

---

# Mise en scène et évaluation de l'audace dans l'*Illiade* (Patrocle, Thersite, Hélène) : le rôle des variations formulairees

## Résumés

Si l'audace se manifeste dans l'écart à la norme, comment pourrait-elle acquérir une légitimité dans l'épopée homérique où les dieux régissent tous les comportements humains et où la tradition formulaire en fige l'expression ? Elle semble vouée à n'être perçue que comme *hubris* condamnable dont Patrocle offre un exemple éclairant : combattant à la place d'Achille, au chant XVI de l'*Illiade*, il se lance contre les Troyens en outrepassant les limites fermement posées par Achille et imposées par les dieux, audace aussitôt punie par Apollon et clairement blâmée par le poète. Pourtant, c'est paradoxalement la tradition formulaire avec son apparente rigidité qui offre au poète les moyens poétiques de valoriser certaines formes d'audace dont il exhibe la valeur positive d'émancipation face aux normes contraignantes ou à l'injustice : c'est grâce à un subtil jeu d'écarts et de variations dans les formules que le poète oriente la réception et le jugement des auditeurs lorsqu'il met en scène l'audace verbale de certains personnages, tel Thersite dont le discours quoique déplacé permet de réfléchir sur certaines hiérarchies figées, ou surtout Hélène qui, refusant de se laisser enfermer dans un rôle traditionnel, le conteste en en détournant l'expression formulaire.

If audacity is manifested by the deviation from the norm, how could it acquire some legitimacy in the Homeric epics where the gods govern all human behavior and where the formulaic tradition freezes their expression? Audacity seems to be necessarily perceived only as damnable *hubris* of which Patroclus offers an illuminating example in *Iliad* XVI: as he fights in the place of Achilles, rushing against the Trojans and exceeding the limits firmly set by Achilles and imposed by the gods, his audacity is punished at once by Apollo and clearly blamed by the poet. Paradoxically however, it is the formulaic tradition itself with its apparent rigidity that gives the poet the poetic means of valorizing certain forms of audacity, of which he exhibits the positive value of emancipation against binding standards or injustice: thanks to a subtle game of gaps and variations in the formulas, the poet directs the reception and the judgment of the listeners when he stages the verbal audacity of certain characters such as Thersite whose misplaced speech allows us to reflect on certain fixed hierarchies, or especially as Helen who, refusing to be locked in a traditional role, contests it by diverting the formulaic expression.

**Mots-clefs :** Homère, audace, oralité, formules, scènes typiques

**Keywords:** Homer, audacity, orality, formulae, typical scene

L'*Iliade* met en scène des héros qui bataillent pour la gloire ou la survie, animés par une « morale guerrière » dont le courage constitue la valeur cardinale. Mais dans l'univers homérique, les comportements guerriers sont toujours étroitement liés à la volonté des dieux dans un processus de « double causalité » selon lequel toute action résulte d'une double volonté, l'une humaine et l'autre divine sans laquelle la première ne peut aboutir (Adkins, 1960 ; Lesky, 1961 ; Rousseau, 2001). Si l'audace, variante transgressive du courage guerrier, se manifeste dans l'écart par rapport à la norme, elle ne peut qu'être condamnée dans cet univers où ce sont d'abord les dieux qui imposent la norme et régissent les conduites humaines et où tout écart de conduite est sanctionné. Comment dans ces conditions le poète peut-il mettre en scène une action ou une parole audacieuse en lui donnant une valeur positive d'émancipation ou de résistance ?

Rappelons préalablement qu'après des siècles de transmission orale, les poèmes homériques, tels que nous les lisons aujourd'hui, ont été mis par écrit au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sous Pisisstrate à Athènes. On y décèle néanmoins des traces de cette oralité, en particulier, dans ce que, depuis Milman Parry (1928), l'on nomme des « formules », groupes de mots toujours employés dans les mêmes conditions métriques pour exprimer la même idée. Ces formules constituent la base des « scènes typiques » (Arendt, 1933) qui se présentent comme la description formulaire d'une action simple et structurée de manière régulière appelée à se répéter dans le récit épique, comme les scènes de combat, d'armement, de sacrifice, d'hospitalité, etc. Or, c'est précisément grâce à cette apparente rigidité que la tradition formulaire permet paradoxalement au poète de pratiquer, dans le langage, des écarts signifiants (Bakker, 1997) qui lui offrent un espace où interroger les valeurs traditionnelles.

Les rapports des Grecs anciens à l'audace sont particulièrement complexes. Dans l'univers homérique, être un bon guerrier s'exprime par la formule *θαρσαλέος πολεμιστής*, « courageux combattant » (V, 602 ; XVI 493 ; XXI, 589 ; XXII, 269, etc.). L'adverbe de même racine, *tharsaleôs*, s'emploie aussi dans l'*Odyssée* à propos de l'orateur qui parle avec détermination. Quant au substantif *tharsos*, il désigne le courage qui repose sur la détermination, la bravoure ou la vaillance (Zaborowski, 2002 : 282), sans connotation péjorative, même s'il existe un autre adjectif de même racine, *thrasus*, qui se serait chargé, selon Pierre Chantraine, d'un sens plus négatif (Chantraine, 1980 : 423) pour désigner un courage irréflecti, une hardiesse dangereuse, en un mot ce que nous appelons l'audace. Courage et audace seraient ainsi les deux revers d'une même médaille.

Cette ambiguïté/neutralité du lexique a pour conséquence que ce sont les situations, non les concepts, qui permettent de se rendre compte que si l'audace comme transgression d'une norme est nécessairement sanctionnée dans l'épopée homérique, certains contextes offrent toutefois au poète impliqué dans sa narration (Perceau, 2011) l'occasion d'en révéler le lien avec une forme de résistance morale et/ou des aspirations émancipatrices : le poète, en effet, met en scène certains héros qui manifestent, par leur audace verbale, leur résistance face à l'idéologie dominante. L'étude de trois exemples caractéristiques permettra d'établir, en quelque sorte, une typologie des points de vue du poète sur l'au-

dace. Nous verrons qu'au chant XVI de l'*Iliade*, quand Patrocle prend la place et les armes d'Achille pour se lancer contre les Troyens, il fait preuve d'une audace irréfléchie et irrespectueuse qui le voue au châtement divin et suscite la désapprobation appuyée du poète ; inversement, en mettant en scène l'audace verbale de Thersite au chant II, le poète montre que si cette audace mérite d'être punie, elle n'en offre pas moins l'occasion de questionner certaines valeurs de la société homérique. Enfin, le poète parvient même à valoriser l'audace dont fait preuve Hélène, en actes comme en paroles, en en révélant la visée émancipatrice, alors qu'elle déclenche pourtant, elle aussi, la colère des dieux.

