



**Homère**  
***L'Iliade***

CLASSIQUES  
TEXTE ABRÉGÉ

*Séquence réalisée par  
Bruno Rémy,  
professeur de lettres,  
5 séances – 26 pages*

## « L'Iliade », d'Homère

*L'école des loisirs* propose, dans la collection « Classiques » une *Iliade* accessible aux élèves des collèges. On s'accordera à reconnaître que les épopées homériques constituent l'un des fondements de toute culture classique. Il importe donc que les enfants y aient accès comme à des ensembles narratifs continus et pas seulement sous forme de fragments. Or les éditions de *L'Iliade* ou de *L'Odyssée* destinées au public scolaire offrent soit des morceaux choisis, soit des versions intégrales dans des traductions difficiles, voire franchement illisibles. Il fallait abréger, et si nous avons fait ce choix, c'est que les conditions de création et de diffusion orale de ces poèmes ont déterminé une structure telle qu'il est possible de supprimer des épisodes sans affecter le reste de l'œuvre. Quant à la traduction de Leconte de Lisle, parfois fautive et généralement trop archaïsante, elle devait être remaniée profondément, ce qui a été fait à partir du texte grec.

*L'Iliade* est d'un abord sans doute plus difficile que *L'Odyssée* ; le texte tel que nous l'avons établi nous semble cependant accessible à des élèves de cinquième. Le travail exposé ici requiert autonomie, capacités de recherche et de synthèse documentaires, en même temps qu'il vise à les développer. À leur entrée en collège, les enfants sont confrontés à une augmentation considérable du matériau écrit qu'il leur faudra traiter sur des modes très différents : on leur demande de lire pour retenir, pour s'informer, pour analyser, pour lire, de lire des énoncés problématiques, chaque lecture débouchant sur une production écrite spécifique. Le cours de français ne prend finalement en compte qu'une part infime de ces actes de lecture et d'écriture ; et, le plus souvent, on n'y apprend pas à traiter les énoncés documentaires, type de textes que les élèves vont rencontrer dans les matières à contenu encyclopédique (histoire, géographie, sciences physiques, etc.). On s'accordera par ailleurs à reconnaître que l'autonomie dans le travail, la maîtrise de l'écrit et des prémisses de l'abstraction sont parmi les enjeux principaux de la scolarité en collège. Ce détour pour que soit justifié le travail que nous proposons et qu'en soit comprise la finalité.

En effet, nous considérerons dans un premier temps *L'Iliade* comme une source documentaire permettant de dégager une série de représentations dans lesquelles les Grecs ont pu, à un moment de leur histoire, se reconnaître. Nous avons ainsi relevé un certain nombre de thèmes sur lesquels les élèves pourront effectuer un travail de recherche et synthèse à partir du texte. On apprend ainsi à lire d'un point de vue de documentation, à relever des données brutes, à les traiter, à les classer selon les catégories abstraites qu'on a pu dégager. Puis, poursuivant l'étude thématique, nous proposerons l'analyse d'un extrait ; enfin, partant d'un ensemble de textes d'époques différentes, nous tenterons de dégager les représentations de la guerre qui les traversent ou qu'ils mettent en place.

## I. Présentation de l'œuvre en classe

(deux séances)

Les recherches préparatoires effectuées par les élèves se divisent en deux volets :

*1. Qu'est-ce que la guerre de Troie ? Pourquoi a-t-elle eu lieu ? Comment s'est-elle terminée ?*

**Objectif** : restitution du contexte fictif de *L'Odyssée*. Prise de contact avec l'univers mythologique et légendaire des Grecs, précédant la lecture et y préparant.

*2. Qui est Homère ? Qu'est-ce qu'un mythe ? une légende ? une épopée ? Qu'est-ce qu'un aède ? Comment travaille-t-il ?*

**Objectif** : caractérisation du texte, de son mode de production.

Il est souhaitable que le travail soit réparti entre les élèves de la classe. Le contenu du premier volet étant essentiellement narratif, on le réservera pour les élèves que des recherches plus abstraites et définitionnelles risqueraient de rebuter. Précisons toutefois que ceux qui travailleront sur le second volet bénéficieront de l'aide fournie par l'introduction de l'édition.

### 1. Le contexte fictif

- Situer sur une carte murale Troie (approximativement), l'Asie mineure, Mycènes, Sparte, Ithaque, Aulis.
- Pourquoi ces lieux ? La question sert d'amorce au récit de la guerre de Troie.

**Troie** est la ville de Paris, fils du roi Priam.

**Mycènes** est la ville d'Agamemnon, chef de l'armée grecque.

**Sparte** est la ville de Ménélas, époux d'Hélène.

**Ithaque** est la ville d'Ulysse.

**Aulis** est le point de ralliement de l'armée grecque, le lieu où fut sacrifiée Iphigénie.

Apparaissent ainsi des personnages, des rôles, une histoire.

### 1. Pâris / Hélène / Ménélas

La querelle d'Héra, Athéna et Aphrodite pour la pomme de la discorde (Eris) sur laquelle a été gravée l'inscription « *À la plus belle* ». Pâris est choisi pour arbitre ; Héra lui offre l'empire d'Orient, Athéna la sagesse, Aphrodite l'amour de la plus belle femme au monde. Pâris décrète que la pomme d'or revient à la déesse de l'amour et part à la recherche d'...Hélène, qu'il enlève. Ménélas demande aux rois grecs de l'aider à laver l'affront.

### 2. Ménélas / Agamemnon / Iphigénie

Les Grecs s'assemblent dans la baie d'Aulis ; Agamemnon prend la tête de l'armée. Mais les vents sont défavorables, empêchant les navires de lever l'ancre ; les soldats s'impatiente. Un oracle révèle qu'Artémis exige d'Agamemnon qu'il

sacrifie sa plus belle fille en réparation d'une offense qu'il a faite à la déesse. Le roi accepte l'oracle, Iphigénie est sacrifiée (au moment d'être égorgée, elle est transformée en biche par Artémis).

*Qu'est-ce qu'un sacrifice ?* Sens profane / religieux : le sacrifice d'Iphigénie comme reste déguisé de sacrifice humain et peut-être d'anthropophagie. On pourra aussi ultérieurement traiter le mot *sacrifice* en lexicologie : étymologie, éléments formants (< sacr- ; -fice/-fier >) et dérivés de ces éléments, sens contextuels, renvois.

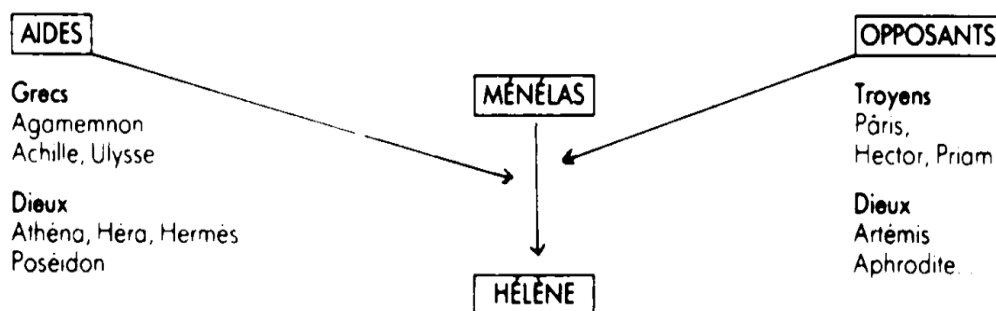
### 3. Autres actants de cette guerre, les dieux

*Qui sont-ils ? Dans quel camp se rangent-ils ?*

**Troie** : Arès, Apollon, Artémis, Aphrodite.

**Grecs** : Héra, Athéna, Hermès, Héphestos, Poséidon.

On note l'absence de **Zeus** qu'on demande aux élèves d'essayer d'expliquer. Roi de l'Olympe, il ne prend part aux querelles humaines qu'en dernier recours et en arbitre suprême. Les autres dieux interviennent dans les affaires humaines, ils arrêtent les combats, etc., soit par des dons magiques, soit par des interventions surnaturelles. Les hommes ne sont pas libres de leurs actes ni de leurs pensées ; on le verra dans *L'Odyssée*. Le tout peut être synthétisé dans le schéma suivant :



## 2. Qu'est-ce qu'une légende ?

La guerre de Troie nous est connue par des récits légendaires et notamment par *L'Iliade* qui en raconte un épisode. La question se pose donc de savoir ce qu'on entend par *légende* et par les notions voisines de *mythe* et d'*épopée*. Il ne s'agit pas tant de fixer des catégories littéraires que de faire jouer les **lignes de partage** du vrai et du faux, de l'imaginaire et du réel, du rationnel et de l'irrationnel.

### 1. Définition

Il y a de fortes chances pour que les élèves associent spontanément, avant toute recherche, les adjectifs *légendaire* et *faux*. C'est de là qu'il faut partir.

*Que veut-on dire lorsqu'on dit : « C'est une légende ! » ?* (« Il dit qu'il a mis en fuite à lui tout seul trois cents Indiens ; son histoire d'Indiens, c'est de la légende ! »). Les élèves répondront : ce n'est pas vrai, c'est imaginaire, c'est exagéré... On montre alors que la notion d'exagération suppose un fait réel transformé par un processus

mental et affectif, un processus imaginaire. L'exagération peut être un phénomène individuel ou collectif. « *Il* » n'a peut-être jamais parlé de trois cents Indiens. L'**amplification**, la **déformation** peuvent être progressives. L'histoire se transmet de bouche à oreille ; chaque narrateur y ajoute du sien, du merveilleux.

On parle encore, de façon tout aussi analogique, de la légende ou de l'épopée d'une équipe de football, d'un grand sportif, etc. *Que désigne-t-on ainsi ?* Une période de gloire dont on se souvient avec nostalgie comme d'un temps révolu et perdu. Les exploits sont racontés des dizaines de fois jusqu'à être exagérés. Le récit établit une espèce de communion entre des individus qui célèbrent des héros. Très souvent ce type de « légende » est lié à une génération qui se reconnaît comme telle dans ces récits qui en sont la **mémoire collective**.

Grossièrement, le même phénomène se produit autour des exploits d'Ulysse et des héros de la guerre de Troie. Sa **portée** est toutefois bien plus large puisque les récits homériques ont été un des produits et agents de l'identité grecque pendant des siècles.

