

KENTRON
REVUE PLURIDISCIPLINAIRE
DU MONDE ANTIQUE

Kentron

Revue pluridisciplinaire du monde antique

17-2 | 2001

Arguments / Philologies

Le langage du corps dans l'*Iliade*

Véronique Lostoriat Delabroise



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kentron/2089>

DOI : 10.4000/kentron.2089

ISSN : 2264-1459

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2001

Pagination : 51-63

ISBN : 2-84133-169-5

ISSN : 0765-0590

Référence électronique

Véronique Lostoriat Delabroise, « Le langage du corps dans l'*Iliade* », *Kentron* [En ligne], 17-2 | 2001, mis en ligne le 10 octobre 2018, consulté le 17 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/2089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kentron.2089>



Kentron is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 International License.

LE LANGAGE DU CORPS DANS L'*IILIADE*

Qu'il soit humain ou divin, le corps est très souvent cité dans l'*Iliade*. Cette omniprésence de l'élément corporel ne peut que retenir l'attention et susciter certaines interrogations. S'agit-il d'une volonté de composition réelle ? Quelle signification devons-nous lui attribuer ? Si les multiples références corporelles qui jalonnent la guerre de Troie sont organisées selon un système cohérent, l'analyse de ce système et la recherche des raisons qui le motivent souligneront la relation existant déjà à cette époque entre le corps et la pensée. C'est pourquoi il convient tout d'abord de prêter attention aux épithètes qui mentionnent des caractéristiques physiques avant de considérer comment les héros de l'*Iliade* percevaient certaines manifestations d'ordre corporel. Ensuite l'étude de termes se rapportant à l'anatomie tels que φρένες ou bien χρώς qui semblent étroitement liés à l'activité intellectuelle ainsi qu'aux concepts d'individu et d'identité permettra de mieux cerner le statut particulier accordé au corps dans le texte homérique et de mettre en évidence les phénomènes d'ordre psychanalytique qui s'y rattachent.

L'étude de la caractéristique physique perçue comme une fonction nominale suffit à lui attribuer une importance toute particulière, en rapport avec la notion d'identité. Chez Homère, il n'est pas question d'Achille, d'Athéna ou de Thétis mais d'*Achille aux pieds rapides*, d'*Athéna aux yeux de chouette*, de *Thétis aux pieds d'argent*. Ménélas est blond, l'Aurore a des doigts de rose. Dieux ou bien mortels, les êtres évoqués par Homère le sont très souvent grâce à l'association d'un nom et d'une caractéristique corporelle. La seule mention de l'une de ces formules suffit à signaler le contexte homérique ou épique, tant nous sommes habitués à ce qu'il faut bien appeler des dénominations. Or s'il est question de dénomination, la présence de la caractéristique physique revêt une importance manifeste et dépend bien d'une volonté particulière. Pour J. Redfield « au nom propre, au concept d'individu, correspond un fait matériel, l'apparence personnelle »¹. Il y a une relation entre l'identité

1. James Redfield, *Nature and culture in the Iliad : the tragedy of Hector*, Chicago, The University of Chicago Press, 1975 ; trad. fr. *La Tragédie d'Hector*, Paris, Flammarion, 1984, chapitre V, « La purification », p. 222.

d'un individu et son apparence, cette dernière nous renseignant sur le héros ainsi présenté, tout comme le ferait un nom. Lorsqu'il est question d'Achille dans l'*Illiade*, la caractéristique physique ποδόκεος « aux pieds rapides » est régulièrement présente aux côtés du nom ou de la filiation du héros : « le divin fils de Pélée », « Achille aux pieds rapides » (I, 489) remplace le nom : « il succomba des mains de l'Eacide aux pieds rapides » (II, 860). Au chant VIII, Zeus cite non pas Athéna mais « son enfant aux yeux de chouette » (VIII, 373).

Toujours comme s'il s'agissait d'un nom, la caractéristique physique signale dans certains cas une appartenance socioculturelle. Les Achéens se reconnaissent à leur belle chevelure. Hélène a droit à ce qualificatif mais Pâris n'est que « l'époux d'Hélène à la belle chevelure » (XI, 370) ; même si sa beauté est reconnue dans le texte, n'étant pas achéen, il n'a pas droit à ce qualificatif et cela renforce l'idée selon laquelle il n'est pas légitimement associé à Hélène.

