

L'Iliade ou le théâtre de la guerre

Françoise Letoublon

► **To cite this version:**

Françoise Letoublon. L'Iliade ou le théâtre de la guerre . Philippe Guizard et Christelle Laizé. La guerre et la paix, Ellipses, collection Cultures antiques , Ellipses, pp.377-391, 2014, La guerre et la paix. hal-01455320

HAL Id: hal-01455320

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01455320>

Submitted on 3 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'*Iliade* ou le théâtre de la guerre

par Françoise Létoublon

Cet article propose une réflexion générale sur l'épopée homérique, l'*Iliade* en particulier, comme un théâtre de nature essentiellement politique¹ : par un ample récit de la colère d'Achille et de ses suites, l'aède met en scène, avant la lettre puisque, on le sait bien, les genres du théâtre n'existent pas à l'époque homérique², la lutte pour le pouvoir et la victoire militaire sous les murs de Troie³, dans un spectacle dramatisé vu à très grande échelle. Cette position est paradoxale, puisqu'on définit en général le théâtre par la présence de personnages en acte, alors que le récit épique les présente à la troisième personne. Mais on sait aussi combien le discours direct tient de place chez Homère, et combien il serait facile de transformer les dialogues homériques en pièces de théâtre. Ce que nous voulons dire est toutefois plus complexe : le « théâtre de la guerre » dont nous parlons ne

1. Rappelons que le nom du théâtre, grec *theatron*, se rattache au verbe *theomai* « contempler, admirer » et au substantif *thaûma* « merveille, objet d'étonnement, stupeur ». La profondeur de la réflexion politique de l'*Iliade* a été mise en évidence récemment par divers auteurs anglo-saxons, voir D. Hammer, *The Iliad as Politics. The Performance of Political Thought*, Norman, 2002 et E. T. E. Barker, *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Heterography and Tragedy*, Oxford, 2009.

2. Ils mettront même plusieurs siècles pour émerger en Grèce. Thespis (VI^e s. av. J.-C.) est réputé avoir introduit à Athènes le dithyrambe, poème de nature religieuse qui associait la danse à un chœur. Lui-même s'est peut-être détaché du chœur comme un premier acteur. Selon Aristote, « Eschyle porta d'un à deux le nombre des acteurs ; il diminua la partie du chœur et donna le premier rôle au dialogue. Sophocle utilisa trois acteurs et introduisit les décors peints. » Mais nous voici au V^e siècle... Voir R. P. Winnington-Ingram, « The origins of tragedy », in *The Cambridge History of Classical Literature*, P. E. Easterling et E. J. Kenney ed, Vol. I, 2, *Greek Drama*, p.1-6.

3. La lutte pour la victoire oppose bien sûr les deux camps, les Troyens et les Achéens mais la lutte pour le pouvoir oppose aussi à l'intérieur du camp achéen, et cela du chant I au chant 19, le guerrier Achille et le chef politique Agamemnon, avec un épisode important au chant 9 (échec de l'ambassade envoyée à Achille, qui refuse hautement les propositions d'Agamemnon). Dans plusieurs chants de l'*Iliade*, on peut avoir l'impression que le conflit interne au camp achéen paraît plus important que celui qui les oppose aux Troyens.

réside pas essentiellement dans les dialogues, mais dans une subtile alchimie qui fait que le récit réputé impersonnel nous « fait voir » un spectacle, par des yeux qui ne sont pas ceux du corps. On essaiera de montrer que cette forme de « vision mentale » permet au poète de parler de choses et d'événements qui n'existent que dans un univers autre que le réel⁴.

Le caractère fondateur de l'*Iliade* pour la tradition occidentale fait que ce récit-théâtre de ou plutôt sur la guerre de Troie est devenu un élément fondamental de la pensée et de la littérature, une sorte de modèle souvent imité ou formant l'arrière-fond de toute une tradition portant sur d'autres guerres⁵. On a pu le constater ensuite, avec les découvertes, à la suite de la conquête britannique de l'Inde, d'un immense domaine littéraire en sanskrit ou en diverses langues du domaine suméro-babylonien, d'autres épopées plus anciennes que l'*Iliade* ont raconté d'autres guerres, je pense au *Mahābhārata* et à l'épopée de *Gilgamesh*, mais elles n'ont pas supplanté le paradigme de l'*Iliade* dans notre tradition⁶. Ce caractère de fondement culturel s'explique probablement par le fait qu'avec sa primauté chronologique⁷, l'*Iliade* constitue aussi une indiscutable réussite littéraire. Forme et contenu narratif ont ainsi exercé une influence énorme, bien au-delà d'ailleurs

4. Voir l'analyse détaillée de J. S. Clay, *Homer's Trojan Theater. Spéce, Vision, and Memory in the Iliad*, Cambridge, 2011.

