



HAL
open science

“ Aux Immortels tout est possible ”. Portraits de dieux homériques, entre sauvagerie et empathie

Corinne Bonnet

► To cite this version:

Corinne Bonnet. “ Aux Immortels tout est possible ”. Portraits de dieux homériques, entre sauvagerie et empathie. Noms de dieux. Portraits de divinités antiques, Anacharsis, pp.23-54, 2021, 9791027904082. hal-03152124

HAL Id: hal-03152124

<https://hal.science/hal-03152124>

Submitted on 25 Feb 2021

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.



*Zeus : détail de la statue colossale en marbre découverte
à Aigeira en Achaïe, I^{er} siècle av. n. è.*

Photo Corinne Bonnet

CHAPITRE I

« Aux Immortels tout est possible » Portraits de dieux homériques, entre sauvagerie et empathie

Corinne Bonnet

Des ombres à l'aube : les noms comme système de signes

Le 30 avril 1871, dans le canyon d'Aravaipa, en Arizona, une centaine d'Apaches, hommes, femmes et enfants, sont massacrés par un groupe d'assaillants indiens, mexicains et américains. Le procès qui s'ensuit débouche sur l'acquiescement de tous les accusés. Cet événement singulier, mais pas unique, connu sous le nom de « massacre de Camp Grant », questionne l'irruption de la violence dans l'histoire. Sous le titre *Des ombres à l'aube. Un massacre d'Apaches et la violence de l'histoire (Shadows at Dawn: An Apache Massacre and the Violence of History)*, un livre de Karl Jacoby, paru en 2008 et traduit en français en 2013¹, adopte une multiplicité de points de vue pour tenter de comprendre cette « tempête de violence ». Il scrute également la mise en mémoire des événements, confisqués, détournés, oubliés. Ce récit passionnant et douloureux à la fois, entre génocide et stratégies de survie, se transforme,

1. Trad. française aux éditions Anacharsis, Toulouse.

dans les propres termes de l'auteur, en un « palimpseste mêlant de nombreuses histoires », une polyphonie de lieux, d'acteurs, de contextes et de tableaux, un kaléidoscope de lectures d'un passé controversé.

Pour être à l'écoute de ce qui s'est passé, on peut commencer par prêter l'oreille au murmure des noms impliqués dans les événements : noms de lieux, noms de peuples, noms d'acteurs... autant de noms parlants, vivants, évocateurs de paysages, de caractères, d'attitudes, de manières d'être et d'agir, des noms-traces, faisant écho au passé, au présent et à l'avenir. Ainsi *Askevanche* est-il le nom d'un chef apache, qui signifie vraisemblablement « Furieux, il ne pense qu'à lui » ; un autre Indien se nomme *Chilitipagé*, « Parti en guerre sans permission », ou encore *Gandazistichíídí*, « Celui aux rabats de manches rouges ». Comme nous le suggérons en introduction, ces noms racontent une histoire, qu'on devine à peine. Dans le récit du carnage, on croise aussi le « Peuple du sommet de la montagne », les *Dzilghqé* ; on s'arrête « Là où se dresse le grand sycomore », *Gashdla'áchoh o'āā*... Les noms parlent tout à la fois des paysages, des hommes, de leur tempérament ou comportement, d'un trait physique ou d'un attribut vestimentaire, du territoire et de ses habitants ; ils peuvent aussi renvoyer aux ancêtres ou aux esprits/dieux. Un peu comme des pictogrammes qui ne se comprennent que les uns par rapport aux autres, les noms tissent des liens, signalent des relations² ; c'est un langage, un système de signes permettant la communication. Les noms sont à la fois des instantanés qui renvoient à un geste, un mot, une action, et le réceptacle d'une mémoire de longue durée qui situe un être, une communauté, un endroit dans un tout qui le dépasse et l'englobe. Le nom n'est donc

2. Keith Basso, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert. Paysage et langage chez les Apaches occidentaux*, Bruxelles, Zones sensibles, 2016, avec une préface de Carlo Severi [éd. originale 1996].

pas une simple « étiquette », mais un principe vital, doté d'une faculté d'agir sur les êtres, les choses, le monde, doté d'agentivité. Le nom marque de son empreinte celui ou ce qui le porte ; il le décrit et le construit, il le désigne et le modèle. Dans les actes de parole, comme les serments ou les rituels qui peuvent engager le nom de manière contraignante, le nom produit des effets : il relie des personnes, il véhicule des connaissances, il fixe des normes ou les transgresse, il construit un imaginaire partagé...

Donnés ou adoptés, les noms engagent également un regard extérieur, celui qui est posé sur la personne, le groupe, le lieu, et qui en traduit une certaine perception. De celle-ci peut dériver le besoin ou le désir de décrire et d'expliquer, une « étimologie » qui explicite la relation entre le nom et celui ou ce qui le porte. À la manière de l'*ekphrasis* grecque, ce procédé littéraire utilisé pour décrire des images, des artefacts, des représentations³, les noms appellent des exégèses, suscitent des récits, activent des réseaux de sens. Lorsqu'il s'agit de comprendre pourquoi telle statue de dieu arbore une pomme, une colombe ou une tortue, les interprétations fusent et les points de vue divergents cohabitent. De même, les noms, dans ce qu'ils ont d'implicite, de sous-entendu, véhiculent une pluralité de sens qui appellent les commentaires. Que signifie au juste le nom d'« Êtres humains » dont les Apaches se sont dotés ? Implique-t-il que les peuples aux alentours appartiennent à une autre catégorie ontologique, celle des animaux par exemple ? Quant à l'appellation de « Peuple de la corde sous leurs pieds », *Kett'ah izlábé*, que les Apaches attribuent à un groupe d'O'odham, quelles expériences, quel imaginaire véhicule-t-elle ?

3. Jean-Pierre Aygon, « *Lekphrasis* et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas* 27, 1979, p. 3-37.

L'Iliade : des noms pour baliser le récit

La mère de toutes les *ekphraseis* (pluriel d'*ekphrasis*), si l'on peut dire, c'est la longue et magnifique présentation du bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Iliade* (478-608). Le poète y décrit un objet extraordinaire – un *thauma* : une « merveille », un « prodige » – doté d'une puissance intrinsèque du fait qu'il a été forgé par Héphaïstos, à la demande de Thétis, la mère d'Achille. On y voit des sociétés en paix et d'autres en guerre, comme c'est le cas à Troie où Achéens et Troyens, inlassablement, n'en finissent pas de se massacrer. Car, à bien y regarder, l'*Iliade* aussi est le récit d'un carnage sans concessions ; c'est le « poème de la force », selon l'expression de la philosophe Simone Weil, qui lui consacre un très bel essai en 1940-1941, tandis que l'Europe tout entière est à feu et à sang. Récit d'un massacre non pas à Camp Grant le 30 avril 1871, mais à Troie dans un passé lointain, héroïque et mémorable, chargé de valeurs et de contre-valeurs⁴.

Achille, *Achilleus*, dont le nom est composé d'*achos*, « douleur », et de *laos*, « peuple », « armée », annonce mieux que quiconque le désastre final que l'*Iliade* suggère sans le décrire : l'anéantissement des Troyens. Il faut attendre le poème du retour (*nostos*, en grec), l'*Odyssée*, pour découvrir le récit du cheval de bois trompeur, ruse inventée par Ulysse, le *polutropos*, l'homme aux mille astuces, et recueillir les échos du carnage des Troyens, hommes, femmes et enfants. L'*Iliade*, quant à elle, se termine, au chant XXIV, par l'ambassade auprès d'Achille du vieux Priam qui vient implorer la restitution du cadavre outragé de son fils Hector, afin de pouvoir l'ensevelir⁵. Comme chez les Indiens, les chefs grecs et troyens portent des noms qui sonnent

4. Pascal Payen, *Les revers de la guerre en Grèce ancienne. Histoire et historiographie*, Paris, Belin, 2012.

5. Nous y revenons plus avant, p. 46-54.

comme des présages – *nomen omen*, dit-on en latin –, des noms programmatiques : Patrocle est « Gloire du père », Télémaque est « Celui qui combat de loin », Démodocos l'aède est « Celui qui est accueilli par le peuple », etc.⁶ Les noms sont comme des balises qui éclairent le cheminement narratif ; ils semblent avoir un pouvoir d'anticipation, tout en rappelant la force des lignages, des héritages. Ils sont puissamment polysémiques, comme des énigmes à déchiffrer. Examinons donc, au départ de quelques exemples touchant à la sphère divine, comment, chez Homère⁷, les noms donnés aux dieux contribuent à l'élaboration d'un parcours narratif complexe qui les voit interagir entre eux et avec les hommes dans un contexte de lutte féroce pour la survie.

