du théâtre, représente dans cette scène finale l’accès à la cité. Cette sortie illustre le franchissement de ce seuil.

 Notons encore que la première partie de la pièce, jusqu’au moment où on apprend que le peuple Argos s’est prononcé favorablement, est animée d’une tension dramatique générée par la supplication, puisqu’il s’agit de savoir si la demande des Danaïdes va être acceptée.

 La dernière partie de la pièce a pour fonction de tester la protection déjà accordée et paraît être une préparation de la suite de la trilogie. De là que la scène du héraut ne vienne pas bouleverser l’intrigue puisqu’elle ne fait que retarder l’entrée des Danaïdes dans la ville d’Argos. Si elle est l’occasion de formaliser l’opposition entre les Argiens et les Égyptiades, la guerre est déjà induite par la décision de Pélasges, décidé à aider les jeunes filles.

# II) Individu et communauté chez Eschyle

 Dans le théâtre d’Eschyle, le rapport entre l’individu et la communauté est en question. Les deux pièces au programme s’inscrivent dans une conception du politique où l’individu se vit comme membre d’une communauté. En témoigne la manière dont Étéocle rappelle au début des *Sept contre Thèbes*, chacun à ses devoirs :

 « chacun enfin se donnant au rôle qui convient à ses forces, <vous devez< porter secours à la cité, aux autels et aux dieux du pays. » (p. 143)

Reste que le théâtre d’Eschyle est ce théâtre où les actions d’un seul peuvent impacter toute la communauté : c’est un théâtre où des chefs entraînent tout un peuple dans la défense d’une cause. C’est également un théâtre où des individus font entendre des intérêts particuliers, au risque de perdre la cité entière. Tel est le cas de Polynice qui recherche un pouvoir personnel au point d’engager un combat contre son frère et la cité dont il est issu. C’est le cas des *Suppliantes* qui cherchent à se sauver d’une union qui les menace au risque de provoquer une guerre.

## A) Les individus chez Eschyle

Dans nos deux tragédies, les individus bien caractérisés sont des **personnages masculins** : les deux rois ; Danaos, le père…

**Les pièces mettent avant tout l’accent sur un individu que sa fonction singularise : le chef.** L’individu est d’abord présenté comme un homme seul à la tête d’une communauté. Ces individus sont des rois. Ils sont plus généralement des individus qui protègent une communauté, qu’il s’agisse de la communauté politique qu’est la cité tout entière pour les rois, ou la communauté des suppliantes pour Danaos. Ils sont des protecteurs, prêts à tout sacrifier pour la défense du groupe dont ils ont la charge et sur lequel ils exercent une autorité. « Avoir l’autorité sur » implique d’avoir des devoirs à l’égard de ceux que l’on guide.

### Les deux rois

Type même du personnage présent dans toutes les tragédies de la période, le gouvernant de la cité est un chef des armées, qui cherche l’assentiment des dieux et qui cherche à placer la justice du côté de son peuple.

Homme fort de la cité, Étéocle et Pélasges guident la communauté, qu’ils protègent. Le roi est un chef aux commandes de sa cité :

« Allons, bon pilote, à la barre ! Fortifie ta cité avant que ne se déchaîne l’ouragan d’Arès ! » (*Sept contre Thèbes*, p. 145).

 Les deux rois de nos pièces sont bien caractérisés comme des individus avec des marques personnelles et des personnalités individualisées.

 **Étéocle** apparaît comme un homme assez **autoritaire**, qui n’hésitera pas à recourir à la force, si besoin :

« quiconque n’entendra pas mon ordre, homme, femme, -ou tout autre- verra un arrêt de mort tôt délibéré sur lui, et n’échappera pas, j’en réponds, aux pierres meurtrières du peuple » (p. 148).

On peut également le dire **misogyne**, lui qui qualifie les femmes d’« intolérables créatures », par exemple. Il apparaît également **sourd aux sentiments et aux propos des autres**. Il pourrait aisément tomber dans l’*hybris* en ne se fiant qu’à son propre jugement, au risque de s’aveugler un peu (il semble en effet surpris que son adversaire à la septième porte soit Polynice).

 Pélasges, quant à lui, se présente comme un **homme d’écoute**, capable de piété, un homme qui doute et qui réfléchit à la meilleure voie à suivre, cruellement partagé entre le respect des lois de l’hospitalité et la peur de voir sa cité détruite par une guerre. Il manifeste en outre tout au long de la pièce du respect pour la communauté des femmes.

 Une fois brossé ce portrait à gros traits, qui permet de souligner une différence nette de profil et de manière de gouverner, considérons d’un peu plus près ces deux personnages :

**Étéocle**

Dans les *Sept contre Thèbes*, le seul personnage individualisé est Étéocle. Le messager est un personnage qui se résume à sa fonction, tandis que le chœur est un personnage collectif, qui n’a pas d’identité mythologique précise, puisqu’il s’agit d’un groupe de femmes thébaines. Si le titre met l’accent sur les assaillants de la cité thébaines, ceux-ci n’apparaissent pas sur scène, si l’on veut bien considérer Polynice, dont le cadavre est présenté à la fin de la pièce, comme un cas à part.

