



HAL
open science

Le Rhésos ou l'Iliade en spectacle

Caroline Plichon

► **To cite this version:**

Caroline Plichon. Le Rhésos ou l'Iliade en spectacle. *Aitia*. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle, 2021, 11 (2), 10.4000/aitia.8675 . halshs-04787346

HAL Id: halshs-04787346

<https://shs.hal.science/halshs-04787346v1>

Submitted on 5 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Le Rhésos ou l'Iliade en spectacle

The Rhesos or the Iliad on Stage

Il Reso o l'Iliade in scena

Caroline Plichon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aitia/8675>

DOI : [10.4000/aitia.8675](https://doi.org/10.4000/aitia.8675)

ISSN : 1775-4275

Éditeur

ENS Éditions

Ce document vous est fourni par INIST - Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Référence électronique

Caroline Plichon, « Le Rhésos ou l'Iliade en spectacle », *Aitia* [En ligne], 11.2 | 2021, mis en ligne le 21 juin 2022, consulté le 05 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/aitia/8675> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aitia.8675>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



aitia

Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle

Le *Rhésos* ou *Illiade* en spectacle

Caroline Plichon

Université Lumière Lyon II, HiSoMa

- 1 Visualiser *Illiade* : tel pourrait être le programme que s'est assigné le dramaturge du *Rhésos*. Bien sûr on pourrait en dire autant des trois tragiques, qui travaillent tous avec la matière homérique, *Illiade*, les *Iliades*, c'est-à-dire les poèmes du Cycle, pour l'adapter à cette nouvelle forme démocratique qu'est la scène. Mais, parmi les pièces que nous possédons, seul le *Cyclope* s'attache à reprendre un chant d'Homère. Il s'agit là d'un exercice bien particulier, un exercice à contrainte pourrait-on dire, que de se donner pour cadre un seul chant, un chant que l'on ne va plus donner à entendre mais donner à voir. Le choix du chant n'est donc pas anodin. Or celui du chant X surprend et surprend immédiatement pour deux raisons : d'abord c'est un chant controversé depuis l'Antiquité et les scholiastes d'Homère, ensuite c'est un chant entièrement nocturne quand le théâtre se joue à la pleine lumière du jour. La marginalité de la tragédie *Rhésos* redouble donc celle du chant X : comme celle du chant X, l'authenticité de la tragédie va être contestée et, dans cette contestation, le fait qu'elle suive la trame d'un seul chant de *Illiade* et son cadre nocturne vont jouer comme arguments. Vont jouer contre elle également des arguments dramaturgiques qui peuvent se résumer à son aspect extrêmement – outrancièrement diraient plusieurs critiques – spectaculaire : le *Rhésos* en effet convoque deux dieux, Athéna en son milieu, et une Muse à la fin ; la pièce met en scène un Troyen, Dolon, qui prétend se métamorphoser en loup, un héros flamboyant, Rhésos, surgi dans la nuit tel une apparition, une déesse, Athéna, qui prend le masque de son contraire, Aphrodite, enfin un grand nombre de personnages puisqu'en plus de ceux cités et du chœur de soldats troyens apparaissent également sur scène Hector, Énée, le berger messager, Pâris, le cocher de Rhésos. Le dramaturge, j'y reviendrai, a ainsi été critiqué pour l'inutilité de certaines scènes mise au compte d'un excessif désir d'effets. Pour ma part, je vois dans le *Rhésos* un double pari : pari que le chant X est illiadique et pari que la nuit du chant X est spectaculaire. Je voudrais montrer que ces deux gestes sont liés : c'est pour mettre en évidence la lecture

qu'il fait du chant X que l'auteur du *Rhésos* utilise toutes les ressources du théâtre. Ce faisant, le dramaturge offre une réflexion sur la pratique théâtrale : que signifie passer du chant de l'aède à la scène, d'une seule voix à une pluralité, d'un temps et d'un lieu éloignés à l'ici et maintenant ? Je me demanderai donc ce que signifie ce passage du chant à la vision, avant d'interroger plus précisément les procédés par lesquels le dramaturge spectacularise l'épopée. Enfin il s'agira d'examiner quelle relecture du chant X servent ces procédés.

