

Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité
&
Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement Claude Nicolas Ledoux

Reconstruire Troie

Permanence et renaissances d'une cité emblématique

Édité par Michel Fartzoff, Murielle Faudot,
Evelyne Geny et Marie-Rose Guelfucci

Presses universitaires de Franche-Comté

Les enfants dans l'*Iliade**

Nadine LE MEUR
École Normale Supérieure – Lyon

Troie, théâtre d'une guerre qui porta les Grecs — appelés Achéens, Argiens ou Danaëns dans le récit homérique —, loin de chez eux pendant dix ans, n'est pas *a priori* un lieu privilégié d'ébats de jeunes enfants¹. La plus grande partie des récits de l'*Iliade* se situe sur le champ de bataille, où l'on ne trouve évidemment pas d'acteurs enfantins. Le camp achéen en est également dépourvu, puisque les Grecs ont laissé leur famille chez eux, comme le rappelle Agamemnon au chant II (v. 136-137) : αἱ δὲ πού ἡμέτεραί τ' ἄλλοι καὶ νήπια τέκνα / εἶατ' ἐνὶ μεγάροις ποτιδέχμεναι, « 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 références, 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 rôle ils jouent dans l'*Iliade*. Notre étude entend montrer que la mention des enfants dans le poème sert une stratégie poétique visant à souligner le coût humain de la guerre héroïque, dont l'œuvre chante cependant la gloire, et à illustrer 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 la figure d'Ashtanax et les conséquences de la guerre pour l'enfant. Nous envisagerons, dans un dernier temps, les autres modalités sous lesquelles se manifeste la présence des enfants dans l'*Iliade*, à savoir les diverses mentions d'enfants faites en marge du récit,

* 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 maintes remarques suggestives.

Le texte de cet article a donné lieu à des publications partielles dans *Gaia* 12, 2009, p. 29-43 et dans la *Revue des Études Grecques* 122(2), 2009 (à paraître), avec l'accord des éditeurs scientifiques du présent volume.

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

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'*Iliade*, 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.

1. Présentation du vocabulaire

Une très grande partie des nombreuses apparitions de termes ayant le sens d'« enfant » dans l'*Iliade* 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 intéresserons cependant brièvement, dans la mesure où elle concerne un très grand nombre d'occurrences des termes qui nous occupent. 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 παῖς², qui tend à rattacher Zeus à la génération divine antérieure et ancre ainsi son pouvoir dans une temporalité élargie, et surtout la désignation des principaux héros troyens comme « fils de Priam » (Πριάμοιο παῖς ou παῖδες, 14 fois) : 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 confrontation de Priam avec Achille, l'homme παιδοφόνιοι « meurtrier de (s)es enfants » (XXIV, 506)³.

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 lionceaux⁴ —, 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

2 On peut noter que sur les 12 occurrences de Κρόνου παῖς, 7 sont ainsi complétées : Κρόνου παῖς 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.

3 Cf. REDFIELD 1984, p. 264-5 ; GRIFFIN 1980, p. 123 s.

4 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).

vocatif⁵, τέκνον et τέκος servent au contraire, dans plus de la moitié de leurs occurrences, à interpellier un « enfant ». Nous nous arrêterons 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 : τέκνον⁶ ou τέκνον ἐμόν⁷ ; Hécube fait de même à plusieurs reprises, appelant Hector τέκνον⁸, 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 et, avec lui, l'étymologie du terme même, issu de 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 :

Ἑκτορ τέκνον ἐμόν τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον
τῶν 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 dieux⁹ ; de même τέκος désigne les grands héros de l'Iliade¹⁰, mais également Astyanax, appelé τέκος par Andromaque à la fin de l'œuvre (XXIV, 732), et des dieux¹¹. On peut remarquer que ces appellations sont plutôt placées dans la bouche de femmes (Thétis, Dioné, Héra,

5 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.

6 I, 362 ; XVIII, 73 et 128.

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

8 VI, 254 ; XXII, 431.

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

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

11 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 : ὄρσοο κυλλοπόδιον ἐμόν τέκος, « debout, Boîteux, mon enfant ! » (XXI, 331).

Hécube et Andromaque)¹². Le lien charnel entre la mère (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 τέκος¹³, mais qui lui parle comme s'il l'était. C'est ainsi que Priam s'adresse à Hélène en l'appelant φίλον τέκος¹⁴ et le caractère affectueux de l'appellation est corroboré par les paroles mêmes d'Hélène : ἐκυρὸς δὲ πατὴρ ὥς ἥπιος αἰεὶ, « mon beau-père a toujours été doux comme un père (pour moi) » (XXIV, 770). Phénix fait de même avec Achille¹⁵ : 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 »¹⁶ (IX, 492-5). Nestor appelle aussi Achille τέκος (XXIII, 626)¹⁷, 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, à deux reprises, 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 au vieux roi de ne pas lui faire de mal et même de le défendre, car, dit-il, φίλῳ δέ σε πατρί ἔϊσκω « 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

12 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.

13 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).

14 III, 162 et 192.

15 φίλον τέκος, IX, 437 et 444.

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

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

envers ce vieux père malheureux. Le deuxième passage (ὦ 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 fois¹⁸ 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 reprises¹⁹ dans le poème, dont 5 fois dans le sens qui nous intéresse²⁰ ; νηπίαχος, qui signifie « tout jeune enfant ; de petit enfant, puéril », n'a que 3 occurrences²¹. 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 satisfaisante²².

18 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 ; κόρη/ νηπίη : XVI, 8 ; παῖδ(α)... νήπιον αὐτῶς : VI, 400 ; παῖς δ' ἐπὶ νήπιος αὐτῶς : XXII, 484 et XXIV, 726 ; βῆη... νηπίη : XI, 561. Attribut : σ(ε).../ νήπιον : IX, 440 ; καὶ δὲ μάλα νηπίος ἐστίν : VII, 401 ; XVII, 629.

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

20 On le trouve 4 fois comme substantif : XIII, 292-3 et XX, 244-5 : μηκέτι ταῦτα λεγόμεθα νηπύτιοι ὥς / ἐσταότες (ἐσταότ' en XX, 245), « ne restons plus ainsi à discourir comme des enfants » ; XX, 200-1 = 431-2 : Πηλεΐδῃ μὴ δὴ ἐπέεσσὶ με νηπύτιον ὥς / ἔλπεο δειδῖξέσθαι, « Péléide, ne pense pas m'effrayer avec des paroles comme si j'étais un enfant » ; et 1 fois comme adjectif : XX, 211-2 : οὐ γὰρ φημι' ἐπέεσσὶ γε νηπυτίοισιν / ὧδε διακρινθέντε μάχης ἐξαπονέεσθαι, « car je le dis, non, ce n'est pas avec des paroles puériles, comme cela, que nous réglerons notre querelle et reviendrons du combat ».

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

22 Cf. CHANTRAINE 1968, s.v. νήπιος.

2. Les enfants et la guerre. Le cas particulier d'Astyanax

Après cette première présentation, nous pouvons revenir aux questions posées en introduction : qui sont les enfants présents dans l'*Iliade*, où se trouvent-ils et quel rôle jouent-ils dans ce poème en grande partie occupé par le récit de combats et d'exploits guerriers des hommes adultes ?

