



**HAL**  
open science

## Troie et les Troyens dans le Rhésos

Caroline Plichon

► **To cite this version:**

Caroline Plichon. Troie et les Troyens dans le Rhésos. Institut des sciences et techniques de l'Antiquité, 2009, Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique, 1147, pp.229-240. halshs-04787349

**HAL Id: halshs-04787349**

**<https://shs.hal.science/halshs-04787349v1>**

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 - ShareAlike 4.0 International License

---

## L'image de Troie et des Troyens dans le *Rhésos*

Caroline Plichon

### Résumé

Le Rhésos, contrairement aux autres pièces troyennes d'Euripide, se déroule dans le camp troyen en temps de guerre. Les plus grands guerriers y sont représentés vivants et emplis de l'espoir de la victoire. Le dramaturge offre ainsi une représentation symbolique de la cité et de son histoire à travers les trois piliers qu'en sont Hector, Paris et Énée. Même si ces héros sont dans cette pièce bien en vie, l'ombre de la mort plane sur eux, et le destin figuré par la tradition homérique affleure malgré eux dans le langage. On voit aussi que la représentation des "autres" que sont les Troyens se fait au miroir des Grecs : les Troyens, dans le Rhésos, ne font que redoubler les actions de leurs ennemis. Or, le dramaturge conduit jusqu'au bout cette similitude entre les deux camps en recomposant le matériau épique de sorte à figurer ce que serait une épopée où les Troyens triompheraient.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Plichon Caroline. L'image de Troie et des Troyens dans le *Rhésos*. In: Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2009. pp. 229-240. (Collection « ISTA », 1147);

[https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_2009\\_ant\\_1147\\_1\\_2737](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_2009_ant_1147_1_2737)

---

Fichier pdf généré le 06/05/2018

## L'image de Troie et des Troyens dans le *Rhésos*

Caroline PLICHON  
Université de Lille 3

Le *Rhésos* est une pièce singulière à de nombreux égards, et sur de nombreuses questions elle fait figure pour nous de cas d'école et de témoin privilégié. Ainsi, parmi les pièces qui nous sont parvenues, elle est la seule, avec le *Cyclope*, à reprendre la trame d'un chant homérique, le chant X de l'*Iliade*. Nous savons que d'autres pièces procédaient de la même façon : Eschyle avait composé une *Achilléide*, qui comportait trois pièces, les *Myrmidons*, les *Néréides* et les *Phrygiens*, et trouvait sa matière dans le chant XXIV de l'*Iliade*, et une pièce intitulée *Europe* ou les *Cariens*, qui traitait de la mort de Sarpédon. Mais il ne nous reste de ces œuvres que des fragments. Cette particularité du *Rhésos* met la question générique au centre des analyses : la pièce est exemplaire pour l'étude du passage du narratif au dramatique, de l'épopée à la scène tragique.

Or, l'une des premières conséquences du déplacement générique est le choix d'un camp : le dramaturge, en effet, est tenu par des contraintes spatiales ; il ne peut, comme l'aède, représenter parallèlement les actions qui ont lieu chez les Grecs et chez les Troyens et transporter l'auditoire d'un camp à l'autre. Il choisit donc de situer l'action dans le camp des Troyens, c'est-à-dire dans le camp de l'ennemi. Donner la parole à l'ennemi est devenu un *topos* de la scène tragique depuis les *Perses* d'Eschyle et c'est également ce que fait Euripide dans les *Troyennes* ou dans *Hécube*, sauf que, dans ces dernières, l'action se déroule dans le camp grec, où l'ennemi est là en captif. Là où le poète du *Rhésos* se distingue, c'est en situant l'action de sa pièce en temps de guerre. Les Troyens, dans le chant X, ne sont pas encore vaincus. Ils sont au contraire dans une phase de victoire. Ce n'est donc pas à une Troie détruite et meurtrie, une Troie des femmes et des enfants, que nous avons affaire – comme dans *Hécube*, les *Troyennes* ou *Andromaque* –, mais à une Troie des guerriers, une Troie qui n'a pas encore renoncé, une Troie en plein espoir de victoire. Pour le dire autrement, Troie dans le *Rhésos* n'appartient pas au passé mais vit au présent : la cité est debout, derrière le champ de

bataille, Priam et les anciens sont là dans les murs<sup>1</sup>, la demeure d'Hector l'attend, les richesses de la cité n'ont pas encore été pillées et Hector peut encore supposer qu'un berger vient lui parler de la prospérité des troupeaux<sup>2</sup>. En outre, Troie a non seulement un présent mais aussi un futur, puisque la pièce se ferme sur un avenir : Hector a confiance dans le jour qui vient et qui doit leur apporter la victoire (v. 991-992 : πέποιθα Τρωσὶ θ' ἡμέραν ἔλευθέραν / ἀκτῖνα τὴν στείχουσαν ἡλίου φέρειν, « je crois que la lumière du soleil qui s'avance apporte le jour de la liberté pour les Troyens »). Il faut alors se demander comment le poète fait vivre sous les yeux du spectateur celle qui est par définition « l'autre cité », ceux qui dans la tradition sont « les autres » des Grecs et comment, précisément, cette actualisation de Troie compose avec la tradition.