Dans la plaine de Troie, au bout de dix ans de vains combats, la balance va enfin pencher du côté des Achéens. Ce sont les dieux qui tirent les ficelles. Ils ont des noms simples ou composés, intrigants, clairs-obscur, rebondissant comme l'écho au fond d'une grotte. Leur complexité et celle de leurs actions ont défié des générations et des générations d'auditeurs et de lecteurs. Car loin d'être clos, le ou les sens attachés aux dénominations des dieux et des héros sont multiples, ouverts, négociables, revisités tout au long de la chaîne d'interprétations qui se déploie jusqu'à nous. En fonction de ses compétences et de ses références, tel ou tel « exégète » du texte homérique, antique ou moderne, voit affleurer un sens davantage qu'un autre, sans qu'il soit possible ni souhaitable de fixer une signification unique et définitive. Le texte respire et le grand répertoire de noms mobilisés dans le récit apporte de l'oxygène au poète comme au public.

Partons du chant I de l'*Illiade* : la confrontation finale s'engage, provoquée par la colère d'Achille offensé par

6. Cf. Nikoletta Kanavou, *The Names of Homeric Heroes*, Berlin, De Gruyter, 2015.

7. Nous laissons de côté la question homérique, cf. Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Paris, Folio Gallimard, 2017.

Agamemnon, qui fait bouger les lignes au sein des armées. Sur l'Olympe, les dieux aussi se mobilisent, qui pour les Achéens, qui pour les Troyens, mais tous soumis, en dépit de leurs stratégies, à la « volonté de Zeus » (la *Dios boulê*, v. 5) dont l'accomplissement déterminera inévitablement l'issue de la guerre. L'auditeur/lecteur sait qu'Achille sera vengé, que Troie sera détruite et les Troyens anéantis, comme il sait qu'Achille mourra et que les Grecs, Ulysse en particulier, peineront pour rejoindre leur foyer. Mais, pour arriver à ce dénouement, il faudra des centaines, des milliers de victimes, de part et d'autre, des femmes violentées, des enfants jetés du haut des remparts, des sanctuaires livrés aux flammes, et encore l'exil des Troyennes réduites en esclavage, comme le rappellera plus tard Euripide⁸... Ce déploiement inouï de violence, comme dans le canyon d'Aravaipa, ou comme, des siècles et des siècles plus tard, à Hiroshima ou à Sabra et Chatila, ébranle nos consciences. Vu du côté de l'action des dieux, il questionne la notion de justice divine, la balance entre le bien et le mal ; vu du côté des hommes, il interroge la légitimation de la violence exercée par les hommes sur les hommes : *homo homini lupus*.

Dans l'*Iliade*, « poème de la force », mais aussi poème de la souffrance, les effets de la violence destructrice s'étalent d'un bout à l'autre du récit. C'est certes dans l'exploit guerrier, dans le corps à corps avec l'ennemi que l'individu s'efforce d'atteindre le *kleos*, cette « renommée » héroïque qui rejaillit sur toute la famille et assure l'immortalité au « nom ». Mais cet exploit a un coût terrible et, pour les auditeurs/lecteurs d'Homère, il appartient à un passé certes glorieux, mais désormais révolu. Patrocle, dont le nom signifie « *kleos* du père », se montre à la hauteur de la réputation de sa lignée, mais il y laisse la vie. Patrocle est

8. *Les Troyennes*, tragédie représentée en 415, en pleine guerre du Péloponnèse, alors qu'Athènes lutte pour sa survie.

pleuré et célébré à travers une grandiose cérémonie funéraire, associée à des compétitions athlétiques, mais Achille n'en demeure pas moins inconsolable. La poursuite de la gloire et l'excellence guerrière (*aristeia*) sont au cœur du système de valeurs de la société homérique, comme un idéal suprême qui justifie le recours à la violence. Pourtant, l'*Iliade*, comme l'a bien montré Pascal Payen, n'offre en aucun cas une apologie de la violence sans limite⁹. C'est même plutôt un long et bouleversant questionnement sur la guerre comme pratique sociale dangereuse et autodestructrice. Certes, les scènes de combat y sont très nombreuses : un tiers environ des 15 688 hexamètres qui composent le poème est consacré aux affrontements entre 360 personnages, impliqués dans 140 duels, 230 d'entre eux étant blessés ou tués¹⁰. Néanmoins, le domaine de la guerre est l'objet d'une observation chirurgicale, sans concession ; ses valeurs sont montrées sous un jour éminemment ambivalent, au point d'apparaître par moments comme des contre-valeurs mettant en danger le devenir des sociétés. Zeus ne lance-t-il pas à Arès, son propre fils, le dieu de la violence guerrière : « Tu m'es le plus odieux de tous les Immortels qui habitent l'Olympe. Ton plaisir toujours, c'est la querelle, la guerre et les combats » (*Iliade* V, 890-891) ? Les « revers de la guerre » n'échappent nullement au poète : le côté obscur de l'héroïsme, ce trop-plein de violence qui désarticule les sociétés, brouille les repères et conduit à l'anéantissement. Achille lui-même, incarnation d'une sorte de pulsion d'extermination, le meilleur et le plus odieux (comme Arès !), « celui que rien n'apaise », « dont la fureur n'a pas de fin », comme l'illustre l'outrage que, jour après jour, il inflige au cadavre d'Hector, finit par s'exclure de la société. Au chant IX (410-416),

9. Pascal Payen, *Les revers de la guerre...*, *op. cit.*

10. Cf. Pascal Payen, « Conflits des dieux, guerres des héros », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Kernos suppl. 31, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 153-176.

momentanément rasséréiné par les paroles de sa mère, il considère lucidement les deux voies que tout homme peut emprunter : « Deux destins vont m'emportant vers la mort, qui tout achève. Si je reste à me battre ici autour de la cité de Troie, c'en est fait pour moi du retour ; en revanche, une gloire impérissable m'attend. Si je m'en reviens au contraire dans la terre de ma patrie, c'en est fait pour moi de la noble gloire ; une longue vie, en revanche, m'est réservée, et la mort, qui tout achève, de longtemps ne saurait m'atteindre. »

Achille choisira la « gloire impérissable » que l'aède, en chantant l'*Iliade*, sans cesse perpétue, tout en rappelant que la guerre, avec son lot infini de souffrances, lamentations et morts, est aussi ce qui différencie les hommes des dieux. L'existence des habitants de l'Olympe, immortels, n'est en effet, par contraste, que plaisir et réjouissance. De loin, de haut, les dieux, qui occasionnellement se jettent dans la mêlée – ce que Zeus, l'arbitre ultime du devenir du *cosmos*, ne fait jamais –, observent les fourmis humaines s'entredéchirer. Parmi les hommes, certains parviennent presque à combler l'écart entre le divin et l'humain, comme Achille, le meilleur des Achéens, qualifié de « semblable à un dieu », voire de « divin », lui dont la mère, Thétis, est une nymphe ; Agamemnon, lui aussi, le chef de l'expédition et le roi des rois, est décrit comme « pareil à Zeus Tonnant, pour la ceinture à Arès, pour la poitrine à Poséidon » (*Iliade* II, 478-479) quand il engage le combat. Mais comparaison n'est pas raison : Achille mourra, et Agamemnon, rentré à Mycènes, sera vilement assassiné par son épouse, Clytemnestre. Les dieux laissent les hommes s'entretuer en attendant le dénouement final. Le poème est ainsi ponctué de scènes d'assemblées réunissant les dieux sur l'Olympe, au cours desquelles ils délibèrent âprement sur la suite à donner aux événements¹¹. Zeus,

11. Corinne Bonnet, « Les dieux en assemblées », *ibid.*, p. 88-112.

dont la décision est toujours déterminante, laisse ses compères s'exprimer, s'exposer (y compris aux blessures quand ils se lancent dans la mêlée), se disputer ; il laisse surtout l'intrigue se développer, se ramifier, se perdre pour mieux se retrouver, entretenant le suspense pour un auditoire qui, pourtant, sait qu'au terme des 24 chants Priam ensevelira enfin Hector avant que Troie ne soit rayée de la carte.