5. Voir en dernier lieu G. Grobety, *Guerre de Troie, guerres des cultures et guerres du Golfe. Les usages de l'Iliade dans la culture écrite américaine contemporaine*, Berne, 2014. Sur la guerre et la paix dans le monde antique, on renverra aussi à *War and Peace in the Ancient World*, ed. K. A. Raaffaub, Malden, 2007.

6. Même au Moyen Age, quand l'apprentissage du grec s'était perdu en Europe, la tradition de l'*Iliade* s'est maintenue en Europe sous des formes latines (*Ilias latina*, Dictys de Crète et Darès de Phrygie), ou dans les langues vernaculaires comme pour l'ancien français le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure.

7. Bien que certains savants —le plus connu d'entre eux étant Martin L. West — pensent Hésiode antérieur à Homère, ou d'autres l'*Odyssée* antérieure à l'*Iliade*, nous nous rattachons à la chronologie courante : *Iliade - Odyssée, Théogonie, Les Travaux et les Jours*, et situons l'*Iliade* au VIII^e s. av. J.-C. à peu près. La Guerre de Troie faisait l'objet d'un grand Cycle épique, des *Cypria* (les débuts de la guerre) à la *Télégonie* (les suites de l'*Odyssée*) dont il ne reste que quelques fragments et un résumé en prose datant de l'époque byzantine. En contraste avec cette longue durée, l'*Iliade* se concentre sur quelques semaines au cours de la dixième année de la guerre.

de la culture européenne au sens strict⁸. Deux auteurs françaises, dans le cadre dramatique de la Deuxième guerre mondiale, l'ont d'ailleurs bien senti en publiant chacune un essai sur la guerre dans l'*Iliade*, Simone Weil publia en 1940-41, « L'*Iliade* ou le poème de la force », dans les *Cahiers du Sud*, sous le pseudonyme d'Emile Novis. Rachel Bepaloff, aussi exilée pendant la guerre à New York, y publia *De l'Iliade* en 1943⁹, montrant que la gravité des situations peut amener des hellénistes à une réflexion profonde sur l'*Iliade*.

★

Tout commence par la colère d'Achille contre Agamemnon énoncée dans le prologue¹⁰ :

Chante, ô déesse, le courroux du Péléide Achille,
Courroux fatal qui causa mille maux aux Achéens
Et fit descendre chez Hadès tant d'âmes valeureuses.

Il. 1. 1-3

On remarque ici le terme **courroux** choisi par Mugler pour traduire le grec *mēnis* : en français comme en grec, ce n'est pas le mot le plus courant par rapport à *kholos* « colère » comme les spécialistes l'ont montré, le choix lexical implique une dimension particulière de cette colère, proche du sacré¹¹. Le texte du chant I montre d'ailleurs explicitement que la *mēnis* d'Achille a pour origine une autre

8. Pour une introduction en français aux différents aspects du texte et de la question homérique, avec beaucoup d'illustrations pertinentes, incluant la réception moderne d'Homère, on renverra à A. Farnoux, *Homère. Le prince des poètes*, Paris, 2010.

9. Republié à Paris en 2004. Christopher Benfey a publié les deux ouvrages ensemble en traduction en anglais sous le titre *War and the Iliad. Simone Weil, Rachel Bepaloff*, New York, 2005.

10. *Il.* 6-7 « Pars du jour où naquit cette querelle qui brouilla // l'Atride, gardien de son peuple, et le divin Achille » (texte cité dans la traduction Frédéric Mugler, Paris, La Différence, 1989, Actes Sud-Babel Poche, 1995).

11. Sur le thème de la colère d'Achille, citons parmi l'abondante bibliographie en anglais L. Muellner, *The Anger of Achilles. Mēnis in Greek Epic*, Ithaca N. Y. 1996, les deux articles de D. L. Cairns, « Iliadic Anger and the cross-cultural study of emotions » et G. Most, « Anger and pity in Homer's Iliad » dans le volume collectif *Anger. Perspectives from Homer to Galen*, S. Braund et G. Most eds, Cambridge, 2003, et le chapitre sur la colère de D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006.

colère, celle du dieu Apollon, le « fils de Léo et de Zeus » qui se déchaîne contre les Achéens :

Quel dieu les fit se quereller l'un l'autre et se combattre ?
Le fils de Léo et de Zeus. C'est lui qui de colère ¹²,
Sema un fléau dans l'armée, et les hommes mouraient,
Car l'Atride avait fait injure à Chrysès, son grand-prêtre.

Il. 1. 9-12

Ces deux fureurs ne sont pas parallèles dans le temps mais successives : celle d'Achille vient, nous l'apprendrons plus loin, de la réaction d'Agamemnon aux révélations du devin Calchas, pourtant la narration de cette ouverture de l'*Iliade* les met assez clairement en regard, ce qui peut correspondre aux analyses qui font d'Apollon un **antagoniste rituel** d'Achille, une sorte de double et d'adversaire à la fois ¹³.