Cependant, on constate, dans le *Rhésos*, que la représentation de l'altérité fondamentale que sont Troie et les Troyens se fait dans les termes du Même : les Troyens apparaissent en effet comme le double des Grecs et si, dans le *Rhésos*, est envisagée une épopée où les Troyens sont les vainqueurs, elle se construit comme une *Iliade* inversée. Si bien qu'on peut se demander s'il s'agit encore de dire l'altérité ou au contraire de dire, à travers les Troyens, quelque chose de l'identité grecque. Le dramaturge fait ainsi de l'espace scénique un territoire indéfini, où la frontière entre Grecs et Troyens se brouille dans un jeu de miroirs. Comme si, avec les moyens qui sont les siens, il parvenait à transposer les techniques narratives de l'aède et recréait dans l'espace scénique la simultanéité temporelle de l'épopée. Or, ce jeu de miroirs entre les camps grec et troyen existe déjà dans l'*Iliade* et la scène tragique sert alors de révélateur à ce qui est seulement sous-jacent dans l'épopée : elle donne à voir un motif souterrain de l'épopée.

Néanmoins, le poète fait plus que montrer la similitude profonde qui existe entre les deux camps : il exploite cette idée jusqu'au bout en se demandant ce que serait une épopée troyenne. La Troie du *Rhésos*, en effet, est double : la cité, qui s'achemine vers la mort, se double de son reflet fantasmagorique, une Troie triomphante et en paix, qui célèbre ses héros. Il faut voir alors comment ces deux idées concurrentes de Troie cohabitent et interfèrent dans la pièce. En d'autres termes, il faut se demander comment le poète peut écrire une épopée à rebours de l'épopée, avec quel matériau, comment la tragédie *Rhésos* recrée une image de Troie qui lui est propre en se nourrissant de l'épopée homérique, en composant avec elle, mais aussi en s'en écartant.

Nous verrons donc dans un premier temps en quoi le *Rhésos* est une pièce des Troyens, c'est-à-dire une pièce qui nous donne à voir ce qu'est Troie à travers ses hommes.

---

1 Voir *Rhésos*, v. 879-881.

2 Voir le premier épisode du *Rhésos*, v. 264 s.

Et le masculin est important ici, car si le *Rhésos* s'oppose aux autres pièces troyennes comme *Hécube* ou *les Troyennes*, ce n'est pas seulement parce que l'action se situe dans le camp troyen durant la guerre, c'est aussi parce que c'est une pièce sans femme ou quasiment, les seules femmes qui apparaissent ici étant les déesses, Athéna et la Muse. Nous analyserons ensuite le paradoxe qu'il y a à représenter ces Troyens au miroir des Grecs et à faire de la scène un lieu où les deux camps s'échangent l'image l'un de l'autre. Enfin nous verrons comment la tragédie fraye avec l'épopée pour composer une *Iliade* troyenne et quelle est l'image composite de Troie qui ressort de cette confrontation.

## Une pièce des Troyens

La pièce fait donc entrer le spectateur dans le camp des Troyens, mais au lieu d'éclairer les zones d'ombre de l'épopée homérique, cette incursion, par ses inversions et ses déplacements, suscite l'obscurité et l'étrangeté plus qu'elle ne les résout. Le début du *Rhésos* prend en effet le contre-pied exact du début du chant X. La pièce nous est parvenue sans prologue. Le spectateur y entre donc sans guide ni éclaircissement. L'action commence à la couche d'Hector, alors que le premier vers du chant X nous emmenait *παρὰ νηυσὶν Παναχαιῶν*, « près des navires des Panachéens ». Et, alors que dans le chant X, seul Agamemnon est éveillé, dans le *Rhésos* Hector dort et les gardes sont venus l'éveiller. Voilà la perspective renversée : dans le chant X, ce sont les feux devant Ilios (v. 12-13) qui inquiètent Agamemnon, dans le *Rhésos* ce sont ceux que les Grecs ont allumés qui alertent le chœur (v. 41). Mais alors que l'aède se transporte d'un camp à l'autre (au vers 299 du chant X, nous passons dans le camp troyen), la pièce ne nous fera pas quitter le camp troyen. En ce début, le spectateur ne dispose que d'une vue partielle des événements, celle des Troyens : les feux du camp grec sont livrés comme une énigme à l'interprétation troyenne ; on ignore ce qu'ils signifient et ce qui se passe en face. Le passage de l'épopée à la tragédie ne signifie donc pas seulement un déplacement géographique, mais il s'accompagne d'un basculement épistémologique : de l'omniscience des Muses, on passe à l'énigme d'une pièce sans prologue et au savoir partiel d'un spectateur confronté aux feux mystérieux du camp d'en face.