Dans d'autres cas, les caractéristiques physiques se font l'écho de mythes plus anciens. Les adjectifs γλαυκῶπις, « aux yeux de chouette », pour Athéna, et βοῶπις, « aux yeux de vache », en ce qui concerne Héra, sont une survivance de l'époque à laquelle on adorait ces divinités sous une forme animale, le thériomorphisme étant une pratique souvent observée par ailleurs. La chouette est restée l'oiseau symbole d'Athéna. L'adjectif *aux yeux de chouette* met en évidence le rapport existant entre le savoir et la vue (organe biologique de la connaissance). La connaissance suppose une vue différente (comme celle de la chouette, oiseau nocturne). Tirésias, Homère ou les devins en général étaient aveugles. Œdipe se crève les yeux après avoir appris la vérité. Il s'établit un rapport certain entre les capacités d'un individu, mortel ou immortel, et les pouvoirs dont il est doté². Dans le cas d'Héra, l'adjectif

2. De fait, de telles pratiques sont relatées par de nombreux mythes. Ainsi Héphaïstos réussit à dompter le feu ou les métaux grâce à son caractère ἀμφιγυήεις (*Il.* I, 607) adjectif signifiant robuste ou boiteux des deux jambes. Il a un esprit retors en relation avec cette démarche qui évoque celle du crabe καρκίνοος en grec, terme également employé pour désigner les tenailles du forgeron. Cet aspect du personnage est analysé par M. Détiénne et J.-P. Vernant dans *Les Ruses de l'intelligence, la métis des grecs*, Paris, Flammarion, 1984, chapitre IV, « Les savoirs divins », p. 256 sq., il s'agit de mettre en évidence le lien existant entre la mutilation des extrémités et les pouvoirs particuliers dont est doté ce dieu : « Bien au contraire, c'est la puissance d'Héphaïstos que souligne le privilège d'être doué d'une direction double et divergente. Car pour dominer des puissances mouvantes et fluides comme le feu, les vents, le minerai, avec lesquelles le forgeron doit se mesurer, l'intelligence et la métis d'Héphaïstos doivent être plus mobiles et plus polymorphes, et enfermer en elles les vertus de l'oblique et du courbe... » G. Dumézil fait aussi état d'un échange entre mutilation (atteinte corporelle) et connaissance ou pouvoir particuliers dans la mythologie scandinave. Odhinn, le dieu « savant », est borgne et Tyr est devenu manchot à la suite d'une ruse mise en œuvre pour protéger les Ases contre les attaques du loup Fenrir. Deux des principaux dieux scandinaves présenteraient donc des caractéristiques physiques particulières. G. Dumézil, *Loki*, Paris, Flammarion, 1986, chapitre II, 2, « Tyr manchot », p. 72 : « Nous savons qui est Tyr : il représente, à côté du grand sorcier Odhinn le second aspect de la souveraineté bipartite dont les Germains, comme les autres peuples de la famille, avaient

aux yeux de vache semble lié à la fécondité et à l'évocation d'un couple primordial taureau / vache.

D'autre part, le rapport entre l'aspect d'un héros épique et son identité ne se limite pas à un rôle dans l'évocation de celui-ci. Il s'y adjoint une symbolique d'ordre moral et de ce fait, les remarques qui portent sur la beauté ou la laideur d'un être se doublent d'un jugement de valeur.

Dans le monde homérique, être beau c'est, dans la mesure du possible, être semblable aux dieux. Des adjectifs tels que *θεοειδής*, *ισόθεος* et *ἐπιείκελον* qui signifient tous trois « semblable ou égal aux dieux » le prouvent. Il y a une dualité mortels / immortels soulignée par la façon dont est décrite l'apparence de certains personnages : « Thésée, fils d'Egée, semblable aux immortels » (I, 265), « Euryale, mortel égal aux dieux » (II, 565). Dans l'épopée, un personnage n'obtient pas un statut de héros quasi divin seulement grâce à ses exploits mais aussi grâce aux termes employés pour le décrire. Lorsqu'au chant III, Priam et Hélène discutent de la valeur des chefs achéens, Priam remarque ces derniers grâce à leur stature : « d'aussi beau en revanche, jamais mes yeux n'en ont vu, il a tout l'air d'un roi » (III, 169-170). Il mêle considérations esthétiques, morales ou politiques, ainsi Agamemnon déjà qualifié de « pasteur d'hommes » (I, 172, 442) devient « noble roi et puissant guerrier » (III, 179). Le Troyen Hector, modèle du guerrier, cumule également les valeurs morales. Contre toute attente, le texte d'Homère ne le décrit pas de manière détaillée, il est essentiellement *φαιδιμος*, « étincelant, nimbé de lumière ». Sans rappeler ici le mythe de la couleur or et les significations divines qui s'y rattachent, il faut noter que cet éclat qui nimbe Hector tel une auréole souligne son aspect presque divin. L'éclat caractérise l'apparition du divin et Hector, le plus parfait des héros, porte en lui ce rayonnement. D'autre part, en tant que modèle sur lequel se projettent les idéaux, Hector ne doit pas être trop individualisé, c'est pourquoi le texte insiste plus sur l'éclat produit par l'apparition du héros que sur son apparence personnelle³. Cet éclat peut être

hérité la conception de leur plus lointain passé indo-européen ; il est le souverain juriste. Nous savons aussi, notamment par le couple légendaire des deux héros qui ont sauvé la république romaine naissante lors de sa première guerre, – Coclès et Scaevola, Horatius le Cyclope et Mucius le Gaucher – que cette conception bipartite de l'action souveraine s'exprimait par un double symbole : le personnage qui triomphe par un artifice juridique (serment, gage de vérité) perd, dans une entreprise fautive, sa main droite, devient manchot. Or l'Odhinn scandinave est bien borgne et Tyr est bien manchot. » D'après G. Dumézil, il semble qu'il y ait eu un très vieux dieu manchot, attesté également par l'existence de dieux soit irlandais Nuadu « à la Main d'Argent » ou bien par le Surya indien à la main d'or.