Le spectacle de la guerre, entre dieux et hommes

La guerre est, pour les dieux, un spectacle à la fois affligeant et plaisant. Certains s'y engagent au point d'être blessés – Arès est frappé par la lance de Diomède, qui blesse aussi Aphrodite (*Iliade* V, 855-861 et 330-351) –, mais la plupart apprécient de loin le tableau des hommes en guerre : ils « entendent jouir du spectacle des hommes, assis en rangs serrés, où frissonnent écus, casques et javelines » (*Iliade* VII, 61-62). De même, au début du chant XX (23-24), Zeus affirme que, « bien assis dans un pli de l'Olympe », il pourra voir Troyens et Achéens s'affronter, une scène qui « charmera (son) cœur ». Le registre de la vue est crucial et stratégique dans l'intrigue qui se noue, puis se dénoue, entre la plaine de Troie et les demeures éternelles des dieux. Les dieux observent les hommes, lesquels tournent leur regard vers les Immortels pour obtenir aide et soutien. Or, les dénominations des dieux mettent subtilement en jeu leur puissance visuelle et le regard inquiet des hommes.

Dans un article intitulé « Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage », Patrick Pérez met en avant le rôle de la vue qui porte loin dans le processus d'identification, de structuration et de désignation d'un paysage chez les Indiens Hopi du nord de l'Arizona¹². La première des

12. Patrick Pérez, « Ce que les Hopi m'ont appris sur le paysage », *Annales de géographie* 691, 2013, p. 243-265.

données sensibles qu'il faut prendre en compte, c'est « le fait de la hauteur, la domination du regard sur le désert, le développement d'une vue large et profonde qui sonde plus de 150 km d'étendue en hiver, avec une remarquable transparence de l'air¹³ ». C'est une scène que le point de vue perceptif construit, un « théâtre microcosmique », un regard panoptique qui transparait dans les toponymes et qui est raconté, transmis, mémorisé, réactualisé par le mythe et par le rite. Or, dans les poèmes homériques, ce sont les dieux qui jouissent d'un regard plongeant sur le petit monde en guerre. Depuis l'Olympe, depuis le sommet du mont Ida, depuis la cime du Gargare, les dieux embrassent du regard les deux armées en présence, tout en surveillant avec une acuité exceptionnelle les faits et gestes de tel ou tel de leurs protégés. La vue des dieux étant à la fois surplombante, panoramique et précise, les noms qu'on leur attribue contribuent à suggérer un jeu de regards subtil et complexe : entre les différents dieux, entre les dieux et les hommes, entre les personnages mis en scène par les aèdes et le public qui assiste aux représentations. Car le regard, c'est l'empathie et l'humanité, l'observation, l'analyse et le jugement. Le Cyclope, doté d'un seul œil, n'appartient-il pas à une « non-société », dans laquelle on ne s'assemble pas pour délibérer et où l'on ne s'occupe pas d'autrui ? (*Odyssée* IX, 112-115) ?

Portrait d'Euruopa Zeus, « Vaste voix » et « Ample vue »

Euruopa est une fréquente appellation de Zeus exprimant l'ampleur de son regard et de sa voix, car *Euruopa* est une qualification polysémique qui construit la représentation d'un dieu aux pouvoirs extraordinaires. Ses performances sensorielles, vue et voix, sont sans commune mesure par

13. *Ibid.*, p. 250.

rapport à ce dont est capable un être humain. « L'aspect des choses n'est pas le même, si on les examine de près ou de loin » affirme Ion dans la pièce homonyme d'Euripide, une tragédie familiale qui se noue autour des pouvoirs d'Apollon qui voit et sait ce que les humains ignorent¹⁴. Le regard d'Apollon, surplombant par rapport à celui des hommes, est aussi doté d'une acuité qui fait la différence. Paradoxalement, la distance permet aux dieux d'être plus clairvoyants et plus efficaces. C'est ce qu'affirme un célèbre passage de l'*Odyssée* (III, 231), dans lequel Athéna rappelle à Télémaque : « Un dieu sauve aisément son homme, aussitôt qu'il le veut, et même de loin ! »¹⁵ Cette capacité à agir de loin suppose un regard à la fois étendu et aigu, similaire à celui d'un aigle, l'animal emblématique de Zeus, le souverain des dieux, dont les desseins sont insondables, qui orchestre à distance le sort de chacun. C'est pourquoi la dénomination d'*Euruopa* est associée à Zeus, et exclusivement à lui, pas moins de vingt-trois fois dans la poésie homérique : seize fois (dont un doublon) dans l'*Iliade* et sept fois dans l'*Odyssée*¹⁶. À travers cette appellation, le poète souligne le rôle décisif de Zeus comme arbitre du conflit troyen ; du haut de l'Olympe ou de l'Ida, il scrute les événements et, comme un joueur d'échecs, déplace les pions sur le grand et sanglant échiquier de la guerre. Son propre fils, Sarpédon, roi des Lyciens et fidèle allié de Priam, meurt au combat, en dépit de la pitié que son sort inspire à Zeus (*Iliade* XVI, 431-461). En célébrant les aptitudes exceptionnelles du « père des hommes et des dieux », l'expression *Euruopa* Zeus, toujours dans cet ordre, souvent pour des raisons métriques en fin de

14. Euripide, *Ion*, 585-586.

15. Cf. Miguel Herrero de Jáuregui, « Quand un dieu sauve », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère...*, op. cit., p. 203-228.

16. *Iliade* I, 498 ; V, 265 ; VIII, 206 ; VIII, 442 ; IX, 419 ; IX, 686 ; XIII, 732 ; XIV, 203 ; XIV, 265 ; XV, 152 ; XV, 724 ; XVI, 241 ; XVII, 545 ; XXIV, 98 ; XXIV, 296 ; XXIV, 331. *Odyssée* II, 146 ; III, 288 ; IV, 173 ; XI, 436 ; XIV, 235 ; XVII, 322 ; XXIV, 544.

vers, est une fois seulement, dans l'*Odyssée*¹⁷, étendue en *Olumpios Euruopa Zeus*, qui précise la localisation topographique de Zeus, trônant au sommet de l'Olympe, en position dominante tel un aigle sur la cime la plus élevée d'une montagne.

Mais que signifie au juste *Euruopa*? Son étymologie oriente à la fois vers le champ visuel et vers le champ auditif puisque le terme est formé sur le substantif grec *ops*, qui signifie « voix » et « œil », « vue/vision ». On retrouve ce terme dans la célèbre séquence onomastique Athéna *Glaukôpis* (« aux yeux pers ») et dans Héra *Boôpis* (« au regard de génisse »), deux appellations sur lesquelles nous reviendrons¹⁸. Quant à l'adjectif *eurus*, il signifie « large », « ample ». La qualification d'*Euruopa* peut donc être traduite comme « à la large voix » et « au vaste regard ». La polysémie du terme est constitutive de la représentation des pouvoirs souverains de Zeus : les sons amples qu'il émet (notamment le grondement du tonnerre) emplissent le monde de résonances divines, tandis que la plénitude de son regard fait que rien ne lui échappe.

La première mention d'*Euruopa Zeus* au chant I de l'*Iliade* (498) est tout à fait révélatrice des potentialités narratives et figuratives de cette appellation. Achille, offensé dans sa dignité d'allié par le fait qu'Agamemnon lui a ravi Briséis, la captive troyenne qui lui revenait en tant que part de butin, laisse exploser sa colère, celle que la Muse est invitée à chanter dès les premiers vers du poème : une ire ruineuse qui procura des souffrances infinies aux Achéens et expédia dans l'Hadès l'âme de puissants héros, leur corps étant livré aux chiens et aux oiseaux (*Iliade* I, 1-5). Le tableau est d'emblée sinistre. Achille, « le meilleur des Achéens », humilié, s'isole dans sa tente et pleure dans les bras de sa mère, la nymphe Thétis. Celle-ci décide alors

17. *Odyssée* IV, 173.

18. Cf. *infra*, p. 43.

de se rendre dans l'Olympe pour supplier Zeus de sauver l'honneur de son fils, en donnant la victoire aux Troyens, jusqu'à ce que les Achéens ouvrent les yeux sur le tort subi par Achille et lui restituent son rang et son honneur. La scène de la rencontre entre Zeus et Thétis, sur l'Olympe, est cruciale pour le développement de l'intrigue :

(Thétis) à l'aube, monte vers le vaste ciel et l'Olympe.
Elle y trouve *Euruopa* le Cronide assis à l'écart des autres
sur le plus haut sommet de l'Olympe aux cimes sans
nombre.