Oran paresti : du chant à la vision

La question du décor : la couche de feuilles d'Hector

- 2 La réflexion du dramaturge sur la transposition théâtrale de l'épopée passe d'abord par le décor de la pièce : comment montrer sur scène le camp troyen, dans la plaine de Troie ? Le texte compte très peu d'indications sur la matérialité de la scène et les objets du décor. Il est seulement question de la couche d'Hector au vers 9, χαμείνας φυλλοστρώτους, « la couche jonchée de feuilles ». Dans le chant X, le poète ne précise qu'une fois ce qui constitue le lit du guerrier pour le lit de Diomède, qui est étendu sur une peau de bœuf, la tête sur un tapis (chant X, 155 et suiv.). Le problème qui se pose au dramaturge est donc celui de représenter sur scène la couche sur laquelle est étendu Hector et dont Homère ne dit rien : à quoi peut ressembler le lit d'un chef qui dort sur le champ de bataille même, non loin du camp ennemi ? Le lit de feuilles est l'indice du déplacement qu'opère le drame par rapport à l'épopée en faisant vivre les héros sous les yeux des spectateurs. Il constitue un commentaire de la scène, du décor. Le lit de feuilles trouve un parallèle dans celui d'Ulysse chez Calypso au chant V de l'*Odyssée* (v. 481-487 ; cf. v. 487 : ἐν δ' ἄρα μέσση λέκτο, χύσιν δ' ἐπεχεύατο φύλλων, « il se coucha en son milieu et répandit sur lui une coulée de feuilles »), dans celui de Philoctète (au vers 33 du *Philoctète* de Sophocle, Néoptolème décrit ce qu'il voit à l'intérieur de la grotte : Σιππη γε φυλλὰς ὡς ἐναυλιζοντί τῳ, « un lit de feuilles, comme pour y passer la nuit ») et dans celui du Cyclope chez Euripide, qui s'endort à même la terre, sur le sol couvert de verdure et de fleurs. Il est donc plutôt approprié au monde sauvage et non civilisé de l'*aroura*. Si le dramaturge a choisi ce terme, c'est parce que l'espace de l'épopée est à la croisée de l'espace des hommes et de l'espace sauvage et que l'épopée ne cesse de renvoyer, par le biais des comparaisons, au hors champ de la guerre, au travail du berger, du paysan ou du bûcheron. Sur la scène du *Rhésos*, le dramaturge déploie donc et concrétise le système métaphorique de l'épopée en montrant les tensions qui caractérisent l'espace troyen. Il fait de nouveau interférer l'espace de la guerre et l'espace bucolique à travers l'intervention du berger venu annoncer la venue de Rhésos au deuxième épisode (v. 264 et suiv.). Car les bergers sont bien là à faire paître leurs troupeaux à proximité des guerriers sur les pentes boisées du mont Ida « remplies de bêtes sauvages » (δρυμὸν νυκτὸς ἐνθηρον, v. 289), par où passent Rhésos et son armée. Enfin, si le dramaturge a choisi d'accentuer la présence du monde sauvage, c'est pour souligner sa présence particulière dans le chant X peuplé lui aussi de bêtes sauvages : c'est Dolon qui endosse la peau d'un loup gris, nous y reviendrons, mais c'est aussi la « peau d'un grand lion roux » qu'ont revêtue Agamemnon et Diomède (*Iliade*, X, v. 23-24 ; v. 177-178), la peau de panthère tachetée de Ménélas (v. 29-30), le casque en cuir de taureau de Diomède (v. 257-258) et celui d'Ulysse en cuir de bœuf avec, à l'extérieur, « les dents luisantes d'un sanglier aux crocs blancs » (v. 263-264). Il y a donc à la fois une réflexion sur la pratique théâtrale,

sur ce qu'implique le passage de l'épopée à la scène, et une réflexion sur ce qu'est le chant X, ce qu'il nous dit du monde héroïque, un monde à la frontière de la sauvagerie. Du point de vue de la mise en scène, cela pose la question de la présence ou de l'absence de la *skéné*. Il semble en effet que la pièce se passe de la *skéné* puisqu'il n'est pas fait mention de la « tente » d'Hector mais simplement de son lit¹.

La mise en scène de la Muse

- 3 Un personnage emblématique à lui seul ce passage de l'épopée à la tragédie, celui de la Muse qui apparaît dans l'*exodos*, au vers 890. Celle-là même que l'aède invoque à l'ouverture de l'épopée et qui chante par sa voix, celle par qui advient l'épopée, disparaît normalement sur la scène théâtrale. Car de l'épopée à la tragédie, il y a un changement du mode d'énonciation. Le théâtre est une forme libérée de la médiation des Muses, où les actions des rois épiques sont représentées directement sur scène et discutées par le chœur : la voix unique des Muses éclate en une pluralité de voix dissonantes. Or, dans le *Rhésos*, une Muse est bel et bien présente, non pas à l'orée mais à la fin de la pièce et, comme on est au théâtre, la nouveauté est que cette Muse est incarnée. Le poète du *Rhésos* « dramatise » la Muse, c'est-à-dire transforme en personnage l'instance qui parle des personnages. Pour ce faire, il lui donne une histoire, en fait la mère de Rhésos qui a été violée par le fleuve Strymon. Mais la première étrangeté est que cette Muse *apparaît* aux personnages sur scène, aux soldats troyens du chœur et à Hector, et ses premiers mots insistent justement sur cette étrangeté : Ὀρᾶν πάρεσσι, Τρῶες; dit-elle au vers 890, « il est possible de voir, Troyens ». Avec le verbe *pareimi* et le verbe *oran* on a là réunies les deux caractéristiques du théâtre : présence et vue. La Muse met en évidence cette extraordinaire possibilité offerte par le théâtre : voir ce qui jusqu'alors était invisible. Ce qui était invisible, c'est d'abord elle-même, la Muse : dans l'épopée, la/les Muses n'interviennent pas physiquement et, chez Hésiode, elles sont nocturnes et enveloppées de brume aux vers 9 et suiv. de la *Théogonie* ("Ἐνθεν ἄπορνύμεναι, κεκαλυμμένα ἤερι πολλῇ, ἐννύχια στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι, « Puis, s'éloignant, enveloppées d'une dense brume, dans la nuit elles allaient, faisant entendre leur voix magnifique »). Du point de vue scénique, deux possibilités de représentation sont envisagées : les mots ὑπὲρ κεφαλῆς au vers 886 suggèrent que la Muse apparaît en hauteur. Si l'on exclut la présence de la *skéné*, cela suppose que la Muse est hissée par la *méchanè*². En second lieu, ce qu'il est permis désormais de voir, c'est ce que, chez Homère, seules les Muses présentes de tout temps et en tout lieu pouvaient voir. En utilisant le verbe *pareimi*, le poète joue avec la topique homérique, notamment avec le vers 485 du deuxième chant de l'*Illiade* : ὕμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα, « car vous êtes vous des déesses, vous êtes présentes, vous savez tout », où la signification du verbe *pareimi* est ambivalente : les Muses sont à la fois présentes aux côtés de l'aède au moment du chant pour l'assister et elles étaient présentes aux événements. Dans le *Rhésos*, il y a également rencontre entre les deux sens possibles du verbe *pareimi*. En effet, la Muse est à la fois présente au moment du chant et présente à l'événement, puisqu'au théâtre les deux