### L'audace, une transgression irréfléchie et dangereuse : l'exemple de Patrocle (*Iliade*, chant XVI)

Devant la multiplication des blessés dans le camp des Achéens, et devant l'imminence d'une victoire des Troyens bien décidés à incendier leurs navires, Patrocle, lieutenant d'Achille, obtient de ce dernier l'autorisation de combattre à sa place, en revêtant ses armes (XVI, 36-45). Achille demande toutefois à son compagnon de rebrousser chemin, même si Zeus l'incite à rechercher d'autres exploits, dès qu'il aura repoussé les Troyens loin des navires, afin de ne pas amoindrir son honneur, sa *timè* (*atimoteron*, vers 90). Or, c'est justement parce qu'Agamemnon a outragé la *timè* d'Achille (*atimèton*, vers 59) en le dépouillant de sa part d'honneur (*geras*), en l'occurrence sa captive Briséis, que le héros s'est retiré du combat au chant I, entraînant des revers meurtriers pour son propre camp, ce qu'il rappelle ici à Patrocle (vers 53-59). Cet outrage d'Agamemnon a été assimilé, par Achille comme par la déesse Athéna, à de l'*hubris* (I, 203 et 214), forme d'arrogance issue d'un sentiment de puissance lié dans ce cas au pouvoir des armes et désigné par le terme *hyperoplia* (ὑπεροπλήσι, I, 205) : en osant dépouiller Achille de son *geras* (vers 55-56), Agamemnon a rompu le pacte d'égalité des alliés. Son *hubris*, comme l'affirme Achille, est le signe de son *an-aideia*<sup>1</sup>, littéralement absence, manque d'*aidôs* (ἀναιδείην, I, 149 ; ὦ μέγ' ἀναιδὲς, I, 158), cette forme de respect (Riedinger, 1980 ; Wersinger, 2015), de considération, qui est au fondement des relations entre héros d'excellence (*aristoi*). Au moyen de variations et/ou de répétitions formulaires, le poète met en évidence que c'est pourtant une audace du même type, motivée par une prétention arrogante, que Patrocle va reconduire à sa façon en outrepassant les limites imposées par Achille et par les dieux (Dubel, 2012).

Lorsqu'Achille accepte la demande de son ami, il l'assortit de conditions (« obéis-moi », *peítheo*, vers 83), lui fixe pour unique objectif d'« obtenir pour (lui) un grand honneur (*timè*) et une grande gloire (*kudos*) » (vers 84), et lui précise les limites à ne pas transgresser pour parvenir à ce but. Il expose sa mission à Patrocle de façon redondante dans un discours en ring-composition, une composition en anneau dont le thème de la *timè* constitue le pivot (d) et

1 Sur ces notions, Anne Gabrièle Wersinger, dans ce volume.

dont l'injonction du retour en arrière (*palin*) une fois le but atteint, constitue le *leit-motiv* encadrant (a et a') :

a. reviens en *arrière* une fois l'ennemi repoussé loin des nefs (ἰέναι πάλιν, vers 87)

b. et si jamais à ton tour Zeus t'offre d'obtenir la gloire (κῦδος, vers 88)

c. résiste (μῆ) à la tentation (λιλαίεσθαι) de combattre sans moi (vers 89)

d. car tu amoindriras ma *timè* (ἀτιμότερον δέ με θήσεις, vers 90)

c'. résiste (μῆ) à l'envie orgueilleuse (ἐπαγαλλόμενος) de faire un carnage (vers 91-92)

b'. de peur (μῆ) qu'un dieu n'intervienne, Apollon (93)

a'. retourne en *arrière* (πάλιν τρωπᾶσθαι) dès que tu auras sauvé les nefs (vers 95).

Cette injonction de « revenir en arrière » aussitôt sa mission accomplie (a et a') est si déterminante que la formule en est reprise et modulée plus loin par le même Achille, inquiet de ne pas voir « revenir » son ami au chant XVIII (vers 13-14) : « Je lui avais pourtant ordonné, une fois écarté le feu dévorant, de *revenir* et de *ne pas* combattre Hector<sup>2</sup> ».

Conscient de la tentation à laquelle sera soumis son ami, Achille lui enjoint de ne pas se laisser envahir par l'audace (c et c'), et lui rappelle la présence menaçante des dieux, sous la double forme (b et b') de Zeus et d'Apollon, dieu protecteur des Troyens (Wathelet, 1982). Ajoutons à cela que, lorsque le héros évoque l'atteinte possible à sa *timè*, il le fait au futur de l'indicatif dont la valeur prédictive est pour le moins troublante.

Patrocle revêt donc les armes d'Achille, ce qui donne lieu à une scène typique d'armement (vers 130-154) dans laquelle le poète donne certaines indications inquiétantes, en rupture avec la scène typique d'armement habituelle : d'abord, il insiste sur le fait que Patrocle revêt les armes d'un autre, celles d'Achille, dont le nom est répété comme un *leit-motiv*, ce qui signifie qu'elles ne sont pas, contrairement à la pratique épique, parfaitement adaptées à lui (vers 134) et pourraient perdre en efficacité (Perceau, 2018). Ensuite, il précise, en développant une description inédite dans l'*Iliade* (Letoublon, 2005), qu'il lui manquera une arme essentielle, la lance d'Achille, que ce dernier est le seul à pouvoir brandir et qui contribue à son invincibilité (vers 140-144).

Une fois armé, Patrocle part au combat. Une première série de victoires culmine avec la mort de Sarpédon, fils de Zeus et second après Hector, qui concrétise pour Patrocle sa place de second après Achille (vers 505). Mais l'ironie tragique veut que cette victoire sur Sarpédon lui fasse croire possible, pour sa perte, de vaincre aussi Hector, en dépit des ordres d'Achille. Patrocle est pris, en effet, d'une frénésie meurtrière et le poète blâme l'audace irréfléchie qui le pousse alors à commettre une « grande erreur » (*atè*), dans un commentaire mis en évidence par l'enjambement : « et c'est sa grande erreur (μέγ' ἄσθη), / *pauvre sot* (νήπιος) ! S'il avait conservé la parole du Péléide, / il aurait échappé à

2 Les traductions sont les miennes.

la mauvaise Kère et à la mort noire. / Mais toujours le dessein de Zeus l'emporte sur celui d'un homme » (vers 685-688).

Le poète multiplie dès lors les indices narratifs de cette audace arrogante qui va conduire le héros à outrager Achille sans le vouloir et à provoquer la colère des dieux. Après lui avoir prédit son destin fatal dans une pathétique apostrophe<sup>3</sup> (« Quel est alors le premier, quel est le dernier que tu abats, / Patrocle, dès l'instant où les dieux t'appellent à la mort ? », vers 692-693), il raconte comment Apollon surgit pour le mettre en garde à son tour contre son arrogance (vers 698-709) :

Alors les fils des Achéens eussent pris Troie / [...] si Phoïbos Apollon ne se fût posté sur le rempart / bien bâti, *plein de pensers funestes* (όλοα φρονέων) pour Patrocle, et donnant son aide aux Troyens. / Trois fois il atteignit le coin du haut rempart, / Patrocle ; trois fois d'un rude coup le rejeta Apollon. / [...] Quand il accourut une quatrième fois, pareil à un dieu (δαίμονι ἴσος), / l'apostrophant de *manière terrible* (δεινά), le dieu lui adressa ces paroles ailées : / « Écarte toi Patrocle, né de Zeus ! Non, le destin n'est pas (οὐ νό τοι αἴσα) / que soit ruinée la ville des fiers Troyens sous ta lance. »

*Aisa* désigne dans l'Illiade la « part » de destin attribuée par les dieux à chacun. Ce terme est proche du mot *moïra*, et l'expression récurrente pour dire ce qui est « en accord avec le destin » est *kata moïran / aisan*<sup>4</sup>, son contraire étant *huper aisan* (« au-delà du lot attribué par les dieux »). Apollon rappelle ici à Patrocle qu'il n'est pas libre d'imposer sa volonté face au destin, ce qui a pour effet de faire reculer le héros qui craint la colère du dieu. Patrocle tue néanmoins le cocher d'Hector, suscitant une nouvelle anticipation tragique du poète qui le compare à « un lion qui, ravageant une étable, a reçu un coup contre la poitrine et dont la vaillance a causé la perte » (vers 752-753). En usant de cette comparaison, le poète donne à voir les dérives d'une vaillance qui, si elle est poussée trop loin, confine à l'arrogance et conduit à la chute.

