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.

## B) La communauté et ce qui la menace

Dans un contexte, où la communauté prime, l’interrogation sur le programme nous invite tout d’abord à nous demander ce qu’est une communauté, ce qui la constitue comme telle, mais également ce qui la menace.

### A) Ce qui unifie la cité

**A) La famille : première communauté au sein de la cité ?**

Dans la *Poétique*, Aristote souligne que les meilleures intrigues sont celles qui mettent en proie des membres d’une même famille.

**L’importance du mariage**

Le chœur des Danaïdes se refuse constamment au mariage, mais le chœur secondaire, celui des suivantes, dans le chant final donne un autre aperçu de l’amour. Voici ce qu’il déclare au sujet d’Aphrodite :

« (…) la déesse aux subtils pensers reçoit l’honneur dû à ses œuvres saintes. A ses côtés, pour assister leur mère, voici Désir, et Persuasion, enchanteresse, qui n’a jamais subi un refus : Harmonie a aussi sa part du lot d’Aphrodite, tout comme les Amours au babil du joyeux. » (p. 86)

Aphrodite est ici accompagnée des allégories qui détaillent ses compétences (le désir, la persuasion, l’harmonie et les jeux de l’amour). Certains critiques comme Richard Seaford dans un article intitulé « The Tragic Wedding », publié dans *The Journal of Hellenistic Studies*, imagine que ce chant final serait à rapprocher des chants d’hyménée, que l’on entendait à l’occasion d’un mariage. Il ne s’agit là toutefois que d’une hypothèse.

Même les Danaïdes qui refusent le mariage reconnaissent l’importance pour la cité d’avoir des unions fertiles :

« Puis que de nouvelles naissances, si le Ciel entend mes vœux, viennent donner sans cesse des chefs à ce pays ; et qu’Artémis Hécate veille aux couches de ses femmes ». (p. 74)

Le mariage aurait dû être la deuxième étape de l’intégration des Danaïdes, une fois leurs supplications entendues par la cité.

**La menace du viol**

Dans les *Sept contre Thèbes*, la manière dont le fratricide est présenté comme une union funeste entre les membres d’une même famille fait signe vers la nécessité d’intégrer du sang neuf au sein d’une famille à travers le mariage. Le refus d’Étéocle de s’unir à une femme est de ce point de vue problématique, car contraire à l’intérêt de la cité qu’il prétend pourtant défendre.

Certains critiques ont en outre insisté sur le fait que le viol est le miroir inverse de l’inceste : alors que l’inceste consiste à avoir un rapport avec un individu qui nous est le plus proche ou qui est parmi les plus proches, le viol par les Argiens en cas de défaite, représente une autre forme de perversion des rapports entre un homme et une femme, la violence étant commise par un envahisseur étranger. Le viol menace les familles.

**B) Le commun : le ciment de la communauté**

Eschyle est un auteur contemporain des grandes réformes démocratiques de l’Athènes de la première moitié du Ve siècle. Le vocabulaire de la communauté est donc très présent dans plusieurs pièces d’Eschyle.

 Une communauté n’est pas seulement un groupe, une réunion d’individus, dont l’union pourrait être accidentelle. Elle est un groupe d’individus qui se retrouvent autour d’éléments qui les assemble, **soit autour d’un commun**.

**Une communauté linguistique**

 Dans les *Sept contre Thèbes,* le chœur rappelle la communauté linguistique que forme la cité :

 « Ne la (=Thèbes) livrez pas à une armée qui parle une autre langue ». (p147-148)

Il y a entre les Béotiens et les Argiens une différence de dialecte plus que de langue, mais les Grecs sentaient très vivement ces différences au point d’y voir une preuve de différence de race.

**Un ensemble de croyances**

***1) Des mythes fondateurs et fédérateurs***

Les mythes ont une fonction sociale. Comme le montre Paul Veyne, dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (1983), l’essentiel de certains mythes réside dans le consensus qui règne parmi les concitoyens, dans ce sentiment de connivence et de solidarité propre à ceux qui font partie d’une même communauté, ornée d’un mythe collectif. Autrement dit, **un mythe pouvait aussi remplir une fonction sociale sans être tout à fait pris au sérieux ; en favorisant des connivences et des liens de solidarité entre des individus partageant des points communs.**

Étéocle comme Pélasges font référence aux mythes de leur peuple, de façon à apparaître comme les garants d’une **mémoire collective**. Dans les *Suppliantes*, il s’agit d’abord d’invoquer la figure d’Apis (p. 59-60). La digression à propos de ce tueur de monstres est révélatrice de la manière dont Pélasges conçoit son rôle dans la communauté, lui qui devra éliminer toute menace pour sa cité.

**Le mythe de l’autochtonie**

Dans les *Sept contre Thèbes*, le roi insiste dans le prologue sur la dette que les Thébains ont contracté envers la Terre de Thèbes :

« Étéocle : Et vous aussi, vous devez tous à cette heure (…) porter secours (…) à la Terre maternelle, la plus douce des nourrices, qui, à l’heure, où, enfants, vous vous trainiez sur son sl bienveillant, a pris toute la charge de votre nourriture et a fait de vous les loyaux citoyens armés du bouclier qu’elle attend en ce besoin. » (p. 143-144)

Le mythe renvoie ici au fantasme d’une reproduction qui se ferait sans les femmes, les hommes naissant spontanément de la terre.

Dans les *Suppliantes*, lorsqu’il révèle son identité au chœur, Pélasges fait référence au mythe d’autochtonie :

« Je suis le fils de Palaichnôn, qui naquit de la terre » (p. 59)

**Autre mythe fondateur de Thèbes : le mythe des Spartes**

 Lorsqu’il mentionne Mélanippe, guerrier aligné pour faire face à Tydée, Etéocle renvoie au mythe des Sparte.

Dans la mythologie grecque, les Spartes (en grec ancien Σπαρτοί / Spartoí, du verbe σπείρω (speírō), « semer »), littéralement les hommes semés, sont un peuple fantastique impliqué dans le mythe de Cadmos, fondateur de Thèbes : ils naissent des dents du dragon tué par Cadmos et semés en terre sur les conseils d'Arès (ou Athéna suivant les versions). Sortis tout armés du sol, ils s'entretuent à l'exception de cinq d'entre eux, qui aident Cadmos à fonder Thèbes :

« Il a poussé sur la souche des Fils du Sillon épargnés par Arès, et c’est un vrai enfant de la Terre, Mélanippe ». (p. 155)

Les mythes qui en appellent à une forme de mémoire collective aident à fédérer la communauté.