Hector, Andromaque et Astyanax au chant VI

La présence des enfants dans l'*Iliade* se manifeste de diverses manières. Tout d'abord, s'il est évident que les enfants ne font pas partie des personnages principaux du poème et qu'on les voit rarement apparaître sur le devant de la scène, il est au moins un grand moment qui mette en scène un enfant, c'est au chant VI, alors qu'Hector, à Troie, vient s'entretenir avec son épouse, Andromaque. Il a conscience que cette occasion est peut-être la dernière qui s'offre à lui, comme il le dit à Héléne en prenant congé d'elle :

Καὶ γὰρ ἐγὼν οἶκον δὲ ἐλεύσομαι ὄφρα ἰδῶμαι
οἰκῆας ἄλογόν τε φίλην καὶ νήπιον υἱόν·
οὐ γὰρ οἶδ' εἰ ἔτι σφιν ὑπὸ τροπος ἵξομαι αὐτίς,
ἢ ἤδη μ' ὑπὸ χερσὶ θεοὶ δαμόωσιν Ἀχαιῶν.

« Je vais chez moi voir
ma famille, ma chère épouse et mon tout jeune fils ;
car je ne sais si je leur reviendrai encore,
ou, si, dans un instant, les dieux me dompteront sous les bras des Achéens »
(VI, 365-368).

Cette remarque contribue à donner à la scène qui va suivre une forte charge émotive. Hector quitte donc Héléne et finit par retrouver Andromaque sur les remparts de Troie.

Ἦ οἱ ἔπειτ' ἦντησ', ἅμα δ' ἀμφίπολος κίεν αὐτῇ
παῖδ' ἐπὶ κόλπῳ ἔχουσα ἄταλάφρονα νήπιον αὐτῶς 400
Ἐκτορίδην ἀγαπητὸν ἀλίγκιον ἀστέρι καλῷ,
τόν ῥ' Ἐκτώρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
Ἀστυάνακτ'· οἷος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἐκτώρ.
Ἦτοι ὁ μὲν μείδισεν ἰδὼν ἐς παῖδα σιωπῇ 404
Ἀνδρομάχῃ δέ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα,
ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
« Δαιμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἐλεαίρεις
παῖδά τε νηπίαχον καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἢ τάχα χήρη 408
σεῦ ἔσομαι· (...)

Elle vint donc à sa rencontre, une servante l'accompagnait,
 tenant sur son sein l'enfant au tendre cœur, un bébé encore,
 fils chéri d'Hector, semblable à un bel astre ;
 Hector le nommait Scamandrios et les autres
 Astyanax, parce qu'à lui seul Hector protégeait Troie.
 Il sourit en voyant son enfant, sans rien dire.
 Mais Andromaque s'arrêta près de lui tout en larmes ;
 elle lui prit la main et lui dit en l'appelant :
 « Pauvre fou ! ta fougue te perdra ; et tu n'as pas pitié
 de ton enfant tout petit ni de moi, malheureuse, qui bientôt serai ta veuve. »
 (VI, 399-409)

Et la jeune femme poursuit ainsi :

ἀλλ' ἄγε νῦν ἐλέαιρε καὶ αὐτοῦ μίμν' ἐπὶ πύργῳ,
 μὴ παῖδ' ὀρφανικὸν θήης χήρην τε γυναῖκα... »

« Allons, aie pitié maintenant et reste ici sur le rempart,
 ne fais pas de ton enfant un orphelin ni une veuve de ta femme. » (VI, 431-432)

On remarque dès les premiers vers de cette scène l'importance toute particulière accordée au personnage enfantin : on peut le voir dès le v. 400, avec le rejet expressif de παῖδ' qui permet à l'enfant d'occuper tout le vers (παῖδ' ἐπὶ κόλπῳ ἔχουσ' ἀταλάφρονα νήπιον αὐτῶς) ; on peut d'ailleurs noter que le mot occupe cette même place emphatique à plusieurs reprises dans la scène : 408, 477, 483. Le second hémistiché du v. 400 est lui aussi remarquable, avec l'emploi de l'hapax ἀταλάφρονα²³, souligné par les deux coupes (penthémimère et bucolique) et par l'asyndète qui suit : la tendresse se manifeste dans cette scène jusque dans les adjectifs qualifiant le petit enfant. Enfin, la précision νήπιον αὐτῶς appelle, elle aussi, un juste attendrissement de l'auditoire, il s'agit vraisemblablement d'un bébé. Les trois vers suivants (401-3) sont encore consacrés à l'enfant, mais cette fois dans la relation que son père entretient avec lui. Il est d'emblée attaché à Hector par la dénomination Ἑκτοριδὴν, également placée en tête de vers. Suit une nouvelle caractérisation : ἀγαπητόν, « chéri », — elle aussi mise en valeur par les deux coupes (trihémimère et trochaïque) et l'asyndète —, qui dit sans détour le profond attachement d'Hector à son jeune fils ; le terme est d'autant plus remarquable que c'est un hapax dans l'Iliade. Puis, également en asyndète, vient un nouvel adjectif avec son

23 L'adjectif est à rapprocher des mots ἀταλός, ἀτάλλω, ἀπιτάλλω qui, selon P. Chantraine, expriment « les notions de "nourrir" (un jeune enfant), d'enfance, de jeunesse, parfois de jeu », CHANTRAINE 1968, s.v. ἀταλός.

complément : ἀλῖγκιον ἀστέρι καλῶ/, qui donnent le sentiment que c'est Hector lui-même qui parle. Par la juxtaposition des trois adjectifs ἀταλάφρονα, ἀγαπητὸν, ἀλῖγκιον, les vers 400 et 401 forment une unité nettement marquée que renforcent encore les sonorités. Puis le texte revient à Hector et le voit sourire à la vue de son enfant : ὁ μὲν μεῖδῃσεν ἰδὼν ἐς παῖδα σιωπῇ (404). Ce sourire lui aussi exprime une grande tendresse, soulignée efficacement par l'adverbe σιωπῇ. La sérénité de la scène se clôt ici. L'intervention d'Andromaque en pleurs vient en effet évoquer un funeste avenir pour la famille et pour le petit Astyanax, qu'elle qualifie affectueusement du diminutif νηπίαχον (408).

Après avoir répondu à son épouse en lui faisant connaître à la fois ses propres inquiétudes et ses motivations pour continuer le combat²⁴, Hector se tourne à nouveau vers son fils.

Ὡς εἰπὼν οὐ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἑκτωρ· 466
 ἂψ δ' ὁ παῖς πρὸς κόλπον ἐϋζώνοιο πηήνης
 ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς
 ταρβήσας χαλκὸν τε ἰδὲ λόφον ἵππιοχαίτην,
 δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας. 470
 Ἐκ δ' ἐγέλασσε πατὴρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ·
 αὐτίκ' ἀπὸ κρατὸς κόρυθ' εἴλετο φαίδιμος Ἑκτωρ,
 καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανώσσαν·
 αὐτὰρ ὃ γ' ὄν φίλον υἱὸν ἐπεὶ κύσε πῆλὲ τε χερσὶν
 εἶπε δ' ἐπευξάμενος Διὶ τ' ἄλλοισιν τε θεοῖσι· 475
 « Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι
 παῖδ' ἐμὸν ὥς καὶ ἐγὼ περ ἀριπρεπέα Τρῶεσσιν,
 ὦδε βίην τ' ἀγαθόν, καὶ Ἰλίου ἱφὶ ἀνάσσειν·
 καὶ ποτὲ τις εἴποι πατρός γ' ὅδε πολλὸν ἀμείνων
 ἐκ πολέμου ἀνιόντα· φέροι δ' ἕναρα βροτόεντα 480
 κτείνας δῆϊον ἄνδρα, χαρεῖη δὲ φρένα μήτηρ. »
 Ὡς εἰπὼν ἀλόχοιο φίλης ἐν χερσὶν ἔθηκε
 παῖδ' ἐόν· ἦ δ' ἄρα μιν κηῶδεϊ δέξατο κόλπῳ
 δακρυόεν γελάσασα· πόσις δ' ἐλέησε νοήσας,
 χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε· 485

Ainsi parla l'illustre Hector et il tendit les bras à son enfant.