La colère d'Achille, thème central de l'épopée, ne se résout qu'à la fin de l'*Iliade*, par l'acceptation de la rançon apportée par le roi Priam pour le cadavre de son fils Hector au chant 24. Puisque nous nous attachons ici à l'aspect théâtral du récit, voici quelques éléments visuels du récit, commençant par la colère d'Agamemnon face aux explications du devin Calchas sur les raisons de la colère du dieu.

Son cœur exaspéré débordait d'une fureur noire
Et terrible, et ses yeux avaient le vif éclat du feu.
Foudroyant Calchas du regard, il dit...
« Prophète de malheur,... »

Il. 1, 103-105

12. Un participe du verbe dérivé de *kholos* est employé ici pour désigner la fureur du dieu, *kholōtheis*.

13. Voir en particulier G. Nagy, *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, 1994 (éd. orig. en angl. 1979), p. 180-182. Sur l'effet de miroir entre la colère d'Apollon et celle d'Achille, voir N. J. Austin, « Anger and Disease in Homer's *Iliad* », in *Euphrosyne. Studies in Honor of D. N. Maronitis*, J. N. Kazazis et A. Rengakos édés., Stuttgart, 1999, p. 11-49.

La colère d'Achille s'exprime ensuite elle aussi sur le plan visuel par divers traits qui paraissent caractéristiques¹⁴ : par son regard (1, 148 Le fixant d'un œil torve, . . .), par les injures dont il abreuve Agamemnon¹⁵ et par plusieurs gestes, celui de tirer de son fourreau son glaive (vers 194), celui de remettre son glaive dans son fourreau (220) pour obéir bien malgré lui à l'ordre de la déesse Athéna qui lui est apparue à lui seul, et finalement celui de jeter violemment à terre le sceptre qu'il a dû brandir au début d'une intervention orale (vers 225 à 244) au cœur de laquelle il commente justement le rôle symbolique de ce sceptre qui garantit un serment.

« Eh bien, je te le dis, et vais te faire un grand serment.
Ce sceptre en soit témoin, qui ne donnera plus de feuilles
Ni rameaux, puisqu'il a quitté le tronc qui le portait,
Et jamais ne refleurira. Le bronze en a rasé
Le feuillage et l'écorce, et le voici entre les mains
Des Achéens qui rendent la justice et, de par Zeus,
Gardent les lois. C'est donc un grand serment que je te fais. »

1, 233-239

Le contraste entre le jet violent du vers 245 et la longueur du développement oral sur le sceptre expliquant son rôle de garant du serment relève de la dramatisation du récit. C'est cette tension qui pousse le vieux Nestor à intervenir dans une procédure de conciliation par ses « paroles plus douces que le miel » (*Il.* 1, 249).

Le narrateur de l'*Iliade* peut être considéré comme le premier spectateur, le spectateur privilégié de ce théâtre ; il « voit » un spectacle en acte par les yeux de l'esprit et le transpose en récit. Cet aspect visuel du récit fait partie des qualités

14. Les Anciens, en particulier Aristote, ont développé une théorie des émotions et de leurs caractéristiques, ou plutôt, pour éviter de plaquer des notions modernes anachroniques, des *pathē*. Voir sur l'ensemble de la question D. Konstan, *ouvr. cit.* (ci-dessus, n. 9). L'auteur ne pose pas la question de la distinction entre **sentiments** et **émotions** sinon dans une note très brève (angl. *feelings*, n. 34, p. 270). On regrette de ne pas pouvoir approfondir la question dans le cadre présent.

15. 1, 149 « Ah ! cœur vêtu d'effronterie et ne songeant qu'au lucre ! » 1, 225 « Homme assoiffé de vin ! Face de chien ! Poule mouillée ! » 231 « O roi glouton, il faut que tu commandes à des lâches »

généralement reconnues à l'épopée homérique, sous le nom de *enargeia*¹⁶. Il est relativement difficile pour nous d'imaginer cette qualité de spectacle visuel transmis par un récit oral parce que nous sommes devenus des **lecteurs** au lieu des **auditeurs** que l'épopée requiert fondamentalement¹⁷. Pour éviter de creuser entre les auditeurs antiques et les lecteurs modernes un fossé irréductible, nous essaierons d'employer désormais le terme de **public** qui semble correspondre aux uns et aux autres.

Pourtant, depuis l'Antiquité, on a insisté sur le caractère artificiel, invraisemblable parfois, de ce spectacle par rapport à la chronologie de la Guerre de Troie : le Catalogue des navires achéens au chant 2 serait bien à sa place au début de la guerre, mais semble incongru dans sa dernière année, cadre chronologique de l'*Iliade*. De même, au chant 3, pour l'épisode connu sous le nom de **teichoscopie**, dans lequel depuis les remparts de Troie, Hélène décrit pour le roi Priam les principaux chefs de l'armée ennemie. D'ailleurs, de manière symptomatique, à la fin de son énumération, Hélène s'étonne de ne pas voir parmi ces chefs ses frères Castor et Pollux : l'absence des Dioscures est peut-être un des indices qui montrent que le narrateur s'est efforcé de rendre cet épisode plus cohérent avec le moment de la guerre dans lequel il se place.

