

# L'*Iliade*, poème ou poésie ?

Pierre Judet de La Combe

Centre Georg Simmel, Ehess-Cnrs (Paris)

## ABSTRACT

In the Homeric question, the study of Homer's true identity and the investigation of his poetic language are relevant; however, the poem itself is worthy of attention too. On the one hand the analysis of the structure of the *Iliad* shows the coherence with which history is cut within the epic cycle, on the other it is possible to identify in the narration a circular pattern centered on the days of battle. All this is not in contrast with the oral tradition of the text: circularity is a way of composition and listening.

KEYWORDS: poem, poetry, Homer, tradition, *Ringkomposition*

Si, par commodité, on isole dans l'acte poétique trois éléments constitutifs, le poète, la poésie et le poème,<sup>1</sup> à savoir l'instance historique qui, d'une manière ou d'une autre, est à l'origine du poème, puis le métier, l'activité langagière de composition ou l'*energeia*, et, enfin l'*ergon*, le texte finalement élaboré, et si on applique cette triade à la philologie homérisante moderne, on peut dire que la critique a successivement privilégié les deux premiers termes, le poète et la poésie, aux dépens du troisième, le poème, qui semble être actuellement le grand oublié. C'est donc le poème, l'*Iliade* comme œuvre, qui est peut-être une idée réellement actuelle.

Pour le dire très vite, à partir du moment où elle s'est engouffrée dans les labyrinthes de la 'Question homérique', la critique philologique du XIX<sup>e</sup>

1. Il y a là non pas une reprise, mais une rencontre avec la tripartition de la théorie poétique qui a été établie au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. en Grèce et reprise à Rome. 'Poème', dans cette analyse ancienne, signifiait un ensemble rythmé, éventuellement très court, et 'poésie', au contraire, des textes étendus. Voir JANKO 2000, 152-154. Je donne ici à *poiësis*, 'poésie', sa valeur de mot d'action. Dans l'histoire de la poétique, Horace est l'un des premiers à avoir mis l'accent, dans une perspective non pas aristotélicienne mais épicurienne, sur le poème comme assemblage matériel, comme œuvre, et non plus sur la poétique comme savoir-faire imitatif.

siècle et de la première partie du XX<sup>e</sup> a cherché l'auteur ou plutôt les auteurs derrière le texte, les poètes derrière le poème. Le poème était d'emblée déclaré suspect, car des monuments tels que l'*Illiade* ou l'*Odyssee* étaient, dans leur ampleur, impossibles à situer dans une société encore primitive et orale : il a fallu, disait-on, attendre l'écriture et le travail systématique commandité par les tyrans de l'Athènes du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., pour qu'une unité commence à se construire. Les philologues d'Alexandrie l'auraient parachevée. Il était posé que les incohérences du texte ne pouvaient pas être dues aux errements d'un auteur ; il fallait, dans l'idée qu'une œuvre dépend d'un sujet génial chantant en accord avec son peuple, isoler des génies différents, qui correspondaient à des époques, à des 'peuples' différents ; d'où la multiplication des Homère et le démembrement du poème.

On a parfois dit, en France notamment, où l'on s'est longtemps refusé à entrer dans l'Analyse d'Homère, que cette démarche critique qui défaisait l'œuvre qu'on lui avait confiée appliquait à un texte archaïque des critères esthétiques de cohérence et d'unité qui étaient en fait modernes.<sup>2</sup> Cela n'était pas faux. Mais ce goût de l'analyse et de la recherche de l'auteur minimal, de l'atome d'auteur, insécable, avait une raison scientifique plus profonde. Comme le dit l'un des derniers grands représentants de l'Analyse homérique, Peter Von der Mühl, en ouverture de son *Kritisches Hypomnema zur Ilias* — un travail, publié en 1952 que, non sans fierté, il jugeait intempestif —, le XIX<sup>e</sup> siècle avait su poser les bonnes questions : comprendre une œuvre d'art n'est pas s'interroger d'abord sur son 'comment ?', sur la manière dont elle est faite dans l'état où elle se donne à voir, mais sur son 'd'où ?', sur son origine et sa genèse. On se souvient que le livre est consacré à distinguer des couches homériques d'époques différentes, avec deux auteurs principaux, A et B, un ancien et un plus récent, un plus naïf au bon sens du terme, plus direct, un autre plus réflexif, sentimental. Passer ainsi du poème au poète, ou plutôt aux poètes, revenait à dire qu'on se méfiait du texte, qu'il ne pouvait pas être ce qu'il semble être, une œuvre, mais que derrière la façade, un travail historique, caché, mais encore décelable, avait été à la manœuvre. L'ère du soupçon, déjà, de la critique de la tradition au nom de la raison, qui cherche

2. Les hellénistes français qui, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, s'acharnaient à déconsidérer l'analyse des textes d'Homère en petits chants supposés être cohérents, s'amusaient à remarquer que leurs collègues allemands appliquaient au texte d'Homère un concept de cohérence poétique élaboré par le classicisme français de Boileau et de Racine ; voir mon étude, JUDET DE LA COMBE 1983, 25-60.

d'abord ce qui ne se donne pas à voir. Le caché prime sur le montré. Si, à rebours de cette lecture qui fragmentait le texte, on voulait défendre l'unité du poème, c'est bien à l'auteur supposé que l'on renvoyait. Lui seul pouvait garantir la cohérence de l'œuvre, comme l'illustre le titre du livre 'unitarien' de Karl Reinhardt, *L'Iliade et son poète*.<sup>3</sup>

Puis, le soupçon s'est porté sur l'auteur lui-même. À son tour, à partir des années 1950 et du triomphe d'une linguistique structurale qui faisait des locuteurs les instruments de la langue ('la langue parle'), il ne résistait plus à l'analyse, et devenait une construction sociale, ou un effet de la langue, de la communication. La quête philologique, en fait désespérée, d'une autorité primitive, même multiple, à la fois diffractée et cachée, s'effondrait. La manière de faire, la 'poésie' devenait première. Derrière l'auteur supposé, il y avait d'abord la langue poétique, non plus du caché, mais du visible. Mais ce visible ne devait à son tour pas faire illusion. La langue n'était pas le moyen que se donne un auteur, un Homère premier ou second, pour composer et exprimer sa vision du monde. Elle devenait le véritable acteur, comme langue poétique conventionnelle, imposant ses contraintes, puis, quand cette vision de la langue s'est élargie, historicisée,<sup>4</sup> comme tradition orale se développant quasi par elle-même.

Le rationalisme naïf des Analystes était renversé. Ils s'opposaient à la tradition, à la longue transmission savante et scolaire du texte d'Homère, et la considéraient comme une transmission déformante, accompagnée d'une admiration culturelle aveugle. Contre elle, ils cherchaient des cohérences auctoriales cachées, réellement historiques, rationnelles en fait, car clairement ramenée à un principe causal historiquement identifié. Mais la tradition reprenait le dessus, si on la comprenait cette fois non comme tradition classique, postérieure à Homère, comme la longue histoire de sa déformation, mais comme tradition constitutive d'Homère lui-même.<sup>5</sup> La tradition devenait une langue qui était conçue comme un milieu dominant tout auteur et conditionnant sa production, sa réception et sa diffusion. La poésie, la tradition, devenait le vrai poète. Le poème se diluait encore, mais cette fois au

3. REINHARDT 1961.

4. Comme dans les nombreux travaux de Gregory Nagy, qui a dépassé les limites de l'intérêt pour la *performance* orale. Envisageant la dynamique de *reenactment* qui instaure et développe une tradition, il a considérablement enrichi le paradigme oraliste initial en l'ouvrant à la temporalité et en donnant une lecture de la variance en termes d'histoire politique, religieuse et sociale.

5. Par une sorte d'ironie, ce courant scientifique de nature linguistique rejoignait la valorisation du concept de tradition que, contre la science, promouvait GADAMER 1960.

profit du langage et de la communication. Le procédural primait sur l'objet qu'était tel ou tel poème, puisque des objets de cette sorte étaient renvoyés aux illusions 'textualistes' d'une culture tardive et lettrée de bibliothécaires. Par besoin de classement et d'étiquetage, des savants avaient, dès l'Antiquité, figé et segmenté le flux de la tradition en des objets bien distincts, des œuvres. À ce figement pouvait être opposée la complexité des situations sociales concrètes dans lesquelles la tradition prenait corps, se modifiait, se faisait accepter ou s'épuisait.