Mais l'enfant se rejeta en arrière sur le sein de sa nourrice à la belle ceinture

24 Cf. REDFIELD 1984, p. 151.

en criant, épouvanté à l'aspect de son père :
 le bronze lui faisait peur ainsi que le panache en crins de cheval
 qu'il voyait s'agiter au sommet du casque, effrayant.
 Son cher père éclata de rire, et sa digne mère.
 Aussitôt, l'illustre Hector ôta de sa tête son casque
 et le déposa, resplendissant, à terre.
 Puis, il embrassa son fils chéri, le berça en ses bras
 et dit en priant Zeus et les autres dieux :
 « Zeus ! et vous, les autres dieux ! permettez que cet enfant aussi,
 mon fils, comme moi, se distingue parmi les Troyens,
 que sa force égale la mienne et qu'il règne souverain, à Ilion !
 Puisse-t-on dire un jour de lui : « Il est beaucoup plus vaillant que son père »
 quand il rentrera du combat. Puisse-t-il en rapporter les dépouilles sanglantes
 d'un ennemi tué et puisse sa mère s'en réjouir en son cœur ! »
 Après avoir ainsi parlé, il mit son enfant dans les bras de sa chère épouse ;
 et elle le reçut sur son sein parfumé,
 en riant dans ses larmes. Son époux, à la voir, alors eut pitié,
 il la caressa de la main et dit en l'appelant (...) (VI, 466-485)

Hector tend les bras à son fils et essaie de le prendre, mais l'enfant est effrayé par le casque à panache de son père²⁵. L'idée de frayeur est particulièrement soulignée par les participes ἀνυχθεῖς²⁶ (fin 468) et ταραχῆσας (début 469), ainsi que par le neutre adverbial δεινόν (début 470). Le mouvement de recul de l'enfant, détail plein de réalisme, rend la scène particulièrement vivante. Elle ne peut manquer de faire sourire et d'émouvoir les auditeurs de l'aède. La réaction des deux parents est joyeuse et s'exprime dans un éclat de rire qui approfondit le sourire par lequel Hector avait accueilli son fils. Et Hector, le héros guerrier, n'hésite pas une seconde (οὐρίκ', 472) à déposer son casque à terre pour rassurer l'enfant. Il peut alors laisser libre cours à une tendresse toute physique : il berce l'enfant dans ses bras et l'embrasse. À ces effusions succède un moment plus solennel, bien que toujours empreint d'amour tendre, celui de

25 Cf. J. GRIFFIN 1980, p. 7.

26 Comme l'a noté S.L. Schein, l'utilisation du verbe ἀνυχθῶν ici, de même que celle qui est faite au chant XXII (v. 474) pour décrire le désarroi extrême d'Andromaque au moment où elle aperçoit Hector traîné sur le sol par les chevaux d'Achille (XXII, 474), sont sans doute à mettre en relation avec les emplois principaux du mot dans l'Iliade (VI, 41 ; VIII, 183 ; XVIII, 7 ; XXI, 4 ; XXI, 554), décrivant la panique en proie à laquelle se trouvent parfois les héros sur le champ de bataille : le sort de la mère et de l'enfant sont ainsi mis en parallèle et rapprochés de celui des guerriers (SCHEIN 1984, p. 175). Cf. également pour la scène du chant XXII (Andromaque) SEGAL 1971, p. 55-56.

la prière aux dieux pour le devenir d'Ashtanax. La scène se colore alors d'une teinte tragique pour l'auditeur qui, sans aucun doute, connaît déjà le sort de l'enfant. On ne reverra d'ailleurs pas Ashtanax « sur scène » dans le poème. Aussi l'aveuglement d'Hector quant au destin de son fils, qui confine à l'ironie tragique, produit-il un effet de pathétique intense. D'autre part, Hector ne se mentionne pas dans le temps futur de la prière, seuls l'enfant et la mère (qui doit — étrangement — se réjouir des exploits guerriers de son fils²⁷) semblent présents. On peut se demander si cette absence est à interpréter comme une prédiction du personnage sur son propre destin, accompagnée cependant du fol espoir que celui-ci n'affecterait pas celui de son fils. Toute la scène se caractérise donc par la tendresse qu'elle dégage, tendresse entre les époux et tendresse pour leur enfant. Le sourire d'Andromaque noyé dans ses larmes exprime très bien l'émotion que le passage fait naître en nous, comme en l'auditoire de l'aède certainement. Il illustre également le jeu de contrastes porté par la conjonction, rare, des valeurs de l'héroïsme, du style épique et du monde de l'intime et de la compassion. C'est sans doute la simplicité dénuée d'affectation avec laquelle est décrite cette scène qui permet au poète de faire naître le pathétique et de l'amener à une telle grandeur²⁸.

Chant XXII, v. 482-507

Au chant XXII, après avoir vu Hector traîné dans la poussière par les chevaux d'Achille, Andromaque, anéantie, se lamente sur le sort de son époux, sur le sien propre et sur celui de son petit garçon, désormais orphelin. Elle brosse un portrait sans illusion de cette triste condition pour un enfant.

(...) Νῦν δὲ σὺ μὲν Ἀΐδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης
ἔρχεαι, αὐτὰρ ἐμὲ στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις

27 La vie et le mode de pensée d'Hector sont tragiquement contraints par le code héroïque. On peut citer à ce sujet les propos de J. Redfield : « Nous sommes tous attendris par la scène où Hector cajole son enfant ; nous le sommes moins par son vœu que ce fils, un jour, revienne du combat, rapportant les armes d'un ennemi mort, "afin que sa mère puisse se réjouir en son cœur". Nous nous étonnons qu'Hector, qui vient de stigmatiser avec tant de vigueur les horreurs de la guerre, ne souhaite pas à son fils une vie paisible. Mais dans l'éthique d'Hector, celle de l'*Iliade*, il n'y a pas d'homme accompli sans la guerre. La guerre est de la sorte à la fois terrible et nécessaire au bonheur », (REDFIELD 1984, p. 16-17) ; et : « À l'instant de la tendresse et de l'abandon suprêmes, son principal souci [celui d'Hector] est son fils comme dépositaire et continuateur de la tâche sociale de son père » (p. 163). La tragédie d'Hector réside dans ce « déchirement du guerrier, de l'homme qui, dans l'intérêt même de sa famille, doit la quitter » (p. 160). Cf. également SCHEIN 1984, p. 174-175.