**Le mythe d’Io**

Dans les *Suppliantes*, en insistant sur la figure d’Io, les Danaïdes réactivent d’anciens mythes qui racontent l’histoire d’Argos. Il ne s’agit pas d’un mythe lié à la terre, mais des récits d’une errance, puisqu’Io a parcouru le chemin inverse des Danaïdes. L’histoire d’Io renvoie à la liminalité de la femme dans l’esprit grec (liminalité= capacité à franchir les frontières), elles qui sont toujours dans un entre-deux, notamment dans le rapport qu’elles entretiennent avec la nature et la sauvagerie. La figure de la jeune fille transformée en génisse rappelle la sauvagerie inhérente à la vierge telle que les Grecs se la représentait.

***2) La croyance dans les dieux Olympiens : La piété qui rassemble***

**La loi des dieux prévaut sur les autres**

 La religion civique, partagée par tous, fédère la communauté, comme en témoigne les multiples invocations. Les mêmes dieux reviennent dans les prières et les Danaïdes, même exilées (« nous errons en bannies », p. 51), continuent d’honorer les dieux grecs.

 Dans le cas des Danaïdes, mieux vaut risquer la guerre que de mécontenter les dieux, sachant que les Danaïdes ont pris les dieux à témoin de leur malheur.

 Les dieux et les différents rituels ou cérémonies que l’on organise en leur honneur sont un des facteurs de cohésion de la cité grecque. En honorant les dieux, Étéocle contribue à maintenir l’unité de la cité, dont il a la responsabilité. C’est ainsi que dans le prologue, il formule de nombreuses prières pour le salut de Thèbes et fait en sorte de s’attirer la bienveillance des dieux. Le début de sa toute première intervention souligne le rôle décisif des dieux dans le sort des hommes :

(…) au contraire, ce qu’au Ciel ne plaise, un malheur arrive » (p. 45).

 (…) des lamentations, dont Zeus préservateur, pour mériter son nom, puisse-t-il préserver la cité cadméenne. (p. 45)

Voyez cette adresse ou supplication qu’il adresse aux dieux :

« Zeus, Terre, dieux de ma patrie, et toi, Malédiction, puissante Erenys d’un père, épargnez du moins ma cité : n’arrachez pas du sol avec ses racines, entièrement détruite, proie de l’ennemi, une ville qui parle le vrai parler de Grèce, des maisons que protège un foyer ! Ne courbez point un pays libre, une ville fondée par Cadmos, sous un joug d’esclave. Soyez notre secours, je parle dans votre intérêt autant que dans le mien, je crois : une ville prospère, seule, honore ses dieux ».

Bien qu’emplie de déférence, c’est-à-dire de respect et d’égard à l’attention des dieux dont leur sort dépendent, cette adresse invite également les dieux à remplir leur fonction de protecteur de la cité qui les honore. S’il ne va pas jusqu’à menacer les dieux, lui, simple, mortel, il cherche à les infléchir en leur rappelant qu’ils ont un intérêt commun. Pourquoi les dieux doivent-ils agir en faveur de la cité de Cadmos ? Parce que la perte de la cité de Cadmos signerait pour les dieux qu’elle vénère une perte pour eux également, quand c’en serait terminé des offrandes et des prières à leur attention. La rhétorique d’Étéocle ne cherche pas à attendrir les dieux, en invoquant leur pitié. Elle s’adresse à leur raison en invoquant leur intérêt. Si les dieux ne sont pas attendris par le sort odieux auquel la défaite destine les citoyens de Thèbes, la perte de leur liberté dans l’esclavage, qu’ils songent à ce qu’eux-mêmes perdraient !

Il n’y a pas qu’une communauté humaine liée par certaines croyances et des dieux. Il y a aussi **une communauté d’intérêt qui lie les hommes et leurs dieux**, quand les hommes ont besoin des de la bienveillance des dieux pour prospérer, et les dieux ont besoin des hommes pour continuer à se nourrir des effets de leur dévotion. Car c’est bien là ce qui pourrait décider les dieux à leur porter secours, la promesse d’offrandes plus grandes encore :

Étéocle : « Je le déclare, si tout s’achève heureusement, si notre ville est sauvée, je ferai couler le sang des brebis sur les autels divins, pour célébrer notre victoire. (p. 151)

Les dieux sont indissociables de la cité qu’ils habitent, car ils participent de son identité. Il faut les protéger. C’est ainsi que dans sa prise de parole inaugurale, Étéocle invite ses troupes à « porter secours à la cité, aux autels des dieux du pays à fin que leur culte ne soit pas à jamais effacé ». Il s’agit de protéger les autels pour assurer la pérennité du culte et, ce faisant, garantir que la ville puisse encore être habitée par ses dieux :

La fidélité des hommes à l’égard des dieux ne garantit pas celle des dieux à l’égard des hommes… Si Zeus est qualifié de protecteur dès la première tirade d’Étéocle va-t-il pour autant protéger les hommes qui le prient ? Aucune garantie à cela, mais il en va du devoir des hommes de remplir leurs devoirs à l’égard des dieux, car si la victoire n’est pas garantie par les actes pieux, ces actes peuvent y contribuer. Qu’une ville manque d’honorer ses dieux et elle encourt assurément la défaite.

**La piété, le fait de savoir honorer les dieux comme il se doit, distingue les membres de la cité, de ceux qui n’en sont pas et la menace.**

La piété d’Etéocle contraste ici avec le comportement des sept assaillants.

* Le premier guerrier, **Tydée**, est immédiatement présenté comme un homme impie, puisqu’il outrage le devin qui a révélé que les oracles ne sont pas favorables à l’assaut des Argiens.

« Et Tydée, tout bouillant, altéré des combats, crie comme un serpent strident au soleil de midi, et lance l’outrage au devin, fils d’Oïclée (…) » (p. 154)

* **Capanée**, le deuxième guerrier, est présenté comme souffrant d’un « orgueil surhumain », car il affirme se moquer de la volonté des dieux.

« Le Ciel le veuille ou non, il affirme qu’il saccagera la ville ». (p. 156)

* **Étéoclos**, le troisième, défie les dieux avec un bouclier représentant un guerrier qui prétend qu’Arès lui-même ne saurait l’empêcher d’assaillir la ville. Lui aussi souffre de cet *hybris* ou démesure qui le porte à défier les dieux, en oubliant sa condition mortelle :

« il crie (…) qu’Arès lui-même ne le jetterait pas à bas de ce rempart » (p. 157)

* Le cinquième, **Parthénopée**, dit honorer davantage sa lance que n’importe quelle divinité, en quoi il se montre également impie.

