



HAL
open science

Images des enfants dans l'Iliade

Nadine Le Meur

► **To cite this version:**

Nadine Le Meur. Images des enfants dans l'Iliade. Revue des Études Grecques, 2009, 122 (2), pp.591-607. 10.3406/reg.2009.7962 . hal-02304261

HAL Id: hal-02304261

<https://hal.science/hal-02304261>

Submitted on 3 Oct 2019

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.

Images des enfants dans l'*Illiade*

Nadine Le Meur

Abstract

This survey intends to study the place and role of children (other than Astyanax) in the Iliad. Although children are rarely present as characters in the poem, they are often referred to in similes and in the description of Achilles' shield. These mentions convey an undeniable charm and allow the poet to introduce a break in the account of violent battles^{∞∞∞} ; they also introduce a sense of bitterness into the story and its heroic message, colouring the narration in a tragic way.

Résumé

Cette étude se propose d'analyser la place et la fonction qu'occupent les enfants (autres qu'Astyanax) dans l'Illiade. Si la présence des enfants sur la scène iliadique est certes discrète, elle n'en est pas moins récurrente dans les comparaisons et sur les vignettes du bouclier d'Achille. Ces mentions apportent au poème un charme indéniable et permettent d'introduire un répit dans la violence des récits de batailles, mais elles confèrent également à l'oeuvre et à son idéal héroïque, une amertume qui colore le récit de façon proprement tragique.

Citer ce document / Cite this document :

Le Meur Nadine. Images des enfants dans l'*Illiade*. In: Revue des Études Grecques, tome 122, fascicule 2, Juillet-décembre 2009. pp. 591-607;

doi : <https://doi.org/10.3406/reg.2009.7962>

https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2009_num_122_2_7962

Fichier pdf généré le 19/04/2018

VARIÉTÉS

N. LE MEUR

IMAGES DES ENFANTS DANS L'*ILIADÉ*¹

RÉSUMÉ. – Cette étude se propose d’analyser la place et la fonction qu’occupent les enfants (autres qu’Astyanax) dans l’*Iliade*. Si la présence des enfants sur la scène iliadique est certes discrète, elle n’en est pas moins récurrente dans les comparaisons et sur les vignettes du bouclier d’Achille. Ces mentions apportent au poème un charme indéniable et permettent d’introduire un répit dans la violence des récits de batailles, mais elles confèrent également à l’œuvre et à son idéal héroïque, une amertume qui colore le récit de façon proprement tragique.

ABSTRACT. – This survey intends to study the place and role of children (other than Astyanax) in the *Iliad*. Although children are rarely present as characters in the poem, they are often referred to in similes and in the description of Achilles’ shield. These mentions convey an undeniable charm and allow the poet to introduce a break in the account of violent battles ; they also introduce a sense of bitterness into the story and its heroic message, colouring the narration in a tragic way.

Troie, théâtre d’une guerre qui porta les Grecs, – appelés Achéens, Argiens ou Danaens dans le récit homérique –, loin de chez eux pendant dix ans, n’est pas *a priori* un lieu privilégié d’ébats de jeunes enfants². La plus grande partie

¹ Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Seth Schein et Christine Hunzinger qui ont relu ce texte avec autant d’attention que de bienveillance et m’ont fait part de nombreuses remarques suggestives.

² Par « enfants » nous entendons jeunes enfants, personnes humaines dans l’enfance, et non petits d’animaux.

des récits de l'*Illiade* se situe sur le champ de bataille, où l'on ne trouve évidemment pas d'acteurs enfants. Le camp achéen en est également dépourvu, puisque les Grecs ont laissé leur famille chez eux, comme le rappelle Agamemnon au chant II (vv. 136-137) : αἱ δὲ που ἡμέτεραί τ' ἄλοχοι καὶ νήπια τέκνα / εἴατ' ἐνὶ μεγάροις ποτιδέγμεναι, « nos épouses et nos petits enfants sont dans nos demeures à nous attendre ». Seule la ville de Troie compte encore des enfants, réfugiés à l'abri de ses murs, en compagnie des femmes et des vieillards. Pourtant, la recherche d'un mot comme παῖς dans le *TLG* ne donne pas moins de 170 références³, auxquelles s'ajoutent 43 mentions de τέκνον et 42 de τέκος ! On peut dès lors se demander qui sont tous ces enfants, où ils se trouvent et quel est leur rôle dans l'*Illiade*. Notre étude entend montrer que la mention des enfants dans le poème s'intègre dans une stratégie poétique visant à souligner le coût humain de la guerre héroïque, dont l'œuvre chante cependant la gloire, et à illustrer ainsi le caractère profondément tragique de la condition humaine. Nous nous proposons pour cela de commencer par une brève présentation du vocabulaire désignant les enfants, avant de centrer notre étude sur les diverses mentions d'enfants faites en marge du récit, à savoir lors de comparaisons ou sur les vignettes du bouclier d'Achille décrit au chant XVIII. Nous verrons que, malgré la discrétion de la présence des enfants dans l'*Illiade*, leur évocation même au sein des récits guerriers confère au poème à la fois une grâce indéniable et une douloureuse amertume qui infléchissent le sens de toute l'œuvre.

PRÉSENTATION DU VOCABULAIRE

Une très grande partie des nombreuses apparitions de termes ayant le sens d'« enfant » dans l'*Illiade* signifie en réalité « enfant de (quelqu'un) » et désigne une personne par son lien de parenté avec son père ou sa mère, et non pas un personnage qui serait encore dans l'enfance. Bien que cette acception ne soit pas au centre de notre exposé, nous nous y arrêterons cependant brièvement, dans la mesure où elle concerne un très grand nombre d'occurrences des termes qui nous intéressent. C'est le cas de la plupart des emplois de παῖς. On peut relever en particulier deux formules qui reviennent à de nombreuses reprises : la désignation de Zeus par Κρόνου πάϊς⁴ qui tend à rattacher Zeus à la génération divine antérieure et ancre ainsi son pouvoir dans une temporalité élargie, et surtout celle des principaux héros troyens comme « fils de Priam » (Πριάμοιο πάϊς ou παῖδες, 14 fois)⁵ : cette formulation répond à l'une des thématiques principales de l'œuvre, à savoir le lien privilégié entre pères et fils, et, en particulier, le deuil d'un père pour ses enfants morts, qu'illustre, au chant XXIV, la

³ Cf. B. Snell et alii éd., *Lexikon des frühgriechischen Epos*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1955-, en cours de parution ; article παῖς (rédigé par W. Beck) : vol. 18, 2000, pp. 919-934.

⁴ On peut noter que sur les 12 occurrences de Κρόνου πάϊς, 7 sont ainsi complétées : Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω, « fils de Cronos à l'esprit retors » ; l'épithète ἀγκυλομήτης vient souligner le rôle de la μητις dans l'accession de Zeus au pouvoir suprême, Zeus lui-même μητιέτα.

⁵ Cf. *Lexikon des frühgriechischen Epos*, vol. 18, p. 926.

confrontation de Priam avec Achille, l'homme παιδοφόνοιο « meurtrier de (s)es enfants » (XXIV, 506)⁶.