Cependant, la qualité de présence visuelle du récit, l'*enargeia* homérique, fait que le public oublie le plus souvent ce caractère artificiel, pris par le spectacle qui lui est représenté. Rappelons que dans la *République*, Platon a condamné cette qualité du texte épique, en demandant que les dialogues soient transposés en discours indirect¹⁸ : l'aspect théâtral de l'*Iliade* constitue pour lui un danger pour le public, celui justement qui fait l'essence du théâtre, faire croire aux personnages comme à des êtres vivants réels¹⁹. Mais encore une fois, Platon a l'air de voir dans le caractère dialogué de l'*Iliade* sa proximité avec le théâtre, ce qui n'est pas le fond de notre position.

16. Voir encore sur ce point J. S. Clay, ouvr. cit.

17. F. Létoublon, « Orality and Literacy », in *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, G. Giannakis ed. Brill Online Reference Works, 2013.

18. *République* III, 392c à 395, voir G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 184-186.

19. Rappelons la terminologie du *prosōpon* qui en grec relie la « personne » au sens psychosocial au personnage du théâtre, secondairement au masque porté par les acteurs sur la scène, ainsi qu'à la personne grammaticale : F. Létoublon, « La personne et ses masques », *Faits de langue 3, La personne*, 1994, p. 3-14.

La longueur du récit épique impose bien sûr une action diverse, non uniforme même si elle a une unité comme c'est le cas pour l'*Iliade*²⁰ avec le thème de la colère d'Achille, présent ou non sur la scène. Pour développer cette diversité, on pourrait même parler d'une différence de ton entre deux ou même trois parties du récit : dans les premiers chants, le conflit n'a pas lieu entre les deux camps mais d'une manière assez paradoxale, entre deux chefs du camp achéen, Achille et Agamemnon. Achille est un héros guerrier, Agamemnon est le chef politique de l'expédition achéenne. À partir du moment où Agamemnon a pris pour lui Briséis, la captive originellement attribuée à Achille, en compensation de Chrysis qu'il a fallu rendre à son père, le prêtre Chrysès, Achille s'isole, refusant de prendre part aux combats. On ne le verra pas prendre part aux combats avant l'annonce de la mort de son ami Patrocle, à qui il a prêté ses armes et qui est tué en combat singulier avec Hector au chant 16. Achille doit d'ailleurs attendre pour faire face à l'ennemi que sa mère, la déesse Thétis, lui apporte les nouvelles armes forgées par Héphaïstos dans la nuit du chant 18. Il reprend le combat au chant 19. Ainsi, on peut dire que le premier théâtre de la guerre en Occident met en scène avec Achille un « héros rare » ou « refusé »²¹, que le public attend pendant presque 18 chants sur 24, dans un effet extraordinaire de mise en scène. La « colère d'Achille » provoque le retrait du héros dès le début de l'action au chant 1, d'où un effet de frustration chez le spectateur imaginaire que génère la forme du récit.

Pour reprendre la suite narrative de l'*Iliade*, le chant II est occupé d'abord par les tourments nocturnes d'Agamemnon à qui Zeus a envoyé un songe trompeur, puis par une assemblée des Achéens, enfin par le Catalogue des vaisseaux (494-760), suivi de celui de leurs chevaux, qui permet d'insister sur la bouderie persistante d'Achille (763-779), et de celui des alliés des Troyens (816-877). Pour qui attendrait

20. Dans la *Poétique*, Aristote oppose l'unité de l'*Iliade* à la complexité de l'*Odyssée* : *Poét.* 59b « Car chacun de ces deux poèmes a sa composition propre : l'*Iliade*, simple et à effets violents, l'*Odyssée*, complexe (ce n'est que reconnaissance d'un bout à l'autre), et centrée sur le caractère » (texte cité dans la traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, 1980).

21. Par opposition au « héros prodigué », qui reste en scène du début jusqu'à la fin de la pièce. Cette terminologie est empruntée à Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1950, p. 54.

d'abord du récit d'assister à des affrontements violents²², on a presque l'impression paradoxale d'une manœuvre de diversion du narrateur.