3. Notons que la description qui est ainsi faite du héros troyen n'est pas sans évoquer celle du héros germanique Baldr, un des fils d'Odin ; en effet, l'accent est mis sur l'éclat provoqué par son apparition : « Un second fils d'Odin est Baldr et, de lui, il y a du bien à dire. Il est le meilleur et tous le louent. Il est si beau d'apparence et si brillant qu'il met de la lumière... » *Gylfaginning*, chapitre XI, cité par G. Dumézil, cf. note 2.

également perçu comme un indice de la parcelle de divin accordée au héros si l'on se réfère au sens étymologique du nom Zeus : « le dieu du jour, de la lumière », qui se rattache à la racine indo-européenne *dei « briller »⁴.

À l'opposé, un personnage vient confirmer le rapport sous-entendu entre la laideur et un caractère négatif : il s'agit de l'Achéen Thersite, présent au chant II et qui sème la discorde :

Les autres s'assoient et consentent à demeurer à leur place. Thersite, seul, persiste à piailler contre la mesure, lui qui connaît dans son cœur beaucoup de mots contre l'harmonie [...] C'est l'homme le plus laid qui soit venu sous Ilion. Bancroche et boiteux d'un pied, il a de plus les épaules voûtées, ramassées en dedans. Sur son crâne pointu s'étale un poil rare (II, 211-219).

Cette dernière caractéristique le met à l'écart des « Achéens chevelus ». La mise en forme du texte souligne également cette mise à l'écart du personnage, il y a les autres et Thersite ; il est décrit à l'aide du superlatif *ἄσχιστος*, il a des paroles *ἄκοσμα*, il parle *οὐ κατὰ κόσμον*, il représente donc une menace contre l'ordre et l'harmonie, c'est peut-être cela, la définition de la laideur. Thersite est un hors-norme, un anti-héros. Il est d'ailleurs décrit en opposition terme à terme avec Achille. Quand ce dernier a « les pieds rapides », Thersite est « boiteux et bancroche » ; le premier porte « une cuirasse scintillante pareille au ciel étoilé », le second est « revêtu de hardes » ; les Achéens souhaitent qu'Achille retourne au combat, Ulysse chasse Thersite, symbole du bouc émissaire qui emporte avec lui la souillure, présente sur son corps : « Une bosse sanguinolente a sailli sur son dos » (II, 267)⁵.

Le concept de beauté a une symbolique morale, c'est davantage une question d'harmonie, il faut être à la bonne place, en accord avec le groupe ou avec les règles qui régissent la communauté. Lorsque Hélène se qualifie de « face de chienne », c'est pour souligner cette situation particulière qui est la sienne. L'aspect matériel est lié à l'identité, par conséquent tout jugement porté sur l'apparence est indissociable d'un jugement d'ordre moral.

D'autre part, l'*Iliade* est avant tout un récit épique, les hauts faits des batailles y sont retranscrits. Le guerrier homérique porte donc sur son corps la devise de ses actions. L'indication de leur stature sert à présenter les héros et le terme *εἶδος* a lui-même un sens ambivalent : il désigne la forme du corps, l'apparence extérieure ou, en poésie, la personne elle-même. Le corps est également l'objet de soins constants tout au long de l'œuvre : les vêtements et les parures sont au nombre des préoccupations des protagonistes (Agamemnon se soucie particulièrement de son aspect

4. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.

5. Sur la notion de bouc émissaire dont l'exclusion permet le retour de l'ordre et de la stabilité, on consultera avec profit l'ouvrage de R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

au début du chant II, avant l'assemblée des Achéens) ; les bains et les repas ont un caractère sacré. Enfin les informations concernant l'évolution des batailles nous sont transmises par le biais d'informations concernant le corps des héros. Il s'agit d'un combat ἀγχιμάχοι « au corps à corps », comme l'illustre ce passage du chant XVI : « L'écu s'appuie sur l'écu, le casque sur le casque, l'homme sur l'homme » (XVI, 215). La sobriété même de la construction grammaticale de ce vers renforce l'impression de fusion. Certains moments décisifs du combat, notamment la mort d'un des guerriers, sont évoqués à l'aide d'une périphrase utilisant une partie du corps en tant que signifiant : le plus souvent *tuer* se dit τὰ γούνατα λύειν, « délier les genoux ». Les genoux sont l'articulation essentielle pour nombre d'actes moteurs, ils apparaissent donc comme le siège de la force vitale. Il s'agit là d'une constatation d'ordre biologique relayée par une symbolique. A cet égard, une anecdote vient confirmer l'importance accordée à cette articulation longtemps après l'époque supposée de la composition de l'*Iliade* : Pausanias rapporte en effet, au II^e siècle après Jésus-Christ, le récit d'un Mysien qui se serait introduit dans le tombeau d'Ajax, détruit par les flots. Ajax, c'est ce formidable combattant dont la force et la fureur impressionnaient tous ceux qui en étaient témoins. Voici le récit tel qu'il figure chez Pausanias :