Les substantifs τέκνον et τέκος recouvrent à peu près les mêmes sens que παῖς, à cette différence près que τέκνον et τέκος servent parfois à désigner des petits d'animaux, – de petits passereaux, les petits d'une biche, ceux de guêpes ou d'abeilles, ceux d'un aigle, ou encore des lionceaux⁷ –, alors que ce n'est jamais le cas de παῖς. En revanche leur contexte d'énonciation est différent : tandis que παῖς apparaît très rarement au vocatif⁸, τέκνον et τέκος servent au contraire, dans plus de la moitié de leurs occurrences, à interpeller un « enfant ». Nous nous attarderons quelque temps sur ces passages qui manifestent plus nettement le lien familial, voire affectif, entre un parent et son enfant, même si celui-ci est désormais adulte. Ainsi Thétis appelle souvent Achille : τέκνον⁹ ou τέκνον ἐμόν¹⁰ ; Hécube fait de même à plusieurs reprises, appelant Hector τέκνον¹¹, τέκνον ἐμόν (XXII, 82) et φίλε τέκνον (XXII, 84). Les deux dernières invocations correspondent à des moments d'émotion particulièrement intense, où le lien physique entre la mère et son fils semble ressurgir, notamment par l'intermédiaire du jeu étymologique qui rattache τέκνον à τίκτω, « enfanter ». Ainsi, au début du chant XXII, Hécube supplie Hector de ne pas aller affronter Achille, en découvrant son sein qui l'a nourri bébé :

Ἔκτορ τέκνον ἐμόν τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον'
τὸν μνήσαι φίλε τέκνον...

Hector, mon enfant, respecte ceci et aie pitié de moi-même,
si jamais je t'ai donné ce sein où s'oublent les chagrins,
souviens-t-en, mon cher enfant.... (XXII, 82-84)

Les autres occurrences de τέκνον au vocatif (20 emplois sur 43) désignent, outre Achille et Hector, Patrocle (XI, 786) et un certain nombre de dieux¹² : de même τέκος désigne les grands héros de l'*Iliade*¹³, mais également Astyanax,

⁶ Cf. J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad : The Tragedy of Hector*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, traduction française par A. Lévi, *La Tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Iliade*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 264-5 ; J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 123 ss.

⁷ Il s'agit de jeunes passereaux (τέκνον : II, 311, 313, 315 ; XI, 113), de faons (τέκος : VIII, 248 et τέκνον : XI, 113 ; XII, 170), des petits de guêpes ou d'abeilles (τέκνον : XII, 170 et τέκος : XVI, 265), d'aiglons (τέκος : XII, 222) et de lionceaux (τέκος : XVII, 133).

⁸ On ne relève qu'une occurrence au duel, en VII, 279, où le héraut troyen Idée s'adresse ainsi à Ajax et Hector pour les inviter à cesser le combat à la tombée de la nuit : μηκέτι, παῖδε φίλω, πολεμίζετε μηδὲ μάχεσθον, « cessez, mes chers enfants, de guerroyer, cessez de combattre » ; par ailleurs, παῖδε ne désigne pas ici les fils d'Idée, mais sert à appeler des hommes sans doute plus jeunes que le locuteur.

⁹ I, 362 ; XVIII, 73 et 128.

¹⁰ I, 414 ; IX, 254 ; XIX, 8, 29 ; XXIV, 128.

¹¹ VI, 254 ; XXII, 431.

¹² Aphrodite (V, 382 et 428), Athéna (XIX, 342), Héphestos (XXI, 379) et les chevaux immortels d'Achille, Xanthe et Balios (XIX, 400).

¹³ Achille invoqué par Thétis (τέκος, XVIII, 95), Hector supplié par Priam (φίλον τέκος, XXII, 38 ; ἐμόν τέκος, XXII, 56).

appelé τέκος par Andromaque à la fin de l'œuvre (XXIV, 732), et des dieux¹⁴. On peut remarquer que ces appellations sont plutôt placées dans la bouche de femmes (Thétis, Dioné, Héra, Hécube et Andromaque)¹⁵. Le lien charnel entre la mère (et parfois le père) et son enfant semble être ainsi privilégié et mis en valeur.

L'originalité d'emploi de τέκος réside dans le fait qu'il est fréquemment utilisé (au vocatif) de manière affective par un locuteur qui n'est pas le parent du personnage désigné comme τέκος¹⁶, mais qui lui parle comme s'il l'était. C'est ainsi que Priam s'adresse à Héléne en l'appelant φίλον τέκος¹⁷ et le caractère affectueux de l'appellation est corroboré par les paroles mêmes d'Héléne : ἐκυρὸς δὲ πατὴρ ὡς ἥπιος αἰεὶ, « mon beau-père a toujours été doux comme un père (pour moi) » (XXIV, 770). Phénix fait de même avec Achille¹⁸ : l'expression φίλον τέκος s'explique par le fait que le vieux Phénix considère Achille comme son fils, ainsi qu'il le lui dit au chant IX : « Comme j'ai pour toi supporté et peiné songeant que les dieux ne m'accordaient pas un enfant né de moi ; mais de toi, Achille semblable aux dieux, je faisais mon fils »¹⁹ (IX, 492-5). Nestor appelle aussi Achille τέκος (XXIII, 626)²⁰, mais le terme marque alors sans doute la grande différence d'âge entre les deux personnages. On trouve encore l'appellation φίλον τέκος dans la bouche d'Héra venant demander son aide à Aphrodite pour séduire Zeus (XIV, 190) : la déesse se fait alors caressante, et l'on peut penser que c'est par ruse, en feignant une tendresse maternelle pour celle dont elle a besoin, qu'elle la cajole ainsi. Enfin, Priam invoque de cette manière Hermès déguisé en écuyer d'Achille au chant XXIV (φίλον τέκος, 373 et ὦ τέκος, 425) : la première occurrence intervient juste après que le dieu-écuyer, qui s'est lui-même adressé à Priam en l'appelant πάτερ (362), a promis à Priam de ne pas lui faire de mal et même de le défendre, car, dit-il, φίλω δέ σε πατρὶ εἶσκω « en toi je retrouve les traits d'un père » (371). Cette thématique du lien père-fils est particulièrement intéressante dans la mesure où elle sous-tend toute la scène qui suit entre Achille et Priam : elle constitue le ressort même qui permettra à Achille de se laisser toucher par la pitié envers ce vieux

¹⁴ Zeus appelle φίλον τέκος ses filles, Athéna (VIII, 39 et XXII, 183) et Artémis (XXI, 509), Dioné fait de même pour Aphrodite (V, 373) et Héra, moins affectueuse, s'adresse à Héphaïstos en ces termes : ὄρσειο κυλλοπόδιον ἐμὸν τέκος, « debout, Boîteux, mon enfant ! » (XXI, 331).

¹⁵ On en trouve également quelques-unes chez des hommes : Ménœtios à Patrocle, Priam à Hector et Zeus à Athéna, mais encore celui-ci est-il connu pour avoir mis au monde seul la déesse.

¹⁶ Ainsi l'expression Διὸς τέκος désigne essentiellement Athéna – Apollon est aussi appelé Διὸς τέκος par le fleuve Scamandre, en XXI, 229 –, invoquée de cette façon par Achille (I, 202), par Diomède (V, 115 et X, 284) et par Ulysse (X, 278), mais également par Héra (II, 157, V, 714, VIII, 352, 427, XXI, 420).

¹⁷ III, 162 et 192.

¹⁸ φίλον τέκος, IX, 437 et 444.

¹⁹ ὡς ἐπὶ σοὶ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα,
τὰ φρονέων ὃ μοι οὐ τι θεοὶ γόνον ἐξετέλειον
ἐξ ἐμεῦ· ἀλλὰ σὲ παῖδα θεοῖς ἐπιεικελ' Ἀχιλλεῦ
ποιεῦμην, ... (IX, 492-5).