¹ Cette particularité de la pièce a pu être considérée par Vayos Liapis, dans son étude de la mise en scène du *Rhésos*, comme un archaïsme dans la mesure où l'absence de *skéné* ne se retrouve que chez Eschyle. Voir V. Liapis, « Staging *Rhesus* », dans *Performance in Greek and Roman Theatre*, G. W. M. Harrison et V. Liapis (dir.), Leyde, Brill, 2013, p. 236.

² Voir V. Liapis, *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*, Oxford, OUP, 2012.

moments coïncident. Or cette simultanéité a une incidence sur le chant de la Muse : de témoin la Muse devient partie prenante. De sorte que la présence aux événements se répercute sur la présence au chant et se traduit non par une restitution des faits mais par un jugement sur eux. Car la mère de Rhésos vient désigner des coupables de la mort de son fils. Elle se lamente et crie vengeance. Ces deux actes entrent en contradiction avec la figure de la Muse hésiodique : la Muse du *Rhésos* n'est plus celle qui vient chanter dans les banquets pour réjouir le cœur des dieux, ni celle qui apaise les mortels et les délivre de leurs soucis. Elle ne vient pas chanter la gloire d'un héros mais montrer ce que représente la mort d'un héros : ce que les Troyens peuvent voir, c'est le corps mort de son fils, qu'elle porte dans ses bras.

Voir dans la nuit

- 4 En même temps, ces mots de la Muse, Ὅρᾶν πάρεστι, Τρώεες, sont à comprendre en lien avec le contexte singulier du *Rhésos*. Dans cette pièce nocturne en effet, la vue dès le début est posée en problème : les héros sont contraints d'agir dans la nuit où ils peinent à voir. Là réside l'un des enjeux de la dramatisation d'un chant nocturne : sur scène, les personnages bougent et vivent devant les spectateurs et la nuit, pour eux, n'est pas une simple toile de fond mais une réalité qu'ils éprouvent physiquement. Elle est un milieu particulier, où les hommes sont privés de leurs moyens de connaissance habituels et confrontés à des dangers spécifiques. Le dramaturge montre ce que signifie concrètement de vivre l'opacité de la nuit. Ainsi pour Ulysse et Diomède qui pénètrent dans le camp troyen au quatrième épisode sans savoir où ils vont et s'effrayent du cliquetis que font les harnais des chevaux pris pour un bruit d'armes (v. 565-569) :

Διόμηδες, οὐκ ἤκουσας ἢ κενὸς ψόφο
στάζει δι' ὠτων; Τευχέων τινὰ κτύπον;
Οὔκ, ἀλλὰ δεσμὰ πωλικῶν ἐξ ἀντύγων
κλάζει σιδήρου· κάμει τοι, πρὶν ἠσθόμην
δεσμῶν ἀραγμὸν ἵππικῶν, ἔδου φόβος.

Ulysse : « Diomède, n'as-tu pas entendu – ou est-ce un son vide qui coule à travers mes oreilles – quelque bruit d'armes ? »

Diomède : « Non, ce sont les liens des chevaux attachés au bord du char qui rendent le son du fer ; c'est vrai que moi aussi la peur m'a envahi, avant que je reconnaisse le bruit des liens. »

- 5 Or, quand les personnages voient, ce qu'ils voient est indéchiffrable. La nuit est normalement dans l'épopée un moment de trêve où les guerriers dorment entre deux batailles et où rien ne doit venir rompre l'obscurité. Or les guerriers troyens à l'ouverture de la pièce voient des feux allumés dans le camp grec et cette vision nocturne est livrée à des interprétations divergentes : venant du chœur, d'Hector, d'Énée qui débattent du sens à lui donner. Au contraire, quand la Muse parle pour dire qu'il est permis de voir, la vision est cette fois à sens univoque : ce que les Troyens peuvent voir, c'est la mort, la seule réalité à comprendre. La vue qui a été trouble tout au long de la pièce est ici dessillée. Un autre moment de vision se détache, celui où Rhésos surgit tel une épiphanie au deuxième épisode. Le spectateur voit deux fois cette arrivée : elle est d'abord racontée par le berger. Son récit a pour seul but de restituer une vision, non de délivrer une information. En effet, il annonce d'emblée la nouvelle de la venue de l'allié thrace (v. 275 et suiv. : ἀνὴρ γὰρ ἀλκῆς μυρίας στρατηλατῶν στείχει φίλος σοὶ σύμμαχος τε τῆδε γῆ, « en effet, un homme à la tête d'une immense armée s'avance comme ton ami et l'allié de cette terre ».) et Rhésos fait son

entrée sur scène peu de temps après (v. 380), redoublant ainsi la nouvelle. Il fait probablement une entrée remarquable sur un char attelé à ses chevaux blancs magnifiques et lorsqu'il entre, c'est un spectacle total, que le chœur invite à regarder et à entendre (v. 382-384) :