Héros de la pièce, Étéocle incarne une **forme d’idéal de comportement masculin en temps de guerre** : il possède la maîtrise de soi, une grande efficacité pratique, la capacité à anticiper, les qualités guerrières du courage et de la discipline :

« Etéocle : La discipline est mère du succès qui, seul, ô femme, assure la vie sauve » (p. 149)

Dès sa première tirade, celui-ci souligne que sa fonction de chef (d’*anax*) le met à part au sein de la cité, quand la responsabilité de la défaite lui incombera, si défaite il y a :

« Étéocle, un seul nom dans des milliers de bouches sera célébré ». (p. 143)

 Cela illustre l’isolement potentiel de celui qui occupe le pouvoir, qui doit prendre les décisions pour les autres, au risque de ne pas être compris d’eux.

***Un pilote vigilant***

Dès le début de la pièce, Étéocle se présente comme le pilote vigilant, qui dirige la cité, allant jusqu’à résister au sommeil pour ne pas abandonner sa fonction de garde :

« Peuple de Cadmos, il doit dire ce que l’heure exige, le chef, qui, tout à sa besogne, au gouvernail de la cité, tient la barre à la main, sans laisser dormir ses paupières ». (p. 143)

En se présentant comme un pilote, Étéocle renvoie à l’image de celui qui sait prendre les décisions adéquates au vu d’une situation donnée. Il est l’homme capable de s’adapter à l’opportunité (*kairos*)[[6]](#footnote-6).

Il sait anticiper :

« J’ai, de mon côté, envoyé aux lignes ennemies des guetteurs et éclaireurs (…) leurs rapports écoutés, je ne crains plus de surprise ». (p. 144)

L’image du roi avisé qui veille sur sa communauté, revient à plusieurs reprises, et la métaphore du roi pilote est repris par le messager, qui alimente cette image, en assimilant les assaillants à une vague qui s’apprête à déferler sur la ville :

« Le messager : Allons, bon pilote, à la barre ! fortifie ta cité, avant que se déchaîne l’ouragan d’Arès : déjà gronde la houle de terre aux flots guerriers ! Saisis pour agir l’occasion la plus prompte ». (p. 145).

Le texte ne manquera pas de filer cette métaphore, quand Étéocle interpelle les femmes en les interrogeant sur le sens de leur action. Étéocle est le pilote qui interroge le marin sur son comportement contraire à l’intérêt de l’équipage.

Étéocle : « Eh quoi ! est-ce en fuyant de la poupe à la proue[[7]](#footnote-7) qu’un marin trouva jamais la manœuvre qui doit le sauver, à l’heure où peine la nef sous les flots de mer ? » (p. 149)

La peur les amène à adopter des comportements contraires à ceux qu’un chef ferait lorsque le navire est en proie au déchaînement de la mer et risque la perdition. Le comportement des femmes et leur mouvement erratique pourraient conduire le bateau à chavirer, soit mener tout bonnement la cité à sa perte.

Étéocle se présente donc comme un homme qui, à la différence des femmes qui cèdent à leurs émotions, sait rester **maître de ses émotions**:

« L’armure d’un guerrier n’a rien qui m’effraie, moi » (p. 155)

Son attitude contraste également avec celle des Argiens, comme le montre la première description qui en est faite :

« leurs cœurs de fer fumaient, bouillant de vaillance (*andreia*) : on eût dit des lions aux yeux pleins d’Arès ». (p.144)

La présentation de Tydée, le premier guerrier Argien, que donne le messager dans la scène des boucliers, qui le compare à des animaux, souligne la bestialité des assaillants :

Et Tydée, tout bouillant, altéré de combats, crie comme un serpent strident au soleil de midi (…) tandis qu’il crie sur la berge du fleuve, avide de batailles, pareil au coursier qui, crachant sur son frein sa fureur haletante, attend, tout fumant, l’appel de la trompette. (p. 154-155)

C’est également par le biais d’un animal que s’exprime la sauvagerie d’Etéoclos (troisième guerrier), à travers la description de ses chevaux :

 (…) il fait tourner ses cavales, grondantes sous leurs têtières, qui voudraient déjà bondir vers nos portes et dont les muselières sifflent un refrain barbare, emplies du souffle de leurs naseaux arrogants ». (p. 157)

Si Argos est bien une cité grecque, dans cette pièce les Argiens sont décrits comme des barbares qui veulent annihiler la cité thébaine et ses valeurs.

Tydée incarne l’homme qui, parce qu’il est gonflé d’orgueil, a perdu toute mesure :

« Sur le bouclier même il porte un blason d’orgueil : un ciel ciselé, resplendissant d’étoiles, où radieuse, la lune en son plein brille au centre de l’écu, reine des astres, œil de la nuit. » (p. 155).