²⁰ Nestor s'adresse de même à l'armée : φίλα τέκνα (X, 192).

père malheureux. Le deuxième passage (ὄ τέκος, 425) se situe un peu plus loin, alors qu'Hermès vient d'annoncer à Priam que le corps de son fils est indemne, visiblement objet de soin et d'amour des dieux. Le vieux père est alors plein de joie et de reconnaissance et c'est sans doute ce dernier sentiment qui s'exprime dans un affectueux τέκος. Tous ces emplois désignent donc des personnages par référence à leur relation filiale avec un autre et un grand nombre d'entre eux manifeste un lien, voire un sentiment, de cet autre pour celui qui est ainsi désigné comme *son enfant*, rappelant aussi de façon indirecte qu'il a été *un enfant*.

C'est maintenant sur ces enfants, qui sont encore dans l'enfance, que nous souhaitons faire porter notre étude. Les trois termes que nous avons présentés, παῖς, τέκνον et τέκος, désignent un tel être. Ils sont fréquemment qualifiés par l'adjectif νήπιος, qui signifie « tout jeune », d'où « puéril », voire « sot, insensé ». Nous laisserons de côté cette dernière acception pour nous concentrer sur celle qui dénote simplement l'enfance. En ce sens, νήπιος se trouve 23 fois²¹ dans l'*Iliade* (sur 46 occurrences au total), où il a aussi deux doublets, νηπύτιος et νηπίαχος : νηπύτιος a les mêmes sens que νήπιος et se trouve à 9 reprises²² dans le poème, dont 5 fois dans le sens qui nous intéresse²³ ; νηπίαχος, qui signifie « tout jeune enfant ; de petit enfant, puéril », n'a que 3 occurrences²⁴. L'étymologie donnant comme sens originel à νήπιος « qui ne sait pas parler » est contestée par les spécialistes, mais aucune des autres hypothèses avancées pour expliquer l'origine du mot ne semble satisfaisante²⁵.

Après cette première présentation lexicale, nous pouvons nous attacher à étudier les modalités de la présence des enfants dans l'*Iliade* et le rôle qu'ils jouent dans ce poème en grande partie occupé par le récit de combats et d'exploits guerriers des adultes.

²¹ νήπια τέκνα : II, 136 ; IV, 238 ; VI, 95, 276 et 310 ; XI, 113 ; XVII, 223 ; XVIII, 514 ; XXII, 63 ; XXIV, 730 ; νήπιον υἱόν : V, 480 et 688 ; VI, 366 ; κούρη/ νηπίη : XVI, 8 ; παῖδ(α)... νήπιον αὐτῶς : VI, 400 ; πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς : XXII, 484 et XXIV, 726 ; βίη... νηπίη : XI, 561. Attribut : σ(ε).../ νήπιον : IX, 440 ; καὶ δς μάλα νήπιός ἐστιν : VII, 401 ; XVII, 629.

²² On le rencontre 4 fois dans le sens d'« insensé », au chant XXI : vv. 410, 441, 474 et 585.

²³ On le trouve 4 fois comme substantif : XIII, 292-3 et XX, 244-5 : μηκέτι ταῦτα λεγόμεθα νηπύτιοι ὡς / ἑσταότες (ἑσταότ' en XX, 245), « ne restons plus ainsi à discourir comme des enfants » ; XX, 200-1 = 431-2 : Πηλεΐδη μὴ δὴ ἐπέεσσί με νηπύτιον ὡς / ἔλλπεο δειδίξεσθαι, « Péléide, ne pense pas m'effrayer avec des paroles comme si j'étais un enfant » ; et 1 fois comme adjectif : XX, 211-2 : οὐ γάρ φημ' ἐπέεσσί γε νηπυτίοισιν / ὄδε διακρινθέντε μάχης ἐξαπονέεσθαι, « car je le dis, non, ce n'est pas avec des paroles puérides, comme cela, que nous réglerons notre querelle et reviendrons du combat ».

²⁴ II, 337-8 : παισὶν εἰοκότες ἀγοράασθε/ νηπίαχοις, « vous discourez comme des enfants, de tout jeunes enfants » ; VI, 408 : παῖδά τε νηπίαχον ; XVI, 260-2 : παῖδες/.../ νηπίαχοι.

²⁵ Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999 (1968¹), s.v. νήπιος.

MANIFESTATIONS DE LA PRÉSENCE DES ENFANTS DANS L'*ILIADÉ*

Le seul enfant qui figure parmi les personnages du récit est Astyanax, le petit garçon d'Hector et d'Andromaque. S'il n'occupe le devant du drame que l'espace d'une centaine de vers, au chant VI, sa seule présence permet de mettre en scène une tendresse encore inconnue dans le poème, de conférer à l'épisode un charme puissant et de susciter chez l'auditeur une émotion inoubliable²⁶. Or, outre Astyanax, on rencontre aussi, de façon plus fugitive, mais digne de mémoire, d'autres enfants dans l'*Iliade*. Ces apparitions se manifestent selon deux sortes de modalités : lors de comparaisons et sur les décors du bouclier d'Achille. Les enfants présentés dans ces scènes ne sont pas toujours des acteurs *actifs*, ils le sont parfois, mais ne jouent d'autres fois que le rôle de figurants. Leur présence néanmoins n'est jamais neutre ni gratuite.

Comparaisons*Le couple mère-enfants*

Parmi les comparaisons mettant en scène des enfants, on peut isoler un premier groupe représentant le couple mère-enfants²⁷. On trouve tout d'abord, dans ce groupe, une évocation de l'enfant endormi. Sa mère veille sur son sommeil en écartant de lui une mouche susceptible de le déranger. Ce petit tableau sert de comparant à un geste d'Athéna détournant la flèche de Pandare, qui risquait de coûter la vie à Ménélas :

ἡ δὲ τόσον μὲν ἔεργεν ἀπὸ χροῶς ὡς ὅτε μήτηρ
παιδὸς ἔεργη μύϊαν ὄθ' ἠδέϊ λέξεται ὕπνω,

Elle écarta (le trait) de son corps, comme une mère,

de son enfant écarte une mouche, quand il repose en un doux sommeil (IV, 130-131).

La comparaison transforme la protection de la déesse en un geste maternel. Un premier effet de contraste naît de ce que l'on est invité à identifier Ménélas à un enfant pour parfaire le parallélisme suggéré. Ce rapprochement repose en partie sur le fait que le héros, n'étant alors pas sur ses gardes, est vulnérable, car Troyens et Achéens ont conclu une trêve : c'est Athéna, sur les ordres de Zeus et pour complaire à Héra, qui trompe l'archer troyen Pandare et lui fait violer les serments. Cette assimilation introduit une certaine distance et provoque sans doute un sourire. Mais le principal contraste porte sur les situations : on passe sans transition de la violence extrême de la guerre à la tranquillité absolue d'un enfant qui goûte un *doux* sommeil²⁸, où ἠδέϊ est souligné par la coupe bucolique.

²⁶ Sur le personnage d'Astyanax et son rôle dans le poème, voir notre étude « Astyanax. Les enfants et la guerre dans l'*Iliade* », *Gaia* 12, 2009, pp. 29-43.

²⁷ Cf. E. G. Wilkins, « A Classification of the Similes of Homer », *Classical Weekly* 13, 1919-1920, pp. 147-150 et 154-159.