28 Sur cette grande scène on pourra se reporter notamment aux remarques de REDFIELD 1984, p. 156-164 ; GRIFFIN 1980, p. 7, 65, 121-122 ; SCHEIN 1984, p. 173-179 ; OWEN 1989, p. 59-60, 66-72 ; KIRK 1990, p. 211-224.

χήρην ἐν μεγάροισι· παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτῷ,
 ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι· οὔτε σὺ τούτῳ 485
 ἔσσεαι, Ἕκτορ, ὄνειαρ ἐπεὶ θάνες, οὔτε σοὶ οὗτος.
 Ἦν περ γὰρ πόλεμόν γε φύγη πολύδακρυν Ἀχαιῶν,
 αἰεὶ τοι τούτῳ γε πόνος καὶ κήδε' ὀπίσσω
 ἔσσοντ'· ἄλλοι γάρ οἱ ἀπουρίσσουσιν ἀρούρας.
 Ἥμαρ δ' ὀρφανικὸν παναθήλικα παῖδα τίθησι· 490
 πάντα δ' ὑπεμνήμυκε, δεδάκρυνται δὲ παρειαί,
 δευόμενος δέ τ' ἄνεισι παῖς ἐς πατρός ἐταίρους,
 ἄλλον μὲν χλαίνης ἐρύων, ἄλλον δὲ χιτῶνος·
 τῶν δ' ἐλεησάντων κοτύλῃν τις τυτθὸν ἐπέσχε·
 χεῖλεα μὲν τ' ἐδίην', ὑπερῶν δ' οὐκ ἐδίηνε. 495
 τὸν δὲ καὶ ἀμφιθαλὴς ἐκ δαιτύος ἐστυφέλιξε
 χερσὶν πεπλήγων καὶ ὀνειδείοισιν ἐνίσσων·
 « Ἐρρ' οὕτως· οὐ σός γε πατήρ μεταδαινύται ἡμῖν. »
 Δακρυόεις δέ τ' ἄνεισι παῖς ἐς μητέρα χήρην
 Ἀστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν ἐοῦ ἐπὶ γούνασι πατρός 500
 μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἶῶν πίονα δημόν·
 αὐτὰρ ὅθ' ὕπνος ἔλοι, παύσαιτό τε νηπιαχεύων,
 εὐδεσκ' ἐν λέκτροισιν ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης
 εὐνῇ ἐνι μαλακῇ θαλέων ἐμπλησάμενος κῆρ·
 νῦν δ' ἂν πολλὰ πάθῃσι φίλου ἀπὸ πατρός ἀμαρτῶν 505
 Ἀστυάναξ, ὃν Τρῶες ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν·
 οἶος γάρ σφιν ἔρυσσιν πύλας καὶ τεῖχεα μακρά.

« Et maintenant, c'est vers la demeure d'Hadès, dans les profondeurs de la terre,
 que tu t'en vas et tu me laisses dans un deuil affreux,
 veuve en ta maison. Et c'est un bébé encore, l'enfant
 que nous avons mis au monde, toi et moi, malheureux ! Tu ne seras pas pour lui
 un soutien, Hector, maintenant que tu es mort, ni lui n'en sera un pour toi.
 S'il échappe à la guerre, source de pleurs, que nous font les Achéens,
 l'avenir pour lui ne sera que peine et chagrin ;
 d'autres lui enlèveront ses champs.
 Le jour qui rend un enfant orphelin le prive de tous ses camarades.
 Devant tous, il baisse la tête ; ses joues sont pleines de larmes.
 Pressé par le besoin, l'enfant se tourne implorant vers les amis de son père,
 tirant l'un par son manteau, l'autre par sa tunique.
 Parmi ceux qui ont pitié de lui, l'un lui donne à boire dans une petite coupe ;
 il y mouille ses lèvres, mais n'y mouille pas son palais !
 Et celui qui grandit entre père et mère le chasse du festin,

le frappant de ses mains et l'insultant de ses sarcasmes :
 « Va-t-en, et sans faire de façons : ton père ne partage pas le festin avec nous ».
 Et, en pleurs, l'enfant se tourne vers une mère veuve,
 cet Astyanax qui, auparavant, sur les genoux de son père,
 ne mangeait que moelle et riche graisse de mouton ;
 puis, quand le sommeil le prenait, qu'il avait fini de s'amuser,
 il dormait dans un lit, aux bras de sa nourrice,
 sur une couche molle, le cœur rassasié de plaisirs.
 Maintenant, au contraire, ce sont de nombreuses souffrances que va connaître,
 privé de son cher père,
 Astyanax, comme le surnomment les Troyens,
 car toi seul protégeais leurs portes et leurs longues murailles ! » (XXII, 482-507)

La tirade passe du particulier au général pour revenir au cas particulier d'Astyanax, avec un effet tragique tout à fait sensible. Elle est construite sur une opposition entre un passé (πρὶν μὲν) heureux et un présent-futur (νῦν δ') lourd de chagrins. Le temps d'autrefois était en effet marqué par l'opulence (μυελὸν οἶον ἔδεσκε καὶ οἰῶν πίονα δημόν, 501) et le confort : εὐδεσκ' ἐν λέκτροισιν ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης / εὐνῇ ἐνι μαλακῇ (503-504) ; le rythme de la phrase, alangui par l'enjambement, semble mimer la situation décrite et la césure du v. 504 ne vient matérialiser une pause qu'entre la douceur de la couche, μαλακῇ, et une nouvelle affirmation de plaisirs, θαλέων. Ce passé était également caractérisé par l'affection dont était entouré Astyanax (εὐὸ ἐπὶ γούνασι πατρός, 500 ; ἐν ἀγκαλίδεσσι τιθήνης, 503) et par l'insouciance et l'innocence de l'enfant : ὄθ' ὕπνος ἔλοι, παύσαιτό τε νηπιαχεύων (502) ; on peut remarquer l'emploi de νηπιαχεύων, *hapax* expressif formé sur νηπίοχος (lui-même doublet de νήπιος), qui exprime de façon très vivante l'activité de l'enfant, consacrée aux jeux de son âge. L'évocation de toute la douceur de ce passé contribue grandement à faire naître le pathétique²⁹, ainsi que certains jeux d'échos, comme celui des vers 500 ('Αστυάναξ, ὃς πρὶν μὲν εὐὸ ἐπὶ γούνασι πατρός) et 505-506 (νῦν δ' ἂν πολλὰ πάθῃσι φίλου ἀπὸ πατρός ἀμαρτῶν / 'Αστυάναξ...) : la position du nom d'Astyanax, qui occupe dans les deux cas une place emphatique, en tête de vers, est remarquable. Mais l'opposition πρὶν μὲν / νῦν δ', vient apporter une modification cruelle à la signification de cette position : si elle peut symboliser, au vers 500, la prééminence du

29 Ce rappel pathétique d'un passé heureux peut être mis en relation avec celui qui accompagne la description de la mort de maints jeunes guerriers comme Simoïsios (IV, 473-489). On retrouve un effet semblable dans l'évocation des beaux lavoirs où les femmes troyennes venaient laver le linge en temps de paix, au moment où Hector, poussé par Achille, est sur le point d'être tué (XXII, 147-156) ; cf. SCHEIN 1984, p. 73-76.