On pourrait voir dans cette évolution de la critique une avancée scientifique somme toute normale, où, comme il est attendu dans toute science, la fonction finit par primer sur la substance, où des réalités figées et admises, auteur, poète, œuvre, finissent par s'effacer devant des processus complexes de constitution, de déplacement dans un jeu instable et ouvert d'interactions entre l'ensemble des puissances sociales, religieuses, langagières, politiques, etc., d'un même contexte historique, sans parler des changements d'un contexte à l'autre.

Mais cette généralisation du soupçon suscite à son tour un soupçon. L'ouverture proclamée n'a-t-elle pas en fait, par un retour du refoulé, suscité l'intronisation de nouvelles substances, de nouvelles rigidités ? Si la tradition devient l'auteur, si son évolution décide du sens de l'ensemble des procédures qui concourent à l'apparition et à la transformation de 'textes' ou plutôt de compositions par essence fluides, avant la clôture qu'a imposée une appropriation lettrée, savante et tardive de la poésie, cette tradition (thèmes, formules, formes typiques, attentes du public) tend à devenir un absolu, une fin en soi. La transmission aurait pour but la transmission elle-même, dans des circonstances qui, certes, peuvent changer, depuis les *performances* initiales, que l'on imagine locales, limitées, dans un rapport direct avec le public, comme on le voit dans les *performances* des aèdes que raconte l'*Odyssée*, jusqu'aux réceptions monumentales des grands festivals, mais ces circonstances changeantes gardent la même finalité, qui est de transmettre un patrimoine traditionnel en l'adaptant aux nouvelles formes de public.

Il ne suffit certainement pas de dire qu'à cette représentation d'un *continuum* faisant nécessité, se développant de lui-même, manque le moment du poème, à savoir de la constitution de temps d'arrêt dus à l'émergence d'objets déterminés qui font date et qui interpellent. En effet, c'est cette idée même d'arrêt, d'objet délimité valant œuvre que cette hypothèse récuse. Le soupçon

vient plutôt de ce qu'avec un tel concept de tradition il est difficile de la penser comme histoire, comme processus ouvert. L'histoire, dans ce schéma d'un développement continu et autoporté, d'une évolution en un mot, n'est en fait convoquée que de manière adventice, pour mesurer l'impact que produisent sur ce cours linéaire des événements historiques extérieurs à la tradition, tels que la diffusion de l'écriture, la volonté d'un tyran d'Athènes de s'approprier la récitation d'Homère et de la figer, l'émergence d'un discours savant sur la poésie, etc. L'histoire devient accident. Or la tradition, comme toute production langagière, est historique en tant que telle, de manière interne, quand elle est confrontée à elle-même et, du coup, change de cours, se modifie, sans intervention extérieure. Pour qu'il y ait histoire, nouveauté, il faut qu'il y ait choc, tension, transformation. Or le premier choc que reçoit la tradition poétique vient d'elle-même, au moins doublement. La tradition est confrontée à son propre travail quand s'opposent, selon les écoles, des manières de faire différentes. Nous disposons de trop peu de matériaux pour comparer la diction homérique à d'autres traditions, mais à l'intérieur même du corpus homérique on voit opérer des formulaires différents, bien typés, avec des fonctions contrastives au sein du poème.<sup>6</sup> L'autre choc vient de ses réalisations. Un poème (ou une série mémorable de *performances* par des aèdes d'une même école sur un même thème) fait mémoire parce qu'il étonne, illustre de manière nouvelle les possibilités inscrites dans les paradigmes traditionnels. Les aèdes composeront dès lors autrement, ne serait-ce que parce que la réussite d'une composition pouvait sembler saturer pour un moment les ressources de la tradition et susciter, pour répondre à cet épuisement, des entreprises autres. Pour le dire en termes chomskyens, la performance, la réalisation langagière particulière, transforme la compétence qui l'a rendue possible.

Les poèmes, objets liés à un moment historique précis, à un groupe d'individus, à une attente et à un projet déterminé, suscitent, en effet, des reprises, des transformations, des contestations à l'intérieur de la tradition poétique du fait de leur existence et de leur autorité. La tradition, si on y inclut le poème comme objet délimité, est ainsi doublement ouverte dans ce jeu historique, c'est-à-dire incertain, instable, potentiellement nouveau entre prédo-

6. Comme MARTIN 1989, ch. 4, l'a remarqué et analysé pour la réponse d'Achille au discours d'Ulysse dans « l'Ambassade » du chant IX de l'*Iliade*. Évoquant son départ imminent de Troade, et la vie heureuse qu'il mènerait chez soi, Achille emploie un formulaire déviant par rapport à celui du reste du poème. Cet avenir impossible, et non réalisé, sort des registres que l'*Iliade* s'est donnés. Sur le caractère réflexif de l'usage des formulaires chez Homère, voir SCHEIN 1984.

minance d'un matériau et concrétisations ponctuelles. La tradition apparaît, en effet, à la fois comme matrice active permettant des compositions nouvelles grâce aux compétences qu'elle conserve et développe, et, aussi, comme rapport historique à elle-même, quand elle se renouvelle de manière imprévisible selon les effets produits par les réalisations particulières que telle ou telle école poétique a pu susciter par des œuvres.

Pour le dire, à nouveau, en termes plus abstraits : la tradition n'est pas simplement pour un aède en train de composer un ensemble de paradigmes langagiers mis à sa disposition, elle n'est pas simplement non plus, dans une perspective pragmatique mettant l'accent sur les conditions d'énonciation des compositions poétiques, une simple ritualisation des actes de parole. Elle est tout cela à condition qu'on la considère d'abord d'un point de vue syntagmatique comme possibilité de réaliser des ensembles particuliers, ordonnés syntaxiquement dans leur déroulement et organisation internes, à savoir des œuvres, où se met en place un jeu non décidé à l'avance entre continuité et discontinuité, la nouveauté étant constitutive de la tradition comme condition nécessaire de son maintien. Les moments d'arrêt que sont les poèmes relancent le cours temporel de la tradition et assurent sa linéarité.

C'est d'ailleurs ainsi que la poésie épique elle-même la figure. Elle n'est pas, chez Homère et Hésiode, présentée comme un flux, un *continuum*, mais comme une série discontinue de compositions. Ainsi, Ulysse raconte aux Phéaciens qu'il est resté un mois chez Éole à lui faire des récits sur des sujets héroïques précis. Les thèmes mentionnés évoquent des titres possibles de poèmes ; chaque fois, les détails sont soumis à un ordre, celui de l'histoire telle qu'elle devait se passer, selon la *moira*, à savoir la répartition établie des événements, qu'une énonciation 'catalogique', c'est-à-dire complète, sait restituer (*Odyssee* X, 14-16) :

- Il m'accueillait tout un mois et me demandait chaque chose,  
15 Ilion et les bateaux des Argiens et le retour des Achéens.  
Et moi je lui disais tout de bout en bout selon l'ordre des choses (*kata moiran katelexa*).

'Ilion' renvoie à un récit de la guerre de Troie, quelque chose comme une *Iliade* non pas achilléenne, tel le poème auquel a été attribué ce titre, mais odysseenne, comme celle que chante Démodocos chez les Phéaciens au chant VIII. 'Les bateaux' rappellent le *Catalogue des vaisseaux*, morceau de bravoure qu'accueille l'*Iliade* au chant II. Après l'évocation de la flotte grecque

partie à l'assaut de Troie, viennent les *Retours* de cette flotte, en général catastrophiques, dont on peut se demander comment Ulysse pouvait les connaître.