Ἴδε χρυσόδετον σώματος ἀλκήν,
κλύε καὶ κόμπους κωδωνοκρότους
παρὰ πορπάκων κελαδοῦντας

« Vois la force liée d'or de son corps / Entends aussi les bruits retentissants de clochettes qui résonnent des poignées de son bouclier. »

- 6 Le berger, dans le discours qui précède, a préparé cette arrivée, l'a réellement mise en scène. Pour ce faire, il crée une tension dramatique : il parle d'abord des bruits entendus qui lui font redouter une razzia nocturne de l'ennemi (v. 287 et suiv.) :

Φόβον δ' ἀγρώσταις (...)
παρέσχε δρυμὸν νυκτὸς ἔνθηρον μολῶν.
Πολλῇ γὰρ ἠχῇ Θρήκιος ῥέων στρατὸς
ἔστειχε· θάμβει δ' ἐκπλαγέντες ἴμεν
ποίμνας πρὸς ἄκρας, μή τις Ἀργείων μόλη
ληηλατήσων καὶ σὰ πορθήσων σταθμά

« Il nous a fait peur à nous paysans (...) en pénétrant de nuit dans le bois rempli de bêtes sauvages. / Frappés d'effroi, nous faisons avancer nos troupeaux vers les sommets, de peur qu'un Argien ne fût venu piller et ravager tes bergeries ».

- 7 L'ouïe précède la vue, suscitant ses propres fantasmes. Puis, au vers 301, la vision vient recouvrir tous les bruits (ἔστην· ὁρῶ δὲ Ῥῆσον ὥστε δαίμονα, « je restai : je vois alors Rhésos comme un dieu »). Ici, c'est comme si, soudainement, la vision de Rhésos éclipsait la nuit. Son éclat et celui de ses chevaux ne sont pas entamés par l'obscurité ; le temps de son apparition, le berger voit comme il verrait en plein jour. Si le dramaturge dédouble ainsi l'apparition de Rhésos et insiste autant sur son image, c'est parce que Rhésos est pur spectacle ; il n'agira pas.

Radicaliser la métaphore

Dolon le loup

- 8 Je voudrais maintenant, à partir de deux moments précis, examiner le procédé utilisé par le dramaturge pour théâtraliser l'*Illiade*. Je commencerai par le personnage de Dolon, le Troyen qui se porte volontaire pour aller espionner l'ennemi et revêt pour ce faire une peau de loup. Le dramaturge lui accorde une place centrale dans la première partie de sa pièce où, bien avant que l'on n'entende parler de Rhésos, Dolon apparaît comme un héros potentiel. Il prétend en effet non seulement tout apprendre de ce que préparent les Grecs mais en plus rapporter les chevaux d'Achille. Enfin et surtout, pour accomplir ces exploits, celui qui porte la ruse dans son nom recourt comme Ulysse au déguisement : pour ne pas être vu dans la plaine emplie de bêtes sauvages, Dolon non seulement portera sur lui la peau d'un loup mais en plus il en imitera la démarche à quatre pattes (v. 208-215) :

Λύκειον ἀμφὶ νῶτ' ἐνάψομαι δορὰν
καὶ χάσμα θηρὸς ἀμφ' ἐμῷ θήσω κάραι,
βάσιν τε χερσὶ προσθίαν καθαρμοσας
καὶ κῶλα κῶλοις τετράπουν μιμήσομαι
λύκου κέλευθον πολεμίοις δυσεύρετον,

τάφροις πελάζων καὶ νεῶν προβλήμασιν.
 ὅταν δ' ἔρημον χῶρον ἐμβαίνω ποδί,
 δίβαμος εἶμι· τῆδε σύγκειται δόλος.

« Je couvrirai mon dos d'une peau de loup, je coifferai ma tête de la gueule béante de l'animal, j'ajusterai à mes bras les pattes de devant et à mes jambes les pattes de derrière. Comme un quadrupède, j'imiterai la marche du loup, pour que les ennemis ne puissent me découvrir tandis que je longerai les fossés et les défenses des navires. Mais lorsque je mettrai le pied dans un endroit désert, je marcherai sur mes deux jambes. Voilà en quoi consiste ma ruse. »