Quand à la taille de ce héros, un homme de Mysie me narra la chose suivante : il pénétra dans le tombeau d'Ajax car la partie du sépulcre regardant vers la mer avait été détruite par le flot et il put constater l'immense taille du mort. Les os de ses genoux, ceux que les médecins appellent rotules, avaient la grandeur des disques qu'utilisent les enfants au pentathlon (*Récits attiques*, XXXV).

Dans le monde homérique et dans le code de valeur qui s'y rattache, les genoux sont le pivot qui permet à la vaillance de s'exprimer. Dans le cas contraire, lorsque sous l'action d'un dieu, le corps d'un héros ressent physiquement la peur, même chez Ajax, cette sensation se répercute également au niveau des genoux :

Zeus père [...] fait alors dans Ajax se lever l'épouvante. Il s'arrête saisi de stupeur. [...] C'est à peine s'il meut un genou après l'autre (*Il.* XI, 544-547).

Le corps est transformé par l'action du dieu qui fait se lever en lui le courage ou bien la peur. Le corps humain se fait l'instrument du dieu qui se manifeste en lui, l'action ne passe pas par l'esprit du mortel, puisque la présence du phénomène se reconnaît aux signes physiques.

Ces signes physiques, qui sont attribués à l'action des dieux sont peut-être à mettre au compte d'une manifestation d'ordre psychosomatique ; le corps étant doté d'un langage qui lui est propre, et ce langage n'apparaissant pas du tout dénué de valeur dans le contexte de l'épopée. Chez Homère, il existe un lien certain entre

des phénomènes corporels concrets et des phénomènes que nous qualifierions, nous, d'abstrait, comme relevant de l'ordre du jugement, d'un discernement intellectuel en ce qui concerne l'identité et la valeur d'un individu. Cette séparation n'est pas aussi évidente dans l'*Illiade*. Il est donc intéressant d'étudier ce qui pour les protagonistes de l'épopée sert d'organe du jugement et de la réflexion.

Chez Homère, le lieu privilégié de la pensée, de l'activité de l'esprit étaient les φρένες, terme communément traduit par poitrine ou diaphragme mais aussi par toutes les notions suivantes : raison, âme, cœur alors que le grec utilise un seul terme, souvent au pluriel. Il s'agissait donc pour Homère et ses contemporains d'un organe de la conscience. Les nombreuses occurrences de ce terme tout au long de l'*Illiade* le prouvent aisément. On rencontre en effet maintes et maintes fois les expressions suivantes : « J'ai terriblement peur κατά φρένα » (I, 555 ; IX, 244 ; X, 538), ou bien : « Mais tandis qu'il remue ces pensées κατά φρένα και κατά θυμός » (XI, 411 ; XVII, 106). Un homme insensé n'a plus de φρένες qui apparaissent ainsi comme les organes du discernement : « Le puissant Zeus lui a pris la raison » le texte dit φρένας εἴλετο (IX, 377). Au chant XXIV, Hécube s'étonne de la décision prise par Priam d'aller racheter le corps d'Hector : « Mais où s'est donc envolée ta raison ? » (XXIV, 201) ; là encore, ce sont les φρένες qui sont mises en cause. Chez un homme en proie à la colère ou qui agit de mauvaise manière, elles sont une fois de plus évoquées : « Mais mon père est furieux sous l'effet de φρένες qui ne sont pas bonnes » (VIII, 360).

Du point de vue de l'anatomie, quel est l'organe ainsi désigné ? La poitrine, le diaphragme, les poumons ? Dans *Les Origines de la pensée européenne*, Richard Broxton Onians⁶ explique qu'il s'agit des poumons, en raison d'expressions comme celles-ci :

Il frappe son adversaire à l'endroit où les φρένες enserrent le cœur musclé (XVI, 481) ; L'autre lui met alors le pied sur la poitrine (ἐν στήθεσι) et lui tire la pique du corps. Les φρένες accrochées, suivent (XVI, 504).

D'un point de vue anatomique, ceci se conçoit plus facilement avec les poumons. Le fait que le terme soit employé au pluriel va dans ce sens. D'autre part, les φρένες sont qualifiées de noires ἀμφιμελαίνας :

Une douleur atroce étreint Hector en ses noires φρένες... (XVII, 83),

ou bien

6. R. Broxton-Onians, *Les Origines de la pensée européenne*, Paris, Seuil, 1999, 1^{re} partie « L'esprit et le corps », chapitre II « Les organes de la connaissance », p. 39 sq.

Celui-ci a déjà invoqué Zeus Père et ses noires φρένες se sont emplies de force et de vaillance (XVII, 499).