De même, les poèmes que chante l'aède Démodocos sont de petites totalités bien différenciées selon leur ton, selon qu'elles sont accompagnées ou non de la collaboration de la Muse,<sup>7</sup> chantées dans le palais ou au dehors, accompagnées ou non de danse. Le troisième chant, qu'Ulysse 'commande' à Démodocos en lui fixant son programme narratif (comme l'aède le fait avec la Muse dans un proème), a un objet physique, le cheval de Troie, comme thème. À l'aède, qui a su chanter les actions et les souffrances des Achéens à Troie 'avec ordre', *kata kosmon* (VIII, 489), Ulysse demande de chanter 'l'ordre' du cheval, la perfection de son assemblage. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'artisan de cette construction s'appelle Épéios, d'un nom qui rappelle la parole et, plus précisément, l'épopée (VIII, 492-494) :

Passe donc à un autre poème, et chante l'ordonnement du cheval (*hip-pou kosmon*)  
De bois qu'Épéios fabriqua avec l'aide d'Athéna,  
Ce piège que sur l'acropole, un jour, le divin Ulysse conduisit...

Le cheval, empli de guerriers qui vont déployer le massacre selon un récit qui fera pleurer Ulysse comme ont pleuré les captives dont il a, cette nuit-là, tué et fait tuer les maris, est sans doute aussi une figure artisanale du chant. L'harmonie, l'ordre du poème sait dire jusqu'au bout ces violences en les rassemblant dans une construction maîtrisée qui est censée apporter le plaisir des auditeurs malgré les horreurs de son contenu (cf. VIII, 538). L'idée de totalité structurée, et donc particulière, semble bien être le cadre que se donnait une composition, comme on le voit, sur un mode transposé, avec le Bouclier d'Achille (*Iliade* XVIII), qui réalise l'idée de complétude (cosmologique et sociale) au moyen d'une représentation répétitive où de nombreux cercles ordonnent l'agencement des mondes physiques et des modes de vie humains dans une totalité harmonieuse, construite de manière spectaculaire sur un mode récurrent de répétition de formes et de thèmes. Il n'est pas étonnant que cette idée artisanale du langage et du poème ait pu servir de schème directeur pour la 'fabrication du monde', du *kosmos*, chez plusieurs penseurs présocratiques.<sup>8</sup>

7. Sur l'interaction aède-Muse comme collaboration contractuelle, voir BROUILLET 2016.

8. C'est le thème du livre de IRIBARREN 2018.

Cette idée technicienne de la poésie comme assemblage est lisible dans le nom même d'Homère, tel que son quasi-contemporain Hésiode l'analyse dans sa *Théogonie*. Après avoir raconté son initiation par les Muses sur le Mont Hélicon, Hésiode récuse cette anecdote autobiographique, qui lui confère pourtant son autorité, et présente le chant des Muses dans le contexte le plus adapté à son contenu, à savoir l'Olympe. C'est l'occasion pour lui de donner l'étymologie du nom de son prédécesseur, 'Homère', puis celle de son propre nom (v. 35-45) :

- 35 Mais pourquoi ces détours par le chêne et le rocher ?  
Laisse. Commençons par les Muses qui pour leur père Zeus  
Chantent des hymnes et réjouissent son puissant esprit dans l'Olympe,  
Qui disent ce qui est, ce qui sera, ce qui a été,  
Créant par leurs sons l'harmonie (*phônêi homêreusai*). De leurs bouches,  
infatigable, coule une voix
- 40 Qui donne le plaisir. Et les chambres de leur père,  
Zeus au grand fracas, rient quand, pareille au lys, la voix des déesses  
Se répand. Et résonnent les cimes de l'Olympe neigeux  
Et les chambres des immortels. Et elles, lançant une voix (*ossan hieisai*) qui  
ne meurt pas,  
Glorifient au début de leur poème la digne race des dieux,
- 45 Depuis le commencement...

Pour chanter la totalité des choses et des événements ('ce qui est, ce qui sera, ce qui a été', v. 38) et, et ainsi donner du plaisir à l'esprit de Zeus qui a assuré par son pouvoir souverain la cohésion de cette totalité, les Muses rassemblent la multiplicité de leurs voix dans une harmonie vocale (v. 39). Le verbe qu'emploie Hésiode, le participe ionien *homêreusai*, est un usage emphatiquement marqué. En effet, *homêreô*, dans l'*Odyssée*, signifie 'rencontrer' (XVI, 468). Ici, il dit l'accord, la rencontre des voix en une unité. On est d'autant plus incité à y voir une analyse du nom *Homêros*, que quelques vers plus bas, Hésiode, qui vient de se nommer lui-même (v. 22), donne, toujours avec un participe féminin rapporté à l'activité des Muses, celle de son propre nom, avec le groupe *ossan ieisai*, 'qui lancent la voix'.<sup>9</sup> Deux représentations

9. Voir la démonstration dans NAGY 1990, 47 *sq.* Il n'est pas à exclure que cette étymologie donnée par Hésiode vienne en corriger une autre. 'Hésiode' a pu être d'abord nommé selon l'activité de son père, voyageur, comme 'celui qui prend plaisir à la route', le nom prenant un autre sens après l'initiation par les Muses, selon l'hypothèse que propose MOST 2006, XIV *sq.*



de l'activité poétique sont ainsi juxtaposées. Homère, le poète de référence, est un 'assembleur', un 'ajointeur' (sur *homo-* et la racine de *arariskein*), comme les Muses elles-mêmes savent 'articuler les paroles entre elles', puisqu'elles sont dites *artiepeiai* (v. 29).<sup>10</sup> Le métier poétique consiste à savoir construire des ensembles ; il est dans le montage syntaxique d'un matériau hérité. Hésiode, quant à lui, se pense plutôt comme un 'proférateur', qui lance la voix pour offrir en son nom un message qui impressionne — on sait, qu'à l'inverse, Homère ne se nomme jamais dans ses poèmes ; son autorité vient de la construction qu'il réalise, qu'il 'articule', 'assemble', et non de la marque individuelle qu'il prétendrait imprimer sur ce qu'il reçoit de la tradition.

Compacité d'un objet structuré, 'bien assemblé', et *performance* orale improvisée ne sont donc pas incompatibles. Au contraire. Si la *performance* poétique est un rite, au sens où elle est fonctionnelle dans un contexte religieux où sont garanties la permanence et l'efficacité d'un lien institutionnel, chaque fois renouvelé, entre des mortels et des dieux, elle est l'un des dons offerts à la divinité qui est à la fois tutélaire et destinataire du moment rituel. Dans le système économique d'échanges qui constituent le rite, le poème semble avoir un statut analogue aux objets précieux que les héros du récit s'offrent régulièrement.<sup>11</sup>

À partir de ces concepts 'indigènes' de la composition épique orale, deux précisions peuvent être apportées. Elles sont relatives à des questions soulevées par la critique moderne et sur lesquelles on ne trouvera donc pas d'informations ou de conceptualisations anciennes. Tout d'abord, la question de l'auteur, du 'poète', qui a tant animé la Question homérique. Pour un auditeur ancien, elle ne se pose pas. Le problème était alors de savoir si telle ou telle œuvre est bien l'œuvre de tel poète, mais non s'il y a un poète derrière le texte. On sait que Callinos d'Éphèse, le premier à mentionner explicitement Homère dans un débat qui l'opposait à d'autres sur la paternité de la *Thébaïde*, continuait à attribuer ce poème à Homère, sans émettre de doute sur cet Homère.<sup>12</sup> Le

10. La présence du nom d'Homère dans le vers 39 de la *Théogonie* a été remarquée entre autres par WISMANN 1996, 19, et par PUCCI 2007, 78.

11. Sur le rapport entre anonymat d'Homère dans ses poèmes, oralité, rituel et composition de poèmes, voir le paragraphe « Un peu d'économie poétique », dans JUDET DE LA COMBE 2017, 224-230.

12. Information donnée par Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 9, 5 ; voir GENTILI; PRATO 1988<sup>2</sup>, 3 (= témoignage 10).