***Étéocle est un roi doué d’une parole efficace***

En témoigne sa première intervention qui semble organiser la défense efficacement, comme le suggère l’emploi de mots très précis, concrets, qui semblent indiquer qu’il maîtrise les caractéristiques du lieu dont il doit assurer la défense : « créneaux, portes de remparts, parapets, terrasse des tours, issues des portes »…

Les Argiens, eux, se caractérisent par leur « jactance », qu’est le fait de se faire valoir en paroles, ainsi que par leurs cris, et lorsqu’ils parlent Grecs, ils ne font que proférer de vaines menaces :

« Quand les hommes sont pleins de fol orgueil, leur langage est contre eux le plus véridique des accusateurs. Capanée menace, prêt à passer aux actes ; méprisant les dieux, exerçant sa bouche à traduire sa folle arrogance, simple mortel, il envoie pour Zeus vers le ciel des mots sonores et grondants. » (p. 156)

Face à Parthénopée (le 5e chef), Etéocle place Actor qui

« ne permettra pas à ce torrent de mots sans actes d’aller faire croître les malheurs à l’intérieur de nos remparts ». (p.160)

L’efficacité de la parole d’Étéocle est pleinement montrée dans la scène centrale des boucliers où Etéocle retourne la signification des ornements présents sur les boucliers en présages de la victoire de Thèbes. Alors que Tydée souhaite semer la panique avec ses clochettes d’airain, Étéocle distingue l’être de l’apparence pour réduire la menace représentée par l’Argien :

« (…) ni aigrettes, ni cloches ne déchirent sans le secours de la lance » (p 155)

Alors que Tydée a sur son bouclier un ciel étoilé qui pourrait renvoyer au chaos primordial, Étéocle choisit d’y voir la nuit qui tombe sur les yeux d’un mourant. De la même manière alors que Capanée déclare qu’il pourrait brûler Thèbes même si Zeus essaie de l’en empêcher, Étéocle réinterprète ses paroles pour y lire le signe que Zeus va foudroyer Capanée. Les Argiens qui crient et profèrent des menaces de façon à répandre le son de la fureur sont empêché par la parole efficace et raisonnée de Polynice.

**Étéocle se présente comme un roi pieux,** qui s’appuie sur les dieux pour assurer son succès, à la différence des sept assaillants qui, pour la plupart, sont présentés comme des impies.

 **Par où l’on voit que les deux individus, en tant que rois, présentent un rapport très différent à la communauté que constitue leur cité et dont ils sont l’expression**. Étéocle estime incarner sa cité et prend ses décisions seul, qu’il impose à la communauté, aux guerriers comme aux femmes. Dès l’ouverture de la pièce il définit sa fonction de chef et annonce des mesures déjà prises sans consultation. Il se voit comme un pilote. Un chef prêt à se sacrifier. En se précipitant vers le fratricide, il sait qu’il court à sa perte, mais par sa mort, il va satisfaire les dieux et ainsi sauver sa ville. Il accepte ici de se sacrifier pour la communauté alors que Laïos, préféra avoir une descendance alors même qu’il savait que cela conduirait à la ruine de Thèbes.

 Pélasges, lui, est attentif à sa communauté, à laquelle il demande un avis sans décider seul, même si de toute évidence il influence le vote

« je vais convoquer les gens de ce pays, pour disposer en ta faveur l’expression populaire », p. 69.

Il n’est pas un roi tout puissant bien que son entrée en scène soit impressionnante (il arrive sur un char, escorté d’une armée et son discours vise à montrer l’étendue de sa puissance, p. 59-60).

« quel que soit mon pouvoir, je ne saurais rien faire sans le peuple » (p. 65)

Il prend en outre la protection des faibles à cœur, au point qu’à la fin de la pièce il se propose comme « répondant » (un étranger qui s’installait en Grèce devait avoir un citoyen comme garant, un *prostatès*) en même temps que tous les citoyens qui ont voté pour la protection des Danaïdes.

**Pélasges**

 La figure de Pélasges interroge dans un contexte où la démocratie est en question. Pélasges ne représente-t-il pas un risque de perversion de la démocratie, en agissant comme un démagogue, quand Étéocle incarne dans l’exercice du pouvoir une autre forme de danger qu’est la tyrannie ?

 Face à une réalité qu’il ne maîtrise pas, à savoir la réaction des femmes mue par la peur, Étéocle révèle la tendance d’un chef à se muer en tyran. Son exercice solitaire du pouvoir contraste avec la solidarité de la phalange hoplitique. Les femmes mettent ici à l’épreuve la maîtrise de soi affichée par Étéocle, dont le langage perd sa douceur rhétorique pour devenir menaçant… Pélasges, lui, est tout sauf un tyran. Est-il pour autant un bon chef ?