(*Iliade* I, 497-499)

Euruopa le Cronide est le nom choisi par le poète pour suggérer les enjeux de ce face-à-face. Le fils de Cronos, Zeus, est assis à part, plus haut, en position dominante, comme l'est sa volonté (en grec, *boulè*), que Thétis s'efforce d'infléchir en faveur de son fils. *Euruopa*, « Voix puissante » et « Regard ample », qualifie simultanément – comme les noms de chefs indiens évoqués plus haut – la force décisionnelle des sentences de Zeus et la vastitude de son regard qui embrasse tous les acteurs du drame, tous les lieux, tous les ressorts. Pourtant, alors que Thétis est venue chercher un mot d'assentiment de la part de Zeus – auquel elle s'adresse en l'appelant « Zeus père », autre manière de souligner son autorité tout en tentant de l'attendrir –, elle reçoit pour toute réponse un signe du sourcil¹⁹. Thétis, en suppliante, s'est agenouillée et tient les genoux du dieu ; Zeus, qualifié d'« Assembleur des nuées », autre appellation qui montre l'étendue de ses pouvoirs, lui confie sa crainte de la réaction d'Héra, son épouse et « ennemie intime », avant de manifester sa décision favorable par un mouvement du sourcil et des

19. Cf. Adeline Grand-Clément, « Les sourcils bleu sombre du fils de Kronos : du Zeus d'Homère à la statue de Phidias », dans Renaud Gagné, Miguel Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère, II : Anthropomorphismes*, Kernos suppl. 33, Liège, Presses universitaires de Liège, 2019, p. 135-153.

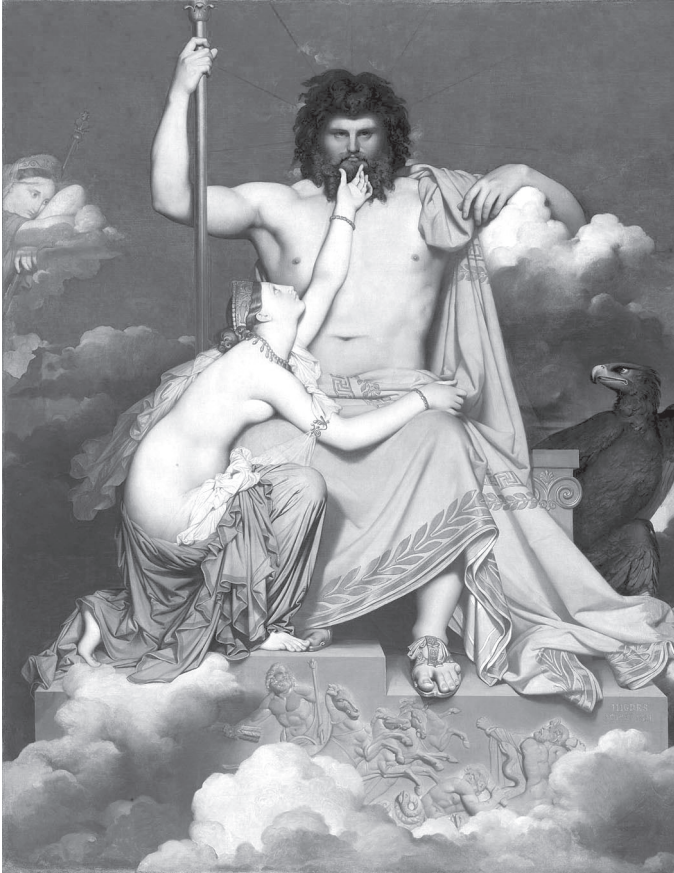
cheveux qui fait trembler la masse énorme de l'Olympe²⁰. Certes, Zeus a un corps « humain », comme tous les dieux d'Homère ; il est représenté selon un patron anthropomorphique, mais à bien y regarder, tout, dans sa façon d'être et d'agir, le différencie des humains²¹. L'anthropomorphisme n'est rien d'autre qu'une stratégie narrative, un langage qui met à disposition du poète des ressources et des ressorts sur les plans émotionnel et relationnel notamment, mais il ne signifie en aucun cas que les dieux grecs étaient conçus « comme des hommes ».

On doit à Jean-Auguste-Dominique Ingres un extraordinaire portrait d'*Euruopa* Zeus dans la célèbre toile intitulée *Jupiter et Thétis*, peinte à Rome en 1811 et conservée au musée Granet d'Aix-en-Provence (fig. 1). Ici, la communication asymétrique entre les deux personnages passe par un incroyable jeu de regards : en contrebas, Thétis suppliante, le regard implorant, se tourne vers Zeus, en haut, en majesté sur son trône, les yeux rivés sur l'horizon au loin. À côté du trône de Zeus, un aigle qui semble avoir prêté au dieu son regard perçant, aigu, intense. D'ailleurs, au chant II de l'*Odyssée* (146-147), tandis qu'Antinoos, le leader des prétendants, qui a découvert la ruse de Pénélope, menace de rester chez Ulysse aussi longtemps qu'elle ne choisit pas un nouvel époux, Télémaque, qui fait appel aux dieux immortels et à la justice de Zeus, voit « deux aigles, qu'envoyait *Euruopa* Zeus, arriver en plongeant du haut de la montagne ». Halithersès, le devin d'Ithaque, interprète aisément ce signe funeste pour les prétendants : Ulysse est en chemin et va se venger d'eux. Le *modus operandi* de l'aigle et celui de Zeus se confondent : de très haut, de très loin, ils voient et agissent, vite et fort. Dans la scène de la supplication de Thétis, Zeus n'est pas tant insensible au

20. Cf. Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, Belles Lettres, 2017.

21. Cf. Renaud Gagné, Miguel Herrero de Jáuregui (éd.), *Les dieux d'Homère*, II, *op. cit.*

regard implorant de son interlocutrice que « visionnaire ». De son regard vaste et lumineux, il fixe le destin de chacun et assure le fonctionnement du *kosmos*, rendant des arrêts définitifs. La voix, au sens de « décision », et le regard, au sens de « vision », se complètent pour dresser le portrait d'un dieu éminent, supérieur, tout-puissant.



*Fig. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jupiter et Thétis.
Huile sur toile, 327 x 260 cm (1811).*

Musée Granet, Aix-en-Provence.

Le poète – c'est là tout son art – joue par la suite avec la richesse de sens que véhicule l'appellation *Euruopa* Zeus, orientant le projecteur tantôt dans une direction, tantôt dans l'autre, de sorte que l'auditeur ou le lecteur, par touches successives, enrichit sa compréhension du dieu désigné au moyen de ce nom. Ainsi, le Zeus « visionnaire » qui maîtrise le cours des événements, celui qui fixe et contrôle le devenir du monde et des hommes, est-il à nouveau mis en scène au chant XIII, lorsque Polydamas, un chef troyen, évoque avec Hector la répartition des qualités parmi les hommes :

À l'un le dieu octroie les œuvres de guerre,
à tel autre la danse, à tel autre encore la cithare et le chant,
à tel enfin, dans la poitrine, il place un esprit noble,
Euruopa Zeus,
dont bénéficie le plus grand nombre.
(*Iliade* XIII, 730-733)

Dans le même registre, celui de la gestion du destin de chacun, à la fin des *Euménides*, la tragédie d'Eschyle qui clôtüre le cycle consacré à Oreste, le parricide poursuivi par les Érinyes, interviennent les Moires. Déesses responsables de la *moira*, la « part » qui échoit à chaque mortel, elles sont garantes de l'ordre universel établi avec Zeus *Panoptas*, « qui voit tout » (1045-1046). Ce regard panoptique de Zeus, expression de sa puissance, est aussi source de justice et d'équité, deux valeurs dont précisément Thétis se réclamait en intercédant pour son fils humilié. C'est pourquoi, au chant XIV de l'*Iliade* (152), à Apollon et Iris qui rejoignent *Euruopa* le Cronide, assis au sommet du Gargare, la cime la plus élevée du mont Ida, « entouré d'un nuage odorant comme d'une couronne », Héra recommande prudemment : « Lorsque vous regarderez Zeus dans les yeux, exécutez ce qu'il vous demandera et ordonnera. »

Dans d'autres passages, le poète met plutôt l'accent sur le retentissement de ses décisions ; la large et puissante

voix d'*Euruopa* Zeus prend alors le dessus sur son regard, comme dans un passage du chant III de l'*Odyssée*. Nestor, le vieux et sage roi de Pylos, relate à Télémaque, parti à la recherche de son père Ulysse, les difficultés de son propre retour de Troie en compagnie de Ménélas. Après un arrêt près du cap Sounion où il a dû enterrer son pilote frappé par les flèches d'Apollon, Nestor reprend la mer et arrive sous les falaises du cap Malée, non loin de sa destination finale. « C'est alors qu'*Euruopa* Zeus les mit en funeste chemin. Il lâcha sur leur dos des rafales sifflantes ; le flot géant dressa ses montagnes gonflées » (288-290). La puissance de la mer déchaînée par Zeus finit par les faire dériver jusqu'en Crète, retardant d'autant le retour au foyer. Le sifflement des vents mauvais et le fracas de la houle renvoient ici au registre sonore d'*Euruopa*. De même, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, *Euruopa* Zeus est qualifié de *baruktupos*, « au grondement profond »²². Au vers 3 de cet hymne, le poète chante Déméter et sa fille, « concédée (à Hadès) par *Euruopa* Zeus au grondement profond ». Zeus, lorsqu'il gronde du haut des cimes ou des profondeurs du cosmos, fait entendre sa voix qui a valeur de décision définitive. Profondes ou amples, la vision comme la voix de Zeus assurent une communication efficace et sans appel.