‘poète’, l’auteur n’était pas un créateur au sens biblique, une cause absolue, mais le garant de la valeur de l’objet, le poème, qu’il transmettait au dieu et au public lors du rite de la *performance*. Pour que cet objet soit reconnu, et transmis, il lui fallait, comme les objets précieux présentés dans l’*Iliade*, avoir une origine et une généalogie. ‘Homère’ était ce garant, le corrélat individuel et humain nécessaire de l’existence et de la valeur du poème. Cela ne signifie pas qu’il ait existé (ni qu’il n’ait pas existé), mais qu’il était la référence toujours rappelée lors de la *performance*, où l’on attendait que l’aède chante ‘de l’Homère’. Ne se nommant pas lui-même dans ses poèmes, Homère était une puissance reconnue, nommée du dehors, et faisant par là autorité, car suscitant une demande qu’il laissait à d’autres le soin de formuler, alors qu’Hésiode s’attribuait lui-même cette autorité, parce qu’il avait un programme individuel de systématisation des mythes. ‘Homère’ était le nom de référence de l’école des aèdes qui ont composé l’*Iliade*, puis, plus tard, l’*Odyssée*, qu’Homère ait été l’un d’entre eux, ou un signe de ralliement. Nécessairement individuel, raconté, représenté comme tel, il était le garant de la valeur des performances réalisées par les individus qui chantaient en son nom. Il lui fallait donc avoir une histoire, un mythe, comme, dans les poèmes, les poètes Thamyras et Démococlos en ont un. Ce mythe,<sup>13</sup> qui raconte des errances, est fonctionnellement lié à la composition et à la diffusion des poèmes. Il n’est pas tardif.

L’autre précision concerne la différence à introduire entre ‘œuvre’ ou ‘poème’ et ‘texte’. Les deux ne se confondent pas. L’émergence d’une œuvre n’est pas un phénomène lié à la fixation du texte. L’œuvre est un ensemble défini, qui fait que sur des mêmes thèmes l’*Iliade* ne se confondra pas avec les *Chants Cypriens*. Elle vaut et existe par les limites qu’elle se donne au sein de l’immense tradition héroïque. Quant à son texte, qui dépend des *performances*, il peut varier, sans que l’œuvre bouge et ne soit plus reconnaissable.

13. Dont j’essaie de reconstruire les grandes lignes dans le livre cité précédemment. Ce mythe, qui expose la diffusion des poèmes, est contemporain de la composition des œuvres, même s’il a pu se développer de manière autonome et contradictoire. Un des indices de l’ancienneté de ce mythe d’Homère (au sens d’ensemble structuré de variantes) est qu’Hésiode, qui, à la différence d’Homère, se nomme et raconte son histoire, s’attribue un mythe qui est l’exact symétrique de celui racontant Homère, à partir d’une même ville, Cymé. Il est sans doute faux de dire que le ‘mythe d’Homère’ aurait été forgé, tardivement, à partir des poèmes. On peut imaginer que l’histoire, succinctement évoquée, de Démococlos dans l’*Odyssée* (VIII, 63 s.) est un écho du mythe d’Homère. Quant au modèle de ce mythe, où l’artisan, d’abord exilé, malheureux, disgracieux, perdant, est opposé aux merveilles qu’il compose, il est donné dans les poèmes par les histoires d’Héphaïstos.

On peut donc être unitarien quant à l'œuvre, sans l'être quant au texte, qui était mobile, ou quant à l'auteur, insaisissable.

Si l'*Illiade* est un objet défini, à la fois ouvert au temps et à la variance dans ses réalisations internes et circonscrit dans des limites toujours posées, la question, pour l'interprète, est de savoir de quel type d'objet il s'agit : quelle est sa raison d'être et quel est son mode de composition ? Je ne pourrai donner ici que quelques suggestions très lapidaires, qui ont émergé au cours de mon travail de traduction de l'*Illiade*.

Tout d'abord, quant au thème du poème. Une question naïve, mais sans doute nécessaire, a en fait été très peu adressée au texte : de quoi parle l'*Illiade* ? Dire qu'il s'agit de 'la colère d'Achille', selon l'une des versions du proème, est un premier élément de réponse, mais ne suffit pas. Il faudrait encore se demander ce qui rend ce thème intéressant, pourquoi il a suscité une telle énergie de composition, d'écoute et de diffusion. Karl Reinhardt, on s'en souvient, tire argument de la limitation du thème, du fait qu'il n'inclut ni la mort d'Achille, ni la chute de Troie, mais y substitue respectivement la mort de Patrocle, *alter ego* d'Achille, qui peut ainsi se confronter à sa propre mort, et celle d'Hector, pour voir dans l'*Illiade* non pas le résultat d'une agglutination de chants, mais une œuvre ayant dès l'origine un projet propre. Philippe Rousseau<sup>14</sup> a donné un contenu concret à ce projet en analysant le mode paradoxal selon lequel Zeus réalise sa décision initiale. La limitation du thème, par rapport à l'ensemble du mythe de la Guerre de Troie et de l'Âge des héros, est un moyen poétique décidé pour développer une réflexion sur le pouvoir divin, qui, de manière dialectique, poursuit un but, la chute de Troie puis de ses conquérants, par une action d'apparence inverse, la vengeance d'Achille. Les épisodes à la fois contribuent à la réalisation de cette vengeance, et reconfigurent, de manière métonymique, l'ensemble de la geste troyenne. Les apparentes incohérences du récit sont traitées comme des signaux de cette recomposition du tout de la guerre, et, au-delà, du mythe de la fin de l'Âge des héros (mythe clairement signalé au début du chant XII), dans un ensemble narratif limité. Dans un livre récent, Pietro Pucci est revenu sur la possibilité même d'assigner un sens défini à la volonté divine qui sous-tend l'ensemble de l'intrigue.<sup>15</sup>

14. ROUSSEAU 1995 ; voir également ROUSSEAU 2005, 120-158.

15. PUCCI 2018.

Si l'on s'en tient aux éléments donnés dans la version longue du proème et si on les compare au développement de l'ensemble du récit, on perçoit, je crois, un propos net. Le thème posé n'est pas narratif, mais un paradoxe : le désordre maximal qu'a produit 'la colère d'Achille', comme *mênis*,<sup>16</sup> à savoir le scandale de milliers de corps achéens laissés sans sépulture sur le champ de bataille et livrés aux bêtes,<sup>17</sup> est l'effet d'une décision de Zeus, qui, pourtant, devrait être le garant du respect des normes humaines et divines. Zeus a mené à son terme une action contraire à ce qu'il est censé représenter et imposer. Le désordre a bien une cause, puisqu'il s'agit de la 'décision de Zeus' (I, 5), même si les raisons de cette décision ne sont pas dites, mais cette décision produit des effets monstrueux.<sup>18</sup> Le poème commence par une énigme, qui n'est pas d'ordre factuel, mais porte sur le sens de toute l'entreprise, l'auditeur étant pris dans la tension entre la monstruosité de la colère et de ses conséquences (colère que l'aède injurie au deuxième vers, comme étant à maudire) et la certitude qu'à travers ces désastres un ordre se réalise en fait. Cette contradiction, qui oriente l'écoute, est à l'œuvre à l'intérieur même du récit : la colère du héros, en tant qu'elle est sanctionnée par le dieu, introduit un dysfonctionnement radical de l'ensemble des systèmes sociaux et normatifs humains (dans le camp achéen et à Troie) et divins, l'Olympe étant mis au bord de la guerre civile contre Zeus. Le héros principal, Achille, subit lui aussi un dérèglement. Il cesse d'être fonctionnel. Devant mourir vite, mais retiré du combat, il ne peut plus réaliser ce pour quoi il a été programmé, obtenir la gloire en combattant. Il devient, jusqu'à son retour sous les armes, un être contra-

16. Voir la définition éclairante de ce mot par MUELLNER 2005 : la *mênis* n'est pas, comme on le dit souvent, une colère divine, mais le déchaînement violent de la colère d'un être puissant, qu'il soit divin ou humain, contre un être hiérarchiquement plus faible qui n'accepte pas son ordre. Le premier humain à se mettre en état de *mênis* dans l'*Iliade* n'est pas Achille, mais Agamemnon, qui en a le pouvoir, en tant que souverain (I, 247).

17. On a souvent noté que ce tableau n'est jamais présenté dans le cours du récit. Il est seulement dit en VIII qu'Hector a convoqué une assemblée nocturne des Troyens dans la plaine là où un espace 'pur' était laissé entre les cadavres (v. 491), qui donc ont été abandonnés. Au terme de ce jour de bataille, aucune trêve n'a été conclue pour leur ensevelissement, contrairement à ce qui s'est passé à la fin de VII. Le chant X, la « Dolonie », chant plus tardif, donnera un contenu au proème en insistant sur la présence massive des corps achéens dans un épisode de fantasmagorie nocturne.