Le rythme des attaques s'accélère encore, et le poète dénonce l'excès des Achéens en précisant qu'ils remportent des victoires « au-delà du lot qui leur est attribué par les dieux (*huper aisan*) », vers 780. Plus encore, Patrocle tend à se prendre lui-même pour une divinité, ce que le poète exprime au moyen de deux comparaisons révélatrices de l'*hubris* dont il se rend coupable (vers 783-789) :

3 Le chant XVI, désigné comme *Patrokleia* (récit des exploits de Patrocle), contient plusieurs apostrophes du poète au héros (vers 20, 584-5, 692-3, 744, 754, 787, 812, 843). En s'adressant directement à lui à la deuxième personne, il éclaire certains moments particulièrement graves de sa destinée (voir en particulier Block 1982 : 16 ; Frontisi-Ducroux, 1986 : 24-25 ; Yagamata, 1989 : 91-103 et Perceau, 2011 : 44-46).

4 Levet (1976), à la suite de Pierre Chantraine, a montré la proximité sémantique de *aisa* et *moïra*. Voir aussi Nagy (1994 : 170) et Perceau (2002 : 30-33).

Patrocle, plein de cruels pensers (κακὰ φρονέων) sur les Troyens s'élança (ἐνόρουσε).

Trois fois alors il s'élança (ἐπόρουσε), égalant le rapide Arès (θωῶ ἀτάλαντος Ἀρηϊ),

poussant des cris effrayants. Trois fois il tua neuf hommes.

Mais lorsque la quatrième fois il bondit (ἐπέσσυτο), pareil à un dieu (δαίμονι ἴσος),

Ce fut alors que pour toi, Patrocle, parut le terme de ta vie.

Vint à ta rencontre Phoïbos, / dans la violence mêlée,

Terrible. // Mais lui (Patrocle) //, celui qui avançait à travers le tumulte, // il ne l'aperçut pas. (δεινός ὃ μὲν // τὸν ἴοντα κατὰ κλόνον // οὐκ ἐνόησεν)

La première manifestation d'*hubris* consiste pour le héros à se considérer comme l'égal d'Arès, le dieu de la guerre en personne (vers 784) dont il aurait littéralement le « même poids » (ἀτάλαντος) et dont il imite le cri effrayant (vers 785) ; or, le corps de ce dieu étendu couvre sept arpents (XXI, 407) et son cri est aussi puissant que celui de neuf mille ou dix mille combattants... Au vers 786, une deuxième comparaison, celle même qui avait déclenché le précédent discours menaçant d'Apollon (vers 705), explicite cette *hubris* lorsqu'il s'élança, dit le poète, « égal à une divinité » (δαίμονι ἴσος). Le poète précise, en outre, que Patrocle est poussé par de « cruels pensers » (κακὰ φρονέων, vers 783), qui semblent répondre aux « funestes pensers » (ὄλοα φρονέων, vers 701) du dieu Apollon à son égard, écho qui témoigne une nouvelle fois de l'impertinence du héros face au dieu. Le caractère irréfléchi de cette geste guerrière est illustré dramatiquement, d'abord dans la narration par la répétition insistante du verbe de mouvement « s'élançer » (ἐνόρουσε, en finale du vers 783, et ἐπόρουσε, à la coupe du vers 784, avec la variation ἐπέσσυτο au vers 786), puis par une nouvelle apostrophe pathétique du poète au héros pour lui prédire son destin fatal (vers 787). Ce destin s'incarne aussitôt dans le dieu Phoïbos-Apollon qui surgit à la coupe du vers 788, exactement comme l'avait déjà évoqué Achille dans son discours de mise en garde, tandis qu'est souligné l'aveuglement de Patrocle inconscient, pour sa part, de la présence menaçante du dieu derrière lui. Tout, dans le vers 789, contribue à l'effet tragique : le rejet, à l'initiale du vers, de l'adjectif « terrible » (δεινός) – adjectif qui qualifiait déjà, en rejet, les paroles menaçantes du dieu à l'initiale du vers 706 –, le rapprochement des deux personnages au milieu du vers (« lui / celui qui avançait », ὃ μὲν / τὸν ἴοντα), et, répondant en miroir à l'adjectif de présence, le constat d'aveuglement (« il ne l'aperçut pas ») en finale de vers. On a même pu dire que la présence d'Apollon derrière le héros s'explique précisément du fait que Patrocle s'est avancé trop loin, au-delà du dieu, franchissant la limite entre mortels et immortels (Muellner, 1996).

La suite de l'épisode ne fait que confirmer l'erreur de Patrocle : le dieu dépouille le héros de ses armes, pièce après pièce, dans l'ordre exactement inverse de la scène typique d'armement, détaillée précédemment par le poète (vers 130-154) qui souligne, par ce procédé de mise en scène, le caractère inéluc-

table du *dés-armement*. Or, le poète rappelle, à cette occasion, cette autre transgression de Patrocle : il porte un casque fait pour un demi-dieu, qu'il n'est pas :

De sa tête il fait choir alors son casque, Phoïbos Apollon ;  
 [...] Le panache se souille  
 de poussière et de sang. Il n'était pas permis naguère par les dieux  
 que ce casque [...] fût souillé de poussière,  
 car c'était d'un héros divin, alors, qu'il protégeait la tête :  
*Achille*. (vers 793-799).

La fin de l'épisode offre un dernier gros plan sur l'erreur fatale du héros : « *Légarement* (ἄτη) saisit son esprit (φρένας) // sous lui ses membres glorieux se rompirent / et il resta immobile, saisi de stupeur (στῆ δὲ ταφών). // » (vers 805-806). En reprenant le terme *atè* (« erreur ») dont il usait déjà au vers 684, et en utilisant la formule « στῆ δὲ ταφών » (Perceau, 2005) au début du vers 806, le poète souligne la culpabilité de Patrocle : étymologiquement, le participe *taphôn* renvoie à un verbe qui signifie « être saisi d'étonnement, de stupéfaction », en relation peut-être avec le *thambos*, cette crainte mêlée d'effroi que l'on éprouve devant ce qui nous dépasse<sup>5</sup>, qui survient trop tard, hélas, dans le cas de Patrocle.

L'épisode s'achève avec la mort du héros audacieux, « dompté par le coup du dieu et par la javeline » humaine (vers 816), et raillé par Hector qui reprend à son compte l'adjectif du poète : « pauvre sot » (vers 833 // 685), qu'il complète au moyen du terme « irréflechi, ἄφρων » (vers 842), littéralement « privé d'esprit » (cf. vers 805).

Cet épisode est révélateur du danger que fait courir l'audace quand elle est transgression négative, motivée par un élan égoïste et irréflechi : entraîné par son *hyperoploia*, et gagné par l'*hubris*, Patrocle a oublié les recommandations d'Achille dont il amenuise d'autant plus la *timè* qu'en mourant il se fait dépouiller des armes du héros par ses ennemis, ce qui constitue le comble du déshonneur dans le monde épique. Il a manqué d'*aidôs*, c'est pourquoi son audace est inexcusable ; elle doit être sanctionnée et le poète, tout en manifestant plusieurs fois sa sympathie pour le héros, montre à travers le choix des formules, des répétitions et des échos, ou encore des comparaisons, le caractère illégitime d'une action dont, à l'instar des dieux et des hommes (Achille et Hector), il condamne par divers procédés de mise en scène, la précipitation aveugle.