Des appellations en réseau : voir, surveiller, protéger, juger

Les Anciens, qui apprenaient Homère à l'école et avaient fait de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* le socle de leur éducation (en grec, *paideia*), bien que familiers des innombrables appellations qui « colorent » les dieux et mettent en avant une facette de leur personnalité plurielle, se posaient des questions sur le ou les sens à leur donner. Tout le stock de termes poétiques, raffinés, rares, souvent composés,

22. Voir aussi Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 79.

comme *euruopa*, *baruktupos*, *glaukôpis*, *boôpis*, etc. qu'Homère forge pour décrire la multiplicité des pouvoirs divins, et que de nombreux auteurs après lui recyclent, a alimenté une réflexion savante qui traverse les siècles. Les scholiastes d'Homère, c'est-à-dire ses commentateurs, qui fleurissent notamment à partir de l'époque hellénistique et sont encore très actifs à l'époque byzantine, tout comme les auteurs de dictionnaires, lexiques ou autres encyclopédies, explorent les significations possibles de ces qualifications souvent polyvalentes, comme nous l'avons vu pour *euruopa*. La démarche qui consisterait à vouloir en fixer le « vrai sens » est vouée à l'échec tant il est manifeste que le poète s'est amusé à jouer de l'ambivalence des noms et de leurs éléments. *Euruopa* Zeus n'est pas plus véridiquement « à la large voix » qu'« au regard ample » ; il est les deux à la fois, parce que le divin possède des propriétés sensorielles – ici, la voix et la vue – supérieures et différentes de celles des humains.

Certains auteurs anciens, du reste, comme nous le proposons dans ces pages, ne tranchent pas ; ainsi le dictionnaire d'époque byzantine appelé la *Souda* (E 3726) avance-t-il prudemment : « *Euruopa* : au grand œil ou à la grande voix ; le nominatif est *euruôps*. » Le lien entre l'amplitude du regard et de la voix et la capacité à surveiller le cosmos est également retenu par Apollonios le Sophiste, un grammairien du 1^{er} siècle de n. è., dans son *Lexicon homericum* (79, 19-21) : « *Euruopa* : épithète de Zeus, soit par référence au fait qu'il surveille amplement (*ephorônta*), soit au fait qu'il produit des sons et des bruits puissants, soit encore à cause de son grand œil. » Zeus est donc le grand éphore du monde, un terme qui, à Sparte, désigne les cinq magistrats qui gouvernent et surveillent autant la population que les deux rois héréditaires. Homère est le premier à faire de Zeus le « surveillant » du monde, une fonction que Démosthène attribue plus tard à Dikè²³,

23. Démosthène 25, 11.

preuve que « surveiller et punir » allaient déjà ensemble. Hélios, le Soleil, en raison de sa course quotidienne dans les cieux, est également le témoin de toutes choses, donc un dieu de la justice, qualifié d'« éphore », par exemple au chant III de l'*Illiade* (277-279). Agamemnon y adresse une prière solennelle aux dieux pour sceller le pacte qui est censé unir Achéens et Troyens dans une tentative de trêve et de solution du conflit passant par un combat singulier entre Pâris et Ménélas. L'Atride se tourne en premier lieu vers « Zeus père qui règne/veille depuis l'Ida, très glorieux, très grand », puis vers Hélios « qui tout surveilles et tout écoutes ». Zeus et Hélios, en partageant une position surplombante, voient, écoutent, surveillent et régissent tout. Zeus, cependant, est le seul à être « très glorieux » et « très grand ».

Pour un lecteur ancien, *Euruopa* résonne donc avec d'autres mots, d'autres divinités, appartenant à des registres proches. Le terme *ops*, « voix » et « vue », entre d'ailleurs en composition avec divers adjectifs et substantifs comme *panoptas/panoptês*, que nous avons rencontré dans *Les Euménides* d'Eschyle, pour souligner la capacité des Moires et de Zeus à tout (sa)voir²⁴. De même, dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, une tragédie dont l'intrigue se noue autour d'Œdipe désormais aveugle après avoir découvert la vérité sur son existence, le héros est confronté à un destin qui lui échappe totalement, lui qui croyait être omniscient puisqu'il avait été capable de répondre à l'énigme de la sphinge. Or, aux vers 1085-1086, le chœur de vieillards athéniens, qui vient d'annoncer à Œdipe la victoire de Thésée sur Créon, le roi de Thèbes qui a chassé Œdipe, ainsi que la restitution de Thèbes aux siens grâce à l'action de Zeus, s'écrie : « Que ne suis-je la colombe au vol rapide comme le vent ! Que ne puis-je du haut de la nue voir de mes yeux ces combats ! Ô Zeus, souverain de tous

24. Cf. *supra*, p. 38.

les dieux, omnivoyant, accorde aux chefs de cette contrée de revenir vainqueurs après avoir repris sa proie à l'ennemi.» Le texte joue subtilement sur l'opposition entre Œdipe, plongé dans l'obscurité, et Zeus qui gouverne tous les dieux (*panarche theôn*) et qui voit tout (*panopt'*), pardessus les nuages, telle une colombe cette fois, porteuse de bonnes nouvelles. Quant à l'adjectif *eurus*, « large », présent dans *Eururopa*, il intervient dans diverses autres qualifications de dieux. *Euruanax*, « vaste prince », est utilisé pour Zeus, ainsi qu'*euruanassa*, « vaste princesse », pour Déméter, *eurubatos*, « à la vaste foulée », pour Zeus encore, *eurubias*, « à la vaste force », pour Poséidon, etc. L'ampleur, l'amplitude sont des qualités typiquement divines qui dénotent des dispositions physiques, sensorielles et cognitives supérieures à celles des hommes. À cet égard, *euru-* comme *pan-* fonctionnent à la manière d'intensifs, de superlatifs.

Outre ce jeu de connivences entre les mots, qui produit des échos d'un dieu à l'autre, d'un texte à l'autre, d'un contexte à l'autre, il faut faire état de prouesses savantes fondées sur des réminiscences homériques. Certains auteurs s'amuse en effet à réactualiser *Eururopa* Zeus dans des contextes volontiers décalés, pour afficher leur haut niveau culturel et accroître leur prestige ; c'est le cas par exemple de Dioscore d'Aphrodité, un notable d'Égypte auteur d'un éloge adressé vers 551 de n. è., à Constantinople, à un certain Hypatios, haut fonctionnaire attaché au préfet du prétoire²⁵. Il y esquisse une comparaison entre le destinataire de l'éloge et rien moins que Zeus : « Si *Eururopa* Zeus portait la direction consulaire en la capitale, tu pourrais porter ton nom. » Dioscore joue ici sur le nom d'Hypatios, qu'il rapproche du terme *Hupatos*, « élevé », et de la

25. Cf. Jean-Luc Fournet, *P. Aphrod. IV = P. Cair. Masp. II 67185 v° A*. Pour la traduction, Jean-Luc Fournet, *Hellénisme dans l'Égypte du VI^e siècle. La bibliothèque et l'œuvre de Dioscore d'Aphrodité*, Le Caire, IFAO, 1999, p. 388-389, n. 7.

qualification de Zeus, *Euruopa*. En écho à Homère, il flatte Hypatios en le décrivant comme un dieu des sommets et en lui proposant un modèle... d'ascension sociale.