18. Il faut attendre le début du chant XV pour que Zeus dévoile son plan et la place qu'y a tenue la colère d'Achille, comme moment nécessaire suscitant la mort de Patrocle, puis celle d'Hector et, finalement, la chute de Troie ; mais il reste qu'il ne dit jamais pourquoi Troie doit tomber.

dictoire. La 'colère' signifie ainsi une crise emportant, transformant ces ordres de réalité, collectifs et individuels, qui, dès lors, deviennent plus intelligibles une fois qu'ils sont confrontés à un événement qu'ils ne peuvent intégrer.<sup>19</sup> Le thème du poème n'est ainsi pas narratif, mais réflexif.

À partir d'une telle hypothèse, la lecture peut tenter de comprendre comment une mise en récit est opérée grâce à la double limite que pose le thème (limite matérielle, dans le choix exclusif d'un épisode court de la guerre, 'la colère d'Achille', limite intellectuelle, au sens où le déroulé de cette colère est encadré par une question, non d'abord résolue, sur son sens, qui reste d'abord énigmatique).

Une distinction doit, à mon avis, être alors introduite entre mythe et récit épique. Il est clair que la définition habituelle du récit poétique, reprise de Platon et d'Aristote, comme 'imitation d'une action' ne fonctionnera pas bien, même si c'est avec elle qu'a opéré le plus souvent la critique homérique, dans la recherche de séquences narratives cohérentes, ou dans le déni qu'une œuvre orale puisse être narrativement cohérente. La difficulté que pose cette définition n'est pas tant le problème théorique de savoir si le récit est, en un sens classique, imitation d'une action, ou s'il est lui-même, comme forme langagière, productif d'une action, sans donc se référer à un objet extérieur. Le problème touche plutôt au terme 'action'. L'*Iliade* est bien narrative, au sens où elle déroule des événements, mais elle distingue entre les niveaux de réalité de ces événements, en faisant jouer de manière tranchée et univoque la catégorie de nécessité. Tous les événements ne participent pas d'une même linéarité, d'un même enchaînement. Le poème prend soin de distinguer ce qui doit avoir lieu 'selon l'ordre des choses', selon la *moira*, et qui n'est donc pas 'au-delà du destin', *hupermoron*, de ce qui est *hupermoron* et ne peut donc aboutir. Cette seconde catégorie d'événements regroupe tous ceux, très nombreux, qui relèvent, selon l'analyse de Karl Reinhardt, du 'presque', du 'il s'en est fallu de peu' (que les Achéens soient chassés à la mer ; que les Troyens soient chassés dans leurs murs, que la ville soit prise avant l'heure, etc.). Le récit alterne ces types d'événements. Les premiers, les nécessaires, constituent ce qu'on peut appeler le mythe. Ils ne sont pas négociables, et appar-

19. Sur ce double aspect de la colère comme crise (crise d'identité d'Achille, qui ne peut plus être lui-même, et crise des systèmes normatifs humains et divins), je renvoie à mon étude JUDET DE LA COMBE 2013, 327-356.

tiennent à la tradition, non au poème en tant que tel. Ils constituent le ‘réel’, le donné brut sur lequel viennent se heurter, impuissantes, les réactions des humains et des dieux. Si on prend cette séquence à l’envers, on a : Troie doit tomber ; pour cela, Hector doit mourir par Achille ; pour cela, Patrocle doit être tué par Hector ; pour cela, Achille doit être en colère. Une instance règle ce cours mythique, c’est-à-dire réel : la ‘décision de Zeus’. Elle n’est, dans le poème, pas motivée, mais est contraignante pour Zeus lui-même, qui est amené à pleurer des effets de sa propre décision. Par contre, les réactions que suscite ce réel posent, pour la nier ensuite, la possibilité que le réel n’ait pas lieu. Elles déploient, face à la violence pressentie ou vécue du réel, la diversité des mondes vécus humains et divins ainsi mis à l’épreuve et les arguments traditionnels en faveur des normes que ces événements anormaux suscitent.

Le récit épique semble principalement alterner entre ces deux modes de présentation — sans oublier un troisième mode, plus rare, constitué de sortes d’isolats narratifs, où, dans la description d’une rencontre exceptionnelle, d’un bel objet ou d’un lieu unique, de petites totalités fortement séparées du récit paraissent constituer des perfections utopiques, heureuses. Leur valeur tient d’abord au contraste qu’elles établissent avec le cours du récit meurtrier qui les englobe, ainsi l’échange entre Diomède et Glaucos en VI,<sup>20</sup> la coupe de Nestor en XI, le bouclier d’Achille en XVIII, les fontaines de la plaine de Troie en XXII. Ces petits ensembles clos, qui interviennent à des moments critiques du récit, non seulement s’opposent spectaculairement à leur contexte, mais font entendre, au moment où le récit va dramatiquement changer, qu’on est bien dans le cadre d’une œuvre visant elle aussi, mais sur un mode majeur, à une intégration de ses éléments. Ce sont des bijoux, anticipant le joyau qu’est le tout.

Quant au mode de composition, il est évidemment complexe et, surtout, d’une extrême précision, comme les analyses formelles et thématiques récentes le montrent. La question est de savoir si une organisation d’ensemble

20. Cette rencontre pacifique, qui évoque des univers mythiques étrangers au reste de l’*Iliade*, avec la Chimère et Bellérophon errant, intervient juste au moment où, pour les Troyens, il s’agit de conjurer la menace que représente Diomède et qui est perçue, à tort, comme plus dangereuse que celle que faisait peser Achille quand il combattait. Ouvrant le récit sur un ailleurs, elle annonce l’évaporation subite de cette menace en VII et le futur errant du héros argien chassé de chez lui. Diomède échange ses armes et entre en possession d’armes en or, comme Achille en XVIII, mais pour rien.

peut être dégagée. Les tentatives ont été nombreuses, et peu convaincantes. On est aidé, je crois, si on garde en tête quelques principes simples.

Tout d'abord, il s'agit de *performances* qui pouvaient avoir lieu lors d'occasions différentes : récitations complètes lors de grands festivals (à Délos, au Cap Mykale et, plus tard, à Athènes), ou récitations partielles, limitées. Un principe d'organisation doit donc pouvoir correspondre à cette double demande : permettre des ensembles isolés, mais dont la fonction dans le tout puisse être repérée, et permettre une perception du tout lors d'une *performance* complète.

Ensuite, puisqu'il s'agit de composition orale, son mode est essentiellement temporel : les répétitions ne sont pas de simples 'retours du même', ou des effets de symétrie, comme elles pourraient l'être dans une organisation spatiale. Au cours du temps de la performance, elles sont porteuses de variations et d'éclaircissements. L'instrument qu'est la *Ringkomposition*,<sup>21</sup> qui opère aussi bien à un niveau minimal de quelques vers qu'à une échelle plus large de plusieurs chants, guide et programme l'attention de l'auditeur en ce qu'elle promet une redite qui sera différente, et par là clarifiante, comme mise en rapport et réinterprétation à distance. Elle est, d'une part, un instrument qui permet une construction du tout et sa saisie mentale quasi immédiate comme succession ordonnée et contrastée. En cela, elle aide les aèdes à improviser de vastes ensembles à partir de repères qui sont marquants autant pour eux que pour leur public (une aurore, un coucher du soleil, un festin, un duel, une assemblée humaine ou divine, un cri, un objet). Et elle est aussi un instrument raffiné de variation réglée, potentiellement infinie, à l'intérieur même du poème, que ce soit à l'intérieur des anneaux que construit un système circulaire, ou d'un système à l'autre. Des scènes analogues ne sont donc pas seulement à prendre comme les allomorphes d'un même type, mais comme ayant une pertinence de surface, comme emplois contrastés, d'une occurrence à l'autre, et s'interprétant mutuellement.