- 9 Ce détail de la démarche animale n'est pas présent dans *l'Iliade* mais est ajouté par le dramaturge qui accentue le trait épique pour en faire un costume théâtral, à l'aide notamment des termes σκευή (v. 201-202), μιμήσομαι (v. 211) et μίμων (v. 256)³. Ce que fait l'auteur du *Rhésos* ici⁴, c'est dramatiser la comparaison homérique que comprend généralement la scène typique du héros entrant dans la bataille : le guerrier n'est plus comme chez Homère simplement comparé à un animal mais se métamorphose en animal. Parmi toutes les peaux animales de la Dolonie, le dramaturge ne retient que cette peau de loup de Dolon qui, dans les représentations vasculaires étudiées par François Lissarague⁵, va connaître la plus grande fortune. Parmi ces représentations de Dolon, toutes rendent visible la peau de loup, la queue, le sexe ou les poils de l'animal. Une seule représentation vasculaire, celle d'un lécythe à figures rouges du milieu du V^e siècle, montre Dolon marchant à quatre pattes. Ce qu'on voit donc c'est que d'une part la peau de loup de Dolon a été très tôt populaire et considérée comme spectaculaire, d'autre part des vases à la pièce, la démarche est la même : montrer la peau de loup comme un accoutrement comique, exagéré, parce que Dolon, de prétendu chasseur, va devenir chassé et se faire tuer par Ulysse et Diomède. Comme l'a souligné François Lissarague, l'espion troyen est pris à son propre piège, comme si Ulysse et Diomède l'avaient pris au mot, en le traitant comme un animal. Si le motif est antérieur à la pièce, le choix du dramaturge ne répond donc pas pour moi à une volonté de réalisme⁶ mais bien à celle de faire de Dolon un personnage de théâtre et un personnage comique.

Athéna travestie

- 10 Dans le *Rhésos*, les hommes ne sont pas les seuls à se déguiser puisqu'une déesse, Athéna, décide elle aussi de jouer un rôle afin de tromper l'ennemi. Nous avons vu que le dramaturge recourait déjà à un *deus ex machina* en fin de pièce avec la Muse, mais il fait également intervenir une divinité, Athéna, au milieu de la pièce. La déesse, dans le chant X, se fait reconnaître au début de la mission d'Ulysse et Diomède en leur envoyant un héron qu'ils ne voient pas mais dont ils entendent le cri comme un présage (v. 275 et suiv. : « Leurs yeux ne le voient pas à travers la nuit ténébreuse ; mais ils entendent son cri. »). Elle revient ensuite quand ils ont tué Rhésos en s'adressant à Diomède (v. 507 et suiv. : « Mais tandis qu'il remue ces pensées dans son âme, Athéné s'approche et s'adresse en ces termes au divin Diomède : “Songe au retour vers les nefs creuses, fils du magnanime Tydée

³ Pour un développement sur ce point, je me permets de renvoyer à C. Plichon, « Sous la peau de bête », *Gaïa*, 16, 2013, p. 155-170.

⁴ Voir R. Sparks Bond, « Homeric Echoes in *Rhesus* », *AJPh*, 117, 1996, p. 255-273.

⁵ Voir F. Lissarague, « L'iconographie de Dolon le loup », *RA*, 1980, p. 3-30.

⁶ V. Liapis, dans son commentaire de ces vers, renvoie à Flavius Josèphe par exemple, qui atteste de pratiques guerrières comparables.