Quelle est la raison de cette couleur noire ? Il semble que c'est tout simplement la couleur naturelle des poumons lorsqu'ils sont exposés à l'air libre à l'occasion d'une blessure. C'est leur aspect normal. Chez Pindare, un homme agissant de façon injuste a les φρένες blanches :

Car je sais que Pélias, contre la justice, persuadé par ses blanches φρένες l'a enlevé par la force (*Pythiques* 4, 109).

Pour Richard Broxton Onians « la qualité et la condition des φρένες d'un homme le déterminent ou même ne sont autres que la qualité et la condition de son esprit ». Des adjectifs tels que φρενοβλαβής « à l'esprit dérangé », φρενήρης « qui a son bon sens », φρενοδαλής « qui détruit la raison », αφρονευσ « insensé », φρόνιμος « sensé, intelligent » ou bien les verbes φρονέω et φροντίζω ainsi que le substantif σωφροσύνη « la sagesse » sont tous bâtis sur la même racine que φρήν⁷. Cette conception de la pensée se retrouve également chez les anciens latins, par exemple chez Plaute : *Versipellem frugi convenit esse hominem pectus quoui sapit*, « Il faut savoir changer de peau si l'on veut être un homme de sens et d'esprit » (*Bac.* 658). Le mot *pectus* désignant ici *le sens, la raison* signifie aussi *la poitrine*.

Pourquoi avoir établi le siège de la conscience, de la raison, de la réflexion (somme toute de l'activité intellectuelle) dans les poumons et non dans la tête ? Cette préférence accordée au corps apparaît certes logique compte tenu de l'importance accordée aux références corporelles comme nous l'avons vu précédemment, mais comment un tel schéma de pensée a-t-il pu s'instaurer ?

Pour les guerriers d'Homère, la tête représentait essentiellement un symbole de vie : « Je ne crains pas tant pour le cadavre de Patrocle que pour ma tête » dit Ajax (XVII, 240), et également dans l'*Odyssée* : « Tu vas payer avec ta tête » (XXII, 218). La conscience et la raison d'un homme vivant sont bien logées dans ses φρένες comme l'atteste la réaction d'Achille voyant venir à lui Patrocle défunt :

Ah point de doute, un je ne sais quoi vit encore chez Hadès, une âme, une image mais où n'habite plus l'esprit (XXIII, 104).

Cette dernière remarque étant exprimée dans les termes suivants : ἀτὰρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν. Un homme mort ne respire plus, il n'a plus de conscience non plus. Pour Homère et ses descendants, les poumons recevaient le souffle vital, le θυμός. C'est l'association des deux, déjà constatée dans certaines expressions, qui

7. Cf. *supra* note 4.

exprime l'activité intellectuelle, la communication, la connaissance. De plus, il convient de remarquer qu'il s'agit d'un endroit de notre corps où se manifestent également des sensations diverses telles que la respiration dispensatrice de vie mais surtout les émotions comme la peur, la joie, la colère. Cette corrélation entre diverses fonctions biologiques et affectives n'a pu que renforcer la valeur attribuée aux φρένες.

Puisque le rôle tenu par le corps dans l'*Iliade* concerne des domaines importants tels que l'identité de l'être, la valeur morale, la connaissance ou la réflexion, jusqu'où peut aller la relation particulière qui s'établit entre un individu et son propre corps ? Une fois encore, les mots eux-mêmes soulignent l'étroite assimilation entre le héros homérique et le corps qui est le sien.

L'image du corps, c'est l'image de soi. Paul Schilder, psychiatre et neurologue allemand de la première moitié du XX^e siècle a publié un ouvrage intitulé *The image and appearance of the human body*⁸ dans lequel il définit l'articulation entre la réalité biologique du corps et sa réalité fantasmatique. Il explique la signification des peurs qui se rattachent à une atteinte à l'intégrité corporelle (démembrement, castration, opération chirurgicale, blessure ouverte même bénigne) comme étant autant d'atteintes à ce qu'il nomme le *moi-corps*.

Cette peur de l'atteinte à l'intégrité physique existe bel et bien dans le récit de la guerre de Troie, et ceci de multiples manières. Il y a les terribles blessures infligées par les lances, mortelles et bien entendu redoutables mais pas seulement. Les réactions d'effroi devant certaines blessures sont aussi d'ordre psychanalytique. Sur dix-sept blessures où apparaissent les os dans l'*Iliade*, quatorze sont mortelles comme lors que Thrasymède tue Antiloque :

La pointe de la lance déchire le haut du bras, écarte les muscles, et va au fond briser l'os. Il tombe avec fracas, l'ombre couvre ses yeux (XVI, 323-325).