Le *Rhésos*, comme nous l'avons dit, est la seule pièce que nous ayons qui se déroule durant la guerre du côté des Troyens : dans les autres pièces, ils apparaissent en tant que vaincus, après la guerre, et ce ne sont plus les guerriers qui sont au premier plan mais les femmes, captives. Ailleurs Hector n'est évoqué qu'après sa mort. La Troie du *Rhésos* au contraire n'est pas une cité perdue, saccagée et en deuil de ses guerriers mais une cité qui se bat. Les princes troyens, absents du théâtre antique, sont ici en force :

Hector bien sûr, omniprésent, mais aussi Énée et Pâris viennent tour à tour sur scène. C'est que la représentation de la cité passe avant tout par ceux qui la constituent et sans lesquels elle n'est plus : Troie n'est pas tant un lieu qu'une histoire spatialisée, incarnée par ses citoyens, à commencer par les soldats qui forment le chœur. Quant à Pâris, Hector et Énée, à eux seuls, ils résument l'histoire de Troie : la faute à l'origine de la guerre, la lutte et la survie. Ni Énée ni Pâris n'apparaissent dans le chant X<sup>3</sup>, et si le poète du *Rhésos* les introduit, c'est qu'il y va ici du destin de Troie.

Ces personnages, cependant, ne sont pas des citations du chant X, mais des reconstructions. Car le dramaturge, par un travail de synthèse, révèle sur scène leur identité épique. Ainsi le poète du *Rhésos* ne superpose pas son Hector à l'Hector du chant X comme un calque sur son modèle, mais il le construit en empruntant à plusieurs passages de l'*Iliade*. Le présent scénique cristallise les différents aspects du personnage tels que la durée iliadique les constitue : on peut citer comme exemples de ces moments-clés condensés dans le *Rhésos* le conflit qu'a Hector avec Énée, qui reproduit celui qu'il a au chant XII de l'*Iliade* avec Polydamas ; quant au désir qu'il a d'incendier les vaisseaux, il apparaît au chant VIII et ne sera réalisé qu'au chant XVI. Pour Pâris est montré l'essentiel de ce qui le constitue : sa relation érotique avec Aphrodite. Dans le quatrième épisode en effet, lorsqu'Athéna se transforme en Aphrodite, Pâris est amené à réitérer sa préférence pour la déesse de l'amour (v. 653-655 : « Tu es toujours bonne pour la cité et pour moi, et en te choisissant j'affirme avoir accordé à cette ville le plus grand bien qui soit dans la vie »). Ce faisant, c'est le choix de Troie qu'il réaffirme, Troie qui a élu l'amour comme le bien suprême et qui est, fondamentalement, une cité érotique, comme il est rappelé plus tôt dans la pièce<sup>4</sup>. Quant à Énée, il est à part, car, comme nous l'avons dit, il apparaît ici dans un rôle de substitution. Cependant, ce déplacement en dit long : sa présence, déjà dans l'*Iliade*, fait signe vers un autre destin, vers un au-delà du texte. Énée, en effet, est celui qui va survivre la guerre ; il est celui qui, dans l'*Iliade*, n'est jamais tout à fait à sa place<sup>5</sup>.

Troie est ainsi représentée, incarnée par ses guerriers qui viennent dire son histoire. Mais ces guerriers, le chœur les ancre dans les moments lyriques au sein d'une généalogie mythique. Ils sont pour lui les représentants des dieux, qui chérissent la ville de Troie.

---

3 Dans l'*Iliade* (chants XII, XII, XVIII), c'est Polydamas qui joue auprès d'Hector le rôle de conseiller dévolu à Énée dans le *Rhésos*.

4 Voir les vers 360 s.

5 Voir à ce sujet G. NAGY, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, 1994, p. 311 s. ; Ph. ROUSSEAU, *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*, Doctorat d'État, Lille, 1995, p. 74 s., p. 522 s.