Cela mis en place, les élèves sont invités à produire une définition de la légende. Il s'agit de synthétiser les éléments retenus (récit, exagération, production collective et nationale). Les définitions des trois notions en question sont à peu près les suivantes :

- **Légende** : récit collectif inspiré d'événements réels transformés et embellis par l'imagination.
- **Épopée** : long poème destiné à glorifier un héros national ou un événement important de l'histoire d'un peuple. L'épopée est une fixation de la légende.
- **Mythe** : récit collectif dont les actants représentent souvent des forces de la nature (ciel, eau, vent...). Le mythe est une façon d'expliquer et d'organiser le monde : qu'est-ce que le soleil ? Pourquoi y a-t-il alternance des saisons, du jour et de la nuit ? etc.

## 2. La guerre de Troie, légende et histoire

*Qu'y a-t-il de légendaire dans la guerre de Troie ?*

- On ne la connaît que par des récits fictifs.
- Son origine : une querelle divine.
- La participation d'éléments surnaturels, des dieux.
- Des procédés d'exagération, dans les combats notamment.

Aucune source archéologique ne permet d'authentifier la légende.

*Qu'a bien pu être cette guerre en réalité ?*

Une expédition punitive (l'histoire d'Hélène étant l'« idéalisation » d'un motif plus trivial ou économique), une razzia visant à se procurer des chevaux (les Troyens sont définis comme « *éleveurs de chevaux* »), rares en Grèce continentale, ou encore un conflit résultant de la fuite des Achéens vers l'Asie mineure devant les envahisseurs doriens ? On ne le saura jamais.

L'événement réel ne peut plus être identifié, faute d'autres sources. Est-ce à dire que la légende n'a rien à voir avec la réalité et qu'elle n'apporte aucun renseignement utile à l'historien ? Non, car il reste la description de l'armement, des techniques de combat, des navires, d'objets divers, la référence à un ordre social, à des croyances et pratiques religieuses, à la façon dont des hommes pensaient, parlaient, etc.

### *Quelle est la condition pour que se crée une légende ?*

Est-il possible aujourd'hui de transformer, d'amplifier un fait historique dans un récit légendaire ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui oppose la légende à l'histoire ?

Il apparaîtra que l'élaboration d'une légende n'est possible que dans des sociétés sans écriture ou dans des sociétés où l'écriture n'est que peu diffusée. Cette explication est certes partielle ; il n'existe sans doute pas de nation sans légende, c'est-à-dire sans imaginaire collectif fondateur. Mais, en tant que récit plus ou moins constitué, la légende a disparu des sociétés où l'écriture est largement diffusée.

## **3. Les origines mythiques de la guerre de Troie**

En cinquième, il suffira de rafraîchir les mémoires et / ou de renvoyer les élèves à l'introduction du livre et à un dictionnaire de mythologie aux entrées *Guerre de Troie*, *Pâris*, *Hélène*, etc.

En classe, on fait rappeler l'origine du conflit telle que la rapporte le mythe : la déesse de la discorde, Éris, jette entre Athéna, Aphrodite et Héra une pomme d'or portant l'inscription « *À la plus belle* ». Les trois déesses se disputent le fruit ; Zeus suggère de recourir à un arbitre pour trancher leur querelle. Cet arbitre sera le plus beau des mortels, Pâris, un jeune berger qui est, en fait, le fils de Priam et d'Hécube, les souverains de Troie. Un oracle ayant prédit que l'enfant causerait la ruine de la cité, ses parents l'avaient abandonné, mais il a été sauvé. Plus tard, le prince-berger est reconnu et réintégré au palais. (Sur ce thème du destin inexorable, on peut raconter le mythe d'Œdipe.) Pâris, donc, doit choisir : Athéna lui offre la sagesse et la victoire au combat, Héra l'empire d'Orient, Aphrodite l'amour de la plus belle des mortelles, Hélène. Et c'est à la déesse de l'amour qu'il remet la pomme de Discorde. (On note l'expression lexicalisée *pomme de discorde* : sujet de discussion, de conflit). On sait la suite.

## **3. Le mythe comme récit des origines**

Ce récit achevé, on amorce la réflexion en demandant aux élèves ce qui en fait l'aspect mythique. Par quelque détour que ce soit, on arrivera à mettre en évidence le recours au surnaturel, l'intervention du divin comme éléments de réponse. C'est alors la fonction et les implications de cette intervention qu'il importe de dégager. À quoi sert l'intervention surnaturelle dans le récit ou par rapport à l'événement que constitue la guerre de Troie ? On voit que c'est la cause, l'origine si l'on préfère, qu'elle détermine. Priam aura donc raison de disculper Hélène (pp. 33-34) : nous sommes dans un **univers où l'homme n'est pas responsable de ses actes** ; il est agi par le destin. On le verra tout au long du texte, et c'est une

première donnée fondamentale. Or la cause ultime de la guerre de Troie, c'est Éris. Le mot signifie « discorde ». Ainsi, à l'origine de l'événement qui fut pour les Grecs la guerre par excellence, l'image même du conflit humain (et *L'Iliade* le donne à lire sous tous ses aspects : guerrier, certes, mais aussi verbal, politique à l'assemblée ou au conseil), il y a le principe du « conflit ». La figure **concrète** du dieu recouvre un principe **abstrait**<sup>1</sup>. C'est là une deuxième donnée fondamentale. Mais l'explication ne s'énonce pas en termes abstraits : il y a mythe, *muthos*, c'est-à-dire récit : la narration est un mode d'explication du monde. Là où nous disons « *parce que* », le mythe dit « *depuis que* » : la temporalité recoupe la causalité ; **l'origine est la cause**. C'est le troisième point essentiel. On aura intérêt à utiliser le relai d'autres récits mythiques pour illustrer ce qu'on veut mettre en place.

Le **mythe de Déméter et Perséphone** fournit un exemple clair. Du jour où Perséphone est enlevée par Hadès, Déméter, la déesse de la terre nourricière, se met en deuil et cesse de produire : les arbres et les plantes dépérissent un à un et, avec eux, les hommes. Comme la situation ne peut s'éterniser, les autres dieux imposent le compromis suivant : Perséphone passera un tiers de l'année aux enfers – et Déméter cessera de donner ses fruits aux hommes –, les deux autres tiers avec sa mère qui remplira alors sa fonction nourricière. On comprend que sont expliquées ainsi les saisons, leur alternance et leur retour. Avant l'enlèvement de Perséphone, les fruits de la terre étaient abondants toute l'année ; depuis l'enlèvement, il y a des saisons. Le mythe partage toujours le temps en un avant et un après ; un « autrefois » et un « depuis que ». La pensée rationnelle répond qu'il y a quatre saisons en zone tempérée parce que la durée d'ensoleillement y varie selon la position de la Terre par rapport au Soleil, entre autres. Le **mythe** est donc un récit des origines dont les personnages sont l'incarnation de principes abstraits ou de forces naturelles. L'histoire qu'il raconte est une tentative d'explication et d'organisation du monde. Peut-être ne sera-t-il pas inutile de préciser aux élèves que *L'Iliade* ne raconte qu'un **épisode très bref** de la guerre de Troie, que quelques jours d'un conflit qui a duré dix ans. L'histoire commence dans la dixième année par une violente querelle entre Achille et Agamemnon.

---

1. « Abstrait » et « concret » sont, bien sûr, des termes à expliciter. On peut s'arrêter pour les élèves à la distinction suivante : les termes concrets renvoient à des réalités matérielles, souvent palpables, alors que la catégorie de l'abstrait regroupe les réalités immatérielles : idées, sentiments, qualités. La balance est un objet concret, la justice une notion abstraite ; Éris comme personnage est une réalité concrète, la discorde est une notion abstraite. Les élèves objecteront qu'Éris n'existe pas. À quoi l'on répondra que le problème n'est pas de savoir si elle existe, s'il s'agit d'une réalité effective, mais si ceux qui nous en parlent le font comme d'une réalité concrète ou abstraite. Dégrouper les notions de concret et de réalité effective est difficile pour l'élève ; du moins le problème est-il bien souvent pour eux, particulièrement en cours de français, où l'on travaille sur des représentations et sans contenu encyclopédique, de savoir si « ça existe ». C'est ainsi qu'ils font chevaucher « concret » et « existe », ce qui les empêche de comprendre l'opposition concret / abstrait. On pourrait encore répondre à leur objection que l'amour est abstrait mais qu'il existe. L'exemple de la balance et de la justice n'est pas innocent : il renvoie au symbole qui matérialise l'abstrait ; et c'est par le biais du symbole qu'on peut le mieux aborder la distinction.

## II. Thèmes de recherche

Nous en proposons trois, chacun d'eux étant confié à un groupe d'élèves au sein duquel le travail est réparti. Il s'agit d'aboutir à un exposé synthétique, écrit et oral, des données du texte sur chacune des questions proposées. L'intérêt, nous l'avons dit, est de faire traiter de l'information documentaire aux enfants. Comme les données sont éparpillées, et parfois implicites, il y a inmanquablement un travail de lecture et d'écriture : on ne pourra recopier stérilement une source documentaire ; le savoir aura été dégagé, produit ; les élèves se le seront approprié.

Les sujets de recherche sont donnés **avant la lecture de l'œuvre**. Ainsi celle-ci devient-elle active puisqu'elle s'accompagne d'un **repérage** : il faudra lire crayon en main. Mais les élèves risquent d'éprouver des difficultés d'organisation ; on aura donc intérêt à réserver deux ou trois séances au cours desquelles on fera le point sur la lecture de l'œuvre, la conduite de l'investigation, les questions de méthode.

1. *L'armement et les techniques de combat.*
2. *Deux antihéros : Thersite et Pâris.*
3. *Les représentations de la mort et les rites funéraires.*

### 1. Armement et techniques de combat

C'est l'exposé le plus simple. On peut le diviser comme suit :

- Établir la liste des armes offensives et défensives utilisées dans les combats de *L'Illiade*. Quels sont les matériaux utilisés pour leur fabrication ? Qu'est-ce que les « dépouilles » ? Relever les passages qui font mention d'armes spéciales.
- Comment est organisée l'armée ? Qui la commande ? Qu'est-ce que le conseil et l'assemblée ? Comment l'armée combat-elle ?
- Établir le déroulement type d'un combat singulier.

Il n'est pas utile de fournir les références dans le texte aux élèves : les passages permettant de traiter les questions sont nombreux et facilement repérables. Lorsque les élèves auront fait le travail de relevé et de classement, on pourra leur poser les questions qui induiront les plus simples des conclusions que nous tirons ; les autres éléments d'analyse seront apportés par le professeur au cours de l'exposé.