Dans le chant III, le poète va bien servir au public un combat, entre Paris-Alexandre et Ménélas, mais je vais essayer de montrer qu'on est très loin de la violence qui se déchaînera plus loin dans la suite de l'*Iliade*, et que l'effet théâtral n'en est pas moins présent. Le chant commence par une rencontre entre Ménélas et Paris sur le champ de bataille, mais l'affrontement semble purement verbal, échange d'injures aboutissant à une proposition de pacte. Pendant ce temps les dieux amènent Hélène sur les remparts et l'on assiste à la teichoscopie déjà mentionnée — nouvelle manœuvre de diversion peut-être. L'enchaînement se fait avec la conclusion du pacte préparé au début du chant, à partir du vers 245. Avec une forte présence d'un vocabulaire juridique, on assiste à un sacrifice et à des prières, et le point remarquable est que l'individuel alterne avec le collectif, que la prière d'Agamemnon est reprise par une prière collective, faite simultanément par les deux armées assises en cercle autour des chefs. Ce passage marque un moment exceptionnel d'équilibre dans la guerre, les guerriers déléguant à deux représentants leur sort à tous, cela sous la garantie solennelle des dieux. Ce moment de pacte solennel, religieusement sanctifié par la prière et le sacrifice, met en présence les deux camps, représentés par les chefs politiques que sont Agamemnon et Priam, et la parole collective indifférenciée, mêlant les deux armées en une même voix, fait écho à leur voix individuelle et leur parole d'autorité. C'est à mon sens le moment dans lequel le poète de l'*Iliade* manifeste le plus clairement la nature profondément politique du texte épique : l'équilibre entre les deux camps, symbolisé par la prière et le sacrifice faits en commun, ne peut pas résoudre la situation de guerre. Mais d'un commun accord, on confie cette solution à l'issue du combat singulier, à condition que l'un meure et que l'autre soit vainqueur. Cette solution idéale acceptée de manière unanime par les deux camps, et par les deux champions apparemment, solution humaine trouvée par une société humaine, n'en est pas une puisqu'elle n'agrée pas aux dieux : un seul vers l'implique pour le dieu suprême, Zeus, mais c'est Aphrodite qui va enlever Paris du champ de bataille (elle refera

22. Sur la violence dans l'*Iliade*, voir J. Redfield, *La tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Iliade*, Paris, 1984 (éd. orig. en angl., 1975), V. Sébillotte Cuchet, « Mourir pour la patrie ». La rhétorique patriotique et la violence de guerre : l'exemple de l'*Iliade* » in *La violence dans les mondes grec et romain*, sous la direction de J.-M. Bertrand, Paris, 2005, p. 377-394.

le même geste envers son fils Énée, affrontant, lui, Diomède, en combat singulier). Le chant 3 montre une sorte de contradiction entre une situation d'équilibre — presque la paix — sur le théâtre humain de la guerre, et le théâtre invisible des dieux, dans lequel la guerre et la chute de Troie sont programmées inéluctablement²³. L'épisode du combat singulier entre Paris et Ménélas est regardé par les deux armées et leurs chefs, assis autour de la lice comme des spectateurs de théâtre. Le narrateur établit ainsi une médiation par des spectateurs « réels » de la scène entre le spectacle qu'il met en scène dans son récit et les spectateurs imaginaires que nous sommes.

Le spectacle de la guerre, s'il semble presque évité par le narrateur, au moins dans les deux premiers chants, et contourné dans le troisième par le jeu de la volonté divine, occupe néanmoins une grande partie du récit par la suite. Mais contrairement à l'impression superficielle qu'en gardent certains lecteurs, l'effet de monotonie est évité par une alternance entre des combats de mêlée²⁴, où les morts s'accumulent, avec toutefois une variété obtenue par les précisions sur les blessures et les parties du corps qui sont touchées, et les scènes d'**aristie** de héros²⁵, cela dans un enchevêtrement de **scènes typiques**²⁶. On trouve ainsi à plusieurs reprises un récit de combats de mêlée dans lequel s'interpose un défi en combat singulier, puis éventuellement une scène d'armement et le combat singulier attendu : à la toile de fond du combat de mêlée s'opposent des morceaux de bravoure constitués par des aristies (de Diomède au chant 5 et au début du chant 6, de Ménélas, puis d'Hector au chant 11, d'Idoménée au chant 13, de Sarpédon, puis de Patrocle au chant 16) et des combats singuliers.

23. Voir Ch. Delattre, « Les pouvoirs de Zeus », in *Le pouvoir. Diriger, commander, gouverner*, sous la direction de Ph. Guisard et Ch. Laizé, Paris, 2011, p. 303-318.

24. La mêlée est désignée en grec par les mots *plēthus*, *homilos*, *husminē*. Voir F. Létoublon, « Défi et combat dans l'*Iliade* », *REG* 96, 1983, p. 27-48.

25. Le nom abstrait **aristeia** dérive du superlatif **aristos** « le meilleur » : on pourrait traduire par « prouesse ».

26. La notion de scène typique vient du savant allemand Walter Arend : il s'agit d'éléments analogues répétés dans l'action : par exemple dans les scènes d'hospitalité les mêmes gestes et les mêmes paroles. La combinaison de ces scènes typiques avec des répétitions formulaires est capitale pour l'analyse moderne de l'épopée.