– à moins que tu ne veuilles qu'il tourne en déroute : redoute qu'un autre dieu n'aille réveiller les Troyens" »). Athéna, dans le *Rhésos*, assiste son protégé, Ulysse, et c'est elle qui décide de la fin de la pièce en donnant pour mission à Ulysse et Diomède de tuer Rhésos. Alors que, dans le chant X, c'est Dolon qui indique aux deux Grecs où se trouve l'allié thrace, dans la pièce, Dolon, parti avant l'arrivée de Rhésos, n'a pu le trahir. Le rôle de la déesse est donc accentué jusqu'à en faire celle qui vient rétablir le destin voulu par la tradition, celle aussi qui dirige les acteurs que sont Ulysse et Diomède en leur indiquant ce que doit être leur action. On songe à Dionysos qui, dans les *Bacchantes*, dirige Penthée vers les ménades dans la montagne en lui indiquant précisément ce qu'il doit faire. Sauf qu'il s'agit là de manipuler la victime quand ici Athéna manœuvre les tueurs. Autre différence : c'est Penthée que Dionysos déguise quand ici c'est Athéna elle-même qui se déguise pour tromper Pâris. Ce dernier fait son entrée sur scène au moment où partent les deux Grecs et Athéna décide alors de le retarder en « feignant d'être son alliée Cypris » (τῶδε σύμμαχος Κύπρις δοκοῦσ' / ἄρωγός ἐν πόνοις παραστατεῖν, « quant à moi, en feignant d'être son alliée Cypris, qui se tient près de lui en auxiliaire dans ses travaux », v. 637 et suiv.). La scène a été beaucoup critiquée : d'abord parce que nulle part ailleurs dans les pièces que nous possédons un dieu ne se déguise en un autre dieu. Or il est toujours difficile de juger de l'anormalité d'une pratique d'après le seul corpus réduit que nous possédons. En outre, il me semble que, parce qu'elle est la démonstration exacerbée de l'immense pouvoir des dieux, la transformation d'Athéna ne devrait pas surprendre le spectateur. Les dieux homériques sont caractérisés par leur pouvoir de changer l'apparence des choses, et Athéna plus particulièrement. Déesse de la *mêtis*, elle est une experte en métamorphoses : elle peut prendre toutes les formes qu'elle veut pour séduire et tromper. D'un dieu on peut par définition tout attendre : il ne devrait donc pas être plus choquant de voir Athéna se transformer en Aphrodite que de voir Dionysos se faire homme dans les *Bacchantes*. Ensuite, ce qui a été critiqué et jugé improbable, c'est qu'Athéna, la déesse guerrière, prenne précisément l'apparence d'Aphrodite, son antithèse. Loin d'y voir une frivolité purement gratuite du dramaturge, j'y vois encore un lien étroit avec l'*Illiade* et l'interprétation d'un passage précis, celui où Héra se pare pour séduire Zeus dans le chant XIV, vers 169-185. Non seulement la toilette d'Héra trouve des échos dans celle d'Aphrodite elle-même dans l'*Odyssée* (VIII, 362-366) et dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (v. 58-66), mais Héra demande en plus à la déesse de l'amour de lui prêter « le ruban brodé, aux dessins variés », où résident tous les charmes (v. 214-215). Manière de dire que, temporairement, pour parvenir à ses fins, Héra entre dans la sphère d'Aphrodite en lui empruntant son mode d'action. Héra se fait autre, elle se fait troyenne. L'auteur du *Rhésos* donnerait ainsi une interprétation dramaturgique de la ruse d'Héra en montrant une Athéna qui se mue en son contraire pour mieux tromper les Troyens. Du point de vue scénique, rien n'oblige à imaginer une Athéna travestie en Aphrodite car rien ne nous dit qu'Athéna est visible aux acteurs et aux spectateurs. La reconnaissance comme la tromperie passent en effet par la voix (Δέσποιν' Ἀθήνα, φθέγματος γὰρ ἡσθόμην / τοῦ σοῦ συνήθη γῆρυν', « Maîtresse Athéna, car j'ai reconnu l'articulation habituelle de ta voix », lui dit Ulysse aux vers 608-609 ; σαθροῖς λόγοισιν ἐχθρὸν ἄνδρ' ἀμείψομαι, « Je répondrai à l'ennemi par des paroles corrompues », dit Athéna au vers 639) et l'on peut penser que c'est la voix d'Athéna que l'on entend des coulisses. La reconnaissance de la voix de la déesse est un trait épique : dans l'*Illiade*, Athéna est invisible pour Ulysse et c'est à sa voix qu'il la reconnaît (chant II, v. 182 : « il entendit la voix de la déesse qui parlait »). Si ce n'est que la voix qu'on entend, il suffit qu'Athéna la déguise pour

s'adresser à Pâris qui, à aucun moment, ne dit qu'il voit la déesse mais affirme qu'il a confiance dans ses paroles (v. 663). Cette parousie vocale correspond bien au moment nocturne et à l'incursion discrète des deux espions à l'écoute des sons de la nuit : il ne s'agit pas ici d'interrompre la nuit mais d'accompagner Ulysse par un son, celui de la voix, qui lui est familier contrairement aux sons qui l'égareront, comme il s'agit simplement de rassurer Pâris sur la continuité de la nuit (« Ne crains rien : il n'y a rien de nouveau dans l'armée »). Il faut penser aussi cette apparition par la voix en opposition avec l'épiphanie finale de la Muse qui insiste sur sa visibilité, c'est-à-dire sur le fait qu'il est possible aux Troyens non seulement d'entendre mais aussi de voir la divinité. Donner à voir l'*Illiade*, c'est donc aussi donner à l'entendre, mais autrement que par le chant unique de l'aède, par des voix multiples qui se rencontrent, se heurtent, se leurrent aussi et, contrairement à la parole du maître de vérité, peuvent sonner creux. La spectacularisation de l'*Illiade* est à la fois visualisation et vocalisation. C'est pour cette raison que la pièce, même nocturne, a pu être jouée en plein jour – contrairement à ce qui a parfois été dit. Elle ne cesse en effet de nous dire la nuit, mettant en place, selon les termes de Marco Fantuzzi⁷, une véritable scénographie verbale.

Un spectacle total pour relire la totalité de l'*Illiade*

Athéna travestie : où l'on rejoue le jugement de Pâris

- 11 Je m'interrogerai enfin non plus sur la manière dont le dramaturge se sert de la scène pour donner à voir et donc à entendre l'*Illiade* mais sur les raisons pour lesquelles il use aussi pleinement des moyens du théâtre. C'est qu'il lui a été régulièrement reproché un goût gratuit pour le spectaculaire comme c'est le cas dans cette scène d'Athéna déguisée en Aphrodite⁸. Corrélativement, ce qui a posé problème dans cette scène, c'est le rôle de Pâris qui a été jugé inutile. On s'est en effet demandé pourquoi faire entrer un personnage supplémentaire le temps de vingt-cinq vers (v. 642-667), un personnage qui n'apparaît pas dans le chant X et qui n'a pas d'influence sur la suite de l'action. Le seul motif qui ait été apporté pour disculper l'auteur du *Rhésos* de sensationnalisme, c'est l'idée que Pâris vient occuper sur scène le temps nécessaire au meurtre de Rhésos hors scène. Or, comme le fait remarquer Vayos Liapis, cela ne rend pas à Pâris une fonction dramatique, sans compter que l'action tragique n'est pas soumise au « temps réel⁹ ». Si le dramaturge fait ici entrer Pâris, c'est, me semble-t-il, pour une raison bien plus essentielle, étroitement liée à la lecture que le dramaturge fait du chant X et au nouveau rôle qu'il donne à Athéna. L'auteur du *Rhésos* fait en effet de la venue de l'allié thrace un événement qui aurait pu changer le cours de la guerre et de son meurtre ce qui rétablit le destin. C'est dans les scholies de l'*Illiade* que l'on trouve des versions concurrentes attribuant à Rhésos un rôle bien plus déterminant que celui qui lui est donné chez Homère, un rôle qui conduit les dieux, comme ici, à commanditer son meurtre. Une de ces versions dite « oraculaire » affirme que, si Rhésos et ses chevaux goûtent à l'eau de Troade, il sera invincible. On peut voir une trace de cette version dans les paroles d'Athéna aux vers 600 et suiv. du *Rhésos* :