Une autre idée qui peut guider l'exploration et la recherche d'un mode de composition est le fait, souligné par Philippe Rousseau, que le poème à la fois isole un segment narratif court dans l'histoire de Troie et construit ce segment de manière que, sur un mode métonymique, il condense l'ensemble de l'histoire troyenne et, au-delà, du Mythe de l'Âge des héros. Ce n'est pas seulement, comme l'a découvert la Néo-analyse, que des épisodes de l'*Iliade*

21. Voir les analyses des potentialités sémantiques de cette forme par STEINRÜCK 2013 et par ROUSSEAU 2011a.

soient construits à partir de ceux du *Cycle*, ou à partir d'épisodes qui seront repris dans le *Cycle*. C'est, plus fondamentalement, que le poème donne un point de vue sur l'ensemble du mythe troyen à partir du choix qu'il a fait de la colère d'Achille, qui devient ainsi un exposant et un interprétant adéquat de ce mythe global. Dans sa progression temporelle propre, le poème intègre, d'une manière ou d'une autre, la progression du mythe troyen (mythe eschatologique, puisqu'il débouche sur la fin de l'Âge des héros), et la transpose. L'analyse devrait pouvoir montrer avec quel résultat, dans quel but.

Si, au moins provisoirement, on écarte l'idée d'une structure globale du poème (il y a bien, si on cherche des anneaux, des effets de correspondances entre I et XXIV, entre II et XXIII, mais la netteté se perd vite si on progresse),<sup>22</sup> et si l'on reprend l'idée développée par Oliver Taplin<sup>23</sup> d'une tripartition du tout en trois ensembles équivalents (I-IX [X], XI-XVIII, XIX-XXIV) qui accentuent chaque fois *in fine* l'événement de la nuit, en accord avec une répartition de la *performance* sur trois jours, on parvient à dégager trois blocs dont la succession et les contrastes font sens. La condition, toutefois, est d'isoler le chant I, qui met en place le thème de la colère (elle n'est effective qu'au v. 422, sur ordre de Thétis à son fils : « Sois en colère contre les Achéens [*mêni' Akhaioisin*] ! Renonce totalement au combat ! »).

Cette tripartition recouvre une dynamique narrative plutôt claire, selon une répartition tranchée du rôle des deux protagonistes du poème, Zeus et Achille :

— II-IX [X] : présence de Zeus (majoritairement sur l'Olympe, avec un bref moment sur l'Ida en VIII), et absence d'Achille ;

— XI-XVIII : intermittences de Zeus, qui agit d'abord depuis l'Olympe, puis depuis l'Ida (XI, 185), où il se désintéressera de l'action au début de XIII, laissant agir son substitut Poséidon, avant de reprendre le cours des choses en XV. Achille délègue son substitut Patrocle en XVI.

— XIX-XXIV : présences de Zeus (depuis l'Olympe) et d'Achille dans un cadre et sur des modes nouveaux, théomachiques, puis rituels.

Quant au rapport métonymique de l'*Iliade* avec l'ensemble du mythe de la guerre de Troie, il structure également les trois parties. La première, tournée vers le passé, rejoue et transpose les débuts de la guerre (reconstitution de

22. Voir RICHARDSON 1993, 1-19 et SCHEIN 1984.

23. Voir TAPLIN 1992.



l'armée achéenne avec le rappel du présage d'Aulis en II, catalogue des vaisseaux en II, séduction de Pâris et d'Hélène par l'intervention d'Aphrodite en III, reprise définitive de la guerre du fait de ses rivales lors du jugement de Pâris, Athéna et Héra, en IV, passage en revue de l'armée achéenne en IV, etc.). Cette partie rejoue et raconte une guerre de Troie impossible, qui ne peut aboutir, puisque Achille ne combat pas. Elle permet par là l'exploration de relations entre humains et divins qui n'auront plus cours dans le poème, notamment autour de la figure de Diomède, substitut d'Achille. La troisième partie est plutôt tournée vers la suite de l'*Illiade* : massacre des Troyens anticipé dans les massacres du Scamandre, conflit de type eschatologique dans le fleuve en écho de la fin de l'Âge des héros et en anticipation du déluge qui emportera le mur achéen, mention du fils d'Achille, évocation du règne d'Énée sur Troie après la fin des Priamides, etc.).

La partie centrale, où la décision de la guerre reste un temps incertaine, est construite sur un jeu de substitutions entre des puissances comparables (alors que la première partie, où Diomède remplace Achille, ne connaît pas ce genre d'équilibre) : Poséidon prend la place de son frère Zeus en XIII ; Agamemnon, blessé en XI, est remplacé par Idoménée, son aîné, dont les exploits sont longuement racontés en XIII ; Achille envoie au combat son substitut et quasi frère aîné, Patrocle en XVI. Les exploits de Ménélas autour du corps de Patrocle, en XVII répondent à ceux de son frère Agamemnon. La rivalité des quasi-jumeaux Polydamas et Hector est plusieurs fois mise en avant. Ces paires rappellent l'équilibre propre aux combats. Cette partie, faite d'oscillations, est plus axée sur le présent, ses incertitudes, même si le cadre général de l'histoire est posé en XII, avec l'évocation du déluge qui emportera le mur des Achéens. Comme le note Reinhardt, ce n'est sans doute pas un hasard si cette évocation de la fin de 'la race des hommes demi-dieux' (XII, 23) est située au centre numérique du poème. Cette projection permet à l'aède de poser, en passant, l'unité et la portée de son poème.<sup>24</sup> Colère d'Achille, mort d'Hector et ruine de Troie sont intrinsèquement liées (XII, 10-12) :

24. REINHARDT 1961, 269. Sur le rapport entre la destruction du mur et le mythe des héros, voir STRAUSS-CLAY 2011, 58. Le mur, qui se substitue à Achille absent comme défense des Achéens, spatialise l'action du poème et la réorganise (les séquences du chant XII, racontant son assaut, se répétant dans un ordre analogue au chant XVI, avec les actions de Patrocle). En ce sens, il a dans le texte une fonction autoréférentielle, comme 'emblème' (voir STRAUSS-CLAY 2011, 57, et FORD 1992, 147-157).

- 10 Tant qu’Hector était vivant, qu’Achille était en colère,  
Et inviolée la ville du seigneur Priam,  
Autant de temps aussi le grand mur des Achéens allait rester debout.

Philippe Rousseau<sup>25</sup> a fait faire un grand pas à l’analyse en remarquant que les chants II à VII étaient construits de manière circulaire, avec un noyau central, ou pivot, constitué par la visite d’Hector chez Pâris et Hélène, événement qui associe définitivement les deux frères, d’abord en conflit, de manière que les Troyens puissent être vainqueurs et qu’Achille soit en partie vengé, ce qui se réalisera au chant VIII ; cet accord scelle aussi le sort de Troie.<sup>26</sup> Il intitule l’ensemble de cette section « le piège de Zeus ». Je reproduis ici son schéma :

- A. Mobilisation de l’armée achéenne (Songe, *Diapira*, Assemblée, etc.) et de la coalition troyenne (II).
- B. Interruption inattendue de la bataille et conclusion d’un accord de paix (III).
- C. *Duel de Pâris et Ménélas* (III).
- D. Rupture de l’accord de paix par l’intervention des dieux (IV).
- E. Engagement de la bataille, exploits de Diomède, succès achéens. (V).
- F. **Visite d’Hector à Troie** (VI).
- E’. Retournement de la situation au profit des Troyens (VII).
- D’. Accord entre les dieux pour arrêter les combats (VII).
- C’. *Duel d’Hector et Ajax* (VII).
- B’. Délibérations nocturnes dans les deux camps et conclusion d’une trêve (VII).
- A’. Construction du rempart (VII).

L’intelligibilité qu’apporte une telle disposition est perceptible. Outre qu’elle met en correspondance des épisodes spectaculairement analogues, comme les duels de Pâris et de Ménélas en III et d’Ajax et d’Hector en VII, de manière à faire ressortir leurs différences (un duel juridique valant une ordalie, puis un duel guerrier), elle donne une fonction nécessaire aux scènes troyennes (mises en contraste avec les présentations du camp achéen au dé-

25. Voir à la note 21.

26. Selon l’interprétation de la rencontre donnée dans son étude ROUSSEAU 2011b.

but et à la fin du système), et elle met en évidence des relations difficiles à repérer sinon : au catalogue des vaisseaux répond le tombeau commun des Achéens morts en VII et la construction du mur, dont la destruction à venir, annoncée en XII, signifie la fin du monde héroïque déployé par le catalogue.