²⁸ Cf. G. S. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. I : Books 1-4, 1985, p. 344.

On trouve, au chant VIII, alors que le combat fait rage, une comparaison assez proche de la précédente.

αὐτὰρ ὁ αὖτις ἰὼν πάϊς ὡς ὑπὸ μητέρα δύσκειν
εἰς Αἴανθ· ὁ δὲ μιν σάκει κρύπτασκε φαεινῶ.

mais lui (Teucros), revenait, comme un enfant sous la robe de sa mère, plonger auprès d'Ajax, qui le dissimulait sous son bouclier éclatant (VIII, 271-2).

Comme Athéna plus haut, Ajax prend un instant les traits d'une figure maternelle, pour protéger son frère, et l'image de l'enfant se réfugiant dans les plis de la robe de cette mère souligne la fragilité ainsi que la dépendance de Teucros²⁹. La comparaison apporte également une note touchante, par l'évocation, pleine de réalisme, du mouvement de l'enfant.

Enfin, au chant XII, alors que le combat acharné entre Achéens et Troyens autour du mur achéen connaît un moment d'équilibre, le poète se livre à une nouvelle comparaison évoquant une mère et ses enfants :

Ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐδύναντο φόβον ποιῆσαι Ἀχαιῶν,
ἀλλ' ἔχον ὥς τε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθῆς,
ἣ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἴριον ἀμφὶς ἀνέλκει
ἰσάζουσ', ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρῃται.

Mais même ainsi (les Troyens) ne pouvaient provoquer la déroute des Achéens ceux-ci résistaient : on aurait dit la balance qu'une ouvrière honnête, un poids sur un plateau et la laine sur l'autre, soulève pour l'équilibrer, afin de gagner pour ses enfants un misérable salaire (XII, 432-5).

On remarque ici les mêmes procédés que dans les comparaisons précédentes : passage du masculin (héroïque) au féminin (faible), accentué encore par les différences de statut social (guerriers de la plus haute noblesse/ humble femme du peuple), et opposition des contextes dans lesquels se déroulent les activités comparées (guerre/ paix). Les enfants sont à nouveau de simples figurants dans le tableau, mais leur mention accentue le caractère pathétique de l'évocation, que souligne encore la juxtaposition, de chaque côté de la coupe trochaïque du vers 435, de *παισὶν* // *ἀεικέα* (*μισθὸν*). On peut enfin se demander si derrière cette femme qui doit travailler pour faire vivre ses enfants ne se cache pas une veuve³⁰, ce qui ferait des enfants des orphelins. La comparaison pourrait alors faire écho aux craintes qu'a exprimées Andromaque au chant VI (408-9, 431-2), – qu'elle approfondira au chant XXII (vv. 482-507) –, et se charger ainsi d'une dimension supplémentaire, servant de reflet de l'action principale.

On peut relever, dans ces trois premiers exemples, les mêmes effets de contrastes, de glissement brutal, à chaque fois, d'un monde vers un autre. Ces « violentes juxtapositions », comme les appelle David H. Porter, sont typiques de nombreuses comparaisons iliadiques, et assument principalement trois fonctions : elles permettent un répit dans le récit des combats acharnés et de la violence ;

²⁹ Cf. G. S. Kirk, *The Iliad. A Commentary...*, Vol. II, p. 322.

³⁰ Cf. D. H. Porter, « Violent Juxtaposition in the Similes of the *Iliad* », *Classical Journal* 68, 1972, pp. 11-21, ici p. 16 ; C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, p. 66.

elles introduisent une distance qui ne peut manquer de faire sourire l'auditoire, notamment par l'assimilation des grands héros iliadiques à des personnages aussi fragiles qu'une mère et son enfant ; enfin, elles apportent une forte touche de pathétique dans la narration par l'évocation nostalgique du quotidien en temps de paix : l'horreur de la guerre n'en paraît alors que plus intolérable³¹.

Les enfants et les animaux ; jeux d'enfants

Un second groupe de comparaisons traite des relations des enfants avec les animaux et des jeux auxquels se livrent les enfants (parfois avec des animaux). Au chant XVI, après qu'Achille a consenti à prêter son armure à Patrocle et à le laisser prendre la tête de ses troupes pour tenter, sous ce déguisement, de mettre un terme à l'avancée des Troyens, les Myrmidons peuvent enfin bondir à l'assaut des ennemis :

αὐτίκα δὲ σφήκεσσιν ἑοικότες ἐξεχέοντο
 εἰνοδίῳ, οὓς παῖδες ἐριδμαίνωσιν ἔθοντες
 αἰεὶ κερτομέοντες ὁδῶ ἐπι οἰκί' ἔχοντας
 νηπίαχοι· ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι τιθεῖσι·
 τοὺς δ' εἴ περ παρά τίς τε κιὼν ἄνθρωπος ὀδίτης
 κινήσῃ ἀέκων, οἳ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχοντες
 πρόσσω πᾶς πέτεται καὶ ἀμύνει οἴσι τέκεσσι.

Aussitôt, ils se répandirent, semblables aux guêpes
 des chemins, que les enfants ont coutume d'exciter,
 les harcelant sans cesse sur les routes où elles ont leur demeure,
 les insensés ! C'est le malheur de bien des gens qu'ils font là.
 Si un voyageur, venant à passer auprès d'elles,
 les dérange sans le vouloir, elles, d'un cœur plein de vaillance,
 volent, toutes, à l'attaque pour protéger leurs petits. (XVI, 259-265)

Ce passage se situe à un moment particulièrement important dans le poème, moment de grande tension dramatique, car c'est la première fois que les Myrmidons reviennent au combat depuis le début de l'*Iliade*. La comparaison, qui repose sur les notions d'agressivité, d'ardeur et de nombre, a pour fonction de souligner la vaillance de ces soldats (ἄλκιμον ἦτορ), dont le texte veut nous donner à penser qu'ils risquent eux aussi de faire « le malheur de bien des gens » (κακὸν // πολέεσσι, la coupe hephthémimère après κακὸν a quelque chose de menaçant). Elle permet aussi d'augmenter la dramatisation du récit, en retardant la narration du combat proprement dit et en créant un effet d'attente. Enfin, la présence des enfants accentue le contraste des situations en évoquant le monde du jeu enfantin et sa naïve imprudence, caractère que met clairement en valeur le rejet νηπίαχοι (262), souligné par la coupe (trihémimère) ; ce contraste rend plus sensibles l'amertume et la douleur que font naître la guerre.

³¹ Cf. le très bel article de S. Weil, « L'*Iliade* ou le poème de la force », *Cahiers du Sud* 1940-1, repris dans B. Knox – S. Weil, *L'Iliade, poème du XXI^e siècle*, E. Escobar, M. Gondicas, P. Vernay eds., Paris, Arlea, 2006, pp. 127-158 ; l'essai de R. Bespaloff, *De l'Iliade*, New York, 1943, en particulier pp. 7-18, et la discussion de S. Schein, *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1984, pp. 82-84. ; D. H. Porter, « Violent Juxtaposition... », pp. 11-21.

La seconde comparaison de ce groupe met en scène un âne, dont l'opiniâtreté est comparée à celle avec laquelle Ajax résiste seul à l'assaut de l'armée troyenne.