C'est pourquoi il invoque successivement la protection d'Hermès (pour Dolon, v. 216 s.), d'Apollon (pour Dolon toujours dans le premier stasimon), d'Adrastée et de Zeus (pour Rhésos dans le deuxième stasimon). Et lorsque le chœur s'interroge sur l'identité troyenne, il décline la généalogie de Troie à travers les trois noms *Dardanidais* (v. 230), *Troïas* (v. 231), et *Iliadas* (v. 236) : car en appelant les Troyens Dardanides, le chœur demande à Apollon de les aider en tant que race divine, chère à Zeus, Dardanos, fils de Zeus, étant le plus lointain ancêtre des Troyens. Si le chœur convoque la présence divine, si les Troyens sont sous la protection du nom d'Apollon – ils ont choisi pour mot de passe le nom *Phoïbos* – et si les guerriers sont des images presque divines dans les moments lyriques, les dieux désertent cependant le camp troyen : Apollon ne veillera pas sur Dolon et n'empêchera pas le meurtre de Rhésos. Et lorsqu'une présence divine intervient, c'est pour leur nuire ou les condamner : c'est Athéna qui dirige Ulysse et Diomède sur Rhésos. Les Troyens ne cessent ainsi de tresser autour d'eux un réseau de références mythiques pour se protéger, mais c'est une ville qui se résume à ses hommes, guerriers ou héros, qui tentent tant bien que mal de pallier l'absence des dieux.

Le chœur, dans cette pièce, ne cesse donc de conforter et de tenter de préserver une fragile identité. Il retrace et rassemble toute l'histoire troyenne, tâchant de réunir autour de son récit et de ses chants une communauté qui doute et s'interroge. Or, le dramaturge laisse entendre que ce désir de totaliser une histoire et de ramasser une identité implique également d'annoncer la ruine à venir et d'énoncer la fin. Car si l'origine de la guerre est rappelée à travers l'entrevue de Pâris et d'Aphrodite au milieu de la pièce, la fin de Troie est anticipée par un jeu de références à l'*Odyssée* dans l'*epiparodos* (v. 715 s.). Ulysse, à la faveur de la nuit, vient d'échapper aux mains du chœur, qui rapproche alors l'événement présent d'un autre épisode de la geste odysseenne : la venue d'Ulysse dans Troie déguisé en mendiant. Or, dans le chant IV de l'*Odyssée*, on trouve un même parallèle mais cette fois l'épisode d'Ulysse mendiant est relié à la prise de Troie. Le poète du *Rhésos* joue ici avec la connaissance qu'a son public de l'épopée homérique, constamment à l'arrière-plan. Si bien que ce qui se dit sur scène interfère perpétuellement avec la tradition poétique et double le discours des personnages d'un sens second. Sous les mots du chœur, le spectateur entend les allusions au chant IV de l'*Odyssée*, et derrière la figure d'Ulysse mendiant, il devine l'Ulysse preneur de Troie<sup>6</sup>. Le chœur résume donc bien toute l'histoire troyenne, mais c'est parce qu'il en annonce, sans le savoir, la fin. Par ce savant jeu d'échos, le spectateur saisit que cette nuit du chant X est l'anticipation de la prise de Troie. Le chœur ne cesse de vouloir

6 Voir aussi « Odisseo mendicante a Troia et a Itaca : [Eur.] "Rh." 498-507, 710-719 e Hom. "Od." 4, 244-258. » dans *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei testi Classici* 36, 1996, p. 175-185.

ramasser l'histoire troyenne et de la saisir comme un retour cyclique du passé, espérant exorciser ainsi les malheurs présents et les présages de cette nuit. Cependant, s'annonce comme malgré lui dans les mots qu'il emploie la condamnation à venir de Troie.

## Les Troyens au miroir des Grecs

Si le dramaturge place le spectateur du côté troyen, l'espace scénique est pourtant un lieu de rencontre, où la frontière entre Grecs et Troyens se brouille. Il n'est pas fortement caractérisé, le décor en est réduit au minimum : tout se passe autour du lit de feuilles d'Hector, qui le délaisse momentanément au milieu de la pièce. Dès l'ouverture de la pièce, le dramaturge met en place la confusion des deux camps en inversant le motif iliadique des feux. Par la suite, l'assemblée qui se tient à la tente d'Hector reproduit celle du chant X autour d'Agamemnon. Ce qui constitue donc des lieux séparés dans le chant de l'aède se rassemble en une seule représentation scénique ; la simultanéité temporelle est traduite spatialement. Cependant, il ne s'agit pas là seulement d'une contrainte générique : le dramaturge aurait pu procéder autrement, en s'en tenant strictement à ce qui se passait chez les Troyens dans le chant X. Ce qu'il a fait, c'est mettre à jour et donner à voir un motif déjà présent dans l'*Iliade*, celui de la réversibilité des camps : les navires grecs sont une « contre-cité », symétrique de Troie et l'incendie des vaisseaux équivaut à l'incendie de la ville<sup>7</sup> ; la terre barbare, étrangère, est en réalité une terre fraternelle, la destinée de Troie et celle de la Grèce sont une seule et même destinée.