 Pélasges prend soin de distinguer sa décision de celle de la cité, ses biens, de ceux de la cité. Cependant il influence indéniablement le choix de son peuple et les Danaïdes ne s’y trompent pas.

« Et toi, tout vénérable et sage que tu es, apprends d’une plus jeune que toi qu’en respectant un suppliant, tu assures ta prospérité » (p. 108-109), suggérant ainsi qu’elles s’adressent aux intérêts du roi.

Ce dernier se montre en outre concerné par son propre sort :

« (…) afin que tout cela n’attire pas le mal sur la ville et se termine ensuite heureusement pour moi-même. Je ne veux pas qu’il s’ensuive une guerre de représailles, ni qu’en vous livrant ainsi prosternées devant l’autel des dieux je perde entièrement ma maison, en attirant sur elle le terrible dieu vengeur, qui, même dans l’Hadès, ne lâche point la mort » (p. 111)

Cette évocation du malheur qui pourrait arriver à Pélasges lui-même peut être lue comme l’annonce de la mort du roi dans les combats, qui, après la fin de cette pièce, mèneront Argos à la défaite. Par où l’on voit que l’intérêt que Pélasges porte à lui-même ne va pas jusqu’à lui faire prendre des décisions allant dans son sens.

Pélasges reste un personnage trouble : à l’écoute mais peut-être pas tant que cela pour influencer sans l’admettre la décision populaire ; mû par un intérêt collectif mais prenant la décision qui conduira tout le monde à la ruine. Un personnage volontairement trouble qui interroge sur ce que doit être un bon chef, lequel sans se montrer trop autoritaire au risque d’être coupable d’*hybris*, doit savoir écouter en prenant les décisions qui s’imposent pour le bien de tous, même si cela signifie risquer l’impopularité.

***Un démagogue en puissance***

Pélasges donne des instructions à Danaos pour qu’il dispose favorablement le peuple d’Argos :

« Toi, vieillard, père de ces jeunes filles, prends donc tout de suite ces rameaux en tes bras et porte-les sur d’autres autels de nationaux, afin que tous les citoyens voient le signe de vos supplications et ne rejettent pas ma proposition ». (p. 114)

Pélasges met en scène un spectacle destiné à créer un sentiment de pitié chez les Argiens. Le roi réitère ensuite sa volonté d’influencer le vote en disposant favorablement le peuple :

« Moi, je vais convoquer le peuple d’Argos pour disposer la communauté en ta faveur et j’enseignerai à ton père ce qu’il devra dire (…) » (p. 116)

Si son objectif est louable, puisqu’il s’agit de respecter les lois de l’hospitalité et des suppliantes, l’exposition de ses manœuvres pour persuader son peuple est remarquable.

***Un roi pieux***

La piété de Pélasges est un élément important dans l’intrigue des *Suppliantes,* puisqu’elle le conduire à accueillir les Danaïdes. Pélasges fait toujours preuve d’un grand respect pour les dieux.

`

### Danaos

**Une autre figure tutélaire apparaît dans ces œuvres, celle du père.**

Dans les *Suppliantes*, Danaos est un personnage caractérisé, présenté comme le père des cinquante suppliantes. En tant que père, il exerce son autorité sur elle, comme le souligne la position qu’il occupe d’entrée dans la pièce, laquelle est une position de surplomb : il est dit « monté sur un tertre » (p. 57)

Malgré sa position d’autorité, Danaos ne commande pas de manière verticale. Il conseille et avise, plus qu’il n’ordonne. Ses premières paroles sont dirigées à l’attention de ses filles qu’il invite à la prudence.

Il incarne la voix de la raison :

« Mes enfants, la prudence doit être notre loi : c’est en prudent pilote qu’ici vous a conduites le vieux père en qui vous avez foi, et maintenant, à terre, ma prévoyance encore vous engage à garder mes avis bien en vous ». (*Supp*,, p. 57)

Père pour ses filles, Danaos est une voix individuelle qui s’adresse aussi à une communauté qu’il dirige et doit guider.

### Les pièces d’Eschyle mettent en scène des conflits entre individus

**Polynice,** le « vraiment si bien nommé » comme le rappelle son frère (p. 163), est étymologiquement « l’homme aux mille querelles ».

**Les pièces mettent en particulier en scène des joutes fraternelles**

Se pose la question des conflits qui opposent les hommes qui dirigent les cités et qui, par leur décision et leur défaite, peuvent entraîner la chute de tous.

* **Egyptos contre Danaos**

Les *Suppliantes* interroge les conséquences du conflit qui oppose deux frères, Danaos et Égyptos, qui, s’il n’est pas présent sur scène, constitue une menace qui plane dans la pièce. Égyptos n’apparaît dans la pièce qu’à travers son nom, son ordre et le messager qui le représente. Tout au long de la pièce, Danaos guide ses filles pour leur éviter le sort que leur promet le mariage à ses neveux. La joute est essentiellement verbale, même si elle tend à se muer à la fin du texte en un affrontement plus direct, lorsque le messager égyptien, accompagné d’hommes en arme dit sa détermination à récupérer les Danaïdes par la violence s’il le faut. Il évoque

 « des cheveux arrachés, arrachés oui, des corps marqués au fer, des têtes coupées, d’om gicle à flot le sang du massacre » (p. 80), si elles refusent de le suivre.