**L'armement** : la scène d'armement de Patrocle, par exemple (p. 106), peut servir en partie à établir la liste suivante :

| ARMES DÉFENSIVES                                                                                                               | ARMES OFFENSIVES                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cuirasse en bronze<br>Jambières<br>Couvre-chevilles<br>Casque à panache, en bronze ou en cuir<br>Bouclier en bronze ou en cuir | Deux lances ou piques qu'on lance ou dont on frappe l'adversaire<br>Une épée dont on se sert après la lance dans le corps à corps<br>Un arc pour les fantassins ; l'arc n'est pas une arme de héros (cf. plus bas, Pâris) |

Char et chevaux font également partie de l'équipement du héros.

Aucune arme n'est en fer : les épopées homériques sont nées à l'âge du bronze. S'il est question de fer dans *L'Illiade*, c'est dans des expressions lexicalisées (« *cœur de fer* », par exemple), signe que le texte s'est constitué **progressivement** en intégrant des réalités et des représentations appartenant à des **époques différentes**. Les armes sont objets de valeur ; on les récupère sur les cadavres. Elles constituent alors les dépouilles pour lesquelles on se bat farouchement. Il y a bien évidemment dans *L'Illiade* des armes spéciales : celles d'Achille d'abord, sa lance en frêne du Pélion qu'il peut seul brandir (p. 106), ou le bouclier forgé par Héphaïstos ; des armes magiques, telle l'épée que tient Poséidon (p. 93), ou la fameuse égide que se partagent Athéna et Apollon. Les chevaux de Trôs aussi, que récupère Diomède, sont doués d'un pouvoir surnaturel (p. 52). Ce sont ainsi tous les attributs militaires du héros dont le texte offre à un moment donné une version exemplaire. On songe à Durendal, l'épée de Roland. En revanche, le seul arc qui soit spécialement mentionné, c'est celui de Pandare pour son inefficacité (pp. 51-52), et le fils de Lycaon le promet à la destruction.

**Organisation de l'armée et modes de combat** : les données sont ici plus éparpillées et sans doute moins nettes. On peut commencer par la question du commandement.

– Si les deux armées sont conduites par deux **chefs** (Agamemnon et Hector), ceux-ci, et tout particulièrement Agamemnon, ne semblent pas exercer de fonction stratégique particulière. Si Hector est plus en avant, ce n'est pas tant en raison de sa position hiérarchique qu'à cause de sa place dans le récit, face à Achille. Le rôle militaire d'Agamemnon n'apparaît finalement qu'aux pages 45-46, lorsqu'il passe en revue les troupes et exhorte ses hommes.

– Chez les Grecs comme chez les Troyens, les chefs de guerre, les anciens, se réunissent au **conseil** (p. 71) où se prennent les décisions. En fait, le conseil est une espèce d'état-major des héros. Chaque héros est un roi (« *les rois enfants de Zeus* », dit la formule) ; il commande aux hommes de son royaume qui l'ont suivi à Troie, et ceux-ci ne combattent que derrière lui.

– Par ailleurs, le texte distingue les **fantassins** des **combattants avec char** (cf. pp. 46, 52). Cette distinction recouvre généralement une division hiérarchique : les héros, les seigneurs combattent avec char ; le peuple va à pied. Le char est conduit par un écuyer ; le combattant en descend pour affronter l'adversaire. Il n'y a pas encore de cavalerie ; les chevaux ne sont pas montés.

– Pour ce qui est des **techniques guerrières**, il convient d'opposer le combat singulier hors des lignes, qui met aux prises deux héros, à la bataille rangée où l'on utilise les armes de trait. Cette opposition rejoint évidemment la précédente (seuls les héros s'avancent hors des lignes pour combattre), mais surtout les deux types d'affrontement correspondent à deux modèles narratifs différents : la vision d'ensemble essentiellement descriptive et métaphorique et le récit du duel dont le schéma doit être dégagé plus bas.

– Mais la caractéristique principale, c’est l’**absence de tactique**, de plan de bataille. Rares sont les passages qui font référence à des considérations stratégiques : Nestor est le seul à disposer ses hommes (p. 46) ; ailleurs, Patrocle cherche à couper la retraite aux Troyens (p. 109), Hector divise son armée en cinq corps (p. 86), Polydamas propose le repli derrière les murs (p. 126), Achille coupe l’armée troyenne en deux (p. 135) ; c’est tout. On peut, sur ce point, renvoyer les élèves à un manuel d’histoire ou à une encyclopédie présentant une quelconque bataille napoléonienne, par exemple, et leur demander quelles différences ils relèvent dans la conduite de la guerre. Si la guerre moderne prévoit le placement des troupes, leurs mouvements, si elle suppose des cartes, des plans, une représentation abstraite et une anticipation des événements, les Troyens et les Achéens se massacrent au gré d’allers-retours dans la plaine du Scamandre. C’est que, dans l’épopée homérique, le combat est fondamentalement **singulier** ; la figure exemplaire de la guerre, c’est le **duel** ou l’**exploit** : exploits de Diomède ou d’Ajax, duels de Pâris et Ménélas, de Patrocle et Sarpédon, d’Achille et Hector, etc. On a finalement l’impression que le but final de la guerre importe peu ; du moins ne semble-t-il pas tant de prendre Troie ou de chasser les Achéens que de conquérir pour soi une belle gloire.

À ce titre, la pratique qui consiste à retirer ses armes à l’adversaire qu’on vient de tuer est significative. Car, d’un point de vue stratégique, pour qui veut prendre Troie ou rejeter les Achéens à la mer, est-il bien logique, en plein combat, face à des milliers d’adversaires, de s’arrêter pour dépouiller un mort ? Nestor, qui invite les Achéens à ne plus s’y attarder (pp. 59–60), sait bien que non. C’est donc que les armes ont une autre valeur que marchande : elles sont ici comme un **trophée**, une marque de victoire et de gloire. Le combat singulier n’est véritablement achevé que lorsqu’on s’est emparé des attributs guerriers de l’adversaire, qu’on l’a dépossédé d’une part de lui-même. Il y a contiguïté entre le héros et ses armes : que l’on songe à Patrocle revêtant celles d’Achille (p. 104) ou au fait qu’Hector les endosse à son tour dans un geste lourd de sens et de provocation.

**Le modèle du combat singulier** : on peut partir de plusieurs exemples, comme les combats de Pâris et Ménélas (pp. 37 et suivantes), de Diomède et Pandare (pp. 53 et suivantes), de Patrocle et Sarpédon (p. 111), etc. L’affrontement commence souvent par une invective, puis les combattants lancent leur pique ; si aucun des deux n’a atteint son adversaire, les guerriers entrent en contact pour se battre à l’épée. Lorsqu’ils ont perdu leurs armes, ils se saisissent de pierres. La mort s’accompagne le plus souvent d’une description anatomique précise et violente ; elle peut être suivie d’un outrage verbal du vainqueur au vaincu. Le vainqueur cherche alors à s’emparer de l’armure du vaincu (éventuellement de son corps pour lui faire subir un traitement outrageux : mutilation, exposition aux prédateurs). S’engage alors un nouveau combat, les compagnons du mort cherchant à empêcher le dépouillement.

## **2. Thersite et Pâris : deux antihéros**

La notion d’antihéros doit être préalablement définie : un antihéros est le contraire d’un héros, soit un personnage construit en opposition à la figure héroïque et aux valeurs qu’elle incarne. Pour montrer que Thersite et Pâris sont des antihéros, il faut donc savoir ce qu’est un héros selon *L’Iliade*. C’est, bien sûr, un guerrier que distinguent sa **force** – il brandit des pierres que « deux hommes

*d'aujourd'hui ne [...] soulèveraient pas* » (p. 54), par exemple – et son **courage** – il combat toujours hors des lignes. Mais si l'on veut dégager les valeurs qui régissent l'action du héros, il convient de relever dans son discours les termes qui les délimitent. C'est d'abord à ce que disent Diomède, Achille ou Hector que l'on s'intéressera. On fournit les références suivantes aux élèves, en leur demandant de produire un tableau à deux colonnes où apparaîtront les termes désignant les **qualités** et les **défauts selon la morale du héros** :

- scène d'Hector et Andromaque (pp. 66 et suivantes) ;
- Diomède (pp. 53 et 71-72) ; Hector (p. 144) ; Nestor (p. 100).

On peut opérer le classement suivant :

| POSITIF         |        | NÉGATIF   |       |
|-----------------|--------|-----------|-------|
| Ardeur          | GLOIRE | Fuite     | HONTE |
| Courage         |        | Lâcheté   |       |
| Combat en avant |        | Faiblesse |       |
| Vaillance       |        |           |       |

Il apparaîtra que tout se joue entre deux pôles : l'un, répulsif, celui de la honte, et l'autre, attractif, celui de la gloire. Dans les deux cas, c'est le **renom** qui importe, la parole des autres : Hector y fait référence dans les deux discours que nous avons cités. Si la fuite – et il en est question dans tous les discours cités, de façon implicite ou explicite – est source de honte, c'est que la finalité du combat est la gloire. « *J'ai appris [...] à combattre toujours en première ligne pour la gloire immense de mon père et la mienne* », dit Hector. On peut alors proposer aux élèves d'analyser la réponse d'Achille à Ulysse (pp. 77 et suivantes) au regard de ce qu'ils auront dégagé de la morale du héros. Il y verront que, dans sa colère, Achille semble près de choisir une solution antihéroïque (la vie), lui le héros par excellence. Il importe aussi qu'ils saisissent l'antinomie vie-durée (« *ma vie sera longue* ») / gloire-éternité (« *ma gloire sera impérissable* »). Le héros n'est pas du côté de la vie ; il fait le choix de la **mort** et c'est ce choix qui le constitue comme héros. Mais regardons de plus près. Lorsqu'il dit : « *On enlève bœufs* », etc., Achille pose implicitement que la finalité de la guerre est l'enrichissement, et il choisit la vie, comme bien le plus précieux ; il fuit donc le combat comme un lâche. Pourtant, ce n'est pas dans le choix, dans la décision qu'il se révèle antihéros, c'est dans les prémisses car, pour le héros, la finalité de la guerre n'est pas l'enrichissement, mais la gloire, le *kleos*.

Cela posé, on s'intéressera aux figures de Pâris et de Thersite.