jeune prince dans son pays et dans sa maison, elle semble au contraire souligner la déchéance du statut de l'enfant au vers 506, car c'est par le fait d'un rejet, très expressif, que le nom d'Astyanax se trouve alors en tête de vers. Par ailleurs, cette place emphatique du nom rappelle celle qu'il occupait aussi au chant VI, v. 404, dans un passage que l'on ne peut manquer de rapprocher de celui-ci :

τόν ῥ' Ἑκτώρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
 Ἀστυάνακτ'· οἶος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἑκτώρ (VI, 402-403)
 Ἀστυάναξ, δὲν Τρώεσσι ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν
 οἶος γὰρ σφιν ἔρυσσεν πύλας καὶ τείχεα μακρά (XXII, 506-507)

Les deux scènes sont bâties sur un jeu de reprises multiples, qui les met nécessairement en relation l'une avec l'autre. Ce que la jeune femme redoutait au chant VI s'est réalisé, son fils est désormais orphelin : l'adjectif ὀρφανικόν, qu'on trouvait au chant VI (432) comme épithète de παῖδα, est appliqué ici, par hypallage, au jour, ἡμαρ, « qui rend orphelin » (490) ; or, on ne trouve que trois mentions de cette épithète dans toute l'Iliade ! On peut encore noter un certain nombre d'autres échos comme : παῖδ'... νήπιον αὐτως (VI, 400) / παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτως (XXII, 484) ; ἔμ' ἄμμορον (VI, 408) / σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι (XXII, 485) ; χήρη (VI, 408) / χήρην (XXII, 484) ; παῖδά τε νηπίαχον (VI, 408) / νηπιαχέων (XXII, 502). Toutes ces reprises contribuent à rapprocher les deux passages³⁰ et, par là-même, soulignent à la fois le pathétique du second et la force dramatique du premier *a posteriori*.

Chant XXIV, v. 725-737

Enfin le sort d'Astyanax est à nouveau évoqué dans une dernière tirade d'Andromaque, qui est aussi sa dernière prise de parole dans l'Iliade. Voici les propos qu'elle tient devant le corps de son époux, enfin restitué à sa famille par Achille, à la fin du chant XXIV :

* Ἀνερ ἀπ' αἰῶνος νέος ὦλεο, καὶ δέ με χήρην
 λείπεις ἐν μεγάροισι· παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτως 725
 δὲν τέκομεν σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἶω
 ἦβην ἵζεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης
 πέρσεται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτὴν
 ῥύσκει, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα, 730
 αἱ δὲ τοι τάχα νηυσὶν ὀχῆσονται γλαφυρῆσι,
 καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσι· σὺ δ' αὖ τέκος ἢ ἐμοὶ αὐτῇ

30 Cf. REDFIELD 1984, p. 162.

ἔψαι, ἐνθά κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο
 ἀθλεύων πρὸ ἀνακτος ἀμειλίχου, ἢ τις Ἀχαιῶν
 ῥίψει χειρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον 735
 χαόμενος, ὃ δὴ που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἑκτώρ
 ἢ πατέρ' ἢ καὶ υἱόν (...)

« Époux, tu as quitté la vie et péri bien jeune, et tu me laisses veuve en ta maison. Et il est si petit encore, l'enfant que nous avons mis au monde, toi et moi, malheureux ! et je ne pense pas qu'il parvienne à l'adolescence : auparavant notre ville de fond en comble sera détruite ; car tu es mort, toi, son défenseur, qui la protégeais, qui lui gardais ses nobles épouses et ses jeunes enfants. Elles, elles seront bientôt emmenées sur des vaisseaux creux, et moi avec elles ; et quant à toi, mon petit, ou bien tu me suivras en un pays où tu risques de travailler à des tâches indignes, peinant pour un maître sans douceur, ou bien quelque Achéen, te prenant par la main, te jettera — fin misérable ! — du haut de nos remparts, irrité de ce qu'Hector lui a tué un frère, un père, ou, à lui aussi, un fils. » (XXIV, 725-737)

On peut relever à nouveau, dans cette troisième scène, un certain nombre de reprises des deux scènes antérieures : *παῖς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς / ὃν τέκομεν σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι*, XXIV, 726-7 = XXII, 484-5 ; et l'expression rappelle également deux vers du chant VI : *παῖδ'... νήπιον αὐτῶς* (VI, 400) et *ἔμ' ἄμμορον* (VI, 408). Les échos sont travaillés par des effets d'inversion et de variation : *καὶ δέ με χήρην / λείπεις ἐν μεγάροισι* (XXIV, 725-6) reprend *αὐτὰρ ἐμὲ στυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις / χήρην ἐν μεγάροισι* (XXII, 483-4), les deux propositions semblant tourner autour du terme-clé *χήρη*, placé en tête du vers XXII, 484, et à la finale du vers XXIV, 725, comme c'est le cas aussi en VI, 408. Le jeu *παῖδά τε νηπίαχον* (VI, 408) / *νηπιαχεύων* (XXII, 502), que nous avons déjà noté, est ici renouvelé par le groupe *νήπια τέκνα* (730). Enfin la triple reprise de l'idée qu'Hector était le protecteur de Troie : *οἶος γὰρ ἐρύετο Ἴλιον Ἑκτώρ* (VI, 403), *οἶος γὰρ σφιν ἔρυσσεν πόλιν καὶ τείχεα μακρὰ* (XXII, 507) et *ὅς τέ μιν αὐτήν / ῥύσκει, ἔχεις δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα* (XXIV, 729-30), avec la répétition, chaque fois, du verbe *ρύομαι*, « protéger », est lourde de sens et de menaces pour l'avenir : puisqu'Hector n'est plus, que vont devenir Troie³¹, ses femmes et ses enfants ?

31 On peut d'ailleurs remarquer que la mort d'Hector est présentée virtuellement comme la mort de Troie, cf. XXII, 410-1 : *τῷ δὲ μάλιστα ἄρ' ἔην ἐναλίγκιον ὥς εἰ ἅπαντα / Ἴλιος ὀφρυόεσσα πυρὶ σμύχοιτο κατ' ἄκρης*, « et c'était absolument comme si, tout entière, la haute Troie était consumée par le feu, depuis le sommet ».

De plus, les variantes qu'adopte l'expression sont, elles aussi, significatives : on passe d'Ilion, à ses portes et murailles, puis à ses femmes et ses enfants ; le malheur se concrétise et prend tragiquement figure humaine. La situation d'énonciation de cette dernière tirade d'Andromaque est à peu près la même que celle de la scène du chant XXII : Andromaque se lamente sur la perte de son époux. Mais par rapport à cette dernière scène, on peut noter une gradation, la réflexion de la malheureuse a évolué dans le sens d'un pessimisme plus brutal encore : de la situation déjà triste de l'orphelin chez lui, en temps de paix, qu'elle évoquait au chant XXII, elle passe à un tableau encore plus douloureux, dépeignant l'esclavage et la mort ; le ton est cette fois tragique, et d'autant plus tragique pour l'auditoire qu'il sait sans aucun doute que la prédiction la plus atroce va se révéler véridique. L'expression certes est formulaire, mais on voit bien dans ces textes comment le poète joue de ce formulaire, le manie et le module de façon à le rendre par lui-même signifiant.