* **Étéocle contre Polynice.** Dans les *Sept contre Thèbes*, le poète envisage un combat fraternel, s’opérant cette fois sans intermédiaire (sans Pélasges ou le messager comme moyens de l’affrontement). Celui-ci est direct. L’ennemi est ici un frère qui nous ressemble (là où la volonté d’intégrer Argos manifestée par Danaos l’éloigne des mœurs barbares de son frère, Égyptos) :

Polynice est grec, même s’il s’est retourné contre Thèbes, comme en témoigne le descriptif du sacrifice au cours duquel les

« sept preux capitaines » ont « fait serment ou d’abattre et de saccager la ville de Cadmos, ou, par leur mort, d’engraisser ce sol de leur sang (p. 144).

La pratique du **tirage au sort** pour déterminer à quelle porte chacun conduira sa phalange est également une pratique grecque. Il s’agit d’un affrontement entre deux chefs qui dirigent deux communautés qui auraient dû être amies, quand elles finissent opposées. L’affrontement qui se joue entre eux est magnifiquement résumé p. 163 :

« Roi contre roi, frère contre frère, ennemi contre ennemi, j’engage le combat avec lui » (p. 163)

Le combat fratricide entraîne avec lui celui de **douze hommes en duel**.

Le tort de Polynice est d’avoir mené avec lui, dans son combat engagé à des fins personnelles, des chefs étrangers qui, par leur impiété, menacent l’ordre de la cité, mais encore l’ordre divin.

Le troisième épisode du texte décrit ainsi des couples d’ennemis. Un cas particulièrement frappant est celui qui se joue à la quatrième porte, où se dessine « la forme gigantesque d’Hippomédon » (p. 158), opposé à Hyperbios. Sont ainsi opposés un barbare et un thébain, de façon à mettre aux prises deux hommes incarnant des valeurs et défendant des dieux opposés :

« si l’un porte Typhée à la bouche enflammée » (un dieu protecteur, non olympien), « Hyperbios, lui, a sur son écu Zeus, père des dieux, ferme en son trône, les carreaux de feu dans la main » (p. 159).

Les individus combattent ici au nom des deux frères, mais également au nom de leurs dieux respectifs.

On pourrait aller jusqu’à souligner qu’à une **communauté d’hoplites répond des assaillants thébains, qui sont avant tout des individus.**

Certains combattants sont identifiés par leur nom : à Tydée, Étéocle oppose le preux fils d’Astacos « qui n’a point coutume d’être lâche » entre autres qualités. Hyperbios, encore, semble être qualifié pour lutter contre Hippomédon (p. 158) : l’un est l’ennemi de l’autre, et leur bouclier se correspondent (par une référence à la Théogonie d’Hésiode qui permet de prédire la victoire de Zeus sur Tiphon). Le texte insiste ailleurs sur la cohérence du groupe des Thébains, par rapport aux individus qui se distinguent chez les Argiens. Cela est propre à la logique hoplitique quand un hoplite ne lutte jamais seul mais en ligne avec les autres. L’individualité n’est pas pour eux une qualité. Dans les *Perses*, si l’on énumère les chefs perses, aucun nom grec n’est mis en avant. Dans les *Sept contre Thèbes*, les Argiens qui vont affronter les Thébains ont un nom, mais ils forment surtout un groupe homogène grâce à leurs valeurs communes (la piété, la justice, le courage).

### Un personnage collectif : le chœur

Le chœur apparaît dans les deux tragédies comme un personnage collectif, unique.

Composé uniquement de femmes (soit des Danaïdes, soit des Thébaines), ce groupe ne parle que d’une seule voix. Singulièrement dans les deux textes, cette voix exprime leurs peurs. Eschyle fait de la lamentation le *leitmotiv* de leur prise de parole : elles désespèrent du sort qui sera le leur, si elles tombent aux mains de l’ennemi.

Dans le troisième *stasimon* des *Suppliantes*, le chœur chante l’absence de terre, la difficulté à trouver un accueil pérenne qui leur garantisse la sécurité :

« Terre monstrueuse, juste objet de mon culte, que vais-je devenir ? Où fuir ? Sur la terre d’Apis, est-il pour moi une cachette sombre ? » (p. 78)

Elles chantent encore quelques lignes plus loin, la misère des femmes soumises au pouvoir des hommes :

« Où trouver du moins un roc escarpé (…) avant que je subisse, contre ma volonté, l’hymen d’un ravisseur («  (p. 79)

Pour éviter de subir ce triste sort, elles préfèrent la mort :

« Le trépas vienne donc à moi avant le lit nuptial ». (p. 79)

Cette **voix collective** est porteuse d’une revendication, celle des femmes qui ne veulent pas se soumettre à n’importe quel mari. Reste que la légitimité de leur revendication n’est pas évidente à considérer que leur intérêt n’est pas nécessairement en accord avec celui de la communauté tout entière.