Athéna « Regard perçant » et Héra « Regard de génisse »

Si le regard est un attribut de la puissance, que signifient au juste l'appellation de *Glaukôpis*, « aux yeux pers », appliquée à Athéna et celle de *Boôpis*, « aux yeux de génisse », à Héra ? Si le regard de la Joconde fascine plusieurs centaines d'années après que Leonardo da Vinci l'a fixé sur la toile, quels effets pourraient donc produire le regard de génisse d'Héra et le regard « glauque » d'Athéna ? *A priori*, ces désignations laissent perplexes un lecteur moderne. Il faut donc rechercher les codes antiques qui permettent d'en rendre compte.

Apollonios le Grammairien, dans son *Lexicon homerium* (52, 9-10), s'arrête sur *Boôpis*, qu'il explique par *megalophthalmos*, « grand œil », ou *megalôs ephorôsa*, « surveillant grandement ». Et il ajoute un commentaire suggestif : « car Zeus aussi est appelé *Euruopa* ». L'association de *Boôpis* avec *Euruopa* fournit une clé de lecture intéressante. Héra, et Héra seule parmi les déesses²⁶, est qualifiée de *Boôpis* dès Homère ; certains scholiastes ont voulu y voir un trait de beauté, un peu comme on dirait aujourd'hui de quelqu'un qu'elle a des « yeux de biche ». Cette connotation n'est pas du tout à exclure²⁷, mais Apollonios suggère un rapprochement fonctionnel entre Zeus et Héra, le couple de dieux souverains, qui partageraient la propriété de disposer d'un

26. Deux femmes sont qualifiées de *Boôpis* dans l'*Iliade* : Clymène, une servante d'Hélène à Troie, en III, 144 ; et Philomedousa, la mère de Ménesthios, un guerrier achéen, en VII, 10.

27. Ce serait un synonyme de *kalê*, « belle », pour la scholie D à Homère (*Iliade* IV, 50), tandis qu'une autre scholie à Homère (*Iliade* I, 53) donne cette qualification pour équivalente de *melanophthalmos*, « au regard noir », en précisant qu'elle exprime « la puissance/l'efficacité du regard ».

ample regard scrutant le monde, pour le gérer et le protéger²⁸. Les grands yeux avaient, en effet, aussi une valeur apotropaïque, celle de repousser le « mauvais œil ». C'est pourquoi les potiers grecs décoraient certains vases d'une paire d'yeux gigantesques qui protégeaient le propriétaire de l'objet, tout comme sur la proue des navires on peignait de grands yeux pour se prémunir des dangers de la mer²⁹.

Quant à Athéna, la Vierge par excellence, née du cerveau de son père Zeus, elle est très fréquemment *Glaukôpis*, une appellation riche en résonances symboliques³⁰. Presque exclusive d'Athéna³¹, elle renvoie d'une part au regard perçant et vigilant de la chouette (*glaux*), l'animal symbole de la déesse, comme l'aigle l'est pour Zeus ; d'autre part à la couleur *glaukos* utilisée pour désigner une large gamme de tons bleus, verts ou gris, « qui ont en partage une certaine forme de clarté et de luminosité³² ». Le verbe qui dérive de l'adjectif *glaukos* est appliqué aux fauves qui fixent leur proie avant de l'attaquer. Athéna *Glaukôpis* désigne donc une déesse pourvue d'un regard vigilant et effrayant, fascinant et inquiétant, dynamique et sauvage, qui dit sa puissance, son ardeur, sa capacité à agir pour ou contre les humains. Aigu et pénétrant, ce regard la caractérise si bien qu'à Sparte, elle est appelée Athéna

28. Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti, *L'Héra de Zeus...*, *op. cit.*, p. 23 et 25, n. 7.

29. Cf. Deborah N. Carlson, « Seeing the Sea : Ships' Eyes in Classical Greece », *Hesperia* 78, 2009, p. 347-365. Voir aussi Aurélie Rivière-Adonon, « Les "Grands Yeux" : une mise en scène visuelle », *Métis* 9 (dossier *Émotions*), 2011 : <http://books.openedition.org/editionschess/2615>

30. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna : le rôle des couleurs dans la construction de l'identité divine », *Archiv für Religionsgeschichte* 12, 2010, p. 7-22. Le terme apparaît trente-sept fois dans l'*Illiade* et quarante-cinq fois dans l'*Odyssee*. On relit toujours avec intérêt Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, « L'œil de bronze », dans *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 169-177.

31. On note quand même deux exceptions : la Lune (Empédocle, fr. 42, 16 Wright ; Euripide, fr. 1009 Nauck ; Nonnos, *Dionysiaques* V, 70) et Cassandre (Ibycos, fr. 22a, 1 Page).

32. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna... », *op. cit.*, p. 9.

Ophthalmitis, « *Œillue* »³³. Son arbre, l'olivier, est lui aussi *glaukos*, lumineux et indomptable, étincelant et changeant, donc combatif³⁴. Championne en *mêtis*, une forme d'intelligence rusée, Athéna elle-même adopte un très grand nombre d'apparences : « Déesse, il n'est pas facile pour un mortel, quelque habile qu'il soit, de te reconnaître aussitôt rencontrée : tu prends toutes les formes ! » lui lance Ulysse (*Odyssée* XIII, 312-313).

Gustav Klimt a su remarquablement exprimer, dans sa toile intitulée *Pallas Athéna*, peinte en 1898, toute la puissance et la fascination du regard de l'Athéna *Glaukôpis*. Il la donne à voir en position frontale, affublée d'un casque doré qui enserre son visage et ne laisse passer que sa chevelure rousse³⁵. Le regard hypnotique de la déesse capture l'attention du spectateur ; sa fixité, sa limpidité et son intensité se marient bien avec l'éclat de l'or qui protège et fait rayonner son corps. Klimt a choisi de se dissocier du style académique en conférant à la déesse une puissance redoutable et agissante. Son regard tétanisant trouve d'ailleurs un écho dans la Gorgone qu'elle porte sur la poitrine couverte de l'égide, une figure dont la vue pétrifiait littéralement celui qui la regardait. Le portrait de la déesse est une illustration frappante de son nom : *Pallas*, la Vierge farouche, titre choisi par Klimt pour son œuvre, mais il renvoie aussi à *Glaukôpis*, celle dont le regard fascine, protège et effraie.

33. Pausanias II, 24, 2 et III, 18, 2.

34. Cf. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 694-706, au sujet de l'olivier, reflet de la puissance d'Athéna.

35. La toile est conservée au musée des Beaux-Arts de Vienne. Cf. Lisa Florman, « Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece », *The Art Bulletin* 72/2, juin 1990, p. 310-326 ; Alexandra Karentzos, « Femininity and "Neuer Mythos" ». Pallas Athena in Turn of the Century Art », dans Susan Deacy, Alexandra Villing (éd.), *Athena in the Classical World*, Leyde, Brill, 2001, p. 257-272. Il est intéressant de noter que, pour les Grecs aussi, les yeux clairs étaient associés à une pilosité rousse (cf. Adeline Grand-Clément, « Les yeux d'Athéna... », *op. cit.*, p. 12).

Enterrer les morts, accomplir son destin

Revenons brièvement au canyon d'Aravaipa, le 30 avril 1871, avec Karl Jacoby pour guide. Au milieu d'une végétation luxuriante, sur les rives du ruisseau que les Apaches occupent, tout est calme, en cette nuit de printemps. Soudain, la mort fait irruption : un groupe d'assaillants est à cheval, d'autres à pied. En quelques instants, des centaines de cadavres jonchent le sol ; le massacre est accompli sans qu'aucune main ni conscience ne tremble. En décembre de la même année, le procès des meurtriers s'ouvre, qui débouche sur un acquittement général. Au printemps 1872, un an après les événements, une conférence de paix est organisée afin que les différentes communautés concernées trouvent la voie de la réconciliation. Le massacre de Camp Grant est destiné à entrer dans le domaine du souvenir ; la mémoire et l'oubli. Nul ne dit ce qu'il advint des cadavres des Apaches saisis dans leur sommeil. Furent-ils « livrés aux chiens et aux oiseaux », comme le dit crûment le poète au début de *l'Iliade* (I, 1-5)³⁶ ?