Du point de vue médical, une telle blessure n'est pas immédiatement mortelle mais voir ses os c'est voir sa mort. Pas seulement parce qu'une blessure profonde a toutes les chances d'être difficile à soigner (il s'agit ici du bras) mais parce que l'image d'un corps – d'un moi – n'existe plus et aussi parce que les os évoquent le squelette et par conséquent la mort. Plusieurs batailles terribles ont lieu non pas en vue d'une orientation décisive de la guerre mais pour reprendre à l'ennemi les corps de guerriers

8. P. Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, International Universities Press inc., 1950 ; trad. fr. *L'Image du corps*, Paris, Gallimard, 1968 et 1980, 1^{re} partie « Le fondement physiologique de l'image du corps ».

morts. Les corps de Patrocle et d'Hector sont des enjeux considérables. Au chant VII, les deux armées ennemies s'assoient dans la plaine pour écouter Hector défier les plus braves des Achéens ; son discours porte essentiellement sur les honneurs funèbres à rendre à l'individu ou plutôt à son corps :

Eh bien, que celui d'entre eux que son cœur invite à se battre contre moi vienne ici s'offrir, en champion de tous contre le divin Hector. Et voici ce que je déclare, que Zeus nous serve de témoin : si c'est lui qui de moi triomphe, avec le bronze à longue pointe, qu'il me dépouille de mes armes et qu'il les emporte aux nefes creuses mais qu'il rende mon corps aux miens, afin que les Troyens et les femmes de Troyens au mort que je serai donne sa part de feu. Si c'est moi au contraire qui triomphe de lui, si Apollon m'octroie la gloire, ses armes je l'en dépouillerai, je les emporterai dans la sainte Ilion, je les suspendrai aux murs du sanctuaire de l'archer Apollon, mais son cadavre, je l'irai rendre aux nefes aux bons gaillards, afin que les Achéens chevelus puissent l'ensevelir et répandre sur lui la terre d'un tombeau... et l'on dira encore « voilà la tombe d'un homme mort jadis, d'un preux que tua l'illustre Hector ». C'est là ce qu'on dira et ma gloire jamais plus ne périra (VII, 74-91).

À partir du chant XI, tout bascule, les défis loyaux sont remplacés par des mêlées féroces autour de cadavres que l'on mutile, les guerriers se menacent réciproquement de se donner en pâture aux oiseaux et aux chiens : « Tu rassasieras les chiens et les oiseaux de Troie, de ta graisse et de tes chairs » (XIII, 830-832). La provocation s'instaure lorsque le corps du héros est outragé⁹.

Pourquoi cet intérêt porté au corps ? pourquoi cet acharnement sur les cadavres ? Si le corps est l'identité matérielle de l'individu, s'il existe une fusion aussi forte, tant que l'on n'a pas disposé du cadavre selon les règles, c'est l'individu lui-même que l'on abandonne. Les dieux eux-mêmes s'en soucient. Lorsque Zeus se désole à l'idée de la perte de Sarpédon, mortel qui lui est cher, au point d'intervenir dans la bataille, Héra l'en dissuade et ajoute que le mieux est de lui assurer de dignes funérailles. Apollon est chargé de soustraire son corps et de le ramener en Lycie :

Va maintenant cher Phœbos, va soustraire aux traits Sarpédon [cette précision confirme les mutilations infligées aux cadavres], efface sur lui le sang noir ; puis porte-le bien loin, et lave-le dans l'eau courante d'un fleuve. Oins-le ensuite d'ambrosie, revêts-le de vêtements divins : enfin remets-le aux porteurs rapides qui doivent l'emporter, Sommeil et Trépas, dieux jumeaux. Ils auront tôt fait de le déposer dans le gras pays de Lycie, où ses frères et parents l'enterrent dans un tombeau, sous une stèle, puisque tel est l'hommage dû aux morts (XVI, 666-675).

9. Ce thème est développé et mis en perspective avec les valeurs morales non seulement du monde homérique mais aussi de la Grèce en général dans l'ouvrage de Ch. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leyde, E.J. Brill, 1971.

Le cadavre d'Hector, le plus parfait des mortels, devient l'enjeu d'un combat acharné. Ceci n'est pas dénué de raison. Le corps du mortel le plus susceptible d'être comparé aux dieux, celui dont l'apparition éblouit, est souillé, traîné dans la poussière et mutilé¹⁰.

Une fois la pratique des funérailles achevées, on retrouve la corrélation décrite par J. Redfield¹¹, soit le nom (identité au sens idéal, concept d'individu) et le corps (identité matérielle) mais cette fois sous la forme d'une relation entre le tombeau où sont disposés les restes ou bien le bûcher qui est le moyen biologique par lequel on a disposé du cadavre et la stèle qui assure les fonctions religieuse et sociale autrefois assumées par le nom.

De plus, cette conception particulière du corps, d'origine sans nul doute psychanalytique, se retrouve également dans le rôle tenu par la peau ou bien par l'armure des héros.