**La condition féminine est tragique, quand leur individualité est fondue dans la masse qu’elles constituent. Leur voix se fait entendre, mais porte-t-elle ?** Les Danaïdes chantent ensemble leurs craintes et leur effroi, mais c’est bien le viol qui les attend à titre individuel, si elles n’obtiennent pas gain de cause.

**La voix individualisée du coryphée**, porte haut et fort les revendications de chacune. Il exprime de manière solitaire cette complainte collective. Dès la *parodos*, c’est lui qui formule une première prière d’hospitalité :

« Daigne, Zeus suppliant, jeter un regard favorable sur cette troupe vagabonde » (p. 51)

Au nom des Danaïdes, il expose leur statut (« nous errons en bannies ») et expose les raisons de leur exil forcé :

« (…) pleines d’une horreur innée de l’homme, nous détestons l’hymen des enfants d’Egyptos et leur sacrilège démence ».

Il invoque le passé commun qu’elles ont avec Argos pour justifier d’un avenir ensemble, rappelant que leur exil s’est fait à travers les « rives d’Argolide, berceau de notre race ». Le **procédé du « nous »** a son importance, puisqu’il donne à entendre cette identité collective, l’appartenance à une même communauté. Même procédé dans les *Sept contre Thèbes*, lors de l’invocation à Cypris :

« Et toi, Cypris, antique aïeule de notre race, protège-nous » (p. 147).

Une complainte collective qui vise à demander une fois de plus protection pour les femmes.

### Les Danaïdes

***De faibles femmes ?***

Les Danaïdes ont deux caractéristiques principales : leur apparence barbare et leur appartenance à la race des femmes : ces deux caractéristiques sont problématiques dans les *Suppliantes*. Comme les femmes du chœur des *Sept contre Thèbes*, les Danaïdes constituent une troupe faible, soumise à la crainte. Cela est manifeste, par exemple, lors de l’arrivée des Égyptiades :

« père, j’ai peur (…). J’ai vraiment bien peur de n’avoir rien gagné à fuir ainsi et à courir les chemins. Je meurs d’effroi, père. Ne me laisse pas seule, je t’en supplie, père. Une femme qu’on laisse seule n’est plus rien. Mars n’habite pas en elle. » (p. 122-123)

On retrouve ici l’idée que les femmes ne peuvent rien en temps de guerre.

La faiblesse et l’impuissance sont constitutives de l’*ethos* du suppliant. Mais **chez les Danaïdes cette fragilité semble relever plus de la posture que de la réalité.** Le spectateur athénien qui voit la pièce connaît les Danaïdes et savent qu’elles vont finir par tuer leurs époux. Lorsqu’on entend le chœur dire :

« nous nous sommes exilées, non pas qu’un vote de la cité nous ait condamnées à être bannies pour avoir tué » (p. 93).

Le spectateur sait à quoi s’en tenir et n’est pas dupe. Les Danaïdes ne sont pas aussi pures qu’elles le prétendent. Elles sont de potentielles meurtrières… et certains éléments du texte nous le laissent entrevoir quand le terme « engcheiridios » qui évoque les attributs que les suppliants ont dans leurs mains peut aussi renvoyer au poignard que l’on tient.

 Ce portrait ambigu des Danaïdes est renforcé par la référence qu’elles font au mythe de Térée et Procné :

« il croira entendre la voix de l’épouse de Térée en proie à ses tristes pensées (…) la mort de son enfant, comment elle le fit périr sous les coups de sa propre main, victime de la colère d’une mère dénaturée. » (p. 94-95)

Ce mythe est relaté dans les *Métamorphoses* d’Ovide (VI, 424-674) : le Thrace Térée épouse Procné, fille de Pandion. Lorsque Procné veut revoir sa sœur, Philomèle, Térée va la chercher mais la viole en chemin et lui coupe la langue pour qu’elle ne puisse rien dire. Pilomèle parvient cependant à prévenir sa sœur du mal subi en tissant un message. Lorsque Procné apprend le crime de son époux, elle se venge en tuant le fils qu’elle a eu avec lui, Itys, qu’elle donne à manger à Térée. Alors que Térée cherche à tuer les filles de Pandion, ils sont tous trois transformés en oiseaux par les dieux. L’évocation de ce mythe laisse entrevoir le danger que représentent ces femmes.