En réponse, Étéocle prend soin de terminer ses tirades en insistant sur sa propre piété ou sur celle des Thébains. Étéocle rappelle, par exemple, que « personne, que je sache, n’a encore Zeus vaincu ! ». (p. 159) Les expressions de piété d’Etéocle trouvent un écho dans les paroles du chœur. Ce dernier conclut en effet chaque paire de tirades par une prière qui bénit le guerrier désigné par Etéocle ou une malédiction contre l’assaillant Argyen. Au sujet d’Hyperbios, quatrième assaillant :

« Le chœur : J’ai l’assurance que celui qui, sur son écu, porte le corps enseveli de l’odieux adversaire du Ciel, image en horreur aux hommes aussi bien qu’aux dieux éternels, viendra devant nos portes s’abattre le front en avant ».

Si dans la pièce Étéocle et le chœur des femmes s’affrontent, on constate que, lors de l’épisode des boucliers, tous les membres de la communauté thébaine présentent un front uni contre les Argiens impies.

Notons que la piété d’Etéocle, qui le conduit à invoquer les dieux de la cité, dieux Olympiens, tranche avec l’*hybris* de Tydée, qui en appelle au ciel sur son bouclier, soit à Ouranos, émasculé par Chronos, et qui, de fait convoque ces divinités des premiers temps du monde, très éloignées des divinités olympiennes.

 Notons également que le bouclier d’Hippomédon, le quatrième chef, représente Typhée, le dernier adversaire de Zeus dans la Théogonie d’Hésiode :

« un Typhée qui de sa bouche enflammée, épand une vapeur noirâtre, sœur tourbillonnante du feu, tandis que des entrelacs de serpents forment le fond de la bande qui court autour de l’orbe arrondi ». (p. 158)

Créature du chaos, divinité chtonienne, Typhée incarne l’absence d’ordre, avant que Zeus ne l’établisse. Son appartenance au monde sauvage et confus des divinités anciennes est soulignée par l’image du serpent : « tandis que des serpents forment le fond de la bande qui court autour de l’orbe arrondi ». Étéocle qui cherche à préserver l’ordre se place du côté des dieux olympiens et de Zeus qui mis fin au chaos menaçant.

**On ajoute encore que la piété ou bonne manière de se rapporter aux dieux, ne distingue peut-être pas seulement les membres d’une même cité des étrangers, mais également les hommes ou les femmes dans leur manière de se rapporter aux dieux.** Lorsqu’Etéocle rabroue les femmes, il semble suggérer que la manière dont les femmes communiquent avec les dieux n’est peut-être pas la bonne :

Etéocle : « invoque les dieux sans pour cela sottement te conduire » (p. 149)

(…) C’est aux hommes à offrir aux dieux des hécatombes, à questionner le sort en tâtant l’ennemi. Ton rôle à toi est de te taire et de rester dans ta maison ». (p. 150)

Les hommes auraient un accès privilégié au dieu et à un dieu en particulier, Arès, car ils vont à la guerre et font couler le sang :

 « C’est le vin d’Arès que le sang des hommes ». (p. 150)

Étéocle insiste sur le rôle cultuel des hommes, que les femmes ne peuvent pas tenir, qui consiste à sacrifier les ennemis aux dieux lors des batailles. La piété d’Etéocle se distingue nettement de celle des femmes, en insistant sur le rôle que les hommes ont à jouer à la guerre.

Est-ce à dire qu’il va jusqu’à dénier aux femmes leur rôle cultuel ? Il ne le peut. Face à la réaction du chœur qui le suspecte de jalousie, Etéocle concède aussitôt :

« Je ne te dénie point le droit d’honorer les dieux » (p. 150)

Moralité : selon Etéocle, ce n’est pas la peur qui doit animer les prières adressées aux dieux, mais la compréhension d’un intérêt commun, soit la conscience de ce qui unit les dieux et les hommes.

 Si nos textes expriment la nécessité d’une piété collective, la forme que doit prendre celle-ci ne fait pas consensus. Outre Etéocle qui s’oppose aux femmes qui se lamentent, on constate que la prière des Danaïdes semble prendre des allures de transe, d’après les didascalies :

« Le chœur commence à se livrer à une mimique véhémente qui doit faire violence aux dieux qu’il implore. Il déchire ses vêtements et accompagne chacun de ses refrains d’une danse sauvage » (Supp, p. 54)

Au lieu d’implorer selon les coutumes des Grecs, les femmes usent d’une violence qui offense les dieux. Comme le fait remarquer Pierre Vidal-Naquet dans sa préface à la pièce (*Tragédies complètes*, folio classique, 1982, p. 48) :

« C’est que les Danaïdes sont moins des victimes que des révoltées ; leur langage en maint passage, est déjà celui de la demesure (hubris) interdite à tout mortel ».

Au lieu d’adresser de justes prières, ces femmes blasphèment. En s’adonnant à une transe qui prend la forme « des tristes douleurs que disent (leurs) cris aigus », elles honorent mal les dieux. De là que Danaos intime ses filles à recouvrer une forme de prudence, elles qui semblent méconnaître le culte.

 Le chantage des Danaïdes à l’égard de Zeus apparaît comme un outrage. S’il pouvait arriver que des femmes grecques fassent des offrandes en donnant une partie de leur parure, les Danaïdes proposent, elles, de se servir de leurs ceintures pour faire des statues des dieux des gibets où se pendraient les Danaïdes, si elles n’étaient pas écoutées : les rites féminins traditionnels sont ainsi pervertis.

**Manifestations religieuses et sacrifice**

 Il faut souligner l’importance de **la supplication,** qu’est ce rituel où on prend les dieux à témoin d’une demande suppliante. La supplication fait du suppliant une propriété du dieu, qui doit donc être considérée comme sacrée. Ce rituel se caractérise par la présence de rameaux portés par les suppliants, qui sont la traduction visuelle de la relation qu’il cherche à instaurer. Pélasges repère rapidement les rameaux : renvoyant à une coutume grecque, ils dénotent au regard de leurs accoutrements barbares.

 Pélasges saisit tout de suite le danger que fait porter la supplication qui n’a rien d’une demande légère, sachant qu’il doit craindre la vengeance des dieux s’il n’y accède pas. Le roi est donc confronté à un dilemme, entre la crainte des dieux et la crainte d’une guerre. Lorsque, dans les *Sept contre Thèbes*, les femmes du chœur se jette en suppliantes au pied des statues des dieux, elles ne font qu’irriter Étéocle, à la différence de ce qui se passe dans les *Suppliantes*.