Les combats de mêlée et les aristies de héros impliquent un très grand nombre de morts, et en général, le narrateur, loin de les laisser dans l’anonymat, donne leur identité (nom et patronyme), et parfois en donne une biographie presque poétique : dans le cas de Simoeisios, fils d’Anthémion (*Il* 5, 478-489), on pourrait presque parler d’une élégie funèbre. Il me semble remarquable que malgré quelques incohérences qui font revenir au combat un combattant dont la mort a été notée précédemment²⁷, dans l’ensemble, les Catalogues de morts font intervenir un nombre d’individus tel qu’une mémoire humaine moderne pourrait difficilement les maîtriser²⁸.

Dans les épisodes guerriers qui occupent les chants 5 à 15 — avec des pauses comme celle de l’Ambassade auprès d’Achille au chant 9, et l’épisode d’espionnage nocturne constitué par le chant 10 connu sous le nom de Dolonie d’après le nom de l’espion troyen Dolon — il est capital pour notre analyse de remarquer que le combat se déplace symboliquement, de la plaine troyenne vers l’intérieur des lignes des Achéens matérialisées par le rempart qu’ils ont construit, et cela jusqu’à menacer leurs navires, donc leurs moyens de retour au pays. Citons un passage à la fin du chant 12, 443- 465 avec des coupes :

Tous entendirent cette voix qui les encourageait.
 En bloc ils s’élancèrent vers le mur, puis ils grimperent
 Sur les corbeaux, tenant en main leurs javelots pointus.
 Hector se saisit d’une pierre qu’il avait trouvée
 En avant de la porte : elle était large de la base
 Et pointue au sommet. Deux hommes, parmi les meilleurs,
 Du moins ceux d’aujourd’hui, peineraient pour la soulever
 Du sol jusqu’au fardier. Il la brandit tout seul, sans peine :
 Le fils du perfide Cronos la lui rendit légère.
 Comme un berger porte sans peine et d’une seule main
 La toison d’un bélier (fardeau combien léger pour lui!),
 De même Hector souleva cette pierre et la lança
 Droit sur les hauts vantaux qui fermaient la puissante porte.
 [...]

27. Certains hellénistes se sont fait un plaisir de relever de telles incohérences avec minutie, voir J. Wilson, *Sense and Nonsense in Homer. A consideration of the inconsistencies and incoherencies in the texts of the Iliad and the Odyssey*, Oxford, 2000.

28. La mémoire dans la culture orale était probablement beaucoup plus développée qu’à notre époque, avec des techniques de mémorisation spécifiques.

Il brisa les deux gonds ; la pierre, en dedans, s'abattit
 De tout son poids, faisant mugir la porte avec fracas.
 [...] et l'illustre Hector s'engouffra
 aussi rapide que la nuit. Il brillait des reflets
 terribles de l'airain qui lui couvrait le corps. [...]

Ce passage me semble révélateur pour la dramatisation du terrain du combat, que l'on peut comparer aux jeux ou sports modernes, par exemple au football : quand on joue dans le camp des adversaires, on a de grandes chances de gagner la partie. Ici, les Troyens sont sur le point de pénétrer dans le camp achéen, et, plus loin, de mettre le feu à leurs navires. La conquête de la porte prend ainsi une dimension capitale. Soulignons aussi le rôle des comparaisons homériques dans le passage cité : loin d'éloigner le récit de nous, elles contribuent à sa dramatisation, en insistant sur le paradoxe de la pierre énorme qu'Hector soulève sans peine, légère pour lui comme une toison de bélier. La brève comparaison qui assimile Hector à la rapidité de la nuit le montre ensuite dans un clair-obscur à la Rembrandt encore très spectaculaire.

Le narrateur représente parfois visuellement l'intérêt du public pour le récit : on l'a vu au chant 3 par des spectateurs « réels ». Il le fait parfois en mettant en scène des spectateurs imaginaires, tels que les dieux sous la forme d'oiseaux de proie contents du spectacle :

Cependant Athéna et Apollon à l'arc d'argent,
 Sous l'apparence de vautours, s'étaient perchés tous deux
 Sur le grand chêne consacré à Zeus, le Porte-Égide,
 Ravis de voir ces hommes disposés en rangs serrés,
 Tout frissonnants de boucliers, de casques et de lances.

Il. 7, 58-62

La balance de Zeus peut aussi symboliser la dramatisation du spectacle, comme en 8, 69-72, épisode moins connu que celui de la pesée du sort d'Hector au chant 22 :

Mais dès que le soleil eut franchi le milieu du ciel,
 Zeus laissa pendre les plateaux de sa balance d'or.
 Il y plaça les deux déesses du trépas cruel,
 Celle des fiers Troyens et celle des Achéens guêtrés ;
 Puis il la souleva et le sort des Argiens pencha.

D'autres fois encore, le narrateur interpelle son personnage ou interpelle un spectateur anonyme imaginaire, comme au chant 15, 697-698 :

On eût dit des preux ne sentant ni peine ni fatigue
À les voir s'affronter avec tant d'ardeur au combat²⁹.