Mais d'autres formes d'audace, bien que nécessairement punies, peuvent trouver une justification, en particulier quand elles relèvent d'une aspiration à la justice. C'est pourquoi le poète peut raconter le châtement d'un personnage coupable d'audace sans pour autant en désapprouver la forme, comme dans l'épisode bien connu de Thersite dont nous allons analyser le déroulement pour comprendre comment le poète parvient à orienter la réception et la réflexion de ses auditeurs.

5 Les deux autres occurrences de cette formule concernent la stupeur d'un héros qui prend conscience de la présence inattendue d'un dieu (Ajax en XI 545, et Priam en XXIV 360).

## L'audace, valeur ambivalente : l'exemple de Thersite (*Iliade*, chant II, vers 211-277)

68

C'est au vers 212 du chant II de l'*Iliade* qu'apparaît pour la première et la dernière fois, dans un espace limité à 67 vers (Spina, 2001), un personnage au nom étymologiquement programmatique, puisqu'il est formé sur le substantif *tharsos* (hardiesse / courage<sup>6</sup>) : il s'agit de Thersite, en français « Audacieux / Hardi », qui semble avoir pour fonction essentielle d'illustrer pragmatiquement un acte d'audace selon la pratique antique *Nomen / Omen*. Nous verrons que si son audace est condamnée dans le cadre normatif du système social et politique dans lequel s'inscrit l'épisode, le poète exprime, dans le cadre poétique de sa narration, une certaine perplexité<sup>7</sup> qui interroge les fondements de ce système aristocratique.

Rappelons les circonstances de l'épisode. Privé de sa captive par Agamemnon, Achille s'est retiré du combat avec ses Myrmidons. Sa mère, la déesse Thétis, obtient secrètement de Zeus la promesse de donner la victoire aux Troyens tant que la *timè* de son fils ne sera pas rétablie : Zeus envoie à Agamemnon un rêve trompeur lui annonçant la victoire prochaine. Afin de tester la volonté de ses guerriers, le roi prétend vouloir abandonner le combat, ce qui fait la joie de ses hommes, aussitôt rappelés à l'ordre par le roi qui les force à s'asseoir et à se taire. C'est alors que, rompant le silence, Thersite se lève pour réclamer à grands cris l'abandon du combat et insulter Agamemnon. Son nom surgit au début du vers 212, dans une forte antithèse avec « les autres » soldats, renforcée par sa qualification : il est « seul ».

Le poète commence par décrire longuement ce personnage avant de lui laisser la parole, mettant en avant sa laideur (il est « le plus laid qui soit venu sous Ilion », vers 216) après avoir caractérisé son éloquence un peu clownesque, « sans mesure » (ἀμετροεπής<sup>8</sup>, vers 212) et transgressive : « Son esprit connaît force mots *in-appropriés* (ἄκοσμά), et pour s'en prendre aux rois (ἐπιζέμεναι), et *pas* de façon *appropriée* (οὐ κατὰ κόσμον), tout lui est bon, pourvu qu'il fasse rire les Argiens » (vers 212-214). Il est décrit comme un polémiqueur (*eris*, vers 214), qui toujours cherche querelle (*neikos*<sup>9</sup>, vers 221 et 243) et transgresse l'ordre établi (*a-kosma*, ou *kata kosmon*)<sup>10</sup>. L'expression formulaire οὐ κατὰ κόσμον est employée dans deux autres passages homériques pour suggérer l'idée d'un comportement transgressif, anormal et déréglé : à propos de la violence excessive et chaotique d'Arès, Héra s'exclame : « Quelle nombreuse et belle troupe il a détruite aux Achéens, οὐ κατὰ κόσμον » (*Iliade* V, 759) et pour qualifier la

6 *Supra*, introduction.

7 Voir Rose (1988 : 5-26) qui relève toute une série de signes propices à une lecture non univoque et révélateurs de l'ambiguïté du passage.

8 Pour Martin (1989 : 112), Thersite avale les mots : il utilise de nombreuses abréviations de longues ou de diphtongues, ou encore pratique les synérèses.

9 Le *neikos* correspond à un discours de blâme.

10 Selon Nagy (1994 : 308, note 4), « l'expression *kata kosmon*, “conformément à l'ordre établi des choses”, implique que la poésie de blâme, lorsqu'elle est justifiée, a une fonction sociale positive. Ici, tout en se désolidarisant de la parole de Thersite, inconvenante dans l'univers épique, le poète en suggère en filigrane la valeur dans d'autres contextes ».



convocation inhabituelle de l'assemblée de tous les Achéens « au coucher du soleil, οὐ κατὰ κόσμον » (*Odyssée* III, 138), imaginée par Athéna pour jeter la brouille entre Ménélas et Agamemnon après la prise de Troie.

Mais dans l'épisode, l'ambiguïté de l'audace de Thersite vient d'abord du fait qu'il est le porte-parole virulent des récriminations silencieuses de la troupe, en disant tout haut ce que les autres pensent en silence (vers 221-224) : « C'est au divin Agamemnon qu'il adressa en hurlant les pointes de ses injures ; contre le roi, il est vrai, les Achéens avaient le cœur rempli d'indignation (*nemesis*) et entretenaient de terribles rancunes (*kotos*). Mais lui, c'est à grands cris qu'il cherchait querelle (*neikos*) à Agamemnon ! ».

Le poète reproduit ensuite le discours de Thersite, discours agressif où il dénonce la cupidité et les privilèges démesurés d'Agamemnon (vers 237). Tous les commentateurs d'Homère, à commencer par les scholiastes, ont noté que les critiques formulées par Thersite sont les mêmes que celles d'Achille au chant I, et que les formules de leur discours se font écho. Comme l'écrit Peter Rose, « what does it mean when the « best of the Achaians » and the « worst » agree that the king is greedy, that he is needlessly jeopardizing the safety of his people and that his people are at fault for tolerating him ? » (Rose, 1988 : 19). Tout comme Thersite d'ailleurs, Achille est, au chant I, qualifié de polémicien par Agamemnon (*eris*, vers 177) qui se moque de sa rancune (*kotos*, vers 181). Thersite évoque aussi la confiscation injuste par Agamemnon de la captive d'Achille, qui constituait son *geras* (vers 161) : « Encore maintenant, Achille, un mortel bien meilleur que lui, / il l'a déshonoré (*a-timia*) ; car il lui a pris et lui retient sa part d'honneur (*geras*). ». Or, il utilise ici un vers formulaire qui sera repris plus tard au chant IX par le vieux Nestor, héros le plus sage et orateur le plus écouté des Achéens, quand ce dernier reproche à Agamemnon son injustice envers Achille (vers 110-111) : « C'est un homme excellent, celui même que les immortels ont mis à l'honneur, que / tu as déshonoré (*a-timia*) ; car tu lui as pris et lui retiens sa part d'honneur (*geras*) ». Ces rapprochements formulaires entre Achille, Nestor et Thersite renforcent les accusations formulées par les trois orateurs contre Agamemnon, en en confirmant la légitimité.