 Dans les *Sept contre Thèbes*, les sacrifices publics, comme les manifestations religieuses qui soudent la communauté civique, sont rappelés par le chœur :

« Souvenez-vous des sacrifices que ce peuple vous offrit, et que ce souvenir vous guide à son secours ». (p. 148)

**Sur les dieux**

**Les dieux sont des entités qui, bien que physiquement absents, sont omniprésents dans la cité.** Ils ne cessent d’être évoqués, invoqués, priés et sont appelés à intervenir. **Zeus** occupe une place privilégiée dans les *Suppliantes* en raison de leur lien avec Io. Zeus qui, par ses infidélités, a provoqué la colère d’Héra contre Io, est celui à qui s’adressent d’abord les *Suppliantes*. Dès la *parodos*, le coryphée l’implore :

« que Zeus soit notre aïeul, jette un regard sur nous ! » (p. 57)

Même Danaos le considère :

« Oui qu’il nous regarde ici d’un œil clément ». (p. 58)

**Zeus est ici fédérateur** en tant qu’il permet la jonction entre le peuple Argien et les Danaïdes qui prétendent descendre de lui, et ce, même si, venues d’Égypte, elles ne prient pas les mêmes dieux. Lorsqu’elles pénètrent l’*orchestra*, des statues de dieux y trônent.

« le chœur monte sur le tertre et salue d’abord Zeus » (p. 58)

Elles saluent ensuite Apollon, miroir de leur condition :

« dieu, jadis exilé du ciel ». (p. 58)

Ou Poséidon que Danaos reconnaît à

 « son trident, attribut d’un dieu » (p. 58)

Mais les dieux ne sont pas seulement omniprésents. **Ils sont également tout-puissants**, quand rien ne semble pouvoir s’opérer sans la volonté des dieux. Lorsque dans les *Suppliantes* à la fin du deuxième épisode, on apprend que le peuple Argien a voté unanimement en faveur de l’accueil, la décision de Pélasges, soutenu par le peuple, est présentée comme une décision avant tout divine :

« mais Zeus lui-même est l’auteur de la décision dernière ». (p.73)

Le pouvoir des hommes est limité par celui des dieux, comme le reconnaît Étéocle. À la fin du prologue, une fois sorti le messager, Étéocle prie Zeus et les dieux de sa terre, soulignant la vulnérabilité qui est la sienne et celle de sa cité. Il les implore :

« d’épargner du moins sa cité » (p. 145)

Tout en se posant en protecteur des siens, Étéocle sait qu’il ne peut pas aller contre la volonté des dieux. Et si victoire il y a, elle est d’abord celle des dieux qui l’ont permise.

« en cas de succès, aux dieux tout le mérite » (p. 143)

Incarnant le lien entre les dieux et les hommes, le personnage du **devin** est présent.

Tirésias, nommé par périphrase dans les *Sept contre Thèbes*, entend le sort funeste que les dieux de l’Olympe annoncent. Le messager en informe Étéocle :

« Mais voici qu’aujourd’hui parle le devin (…) ce qu’il déclare, lui, le maître des augures, c’est qu’une immense attaque achéenne tout à l’heure se décidait dans la nuit et va sournoisement assaillir notre ville (p. 144).

**Des valeurs morales qui rassemblent**

Dans les *Suppliantes*, face à la démonstration de force de la part des Égyptiades, Pélasges se fait le champion des valeurs morales qui fondent une communauté civilisée pour l’homme grec, sachant que dans une communauté civilisée les rapports de force doivent faire place à un usage raisonné de la parole. Face à l’insolence du héraut, Pélasges répond en soulignant combien il est inconvenant de se comporter ainsi en Grèce.

Le non-respect des dieux grec en terre grecque par les Égyptiades dans les *Suppliantes* soulignent leur barbarie. La guerre entre les Égyptiades et les Argiens est devenue inévitable non seulement parce qu’ils refusent de livrer les Danaïdes mais aussi parce qu’ils doivent venger l’honneur de leurs dieux.

**Une communauté soudée dans le malheur**

Le chant du deuil, appelé le *thrène*, est un élément constitutif de la tragédie grecque. La gestion collective d’un malheur semble pouvoir fédérer la communauté. Dans les *Sept contre Thèbes* la communauté s’éprouve à travers le deuil et le malheur provoqué par une seule famille. Il y a un risque pour des individus pieux de fréquenter des hommes impies, et peut-être Étéocle est-il cet homme impie même s’il ne se voit pas ainsi :

Étéocle : « Qu’un homme pieux s’embarque avec des marins ardents à achever un crime et il périt avec leur engeance maudite ». (p. 161)

Certains grecs superstitieux pensaient qu’embarquer un homme impie sur un navire revenait à mettre tout l’équipage en danger. Qu’en est-il de la cité comme navire, si le soi-disant bon pilote qu’est Étéocle, est un homme haï des dieux ? Étéocle met en danger la cité par son action à la manière dont un homme impie le peut à l’égard de l’équipage tout entier. L’image de la cité comme navire se retrouve à la fin de la pièce pour souligner comment le collectif se pense ici comme une **cité solidaire dans le malheur**:

« Et maintenant une mer de maux vers nous pousse ses lames. Si l’une s’écroule, elle en soulève une autre, trois fois plus puissante, qui gronde et bouillonne autour de la poupe de notre cité. » (p. 166)

À la fin de la pièce, la mort des deux frères est prise en charge par la communauté. Celle-ci s’éprouve autant dans la guerre, que dans le deuil :

Le coryphée : « Quelle épreuve imprévue est encore le lot de Thèbes » (p. 168)

Les femmes incarnent ici encore la communauté souffrante et ce sont bien elles qui donnent, une fois de plus, après avoir proposé une lecture concrète de la guerre, une interprétation de la mort des deux frères. La mort des deux frères provoque la même réaction que la guerre précédemment, à savoir la peur :

« Le coryphée : « Qui ? Que dis-tu ? Je deviens folle d’épouvante ». (p. 168)

Après s’être demandé s’il devait se réjouir ou pleurer la mort de ses rois, le chœur opte pour les pleurs. Toute la communauté semble touchée par la mort des frères, tandis qu’un parallèle est établi par le chœur entre le corps des deux frères (*somasin*) et les demeures (*domoisin*) :

« Il a transpercé leur maison en même temps que leur corps, le coup dont tu les dis frappés, conduit par une fureur indicible et par l’esprit de discorde issu de l’imprécation paternelle ». (p. 170-171)

Tout ce qui touche aux maisons touche déjà la communauté, à considérer la cité comme la réunion des maisons qui la composent. S’il n’avait affecté que le corps des deux frères, le malheur serait resté d’ordre privé. En affectant les demeures, la blessure affecte les familles qui composent la cité.

Face à la fatalité, le chœur, entité collective, paraît fournir une résolution au conflit qui avait opposé les deux frères, en affirmant la pérennité de la cité. Les femmes cherchent l’apaisement. Les femmes, dans les *Sept contre Thèbes*, s’insèrent dans l’ordre des choses qui veut que l’on pleure ses morts, par rapport aux Érinyes qui ont conduit au fratricide.