Mais la réversibilité des lieux se prolonge dans la pièce par une réversibilité des situations. Quand Hector s'est éloigné de son lit, au quatrième épisode, deux Grecs se présentent, Ulysse et Diomède, qui font basculer le drame en y introduisant un nouveau point de vue sur les événements. Or, si on analyse comment est construit ce nouveau point de vue, on s'aperçoit qu'il est en fait le symétrique du point de vue troyen. En effet, Ulysse et Diomède délibèrent sur ce qu'ils doivent faire comme Hector et Énée au début de la pièce. Les interrogations des Grecs sur les intentions de leurs ennemis répercutent celles des Troyens et la répétition est non seulement dans la situation mais aussi dans le langage : les mots qu'emploient les Grecs font écho à ceux qu'avaient employés leurs

---

7 Sur le motif du feu dans l'*Iliade*, voir Ph. ROUSSEAU, *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*. Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'*Iliade*, p. 160 s. ; G. NAGY, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, p. 382-384 ; C. WHITMAN, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, 1958, p. 133 s.



ennemis auparavant (πῶς : la question du comment faire, v. 587/ v. 116 ; αἰσχρόν : le déshonneur de l'inaction, v. 589/ v. 102 ; enfin Diomède qualifie Hector de θραούς, terme qu'avait précisément utilisé Hector pour Ulysse). Si bien que la différenciation entre les deux camps se brouille, dans un jeu de miroirs où Grecs et Troyens vont par paires : de même que, dans cette scène du quatrième épisode, Ulysse reprend la posture d'Énée et Diomède celle d'Hector, il y a dans la pièce d'autres jeux de doubles. L'espion troyen Dolon (dont le nom est déjà signifiant) se pose comme un double d'Ulysse, qu'il veut dépasser en ruse. Mais il prétend aussi rivaliser avec Achille : la scène où Hector propose à Dolon toutes sortes de récompenses en échange de ses services (v. 154-194) rejoue l'ambassade du chant IX auprès d'Achille, et ce sont les chevaux d'Achille que Dolon choisit finalement comme prix.

Le véritable Achille troyen ne sera pas Dolon cependant, mais l'allié thrace Rhésos aux chevaux extraordinaires. Son apparition en effet, telle qu'elle est rapportée par le berger dans le deuxième épisode, rappelle la réapparition d'Achille sur le champ de bataille au chant XVIII de l'*Iliade* : Rhésos est entouré d'un éclat aveuglant, il porte la tête de Gorgone sur son bouclier et il provoque la peur. La lamentation de la Muse, mère de Rhésos, à la fin de la pièce, se modèle sur la lamentation de Thétis au chant XVIII et achève le parallèle constant entre les deux héros. Cependant le paradoxe soulevé ici n'est pas des moindres : le sauveur potentiel des Troyens n'est pas un Troyen, mais un Thrace. Et, si Hector s'adresse à lui comme à un φίλος et un ἑγγενής (« frère de race », v. 404), il n'en demeure pas moins que les Troyens le mettent à part, à l'écart de leurs rangs. Surtout, Hector se montre incapable de voir en Rhésos celui qui pourrait faire basculer le cours de la guerre. Pour lui, le salut ne peut venir de l'extérieur, il ne peut venir de qui n'a pas vécu le long siège de la cité. Dans ses paroles se dessine une autre conception de l'identité troyenne, qui en fait une identité de la peine endurée : sont véritablement Troyens ceux qui ont combattu durant toutes ces années à leurs côtés, qui ont supporté le froid glacial et la chaleur desséchante (v. 416-417), ceux qui sont enterrés dans la terre de Troie (v. 414-415). Cette identité exclut l'étranger, le tard venu, l'homme du présent qu'est Rhésos. L'altérité ici se confond avec l'irruption du présent dans un temps long et cyclique : les Troyens refusent l'étranger comme ils refusent la faille du présent. Et, c'est ce refus qui les condamne : c'est, paradoxalement, le désir de sauvegarder l'identité troyenne qui cause la ruine de Troie.