Dans la plaine de Troie, alors que la guerre touche à sa fin, c'est autour du sort du cadavre d'Hector que le récit se referme. Les dieux sont invoqués pour accompagner ce qui n'est qu'une réconciliation temporaire. Grands régisseurs du destin des hommes, les dieux, largement insaisissables, ont pourtant des noms, ceux que les hommes leur donnent et qui leur permettent d'interagir avec eux. Approximation, conjecture, tentative de définition, ces noms humains des dieux seront encore notre fil rouge dans les pas de Priam. Dans le chant XXIV, en effet, le dernier de *l'Iliade*, plusieurs dieux sont impliqués dans la périlleuse ambassade qui conduit Priam auprès d'Achille. L'enjeu est de taille : récupérer le corps d'Hector afin de l'ensevelir dignement ; le risque est élevé :

36. Cf. *supra*, p. 34.

s'exposer à la rage assassine d'Achille. C'est une mission humanitaire, en quelque sorte, que les dieux vont favoriser, afin que, chez les Grecs comme chez les Troyens, les valeurs positives du vivre-ensemble reprennent momentanément le dessus. Achille, s'il accède à la demande du vieux roi, pourra enfin renoncer à la fureur inextinguible qui l'anime ; Priam, s'il parvient à émouvoir le cœur du Grec, sera finalement en mesure d'honorer son fils défunt selon les rites prescrits. L'ordre reviendra sur terre, avant le dénouement tragique. Point d'orgue du récit, le chant XXIV dit le calme avant la tempête. Une fois Hector enseveli, les Grecs, inspirés par Ulysse, mettront en scène leur départ et laisseront sur la grève troyenne ce cheval de bois, empli de soldats, que les Troyens feront entrer dans leurs murs pour l'offrir à Athéna en son temple de l'Acropole. C'est alors que la violence se déchaînera, conformément à la *boulê* de Zeus : l'honneur d'Achille retrouvé, Troie disparaîtra et Achille mourra.

Mais le poète n'a pas décrit ces moments de feu et de sang ; il s'est contenté d'y faire allusion. Il termine son poème, l'*Iliade*, par le splendide chant XXIV qui s'ouvre sur Priam se désespérant de voir chaque jour Achille outrager le cadavre d'Hector, en l'attachant à son char et en le traînant autour des murailles de Troie. Achille a perdu son humanité et les dieux finissent par s'en émouvoir. Le récit est dans une impasse ; c'est une assemblée des dieux qui intervient pour dénouer les fils de la narration. En 804 vers de toute beauté, le poète met alors en scène le rachat d'Hector (en grec, la *lutra* ou « rançon ») à travers une série de séquences narratives d'une grande intensité. Les noms des dieux, c'est notre hypothèse, balisent le récit et en explicitent les enjeux.

Achille pleure : c'est le premier plan. Les funérailles de Patrocle sont terminées, mais le chagrin ne l'abandonne pas. Son tourment le harcèle ; il ne trouve d'autre vaine échappatoire que l'outrage quotidien infligé au

corps d'Hector. Apollon, cependant, l'un des dieux philotroyens, sauvegarde la dépouille du héros au moyen de l'égide, un talisman doté de pouvoirs apotropaïques³⁷ ; le corps d'Hector, jour après jour, demeure intact. Tandis que la souffrance ravage les deux camps, les « dieux bienheureux » – une telle appellation, à cet endroit, accentue l'écart entre les sphères divine et humaine – envisagent de confier une mission à *Euskopos Argeiphontès*. On reconnaît Hermès sous cette appellation, le « Tueur d'Argos » (*Argeiphontès*), désignation fréquente du dieu, qui renvoie au géant pourvu de cent yeux, Argos, qualifié lui aussi de *panoptès*, « voyant tout », protecteur d'Io, la prêtresse d'Héra à Argos, qu'Hermès élimina sur ordre de Zeus³⁸. Charger Hermès de prendre soin du cadavre d'Hector, c'est aussi activer la fonction psychopompe du dieu qui accompagne les morts jusque dans l'au-delà. Poséidon, Héra et Athéna, cependant, les plus fervents défenseurs des Achéens, se positionnent contre cette mission. Au terme de douze jours d'attente, *Phoibos* Apollon, une appellation qui décrit le dieu comme lumineux, étincelant, mais aussi terrible et redoutable, revient à la charge devant le Conseil des dieux³⁹. Achille, argumente-t-il, a perdu le sens de la pitié et de la honte, deux sentiments qui sont, pour les hommes, une contrainte autant qu'un secours. La *nemesis* des dieux, leur sanction morale, est imminente. *Leukôlenos* Héra, la déesse « Bras blancs »⁴⁰, une qualification typiquement féminine, partagée avec des mortelles comme Hélène, Andromaque ou Nausicaa, s'offusque à la perspective que des honneurs égaux

37. Monique Halm-Tisserant, « Le gorgonéion, emblème d'Athéna : introduction du motif sur le bouclier et l'égide », *Revue archéologique* 1986, p. 245-278 ; Kim J. Hartswick, « The Gorgoneion on the Aegis of Athena : Genesis, Suppression, and Survival », *Revue archéologique* 1993, p. 269-292.

38. Cf. Carmine Pisano, « Hermes, il lupo, il silenzio », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 98, 2011, p. 87-100.

39. Cf. le chapitre d'Adeline Grand-Clément dans ce volume, p. 283-313.

40. Une caractéristique qui évoque la beauté, la séduction, l'éclat et la noblesse.

soient attribués à Hector et Achille, le second seul étant de descendance divine par sa mère. C'est Zeus « Assembleur des nuées » qui, comme il se doit, tranche la question. Hector n'a jamais lésiné sur les offrandes aux dieux, spécialement à Zeus, dont l'autel était toujours garni. Il a donc légitimement droit aux honneurs funèbres, mais il ne faut pas forcer le dénouement. En envoyant Iris, sa messagère, dont le nom renvoie à l'arc-en-ciel, signe des dieux⁴¹, quérir Thétis, la mère d'Achille, Zeus privilégie la voie diplomatique. « Rapide comme la tempête », Iris, aussi qualifiée de « Pied vélocé » pour évoquer la manière dont elle remplit sa mission, transmet à Thétis la volonté de Zeus « Pensées infaillibles » : elle doit lui rendre visite pour recevoir ses ordres. La manière de désigner Zeus signale qu'un tournant est pris dans l'intrigue : Achille doit céder ; sa mère doit le lui signifier. Dans sa réponse, du reste, la divine Thétis « Pieds d'argent » appelle Zeus *Megas Theos*, « Grand Dieu », en signe de soumission. Comme dans la scène de supplication que nous avons analysée ci-dessus⁴², c'est à nouveau *Euruopa* Zeus qui la reçoit, le dieu dont l'ample voix et le regard panoramique fixent les destins. Cette fois, cependant, il est entouré de « tous les dieux bienheureux qui vivent éternellement », un titre solennel pour un moment grave. Thétis est accueillie avec les honneurs : Athéna lui cède sa place aux côtés de Zeus, tandis qu'Héra lui offre une boisson dans une coupe d'or. La nymphe est chargée par Zeus de signifier à son fils l'indignation des dieux et leur volonté de le voir restituer

41. Sur l'arc-en-ciel comme signe des dieux, voir Adeline Grand-Clément, « L'arc-en-ciel pourpre d'Homère : *poikilia* et enchantement des couleurs », dans Arnaud Dubois, Jean-Baptiste Eczet, Adeline Grand-Clément, Charlotte Ribeyrol (éd.), *Arcs-en-ciel et couleurs. Regards comparatifs*, Paris, CNRS, 2018, p. 191-215 ; pour la différence entre Hermès et Iris, l'un et l'autre messagers de Zeus, voir Carmine Pisano, « Iris et Hermès, médiateurs en action », dans Gabriella Pironti, Corinne Bonnet (éd.), *Les dieux d'Homère...*, *op. cit.*, p. 113-133.

42. Cf. *supra*, p. 35-37.

le corps d'Hector à sa famille. Zeus va convaincre Priam de se rendre, avec des cadeaux, à la tente d'Achille.

Thétis s'exécute et parvient à fléchir le cœur pourtant endurci d'Achille. L'autorité suprême de Zeus l'Olympien ne peut plus être contestée ; il est le « plus fort » de tous les dieux (*Iliade* I, 580). Les noms attribués aux uns et aux autres fonctionnent comme des codes, des signaux qui tissent un réseau sous-jacent de représentations et de significations. Les deux passages décrivant la visite de Thétis à Zeus, aux premier et dernier chants, résonnent entre eux, tandis que les appellations, comme des balises, alertent l'auditeur/lecteur sur les jeux d'écho et de réminiscence. Zeus prend alors en main, avec l'aide d'Iris, l'organisation de l'ambassade de Priam le « magnanime ». Pour rassurer le vieux roi, Zeus lui envoie Hermès *Argeiphontès* ; en ces circonstances, cent yeux vaudront mieux que deux, car l'expédition est très périlleuse.