### B) Une cité menacée

 **La cité, telle que les deux pièces la considèrent, est une cité qui n’est pas unifiée au sens où elle serait parfaitement homogène. Elle est travaillée** par des tensions qui pourraient donner lieu à des dissensions problématiques. Et pour cause, celle-ci comprend en son sein différents groupes qui peuvent se faire entendre comme tel : les femmes, les suppliantes, le peuple de Cadmos, *etc.* Dans la cité thébaine, par exemple, on note des oppositions entre les femmes, mues par la peur des conséquences de la défaite, et les hommes, guerriers qui assument leur rôle.

 **Cette communauté présente encore des contours mouvants**, comme le montre le fait que dans les *Sept contre Thèbes*, les Thébains comme les assiégeants sont tous Grecs et partagent les mêmes valeurs : seules les circonstances en font des ennemis. Ils pourraient s’unir au lieu de s’affronter. Dans les *Suppliantes*, les Danaïdes sont immédiatement perçues comme des étrangères, du fait de leur apparence. Pélasges tient des propos hostiles à l’égard des étrangers dans le dialogue initial qu’il noue avec le Coryphée :

« D’où vient donc cette troupe à l’accoutrement si peu grec, fastueusement parée de robes et de manteaux barbares (…) ce n’est point là le vêtement des femmes ni à Argos ni dans aucun pays de Grèce » (p. 59)

Or, il s’avère qu’elles sont d’origine grecque et même argienne par leur ancêtre Io et qu’elles ont gardé une culture grecque (avec des mythes et des dieux communs), si bien qu’elles sont reconnues comme appartenant à la communauté argienne : c’est en tant que suppliantes et descendantes d’une Argienne qu’elles sont accueillies. Pélasges utilise le terme *astoxenoi* qui désigne des étrangers liés à la cité par leur famille.

 Une communauté se saisit elle-même, prend conscience de son unité et de son identité, lorsqu’elle est confrontée à une menace qui peut être extérieure. Les Grecs eux-mêmes ont fait cette expérience au début du Ve siècle, comme le montre l’émergence de la **figure du barbare** à l’occasion des guerres médiques (490-479 avant J.C. : cette guerre oppose les Perses et les Mèdes, d’une part, aux Grecs, de l’autre. Les Grecs l’emportent à Marathon grâce au stratège Miltiade).

 La tragédie des *Sept contre Thèbes* porte la marque de cet événement : la crainte de l’invasion ennemie est prégnante, omniprésente. La confrontation entre Grecs et barbares contamine le mythe des Labdacides, Étéocle est d’abord présenté comme un chef responsable d’une communauté en péril, plutôt que comme le fils maudit d’Œdipe.

 Ajoutons que le lieu de l’espace scénique est, souvent, dans la tragédie grecque, le lieu de contact entre l’extérieur sauvage et l’intérieur de la cité grecque. Cela est le cas dans les *Suppliantes.* Au début de la pièce, les Danaïdes arrivent dans un lieu appartenant à la cité d’Argos et abritant les statues des dieux. Ce lieu met en contact l’Égypte, d’où viennent les Danaïdes, et la communauté grecque des Argiens, représentée par leur roi, Pélasges. Va-t-on faire une place à l’étranger au sein de la cité, au risque de la mettre en péril ?

 Les Danaïdes, bien qu’étrangères semblent assimilables en raison de leur parenté aux Argiens qui laisse espérer qu’on puisse dompter toute sauvagerie en elle. Le père leur intime la prudence, les rappelle à l’ordre, mais on sait qu’elles ne pourront pas dompter leur nature *in fine*… Ces femmes ne sont pas que barbares en apparence, elles se révèleront telles en tuant leurs époux. Sans ambiguïté, en revanche, est le traitement que reçoit le messager à la fin de la pièce, qui est renvoyé par Pélasges à sa vraie nature :

« crois-tu donc débarquer dans un État de femmes ? Pour un barbare aussi, tu montres avec les Grecs un peu trop d’insolence ». (p. 82)

Remarque que le messager est incapable d’entendre se pensant dans son droit :

« Quelle faute ai-je commise ici contre le Droit ? (…) Je retrouve ce que j’avais perdu ». (p. 81)

La tragédie ici peut se nouer quand les deux partis sont incapables de s’accorder et pense tous deux avoir des raisons légitimes de se battre. Ce qui n’est pas sans faire écho à cette formule des *Leçons sur l’esthétique* de Hegel (Paris, Puf, 1993, p. 143) :

« Le tragique originairement consiste en ce que , dans le cercle d’un pareil conflit, les deux partis opposés, pris en eux-mêmes, ont chacun la justice pour eux ».

**La menace extérieure : le barbare**

 Plus encore que les Danaïdes qui ont une apparence barbare, ce sont les Égyptiades qui incarnent dans les *Suppliantes* la menace barbare. Lorsque Danaos annonce à ses filles qu’il voit **les Égyptiades** débarquer, en mentionnant des caractéristiques comme leur peau noire, les Danaïdes les décrivent comme des êtres orgueilleux, violents et impies :

« Eux, pleins de pensers criminels, de desseins perfides, au fond de leurs cœurs impurs, pas plus que des corbeaux n’ont souci des autels (…). Orgueilleux, tout dévorants d’audace, impie comme des chiens sans vergogne, ils sont sourds à la voix des dieux ». (p. 77)

Le champ lexical de l’orgueil est bien présent, comme ce sera le cas lorsqu’il s’agira de décrire les assaillants Argiens dans les *Sept contre Thèbes*. La tentative de rapt des Suppliantes et la violence qu’elle engage rappelle celle que les femmes des Sept contre Thèbes s’imaginent subir en cas de défaite : on retrouve la même confrontation entre un féminin présenté comme faible et un masculin sauvage et violent. La scène où le héraut tente d’amener avec lui les Danaïdes nous est parvenu dans un état lacunaire, mais suffisant néanmoins pour apprécier la violence à laquelle les femmes du chœur sont soumises.

**Les Argiens dans les *Sept contre Thèbes*, une force de chaos**

Si Argos est une cité grecque, reste qua dans les *Sept contre Thèbes* les Argiens sont décrits comme des barbares qui veulent annihiler la communauté thébaine. Tydée incarne l’*hybris*, lui qui s’identifie au ciel représenté sur son bouclier. Cette mention au ciel, ici « ouranos » ne manque pas de faire écho à Ouranos, émasculé par Cronos, divinité qui précèdant les Olympiens, évoque le chaos primordial. Face au désordre que veut installer les ennemis, Étéocle oppose au ciel, la terre nourricière.