Autres allusions

Le petit Astyanax n'est donc présent sur la scène de l'Iliade à strictement parler qu'au chant VI ; mais l'évocation de son destin donne par ailleurs lieu à deux longues tirades de sa mère, qui trouvent elles-mêmes un écho dans diverses allusions au sort des enfants dont le père meurt ou à celui des enfants dont la cité est prise par l'ennemi. Au chant XI, Diomède répondant aux paroles de triomphe prononcées par Alexandre qui vient de l'atteindre de sa flèche, au pied, lui rétorque que ses traits à lui ne causent pas de simples égratignures :

ὄξ' ὃ βέλος πέλεται, καὶ ἀκήριον αἶψα τίθησι·
τοῦ δὲ γυναικὸς μὲν τ' ἀμφίδρυφοὶ εἰσι παρειαί,
παῖδες δ' ὀρφανικοί· (...)

« mon trait est acéré et fait rapidement un mort,
dont la femme a les joues déchirées,
et dont les enfants sont orphelins. » (XI, 392-394)³²

Le terme ὀρφανικός, dont c'est là la troisième et dernière occurrence dans l'Iliade, fait écho aux paroles d'Andromaque au chant VI : il porte déjà en germe une réponse menaçante à la prière de la mère d'Astyanax sur le destin de son fils.

On trouve également plusieurs évocations du sort des enfants dont la cité est prise par l'ennemi, notamment au chant IV, alors qu'Agamemnon encourage ses troupes en leur prédisant ceci :

32 Cf. GRIFFIN 1980, p. 120.

ἡμεῖς αὐτ' ἀλόχους τε φίλας καὶ νήπια τέκνα
ἄζομεν ἐν νήεσσιν, ἐπὴν πτολίεθρον ἔλωμεν.

« et nous, leurs chères épouses et leurs petits enfants
nous les emmènerons sur nos vaisseaux, quand nous aurons pris leur ville. »
(IV, 238)³³

Au chant IX, lors de sa tentative pour faire revenir Achille au combat, Phénix évoque l'histoire du héros antique Méléagre. Comme celui-ci s'obstine dans un même refus que le Péléide, sa femme Cléopâtre, le supplie de sauver la ville des ennemis Courètes qui ont commencé à prendre pied sur les remparts :

Καὶ τότε δὴ Μελέαγρον ἐϋζωνος παράκοιτις
λίσσεται ὀδυρομένη, καὶ οἱ κατέλεξεν ἅπαντα
κῆδε', ὅς' ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστῳ ἀλώη'
ἄνδρας μὲν κτείνουσι, πόλιν δέ τε πῦρ ἀμαθύνει,
τέκνα δέ τ' ἄλλοι ἄγουσι βαθυζώνους τε γυναῖκας.
τοῦ δ' ὠρίνετο θυμὸς ἀκούοντος κακὰ ἔργα,

Et alors l'épouse de Méléagre à la belle ceinture
le suppliait en se lamentant et elle lui exposait tous
les chagrins qui sont le lot des hommes dont la ville est prise :
les hommes qu'on tue, la cité que le feu réduit en cendres,
et les enfants qu'emmenent des étrangers, avec les femmes aux profondes
ceintures

— et le cœur de Méléagre s'émut à entendre ces horreurs (IX, 590-595).

La situation ici peut rappeler celle d'Hector et Andromaque : une femme supplie son époux alors que l'ennemi est proche. Mais elle est inversée, dans la mesure où, d'une part, Andromaque, elle, demandait à son époux de ne pas retourner au combat et que, d'autre part, l'issue de la guerre est différente : Méléagre part et écarte ainsi des Étoliens le « jour funeste », κακὸν ἡμᾶρ (597), alors qu'Hector part aussi, mais meurt et ne peut donc pas écarter de son fils le terrible ἡμᾶρ δ' ὀρφανικόν (XXII, 490).

On rencontre une nouvelle mention des infamies auxquelles sont confrontés les vaincus, dans la bouche de Priam prédisant à Hector, pour tenter de le convaincre de rester à Troie, tous les malheurs suivants :

υἱᾶς τ' ὀλλυμένους ἐλκηθείσας τε θύγατρας,
καὶ θαλάμους κεραῖζομένους, καὶ νήπια τέκνα
βαλλόμενα προτὶ γαίῃ ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι,
ἐλκομένας τε νουὺς ὀλοῆς ὑπὸ χερσὶν Ἀχαιῶν.

33 Cf. GRIFFIN 1980, p. 122.

« mes fils tués, mes filles entraînées,
mes chambres dévastées, les petits enfants
jetés contre le sol dans un atroce carnage,
et mes brus enlevées par les bras funestes des Achéens. » (XXII, 62-65)

Ce tableau est d'autant plus saisissant qu'il émane de la bouche de Priam et est donc plus proche de la famille d'Héctor : on ne peut manquer de se représenter le petit Astyanax derrière ces νήπια τέκνα. Le thème du sort malheureux des enfants à la guerre, développé par Andromaque à plusieurs reprises, est donc répété en écho par les autres évocations qui en sont faites tout au long du poème. Et ces différents passages tissent entre eux un réseau de sens que l'on est naturellement amené à rattacher à la figure d'Astyanax. Par ailleurs, bien que l'Iliade ne raconte pas la chute de Troie, l'évocation récurrente de la prise d'une ville et des violences qui l'accompagnent est certainement à lire comme une annonce du sort de la cité de Priam.

On peut enfin citer un dernier passage faisant allusion aux enfants dont le père est mort à la guerre. Au chant V, Aphrodite, blessée par Diomède, se plaint à sa mère, Dioné, qui prononce ces paroles :

Νήπιος, οὐδὲ τὸ οἶδε κατὰ φρένα Τυδέος υἱὸς
ὅττι μάλ' οὐ δηναιὸς ὃς ἀθανάτοισι μάχεται,
οὐδέ τί μιν παῖδες ποτὶ γούνασι παππάζουσιν
ἐλθόντ' ἐκ πολέμοιο καὶ αἰνῆς δηϊοτήτος.

L'insensé ! il ne sait même pas en son esprit, le fils de Tydée,
qu'il ne vit vraiment pas longtemps celui qui combat les immortels,
et que ses enfants ne montent pas sur ses genoux en l'appelant tendrement
"papa",
à son retour de la guerre et de l'affreux carnage. (V, 406-409)

Cette menace se rattache au réseau de mentions, souvent brèves mais poignantes, soulignant les conséquences effroyables de la guerre, non seulement pour les adultes, mais aussi pour leurs enfants. Les paroles de Dioné contiennent par ailleurs une menace explicite à l'encontre de Diomède et de tous ceux qui auraient la folie de combattre un dieu. Tous les hommes, qu'ils soient Grecs ou Troyens, subissent la même loi ; c'est la loi de la guerre, qui frappe cruellement les deux camps, — alors même qu'on ne combat pas de dieu d'ailleurs : ainsi, ni Astyanax ni le jeune fils de Sarpédon ne reverront leur père³⁴. Le rapprochement avec Astyanax est suggéré par l'atmosphère que dégage cette

34 Sarpédon, en rappelant qu'il vient de Lycie, ajoute douloureusement : ἐνθ' ὀλοχόν τε φίλην ἔλιπον καὶ νήπιον υἱόν, « où j'ai laissé ma chère épouse et mon tout jeune fils » (V, 480).

brève évocation, car elle nous plonge dans le monde de l'intimité familiale et introduit le thème de la tendresse père-enfants si remarquablement illustré par le couple Hector-Astyanax au chant VI. D'autre part, la scène contient un nouveau détail, avec l'emploi du verbe *παπάζειν* par lequel l'enfant s'adresse à son père : ce mot est intéressant car il est la seule attestation dans l'*Iliade* d'un accès des enfants à la parole. En effet, même si *νήπιος* ne signifie pas « qui ne sait pas parler », il est toutefois remarquable que les enfants ne parlent pas dans l'*Iliade*. Ils se contentent d'être des enfants — et de se conduire comme tels (jouer, crier, pleurer ...) — et leur apparition suffit à elle seule à infléchir, voire bouleverser, la tonalité d'une scène. Enfin, l'emploi d'un mot tel que *παπάζουσιν*, emprunté au vocabulaire infantin et qui semble peu à sa place dans un contexte héroïque³⁵, apporte à la scène une indéniable coloration pathétique.