⁷ Voir M. Fantuzzi, « Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca », *MD*, 24, 1990, p. 27.

⁸ Voir V. Liapis dans *Performance in Greek and Roman Theatre*, G. W. M. Harrison et V. Liapis (dir.), ouvr. cit., p. 286 : « this scene, one is tempted to surmise, has nothing but mere sensationalism to suggest it ».

⁹ Voir V. Liapis, « Staging *Rhesus* », art. cit., p. 248 : « In Greek tragedy, it is by no means necessary for dramatic action to unfold in "real time" ».

Ὅς εἰ διοίσει νύκτα τήνδ' ἔς αὔριον,
οὔτε σφ' Ἀχιλλεύς οὔτ' ἄν Αἴαντος δόρυ
μὴ πάντα πέρσαι ναύσταθμ' Ἀργείων σχέθου,
τείχη κατασκάψαντα καὶ πυλῶν ἔσω
λόγχῃ πλατεῖαν ἐσδρομὴν ποιούμενον

« S'il passe cette nuit jusqu'à l'aurore, ni Achille ni la lance d'Ajex ne sauraient l'empêcher de détruire tout le camp des vaisseaux argiens, d'en renverser les murs et, en forçant les portes, de se tailler par les armes une large brèche ».

Ce qui se joue donc dans cette nuit du chant X lue par le dramaturge, c'est le sort de la guerre tout entière, et c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la présence de Pâris ici au moment précis où Rhésos va être tué : on en revient aux origines de la guerre et au jugement du Troyen. La concomitance des deux événements est symbolique. En effet Athéna, sous le masque d'Aphrodite, conduit Pâris à réitérer son jugement en faveur de la déesse de l'amour (v. 654-655 : κάμοι, μέγιστον δ' ἐν βίῳ κειμήλιον / κρίνας σέ φημι τῆδε προσθέσθαι πόλει, « en te choisissant j'affirme avoir accordé à cette ville le plus grand bien qui soit dans la vie ») tandis qu'elle-même condamne Troie une seconde fois. Ainsi l'adjectif possessif σός dans Μέλει δ' ὁ σός μοι πόλεμος (« Je me soucie de ta guerre », v. 647) n'indique pas simplement qu'il s'agit de la guerre à laquelle Pâris participe mais rappelle également que c'est lui qui l'a provoquée. Lorsque Aphrodite parle de l'honneur (τιμῆς, v. 648) que Pâris lui a fait, c'est à son choix lors du jugement des déesses qu'elle fait allusion et, placé dans la bouche d'Athéna, l'éloge est évidemment antiphastique. C'est l'affront que Pâris lui a infligé qu'Athéna n'a pas oublié et les mots οὐδ' ἀμνημονῶ, « je n'oublie pas », au vers 647, séparés de leur complément par l'enjambement, résonnent comme une parole de vengeance.

Le défilé des guerriers

- 12 Plus généralement, on a reproché au dramaturge le trop grand nombre de personnages présents sur scène : Vayos Liapis dit ainsi qu'il convoque « more characters than he knows what to do with¹⁰ » et se retrouve avec des personnages redondants. Alors que l'épopée se caractérise par la prolifération des héros, le théâtre au contraire, qui resserre le temps et le lieu de l'action, n'en mobilise qu'un nombre restreint. Je vois donc d'abord dans cette extension du nombre de personnages – onze au total – une volonté de faire monde au sein même de l'économie théâtrale. Ainsi, au même titre que celle de Paris, la venue sur scène d'Énée dans le premier épisode a été jugée inutile. Au moment où le chœur des soldats troyens se retrouve au lit d'Hector pour lui annoncer que des feux sont allumés en face et alors qu'Hector est prêt à repartir au combat, Énée arrive et le retient dans son impatience, l'enjoignant à la prudence. Il repart après qu'ils ont décidé d'envoyer un espion. Alors que dans le chant X (v. 299 et suiv.) la décision d'envoyer un espion est prise immédiatement par Hector, sans faire l'objet d'un débat, ici il faut l'intervention d'Énée pour qu'Hector soit amené à faire appel à Dolon. Le premier objectif du dramaturge est à mon sens de montrer très concrètement ce que signifie pour des guerriers de prendre une décision la nuit, c'est-à-dire à un moment inattendu, face à un événement qu'ils ne comprennent pas – comme le dramaturge montre très concrètement ce que signifie pour des espions de pénétrer le camp ennemi de nuit. L'auteur du *Rhésos*, à travers Énée et Hector, représente et systématise