Cependant, seuls, les Troyens sont condamnés à n'être que de pauvres simulacres des Grecs. Dolon, on l'a dit, prétend rivaliser à la fois avec Ulysse et avec Achille. Mais il est à chaque fois dans l'excès : imitant Achille au chant IX dans son refus des récompenses, il finit cependant par en demander une et s'écarte ainsi de son modèle. Sa ruse, elle aussi, est excessive, puisqu'il va jusqu'à se déguiser en loup pour tromper

l'ennemi. Enfin, le simple fait de vouloir concilier deux modèles héroïques antithétiques, la force et la ruse, est intenable. L'entreprise de Dolon est vouée à l'échec. Les Troyens n'apparaissent donc pas à leur place dans le présent scénique, car ce ne sont pas des hommes du présent, mais ils sont pris entre un passé perdu et un avenir qu'ils projettent comme le retour bienheureux du passé. Ils ne savent quoi faire de ce temps nocturne, de ce temps en trop, et leurs actions sur le champ de bataille ne font que redoubler celles de l'ennemi.

## L'épopée des Troyens

Troie n'est pas seulement un lieu, une communauté de guerriers ou le reflet inversé du camp grec, elle est aussi une réalité épique, un lieu textuel forgé à travers les mots de l'épopée. Construire une autre Troie, rêver le temps d'une représentation à un autre destin possible d'Ilion, c'est alors travailler à rebours du texte épique. À rebours, ce n'est pas seulement en empruntant les motifs et les traditions de l'épopée, mais c'est aussi en inventant une autre épopée, celle de l'autre camp, celle des vaincus qui ne chantent plus. Il faudra alors forger des héros semblables aux Ulysse et aux Achille grecs, se plier à la vocation exhaustive de l'épopée en rappelant les origines et les fins de la guerre et inventer un nouveau langage qui dise l'impossible épopée des Troyens.

Le poète du *Rhésos* fait plus que mettre en évidence la parenté des deux cités, il mène jusqu'à son terme la réversibilité des camps. La pièce en effet ne se borne pas à nous montrer l'*Iliade* d'un point de vue troyen, elle renverse l'horizon diégétique de l'épopée en montrant ce que serait une épopée où Troie triomphe. Changer les feux de camp au début de la pièce, c'est rendre confuse la *Dios boulè*, le dessein de Zeus. Dans l'*Iliade*, les feux qui brillent au sein du camp troyen annoncent l'incendie à venir des vaisseaux par Hector ; et cet incendie, selon le plan de Zeus, marque contradictoirement la fin de la victoire troyenne et le début de la contre-offensive grecque. Dans le *Rhésos*, le dramaturge déplace les feux pour construire une logique nouvelle et ouvrir la pièce à un autre possible. Dès lors, les Troyens ont comme le champ libre pour reconfigurer leur destin. Deux héros providentiels vont se présenter successivement, autour desquels vont se cristalliser les espoirs de Troie : Dolon, puis Rhésos. Autour de chacun va s'ébaucher une possible épopée troyenne. Et c'est le chœur qui la chante, dans le premier stasimon d'abord, puis dans le deuxième. À chaque fois, le chœur construit une image de Troie en accord avec son sauveur : pour Dolon, c'est une Troie apollinienne, guerrière et vengeresse ; pour Rhésos, une Troie de Zeus, érotique et en liesse. Mais ces héros sont des simulacres d'Ulysse ou d'Achille, et si le chant qui les célèbre les hausse au rang de

sauveurs de Troie, ils sont cependant sans exploit ni action. Ces héros ne sont que des images ou des noms, une pure fiction du discours encomiastique de l'épopée. Car la mort de Dolon est sans écho, et son absence ne suscite aucune inquiétude ; tandis que Rhésos meurt dans son sommeil, sans voir le jour tant attendu de son *aristie*. Ils sont un nom et un renom, mais sans action : des héros dépossédés de leur exploit, des fantômes à qui l'on a dérobé leur acte, une mémoire épique sans souvenir donc.

L'épopée troyenne qui se dessine en filigrane de la pièce rejoue les origines et les fins de la guerre, comme s'il s'agissait d'en ramasser et d'en totaliser les épisodes, depuis son commencement jusqu'à son terme. Mais ces origines et cette fin sont en décalage avec le récit de la tradition. Le poète crée un tremblé de la tradition, en mettant au jour tous les possibles qu'elle a fait taire. Ce n'est plus Hélène qui est désignée comme cause du malheur mais Agamemnon et Ménélas (v. 257 s.), qui ont mené contre Troie leur armée de navires. Quant au beau-frère qu'Hélène pleure et dont elle tient la tête entre ses mains (v. 260-261), ce n'est plus Hector – comme dans le chant XXIV de l'*Iliade* – mais Agamemnon. Et c'est alors le sens de la lamentation qui en est transformé. Le poète se sert du matériau épique (lamentation d'Hélène pour Hector dans le chant XXIV, v. 761-776, mots d'Euphorbe menaçant Ménélas de décapitation dans le chant XVII, v. 39 s.), mais pour construire une situation utopique et paradoxale : celle d'Hélène recevant la tête coupée d'Agamemnon et entonnant une lamentation qui se transforme en injure sur le mort.