Pendant ce temps, Priam, toujours écrasé de douleur, enveloppé dans son manteau, la tête et le cou couverts d'ordures en signe de deuil, est affalé par terre. Partout, les lamentations retentissent. Iris l'invite pourtant à suivre l'invitation de Zeus. Avec courage et détermination, le vieux roi choisit de précieux hommages pour Achille, tout en consultant son épouse Hécube, qui estime l'entreprise insensée. « Semblable à un dieu », une qualification qui dit sa force et sa résolution, Priam ne cède pas. Au moment où le char est prêt à partir, Hécube recommande à son époux de faire des libations à Zeus, d'adresser ses prières au « Cronide Assembleur des nuées » et « Seigneur de l'Ida, qui veille sur Troie tout entière ». Les appellations choisies pour invoquer la protection de Zeus orientent dans deux directions : d'une part, c'est le maître suprême de l'Olympe, le fils de Cronos, qui est visé, celui dont les pouvoirs dans le ciel et sur la terre sont (re)connus de tous ; d'autre part, c'est le seigneur de la montagne qui surplombe Troie, l'Ida, le dieu du terroir veillant sur la

population troyenne qui est mobilisé. L'articulation entre ces deux facettes de Zeus, l'une panhellénique, l'autre locale, est particulièrement claire dans ce contexte ; le danger imminent suggère de ne négliger aucune ressource⁴³. Hécube conseille à Priam de solliciter de la part de Zeus un signe de sa faveur, l'envoi d'un oiseau que Priam verra et qui verra Priam, l'accompagnant jusqu'au camp d'Achille. Or, c'est à *Euruopa* Zeus qu'Hécube demande d'accorder à son époux cette faveur ; elle invoque le dieu des sommets, le dieu au regard perçant comme l'aigle, le dieu-éphore qui veille sur les hommes. Priam s'exécute alors en tendant les bras vers Zeus, qu'il appelle « Zeus père qui règne/veille depuis l'Ida, très glorieux, très grand », un dieu qu'Agamemnon, le roi des Grecs, avait également invoqué au chant III⁴⁴. En ces circonstances également solennelles, Grecs et Troyens ont recours à la même séquence onomastique, signe, là aussi, d'un réseau de connivences subtilement tissé par le poète. Ces noms, adaptés au contexte, honorent et réjouissent les dieux. En l'occurrence, Zeus *Mètieta*, le « Subtil », le dieu de la *mêtis*, entend la supplique de Priam et lui envoie immédiatement un aigle, « le plus propice parmi tous les oiseaux ».

Le char quitte donc Troie, conduit par Idée, le cocher, dont le nom renvoie lui aussi à l'Ida local. *Euruopa* Zeus suit du regard les deux courageux Troyens qui avancent dans la plaine ; pris de pitié pour le vieux Priam, il lui envoie comme convenu Hermès, « son cher fils », une qualification intéressante et rare, qui indique que l'empathie de Zeus envers Priam est celle d'un père mû par l'amour filial ; Hermès est à Zeus ce qu'Hector est à Priam, sur fond d'un monde déstructuré par les outrances de la guerre. Hermès a pour mission de faire en sorte que les Achéens

43. Cf. Luc Woronoff, « De l'Olympe à l'Ida : le Zeus des sommets », *Ktéma* 20, 1995, p. 213-222.

44. Cf. *supra*, p. 41.

ne voient ni ne reconnaissent les deux Troyens avant qu'ils n'atteignent la tente d'Achille. Hermès est un guide sûr ; c'est aussi un expert en dissimulation et mensonge, le dieu des voleurs, outre que des voyageurs. Le texte le qualifie de *Diaktoros*, « Accompagnateur ». Muni des sandales d'or avec lesquelles il vole au-dessus de la terre et de la mer, Hermès arbore aussi un bâton avec lequel il envoûte le regard des hommes ou réveille ceux qui sont assoupis. Pour guider Priam, il prend l'apparence d'un jeune prince ; il se fait *Eriounios*, « Bienfaisant », en écho à la bienveillance de Zeus envers le souverain troyen. Ce dernier s'adresse au jeune homme en l'appelant « cher enfant » (373). La narration fait peu à peu réémerger ces valeurs d'humanité perdues, englouties par la guerre. Parvenus au camp achéen, les voyageurs bénéficient des pouvoirs de celui dont le regard est efficace : Hermès répand le sommeil sur les yeux des Grecs et conduit Priam à la tente d'Achille. Le dénouement est proche ; la tension est à son apogée.

Hermès révèle alors à Priam son identité de « dieu immortel » (460) et la nature de sa mission, commanditée par Zeus ; désormais, c'est à lui de jouer. Tandis qu'Hermès rejoint les hauteurs de l'Olympe, Achille « cher à Zeus » et Priam « le grand », « à l'allure divine », se font face. Le vieux roi, en suppliant, étreint les genoux d'Achille – comme, au début du poème, la mère d'Achille avait enlacé ceux de Zeus – et embrasse ses mains homicides qui l'ont privé de tant de fils (fig. 2). L'intensité émotionnelle de cette séquence est exceptionnelle. Les dieux se sont retirés, mais veillent ; aux hommes, il reste la douleur en partage. « Souviens-toi de ton père », lance Priam à Achille, « l'égal des dieux » (486). Face à face, « au nom du père », ils mêlent leurs pleurs et leurs souvenirs, adoucis par l'émotion partagée, celle d'une humanité qui, bien que « semblable aux dieux », n'a pas reçu pour lot l'éternité heureuse mais la souffrance, la mort, la compassion (525-526). « Deux jarres, dit Achille, sont plantées sur le seuil de la maison

de Zeus, pleines de dons qu'il distribue ; l'une contient les maux, l'autre les bienfaits » (527-528). Le destin des hommes oscille entre ces deux pôles. De même, l'attitude d'Achille envers Priam mélange mansuétude et irritation, voire menace, tandis que Priam passe plusieurs fois de l'espoir à la peur. Finalement, sur ordre d'Achille, le corps d'Hector est lavé, posé dans un cercueil et placé sur le char à destination de Troie, après qu'Achille et Priam ont partagé un repas. Apaisés par la nourriture et la boisson, les deux protagonistes jouissent de la vue l'un de l'autre : Achille est grand et beau, semblable aux dieux ; Priam est noble et sage. Pour les humains, comme pour les dieux, le jeu des regards traduit les émotions et la reconnaissance mutuelle. Une trêve de douze jours, qu'Achille s'engage à faire respecter, permettra aux Troyens d'ensevelir Hector et de lui rendre hommage. Après quoi, le combat reprendra. Cette fois, Achille arrête la guerre non pas pour donner libre cours à sa colère, mais pour témoigner de son humanité.



Figure 2. Priam suppliant Achille. *Camée en onyx (1815-1825).*

New York, Metropolitan Museum of Art.

La trêve, on le sait d'emblée, sera temporaire. La douceur qui caractérise cet ultime chant annonce, paradoxalement, la violence finale. Andromaque, la veuve d'Hector, y fait allusion au retour de Priam, comme pour prévenir l'auditeur/lecteur. Son fils n'atteindra pas la fleur de l'âge, annonce-t-elle, car la cité sera détruite bien avant ; pour les Troyens et les Troyennes, poursuit-elle, un destin de servitude, d'exil ou de trépas est inéluctable. L'exécution des rites funéraires pour Hector résonne donc comme le signe avant-coureur de désastres bien plus grands. Tandis qu'on place Hector dans un cercueil d'or, enveloppé dans un linceul pourpré, et qu'on élève un tumulus au-dessus de sa tombe, les regards se tournent vers le rivage d'où l'on craint l'attaque des Achéens. Mais le poète semble détourner les yeux au moment où l'effroyable destin de Troie s'accomplit.

Tout au long du chant XXIV, comme dans l'ensemble du poème, les noms attribués aux dieux comme aux hommes ne sont ni de simples ornements ni de purs fossiles d'un passé oral et formulaire. Certes, ils sont aussi cela, mais ils contribuent surtout à tisser la toile bigarrée, la *poikilia*, du récit : relations entre les dieux, relations entre les hommes, relations entre ces deux sphères, relations entre le passé et le présent, entre les multiples séquences narratives qui organisent l'ensemble en un tout vibrant de mille résonances. Ces appellations dressent également des portraits en action qui entrelacent diverses fonctions, de multiples apparences et d'innombrables modalités d'intervention, mettant somptueusement en évidence la complexité de la nature divine. Si la connaissance des dieux est et restera toujours imparfaite, hypothétique et approximative, leur attribuer des noms, c'est créer les conditions d'une interaction que l'on espère favorable, même dans les épreuves les plus effroyables.