– **Pâris** : on peut partir des divinités tutélaires. Athéna ou Apollon soutiennent Achille, Diomède, Hector ; Pâris est protégé d'Aphrodite à qui Zeus rappelle (p. 57) qu'elle n'est pas faite pour les « *œuvres de guerre* ». Comment son protégé le serait-il ? Mais on s'appuiera essentiellement sur le **chapitre intitulé « Pâris et Ménélas »**, et particulièrement sur la scène des pages 29 et suivantes. Les élèves s'intéresseront au comportement du personnage, à la description qui en est faite et aux reproches que lui adresse Hector. À sa première apparition sur le champ de bataille, le fils de Priam agit en apparence comme un héros : il s'avance hors des lignes et provoque les Argiens. Mais à peine voit-il Ménélas qu'il se replie. Est-ce à

dire que Pâris n'est pas un héros, car on verra aussi bien Hector fuir devant Achille ? En fait, l'ironie et la dénonciation procèdent de la juxtaposition des deux attitudes. Mais, à y regarder de plus près, l'**ironie** de l'aède est perceptible dès la description du personnage : Pâris collectionne les armes – arc, épée, lances – de la façon la plus incohérente (*cf.* thème précédent). Cette surcharge de signes dénonce une vanité. D'autant que l'arme de Pâris est l'arc, comme le montre la scène de la page 30, soit une arme qui connote<sup>2</sup> la lâcheté : celui qui l'utilise frappe de loin et s'abrite derrière les lignes. Que le texte mentionne la « *peau de léopard* » quand il devrait nommer la cuirasse est aussi significatif d'une intention ironique : l'accoutrement de Pâris sur le champ de bataille est ridicule. On a vu que le héros était en quête de gloire et que la parole des autres, le renom, déterminaient son comportement. On lira donc avec intérêt ce que les autres disent de Pâris. Et d'abord Hector : « *Si seulement tu n'étais pas né ! Cela eût mieux valu que d'être méprisé de tous. Ils doivent bien rire, maintenant, les Achéens chevelus.* » Pâris est sans ambiguïté rejeté du côté de la honte, car le rire, on le verra avec Thersite, exclut. Ailleurs (p. 63), Hélène lui reprochera de n'être pas sensible aux humiliations. Quant aux termes insultants qui désignent Pâris (« *le coureur de femmes, le séducteur* », p. 30) ou ses attributs, dont Hector dénonce la vanité (cithare, dons d'Aphrodite, chevelure, beauté), ils sont implicitement opposés aux attributs et qualités du héros. Ils renvoient aux plaisirs et à la vie quand le héros est en quête d'une belle mort. Ce n'est pas un hasard si *L'Iliade* montre Pâris à deux reprises dans la chambre, lieu du plaisir amoureux (p. 39) ou lieu féminin (p. 62) qui s'oppose au lieu héroïque du champ de bataille. D'ailleurs, Zeus ne conseille-t-il pas à Aphrodite d'abandonner le champ de bataille ?

– **Thersite**, dont le nom signifie « effronté », est une autre figure d'antihéros (pp. 25 et suivantes). Il remplit un peu la fonction d'un bouffon ; on demandera donc aux élèves une brève **recherche sur les rôles de bouffon et de fou**.

**Description** : Thersite est caractérisé par sa difformité physique, dont le texte multiplie les indices. C'est d'ailleurs le seul personnage de toute *L'Iliade* dont le corps fasse l'objet d'une description. Au regard des seules épithètes de nature qui caractérisent les héros, cette description apparaît d'une singulière précision, et l'on est conduit à opposer cette présence très concrète et triviale du corps de Thersite à l'absence (sublime ?) du corps du héros. On pourrait objecter les descriptions anatomiques des blessures, mais elles ne caractérisent pas des individus et le corps y apparaît morcelé, jamais dans sa totalité.

**Fonction** : Thersite est plus encore antihéros par la fonction qu'il remplit : il est là pour susciter le rire (« *pourvu qu'il fût rire les Achéens* »). Le rire n'apparaît cependant qu'avec la souffrance du personnage (ou le mime de cette souffrance ?) ; c'est donc un rire qui exclut, qui rejette hors de la communauté guerrière des héros. Thersite sert ainsi de cristallisateur, fournit une image négative du héros. Mieux, il permet d'évacuer le conflit provoqué par Achille, car que dit Thersite que n'ait dit Achille ? Son effronterie de bouffon répond sur le mode comique à la colère du fils de Pélée : Thersite est, au plein sens du terme, un antihéros.

---

2. « Dénotation » / « connotation » : les notions peuvent être ici définies rapidement. Un mot renvoie à une réalité qu'on appelle son référent, ou signifié ; bref, il désigne. Ainsi, l'adjectif « noir » désigne-t-il une couleur. Mais à ce même adjectif peuvent s'attacher des valeurs ou des sens annexes : le noir peut ainsi connoter la mort. Les connotations **changent** selon le contexte, les époques, les civilisations, les locuteurs : en Inde, la couleur du deuil est le blanc, par exemple.

### 3. Les représentations et rites de la mort

On peut suggérer trois axes de recherche : – une recherche de vocabulaire, à partir du texte ; – une recherche sur les croyances liées à la mort et sur la représentation de l’au-delà ; – une recherche sur les rituels de la mort.

Le texte de *L’Iliade* fournit toujours le point de départ documentaire ; on renverra cependant à des sources complémentaires qui permettront, notamment, de mettre en perspective les croyances et pratiques dégagées. Si le dernier chapitre livre l’essentiel des informations, le thème de la mort court tout au long de l’œuvre. Les élèves chargés de son étude devront donc effectuer, en cours de lecture, un **relevé des occurrences du thème**, c’est-à-dire en établir le champ lexical<sup>3</sup>. Il importe au préalable de montrer que le mot a des significations très variées qui supposent qu’on n’en parle pas de la même façon. La mort, c’est à la fois l’au-delà, le fait de mourir – dans son aspect physique et comme ultime acte social –, une déesse et un dieu représentant entre autres un principe abstrait.

#### Vocabulaire

On pourra objecter le caractère aléatoire d’une telle étude étant donné qu’il s’agit là d’un texte traduit. Précisons, à ce titre, qu’il y a derrière le mot « mort » de notre traduction plusieurs mots grecs dont les nuances n’ont pas d’équivalent en français. Si l’on est soi-même helléniste, on pourra procéder à une étude de vocabulaire. Quoi qu’il en soit, l’objectif n’est pas ici philologique et nos observations s’appuient toujours sur les épithètes du mot ou les termes qu’il détermine, jamais sur le mot « mort » lui-même. Les instruments auxquels les élèves auront recours ici et dont ils apprendront alors le maniement, si besoin était, sont les suivants : – un dictionnaire de langue, de préférence *Le Robert* ; – un dictionnaire de grec (Bailly), facultatif. Pour qu’ils puissent y chercher un mot, il faut leur avoir enseigné l’alphabet grec et leur donner – comme nous le faisons ci-dessous – le mot grec à chercher ; – un dictionnaire latin, facultatif aussi ; – un dictionnaire étymologique, dans l’hypothèse où l’on n’utiliserait pas les précédents.

#### Les épithètes de la mort

On demandera aux élèves en charge de ce thème de relever dans le texte, au fil de leur lecture, les occurrences du mot « mort », en notant la référence et l’environnement immédiat du mot. Il apparaîtra qu’il est le plus souvent complément d’un nom ou accompagné d’une épithète. De fait, comme il s’agit d’un terme clé de *L’Iliade*, il est toujours inclus dans une formule<sup>4</sup>, soit dans un groupe qui est au moins

---

3. **Champ lexical** : ensemble de mots recoupant un même secteur de réalité, se rattachant à un même thème (à ne pas confondre avec **famille lexicale** : ensemble des dérivés d’un même élément radical – *enfant*, *enfanter*, *enfantillage*). La **famille étymologique** regroupe les dérivés d’un même étymon – s’ajoutent alors aux précédents *infantile*, *infante*, par exemple, où s’est conservée la forme latine *infans*. Ces deux notions seront utilisées plus bas). **Champ sémantique** : ensemble des sens contextuels d’un mot.

4. On sait que les aèdes composaient et chantaient leurs poèmes à partir d’une trame narrative et d’un trésor de formules dont la répétition soulageait la mémoire et permettait de préparer le vers suivant. Ces formules peuvent se développer sur plusieurs vers comme elles peuvent ne constituer qu’une partie du vers : c’est alors pour des raisons rythmiques que l’on choisira telle ou telle épithète, que l’on dira « *la noire mort* » ou « *le gouffre de la mort* ». L’aède avait tout intérêt à constituer une série de formules balayant le champ lexical des thèmes centraux et les diverses figures rythmiques possibles à partir d’un mot.

autant un segment rythmique qu'une unité sémantique. Les formules du texte sont les suivantes :

– « **Mort** » + **épithète** : « *noire mort* » / « *la mort rouge* » (« *et le destin puissant entrèrent dans les yeux* ») / « *mort cruelle* » / « *triste mort* » / « *la mort mauvaise* ».

L'épithète la plus fréquente est « **noire** » (*-kêr mélaina*, en grec). Elle renvoie à l'association topique de la mort et de l'obscurité. À ce titre, l'épithète doit être rapprochée des formules relevées plus bas et qui procèdent à la même association thématique : « *le sombre nuage de la mort* », « *la mort couvrit ses yeux* ». On sait qu'en Occident le noir connote la mort ; il y est la couleur du deuil. À l'inverse, la promesse de vie éternelle et de résurrection dans la religion chrétienne est promesse de lumière – une telle promesse n'existe bien sûr pas chez les Grecs de l'Antiquité. Les élèves qui auront travaillé sur les mythes de la mort (deuxième volet de recherche) sauront que Mort est fille de Nuit, selon Hésiode et la *Théogonie*. Dans *L'Iliade* (p. 115), les deux jumeaux fils de Nuit, Mort et Sommeil, enlèvent, sur l'ordre d'Apollon, le corps de Sarpédon. On peut encore relever les trois passages où un personnage s'évanouit : Énée (p. 54), Hector (p. 95) et Andromaque (p. 153). Le mot « nuit » y remplace le mot « mort » dans des formules identiques ou très proches de celles que l'on trouve ailleurs pour dire la mort. On a respectivement : « *une nuit sombre couvrit ses yeux* », « *une nuit noire enveloppait ses yeux* », « *Alors une nuit sombre couvrit ses yeux* ». Toute cette parenté mythologique, qu'illustre dans la langue la similitude des expressions, se crée autour du thème de l'obscurité, des ténèbres. L'autre épithète de couleur, « **rouge** », n'apparaît qu'une fois dans la version abrégée (p. 109). Elle évoque un autre aspect de la mort que le contexte manifeste clairement : la mort violente et sanglante, celle des descriptions anatomiques de mise à mort.