¹⁰ Voir V. Liapis, « Staging *Rhesus* », art. cit., p. 246.

deux attitudes héroïques épiques : celle de l'homme fort et celle de l'homme délibérant. Reste que l'on peut se demander pourquoi il a choisi Énée, alors même que cette scène entre lui et Hector dans le *Rhésos* fait écho à une scène entre Hector et Polydamas au chant XII (v. 65 et suiv.) de l'*Illiade*. En effet, même si dans l'*Illiade* Énée est appelé « bon conseiller des Troyens¹¹ », il n'est cependant jamais mis en situation de conseiller Hector. Le choix de faire venir Énée sur scène est en réalité à mettre en lien avec celui de faire venir Pâris. Avec Hector, ils incarnent à eux seuls tout ce qu'est Troie : Pâris figure la transgression, l'origine de la guerre, Hector est le défenseur de Troie, celui qui meurt pour et avec sa cité, Énée enfin incarne l'au-delà de la guerre, la survie du peuple troyen après la destruction de la cité. Si le poète a choisi de mettre en scène cette triade symbolique, c'est parce qu'il fait du chant X un chant paradigmatique et synthétique, où se joue l'histoire de Troie. Ainsi le spectateur voit-il défiler devant lui les grands acteurs de la guerre de Troie : Hector, Énée, Pâris, Ulysse et Diomède. On pourrait penser qu'Achille manque à ce grand spectacle si le poète du *Rhésos* ne lui avait trouvé un double dans le personnage de Rhésos. Lorsqu'il arrive par les bois de l'Ida et effraye les bergers, le tableau que le berger donne de lui fait référence à Achille revenant sur le champ de bataille au chant XVIII : comme lui, il est aurolé de lumière, porte la tête de Gorgone, et sa seule apparition provoque la peur. Comme Achille, Rhésos possède des chevaux exceptionnels et une armure d'or. Le parallèle entre les deux héros apparaît nettement dans le discours de la Muse, qui rejoint en de nombreux points celui de Thétis dans le chant XVIII (v. 50 et suiv.) de l'*Illiade* : les deux héros ont une mère divine, tous deux sont envoyés à Troie, où ils sont voués à mourir pour la douleur de leur mère. La rivalité entre les deux héros est donc aussi une rivalité poétique : à travers le personnage de Rhésos, le poète donne une interprétation, non seulement du chant X, mais de l'épopée homérique dans son ensemble, comme rivale d'une possible épopée de Rhésos qu'elle aurait évincée. Et la tragédie est la célébration de cette épopée manquée d'un héros glorieux sans acte de gloire.

- 13 De nombreux philologues, comme Edouard Frankel cité par Vayos Liapis en exergue de son étude sur la mise en scène du *Rhésos*, accordent au dramaturge un talent certain pour la scène et admettent que la pièce offre un spectacle extrêmement riche et inventif. Mais cette concession est souvent là pour tempérer la critique : critique des incohérences, des maladresses, des excès. Ce que j'ai essayé de montrer, c'est qu'au contraire ces choix de mise en scène, qu'ils paraissent archaïsants – comme l'absence de *skéné* – ou au contraire semblent être la marque d'un théâtre tardif – comme la nécessité d'un quatrième acteur – ou encore complètement incongrus et indignes d'un théâtre dit sérieux – comme le déguisement d'Athéna en Aphrodite –, tous ces choix font sens dès lors qu'on les lie à la volonté de mettre l'*Illiade* en spectacle. Le dramaturge a d'abord la volonté d'égaliser l'ambition totalisante de l'épopée en utilisant tous les outils que le théâtre met à sa disposition, en maximisant les potentialités du théâtre : c'est ainsi que pour convoquer le personnel épique il utilise le plus grand nombre de personnages possible, fait intervenir les dieux et utilise la machinerie. Il propose ensuite une lecture littérale et théâtrale de la métaphore épique, qu'il concrétise, réifie et radicalise : c'est Dolon qui achève de se faire loup, c'est Athéna qui ne se contente plus comme Héra

¹¹ *Illiade*, V, 180 ; XIII, 463 ; XVII, 485 ; XX, 83.

d'emprunter à Aphrodite mais se transforme en elle, c'est Rhésos qui de guerrier devient dieu. C'est que le temps et le lieu scéniques rassemblent et resserrent les personnages et les épisodes de l'épopée, comme si l'épopée entière se concentrait dans cette nuit spectaculaire : sur la scène du *Rhésos* se noue et se dénoue le destin de la guerre. Le dramaturge interprète le chant X comme un chant emblématique des enjeux de l'épopée : la place des hommes et des dieux, la sauvagerie et l'aura du héros. Mais ce sur quoi nous interroge également la pièce, c'est sur la transmission de l'héritage poétique à travers cette nouvelle forme qu'est le théâtre : comment matérialiser ce lieu intermédiaire qu'est la plaine de Troie, comment faire vivre, agir et souffrir des personnages devant le spectateur, comment surtout les faire parler. Car si la pièce donne à voir *Illiade*, elle donne aussi à l'entendre : comme Rhésos, héros sans action qui apparaît parle et meurt, le théâtre est art d'images et de paroles.