La composition à grande échelle de l'*Iliade*³⁰ implique qu'il faut préserver les héros majeurs pour les grands combats de la fin, donc les grands duels n'aboutissent pas toujours à une véritable victoire³¹, par mort de l'ennemi, avant celui entre Hector et Patrocle au chant 16, puis une série d'ennemis affrontés par Achille pour venger Patrocle, et enfin le grand duel entre Achille et Hector, dans ce sommet que constitue la mort d'Hector au chant 22, sorte de **noeud tragique** de l'*Iliade*. La dramatisation de ces scènes de combat singulier se caractérise par de nombreux discours, souvent très longs, eux aussi éléments caractéristiques de scènes typiques même s'ils nous semblent parfois très peu vraisemblables : ils comportent en général un défi, avec des insultes parfois, le plus souvent avec un exposé généalogique destiné à justifier la prétention à la victoire. Dans des cas exceptionnels, le défi est représenté au discours indirect, par le verbe *prokalissato* signifiant littéralement « il appela en avant » (*Il.* 7, 218, 13, 809, et *prokalizeto* en 3, 19 à l'imparfait). Dans mon article de 1983, j'ai montré qu'il s'agit d'un rituel de langage, par lequel les

29. Passage que le *Traité du sublime* du Pseudo-Longin a commenté en disant qu'il favorisait l'implication du public dans le spectacle (J. S. Clay, *ouvr. cit.*, p. 24).

30. Cette composition « monumentale » a probablement été analysée d'abord par J. T. Sheppard, *The Pattern of the Iliad*, Londres, 1922, puis dans la publication posthume de K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen, 1961 (publ. par U. Hölscher), voir aussi K. Stanley, *The Shield of Homer. Narrative Structure of the Iliad*, Princeton, 1993, F. Létoublon, « *Iliade* XXIV, un chant funèbre », *L'information littéraire* 53, 2, juin 2001, p. 3-9.

31. Après que Diomède a tué l'archer troyen Pandare, V, 296, les grands duels de l'*Iliade* opposent successivement Diomède et Énée, 5, 297-310 (Énée, sur le point de mourir, est enlevé par sa mère, Aphrodite) ; Sarpédon et Tlépolème, 628-667 (mort de ce dernier, 659) ; 7, 244-278 entre Hector et Ajax, avec à nouveau un pacte solennel prenant à témoins les dieux, combat interrompu par la tombée de la nuit qui laisse symboliquement les adversaires à égalité ; 16, 418-505 entre Sarpédon et Patrocle (mort de Sarpédon que Zeus son père n'a pas pu éviter) ; 16, 751-857, entre Hector et Patrocle, mort de Patrocle ; 20, 259-329 entre Achille et Énée, que le dieu Poséidon enlève du champ de bataille ; 21, 139-199 entre Achille et Astéropée, avec la mort de ce dernier qui entraîne le combat entre Achille et le fleuve Scamandre, 234-283, puis un grand combat cosmique entre l'eau et le feu ; 22, 250-362 entre Achille et Hector.

combattants prétendent assurer leur suprématie : au combat singulier de prouver la réalité de la valeur guerrière affirmée dans le défi.

Le terme de théâtre de la guerre suggère bien sûr que des **personnages** individualisés s'affrontent, qu'ils soient héroïques ou non, montrés de manière suivie ou non : on l'a montré jusqu'à présent. Mais dans cette dernière partie de l'*Iliade*, à la présence fortement dramatisée des héros s'ajoute celle d'un objet remarquable, la lance d'Achille, désignée par le nom commun *egkhos* mais aussi à plusieurs reprises par l'adjectif dérivé *Pēlias*, devenu une sorte de nom propre par le fait qu'il s'applique exclusivement à ce seul objet. Nous avons suivi de près le trajet de cette lance dans un article sur *Les armes dans l'Antiquité* pour montrer son caractère surnaturel³², sinon magique et son statut quasi-personnalisé : Achille et sa lance forment ainsi un duo terrifiant qui explique que les combats de la fin de l'*Iliade*, sans mettre en scène de dragons ou autres monstres comme Apollonios de Rhodes le fera dans les *Argonautiques*³³, exercent sur le public une telle force de fascination.

Après ce sommet du chant 22, on peut être surpris de rencontrer dans le chant 23 une nouvelle sorte de spectacle décrit avec beaucoup de minutie, celui des Jeux funèbres donnés par Achille en commémoration de son ami, après le récit relativement bref de ses funérailles. Le point important est encore une fois qu'il s'agit de la représentation verbale d'un spectacle dramatisé, avec une suite d'événements variés qui sont supposés mettre en haleine le public, principalement dans le cas de la course de chars (23, 352-523), avec l'incident causé à Diomède par Apollon, la réparation que lui apporte Athéna, la perte d'une roue de son char par Eumèle et sa chute, et surtout la tricherie qui permet à Antiloque de devancer Ménélas en heurtant son char au moment délicat de contourner la borne. Une fois de plus, des spectateurs « réels » jouent un rôle de médiation, 23, 448-449 :

Les Argiens, assis dans l'enceinte, contemplaient les chars
Qui dévoraient la plaine en faisant voler la poussière³⁴.