L'opposition des deux épithètes, « noire » et « rouge », doit conduire à un retour sur les sens contextuels – le champ sémantique – de l'adjectif « noir », en français. Les notions d'abstrait et de concret ont déjà été mises en place, on les fera rejouer ici. « Noir » désigne une **couleur** mais il a aussi des **sens abstraits** : l'humour noir est cruel ; un regard noir est un regard mauvais ; avoir des idées noires, c'est être triste (sens enregistrés dans le dictionnaire). On a déjà compris : on retrouve ici les épithètes abstraites relevées plus haut : triste, mauvaise, cruelle. Quand bien même la mort serait liée à l'héroïsme et à ses valeurs (*cf.* article précédent), à la gloire, les épithètes qui en accompagnent le nom sont péjorativement connotées.

– **Autres formules** : « *gouffre de la mort* » / « *le sombre nuage de la mort l'enveloppa* » / « *la mort l'enveloppa* » (variante de la précédente) / « *la mort couvrit ses yeux et ses narines* » / « *les lourdes mains de la mort* ».

Les occurrences de l'expression « *gouffre de la mort* » sont nombreuses. L'image du gouffre doit être rattachée à celle de la descente aux enfers, plus exactement chez Hadès. Il faut donc évoquer la répartition du monde entre les trois frères Zeus, Poséidon et Hadès, le premier héritant du monde céleste, le deuxième du monde terrestre et le troisième du monde souterrain. Au gouffre promis aux mortels s'oppose, à l'autre bout d'un axe vertical, l'Olympe des immortels, inaccessible. La récurrence de l'image de l'**enveloppement** dans la représentation de la mort (le *mourir*, pour parler comme Montaigne) est intéressante à relever dans la mesure où elle nous est étrangère : le français dit que la mort prend, surprend, enlève, emporte, etc., jamais qu'elle enveloppe. L'image des **lourdes mains** s'inscrit, elle, dans le contexte guerrier et de violence.

## Vocabulaire des rites funèbres

On relèvera, au fil du texte, les mots suivants, qu'il ne sera pas inutile de définir, voire d'étudier : « tombe », « tombeau », « stèle », « urne », « funérailles », « funèbre », « sépulture »... On renverra donc les élèves à un dictionnaire de langue (*Robert*), et, pour retrouver le sens des étymons, au Bailly pour le grec, au Gaffiot pour le latin ou à des dictionnaires étymologiques. Chaque mot, par le système des renvois, est l'occasion de traiter de dérivés, de « synonymes », ou de mots du même champ lexical.

– « **tombe** » / « **tombeau** ». Le second mot est dérivé du premier, dont l'étymon est grec : *tumbos* (τύμβος). On notera la spécialisation des deux mots (« tombe » = fosse recouverte d'une dalle / « tombeau » = monument funéraire servant de sépulture). En grec, et dans *L'Iliade*, on trouve *tumbos* pour la tombe et *sêma* (σῆμα) pour le tombeau. Le détour n'est pas sans intérêt, puisque, en consultant un dictionnaire grec, on verra que *sêma*, c'est le signe (voir « sémaphore »), qui assure, en l'occurrence, de la mémoire et manifeste la gloire. Lorsque Agamemnon maudit les Troyens (p. 59), il lie l'absence de tombeau à l'oubli : « *Que tous ceux d'Ilion disparaissent, sans sépulture, voués à l'oubli !* »

– « **Sépulture** ». Vient du mot latin *sepultura*, lui-même dérivé de *sepelio* = ensevelir. Le premier sens en français est ensevelissement d'un mort (« inhumation »). Donner une sépulture, c'est enterrer (« inhumer » de *inhumare*, formé sur « humus », terre. On lui opposera « exhumier », en rappelant le sens des deux préfixes). Par extension, la sépulture désigne le lieu d'ensevelissement.

– « **Stèle** » (p. 113). Monument funéraire, pierre tombale, portant une inscription. Étymon grec *stêlê* (στήλη).

– « **Funérailles** » et « **funèbre** » (funéraire, funeste...). Dérivés latins (ou bas latins) d'un radical *funus* = funérailles.

– « **Urne** » (du latin *urna*). C'est un vase, celui où l'on dépose les bulletins de vote, comme celui qui renferme les cendres d'un mort dont le corps a été brûlé. Dans le même champ lexical (signalé par les renvois du *Robert*), on verra « crémation », « crématoire », « incinération », « cinéraire », etc.

– Reste le mot « **deuil** » dont l'étymon *dolus* signifie douleur. Il n'est pas inintéressant de montrer que douleur, deuil, dolent, endolori, etc. sont de la même famille étymologique (un radical latin > trois radicaux français).

## Croyances et représentation de l'au-delà

Pour traiter de ce volet, les élèves disposent du texte de *L'Iliade* : les informations sur les croyances liées à la mort et à la représentation de l'au-delà y sont éparses ; une lecture attentive s'impose donc. On donnera comme référence complémentaire le chapitre intitulé « Le pays des morts » de la version abrégée de *L'Odyssée*. On peut aussi consulter un dictionnaire mythologique aux entrées Hadès, Thanatos (ou Mort). Pour les Grecs – pour les poèmes homériques du moins –, il semble au premier abord qu'il y ait une vie après la mort. Encore convient-il d'essayer de savoir comment ils se la figuraient, si tant est finalement que l'on puisse parler de vie. On peut conseiller aux élèves, s'ils la connaissent, de partir d'une représentation chrétienne de la mort et de l'au-delà. S'ils disposent d'une référence, en relevant les écarts, ils sauront mieux dégager les spécificités des croyances grecques telles que les textes les manifestent.

Bien sûr, tout autre système de croyances familial des élèves peut servir de point de comparaison (on gagnera même à utiliser la diversité des références religieuses).

On fait donc poser **trois croyances** : – l'existence d'une âme (*anima* = souffle vital) ; – l'immortalité de l'âme ; – l'existence d'un au-delà bipartite : Paradis et Enfer.

À partir de là, on peut poser les questions :

*Qu'est-ce que l'âme d'après nos textes ? – Quelle représentation nos textes donnent-ils de l'au-delà ? – Comment passe-t-on du monde des vivants au monde des morts ?* (Question qui amorce le troisième volet de recherche.)

Le terme d'« **âme** » appellera vraisemblablement une élucidation. Dans les religions chrétiennes, l'âme, immatérielle et éternelle, est opposée au corps, matériel et périssable. À la mort, elle quitte le corps, s'en libère. L'une et l'autre sont totalement dissociés ; le corps n'est conçu que comme une prison provisoire du principe spirituel qu'est l'âme. Si elle est immatérielle, il est aussi impossible de la représenter ; elle échappe à toute perception sensible. On verra qu'il en va tout autrement dans nos textes. Dans *L'Iliade*, le mot (*psukhê*, ψυχή apparaît à plusieurs reprises : lors du récit de la mort d'un héros (par exemple, Patrocle, p. 119 ou d'Hector, pp. 149-150, dans la même formule : « *Son âme quitta ses membres et s'envola chez Hadès, pleurant son destin, abandonnant sa force, sa jeunesse* »), ou lorsque l'âme de Patrocle vient réclamer des funérailles à Achille dormant (p. 155). Ce dernier passage a dû être résumé. On peut renvoyer les élèves à une version complète de *L'Iliade*, ou leur donner une copie du début de l'adresse de Patrocle à Achille :

*« Ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes d'Hadès. Des âmes sont là, qui m'écartent, m'éloignent, ombres de défunts. Elles m'interdisent de franchir le fleuve et de les rejoindre, et je suis là, à errer vainement à travers la demeure d'Hadès aux larges portes. Va, donne-moi ta main, je te le demande en pleurant. Je ne sortirai plus désormais de l'Hadès quand vous m'aurez donné ma part du feu. »* (Trad. Paul Mazon.)

Enfin, dernière source, le chapitre du « Pays des morts » de *L'Odyssée* permet également de définir une **conception homérique de l'âme**. Si l'âme apparaît bien comme ce qui « survit » au corps et rejoint l'au-delà, elle garde toutes les particularités physiques du défunt : Achille reconnaît Patrocle à sa taille, à sa voix, etc. Il y a donc une matérialité de l'âme, même si elle échappe à l'embrassement, qui distingue nettement la représentation homérique de la représentation chrétienne. Quand bien même elle quitte le corps, elle n'en est pas le principe contradictoire, mais en prolonge l'apparence au-delà de la mort. Et le terme d'apparence, les scènes d'apparition des âmes dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*, les mots « vapeur », « ombre », « fumée » ou « songe » qui servent alors de comparants, font surgir le thème de l'illusion, comme si la mort était une réduction de l'être à une présence trompeuse, une **image**. On songe (!) à la figure du fantôme. Et l'étymon grec de fantôme est *phantasma* (φάντασμα), qui signifie vision.

Autre différence de taille : il n'y a **aucune promesse** de résurrection ni de félicité éternelle au-delà de la mort, et la séparation du corps et de l'âme n'est pas conçue comme une libération d'une enveloppe charnelle interdisant le bonheur véritable. Ainsi l'âme pleure et regrette la force et la jeunesse abandonnées prématurément (*cf.* formule) ; Achille mort va jusqu'à souhaiter une vie de misère et de servitude plutôt que celle qu'il mène chez Hadès (*cf.* *L'Odyssée*). C'est que le pays des morts n'a rien d'un paradis : alors que le paradis chrétien se donne comme espace de lumière,

l'Hadès est caractérisé par l'obscurité ; alors que le paradis chrétien est situé dans le ciel (verticalité ascendante), l'Hadès est un monde souterrain (« *Et toi, maintenant, tu descends chez Hadès, dans les profondeurs de la terre* », dit Andromaque à Hector dans ses lamentations, p. 153). Il n'est que le pays des morts, à jamais coupé du monde des vivants. Cette **division** est fondatrice, et le voyage d'Ulysse, unique et incroyable – le texte y insiste –, réalise une transgression. Pour remettre en cause la séparation des deux univers (thème récurrent dans la mythologie – dans *L'Odyssée*, Hélios, après le massacre de ses troupeaux, menace d'aller porter la lumière chez Hadès, de renverser ainsi l'ordre du monde), il faut donner à boire aux morts le sang des animaux sacrifiés. On comprend que le sang est figure de vie ; il est aussi, par le biais du sacrifice, figure et agent du lien vivants-morts.