Cette épopée chantée, avec ses épisodes et ses héros, ne vient pas conforter seulement une Troie guerrière, inquiète de son avenir ; elle célèbre aussi l'identité d'une communauté et revêt une fonction sociale que le chant du chœur met en abyme quand il décrit les banquets et évoque les thiasés. À l'image d'une cité héroïque et triomphante se superpose ainsi au fil des chants l'image d'une cité heureuse et en paix, la « vieille Troie » (παλαιὰ Τροία), revenue à elle-même (v. 360 s. : « Est-ce qu'un jour à nouveau la vieille Troie fera durer tout le jour ses thiasés de buveurs, qui font naître les amours avec des airs de lyres... ? »). Dans ce chant de célébration, le chœur évoque un passé qu'il veut voir revenir. En effet, ce qu'il espère pour l'avenir, ce n'est pas une cité nouvelle, différente, changée par la guerre, c'est la cité figée de sa mémoire. Il ne tient pas compte de la faille qu'introduit l'événement présent, qui bouleverse la temporalité, empêchant à jamais un retour à l'identique du passé. Le chœur ne conçoit pas une Troie qui aurait intégré l'altérité, et c'est précisément là un signe de l'impossibilité de son espoir : car le monde, après la guerre, ne peut plus être le même. L'utopie d'une Troie retrouvée se construit d'ailleurs à l'opposé de la situation présente : le chœur évoque une ville célébrant des fêtes bachiques, mais alors que ces fêtes ont habituellement lieu de nuit, c'est d'un bachisme diurne que rêve le chœur (παναμερεύσει, v. 361) s'échappant

ainsi de la nuit présente. Troie est ici une cité qui chante les amours, fait couler le vin, trinque, qui accueille les hommes dans une joyeuse mêlée. Mais cette image d'un banquet de la victoire, est aussi une vision qui n'est pas sans rappeler celle de Troie prise au sortir du repas, des chants et des danses aux vers 916 s. d'*Hécube* (« C'est vers la mi-nuit que ma perte fut consommée, au sortir du repas, quand sur les yeux un doux sommeil se répand. Ayant mis fin aux chants et aux danses du sacrifice... ») Ce chant d'*Hécube* est antithétique de celui du *Rhésos*, puisqu'il est scandé par un « jamais plus » (οὐκέτι) : « Ô ma patrie d'Ilion, plus jamais tu ne seras comptée au nombre des cités inviolées (...) Malheureuse, jamais plus je ne te foulerai ». Or, cette image traditionnelle de Troie chantée depuis sa perte, cette Troie du bonheur à jamais révolu, répond par la négative à la question du chœur, s'interrogeant sur le possible retour des jours passés. Et le chant qui devait protéger l'identité préservée et éternelle de Troie annonce pour les spectateurs la ruine à venir. Comme si le désir de s'enfermer dans l'éternel retour d'une image de bonheur était cela même qui suscitait la perte de Troie.

Dans ce même stasimon, la vision de Troie reconstituée est liée à celle des ennemis s'éloignant de ses rives pour rejoindre Sparte (v. 365-366). Le poète envisage ainsi le destin futur des deux cités ennemies, dans un chant qui construit à mesure une géographie symbolique. Troie retrouve son identité de toujours, tandis que les Spartiates rejoignent leur cité. La ville à l'origine du conflit fait ainsi face à celle où il s'est résolu. Mais Sparte partage avec Troie une identité érotique : des deux côtés sont célébrés les amours. C'est dire que dans cette symétrie entre les deux villes, Troie est une autre Sparte, qui a semblablement partie liée avec Éros, et porte en elle les causes de sa destruction. La conception troyenne du bonheur est ainsi condamnée par sa parenté avec l'ennemi. Troie est une première fois rapprochée de Sparte au début du chant, quand la ville est appelée Φιλίου ἀνάκτ' (v. 347), « demeure de Zeus ami ». Le chœur fait de Troie une « contre-Olympe », comme le fait Télémaque pour Sparte au chant IV de l'*Odyssée* (v. 74 : « La demeure de Zeus dans l'Olympe n'est-elle pas semblable en quelque sorte à celle-ci ? »). De Sparte à Troie, on ne sort donc pas des figures du Même, et sous les différences et les inversions que souligne la construction de la pièce, ce ne sont que le retour de l'identique et l'altérité conjurée.