Le bouclier d’Hippomédon qui représente Typhon (ou Typhée dans la traduction Mazon), dernier adversaire de Zeus dans la *Théogonie* d’Hésiode, renvoie là encore à l’opposition entre les divinités ouraniennes (=du ciel) et les divinités chtoniennes (= celles de la Terre), qui incarne l’opposition entre le barbare et l’homme grec, civilisé. Créature du chaos liée à la puissance destructrice du feu, Typhon symbolise, dans son opposition à Zeus, la folle présomption des Argiens.

**Les femmes : un danger extérieur (*les Suppliantes*) et intérieur (*les Sept contre Thèbes*)**

**La peur**

Dans les *Sept contre Thèbes*, les femmes ne sont pas seulement victimes de la peur, elles en sont les agents. De là qu’Étéocle veuille les confiner dans leur maison, comme s’il s’agissait d’endiguer toute contagion possible. Malgré elles, les femmes percluse de peur, font le jeu de l’ennemi :

« Aujourd’hui encore, en courant ainsi et en vociférant partout, vous otez le cœur et le courage aux défenseurs de la ville, et vous fortifiez merveilleusement le parti du dehors, tandis qu’à l’intérieur, nous nous détruisons nous-mêmes ». (p. 181)

Dans les *Sept contre Thèbes*, les femmes du chœur sont principalement caractérisées par la peur, ce qui décrédibilise en partie leur action puisqu’elles apparaissent ainsi déraisonnables.

**La guerre**

Les femmes au-delà de la menace intérieure qu’elles constituent sont représentatives de la guerre subie, face à Étéocle qui incarne la guerre maîtrisée. Durant toute la pièce des *Sept contre Thèbes*, elles n’ont de cesse qu’à envisager la défaite de la cité, qu’elles peignent en de saisissants tableaux. Il faut dire que même en cas de victoire, les femmes sont toujours perdantes dans le conflit, en perdant soit un mari, soit un proche… etc. Elles offrent ainsi un tableau des malheurs de la guerre, et ce, même si ce tableau ne va pas se réaliser. Leur rôle semble être de dénoncer l’horreur de celle-ci :

« Le guerrier tombe sous la lance du guerrier. Les vagissements sanglants des enfants s’élèvent du sein des mères qui les nourrissent. Puis c’est le pillage, avec les courses en toute la ville. Un homme chargé du butin croise un homme chargé du butin ; un homme aux mains vides appelle un homme aux mains vides, afin d’avoir un complice ; aucun ne veut une part plus petite, ni même égale. Que ne peut-on pas conjecturer d’après cela ? » (*Sept contre Thèbes*, p. 57)

Face à l’héroïsme d’Étéocle, les femmes révèlent les atrocités de la guerre, qui est un processus qui déshumanise plus qu’elle ne glorifie ou magnifie les hommes.

 Notons à propos de la guerre, qu’Eschyle ne peint jamais directement les combats pour se concentrer sur les **effets de la guerre**. **Parce qu’une cité se fédère autour de tout ce qui l’unit, elle craint toute source de division potentielle, tout ce qui est autre, différent, nouveau :**

« Ah ! dieux tout-puissants, ah ! dieux et déesses institués gardiens des remparts de Thèbes (…) ne la livrez pas à une armée qui parle une autre langue » (p. 148)

Et pour cause, ce dont il s’agit de se prémunir est un mal plus grand que la femme, la guerre, la dissension qui finit par opposés les frères, les amis… Le théâtre d’Eschyle est un théâtre de la guerre, de ses horreurs et de ses misères. Eschyle l’a connue en tant que soldat dans sa jeunesse. À la fin du VIe siècle, alors qu’il est encore adolescent, la cité d’Athènes chasse les fils de Pisistrate, tyrans comme leur père, et se dote de ses premières institutions démocratiques sous l’impulsion de Clisthène. Témoin de période trouble, Eschyle a en outre été soldat pendant la guerre qui opposent les Grecs aux Perses. Il aurait été au front pendant la fameuse bataille de Marathon, où les Athéniens infligent une défaite aux barbares. Il aurait également combattu lors de la bataille de Salamine, qui lui inspirera les *Perses*.

Témoin et acteur de la guerre, celle-ci est un thème récurrent de ses pièces, quand l’auteur interroge la responsabilité qui incombe aux chefs, dont la fonction est de prémunir la cité de la guerre extérieure comme de la dissension interne. Il s’agit d’éviter, au moins temporairement, le conflit armé. Dans les *Suppliantes*, Pélasges travaille à faire reculer le héraut par les mots : sa puissance se révèle dans les mots avant de se révéler dans les armes. Le texte se clôt néanmoins sur une situation annonciatrice de conflit à venir… Les mots sont impuissants à prévenir la guerre.

 La guerre constitue une menace pour la communauté entière. Voyez dans les *Sept contre Thèbes* comment sont dépeintes les souffrances d’un peuple vaincu et, plus particulièrement, de la communauté des femmes unies dans la douleur. La guerre est le « fléau » (p. 146) le plus redouté :

« Ah ! je redoute de lourds désastres ! Et il serait pitoyables que de chastes vierges avant les rites qui cueilleront leur tendre fleur, prissent la route nouvelle d’une demeure abhorrée. Ah ! Les morts, je l’assure, ont un meilleur destin ! » (p. 153)

**De la difficile intégration des étrangers**

**Eschyle interroge la nécessité de faire place à l’autre pour le bon fonctionnement de la cité.** Nos deux pièces posent la question de la difficile intégration des étrangers, mais d’une façon différente. Dans les *Sept contre Thèbes*, les Argiens viennent pour détruire les Thébains et il n’est pas question de les intégrer dans la cité. On peut ajouter encore qu’au cœur du mythe des Labdacides se trouve l’inceste et la difficulté pour les hommes de cette lignée de constituer un foyer normal. Est ainsi soulevé le problème de l’intégration d’un nouvel individu au sein de la famille, sachant qu’en Grèce ancienne, la femme qui quittait la maison de son père pour entrer dans celle de son mari était vue comme une étrangère (Eschyle dans les *Euménides*, v660-661 radicalise cette idée en disant que la femme est une étrangère au foyer où elle n’est intégrée que dans un but de procréation : « Elle, précisément comme une étrangère pour un étranger a sauvegardé la jeune pousse ».). Dans les *Suppliantes* l’intégration des étrangères est une question très concrète : la pièce s’achève sur l’entrée des Danaïdes dans la cité d’Argos.

***L’inceste des Labdacides ou la difficulté d’accueillir l’autre***

Dans la première partie des *Sept contre Thèbes*, Étéocle se présente comme le chef idéal d’une cité en danger. Cette posture avantageuse ne saurait gommer la réalité du personnage : il est le fils maudit d’un père maudit. À partir du moment où Étéocle apprend que le septième assaillant est Polynice, se produit une forme de basculement qui le conduira au fratricide. La critique a souvent souligné ce moment de rupture qui advient chez Étéocle à partir du moment où il décide d’aller tuer son frère mais il est possible de voir une continuité dans le personnage, dans la mesure où il assumerait complètement la malédiction de son père.