À partir de ces observations, on voit qu'il est bien difficile de parler d'une croyance en une vie après la mort dans les poèmes homériques. Il y a bien un pays des morts, bien une croyance en l'âme, mais au sein d'un partage du monde en monde d'en haut (Zeus), monde terrestre (Poséidon) et monde d'en-bas (Hadès), qui n'admet que d'exceptionnelles transgressions. Le royaume d'Hadès s'apparente plutôt au Shéol des anciens Hébreux, souterrain, sans communication avec Dieu ou les vivants. Toutefois, on passe bien – une fois et dans un seul sens – du deuxième au troisième, et ce passage est l'objet de **croyances** et de **rites essentiels**. Les élèves auront relevé les nombreux passages où les guerriers promettent d'abandonner les corps de leurs adversaires, sans sépulture, aux chiens et aux oiseaux. Hector supplie Achille de rendre son corps à Troie, de ne pas l'outrager. Certes, comme tout rite de passage, l'hommage funèbre est un acte social, fondamental, et c'est la mémoire du défunt qui est en jeu – notamment par le tombeau-signes, on l'a vu –, mais, surtout, sans crémation ni rituel funéraire, l'âme du mort est condamnée à l'errance : le discours de Patrocle cité ci-dessus le montre bien. Or le mort qui n'a pas été incinéré et qui revient, tel un fantôme, dans le monde des vivants, transgresse lui aussi la division des espaces et, comme celui qui n'a pas trouvé sa place, il ne peut trouver le repos. On comprend la signification du voyage d'Ulysse aux Enfers : il est l'aboutissement de son errance de vivant.

### *Les rituels de la mort*

Il reste donc à dégager du dernier chapitre les pratiques du deuil et les rites funèbres qui assurent le mort de son passage dans l'au-delà. Nous donnerons en référence quelques pratiques rituelles relevant de domaines culturels différents qui pourront faire l'objet d'une comparaison et d'une exploration.

#### **Les manifestations de la douleur**

Le deuil désigne à la fois un sentiment – la douleur éprouvée à la mort de quelqu'un – et l'ensemble des signes qui manifestent et accompagnent la perte d'un proche (porter le deuil, c'est s'habiller de noir). Il concerne donc la personne autant comme individu particulier, dans son intériorité, que comme personne sociale aux gestes et attitudes codifiés. Lorsque Achille s'écarte des autres pour pleurer seul, lorsque le texte nous le montre insomniaque, c'est à la dimension individuelle du personnage que nous avons affaire ; en revanche, dans de nombreux actes liés au deuil de Patrocle, on repère un comportement réglé par un rituel que l'on retrouve, par exemple, chez Priam. Ce sont ces gestes qu'il s'agit d'observer :

– La souillure. À l’annonce de la mort de Patrocle, Achille « *saisit à pleines mains la cendre du foyer* » et en souille son visage (p. 122). Priam a « *la tête et le cou couverts de boue* » (p. 159). L’un et l’autre se roulent sur le sol.

– Les lamentations. Alors que l’expression bruyante du deuil semble devoir être dans le monde méditerranéen depuis longtemps déjà le privilège des femmes, on voit les hommes, et singulièrement Achille, se lamenter et pleurer à de nombreuses reprises. Les larmes et les lamentations – appelant les consolations de la mère – ne semblent pas entrer en contradiction avec la virilité héroïque. Elles ne sont pas non plus confinées dans la sphère du privé (pudeur) : on pleure **en commun** ; Priam mène le deuil entouré de ses nombreux fils, Achille de ses compagnons. On notera la présence de « *pleureuses* » aux gestes très ritualisés (cris, coups sur la poitrine, p. 122), à qui obligation est faite de pleurer nuit et jour autour du cadavre (p. 128). Ailleurs (p. 168), le texte mentionne les chanteurs qui guident le chant funèbre, repris par les gémissements des femmes.

– La mutilation symbolique. Achille s’arrache les cheveux (p. 122), les Myrmidons ont recouvert le cadavre de Patrocle des cheveux qu’ils se sont coupés (p. 156), puis c’est toute sa chevelure qu’Achille coupe et offre à son ami.

### Les funérailles

Nous nous contenterons ici de donner les différentes étapes et les références textuelles. Définir ce qui doit l’être et recomposer le déroulement des funérailles ne sera pas un exercice trop difficile pour les élèves :

- embaumement (pp. 128 et 165) ;
- deuil (lamentations, processions, sacrifices, cf. ci-dessus et pages 127, 165) ;
- crémation, inhumation des cendres (pp. 156 et suivantes) ;
- jeux funèbres.

### Autres rites funèbres

Nous faisons état ci-dessous de rites funéraires de deux cultures différentes. On pourra aussi utiliser des documents iconographiques (photos de tombes, de cimetières, de cérémonies, etc.) ou en appeler au témoignage des élèves pour montrer comment la mort est chaque fois un moment important de la vie sociale.

« Chez les Indiens des plaines en Amérique du Nord (Sioux, par exemple), les morts n’étaient ni brûlés ni enterrés. On exposait le cadavre pendant la durée du deuil ; le deuil était conduit par les femmes de la famille. Puis le corps, roulé dans une peau ou une étoffe avec sa pipe, ses « charmes » et ses outils personnels, était placé sur un échafaudage ou un arbre hors du village. On déposait de la nourriture et quelques offrandes sous la sépulture et l’on sacrifiait le cheval du mort pour qu’il l’accompagne dans l’au-delà. La tête et la queue de l’animal étaient fixées aux montants de l’échafaudage. Il semblerait que ces mêmes Indiens aient procédé à des enterrements secondaires des ossements du mort après que le corps s’était décomposé.

En Thaïlande, comme dans la plupart des pays d’Asie du Sud-Est et en Inde, on incinère les morts. Le cercueil est placé sur le bûcher et

recouvert d'un pavillon funéraire (quatre bambous soutenant un toit de tissu blanc) symbolisant le mont central de l'univers, le Merou. L'officiant a placé le cadavre tête vers l'ouest. Le feu est allumé ; alors les assistants défilent devant le bûcher en y jetant une petite torche allumée, des copeaux de santal, des bâtonnets d'encens ou des fleurs. Quand tout le monde a défilé, l'officiant retire trois morceaux de bois et déclare que l'âme a tout à fait quitté le corps et que chacun peut rentrer chez soi. Le lendemain ou trois jours plus tard, la famille apporte des offrandes de nourriture et fait, en compagnie de l'officiant, trois fois le tour du lieu de crémation. Les ossements sont alors ramassés et lavés ; certains d'entre eux sont placés dans une urne qu'on conservera à la maison, les autres sont enterrés ou jetés dans un fleuve ou encore gardés dans un monument. »

Catalogue de l'exposition du laboratoire d'ethnologie  
du Muséum d'histoire naturelle, *Rites de la mort*.

### III. Analyse d'un extrait

La place nous manque malheureusement pour mener à bien l'analyse complète d'un extrait. On pourra, au gré des chapitres, insister sur l'art formulaire (*cf.* séquence sur *L'Odyssée*), sur la place des dieux dans le monde de *L'Illiade* et leurs interventions dans la guerre, sur la rhétorique des discours des personnes (certains d'entre eux pourront être appris ou travaillés en lecture oralisée), etc. Nous proposerons simplement quelques axes d'étude pour la description du bouclier d'Achille, pp. 130-132.

Le texte est habité d'une contradiction apparente dont on dégagera les divers éléments. On peut demander au premier abord ce qui semble **curieux** dans le texte, compte tenu qu'il décrit le décor figuré d'un bouclier, soit une réalité visuelle et inanimée. On note la **réurrence des indications sonores** : chant qui s'élève, musique qui résonne, vaches qui meuglent, voix frêle. De même les arguments des querelleurs ou des assaillants sont lisibles dans l'image. Alors qu'il rend compte d'une représentation plastique et fixe et devrait donc être **descriptif**, le texte est souvent **narratif**, produisant comme une animation des scènes décrites. On en relèvera les **indices** : passé simple, indices temporels, gestion des premier et arrière-plan narratifs par l'alternance imparfait / passé simple (« *Les animaux approchaient [...] Vite, les hommes cachés bondirent* »). En permanence la description fait coexister sur un même plan des moments qui se succèdent dans le temps (« *Lorsqu'ils arrivaient [...] et ils repartaient* »).

À cette contradiction il est possible de trouver plusieurs réponses. La première, la plus difficile pour les élèves, c'est que le bouclier d'Héphaïstos n'existe pas ; l'aède ne le décrit pas en le regardant, il l'invente et se sert pour le décrire de ses propres moyens et schèmes descriptifs. Le vocabulaire, les formules utilisés sont empruntés à une rhétorique qui n'a rien à voir avec le langage pictural. Dans les expressions « *cithare sonore* », « *voix frêle* », « *belle complainte* », « *vin doux* », les adjectifs n'ont aucune valeur descriptive réaliste, ils relèvent d'un topique. Pourtant, les peintres se sont

trouvés confrontés à ce problème d'une représentation picturale d'un récit, c'est-à-dire de l'intégration de la temporalité dans une image. La peinture des vases grecs montre qu'on a pu y répondre en présentant justement sur un même plan, simultanément pour l'œil donc, des phases différentes d'un épisode, procédé qu'on observe dans certaines miniatures médiévales et dans de très nombreuses représentations de légendes de saints. Il serait utile d'en montrer aux élèves. Plus tard, au XIX<sup>e</sup> siècle, on inventera la bande dessinée.

On pourrait aussi bien souligner le caractère surnaturel de l'objet, œuvre d'un dieu, comme le texte le fait d'ailleurs : « *Et, bien qu'elle fût d'or, la terre noircissait derrière eux, pareille à une terre labourée.* » L'artiste dénonce ici, c'est-à-dire énonce, comme à plaisir, le miracle de la représentation ; et c'est dire à quel niveau de conscience esthétique et critique étaient parvenus les Grecs du VII<sup>e</sup> siècle. Enfin le bouclier se donne justement comme une image globale du monde, ainsi que le signifie la présence du soleil et de la pleine lune en même temps. Reste alors à montrer quelle image du monde est donnée ici (les deux cités et comment elles s'opposent ; les activités humaines ; les systèmes d'organisation sociale, etc.).

## IV. Étude littéraire thématique

*L'Iliade* est le poème de la guerre, le premier de notre culture sans doute, aussi fondateur et fondamental que la *Chanson de Roland*. Sa lecture en classe fournit l'occasion d'une étude thématique à partir d'un groupement de textes. Nous n'avons que l'embarras du choix, tant la guerre est un thème privilégié de notre littérature. C'est, bien sûr, qu'elle est une activité sociale majeure et souvent une expérience individuelle forte, sinon incontournable, à la limite parfois de l'indicible. L'étude des quatre textes que nous avons retenus permettra de couvrir une vaste période (Moyen Âge, XVI<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) et de rendre compte de divers types de discours (épique, parodique, ironique...). Il s'agit d'extraits des œuvres suivantes : la *Chanson de Roland*, *Gargantua*, *Candide*, *À l'Ouest, rien de nouveau*. On supposera que *L'Iliade* est connue des élèves.