Quand il s'agit de dire Troie, c'est à l'épopée homérique que l'on se confronte : Troie, c'est avant tout Homère. Et si l'on veut dire une Troie différente, c'est l'épopée qu'il faut refaire et dont il faut changer le sens. Le paradoxe néanmoins, c'est que, comme on le voit, Troie sera toujours une ville d'outre-tombe : la tradition pèse comme un destin, qui nimbe d'un voile de mort toute représentation d'une Troie vivante. Le poète ne cesse de dire à fois le désir d'une épopée troyenne et son impossibilité, car on ne peut dire les vaincus avec la langue des vainqueurs. Il faut alors construire une langue

nouvelle, et pour dire les ruines de la cité troyenne, forger une langue sur les ruines du langage épique, en le trouant d'autres paroles, en le désarticulant. C'est la diction de la lyrique chorale pour dire l'*aristie* possible de Rhésos (v. 370 s.), c'est le mètre et le langage de la comédie pour dire la fuite d'Ulysse (*epiparodos*). Cependant, il y a encore une autre image de Troie qui passe comme en contrebande dans le *Rhésos*, une image fondamentalement étrangère à l'épopée et qui crée une singulière dissonance dans l'univers épique. Ces représentations sont celles qui sont véhiculées dans l'Athènes contemporaine du poète, dans la tragédie, la comédie ou les proverbes. Il est question, en effet, dans le premier stasimon, de la lâcheté des Phrygiens (v. 250 s. : « Il y a parmi les Phrygiens un homme valeureux, oui il y a un homme valeureux ») comme il est fait allusion à un proverbe sur les Mysiens dans les vers 251-53 (« c'est un Mysien celui qui méprise notre alliance »). Certains interprètes ont refusé ici la référence au proverbe car ils ont bien vu ce qui fait problème : il y a un décalage de ton entre le traitement métaphorique des Mysiens ici et le rôle qu'ils jouent dans la suite du texte, comme il y a un décalage entre le blâme, que ce soit dans l'allusion à la lâcheté des Phrygiens ou au caractère méprisable des Mysiens, et le contexte d'éloge. Cette discordance attire l'attention sur le paradoxe de l'hymne à Dolon : elle est un symptôme de la déraison qu'il y a à chanter sur un mode hymnique un personnage qui pourrait tout aussi bien être l'objet de la poésie de blâme. En ce sens, il ne s'agit pas de construire une autre épopée que celles de la tradition, il ne s'agit pas d'espérer trouver l'épopée des vaincus, car les vaincus sont sans épopée. Il s'agit au contraire de parasiter le matériau épique des Grecs et de le confronter à ses apories (notamment aux divergences entre l'épopée homérique et le *Cycle*), de faire résonner des matériaux anachroniques pour faire trembler la langue des vainqueurs. Et c'est dans ces échappées et ces discordances, ces infimes déviations qui écornent la syntaxe épique, que se laisse entendre la parole des vaincus : cette dissonance épique est leur paradoxale victoire.

Au théâtre, Troie est le plus souvent saisie depuis sa perte. Il n'y est question que de captifs et de deuil, de saccage et de jours qui ne reviendront plus. Dans le *Rhésos*, au contraire, la ville est représentée depuis sa résistance, et les héros morts sur les autres scènes discutent et débattent ici. Le spectateur est alors invité à voir une ville d'outre-tombe, vivante néanmoins. Mais ce présent de la représentation est obnubilé par l'histoire d'une Troie qui ressasse son passé et se ferme aux événements d'aujourd'hui. Aussi Troie et Troyens sont comme des fantômes ou des simulacres, ils répètent des héros grecs, ils convoquent une Troie passée, sans toutefois en posséder l'épaisseur. Représenter Troie, c'est donc ici s'affronter aux apories de l'altérité. Comment saisir l'autre cité, l'autre Achille sans en faire un simulacre du Même, comment dire une

différence sans décrire une inversion ? Le poète du *Rhésos* congédie les rhétoriques de l'altérité<sup>8</sup>, qui envisagent l'autre comme une inversion du même, pour dire Troie dans les heurts infligés au langage épique. Il travaille ici à faire un triple déplacement : de la diction épique au langage dramaturgique, du camp grec aux remparts troyens, du passé homérique à l'actualité des dictons. C'est qu'il cherche à souligner les failles dans le langage épique des vainqueurs, à distordre la diction de l'épopée en travaillant sur ses contradictions. Non pas forger une épopée des Troyens, qui serait encore une appropriation du monde troyen, mais faire entendre dans l'épopée grecque l'épopée inaccomplie des futurs vaincus.

---

8 Sur les rhétoriques de l'altérité, voir F. HARTOG, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, 1980. Voir aussi E. HALL, *Inventing the Barbarians. Greek Self-Definition through Tragedy*, New York, 1989.