Le mythe des Labdacides et la thématique guerrière sont entrelacés. En premier lieu, l’accomplissement de la malédiction se traduit par une évocation des armes d’Étéocle :

« Allons que l’on m’apporte vite mes cnémides[[8]](#footnote-8), pour me protéger des javelines et des pierres » (p. 68)

φέρ᾽ ὡς τάχος κνημῖδας, αἰχμῆς καὶ πέτρων προβλήματα. (v. 675-676)

Le terme que l’on traduit par « pour me protéger » est le nom grec *problemata,* qui désigne l’objet dont on se couvre et qui rappelle les énigmes que la Sphinge a posé à Œdipe. Eschyle suggère qu’en allant combattre son frère, Étéocle rejoue d’une certaine manière les fautes de son père : la prise des armes est indissociable de la malédiction. Certains critiques avancent qu’Étéocle revêt peu à peu ses armes sur scène, en même temps que le chœur essaie de le dissuader d’aller trouver son frère : chacune de ses répliques serait scandée par l’ajout d’une nouvelle pièce de son équipement, dans un effet visuel saisissant. Eschyle mettrait ici en scène l’accaparement littéral d’Étéocle par le domaine des armes.

 Il semble qu’Étéocle songe davantage à la postérité de son nom qu’à sa survie, rappelant le dilemme qui fut celui d’Achille qui dût choisir entre une vie longue mais obscure et une vie brève couverte de gloire (Homère, *Iliade*, IX, vers 410-416). Eschyle reprend ici un *topos* (=  un lieu commun, ici épique) en révélant tout son potentiel tragique : la valeur accordée à la gloire par Etéocle, le pousse à violer la loi divine qui interdit le fratricide. Le prix de l’héroïsme est ici le sacrilège.

 Plus qu’Achille, Etéocle pourrait être rapproché d’Hector, par ses qualités de chef autant que par son choix, si l’on considère qu’il choisit de se désolidariser de sa famille pour accroître sa gloire personnelle. Après avoir été un chef irréprochable pendant le siège de Troie, Hector se laisse emporter par sa fierté. On se rappelle qu’au chant XXII de l’*Iliade*, alors que son père Priam demande à son fils de ne pas partir au combat pour le bien de la ville, Hector n’écoute que son souci de gloire. **L’opposition entre intérêt collectif et intérêt d’un seul** se résout ici par le choix d’un homme qui préfère la gloire. Étéocle comme Hector, après s’être entièrement dévoué à sa cité, va s’en désolidariser. Lorsqu’Étéocle sort tuer son frère, il ne le fait pas pour sa cité, même si celle-ci va bénéficier de son action. Alors que le chœur tente de mettre en avant la souillure qu’il va provoquer en tuant un frère, Étéocle n’entend pas. Lui, le pieux, qui faisait auparavant des dieux ses alliés, n’est qu’un homme haï des dieux qui n’a plus qu’à mourir en affrontant son frère. S’il prend des décisions qui garantissent la survie de Thèbes, tel n’est pas son but : il cherche la gloire, de sorte que l’on peut résister à l’idée qu’il se sacrifie pour sa cité.

Étéocle, qui n’a peur de rien à la différence du chœur, est un héros par cette absence même de crainte. Reste que la crainte, chez Eschyle, est signe de notre humanité. Son absence fait signe rapidement vers l’*hubris* ou la démesure.

 Etéocle est un individu ambivalent, à la fois chef idéal de la cité et fils maudit d’Œdipe, obsédé par l’idée de tuer son frère. Eschyle entremêle les deux aspects du personnage pour suggérer le potentiel tragique de la quête épique de gloire.

*L’inceste ou l’impossibilité de faire une place à l’autre*

Nous avons vu comment les femmes du chœur révèlent les tendances tyranniques d’Étéocle. Leur présence semble aussi révélatrice de la manière dont Eschyle traite de l’inceste, si l’on considère que la misogynie d’Étéocle est liée à son histoire familiale. Dans les *Sept contre Thèbes*, le mythe de l’autochtonie (= mythe de la terre mère) est étroitement lié à l’histoire familiale des Labdacides. L’autochtonie qui donne la primauté à la mère nourricière, semble priver les femmes de leur rôle d’enfantement, ce qui pourrait alimenter le souhait d’Étéocle de pouvoir se passer du commerce des femmes. **Le rejet des femmes préparé par le mythe de l’autochtonie semble lié à l’incapacité des Labdacides à s’unir normalement à une femme**. Le désir d’Étéocle qui devrait se porter sur une Thébaine devient le désir de tuer son frère :

« le chœur : rejette, déjà en son principe, cette convoitise (*eros*) mauvaise » (p. 164)

Eros, l’amour, porte ici non sur une femme mais sur le frère que l’on veut tuer… Étéocle brûle du désir d’aller combattre son frère et de le tuer. Notez la tournure ironique que prend l’assouvissement de ce désir. Les deux frères qui ont renié ce qu’ils avaient de commun du fait de leur lien du sang finissent par se retrouver dans la mort, à travers leur sang mêlé justement :

« dans la terre trempée de leur sang, leurs vies se sont mélangées : cette fois, ils sont bien de même sang ! » (p. 172)

Dans la mort, les frères sont vraiment d’un même sang, ce qui ne manque pas de faire écho à l’inceste dont ils sont issus : l’expression de même sang (*homaimoi*) est complétée par l’expression « flanc fraternel » (*homosplangchnon*, v.890 : ὁμοσπλάγχνων), qui signifie littéralement « nés des mêmes entrailles ».

« Frappés- ah oui, frappés ! – au flanc gauche, au flanc fraternel, vous voici donc enfin départagés ! » (p 170)

Le texte insiste encore sur cette dimension avec l’expression « sous les coups réciproques de leurs mains de frère » (chersin homosporoisin) :

Chœur : « voilà comment ils ont fini tous deux sous les coups réciproques de leurs bras de frères ! » (p. 171)

Toutes ces expressions insistent sur l’horreur du fratricide mais ont aussi pour effet de montrer à quel point la famille des Labdacides s’est refermée sur elle-même avec cette union des deux frères. Notons encore qu’en permettant à Étéocle de mourir précocement dans les bras de son frère, les dieux exaucent son souhait initial de ne pas avoir à former de foyer avec une femme :

« Ah ! Aussi bien dans le malheur que dans la douce prospérité, le Ciel me garde de la femme ! » (p. 148)

Les dieux exaucent d’une certaine manière sa prière, en lui permettant de mourir sans avoir eu le temps de se marier avec une femme. Tout comme la famille des Labdacides est marquée par l’inceste, la communauté de Thèbes, telle qu’elle est pensée par Etéocle se referme sur elle-même, pour en exclure les femmes, comme en témoigne déjà le souhait d’Étéocle de renvoyer les femmes dans l’enceinte du foyer.