La peau joue un rôle capital d'un point de vue psychanalytique, notamment lorsque l'on étudie les relations qui s'opèrent entre le conscient et l'inconscient, entre l'image de soi et l'image du corps chez l'individu en général. Dans un ouvrage intitulé *Le moi-peau*, Didier Anzieu détaille plusieurs constatations cliniques, note des changements intervenus lors de psychanalyses, rappelle la fonction tactile et érogène de la peau et insiste surtout sur le rôle que joue celle-ci dans la sensation d'identité. C'est à la fois une surface de contact avec l'extérieur et une barrière de protection, une armure. La peau est une des fonctions biologiques de la connaissance. Didier Anzieu fait aussi référence au mythe de Marsyas, qu'il définit comme « un codage de cette réalité psychique particulière que j'appelle le moi-peau ». Marsyas est entré en possession d'une flûte jetée par Athéna, il en joue merveilleusement, défie Apollon, échoue et selon certaines versions est écorché vif. Sa peau sera plus tard suspendue dans une grotte d'où jaillira le Fleuve Marsyas dont les grondements créent une mu-

10. Cf. *supra* note 9 ; Ch. Segal consacre un chapitre à la mutilation du cadavre d'Hector, présentant à la fois cet événement comme le point essentiel autour duquel s'organise le chant XXII et le chant XXII lui-même comme un chapitre dans lequel le thème de la mutilation des cadavres culmine (*a climatic point for the theme of the maltreated corpse*) : *The Climax* : Book 22, p. 33 sq. Il semble qu'une fois encore, les termes utilisés pour retranscrire l'événement soient différents de ceux utilisés en ce qui concerne d'autres personnages : « *Homer as reserved the more moving and solemn effect for Hector. He has thinned out the details (omitting, for example, "missiles" and "blood"), used three parallel clauses with effective enjambements, and heightened this rhythmic movement by a strong alliteration of k and p sounds* ». « *The language describing the mutilation here is distinctive and nontraditional. It culminates in the summarizing statement, τότε δὲ Ζεὺς δυσμενέεσσι δῶκεν ἀεικίσισσασθα ἔη ἐν πατρίδι γαίῃ* (403-404). *The solemn expression underlines the specialness of this the most crucial and suspensefully awaited "outrage" of a corpse in the poem* » (p. 42).

11. Cf. *supra* note 1.

sique particulière. Ce mythe illustre la théorie selon laquelle « un soi psychique subsiste tant qu'une enveloppe corporelle en garantit l'individualité »¹².

Une fois encore, le lexique employé dans l'*Illiade* se fait l'écho de cette conception des rapports entre l'individu et son corps. Un terme revient très fréquemment chez Homère, il s'agit de *χρῶς* qui signifie soit « la peau », soit « le corps ». Cette confusion n'est pas le fruit d'une erreur mais la marque lexicale d'une conception de la fusion étroite qui existait entre ces deux notions, à l'époque de la composition de l'épopée. Quand devons-nous traduire par *peau*, quand devons-nous traduire par *corps*? Le contexte lève parfois l'ambiguïté, mais pas systématiquement. Dans les expressions suivantes, c'est la peau qui est désignée : « Elle égratigne enfin légèrement la peau – *χρόα* – de l'homme » (IV, 139), l'association des termes ἀκρότατον...ἐπέγραψε sous-entend une blessure très légère, qui concerne la peau (la surface du corps). « Elle souffre mille douleurs et sa belle peau noircit – *μελαίνετο δὲ χρῶα καλόν* » (V, 354). Ce dernier exemple concerne Aphrodite, le corps des dieux n'est pas invulnérable. Les citations suivantes nous montrent que les emplois de *χρῶς* ne se limitent pas à la peau dans l'*Illiade* : « Les vautours dévoreront leurs tendres corps – *τέρενα χρῶα...ἔδονται* – » (IV, 237). L'emploi de la forme *ἔδονται* ne laisse pas place au doute, pas plus que la phrase suivante : « J'ai décoché déjà huit traits, ils se sont tous allés planter dans le corps / la chair – *ἐν χροῖ* – de vaillants garçons » (VIII, 298).

D'autres occurrences du terme *χρῶς* sont plus difficiles à traduire. Lors d'un corps à corps, au chant XI « le bronze repousse le bronze et la belle peau [ou bien le beau corps] n'est pas atteinte – *οὐδ' ἴκετο χρῶα καλόν* » (XI, 352). Cette phrase signifie avant tout que l'individu n'est pas atteint, que l'intégrité corporelle est respectée, que si l'on peut reprendre cette expression, le *moi-peau* est intact. D'ailleurs, si nous rencontrons des problèmes de traduction et une certaine ambiguïté dans l'emploi de ce terme, le fait que, lexicalement, il s'agisse toujours du même mot prouve qu'il ne s'agissait pas d'une ambiguïté à l'époque d'Homère.

Dans l'*Illiade*, on enfle une armure ou un vêtement *περὶ χροῖ* sur la peau ou bien sur le corps. Pour Roland Barthes, « le vêtement assure le passage du sensible au sens »¹³ et chez Homère il a bien cette fonction, puisqu'il est étroitement lié à la notion d'apparence physique mais il ne faut pas négliger un autre élément : l'armure. Dans le contexte épique, cette dernière prend le pas sur le vêtement et fonctionne même comme une seconde peau, ou comme un second moi, elle matérialise les qualités du guerrier, aussi bien que le ferait son corps. Dans Les larmes d'Achille¹⁴,

12. D. Anzieu, *Le moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, 1^{re} partie, chapitre IV, « Le mythe grec de Marsyas », p. 45 sq.