Pourtant, l'audace verbale de Thersite sera châtiée, par un homme cette fois-ci. Ulysse intervient pour le faire taire en lui adressant d'abord un virulent discours pour lui reprocher ses insultes envers Agamemnon. Mais force est de constater qu'il ne remet à aucun moment en cause le contenu du discours de Thersite et qu'il se contente d'un commentaire pour le moins ambigu sur son éloquence : « Thersite aux discours sans limite (ἀκριτόμυθε), bien que tu sois un orateur à la voix claire (λιγύς περ ἔων ἀγορητής) / cesse et ne veuille pas tout seul (οἶος) polémiquer (ἐριζέμεναι) contre les rois » (vers 246-247). D'abord, il disqualifie son discours qu'il juge *a-kritos*, littéralement sans limite, sans distinction<sup>11</sup> (vers 246) : il use ici d'une qualification attribuée plus loin par la déesse Iris au vieux roi Priam qui, n'étant plus en mesure d'agir, tient des discours devant le conseil des Anciens (II, 796-797), suggérant le manque de connexion entre l'at-

11 Selon Martin (1989 : 109-110), sa voix sonore contraste avec ses intentions et son style. En fait, sa voix sonore est disqualifiée du fait du contenu éristique de ses paroles.

titude verbale et la performance guerrière. Mais Ulysse attribue aussi à Thersite les qualificatifs qui caractérisent au fil de l'*Iliade* l'orateur exemplaire, Nestor, dans une formule concessive : « bien que tu sois un orateur à la voix claire » (vers 246). Il réitère ensuite les détails donnés précédemment par le poète dont il reprend les formules : Thersite se distingue des autres en intervenant face au roi (« seul » vers 247 = vers 212), c'est un polémiqueur (*eris*) qui s'en prend aux rois (vers 247 = vers 214), alors qu'il est leur inférieur, et Ulysse le menace de le couvrir de coups et de honte s'il recommence (vers 257-264). Or contre toute attente, il met sa menace à exécution, sans qu'il y ait eu la moindre récidive de Thersite : il le frappe par derrière, « au dos et aux épaules avec son sceptre » (vers 265), ce que le poète exprime dans un vers formulaire empli d'échos avec celui qui décrit les coups portés par Apollon à Patrocle au chant XVI (vers 791-792). Les deux châtements comportent néanmoins des différences significatives qui en orientent différemment l'évaluation.

Le châtement de Thersite est inscrit dans un formulaire qui en montre la brutalité illégitime. Dans l'épopée, lorsqu'un personnage désire prendre publiquement la parole il le signifie par un geste protocolaire que décrit bien Louis Gernet (1951 : 96 et 240) : se lever et prendre en mains le sceptre<sup>12</sup>, selon la formule ἔσθη σκήπτρον ἔχων (« il se leva, tenant le sceptre en mains »). Depuis le début de l'*Iliade* où se succèdent les discours, le poète a déjà mentionné le rituel canonique du sceptre à plusieurs reprises, comme une toile de fond sur laquelle se dessine clairement l'usage détourné qu'en fait ici Ulysse. Agamemnon lui a confié le sceptre paternel au début du chant II (vers 186). Or, de ce sceptre dont il connaît parfaitement la valeur emblématique<sup>13</sup>, Ulysse fait le plus souvent un usage non conventionnel<sup>14</sup> : s'il le tient comme il convient, lorsqu'il se lève pour parler au vers 279 (formule ἔσθη σκήπτρον ἔχων), il s'en est déjà servi juste avant l'intervention de Thersite pour frapper de simples soldats afin de les rappeler à l'ordre : « S'il voyait un homme du peuple et le surprenait en train de crier / avec le sceptre il se mettait à le frapper » (vers 98-199). Quelques vers plus loin, c'est donc contre Thersite qu'il use du sceptre à contre-emploi, comme d'une arme : « Ainsi parla-t-il, et du sceptre il lui frappa le plat du dos et les épaules (σκήπτρω δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμω / πλήξεν) [...] une meurtrissure sanguinolente lui sortit du plat du dos / sous le choc du sceptre d'or (σκήπτρου ὑπο χρυσοῦ) » (vers 265-268). Une fois encore, Ulysse introduit un écart dans la norme, signalé par un écart dans la formule : à l'accusatif désignant le sceptre dans son usage rituel (σκήπτρον) se substituent un datif instrumental puis un génitif d'agent indiquant qu'Ulysse fait du sceptre un moyen, une arme, oubliant sa fonction solennelle et emblématique et transgressant ainsi les codes héroïques pour

12 Voir aussi Détiéne (1990 : 90) : « Tous tiennent le sceptre quand ils prononcent une parole qui engage la communauté ; lors d'une promesse solennelle (X 321 sq.), pour conclure un acte (VII 412), pour rendre un jugement (XVIII 505, XXIII 568) ».

13 Il emploie la même expression formulaire que Nestor (IX 99) en II 206 : « σκήπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, le sceptre et les *themistes* ».

14 Bouvier (2002 : 266, note 92) remarque, dans une autre perspective, que tout le passage du chant II est irrégulier.

asseoir son emprise avec violence sur son adversaire<sup>15</sup> (Perceau, 2007). Par ce jeu formulaire, le poète exprime le caractère brutal, inapproprié et disproportionné de l'action d'Ulysse, faisant ressortir par contraste la prise de position de Thersite dont il a donné à entendre les revendications.

Cet épisode est traversé de formules qui entrent en résonance avec d'autres épisodes et en soulignent les ambiguïtés : Thersite, le manant, est certes châtié pour son insolence face à un roi, mais il parle tantôt comme le grand héros Achille dont il reprend les arguments, tantôt comme le plus sage et le meilleur des orateurs, Nestor, dont il a la voix claire, tandis qu'Ulysse, qui le châtie de façon immotivée, déroge aux règles en le frappant lâchement dans le dos avec le sceptre, comme Apollon frappe Patrocle, mais dans un contexte diamétralement opposé.

L'exemple de Thersite est donc intéressant à plus d'un titre car il a suscité les interprétations les plus contradictoires : anti-héros par excellence et parodie du sage selon Pierre Chantraine (1963), il est même, dans la tradition de René Girard, une sorte de « *pharmakos* », de victime expiatoire, qui concentre en lui tout le « mal » qui peut infester la société héroïque (Thalman, 1988 ; Jouanno, 2005). Mais puisqu'il est avant tout le représentant du *laos*, la troupe, le peuple réduit au silence dans cette société aristocratique (Dodds, 1977 : 37-70), sa prise de parole audacieuse constitue une contestation du pouvoir en place, et elle permet au poète de poser des jalons dans la mise en question des prérogatives aristocratiques. Libanios, rhéteur du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., évoque déjà la proximité des arguments de Thersite avec ceux d'Achille et fait de lui le champion de la *parrhêsia*, le franc-parler, liberté de parole si prisée par Socrate puis par les philosophes cyniques.

Mais dans l'épopée, il faut être un *aristos*, un héros exceptionnel, comme Achille ou son pendant féminin Hélène, fille d'un dieu et d'une mortelle, pour avoir le privilège de révéler sans ambiguïté la face positive de l'audace.

### L'audace, une légitime revendication de liberté : l'exemple d'Hélène (*Illiade* III)

Dans l'épopée, les femmes dont la présence et la parole sont rares, sont non seulement absentes de l'espace public mais cantonnées à certaines activités dans le cadre étroit du foyer (Mossé, 1983 ; Loraux, 1989), en particulier le tissage. C'est ce qui ressort du formulaire associé à une scène récurrente, qu'on pourrait appeler scène typique de renvoi d'une femme à son activité domestique par un homme.