Cette fermeture de la famille des Labdacides est également sensible dans la manière dont le nom des deux frères se trouvent mêlés au terme de la pièce. Etéocle redoutait au début de la pièce que son nom fut sur toutes les lèvres en cas de défaite. On constate qu’à la fin de la pièce, la ville sera sauvée mais son sort sera apprécié à la lumière du fratricide. Bien qu’il ait défendu la cité, on déplore son sort identique à celui de son frère…

*L’intégration difficile des Danaïdes*

Au terme de la pièce, certains éléments laissent entendre les périls à venir. Les Danaïdes sont bien acceptées dans la ville, dans laquelle elles pénètrent, mais la façon dont Pélasges décrit sa cité aux Danaïdes en pointant vers ses défenses peut être lue comme annonciateur des périls à venir :

« Pour vous, reprenez confiance, et toutes, avec vos suivantes, entrez dans notre cité bien close, que protège **l’appareil de ses remparts élevés**. » (p. 84)

 L’acceptation d’un groupe étranger est un défi pour la cité. Le texte grec emploie un vocabulaire (*en métoiko*) qui renvoie aux métèques, soit à ces étrangers qui, en échange du paiement d’un tribut étaient partiellement intégrés à la cité. Dans sa dernière réplique, Pélasges se présente non plus comme un proxène[[9]](#footnote-9), mais comme le « patron » des Danaïdes, de façon à souligner que les Danaïdes ne sont plus des suppliantes mais qu’elles ont accédé à la première étape d’intégration dans la cité :

Le roi : « Pour répondants, vous avez le Roi et tous les citoyens dont s’exécute ici la décision » (p. 84)

Dans la plupart des cités grecques, l’étranger domicilié (métèque) devait avoir un répondant citoyen, soit un patron (*prostatès*). Pour les Danaïdes, ce répondant est le roi lui-même et tout le peuple argien.

Cependant Danaos souligne la difficulté qu’il y a pour des étrangers à s’intégrer :

« une troupe inconnue ne se fait apprécier qu’avec le temps » (p. 85)

« quand il s’agit d’un étranger, chacun tient prêts des mots méchants, et rien ne vient plus vite aux lèvres qu’un propos salissant ». (p. 85)

Pour Pélasges, accorder ce statut de métèques aux Danaïdes est un moyen de protéger la cité de la souillure que représentait leur suicide. Reste que leur accueil signera sans doute la mort de Pélasges dans la suite de la trilogie. Ici les métèques apparaissent plus problématiques que bénéfiques, puisque leur accueil conduit à la guerre. Les Danaïdes sont des étrangères, mais elles sont aussi des femmes, ce qui redouble la difficulté de leur accueil : ce groupe de vierges, attachées à leur virginité, est annonciateurs de difficultés à venir. Danaos invite ses filles à la pudeur, en invitant à défendre ce qui pourrait être âprement convoité :

Danaos : « Le tendre fruit mûr n’est point aisé à protéger : les bêtes s’y attaquent tout comme les hommes, vous le savez, les oiseaux ailés, comme les quadrupèdes. (…) aussi sur la délicate beauté des vierges, tous les passants, succombant au désir, lancent-ils les traits charmeurs du regard. Ne subissons pas un pareil destin, alors que pour le fuir nous avons tant souffert (…) ». (p. 85)

Alors que l’on pourrait attendre des Danaïdes fraîchement accueillies qu’elles participent à l’accroissement de la cité d’Argos par leur union avec des Argiens, les Danaïdes et leur père veulent qu’elles restent vierges. Elles semblent condamnées à n’être jamais pleinement intégrées de ce fait, sachant que dans l’imaginaire Grec, la vierge est civilisée dans le mariage. En refusant de se plier à cette institution, les Danaïdes menacent l’harmonie qui règne dans Argos.

 Les références aux dieux à la fin de la pièce sont là pour accroître la menace que constituent les Danaïdes. Si le coryphée tranquillise leur père sur le soin que les Danaïdes mettront à rester discrète, il évoque les dieux en ces termes :

« À moins que le Ciel n’ait formé des plans nouveaux, je ne dévierai pas de la route qu’a jusqu’ici suivie mon âme ». (p. 86)

Qui plus est, si les Danaïdes affirment vouloir honorer les dieux locaux, elles manquent d’honorer Aphrodite pour lui préférer Artémis. La fonction du chœur secondaire des suivantes est là pour souligner la présence menaçante d’Aphrodite :

Le chœur : « Et que la chaste Artémis jette sur cette troupe un regard de pitié, afin que nul hymen ne nous vienne ployer sous le joug de Cypris ! » (p. 86)

Les suivantes : « Cypris, mon cantique pieux ne saurait l’oublier » (p. 86)

***Les bénédictions ambiguës des Danaïdes***

Les Danaïdes représentent un féminin problématique, caractérisé par la barbarie et le refus du mariage. Cela transparaît dans la manière dont elles formulent leurs vœux pour Argos.

Voyez, par exemple, comment, à la fin de la pièce, elles adressent des prières à la cité :

« Allons, célébrons les Bienheureux, seigneurs d’Argos, dieux urbains et dieux riverains des eaux de l’Érasinos antique (…) Que nos louanges disent la ville des Pélasges ! Le Nil et les bouches n’auront plus l’hommage de vos hymnes, mais bien les fleuves qui, par ce pays, vont lui versant l’onde paisible où ils s’abreuvent et se multiplient en ruisseaux fécondants, pour amollir le terreau argien ». (p. 86)

Après avoir loué la fertilité du Nil, elles affichent leur intention de louer à présent les fleuves argiens et insiste sur leur caractère fécond et sur la douce union entre l’eau et la terre, les cours d’eau étant associés par les Anciens à la sexualité féminine, notamment en raison du bain prénuptial. Mais ces vœux sont paradoxaux car tout en chantant la fertilité d’une terre, elles se refusent elles-mêmes au mariage.

L’intégration des Danaïdes s’annonce compliquée pour la communauté argienne, qui sera punie, alors même qu’elle a respecté les lois de l’hospitalité et de la supplication.

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)
8. Il s’agit des jambières. [↑](#footnote-ref-8)
9. Dans la Grèce ancienne, le proxène est l’officier chargé des relations avec les étrangers. [↑](#footnote-ref-9)