Les chants VIII (« le combat tronqué ») et IX (« l'ambassade ») n'entrent pas dans ce regroupement. On a peut-être là un principe général pour l'*Illiade*, dont les trois parties associent chaque fois une construction circulaire massive, correspondant à un long jour de bataille (commençant chaque fois par un rassemblement achéen matinal en vue d'un assaut, en II, en XI, en XIX), à laquelle succèdent des éléments plus courts, qui sont en dehors de cette construction, et en sont comme une variation : VIII et IX (sans parler de X) pour le premier ensemble ; XVIII, pour le second, avec la fabrication des armes d'Achille ; XXIII et XXIV pour le troisième.<sup>27</sup> Des effets d'écho entre ces 'compléments' sont repérables : ainsi le Bouclier de XVIII déploie un monde 'normal', opposé à celui qu'impose la colère d'Achille tout au long du poème, et qui est précisément celui, utopique, évoqué lors de l'Ambassade en IX, quand Achille chante, envisage un avenir paisible avec son mariage en Phthie, ou qu'Ajax rappelle les normes juridiques de la compensation, mises en scène lors de la scène du procès de XVIII. On peut, pour reprendre le mot de Jean Bollack, parler d'"allégorie interne" pour cette variation dans la reprise des mêmes thèmes. XXIII (les jeux funèbres de Patrocle) et XIV (la restitution du corps d'Hector et ses funérailles) opèrent visiblement cette fonction de reprise et de déplacement, mais pour l'ensemble du poème, en référence à la querelle qui s'est imposée au chant I.

Si l'on considère les deux autres grands ensembles, délimités (plus ou moins)<sup>28</sup> par le cadre d'une journée, avec une emphase sur l'aurore et sur le coucher du soleil, on parvient à dégager pour chacun une structure annulaire, autour d'un pivot. Voici ce que je crois être le schéma du deuxième ensemble :

27. On a peut-être une allusion de ce mode de composition juxtaposant circularité et mises en parallèles dans la dernière vignette du Bouclier d'Achille, avec les danses tantôt circulaires, tantôt rectilignes des jeunes gens.

28. Il y a là matière à discussion : faut-il inclure ou non les scènes de VII à partir du vers 381 dans la grande structure centrée sur la première journée de combat ? Il s'agit plutôt d'un 'supplément', qui est un raccourci de la journée précédente : à l'aube, Idaios, le héraut troyen, apporte comme en III une proposition d'accord par Pâris, que Diomède, le guerrier actif de la journée précédente, fait refuser. Le rassemblement pacifique des cadavres (co-présence des Achéens et des Troyens dans la plaine) et le mur (séparation) traduisent en termes statiques les épisodes de la journée.

- A. Aurore. Cri d'Éris envoyée par Zeus. Rassemblement des Achéens, Armement d'Agamemnon (XI).
- B. Exploits d'Agamemnon. Blessures des chefs grecs.
- C1. Patrocle chez Nestor. *Coupe de Nestor*. Patrocle et Eurypyle blessé (fin de XI).
- C2. Combats à pied autour du mur : 1. Asios (en char) ; 2. Sarpédon ; 3. Hector victorieux (XII).
- D1. Zeus se détourne du combat. Intervention de Poséidon. Exploits d'Idoménée (XIII).
- D2. Avancée troyenne, nouvelle intervention de Poséidon (XIV).
- E. Intervention d'Héra. Hiérogamie sur l'Ida (XIV).
- F. Annonce par Zeus du renversement et du terme de l'action (XV).**
- E'. Convocation de l'assemblée divine par Héra (XV).
- D1'. Affrontement, *via* Iris, entre Zeus et Poséidon. Retrait de Poséidon.
- D2'. Aide directe de Zeus envers les Troyens. Mur aplani par Apollon.
- C1'. Patrocle de retour chez Achille. *Coupe d'Achille* (XVI).
- C2'. Combats avec chevaux. 1. Exploits de Patrocle ; 2. Sarpédon ; 3. Hector victorieux : mort de Patrocle (XVI).
- B'. Exploits de Ménélas autour du cadavre de Patrocle. Sa retraite (XVII).
- A'. Cri d'Achille sans armes et d'Athéna chassant les Troyens. Coucher du soleil. Rassemblements des deux camps, intervention de Zeus (XVIII, jusqu'au vers 368).

Une telle organisation demanderait une longue analyse. Ce que l'on voit déjà est l'importance de la « Patroclie », dont la mise en place est donnée dès le chant XI (C1), où la visite chez Nestor le 'cavalier' a son écho contrastif immédiat dans le combat à pieds, et non à cheval, près du mur (C2), la reprise en C1' et C2' venant corriger la tension laissée ouverte par C1 et C2 : Patrocle, initié au combat à cheval par le récit de Nestor,<sup>29</sup> actualise, d'abord victorieusement, sa compétence en XVI. Par ailleurs, la fonction de l'objet remarquable qu'est la coupe de Nestor en XI prend dans cet ensemble une fonction structurante : d'abord accident du récit, dans un bonheur festif inattendu en

29. Selon l'analyse de FRAME 2009.

pleine dérouté achéénne, elle est redoublée par un objet également unique, mais narrativement fonctionnel, la coupe d'Achille en XVI.<sup>30</sup>

La troisième longue journée de combats (XIX-XXIII, 107, jusqu'à l'aube suivante) semble également construite sur un mode circulaire, avec une singularité qui tient au propos de cette section. Zeus y poursuit un double but : d'une part, permettre la vengeance d'Achille et donc la mort d'Hector, étape nécessaire pour la victoire finale sur Troie selon le plan énoncé par lui au début de XV, au centre de la deuxième grande construction annulaire. Mais, de l'autre, il lui faut empêcher qu'Achille n'emporte une victoire prématurée contre Troie (ce pour quoi il convoque les dieux au début de XX, en leur redonnant la liberté de se battre autour de Troie, liberté qu'il avait supprimée au début de VIII). D'où la complexité de la composition, qui joue d'un côté sur les empêchements que rencontre Achille, de l'autre sur la nécessité de sa victoire contre Hector. Un dispositif formel permet la poursuite de ce double but et écarte effectivement Achille d'une victoire totale. Ce dispositif de retardement (la théomachie au double sens d'intervention des dieux auprès des humains et de combat des dieux entre eux), avec, au centre, la lutte contre le dieu Scamandre, fils de Zeus, met Achille en danger et demande, au centre de ce centre, une intervention divine rappelant qu'Achille va bien mettre à mort Hector. Dans ce dispositif, sont mis en correspondance, de manière stricte, des épisodes 'impossibles', parce que déviants ou prématurés, qui assurent ce retardement : en XX, le duel Achille-Énée (arrêté parce que Énée est censé régner sur Troie après la disparition des Priamides), puis le duel Achille-Hector, arrêté par Apollon car prématuré, et contraire à la nécessité de protéger les Troyens jusqu'au coucher du soleil, comme y insiste Scamandre (XXI, 231 s.), et, en écho, après l'épisode du Scamandre, le faux duel Achille-Agénor (fin de XXI, début de XXII).

Il s'agit de donner une place privilégiée au duel Achille-Hector. À la différence des autres combats, ce duel est absolument unique. C'est l'acte ultime visé par Achille. Il vaut par lui-même. En tant que fin en soi, et non pas fonctionnel (ce qu'il est pour Zeus, comme condition de la prise de Troie, mais ce qu'il n'est pas pour Achille), il n'entre dans la construction annulaire que pour sa singularité en ressorte par contraste. Le texte construit cette excep-

30. Je renvoie à mon étude : JUDET DE LA COMBE 2018, 43-63, dans le dossier sur les artefacts en Grèce ancienne rassemblé par Manon BROUILLET et Cléo CARASTRO.

tion en le faisant précéder de duels inaboutis qui en anticipent les traits essentiels (poursuite, intervention des dieux) mais sans jamais être décisifs.