La façon dont on combat, les armes qu'on utilise ont, certes, des incidences sur la manière dont l'individu vivra l'expérience guerrière et dont la littérature en rendra compte. Mais, en réalité, il n'y a que deux grandes ruptures dans l'Histoire : la première consacre le passage de la prééminence de la figure du combat singulier à la bataille rangée (et encore s'agit-il sans doute d'une rupture dans la représentation puisque la « piétaille » existait dans les guerres médiévales ; Georges Duby montre bien dans *Le Dimanche de Bouvines* comment c'est le duel, le tournoi qui modélise la représentation de la bataille) ; la seconde rupture se produit en 1914-1918 quand la « machine » annule l'engagement physique individuel (la guérilla ou la résistance fourniront alors des contre-modèles où l'exigence d'affrontement pourra être satisfaite). Ce n'est donc pas à une histoire des pratiques militaires à travers les textes que nous convions les élèves, mais à une analyse de quelques discours de la guerre.

## *Chanson de Roland*

Si nous proposons la lecture de cet extrait, c'est qu'il s'agit d'un fragment d'épopée, soit d'un texte de même statut que *L'Iliade*. Ce sera donc l'occasion, dans un premier temps, de rappeler rapidement les **caractéristiques de la guerre dans le poème homérique** :

- deux modèles pour décrire le combat : la vision d'ensemble de l'armée (p. 29, par exemple, ou pp. 47-48) se distingue nettement du récit de combat singulier ;
- récit centré sur les héros et donc sur l'exploit (Diomède, Ajax, Hector, Patrocle et Achille). *L'Iliade* se présente comme une suite d'exploits accomplis par un héros investi d'une fureur qui lui donne une force surhumaine.
- une telle représentation suppose exagération et recours au merveilleux. L'exagération va jusqu'à la participation au combat d'éléments que nous considérons comme inanimés ; la guerre prend une dimension cosmique : combat du Xante et d'Héphaïstos, de l'eau et du feu ;
- description anatomique précise de la mise à mort. La guerre est violente et sanglante ; jamais le texte ne manifeste la moindre indignation face à cette violence. La cruauté des mutilations participe de la fureur qui autorise l'exploit ;
- fréquence des métaphores / comparaisons.

Le même constat pourrait être fait sur l'ensemble de la *Chanson de Roland*. De fait, il s'agit d'une chanson de geste ; et la geste, c'est le récit des exploits. Sa finalité, la finalité de toute épopée, c'est de magnifier les héros fondateurs, c'est-à-dire, finalement, de les constituer comme tels. Ainsi a-t-il été nécessaire de transformer une échauffourée entre l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne et les Basques (si l'on en croit les Annales royales) en cette bataille où l'Occident chrétien allait pouvoir se reconnaître face aux Sarrasins, réputés païens.

« La bataille est merveilleuse et accablante.  
Roland et Olivier frappent très dur,  
L'archevêque rend plus de mille coups,  
les douze pairs ne perdent pas leur temps  
et les Français frappent tous ensemble.  
Les païens meurent par milliers et centaines :  
celui qui ne s'enfuit pas n'a pas de protection contre la mort :  
qu'il le veuille ou non, il y laisse sa vie.  
Les Français y perdent leurs meilleurs champions.  
Ils ne reverront plus leurs pères ni leurs parents,  
ni Charlemagne qui les attend aux ports.  
En France, il y a une extraordinaire tourmente,  
des ouragans de tonnerre et de vent,  
des pluies, des grésils, hors de toute mesure ;  
la foudre tombe, dru et souvent,  
et, en vérité, c'est un tremblement de terre.  
[...]  
En plein midi, ce sont de grandes ténèbres,  
il n'y a de clarté que si le ciel se fend ;  
personne ne voit cela sans être frappé d'épouvante.  
La plupart disent : "C'est le terme fatal,  
la fin du monde qui est devant nous."

Ils ne savent pas, ils ne disent rien de vrai :  
C'est la grande douleur pour la mort de Roland. »

*Chanson de Roland*, laisse 110,  
édition et traduction de Gérard Moignet, Bordas.

On demandera aux élèves, après lecture, de **dégager les faits marquants** de l'extrait. On relèvera, sans s'y attarder, les indices d'exagération – « *plus de mille coups* », « *par milliers et centaines* » –, pour s'intéresser à la seconde partie du texte, soit à l'évocation de la tempête qui fait écho à la bataille et annonce la mort de Roland. Il s'agit d'ailleurs aussi d'une marque d'exagération épique. On peut encore en relever les indices :

- « *extraordinaire* », « *hors de toute mesure* », expressions par lesquelles le texte dénonce (énonce explicitement) son caractère merveilleux ;
- le recours au pluriel : « *des ouragans* », « *des pluies* », « *des grésils* » ;
- le passage de la « *tourmente* » au « *tremblement de terre* » ;
- l'antithèse « *en plein midi, ce sont de grandes ténèbres* ».

L'aboutissement de cette **amplification**, c'est l'interprétation de la tempête comme apocalypse ; si le narrateur la réfute (« *ils ne disent rien de vrai* »), il n'en reste pas moins que l'extrait associe une description apocalyptique à la guerre, non pour la dénoncer, mais pour la glorifier, pour glorifier Roland. Car ce déchaînement élémentaire est l'expression du deuil de la nature : « *C'est la grande douleur pour la mort de Roland.* »

Il faut alors revenir sur le mot *tourmente*. L'ancien français dit « *merveillus turment* » ; il ignore *tourmente* qui n'apparaîtra qu'au XV<sup>e</sup> siècle. *Tourment* vient du verbe latin *torquere*, tordre, et veut d'abord dire torture, puis douleur, physique ou morale. Quoi de plus normal, alors, qu'à la guerre la nature réponde par une tourmente et marque ainsi son deuil, sa douleur. De *turment* à *dulors* l'amplification qui a donné au combat sa dimension cosmique tisse un chemin sémantique d'une grande logique.

Enfin, on pourra lire aux élèves l'extrait suivant et leur montrer comment il s'oppose au précédent. À la vision des ténèbres répond une vision de lumière, celle de la fête guerrière, au début du combat (laisse 79) :

« Ils [les païens] ont des écus riches, des épieux de Valence,  
et des gonfanons blancs, bleus et vermeils.  
Ils laissent les mulets et tous les palefrois,  
ils montent sur les destriers et chevauchent, serrés.  
Le jour était clair, le soleil était beau.  
Ils n'ont pas d'équipement qui tout ne reluise.  
Mille clairons sonnent pour que ce soit plus beau. »

Cette dimension esthétique de la guerre, on verra plus bas ce que Voltaire en fait.

## *Rabelais, Gargantua, « Comment un moine de Seuillé sauva le clos de l'abbaye du sac des ennemis »*

Le texte de Rabelais est écrit en regard des épopées médiévales dont il constitue une parodie comique. Pour en dégager l'intérêt, il est nécessaire d'en connaître le référent sérieux. Les exploits des héros de *L'Iliade*, le récit des combats singuliers et les descriptions anatomiques de mise à mort fourniront en l'occurrence le modèle.

*Au début de la guerre picrocholine, les habitants de Lerné pénètrent dans les vignes de l'abbaye de Seuilly pour « guaster toute la vendange ». De tous les moines, seul frère Jean des Entommeures prend la défense des « biens de l'Église ».*

« Dans l'abbaye, il y avait alors un moine cloîtré, nommé frère Jean des Entommeures, jeune, galant, éveillé, bien adroit, hardi, aventureux, haut, maigre, bien fendu de la gueule, pour tout dire, en un mot, un vrai moine s'il en fut jamais depuis que le monde moinant moine de moinerie.

Lorsqu'il entendit le bruit que faisaient les ennemis dans le clos de la vigne, il sortit pour voir ce qu'ils faisaient et, s'avisant qu'ils vendangeaient le clos, frère Jean enleva son grand habit, se saisit du bâton de la croix, long comme une lance, mit son froc en écharpe et, avec le bâton de la croix, frappa les ennemis si rudement, sans crier gare, qu'il les renversait comme des porcs. Aux uns il écrabouillait la cervelle, aux autres il rompaît bras et jambes, avalait le nez, pochait les yeux, fendait les mandibules, enfonçait les dents dans la gueule. Si l'un d'entre eux voulait se sauver en fuyant, il lui faisait voler la tête en éclats par la commissure lambdoïde ; celui qui grimpait dans un arbre, pensant y être en sûreté, de son bâton, il l'empalait par le fondement. Il frappait si violemment le nombril de certains, qu'il leur faisait sortir les tripes. Croyez que c'était le plus horrible spectacle qu'on vît jamais.

[...]

Ainsi, par la prouesse de frère Jean, furent déconfits tous ceux qui étaient entrés dans le clos, au nombre de treize mille six cent vingt-deux, sauf les femmes et les petits enfants, comme de bien entendu. »

François Rabelais,  
*Gargantua, Pantagruel, Tiers Livre, Quart Livre, Cinquième Livre*,  
coll. « Classiques », texte abrégé, éd. Bénédicte Monat,  
*l'école des loisirs*, 2006.

Le premier exercice consistera à **retrouver les éléments épiques parodiés** ici :

- le héros, saisi de fureur, est seul face à la multitude des ennemis ;
- la disproportion « *un* » / « *treize mille six cent vingt-deux* » souligne l'exploit ;
- l'accumulation (qui résulte des données précédentes) ;
- la description anatomique précise des blessures.

Mais aussitôt les **décalages** qui retiennent l'attention :

- la disproportion est ici parodiée par le biais du nombre précis jusqu'à l'unité « *treize mille six cent vingt-deux* » : l'exploit est chiffré. Dans l'épopée, les nombres sont génériques ; *cent* et *mille* ne procèdent jamais d'un décompte quelconque, ils signifient le nombre, le pluriel, la démesure. Rabelais désamorce l'effet parce qu'il propose un décompte précis là où les nombres de l'épopée disent justement l'impossibilité de toute mesure, de tout compte. Il y a comme une rationalisation du merveilleux qui

dénonce l'in vraisemblance. On notera l'ironie de la remarque : « *sauf les femmes et les petits enfants, comme de bien entendu* » ;

– l'accumulation des détails anatomiques est telle qu'elle en devient comique. Dans l'épopée, homérique ou médiévale, la description de la blessure suit le récit du combat héroïque ; elle est isolée des autres par le récit d'autres engagements. Ici, le geste héroïque du guerrier disparaît complètement ; le texte se réduit à une joyeuse énumération de mutilations, comme si la guerre, l'exploit, consistaient en une gigantesque désarticulation du corps humain ;

– le vocabulaire employé n'est pas, à proprement parler, noble ; il se caractérise plutôt par sa trivialité : « *écrabouiller* », « *gueule* », « *fondement* », « *tripes* » ;

– le contexte du combat est lui-même peu orthodoxe : le héros est un moine (ayant relevé son froc), le champ de bataille une vigne, l'enjeu du combat est trivial, le vin ; l'arme utilisée par Frère Jean est un « *bâton de la croix, long comme une lance* », certes, mais la comparaison n'efface pas l'inadéquation ni le sacrilège.