La première de ces scènes intervient au chant VI de l'*Illiade*. Le troyen Hector, en quête de son épouse Andromaque, la trouve hors du palais : affolée, elle en était sortie pour partir à sa recherche. À l'issue d'un échange verbal avec

15 L'éloquence d'Ulysse est d'ailleurs comparée à celle de Thrasymaque dans le *Phèdre* de Platon (261c2).

elle, il lui enjoint de rentrer à l'intérieur du palais où est sa place et où l'attendent ses activités domestiques (VI, 490-496) :

« Rentre au foyer // et songe à tes travaux à toi  
 (ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα // τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κὸμιζε,  
 métier et quenouille, // et donne ordre à tes servantes  
 de vaquer à leur travail (ἔργον) : // la guerre (πόλεμος) sera l'affaire  
 des hommes,  
 de tous, et la mienne surtout, ceux qui sont nés à Ilion. »  
 Ayant ainsi parlé, l'illustre Hector prit son casque à cimier. Et sa  
 femme aimée // déjà était en marche vers le foyer (οἶκόνδε βεβήκει),  
 se retournant sans cesse et répandant de tendres larmes.

72

Dans les quatre premiers vers formulaires, sont définies les normes genrées qui régissent l'espace : l'opposition entre intérieur et extérieur, *travaux* domestiques et *guerre*, vient ici doubler l'opposition entre Andromaque et Hector, féminin (*servantes*) et masculin (*hommes*), en un chiasme suggestif qui met ainsi face à face deux types d'activités sociales associés à chacun des deux genres (*tes travaux ... tes servantes ... travail / guerre ... hommes, ... moi*). Le caractère normatif de cette scène ressort de ce qu'elle constitue une scène typique, comme le confirme sa double occurrence dans l'*Odyssée* à propos de Pénélope.

D'abord au chant I, Pénélope a pris la parole devant Télémaque et les prétendants, mais elle est vite renvoyée dans ses appartements par son fils qui reprend à l'identique le formulaire d'Hector, avec une légère variation due aux circonstances d'énonciation propres à chacune des épopées (vers 356-364) : ici, ce n'est plus le *polemos* (la guerre), mais le *muthos* (vers 358 et vers 361), c'est-à-dire la parole d'autorité publique (Martin, 1989), qui est l'apanage des hommes.

Au chant XXI se rejoue la même scène, dans un écho plus direct avec l'*Illiade*, puisque c'est un emblème de la violence guerrière, l'arc, qui est désigné comme l'apanage des hommes en contraste avec les travaux domestiques féminins : Télémaque renvoie sa mère dans sa chambre en usant exactement du même formulaire (vers 350-359).

À chaque fois, les femmes exécutent l'ordre masculin sans la moindre protestation et avec une rapidité que met en évidence le narrateur en employant le verbe de mouvement au plus-que-parfait, dans la formule récurrente οἶκόνδε βεβήκει (« déjà elle était en marche », *Il.* VI, 495 = *Od.* I, 360, XXI 354). Dans ces trois passages parallèles, les deux femmes cessent aussitôt de parler et regagnent immédiatement leurs appartements, sans opposer la moindre résistance.

Comme les autres femmes, Hélène, personnage complexe (Perceau, 2012), puisqu'elle est à la fois épouse de l'achéen Ménélas et du troyen Pâris, est mise en relation avec le tissage : tantôt, à l'instar d'Andromaque ou de Pénélope, elle est

présentée comme pratiquant elle-même cette activité<sup>16</sup> ; tantôt elle apparaît en lien avec une tisserande<sup>17</sup> ou environnée d'objets relatifs au tissage<sup>18</sup>.

Pourtant, dès sa première apparition, Hélène tissant les hauts faits des héros épiques<sup>19</sup>, s'oppose de fait aux autres héroïnes de l'épopée, puisque la présence du motif de la guerre dans son activité de tisserande contredit pragmatiquement l'opposition établie par Hector entre le tissage, féminin et ancré dans le foyer, et la guerre, affaire des hommes à l'extérieur. Tisser la geste guerrière, c'est déjà, en quelque sorte, avoir l'audace d'entrer en concurrence avec le poète dans un univers où les aèdes sont des hommes.

D'autre part, le schéma narratif de la scène typique liée à Andromaque et Pénélope (parole féminine interrompue – locutrice renvoyée au tissage à l'intérieur du foyer) s'inverse dans le cas d'Hélène, grâce à un jeu de scène essentiel qui met en scène sa transgression des normes sociales en déroulant sa série d'actions à rebours du formulaire stéréotypé (tissage, foyer, réaction immédiate à une injonction, pleurs versés) : avertie par Iris de l'imminence du duel entre ses deux « époux », Hélène abandonne aussitôt son tissage pour s'élaner *hors de sa chambre* (vers 142) en versant de tendres larmes » (vers 142 = vers 496 du chant VI). Qui plus est, c'est à l'extérieur du palais qu'elle se précipite, pour gagner les remparts de Troie où, interrogée par le roi Priam, elle prend elle-même publiquement la *parole* devant les vieux conseillers troyens, ce qu'aucune autre femme ne fait jamais dans l'épopée.

Dans le cadre de cette scène typique, caractérisée par les écarts et les retournements, Hélène apparaît comme une femme qui transgresse les codes et manifeste, ce faisant, une forme de liberté hors-norme (Perceau, 2012). Mais son audace ne s'arrête pas là et finit par entraîner aussi la colère divine. À la fin du chant III, Aphrodite, désireuse de faire rentrer Hélène au palais où l'attend Pâris, mis à l'abri par ses soins dans la chambre, doit utiliser la menace pour la faire obéir (III 389-420). Or, comme il l'a fait pour Thersite avec l'effet que nous avons pu noter, le poète donne à entendre les paroles d'Hélène qui prennent, elles aussi, la forme d'un discours de contestation et de revendication. Cette scène se déroule de nouveau sur le fond de la scène typique étudiée précédemment, avec des écarts formulaires mettant en scène les transgressions d'Hélène.

Aphrodite adresse d'abord à Hélène, sous forme d'un discours rapporté de Pâris, l'injonction de « retourner au foyer » qui reproduit les éléments clefs du formulaire attribué à Hector et à Télémaque :

Sous cette apparence, la céleste Aphrodite lui dit, en élevant la voix :

- 16 Elle tisse un manteau double de pourpre, (III, 125-129) et offre à Télémaque un voile brodé de ses mains (*Odyssée* XV, 104-106).
- 17 À la fin du chant III, Aphrodite lui apparaît sous les traits d'une « vieille d'autrefois, d'une fileuse qui [...], exécutait pour elle de beaux ouvrages en laine », vers 366-368.
- 18 Hector trouve « Hélène l'Argienne assise là, entourée de captives, ordonnant à ses servantes de magnifiques ouvrages » (*Iliade* VI, 323-324), et elle ressemble à « Artémis à la quenouille d'or » (vers 122), avec ses servantes qui portent son nécessaire à tisser (*Odyssée* IV, 125-135).
- 19 Pour Philippe Rousseau (2003), la « toile d'Hélène » serait en quelque sorte l'archétype du motif épique, puisqu'Hélène tisse la matière même du récit de l'aède. Le tissage d'Hélène a souvent été interprété comme une illustration de l'activité réflexive de l'épopée sur elle-même et sur ses caractéristiques génériques.