13. Roland Barthes, *Le Système de la mode*, Paris, Seuil, 1981.

14. Hélène Monsacré, *Les Larmes d'Achille*, Paris, Albin Michel, 1984.

Hélène Monsacré note que les armes luisent méchamment, elles sont courageuses et désirent furieusement atteindre l'adversaire. Elles s'ajustent étroitement au corps du héros :

Le divin Achille essaie ses armes : s'adaptent-elles bien à lui ? Ses membres glorieux y jouent-ils aisément ? (XIX, 384-385).

Au chant XVI, nous savons qu'Hector va mourir car avant cela, son casque (partie de l'armure située sur la tête, symbole de vie) tombe à terre. La construction de certaines expressions efface totalement la différence entre le corps, la peau ou l'armure puisque bien souvent les guerriers sont χαλκῷ μαρμαίροντες (XIII, 801), « resplendissants de bronze ». L'assimilation apparaît nettement, on attribue aux individus ce qui est une caractéristique de l'armure car elle fait partie d'eux-mêmes. En même temps elle est à la périphérie du corps, comme la peau, elle assure les fonctions à la fois de contact et de limite, de barrière avec l'extérieur :

La flèche amère vient s'abattre sur le ceinturon ajusté ; elle traverse le ceinturon travaillé ; elle enfonce la cuirasse ouvragée, voire le couvre-ventre qu'on porte sur la peau afin de la défendre et d'en écarter les traits – suprême défense qu'elle franchit encore. Elle égratigne enfin légèrement la peau même de l'homme (IV, 134-140).

Les armes font partie du corps du guerrier, en capturant l'armure d'un guerrier on capture sa force (Hector défiant les Achéens chevelus ne proposait rien d'autre que de rendre le corps mais de conserver les armes).

Tous les éléments développés plus haut indiquent qu'il existait bien un *langage du corps*, tout d'abord parce que celui-ci participe au système de dénomination des héros, mais aussi parce qu'il nous transmet des informations de nature diverse (appartenance socio-culturelle, ancienneté du mythe, valeur guerrière, politique ou morale), ensuite parce que les héros homériques s'expriment également grâce à leur corps et qu'il y a une solide reconnaissance de la prédominance de l'élément corporel dans la pratique de la connaissance des autres et de soi inscrite dans le lexique employé dans l'*Illiade*. La prise en compte du corps est indispensable pour la constitution de l'individualité de chaque être, les fréquents emplois des termes φρένες ou χρός et les sens qui leur sont attribués le soulignent.

Cette conception du langage du corps telle qu'elle est présentée chez Homère ressemble beaucoup au langage idéal défini par Foucault¹⁵, à savoir que plus le signe utilisé par le langage est semblable à ce qu'il signifie, plus le langage est aisé à déchiffrer, l'idée abstraite ne signifiant jamais que la perception concrète d'où elle

15. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1983.

a été formée. A la base, nous avons une perception (et une connaissance) d'ordre biologique. Beaucoup de mythes en rapport avec la connaissance font d'ailleurs allusion à des infirmités donc à un élément corporel en ce sens que le don d'une partie de soi procure une connaissance ou un pouvoir qui n'auraient jamais pu être acquis d'une autre manière. D'autre part, il ne faut pas oublier que dans la langue française, nombre d'expressions témoignent de cette étroite relation entre le corps et la connaissance et assurent des fonctions telles que la communication ou l'identification ; c'est le cas d'expressions telles que : *mon petit doigt me l'a dit* ou bien *toucher la réalité du doigt* ou encore dans la seconde catégorie *entrer dans la peau d'un personnage* et *faire peau neuve*. A travers ces deux derniers exemples, nous retrouvons toute la signification accordée au terme grec $\chi\rho\acute{o}\varsigma$ et cette fusion entre la notion de peau, d'enveloppe corporelle et celle d'individu.

D'après Walter Burkert¹⁶, plus on crée de code, plus on s'éloigne d'une cognition instantanée reposant sur une perception immédiate et instructive. Le langage du corps dans *l'Iliade* n'est pas un code arbitraire et subtil, sorte de langage secret décriptable par une élite initiée à ses mystères mais l'expression d'une expérience humaine du sacré, fondée sur la perception biologique et en relation avec la conception que l'individu a de lui-même et de sa présence corporelle. L'importance accordée au corps chez Homère, compte tenu de la dimension morale et religieuse de son œuvre, relève bien d'une conception particulière des rapports entretenus par un individu et son corps. La construction de l'individualité, la connaissance de soi et des autres, et la reconnaissance des manifestations de l'inconscient sont clairement présentes.

Véronique LOSTORIAT DELABROISE

*Professeur de Lettres classiques
Académie de Caen*

16. Walter Burkert, *Creation of the sacred: tracks of biology in early religion*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996.