***Des femmes aux motivations troubles***

Les Danaïdes sont problématiques car elles poussent à l’extrême la crainte que les jeunes filles éprouvent pour le mariage en la muant en refus pur et simple de celui-ci. Pas évident toutefois, à la lecture de la pièce, de déterminer ce qu’elle refuse : refusent-elles le mariage avec leurs cousins ou le mariage en général ? Le motif de leur refus d’épouser leurs cousins n’est pas clair. Elles avancent l’inceste :

« comme un essaim de colombes fuyant des éperviers, qui sont leurs frères par le sang, mais devenus pour elles des ennemis qui souillent la race. Comment serait-il pur l’oiseau qui souille l’oiseau ? » (p. 100)

Mais cette pratique est valide dans un pays comme l’Égypte.

Elles mettent encore en avant leur volonté et celle de leur père :

« comment serait pur celui qui veut épouser une femme malgré elle et malgré son père ? » (p. 100) mais ne justifient pas plus avant.

Lorsque Pélasges les interroge à ce sujet, elles esquivent :

Le Roi : Est-ce parce que tu les hais ou parce que tu regardes cela comme un crime ?

Le Coryphée : Qui aimerait payer pour avoir un maître ? (p. 107)

La dernière hypothèse suggérée par la pièce est leur haine pour le sexe masculin en général :

« Dans notre répugnance instinctive pour l’homme, nous repoussons avec horreur l’hymen des enfants d’Égyptos et leur dessein impie », p. 93.

« Dieu me garde d’être jamais soumise à l’autorité des mâles ». (p. 110)

Cette haine est éminemment problématique pour les Grecs qui font du mariage une institution, lorsqu’il s’agit d’intégrer les femmes dans la société, d’assurer la procréation et la régulation des instincts sexuels.

Ainsi les Danaïdes adressent-elles une première prière à Artémis, déesse vierge et farouche dans la *parodos*, mais ce qui est permis à une déesse, ne l’est pas pour une simple mortelle. Leur refus du mariage les rejette du côté de la sauvagerie.

L’importance accordé à Épaphos, le fils d’Io, né d’un toucher de Zeus, montre également leur refus de la sexualité. Les Danaïdes nous renvoient ici à un modèle de procréation qui se ferait par un souffle ou un toucher divin, sans mariage avec un homme. Les Danaïdes incarnent ici un féminin problématique.

Dans les deux pièces, les femmes font problème : c’est particulièrement le cas des Danaïdes qui, par leur refus du mariage semblent ne pas pouvoir être intégrées dans la société.

### Le messager

Pour en finir sur les personnages, notons que dans nos textes certains d’entre eux ne remettent pas en question la communauté dans son unité ou son fonctionnement, bien au contraire. Certains sont entièrement au service de la communauté à laquelle ils appartiennent. Tel est le cas du messager. Il laisse parler son type. Ces actants se singularisent par leur dévouement.

Messager : « J’arrive des lignes et t’apporte un récit fidèle ». (*Sept contre Thèbes*, p 144)

« Je t’ai dit exactement mes intentions : tu n’auras jamais de blâme à adresser à mes rapports » (*Sept contre Thèbes*, p. 162-163).

Certains personnages, du fait de leur fonction, sont prêts à se sacrifier pour la communauté. Tels sont les rois, Etéocle et Pelasges. Le fils d’Œdipe semble incarner cette image de celui qui est prêt au sacrifice individuel. Quand Étéocle apprend que Polynice est le combattant placé à la septième porte, il se porte volontaire pour aller l’affronter. Reste à savoir ce qui motive exactement cette action. Le doute est permis quand le chœur y voit l’expression d’une forme d’*hubris* de la part d’Étéocle :

« Quel est ce délire, enfant ? Ne laisse pas l’égarement d’une folie meurtrière emplir ton cœur et t’emporter. » (p. 164)

Le chef thébain, lui, présente sa mort comme un sacrifice fait aux dieux : « L’offrande de ma mort, seule, a du prix pour eux », sachant que c’est cette offrande qui préserve la cité :

« Il y a là matière à la joie comme aux pleurs. Thèbes a la victoire, mais ses rois, ses deux chefs d’armée, se sont partagé tout leur patrimoine avec le fer scythe forgé au marteau ». (p. 168)

On voit donc que les individus travaillent pour le collectif, au point parfois de ne pas hésiter à se sacrifier pour lui, tel Étéocle, semble-t-il, qui va affronter son frère dans un combat à mort. Mais tous les individus ne luttent pas pour cette communauté politique qu’est la cité. Les Danaïdes sont toutes prêtes à mourir plutôt que de se soumettre, mais n’auraient-elles pas dû se soumettre à des maris, au lieu de faire encourir un conflit à une cité accueillante ? Leur cause n’est pas politique, elle traduit une volonté d’émancipation collective pour les femmes, victimes d’abus. Elles sont prêtes à mourir plutôt que de se soumettre, reste que leur cause n’est pas celle de tous.