« Viens par ici ! Alexandre t'invite à retourner au foyer  
Il est là, dans la chambre, sur son lit travaillé au tour. »

Mais cette fois encore, Hélène réagit à rebours d'Andromaque et de Pénélope, ce qu'exprime le poète par des variations formulaires : si, comme Pénélope face à son fils, elle est « emplie de stupeur » (ce qu'exprime l'emploi du même verbe pour les deux femmes : vers 398 // *Od.* I, 360), loin de se taire comme cette dernière ou comme Patrocle devant Apollon au chant XVI, Hélène ose tenir tête à la déesse en lui adressant un discours dont la longueur est inhabituelle (14 vers) et dans lequel elle la prend ironiquement à partie avec une vivacité insolente (vers 398-412) :

Pourquoi, ma divine, souhaites-tu ainsi me tromper ?  
Vas-tu m'emmener plus loin, en quelque lieu des villes bien peuplées  
de Phrygie ou de l'aimable Méonie,  
si tu as là aussi quelque homme mortel que tu aimes.  
Parce que Ménélas aujourd'hui a vaincu le divin Alexandre  
et qu'il veut emmener au foyer, moi, un objet d'horreur,  
c'est pour cela que tu es venue ici maintenant m'aborder, avec des  
pensers trompeurs !  
Va t'installer chez lui, renonce à la route des dieux !  
Que tes pas ne retournent plus vers l'Olympe !  
Jour après jour, sois malheureuse pour lui, et veille sur lui  
jusqu'au moment où il fera de toi sa femme (ἄλοχον), ou même son  
esclave (δούλην) !  
Non, moi, je n'irai pas là-bas (οὐκ εἶμι) – ce serait blâmable –  
Lui préparer son lit.

Non seulement Hélène conteste l'injonction du retour au foyer, omniprésente dans ce passage (vers 390, 404, 410), mais elle pousse l'audace au point de donner des ordres ironiques à Aphrodite (« Va t'installer chez lui, renonce, que tes pas ne retournent plus, sois, veille »). Comble de l'audace pour une femme dans le monde archaïque, elle va jusqu'à remettre violemment en cause le statut de la femme mariée qu'elle présente, à travers la focalisation d'Aphrodite, comme un servage : la femme mariée est une *alochos* (vers 409), littéralement celle qui partage la couche de son époux, et elle se met à son service, comme une esclave (*doulè*, vers 409). Son discours de contestation s'achève sur un refus définitif inscrit dans un « non ! » accompagné d'un futur.

La colère de la déesse devant une telle audace est immédiate (vers 413) : elle menace Hélène des pires châtiments, non seulement pour elle mais aussi pour les soldats des deux camps engagés dans la guerre (vers 414-417) : « Ne me provoque pas, obstinée ! Prends garde que dans ma colère (χωσαμένη), je ne t'abandonne ! / Je te haïrai comme je t'ai aimée jusqu'ici avec fureur ; / entre vos deux peuples, Troyens et Danaens, / je machinerai de funestes haines ; et toi tu périras, victime d'un sort cruel. ». C'est cette menace de s'en prendre aux autres à

cause d'elle qui conduit Hélène à se taire, momentanément, et à suivre la déesse contre son gré. Mais à peine entrée dans la chambre, elle reprend la parole pour adresser un violent discours de blâme à Alexandre (vers 428-436) avant d'accepter de le suivre (vers 447), comme elle a suivi la déesse (Perceau, 2012).

Cette mise en scène formulaire permet de mesurer l'audace d'Hélène, qui revendique une forme de liberté d'action (sortir de l'espace limité des femmes) et de parole (oser une parole publique, mais aussi quereller un dieu) dont le poète montre la légitimité en orientant une fois encore la perception et le jugement de ses auditeurs. Hélène ne sera pas punie par la déesse en dépit de son insolence, car elle sait, à la différence de Patrocle, s'arrêter quand la vie des autres est en danger, et sa parole (à la différence de celle de Thersite) est celle d'une femme semi-divine.

Son audace est à ce point perçue comme légitime et exemplaire qu'elle sert de modèle à d'autres poètes lorsqu'ils veulent à leur tour mettre en scène, en le questionnant, le statut des femmes dans l'Athènes du v<sup>e</sup> siècle. Le cas d'Antigone, telle qu'elle apparaît dans les *Phéniciennes* d'Euripide, en est particulièrement emblématique, car Euripide a sans aucun doute en mémoire le chant III de l'*Illiade* et, en particulier, l'épisode de la *teichoscopie* quand, au début de sa pièce, il fait monter Antigone sur le mur d'enceinte de Thèbes assiégée par les troupes de Polynice. C'est précisément grâce aux échos formulaires qui parlent à sa mémoire que le public athénien, dont l'éducation repose sur Homère, comprend ici l'allusion homérique.

Dès le prologue, la jeune Antigone, contrairement à l'usage mais avec la permission de sa mère Jocaste et accompagnée de son vieux pédagogue, est, comme Hélène, *sortie de l'appartement des femmes* pour monter, mais *en cachette*, sur la terrasse de l'enceinte du palais, lieu public par excellence, puisque c'est le toit du corps de garde, à l'autre extrémité du palais (vers 89-94). Le pédagogue informe les spectateurs du caractère audacieux de cette incursion de la jeune fille dans l'espace public, en faisant contraster l'extérieur, marqué par la guerre, avec l'intimité ordinaire de l'appartement des jeunes filles (vers 89-91) : « Puisque ta mère, *sortir de (ek-lipein)* l'appartement des jeunes filles / t'a laissé, pour *gagner la terrasse à l'extrémité du palais* / afin de voir l'armée argienne, // *sur tes prières*. »

Comme Hélène, Antigone, poussée par un vif désir (« sur tes prières ») transgresse volontairement la norme de répartition de l'espace entre hommes et femmes en se rendant sur le rempart extérieur ; comme Hélène, elle empiète sur le domaine masculin de la guerre (contraste rendu par la répartition des deux sphères dans le vers 91).

Le caractère transgressif de la scène, souligné par la place des mots dans les vers, est explicité dans les vers suivants par le pédagogue qui craint qu'Antigone ne soit vue en public par un homme et que la faute ne retombe sur lui : « Arrête, que je vérifie devant toi le chemin, de peur qu'un des citoyens ne fasse apparition sur la voie et qu'à moi ne vienne, comme esclave un vil blâme ». On constate, une fois encore, que l'audace, en tant qu'elle est transgression d'une norme instituée, risque toujours d'être punie.

La scène se referme en anneau sur un discours du pédagogue : de même qu'Hélène est forcée par Aphrodite à regagner sa chambre, Antigone est obligée par le pédagogue à regagner l'appartement des femmes, sous la contrainte d'un blâme public éventuel. Le mouvement d'inversion est bien noté dans le jeu des préverbes antithétiques qui expriment l'entrée (*es-*) et la sortie (*ek-*) (vers 193-194) : « Mon enfant, *rentre* dans le palais (*es-ba*) et sous le toit, / *dans* l'appartement des jeunes filles, *demeure* (*en parthenôsi mimne*) ».