Ainsi, alors qu'Astyanax occupe très peu de place sur le devant de la scène de l'*Iliade*, il n'en joue pas moins un rôle prépondérant dans l'ensemble du poème. D'une part, la scène du chant VI est peut-être la plus célèbre des scènes homériques, l'une des scènes qui laisse le plus profond souvenir. Le subtil dosage de grandeur et de quotidien, d'héroïsme et de tendresse qui la caractérise dégage une émotion universellement reconnue, qui allie, de façon merveilleuse, attendrissement, rire et pathétique ; et cette émotion est en grande partie sous-tendue par la présence et les réactions du petit garçon. Mais cette scène comporte aussi un certain nombre d'interrogations anxieuses sur le sort de l'enfant : celles-ci sont relayées tout au long du poème par un réseau d'évocations extrêmement pessimistes qui peuvent être interprétées comme autant de réponses à ces questionnements. Par conséquent, bien que l'*Iliade* se close sur l'incertitude concernant le sort d'Astyanax, l'auditeur ne peut avoir que les plus noires angoisses à son sujet.

3. Autres manifestations de la présence des enfants dans l'*Iliade*

Si la scène du chant VI est la seule où un enfant accède au statut de personnage du drame principal, dans l'*Iliade*, on trouve cependant, en de nombreux passages, la présence plus fugitive, mais digne de mémoire, d'enfants, dans le poème. Ces apparitions se manifestent selon deux sortes de modalités différentes : 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 ni neutre ni gratuite.

35 Cf. KIRK 1990, p. 103.

1 - Comparaisons

Le couple mère-enfants

Parmi les comparaisons mettant en scène des enfants, on peut isoler un premier groupe représentant le couple mère-enfants³⁶. 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 ὥς ὅτε μήτηρ
παιδὸς ἔεργη μυῖαν ὅθ' ἡδέϊ 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 du fait 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* sommeil³⁷, — où ἡδέϊ est souligné par la coupe bucolique.

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

αὐτὰρ ὁ αὖτις ἰὼν πᾶις ὥς ὑπὸ μητέρα δύσκειν
εἰς Αἴανθ'· ὁ δέ μιν σάκει κρύπτασκε φαεινῷ.

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 sous les jupes de cette mère soulignée

36 Cf. WILKINS 1919-1920, p. 157.

37 Cf. KIRK 1985, p. 344.

la fragilité ainsi que la dépendance de Teucros³⁸. La comparaison apporte également une note touchante, par l'évocation, pleine de réalisme, du mouvement de l'enfant.

Au chant XII, le combat acharné entre Achéens et Troyens autour du mur achéen connaît un moment d'équilibre, donnant lieu à une nouvelle comparaison :

'Αλλ' οὐδ' ὅς ἐδύναντο φόβον ποιῆσαι Ἀχαιῶν,
ἀλλ' ἔχον ὥς τε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθής,
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 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 renforce 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 veuve³⁹, ce qui ferait des enfants des orphelins. La comparaison ajouterait ainsi un nouvel écho aux plaintes d'Andromaque évoquées précédemment.

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 ; 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

38 Cf. KIRK 1990, p. 322.

39 Cf. PORTER 1972, p. 16 ; C. MOULTON 1977, p. 66.

nostalgique du quotidien en temps de paix : l'horreur de la guerre n'en paraît alors que plus intolérable⁴⁰.

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 les 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 σφῆκεσσιν ἐοικότες ἐξεχέοντο
 εἰνοδοῖσι, οὓς παῖδες ἐριδμαίνωσιν ἔθοντες
 αἰεὶ κερτομέοντες ὁδῷ ἔπι οἰκί' ἔχοντας
 νηπίαχοι· ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι τιθεῖσι·
 τοὺς δ' εἴ περ παρά τις τε κίων ἄνθρωπος ὁδίτης
 κινήσῃ ἀέκων, οἳ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχοντες
 πρόσσω πᾶς πέτεται καὶ ἀμύνει οἷσι 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 ainsi un effet d'attente. Enfin, la présence des enfants accentue le contraste des situations en évoquant le monde du jeu enfantin, 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.

40 Cf. le très bel article de WEIL (1940-41) 2006 ; et PORTER 1972, p. 11-21.

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

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

Comme un âne, marchant au bord d'un champ, tient tête à des enfants,
têtu : 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 au 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 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 inmanquablement ; elle rend, par ailleurs, la scène plus poignante.

Le mur achéen, objet de tant de luttes, est finalement détruit par Apollon. Celui-ci entend ainsi venir en aide aux Troyens, mais aussi venger les dieux, car les Achéens avaient 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 νηπιέσιν
 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 dieu⁴¹. 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 νηπιέσιν, « enfantillages ». 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 : Janko⁴² souligne la hardiesse d'une image qui, pour mettre en lumière la force d'Apollon, assimile le dieu à un enfant ! 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 impuissance pathétique et charme puissant.

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 note Carroll Moulton, le personnage de l'Iliade auteur

41 Cf. MOULTON 1977, p. 71-72 ; GRIFFIN 1980, p. 130 ; JANKO 1994, p. 267.

42 JANKO 1994, p. 267.

du plus grand nombre de comparaisons⁴³. 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 λευγαλέῳ θανάτῳ εἴμαρτο ἄλῶναι
 ἐρχθέντ' ἐν μεγάλῳ ποταμῷ 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 (παῖδα⁴⁴) et c'est à nouveau ce détail qui donne à la comparaison toute sa force : 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 δέ 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 s.), 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, ἥῤτε κοῦρη
 νηπίη, ἥ θ' ἅμα μητρὶ θεοῦς' ἀνελέσθαι ἀνάγει
 εἰανοῦ ἀπομένη, καὶ τ' ἐσσυμένην κατερύκει,
 δακρυόεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὅφρ' ἀνέληται
 τῇ ἱκελος 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,

43 Cf. MOULTON 1977, p. 100.

44 Le mot παῖς peut avoir le sens d'« esclave » en attique, mais pas chez Homère (cf. CHANTRAINE 1968).

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)

Cette image, qui repose sur le motif parent/enfant et unit Achille et Patrocle dans un tel lien, n'est pas unique dans l'Iliade, mais au contraire récurrente, illustrant l'exceptionnelle relation des deux amis⁴⁵. 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 (v. 3-4). L'aède passe ainsi, à quatre vers d'intervalle, de ὅς τε κρήνη (v. 3) à ἡὕτε κούρη (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 κούρη, νηπίη, qui comporte une ambiguïté sémantique et dénote ici vraisemblablement à la fois le bas-âge et la sottise⁴⁶. Puis l'image se développe en un étonnant et charmant tableau ; elle semble prendre une 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, 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' ἀνέλθῃται, 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 τέπευ, 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 personnage⁴⁷.