Ὦς δ' ὅτ' ὄνος παρ ἄρουραν ἰὼν ἐβίησατο παῖδας
 νωθῆς, ᾗ δὴ πολλὰ περὶ ῥόπαλ' ἀμφὶς ἐάγη,
 κείρει τ' εἰσελθὼν βαθὺ λήϊον· οἳ δέ τε παῖδες
 τύπτουσιν ῥοπάλοισι· βίη δέ τε νηπίη αὐτῶν·
 σπουδῆ τ' ἐξήλασσαν, ἐπεὶ τ' ἐκορέσσατο φορβῆς·

Comme un âne, marchant au bord d'un champ, tient tête à des enfants,
 têtus : malgré tous les bâtons que l'on a brisés sur son dos,
 il avance et rase la profonde moisson ; les enfants
 le frappent de leurs bâtons, mais leur violence est puérile ;
 avec peine ils le chassent, quand il s'est rassasié de nourriture. (XI, 558-562)

La situation est alors critique pour les Achéens. Le narrateur fait monter la tension de son récit en enchaînant deux comparaisons à la suite, dont celle-ci est la seconde : la première mettait en scène un lion chassé de l'étable par les chiens et les villageois, marquant le retrait d'Ajax malgré lui. Celle qui nous occupe marque au contraire la résistance d'Ajax, dans un second temps. Alors que l'armée achéenne est en déroute, Ajax, seul, tantôt recule, tantôt fait face et résiste, empêchant ainsi les Troyens d'avancer. Cette seconde comparaison, si elle souligne la tension dramatique de la situation, contribue aussi cependant à la soulager, par les effets de contrastes qu'elle met en œuvre : l'auditeur, quittant la brutalité de la mêlée, se retrouve à nouveau dans un monde de paix ; le héros le plus vaillant après Achille fait place à un animal très humble, – ce qui, en soi, peut déjà provoquer le sourire –, et la scène est habitée par des enfants. Ce tableau très vivant, empreint à la fois de grandiose et de réalisme quotidien et humble, pratique, comme la scène avec Astyanax du chant VI, un mélange des genres qui provoque la surprise de l'auditeur tout en lui procurant ce plaisir particulier, caractéristique de l'art d'Homère.

Les deux dernières comparaisons étudiées ont un autre point commun, outre le fait qu'elles mettent en scène des enfants et des animaux dans un quotidien à nouveau paisible : la présence des enfants n'y est absolument pas essentielle. Dans le premier cas, la comparaison rapproche l'ardeur à l'attaque des Myrmidons de celle des guêpes, et, dans le second, le parallélisme se joue entre l'entêtement d'Ajax et celui de l'âne. Les enfants semblent avoir été ajoutés dans les deux scènes ; ce détail est particulièrement intéressant puisqu'il révèle le rôle de ces acteurs secondaires : leur présence vient apporter à la scène un charme indéniable, apaisant la tension dramatique par le sourire qu'il suscite immanquablement ; elle rend, par ailleurs, la scène plus poignante.

La dernière comparaison évoquant des jeux enfantins se trouve au chant XV, au moment où le mur achéen, objet de tant de luttes, est finalement détruit par Apollon. Celui-ci entend ainsi venir en aide aux Troyens, mais également venger les dieux, car les Achéens ont oublié d'accompagner la construction du mur des sacrifices qui leur étaient dus.

(...) ἔρειπε δὲ τεῖχος Ἀχαιῶν
 ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις ψάμαθον πάϊς ἄγχι θαλάσσης,
 ὅς τ' ἐπεὶ οὖν ποιήσῃ ἀθύρματα νηπιέησιν
 ἄψ αὐτίς συνέχευε ποσὶν καὶ χερσὶν ἀθύρων.

(Apollon) abattit le mur achéen
 sans le moindre effort, comme un enfant, au bord de la mer,
 se fait en sable des jouets, par enfantillage,
 qu'il s'amuse ensuite à renverser du pied ou de la main. (XV, 361-364)

La facilité d'action des dieux est un *topos* ici renouvelé par cette comparaison originale. Celle-ci repose à la fois sur l'idée pathétique de la vanité des efforts humains et sur celle, non moins pathétique, de la différence incommensurable qui existe entre l'homme et la divinité : rien de ce qui est fait par les hommes n'est vraiment sérieux pour un dieu³². De là procède sans doute l'idée de jeu, fortement soulignée dans le texte par les termes ἀθύρματα « jouets », ἀθύρων « jouer » – tous deux *hapax* dans l'*Iliade* –, et νηπιέησιν, « enfantillage ». Et pour rendre ce jeu plus vivant, le poète a eu l'idée de mettre en scène un enfant qui fait des châteaux de sable et s'amuse à les détruire d'un revers de la main ou d'un coup de pied. La comparaison suscite à nouveau la surprise : Janko souligne la hardiesse d'une image qui, pour mettre en lumière la force d'Apollon, assimile le dieu à un enfant³³ ! Ce tableau manifeste une nouvelle fois le don d'observation de l'aède : c'est son réalisme dans l'évocation des jeux innocents de l'enfance, qui rend la scène si touchante. On ne peut qu'admirer le tour de force du poète qui parvient ainsi, en un trait, à faire sentir toute l'ambiguïté de la condition humaine, tendue entre charme puissant et impuissance pathétique.

Comparaisons émanant de personnages

Enfin, les deux dernières comparaisons qui nous intéressent ont cette particularité qu'elles n'émanent pas du narrateur, mais d'un personnage, Achille en l'occurrence. Celui-ci est d'ailleurs, comme le notent les commentateurs, le personnage de l'*Iliade* auteur du plus grand nombre de comparaisons³⁴. Au chant XXI, Achille, en proie à la fureur du Xanthe, désespère de sortir vivant du combat inégal qu'il mène contre le fleuve :

νῦν δέ με λευγαλέφ θανάτφ εἴμαρτο ἀλῶναι
 ἐρχθέντ' ἐν μεγάλφ ποταμῶ ὡς παῖδα συφορβόν,
 ὃν ῥά τ' ἔναυλος ἀποέρση χειμῶνι περῶντα.

« mais en réalité, mon destin est de périr d'une mort pitoyable
 prisonnier d'un fleuve puissant, comme un jeune porcher
 entraîné par le torrent qu'il traversait un jour d'orage. » (XXI, 281-3)

Le vif contraste qu'introduit la comparaison porte à la fois sur la différence de condition sociale (et d'âge) et sur le contexte. Le porcher est encore un enfant (παῖδα³⁵) et c'est à nouveau ce détail qui donne à la comparaison toute sa force :

³² Cf. C. Moulton, *Similes...*, pp. 71-72 ; J. Griffin, *Homer on Life and Death...*, p. 130 ; R. Janko (G. S. Kirk general editor), *The Iliad. A Commentary*, Vol. IV : Books 13-16, 1994, p. 267.

³³ Janko, *The Iliad. A Commentary...*, Vol. IV, p. 267.

³⁴ Cf. C. Moulton, *Similes...*, p. 100 ; J. Griffin, *Homer on Life and Death...*, p. 75 ; S. Schein, *The Mortal Hero...*, p. 107 et note 27 p. 125.

³⁵ Le mot παῖς peut avoir le sens d'« esclave » en attique, mais pas chez Homère (cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique...*).

la violence du dieu-fleuve est telle que, face à elle, Achille est réduit à l'état d'un enfant. Comme dans la comparaison précédente, l'assimilation du héros guerrier à un enfant souligne aussi bien le caractère dérisoire des efforts humains que l'absolue supériorité divine. Le poète a d'ailleurs énoncé cette loi quelques vers plus haut : θεοὶ δὲ τε φέρτεροι ἀνδρῶν, « les dieux sont plus puissants que les hommes » (XXI, 264). Placer la comparaison dans la bouche du personnage même qui fait l'expérience de cette loi constitue une manière habile à la fois de renouveler son expression et de souligner le pathétique qu'elle recèle.