Un autre trait fait ‘décrocher’ cette partie du reste du poème : comme il s’agit d’arriver à l’acte unique qui va clore toute l’histoire, la mise à mort d’Hector par Achille, cet acte doit, d’une certaine manière, valoir tout acte possible, sinon on ne comprendrait pas pourquoi le poème se concentre sur lui : il vaut non seulement comme vengeance d’Achille, mais aussi comme symbole de la chute de Troie, qu’il remplace dans le récit, et aussi comme symbole de l’accomplissement final d’une époque mythique, l’Âge des héros, dont le mythe, bien connu sert d’arrière-plan à l’action du poème. En réalisant son exploit unique, Achille déchaîne des puissances que l’on retrouve dans un mythe eschatologique, même si c’est bien d’Hector et de la vengeance de Patrocle qu’il s’agit, et non d’une réalisation de la fin d’un âge humain. La figuration de l’exploit prendra alors des formes figuratives divergentes et complexes : Achille y sera à la fois le guerrier habile qu’il est d’habitude, et une force surhumaine, contre laquelle se déchaînent les éléments d’une guerre entre les dieux ou un déluge eschatologique, avec l’assaut du fleuve Scamandre. Mais ces forces surhumaines se déchainent contre lui, sur ordre de Zeus, précisément pour qu’Achille ne soit pas surhumain et limite son action à la vengeance de Patrocle et qu’il n’aille pas dévaster Troie avant l’heure. Achille acquiert par là un statut nouveau, à la fois inhumain, comme le montre sa querelle avec Ulysse en XIX, où il refuse toute nourriture avant la bataille, comme l’attestent les nourritures immortalisantes que lui donne Athéna, le nectar et l’ambrosie (nourritures ambiguës, puisque c’est par ces mêmes substances que Thétis préserve l’intégrité du cadavre de Patrocle, ainsi immortalisé comme le vivant qu’est Achille), mais aussi humain, en tant que pris par le désir de vengeance. Achille, par là, cesse d’être fonctionnel, ‘le meilleur des achéens’, et devient un être singulier.

Le schéma qui se dégage présente une structure annulaire, avec, toutefois, une forme de parallélisme, quand au lieu de la symétrie B-C / ... / C’-B’, on a deux fois la même séquence, B-C, puis B’-C’. Ainsi, entourant le centre qu’est le combat avec le Scamandre (D-E-D’), la séquence théomachie (B et B’) suivie de duels d’Achille (C et C’) se répète dans le même ordre, avec, après une première théomachie (B, à peine esquissée), deux duels avortés, contre Énée et Hector (C), puis, après une seconde théomachie (B’), le duel manqué contre Agénor suivi de celui, décisif, contre Hector (C’). On aurait donc :

- A. Aurore. *Achille en pleurs*, intervention de Thétis et organisation de la journée (assemblée, réunion des chefs dans la baraque d'Achille), armement des Achéens et d'Achille. Prédiction des chevaux d'Achille (XIX).
- B. Assemblée divine. Première théomachie (XX).
- C. Duels avortés d'Achille avec Énée puis avec Hector (XX).
- D. Massacres dans le Scamandre, colère du fleuve (XXI).
- E. **Point de renversement** : intervention d'Athéna et de Poséidon, qui prédisent la mort d'Hector (XXI).
- D'. Lutte avec le Scamandre, intervention d'Héphaïstos, du fait d'Héra (XXI).
- B'. Seconde théomachie (XXI).
- C'. Duels. Contre Agénor (duel avorté, XXI-XXII). Contre Hector (XXII).
- A'. *Achille et Myrmidons en pleurs*. Intervention de Thétis. Désarmement, scène dans la baraque d'Achille avec les chefs. Repas du soir (début de XXIII).

Il ne s'agit évidemment pas de réduire le poème à une série de 'mantras', de figures géométriques plus ou moins rigoureuses. La circularité est un mode de composition orale et d'écoute, de mise en rapport d'éléments semblables (et non nécessairement identiques), de manière que les ressemblances, qui constituent la grammaire du récit avec la mise en évidence des éléments récurrents qui le structurent, puissent être perçues en même temps que les écarts que la répétition fait ressortir. L'œuvre est par là temporelle.

Je n'ai fait là que poser quelques jalons. Un de mes grands regrets est de ne plus pouvoir avancer par des échanges avec la vive voix de Carles Miralles, lui qui a déjà mené si loin l'intelligence d'Homère et avec qui, sur Eschyle sur la philologie et sur la poésie, j'ai pu avoir tant d'heures de passionnantes discussions.

## BIBLIOGRAPHIE

- M. BROUILLET 2016, *Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse*, Thèse Paris (à paraître).
- A. FORD 1992, *Homer. The Poetry of the Past*, Ithaca-London.
- D. FRAME 2009, *Hippota Nestor*, Washington.
- H-G. GADAMER 1996 [1960], *Vérité et méthode*, trad. fr. par P. FRUCHON; J. GRONDIN; G. MERLO, Paris.
- B. GENTILI; C. PRATO 1988<sup>2</sup> [1979], *Poetae Elegiaci. Testimonia et fragmenta*, Leipzig.

- L. IRIBARREN 2018, *Fabriquer le monde. Technique et cosmogonie dans la poésie grecque archaïque*, Paris.
- R. JANKO 2000, *Philodemus. On Poems, Book One*, Oxford.
- P. JUDET DE LA COMBE 1983, « Champ universitaire et études homériques en France au XIX<sup>e</sup> siècle », in M. BOLLACK; H. WISMANN; TH. LINDKEN (edd.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert II*, Göttingen, pp. 25-60.
- P. JUDET DE LA COMBE 2013, « La crise selon l'Iliade », *Mètis*, n. s. 11, pp. 327-356.
- P. JUDET DE LA COMBE 2017, *Homère*, Paris.
- P. JUDET DE LA COMBE 2018, « Une utopie narrative. La coupe de Nestor en *Iliade* XI », *Mètis*, n. s. 16, pp. 43-63 (= Dossier: *Place aux objets! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*).
- P. JUDET DE LA COMBE 2019, traduction de l'*Iliade* avec introduction et notes in H. MONSACRÉ (ed.), *Tout Homère*, Paris, pp. 23-564.
- R. P. MARTIN 1989, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca-London.
- C. MIRALLES 2005, *Homer*, Barcelona.
- G. W. MOST 2006, *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, Cambridge (Mass.)-London.
- L. MUELLNER 2005, *The Anger of Achilles. Mênis in Greek Epic*, Ithaca-London.
- G. NAGY 1990, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca-London.
- J. PÒRTULAS 2008, *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la història i la llegenda*, Barcelona.
- P. PUCCI 2007, *Inno alle Muse (Esiòdo, Teogonia, 1-115)*, Pisa-Roma.
- P. PUCCI 2018, *The Iliad – The Poem of Zeus*, Berlin-Boston.
- K. REINHARDT 1961, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen.
- N. RICHARDSON 1993, *The Iliad: A Commentary*, vol. 6, in G. S. KIRK (general ed.), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge.
- PH. ROUSSEAU 1995, *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. Destin de héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*, Thèse de Doctorat d'État, Lille III.
- PH. ROUSSEAU 2005, « L'intrigue de Zeus », *Europe* 865, (*Homère*), pp. 120-158.
- PH. ROUSSEAU 2011a, « Remarques sur quelques usages des constructions concentriques dans l'épopée archaïque grecque », in R. MEYNET; J. ONISZCZUK (edd.), *Retorica Biblica e Semitica 2. Atti del secondo convegno RBS*, Bologna, pp. 233-254.
- PH. ROUSSEAU 2011b, « Au palais de Pâris », in C. KÖNIG ; H. WISMANN (edd.), *La Lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris, pp. 53-70.
- S. L. SCHEIN 1984, *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley.
- M. STEINRÜCK 2013, *Antike Formen. Materialien zur Geschichte von Katalog, Mythos, und Dialog*, Amsterdam.
- J. STRAUSS CLAY 2011, *Homer's Trojan Theater. Space, Vision and Memory in the Iliad*, Cambridge.
- O. TAPLIN 1992, *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*, Oxford.
- H. WISMANN 1996, « Propositions pour une lecture d'Hésiode », in F. BLAISE et al. (edd.), *Le Métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, Villeneuve d'Ascq.