45 Cf. MOULTON 1977, p. 101 ; MILLS 2000, p. 7-14.

46 R. Janko, dans son commentaire du chant XVI, acceptant l'étymologie traditionnelle du mot νήπιος (de ἡπύω, « 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 (JANKO 1994, p. 316). *Contra* CHANTRAINE 1968, cf. *supra*, note 22.

47 MILLS 2000, p. 13.

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 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 et surtout 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.

2 – 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'Achille⁴⁸ : « 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, l'autre en guerre. C'est paradoxalement dans cette dernière qu'apparaissent des enfants :

Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δύω στρατοὶ ἦτο λαῶν
 τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλῇ,
 ἥε διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι
 κτῆσιν ὅσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
 οἱ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.
 Τείχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα
 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἄνδρες οὓς 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.

48 TAPLIN 1980, p. 1.

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 ἄστυ Διὶ φίλοι ἀγγελλόντων
παῖδας πρωθήβας πολιοκροτάφους τε γέροντας
λέξασθαι περὶ ἄστυ θεοδμήτων ἐπὶ πύργων·
θηλύτεραι⁴⁹ δὲ γυναῖκες ἐνὶ μεγάροισιν ἐκάστη
πῦρ μέγα καιόντων· φυλακὴ δέ 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 rassembler⁵⁰ 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 jeunes 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'Iliade 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, ἦντε κούρη / νηπίη..., 7-8), ou les paroles de Nestor aux Achéens : παισὶν ἑοικότες ἀγοράασθε / νηπιάχοις οἷς οὐ τι μέλει πολέμη' 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 (v. 235-236) :

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

50 Ou « de bivouaquer », si l'on adopte l'hypothèse de Kirk qui fait venir λέξασθαι d'un verbe λέχομαι « to camp out », à rattacher à λέχος (KIRK 1990, p. 337).

μή τί μεν ἤυτε παιδὸς ἀφαυροῦ πειρήτιζε
ἢ γυναικός, ἢ οὐκ οἶδεν πολεμῆϊα 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 par ailleurs la situation d'Hélène et des vieillards troyens dans l'épisode de la *teichoscopie* (III, 146 s.), 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 s.).

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'*Iliade*. 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 guerre⁵¹.

Scènes agricoles

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

Ἐν δ' ἐτίθει τέμενος βασιλῆϊον· ἔνθα δ' ἔριθοι
ἥμων ὀξείας δρεπάνας ἐν χερσὶν ἔχοντες,
δράγματα δ' ἄλλα μετ' ὄγμον ἐπήτριμα πίπτον ἔραζε,
ἄλλα δ' ἀμαλλοδετήρες ἐν ἔλλεδανοῖσι δέοντο.
τρεῖς δ' ἄρ' ἀμαλλοδετήρες ἐφέστασαν· αὐτὰρ ὅπισθε
παῖδες δραγμαεύοντες ἐν ἀγκαλίδεσσι φέροντες
ἀσπερχὲς παρέχον· (...)

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 par 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)

51 Cf. TAPLIN 1980, pp. 14-15.

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

παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἀταλὰ φρονέοντες
 πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιηδέα καρπὸν.
 τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι παῖς φόρμιγγι λιγυίῃ
 ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν αἶειδε
 λεπταλή φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῇ
 μολπῇ τ' ἱυγμῶ 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 παῖς 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 elle aussi 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 ἀταλὰ φρονέοντες (567), qui rappelle discrètement la qualité d'Astyanax ἀταλάφρονα (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 précédemment⁵². L'évocation du 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 ἐλαύνουσιν ἀνδρὸς μάκαρος κατ' ἄρουραν

52 La description du bouclier d'Achille est d'ailleurs souvent considérée comme une sorte de comparaison étendue, insérée dans le récit. Cf. notamment SCHEIN 1984, p. 140-1.

πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει·
ὥς 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, comme la grande scène du chant VI, renouvelant de façon multiple l'écriture de la tragédie de la guerre, introduisent un contraste⁵³ 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 ἔν Ὀλύμπῳ
σοὶ τ' ἐπιπείθονται καὶ δεδμήμεσθα ἕκαστος·
ταύτην δ' οὐτ' ἐπεὶ προτιβάλλεαι οὐτέ τι ἔργῳ,
ἀλλ' ἀνιεῖς, ἐπεὶ αὐτὸς ἐγείναο παῖδ' ἀΐδηλον·

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)

53 Cf. PORTER 1972, *passim* ; TAPLIN 1980, p. 14 s.

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 ainsi que son talent de mise à distance. L'évocation indirecte du monde de l'enfance apporte ici encore à la fois détente et amertume quand l'on songe que le sort des hommes dépend en partie du comportement de tels dieux.

En conclusion, nous pouvons donc affirmer que la présence des enfants dans l'Iliade, si elle est certes discrète, n'en joue pas moins un rôle important et cohérent. 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'Iliade, a un double effet : elle souligne le caractère idyllique mais aussi poignant des moments de paix passés auprès de ses enfants ; elle rend ainsi 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'Iliade, valorisant à tel point un idéal héroïque et guerrier, 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 les mots d'Oliver Taplin pour conclure, « L'Iliade 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 paix⁵⁴ ».

Bibliographie

- CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999 (1968¹).
 GRIFFIN J., *Homer on Life and Death*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
 GRIFFIN J., *Homer. Iliad Book Nine*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
 JANKO R. (KIRK G. S. general editor), *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. IV : Books 13-16, 1994.
 KIRK G. S., *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. I : Books 1-4, 1985.
 KIRK G. S., *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. II : Books 5-8, 1990.

54 TAPLIN 1980, p. 17.

- MILLS S., « Achilles, Patrocles and Parental Care in Some Homeric Similes », *Greece & Rome* 47 (1), 2000, p. 3-18.
- MOULTON C., *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- OWEN E. T., *The Story of the Iliad*, Bristol, Bristol Classical Press, 1989.
- PORTER D. H., « Violent Juxtaposition in the Similes of the *Iliad* », *Classical Journal* 68, 1972, p. 11-21.
- REDFIELD J., *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.
- SCHEIN S. L., *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1984.
- SEGAL C., « Andromache's *anagnorisis*: Formulaic artistry in *Iliad* 22.437-476 », *Harvard Studies in Classical Philology* 75, 1971, p. 33-57.
- TAPLIN O., « The Shield of Achilles within the *Iliad* », *Greece & Rome* 27 (1), 1980, p. 1-21.
- WEIL S., « L'Iliade ou le poème de la force », *Cahiers du Sud* 1940-41, repris dans KNOX B. - WEIL S., *L'Iliade, poème du XXI^e siècle*, ESCOBAR E., GONDICAS M., VERNAY P. ed., Paris, Arlea, 2006, p. 127-158.
- WILKINS E. G., « A Classification of the Similes of Homer », *Classical Weekly* 13, 1919-1920, p. 147-150 et 154-159.