Le dernier exemple de notre sélection présente une originalité multiple : il s'agit d'une comparaison développée, placée dans la bouche d'un personnage et qui prolonge une première comparaison émanant du narrateur ; d'autre part, elle met en scène une petite fille. Le passage se situe au tout début du chant XVI, alors que Patrocle, fort inquiet de la situation catastrophique dans laquelle se trouve l'armée achéenne, a décidé, sur les conseils de Nestor (XI, 794 ss.), de demander à Achille qu'il le laisse retourner au combat à la tête des Myrmidons. Il verse des larmes, qui doivent susciter la pitié d'Achille. Voici les paroles qu'adresse ce dernier à son ami :

« Τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἦῦτε κόρη
νηπίη, ἥ θ' ἅμα μητρὶ θεοῦσ' ἀνελέσθαι ἀνάγει
εἰανοῦ ἀπτομένη, καὶ τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
δακρυόεσσα δὲ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται
τῆ ἴκελος Πάτροκλε τέρεν κατὰ δάκρυον εἴβεις... »

« Pourquoi donc pleures-tu, Patrocle, comme une petite
fille, qui, courant après sa mère, lui demande de la prendre dans les bras,
s'accroche à sa robe, l'empêche d'avancer,
et la regarde tout en larmes, pour qu'elle la prenne ?
comme elle, Patrocle, tu verses de tendres larmes... » (XVI, 7-11)

Ce sont les larmes de Patrocle qui motivent la comparaison. Elles ont déjà fait l'objet, juste avant, d'une autre image de la part du narrateur, qui les a comparées à une source (vv. 3-4). L'aède passe ainsi, à quatre vers d'intervalle, de ὡς τε κρήνη (v. 3) à ἦῦτε κόρη (v. 7), comme si c'était un jeu ironique sur les sonorités qui faisait progresser le texte. L'ironie est soulignée par le rejet de l'adjectif qualifiant la κόρη, νηπίη, qui comporte une ambiguïté sémantique et dénote ici vraisemblablement à la fois le bas-âge et la sottise³⁶. Puis l'image se développe en un étonnant et charmant tableau³⁷ ; elle semble prendre une

³⁶ R. Janko, dans son commentaire du chant XVI (*The Iliad. A Commentary...*, Vol. IV, p. 316), acceptant l'étymologie traditionnelle du mot νήπιος (de ἠπύω, « parler »), donne à l'adjectif le sens d'*infans* et voit en lui une allusion d'Achille à l'impossibilité où se trouve Patrocle de parler dans ses larmes. *Contra* P. Chantraine, cf. *supra*, note 23.

³⁷ Pour une interprétation toute différente (mais peu convaincante) de la comparaison, cf. K. L. Gaca, « Reinterpreting the Homeric simile of *Iliad* 16. 7-11 : the girl and her mother in ancient Greek warfare », *American Journal of Philology* 129, 2008, pp. 145-171. L'auteur voit dans ce passage, non un charmant tableau emprunté à la vie quotidienne, mais au contraire une scène de guerre où, femmes et enfants fuyant devant l'agresseur ennemi, les mères, dans leur terreur, distancent parfois leurs enfants. La petite fille implorerait donc sa mère de la prendre dans les bras et de ne pas l'abandonner dans un tel contexte.

relative indépendance à l'égard de la situation de départ, avec laquelle elle entretient un vif et poignant contraste. Les personnages qui sous-tendent la comparaison sont aux antipodes l'un de l'autre, le héros Patrocle est assimilé non seulement à un enfant, mais à une petite fille ! Cependant les situations conservent un parallélisme net : la comparaison ne mentionne pas seulement les larmes (δακρυόεσσα) de la fillette, mais aussi son regard (ποτιδέρκεται) implorant (ὄφρ' ἀνέληται, v. 10). Les larmes, que ce soient celles de cette petite fille ou celles de Patrocle, ne sont pas gratuites, mais ont une visée précise : elles entrent dans une stratégie visant à appuyer une prière.

Si les paroles d'Achille cherchent d'abord à piquer l'orgueil de son ami, elles n'en sont pas pour autant dénuées d'une certaine douceur et combinent subtilement ironie et amitié. Car cette évocation comporte aussi une grande tendresse qu'exprime en particulier l'adjectif τέρεν, épithète des larmes de Patrocle au vers 11, mis en valeur par la coupe. La mise en scène très réaliste de la fillette qui s'accroche à la robe de sa mère pour qu'elle la porte, appuyant sa prière d'un regard plein de larmes, atténue le mordant de la première note, ironique, et fait sourire. La sensibilité dont fait preuve Achille dans cette comparaison contraste avec l'inflexibilité et la dureté qui ont caractérisé le héros jusque-là et contribue à donner de la profondeur au personnage³⁸. Cette humanité du héros peut d'ailleurs se lire dans divers passages de l'*Iliade*, et notamment à l'occasion d'autres comparaisons dont Achille est l'objet, voire l'auteur : au chant IX, il compare ainsi son attitude vis-à-vis des Grecs à celle d'une mère oiseau dont tous les efforts tendent à nourrir ses petits (IX, 323 ss.), au chant XVIII, il pleure sur le corps de Patrocle comme rugit un lion désespéré de l'enlèvement de ses petits par un chasseur (XVIII, 318 ss.), et au chant XXIII, il se lamente à nouveau sur la mort de Patrocle comme le fait un père qui brûle les os de son fils jeune marié³⁹ (XXIII, 222 ss.)⁴⁰. L'image du chant XVI, qui repose sur le motif parent/enfant et unit Achille et Patrocle dans un tel lien, n'est donc pas unique dans l'*Iliade*, mais au contraire récurrente, illustrant l'exceptionnelle relation des deux amis⁴¹. Toutes ces vignettes font par ailleurs apparaître la sensibilité d'Achille pour la relation parent-enfant⁴², qui trouvera son ultime expression dans la confrontation du héros avec Priam au chant XXIV.

Toutes les comparaisons que nous venons de présenter comportent donc les mêmes effets de violent contraste qui marque une pause dans le récit de la violence : la présence des enfants introduit un apaisement réel, souvent empreint

³⁸ Cf. S. Mills, « Achilles, Patrocles and Parental Care in Some Homeric Similes », *Greece & Rome*, 47 (1), 2000, pp. 3-18, en particulier p. 13.

³⁹ Pour le pathétique de l'image, cf. J. Griffin, *Homer on Life and Death...*, p. 134.

⁴⁰ On peut remarquer que dans ces deux derniers exemples, comme dans le texte qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est Achille qui assume le rôle du parent alors que Patrocle est dépeint comme l'enfant, et ce malgré le rapport d'âge qui ferait attendre le contraire. Cette inversion accentuée certainement encore le pathétique de la situation. Pour une discussion nuancée de cette inversion dans la relation entre Achille et Patrocle, cf. cependant S. Mills, « Achilles, Patrocles and Parental Care ... », p. 12.

⁴¹ Cf. C. Moulton, *Similes...*, p. 101 ; S. Mills, « Achilles, Patrocles and Parental Care ... », pp. 7-10.