Pour résumer, où sont les individus chez Eschyle ? Son théâtre met en scène des personnages bien caractérisés, au destin exceptionnel, en particulier lorsque leur position dominante fait que leur action a une incidence collective. Les décisions des rois engagent la cité tout entière et la demande des *Suppliantes* met en conflit deux communautés, au risque de la guerre. Il y a des personnages qui sont individués quant à leur fonction, leur histoire personnelle, leur lignage, leur tempérament, *etc*.. En ce sens on peut parler d’eux comme des individus.

Reste que dans la tragédie grecque et dans nos pièces d’Eschyle, les personnages considérés jusqu’ici sont essentiellement caractérisés par leur fonction et par ce qu’ils font ou manquent de faire au nom de cette fonction. Dans quelle mesure peut-on parler ici d’individu au sens où l’individu, à considérer le prisme moderne qui veut faire de l’individu une personne ne se réduisant pas à sa fonction sociale ?

Si, par individu, on entend un être libre d’opérer des choix indépendamment de ceux que lui dicteraient sa fonction au sein de la communauté, alors peut-être que les seuls individus sont ceux qui sont critiqués pour leur *hybris*, car ils osent penser à leur intérêt avant de faire passer l’intérêt de la communauté avec le leur. Mais c’est là un regard moderne porté sur la question. Au sens antique du terme, les individus ne se conçoivent pas autrement que comme membre d’une communauté dont il partage les valeurs et au sein de laquelle il occupe une fonction qui donne sens à ce qu’il est. Sont ainsi valorisés ces individus qui s’identifient à leur rôle en agissant pour la communauté, même si cela contrevient à son intérêt. Sont plus encore interrogés ces individus qui en plus d’être en charge d’eux-mêmes, président aux destinées collectives. La question du pouvoir et de son exercice est centrale quand ce que l’on observe ce sont des hommes qui essaient de diriger des communautés quand leur pouvoir se heurte au destin et au pouvoir des dieux. Les individus considérés le sont dans leur humanité, en tant qu’ils sont potentiellement en proie au désir et aux passions, mais surtout en tant qu’ils ne sont pas complètement maître de leur destinée.

1. En 508-507, les réformes de Clisthène mettent en place les cadres de la démocratie grâce à la création d’un espace civique égalitaire. L’Attique est réorganisée en trois régions : la ville, la côte et l’intérieur. Ces trois régions sont à leur tour divisées en dix secteurs appelés trittyes. La population est répartie en tribus, chacune constituée de trois trittyes : une de la ville, une de la côte et une de l’intérieur. Il y a ainsi dix tribus dont chacune reçoit le nom d’un héros. L’objectif de cette réforme est de créer de nouvelles solidarités entre les citoyens des différentes régions de l’Attique afin de dépasser les traditionnelles appartenances claniques ou familiales. **Tous les citoyens d’une portion de territoire, peu importe leur fortune ou leur naissance, font partie d’une même tribu.** Cette réforme affaiblit la puissance de l’ancienne aristocratie et permet véritablement l’isonomie, c’est-à-dire **l’égalité de tous les citoyens devant la loi,** qu’ils soient riches ou pauvres. Dans les décennies qui suivent, deux victoires militaires sur les Perses renforcent la démocratie athénienne. En 490, les hoplites jouent un grand rôle dans les combats à Marathon, ce qui montre que la démocratie motive au plus haut point les citoyens. Puis, en 480, la victoire navale de Salamine impose la démocratie comme étant le régime le plus efficace.

  [↑](#footnote-ref-1)
2. Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris, Puf, 1970, Quadrige, 2014, p. 11. [↑](#footnote-ref-2)
3. Le trimètre iambique est le vers utilisé dans les parties parlées de la tragédie grecque. Il est composé de six pieds et le pied dominant est l'iambe, c'est-à-dire un pied composé d'une syllabe brève et d'une syllabe longue, présenté schématiquement ainsi: u - . [↑](#footnote-ref-3)
4. Pied composé de deux brèves et une longue. [↑](#footnote-ref-4)
5. Eschyle, trad. P. Mazon, Eschyle, t. I, « CUF », Les Belles Lettres, Paris, 1920, 2e édition 1930 et t. II, « CUF », Les Belles Lettres, Paris, 1925, 2e édition 1935. [↑](#footnote-ref-5)
6. *N.B.* : On retrouve cette idée que le chef doit être un pilote compétent dans la *République* (livre VI, 487b1-489d9) de Platon qui sert à l’auteur à souligner l’ingratitude des gouvernés qui contestent le commandement à l’expert, à celui qui sait, menant la cité à sa perte. Passé aux mains des mutins, soit qui se croyaient capables mais ne savent pas piloter, le navire finira par s’échouer. Cette image sert ici à illustrer comment la démocratie qui permet à des ignorants d’accéder au pouvoir, consacre le règne l’incompétence. [↑](#footnote-ref-6)
7. De la poupe à la proue, soit de l’arrière du navire, vers l’avant. [↑](#footnote-ref-7)