Cet extrait de *Gargantua* aura donc permis d'étudier un type particulier du discours épique tel que *L'Illiade* ou la *Chanson de Roland* auront pu le révéler. Si la parodie et le rire sont rendus possibles parce que les pratiques ont radicalement changé, on continuera cependant d'écrire des romans de chevalerie jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle.

### *Voltaire, Candide, chapitre III*

Dans ce texte de Voltaire, qui procède à une **dénonciation en partie ironique de la guerre**, on pourra commencer par relever les références au discours épique en montrant comment la tentation épique est chaque fois désamorcée, et la représentation qu'elle suppose violemment dénoncée.

« Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes. Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque.

Enfin, tandis que les deux rois faisaient chanter des *Te Deum* chacun dans son camp, il prit le parti d'aller raisonner ailleurs des effets et des causes. Il passa par-dessus des tas de morts et de mourants, et gagna d'abord un village voisin ; il était en cendres : c'était un village abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public. Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes ; là des filles éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés.

Candide s'enfuit au plus vite dans un autre village : il appartenait à des Bulgares, et des héros abares l'avaient traité de même. »

Voltaire, *Candide*.

La première phrase reprend une vision et un traitement de la guerre que nous avons observés dans les épopées : c'est l'image globale de l'armée où s'affirme une dimension esthétique. La deuxième phrase poursuit sur ce thème, mais l'inverse brusquement dans la subordonnée : « *telle qu'il n'y en eut jamais en enfer* ». Comme souvent chez Voltaire, et c'est un procédé ironique, la dénonciation et le renversement sont discrets. Par où passent-ils dans la phrase qui nous occupe ?

– Par l'occurrence du mot « *canon* » dans une série où il interrompt la continuité d'un champ lexical : trompettes, fifres, hautbois, tambours / canons ;

– par le dernier mot de la phrase, « *enfer* », et l'antithèse où il entre avec « *harmonie* ».

La suite du paragraphe reprend en quelque sorte l'exagération numérique de l'épopée : « *six mille* », « *quelques milliers* », « *une trentaine de mille* ». Mais il n'y a nul héros derrière cette amplification, aucune nécessité de glorification. Ce sont « *les canons* », « *la mousqueterie* », « *la baïonnette* » qui agissent. L'homme a déjà disparu derrière l'instrument.

Et lorsque le terme de héros apparaît, c'est dans un contexte impropre à son occurrence, et le paradoxe institue une dénonciation implicite : « *des filles éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros* ». On fera commenter à ce propos l'expression « *boucherie héroïque* » pour désigner la bataille, nouvelle association antithétique.

Mais il y a des condamnations implicites que les élèves auront peut-être plus de difficulté à percevoir. Ainsi, la première phrase du deuxième paragraphe fait état de ce qui constitue pour Voltaire une aberration et un scandale. Après le massacre, le *Te Deum* est chanté dans chaque camp à la gloire d'un dieu unique qui prône justement l'amour du prochain. C'est encore un paradoxe qui porte une dénonciation. De même, plus bas, la référence au droit public.

Pour finir, on s'intéressera à la position du personnage dans la guerre. Candide est un personnage absent ici, qui traverse l'événement sans le comprendre ni y prendre part. Il se caractérise par sa peur – soit par son anti-héroïsme. Toutefois, le discours sur la guerre, la condamnation ironique puis violente des horreurs de la bataille ne passent pas par lui, par ses sentiments, son expérience ; ils lui sont extérieurs et n'émanent que du narrateur. Il en est ainsi dans tout le conte de Voltaire. Sans doute fallait-il un personnage absent et que la condamnation soit externe pour qu'elle puisse revêtir cette forme implicite et ironique. Peut-être le texte de Remarque le montrera-t-il *a contrario*.

### *Erich Maria Remarque, À l'Ouest rien de nouveau*

Le récit est conduit à la première personne par un narrateur-personnage ; si le roman de Remarque n'est pas autobiographique, il trouve sa source dans l'expérience que l'auteur a faite de la Première Guerre mondiale. Et ce n'est sans doute pas un hasard si la plupart des récits qui traitent de la guerre des tranchées sont conduits à la première personne, que le *je* soit celui de l'auteur ou celui d'un autre, narrateur fictif. L'expérience fut à ce point inouïe et irréductible que toute médiation de troisième personne fut d'abord impossible aux auteurs. Dans *À l'Ouest rien de*

nouveau, Remarque écrit : « *Ce qu'il [le père du narrateur] voudrait, ce serait m'entendre raconter, toujours. Je m'aperçois qu'il ne sait pas que des choses semblables ne peuvent pas se raconter et, pourtant, je voudrais bien lui faire ce plaisir ; mais il y a du danger pour moi à traduire ça par des paroles : j'ai peur qu'alors cela ne s'enfle gigantesquement...* » Les rescapés des camps d'extermination connaîtront plus tard la même impossibilité de dire. La spécificité de ce dernier extrait s'explique par l'omniprésence du *je* et le caractère totalement nouveau de la guerre de 1914-1918, que l'on peut considérer comme la première guerre industrielle.

*De nuit, le narrateur et son escouade rejoignent les baraquements à l'arrière ; ils sont surpris par un bombardement.*

« Le bois disparaît, il est mis en pièces, broyé, anéanti. Nous sommes obligés de rester ici dans le cimetière.

Devant nous la terre se crève. C'est une pluie de mottes. Je sens une secousse, ma manche est déchirée par un éclat. Je serre le poing, pas de douleur. Mais je ne suis quand même pas rassuré : les blessures ne font mal qu'au bout d'un certain temps. Je passe la main sur mon bras. Il est égratigné mais intact. Voilà que mon crâne reçoit un tel choc que ma conscience s'obscurcit presque. Une pensée fulgure dans mon esprit : "Ne pas m'évanouir !" Je me sens sombrer dans le noir et me remets aussitôt. Un éclat d'obus a frappé mon casque, mais il venait de si loin qu'il ne l'a pas traversé. J'essuie la saleté qui m'empêche d'y voir ; devant moi un trou béant. Je l'aperçois, quoique difficilement. Il est rare que plusieurs obus tombent successivement dans le même entonnoir. C'est pourquoi je veux m'y mettre. D'un bond, je m'y allonge. Je suis là aplati comme un poisson hors de l'eau. Mais de nouveau ça siffle. Vite, je me recroqueville ; je cherche à m'abriter. Je sens quelque chose à gauche de moi, je me serre contre cela, la chose cède. Je geins, la terre se déchire, la pression de l'air gronde à mes oreilles, je me glisse sur cette chose qui ne résiste pas. Je m'en recouvre ; c'est du bois et de l'étoffe, un abri, un misérable abri contre les éclats qui viennent s'abattre autour de moi.

J'ouvre les yeux, mes doigts tiennent serrée une manche d'habit, un bras humain, est-ce un blessé ? Je lui parle aussi fort que je peux ; pas de réponse, c'est un mort. Ma main fouille plus loin, trouve des débris de bois... alors je me souviens que nous sommes dans le cimetière.

Mais le feu est plus fort que tout. Il anéantit les sens ; je m'enfonce encore davantage sous le cercueil, il faut qu'il m'abrite, même s'il renferme la Mort. »

Erich Maria Remarque,  
*À l'Ouest, rien de nouveau.*

Ce qui frappe dans le texte, compte tenu de ce qu'il raconte, c'est l'absence de toute amplification, de tout vocabulaire du sentiment, de toute mise en scène symbolique et presque de toute métaphore. Le récit est lapidaire et la force de la révélation finale n'en est que plus grande.

**On fera noter :**

– le recours au présent de narration qui donne peut-être plus de vie au récit, mais, surtout, qui interdit les effets de relief imparfait / passé simple et place tout sur un même plan d'immédiateté ;

– la fréquence des constructions parataxiques (absence de lien, et donc de hiérarchisation entre les propositions). Exemples : le premier paragraphe, le début du

deuxième, ou le passage qui s'étend depuis : « *Vite, je me recroqueville...* » jusqu'à « *Ma main fouille plus loin, trouve des débris de bois* ».

Ces deux procédés produisent un effet de sécheresse et évitent que « *cela ne s'enfle gigantesquement* ». Mais peut-être sont-ils aussi le reflet de la position du personnage-narrateur face au bombardement et à ses propres actes.

On peut partir de la façon dont l'auteur résout le problème suivant : comment parler du cercueil et du cadavre sans les nommer, pour placer le lecteur dans la situation du personnage et reproduire la découverte progressive. On relèvera donc : « *quelque chose* », « *cela* », « *la chose* », « *cette chose* », termes génériques et indéfinis. On peut alors demander aux élèves de montrer que chez le narrateur-personnage **la sensation prime la compréhension** et l'interprétation : « *Voilà que mon crâne reçoit un tel choc que ma conscience s'obscurcit presque. Une pensée fulgure dans mon esprit : "Ne pas m'évanouir !" Je me sens sombrer dans le noir et me remets aussitôt. Un éclat d'obus a frappé mon casque, mais il venait de si loin qu'il ne l'a pas traversé.* » L'explication (« *un éclat d'obus* ») ne vient qu'en dernier lieu, après la sensation et ses effets. Il en va de même pour le premier choc : « *Je sens une secousse / ma manche est déchirée par un éclat.* » Le présent, la parataxe et ce primat de la sensation déconnectée de son origine montrent un personnage condamné à l'immédiateté et à des actes mécaniques à la limite de la conscience. Le feu « *anéantit les sens* », écrit Remarque, c'est-à-dire les sentiments humains, comme ne le dit pas la traduction, et finalement l'humanité même en l'homme qui, vivant, se terre dans une tombe, contre un cadavre. Cette négation de l'humain dans la guerre moderne, tous les écrivains, ou presque, qui l'ont vécue en ont rendu compte. Erich Maria Remarque le fait ici sans pathos ni complaisance.

Nos réflexions n'épuisent pas les textes et les textes n'épuisent pas le thème. On pourra utiliser des œuvres plastiques (les gravures de Callot, le *Guernica* de Picasso, les batailles de Paolo Ucello, par exemple) ou cinématographiques, des textes historiques, des communiqués d'état-major, pourquoi pas ?, d'autres textes littéraires aussi.

BRUNO REMY