⁴² Cf. S. Schein, *The Mortal Hero...*, p. 107.

d'humour et de légèreté, qui confère à ces images un charme subtil et puissant. Mais cette juxtaposition inhabituelle de deux mondes normalement distincts a aussi pour but de mettre la guerre en perspective avec le reste du monde et de souligner le caractère tragique d'une telle expérience ; elle accentue encore la dimension pathétique de ces scènes et de la guerre en général.

Représentations figurées sur le bouclier d'Achille

Notre interrogation portant sur la place et le rôle des enfants dans le monde guerrier de l'*Iliade* trouve un corollaire dans la question que pose Oliver Taplin en exorde de son article sur le bouclier d'Achille⁴³ : « Pourquoi le bouclier d'Achille, instrument de guerre dans un poème de guerre, est-il couvert de scènes délicieuses de paix, d'agriculture, de fêtes, de chants et de danses ? ». Les deux questionnements se rejoignent en effet au chant XVIII, car le célèbre bouclier qu'Héphaïstos a confectionné pour Achille contient, dans son décor de ciselures, un certain nombre de vignettes mettant en scène des enfants.

La ville en guerre

Selon la célèbre *ecphrasis* que donne le poème homérique de cet objet, le bouclier représente le monde en cinq bandes concentriques et il donne à voir deux villes, l'une en paix et l'autre en guerre. C'est paradoxalement dans cette dernière qu'apparaissent des enfants.

Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δῶο στρατοὶ ἦατο λαῶν
 τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλή,
 ἢ ἐ διαπραθέειν ἢ ἀνδιχα πάντα δάσασθαι
 κτήσιν ὄσσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
 οἳ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.
 Τεῖχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλοι καὶ νήπια τέκνα
 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἄνδρες οὐς ἔχε γῆρας·

Autour de l'autre cité, deux armées de guerriers campaient,
 brillant sous leurs armes. Les assaillants hésitaient entre deux partis :
 détruire de fond en comble la cité ou se partager tous
 les biens que la charmante citadelle renfermait en ses murs.

Mais les assiégés, eux, ne se laissaient pas encore convaincre et s'armaient secrètement
 pour une embuscade.

Le rempart, leurs chères épouses et leurs petits enfants
 le protégeaient, s'y dressant, ainsi que les hommes que tenait la vieillesse (XVIII, 509-
 515).

La scène évoque clairement la situation de Troie elle-même, comme le montre aussi le rapprochement que l'on peut en faire avec un passage du chant VIII, où Hector fait parvenir à Troie un certain nombre d'ordres :

Κήρυκες δ' ἀνὰ ἄστῳ Διὶ φίλοι ἀγγελλόντων
 παῖδας πρωθήβας πολιορκοτάφους τε γέροντας

⁴³ O. Taplin, « The Shield of Achilles within the *Iliad* », *Greece & Rome* 27 (1), 1980, pp. 1-21, ici p. 1.

λέξασθαι περὶ ἄστῃ θεοδμήτων ἐπὶ πύργων·
 θηλύτεραι⁴⁴ δὲ γυναῖκες ἐνὶ μεγάροισιν ἑκάστη
 πῦρ μέγα καιόντων· φυλακὴ δὲ τις ἔμπεδος ἔστω
 μὴ λόχος εἰσέλθῃσι πόλιν λαῶν ἀπεόντων.

Que les hérauts chers à Zeus, proclament dans la cité qu'ordre est donné
 aux enfants dans leur prime jeunesse et aux vieillards aux tempes blanchissantes
 de se rassembler⁴⁵ autour de la ville, sur les remparts bâtis par les dieux.
 Quant aux faibles femmes, que chacune en sa demeure
 allume un grand feu. Et qu'une garde soit assurée continuellement
 pour éviter qu'une troupe en embuscade ne pénètre dans la cité en l'absence de ses
 guerriers. (VIII, 517-522)

On retrouve, dans les deux textes, le groupe pathétique composé des femmes, des vieillards et des enfants, mêlés à la guerre malgré eux, et malgré leur faiblesse. Rencontrer des femmes et des enfants dans un tel contexte semble d'autant plus surprenant que l'*Illiade* abonde en notations soulignant la fracture qui sépare de manière inconciliable le monde des femmes et des enfants de celui de la guerre. On peut ainsi à nouveau évoquer la question ironique qu'Achille adresse à Patrocle au début du chant XVI (Τίπτε δεδάκρυσαι Πατρόκλεες, ἦῦτε κούρη / νηπίη..., 7-8), ou les paroles de Nestor aux Achéens : παισὶν ἐοικότες ἀγορεύασθε / νηπιάχοις οἷς οὔ τι μέλει πολεμῆια ἔργα, « vous discourez comme des enfants, de tout jeunes enfants qui n'ont nul souci des travaux de la guerre » (II, 337-338), ou encore celles d'Hector à Ajax au chant VII :

μή τί μεν ἦῦτε παιδὸς ἀφαιροῦ πειρήτιζε
 ἦὲ γυναικός, ἦ οὐκ οἶδεν πολεμῆια ἔργα.

ne cherche pas à m'éprouver comme un faible enfant
 ou une femme qui ne connaît pas les travaux de la guerre (VII, 235-6).

La scène du bouclier rappelle encore la situation d'Hélène et des vieillards troyens dans l'épisode de la *teichoscopie* (III, 146 ss.), ainsi que la dernière entrevue d'Hector et d'Andromaque au chant VI, où Hector ne trouve pas son épouse et son fils chez eux, mais sur le rempart (VI, 386 ss.).

Cette vignette a ainsi à la fois une valeur universelle, représentant toute cité assiégée, et une fonction de miroir stylisé de la ville de Troie dans l'*Illiade*. Il n'est donc pas si étonnant que ce soit précisément dans la ville en guerre que l'artisan ait représenté des enfants : leur présence a exactement la même fonction que celle des enfants que nous avons rencontrés tout au long du poème, à savoir, dire de manière concise et efficace, par le ressort du pathétique, le tragique de la guerre⁴⁶.

Scènes agricoles

Plus loin dans la description du même bouclier, le poète évoque plusieurs scènes champêtres, notamment une scène de moisson :

⁴⁴ Le passage est particulièrement remarquable par la présence de trois composés rares, dont chacun est un *hapax* chez Homère : πρῶθῆβας, πολιοκροτάφους et θεοδμήτων, ainsi que par l'emploi de θηλύτεραι pour les femmes, unique dans l'*Illiade*.

⁴⁵ Ou « de bivouaquer », si l'on adopte l'hypothèse de G. S. Kirk qui fait venir λέξασθαι d'un verbe λέχομαι « to camp out », à rattacher à λέχος (G. S. Kirk, *The Iliad. A Commentary...*, Vol. II, p. 337).

⁴⁶ Cf. O. Taplin, « The Shield of Achilles... », pp. 14-15.

Ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βασιλήϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι
 ἤμων ὄξειάς δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες.
 Δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄγμον ἐπήτριμα πίπτον ἔραζε.
 ἄλλα δ' ἀμαλλοδετήρες ἐν ἔλληδανοῖσι δέοντο·
 τρεῖς δ' ἄρ' ἀμαλλοδετήρες ἐφέστασαν· αὐτὰρ ὀπισθε
 παῖδες δραγμαεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες
 ἄσπερχές πάρεχον' (...)