Or, comme un *leit-motiv* destiné à caractériser l'audace d'Antigone, le motif de la transgression de l'espace, en relation avec une transgression des codes de genre, réapparaît à la fin de la pièce : animée du désir de pleurer ses frères morts et de manifester sa pitié pour son père Oedipe, Antigone a de nouveau gagné l'espace public extérieur : le roi Créon lui ordonne de rentrer, dans un discours caractérisé par le même jeu d'antithèses entre dehors et dedans, sortie (*ek-*) et entrée (*es*) (vers 1635-1638) :

*Quittant* (*ek-lipoûsa*) les lamentations [...],  
[...] *rentre dans* la maison (*domôn esô*),  
et garde toi vierge, du jour prochain  
dans *l'attente* où le lit d'Hémon *t'attend*.

Comme au chant III de l'*Illiade*, l'espace est ici clairement réparti entre l'intérieur, le lit nuptial, seul horizon d'attente de la jeune fille, et l'extérieur, le politique, réservé aux hommes. Or, non seulement Antigone, comme Hélène, n'obéit pas, mais elle va jusqu'à prononcer publiquement un discours de type politique, s'opposant violemment au roi Créon, comme Hélène face à Aphrodite, en proclamant qu'elle n'obéira pas à l'interdiction d'ensevelir son frère : « Eh bien moi (*ἐγώ*), je l'ensevelirai, même si la cité (*πόλις*) l'interdit ! » (vers 1657).

Pour la faire taire, la faire rentrer dans le palais, et tenter de rétablir l'ordre et la norme du genre, Créon songera même à employer la force : « Saisissez-la pour l'entraîner *dans* la maison (*es domous*) » (vers 1660). Pourtant, même ainsi menacée, Antigone reste à l'extérieur, pour accompagner son père dans son exil, manifestant, par son refus audacieux d'occuper l'espace domestique selon les normes, sa résistance aux lois imposées par les hommes.

Ces quelques exemples permettent de comprendre comment, dans le cadre de l'oralité formulaire, le poète peut user de stratégies langagières qui mettent en évidence des comportements et/ou des paroles audacieux. Mais surtout, ils montrent que toutes les transgressions ne se valent pas : certaines, dans la focalisation du poète, se révèlent condamnables, en particulier si elles témoignent d'irréflexion, d'*hubris* ou d'*anaideia* et reposent sur des motivations égoïstes ; mais d'autres formes d'audace doivent au contraire être valorisées, lorsqu'elle amènent à réfléchir sur certaines structures figées, ce que réussit le poète en orientant la réception et le jugement des auditeurs par des variations formulaires qui témoignent à la fois de son art poétique et de son engagement éthique.



## Auteur

Sylvie Perceau

Université de Picardie Jules-Verne, TRAME (EA 4284)

[perceaus@orange.fr](mailto:perceaus@orange.fr)

## Œuvres citées

- ADKINS, Arthur, W., H., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- ARENDT, Walter, *Die typischen Szenen bei Homer (Problemata 7)*, Berlin, Weidmann, 1933.
- BAKKER, Egbert, *Poetry in speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1997.
- BLOCK, Elisabeth, "The Narrator Speaks. Apostrophe in Homer and Vergil", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 112, 1982, p. 7-22.
- BOUVIER, David, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Millon, 2002.
- CHANTRAINE, Pierre, « À propos de Thersite », *L'Antiquité classique*, 32, 1963, p. 18-27.
- DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, Maspero, 1990.
- DODDS, Éric R., *Les Grecs et l'irrationnel*, 1959, trad. fr. Paris, Flammarion, 1977.
- DUBEL, Sandrine, « Essai de dramaturgie homérique : sur le parcours héroïque de Patrocle dans l'Iliade », in DUBEL S., GOTTELAND S. et OUDOT E. (dir.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 23-41.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *La Cithare d'Achille*, Urbino, Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- GERNET, Louis, « Droit et pré-droit en Grèce ancienne », *L'Année sociologique*, 3<sup>e</sup> série 1948-1949, Paris, PUF, 1951, p. 21-119.
- JOUANNO, Corinne, « Thersite, une figure de la démesure ? », *Kentron*, 21, 2005, p. 181-223.
- LESKY, Albin, *Göttlich und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1961.
- LETOUBLON, Françoise, « La Patroclie, exploits et mort du héros (Iliade XVI) », *L'Information littéraire*, 2005/4, p. 3-11.
- LEVET, Jean-Pierre, *Le Vrai et le Faux dans la pensée grecque archaïque*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- LORAUX, Nicole, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.
- MARTIN, Richard, *The Language of Heroes. Speech and performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- MOSSE, Claude, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1983.
- MUELLNER, Leonard, *The Anger of Achilles. Mēnis in Greek Epic*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1996.
- NAGY, Gregory, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Le Seuil, 1994 (éd. orig. en anglais, 1979).
- PARRY, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

- PERCEAU, Sylvie. *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris, Peeters, 2002.
- PERCEAU, Sylvie, « L'un chante, l'autre pas. Retour sur la phorminx d'Achille », *Gaia* 9, 2005, p. 65-85.
- PERCEAU, Sylvie, « Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère », in MALHOMME Florence et WERSINGER Anne-Gabrièle (dir.), *Mousikè et Aretè, La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, Paris, Vrin, 2007 (17-38).
- PERCEAU, Sylvie, « Voix auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssée* : de l'engagement éthique à la figure d'autorité », in RAYMOND E. (dir.), *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, CEROR 39, Paris, 2011, p. 33-56.
- PERCEAU, Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », in VALLETTE Emmanuelle (dir.), *Voix énonciatives et pragmatique des formes de discours, Cahiers Mondes anciens*, 3, 2012, p. 1-17.
- PERCEAU, Sylvie, « Avant la théorie. *Mimèsis, poièsis, ekphrasis* dans la poésie homérique », in CAYE Pierre et MALHOMME Florence (dir.), *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Collection Rencontres, Classiques Garnier, 2018, p. 15-48.
- RIEDINGER, Jean-Claude, « Les deux *aidôs* chez Homère », *Revue philologique*, n° 54, 1980, 62-79.
- ROSE, Peter, « Thersites and the plural voices of Homer », *Arethusa*, n° 21, 1988, p. 5-26.
- ROUSSEAU, Philippe, « L'intrigue de Zeus », *Europe*, n° 865, 2001, p. 120-158.
- ROUSSEAU, Philippe, « La toile d'Hélène », in BROZE Michèle, COULOUBARITIS Lambros, HYPILANTI Aimilia, MAVROMOUSTAKOS Platon et VIVIERS Didier (dir.), *Le Mythe d'Hélène*, 2003, Ousia, Bruxelles, p. 9-44.
- SPINA, Luigi, « L'homme qui vécut soixante-sept vers (Thersite dans la littérature antique et moderne) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, 2001, p. 277-297.
- THALMANN, William, G., « Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad* », *Transactions of The American Philological Association*, vol. 118, 1988, p. 1-28.
- WATHELET, Paul, « Apollon dans l'*Iliade* », *Entretiens sur l'Antiquité gréco-romaine*, n° 5, Liège, 1982, p. 57-77.
- WERSINGER, Anne Gabrièle, « *Aidôs*. Ce qu'Homère apprend au philosophe contemporain », in *Mélanges de littérature et linguistique offerts à Françoise Létoublon*, textes réunis par F. DELL'ORO et O. LAGACHERIE, *Gaia*, n° 18, 2015, 387-403.
- YAGAMATA, Naoko, « The apostrophe in Homer as part of the oral technique », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 36, n° 1, 1989, p. 91-103.
- ZABOROWSKI, Robert, *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée*, Varsovie, Stakroos, 2002.