32. F. Létoublon, « La lance en frêne du Pélion et les armes d'Achille », in *Les armes dans l'Antiquité. De la technique à l'imaginaire*, études rassemblées par P. Sauzeau et T. Van Compernelle, Montpellier, 2007, p. 215-229.

33. Voir le succès des films qui s'en inspirent, parfois en mêlant la légende de Persée à celle de Jason à partir du *Choc des Titans* (1981, remake en 2010).

Pour évoquer le dernier chant de l'*Iliade*, nous parlerons d'un **dénouement** comme pour parler d'une tragédie ; il s'agit en effet pour le roi troyen d'aller chercher dans le camp ennemi, contre une forte rançon, le cadavre d'Hector. Le terme grec employé, *lusic*, est un mot abstrait dérivé du verbe *luō* « délier, détacher ». Ce mot se rencontre déjà au chant 1 quand il s'agit pour le prêtre Chrysès de venir chercher sa fille, Chryséis, la captive d'Agamemnon. Or c'est ce mot qu'Aristote a utilisé dans la *Poétique* pour désigner la solution de la crise à la fin d'une tragédie, l'opposant à l'abstrait *desis* dérivé de *deō* « lier » qui désigne le nœud ou peut-être plutôt le « nouement » : symboliquement, faire quelqu'un prisonnier ou occuper une ville, c'est nouer le nœud tragique, les délivrer c'est le dénouer³⁵. Il n'est pas explicite chez Aristote que la terminologie du théâtre tragique ait été empruntée au modèle de l'*Iliade*, mais l'hypothèse semble vraisemblable.

Les auteurs dramatiques sont dans l'obligation de montrer des personnages dans leurs actions et leurs paroles, devant un décor plus ou moins réaliste. La parole de l'aède homérique met en scène non seulement des espaces multiples qui vont du camp achéen à la cité de Troie en passant par la plaine qui les sépare, mais aussi l'espace des dieux dans l'Olympe et l'Ida. Et il fait voir des choses invisibles et même impossibles, telles que le Bouclier impossible à représenter dans l'univers réel que le dieu Héphaïstos fabrique en une nuit à la demande de Thétis³⁶. Il est aussi capable de suggérer qu'au chant 16, une fois qu'Achille a fourni ses armes et son attelage à Patrocle, les Troyens croient que c'est Achille qui a repris le combat. Mais ensuite, quand Hector revêt les armes qu'il a prises sur le cadavre de Patrocle, l'effet dramatique qui est suggéré au chant 22, c'est qu'Achille, dans ses nouvelles armes, affronte une image de lui-même : le spectacle de ses armes augmente encore sa fureur.

★

34. Quelques vers plus loin, Idoménée fait écho à cet intérêt en le dramatisant par son incertitude : 23, 455-472, passage trop long pour être cité ici.

35. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, Londres, 1998, *id.*, *The Aesthetics of Mimesis : Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, 2002.

36. F. Létoublon, « L'indescriptible bouclier », in *Euphrosyne. Studies in Honor of D. N. Maronitis*, J. N. Kazazis et A. Rengakos éd., Stuttgart, 1999, p. 211-220.

Nous pensons avoir montré comment, bien avant Eschyle, Homère a « inventé » la tragédie.

Une comparaison homérique exceptionnelle intervient au chant 24 pour « faire voir » au public d'une manière frappante comment le vieux Priam apparaît aux yeux d'Achille, frappé d'une stupeur admirative :

Aucun ne vit entrer Priam. Il s'approcha d'Achille,
 Il lui embrassa les genoux, il lui baisa les mains,
 Ces mains terribles qui lui avaient tué tant de fils !
 Parfois un homme ayant commis —fatal égarement —
 Un crime en son pays, s'exile et frappe à la maison
 D'un riche, causant la stupeur de tous ceux qui le voient :
 Même stupeur saisit Achille en face de Priam ;
 Même stupeur saisit les autres, qui se regardèrent.

Il. 24, 477-484

Parmi les personnages de la scène, le meurtrier, c'est évidemment Achille, non le faible vieillard qui se trouve soudain en face de lui. Dans la comparaison, c'est pourtant Priam qui est vu (v. 482) comme un meurtrier : comment mieux dire de manière très condensée qu'Achille se voit en miroir dans le visiteur imprévu, qu'il s'agit d'une vision fantasmagorique, pourtant partagée par le petit groupe qui l'entoure au vers 484³⁷ ?

Restons sur cette image tragique de Priam, dans lequel Achille va ensuite voir une autre image, celle de son père Pélée, qui va l'apitoyer, provoquant ainsi l'alliance de **terreur** (*phobos*) et de **pitié** (*eleos*) dans laquelle Aristote a vu les ressorts de la tragédie.

37. Voir le livre de R. Bespaloff cité ci-dessus.