Il y plaça un domaine royal. Là, des ouvriers
 moissonnaient, la faucille aiguisée en main.
 D'un côté, les javelles tombaient à terre, les unes après les autres, le long de l'andain ;
 de l'autre, des botteleurs les attachaient dans des liens.
 Trois botteleurs se tenaient là. Et, derrière eux,
 des enfants ramassaient les javelles et les portaient dans leurs bras recourbés,
 pour leur en fournir sans relâche. (XVIII, 550-556)

La scène se poursuit avec l'évocation des vendanges et donne lieu à un nouveau tableau, plein de charme :

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠῖθεοὶ ἀταλά φρονέοντες
 πλεκτοῖς ἐν τάλαιροις φέρον μελιηδέα καρπόν.
 Τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
 ἴμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
 λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
 μολπῇ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

Des jeunes filles et des jeunes gens pleins de tendres pensées,
 portaient dans des corbeilles tressées le fruit doux comme le miel.
 Et, au milieu d'eux, un enfant, sur sa lyre au son clair
 jouait une mélodie charmante, accompagnant le bel air qu'il chantait
 de sa voix grêle ; les autres frappaient le sol de leurs pieds en même temps
 et dansaient en suivant la cadence et les accents de son chant. (XVIII, 567-572)

L'évocation est justement célèbre par le charme et la vie qu'elle dégage et les effets de réalisme multiples qu'elle manifeste. La description poétique donne à voir le mouvement que le forgeron a imprimé dans le métal et fait entendre le bruit même que l'artiste a réussi à représenter, le poète rivalisant ainsi avec le forgeron.

La mention du πάϊς au vers 569 n'est qu'un détail, mais le terme est mis en valeur par sa place centrale, soulignée par les deux coupes qui l'isolent : cette précision n'est certainement pas gratuite. Elle est, d'autre part, relayée par la mention d'un autre détail, ayant trait à la voix de l'enfant, une « voix grêle » (570), qui occupe également une place emphatique, en tête du vers 570, du fait du rejet. Le poète tient nettement à souligner la jeunesse du musicien-chanteur. D'autre part, les vendangeurs eux-mêmes sont très jeunes, comme le souligne la précision ἀταλά φρονέοντες (567), qui rappelle discrètement la qualité d'Astyanax ἀτάλαφρονα (VI, 400). Cette insistance sur la jeunesse des acteurs de la scène ajoute indéniablement au charme de celle-ci.

Par ailleurs, ces deux derniers tableaux ont une fonction comparable à celle des comparaisons que nous avons étudiées précédemment⁴⁷. L'évocation du

⁴⁷ La description du bouclier d'Achille est d'ailleurs souvent considérée, en quelque sorte, comme une comparaison étendue, insérée dans le récit. Cf. notamment S. Schein, *The Mortal Hero...*, pp. 140-1.

premier tableau est d'ailleurs très proche de celle que met en scène une comparaison, au chant XI, rapprochant les rangs des Troyens et des Achéens se ruant à la bataille de ceux que forment les moissonneurs :

Οἱ δ' ὥς τ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν
 ὄγμον ἐλαύνωσιν ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν
 πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει·
 ὧς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες (...)

Eux, comme des moissonneurs les uns en face des autres suivent le sillon, chez un homme fortuné, dans un champ de blé ou d'orge ; et les javelles tombent, drues ; de même, les Troyens et les Achéens, s'élançant les uns vers les autres (...) (XI, 67-70)

Scènes du bouclier et comparaisons ont donc un certain nombre de points communs et, vraisemblablement, un même rôle. Ces vignettes paisibles et heureuses, renouvelant de façon multiple l'écriture de la tragédie de la guerre, introduisent un contraste⁴⁸ marqué avec le contexte dans lequel elles sont insérées (l'effet de contraste est encore souligné dans le cas du bouclier par la juxtaposition de l'évocation des deux cités, la cité en paix et celle en guerre). Elles aboutissent ainsi à un effet de variation qui permet d'éviter la monotonie des combats, mais, surtout, elles ajoutent au récit une note poignante par la mise en perspective des scènes de guerre qu'elles opèrent : elles permettent en effet à l'auditeur de prendre du recul et de juger la guerre par rapport à la paix, par rapport à la vie.

Appendice : enfants divins, dieux puérils

On peut enfin citer un dernier texte pour terminer cette étude. Ce passage ne met pas en scène à proprement parler des enfants, mais des personnages qui se conduisent comme des enfants. Arès, blessé par Diomède qu'a aidé Athéna, en veut à sa sœur et se plaint ainsi à Zeus :

Ἄλλοι μὲν γὰρ πάντες ὅσοι θεοὶ εἰς ἐν Ὀλύμπῳ
 σοὶ τ' ἐπιπειθόνται καὶ δεδημέσθαι ἕκαστος·
 ταύτην δ' οὐτ' ἐπεὶ προτιβάλλει οὐτέ τι ἔργῳ,
 ἀλλ' ἀνιεῖς, ἐπεὶ αὐτὸς ἐγείναιο παῖδ' αἰδηλον·

Tous les autres dieux qui sont sur l'Olympe t'obéissent et chacun de nous t'est soumis ; mais elle, tu ne l'attaques ni en paroles ni en gestes, tu la laisses faire, parce que tu as toi-même mis au monde cette enfant destructrice ! (V, 877-880)

La scène prête à rire du fait que des adultes, des dieux de surcroît, se querellent comme des enfants : Arès fait ici une scène de jalousie. L'humour d'Homère y est particulièrement manifeste, de même que son talent de mise à distance. Mais la légèreté des dieux ainsi soulignée a également quelque chose de pathétique pour l'homme dont la vie et la mort dépendent de ces mêmes dieux. L'évocation indirecte du monde de l'enfance apporte ici encore à la fois détente et amertume.

⁴⁸ Cf. D. H. Porter, « Violent Juxtaposition... », *passim* ; O. Taplin, « The Shield of Achilles... », p. 14 ss.

En conclusion, nous pouvons donc affirmer que la présence des enfants dans l'*Illiade*, si elle demeure discrète, n'en joue pas moins un rôle important et cohérent dans l'ensemble de l'œuvre. C'est peut-être dans ces scènes enfantines fugaces que le poète fait la preuve la plus évidente de sa sensibilité et de son humour. Par ailleurs, que l'enfant soit présent sur la scène ou simplement mentionné, qu'il anime une comparaison ou une vignette du bouclier, le thème de l'enfance ramène sans cesse, et de façon douloureuse, l'auditoire au monde de la paix et du bonheur, par contraste expressif. Et cette « violente juxtaposition » de la violence et de l'innocence, constante dans l'*Illiade*, a un double effet : elle souligne le caractère idyllique des moments de paix passés auprès des enfants et rend, par contraste poignant, la guerre plus odieuse encore. Puissant ressort de pathétique, la présence des enfants fonctionne en effet comme une dénonciation de l'horreur de la guerre. Une telle affirmation peut paraître paradoxale dans une épopée comme l'*Illiade*, valorisant à tel point un idéal héroïque, indissociable de la guerre, mais ce double message apporte précisément à l'œuvre la profondeur et l'intense humanité qui la caractérisent, lui conférant une grandeur proprement tragique. Nous reprendrons volontiers pour conclure les mots d'Oliver Taplin, « L'*Illiade* n'est pas seulement un poème de guerre, c'est aussi un poème de paix. C'est un poème tragique, dans lequel la guerre prévaut sur la paix⁴⁹ ».

N. LE MEUR

⁴⁹ O. Taplin, « The Shield of Achilles... », p. 17.