

H I S T O I R E



Guillemette Bolens

# La logique du corps articulaire

Les articulations du corps humain  
dans la littérature occidentale



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES



Presses universitaires de Rennes

---

## La logique du corps articulaire

Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale

Guillemette Bolens

---

DOI : 10.4000/books.pur.11341  
Éditeur : Presses universitaires de Rennes  
Lieu d'édition : Rennes  
Année d'édition : 2000  
Date de mise en ligne : 6 octobre 2015  
Collection : Histoire  
EAN électronique : 9782753525184



<https://books.openedition.org>

### Édition imprimée

EAN (Édition imprimée) : 9782868474940  
Nombre de pages : 252

Ce document vous est offert par Université de Genève / Bibliothèque de Genève



### Référence électronique

BOLENS, Guillemette. *La logique du corps articulaire : Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000 (généré le 17 janvier 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/11341>>. ISBN : 9782753525184. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.11341>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 janvier 2022.

© Presses universitaires de Rennes, 2000  
Licence OpenEdition Books

# SOMMAIRE

*Remerciements*

*Introduction*

---

## L'Iliade

### *Chapitre I. Les intervalles du corps*

Nommer le corps

Énée blessé à la hanche

La rupture des tendons

Hector : la clavicule et les points vitaux (*kairos*)

L'anatomie comme système de relations

Patrocle : la déliaison des genoux et des articulations

Les blessures des dieux (*peirar*)

Achille : la mobilité et la capacité sensorielle (*thumos*)

Articulations et corps au pluriel (*guia*)

### *Chapitre II. La motricité des dieux*

Héphaïstos et Dédale (*daidala*)

Forge et inversion articulaire (*amphiqueeis*)

La lance du centaure Chiron

Hermès *polutropos* et l'invention du feu (*L'Hymne homérique*)

Arès et les substitutions humaines (*therapon*)

Les tendons de Zeus

Le sens d'*Homère*

Archéologie : Section des tendons à l'âge du Bronze

---

## Celtes, scandinaves et anglo-saxons

### *Chapitre III. Völund et Cuchulainn*

Les contorsions de Cuchulainn et le serment de Fergus

Dés/articulations et mise en mots

Genou au sens de génération

Iconographie : les articulations en spirales

La légende du forgeron Völund

### *Chapitre IV. Beowulf et les anneaux du squelette*

Grendel : la dislocation de l'épaule

Métallurgie et entrelacs

Corps et production de lumière

### *Chapitre V. Lancelot et le sens des blessures*

La technique littéraire des entrelacs

Intégrité corporelle et transgression

Apesanteur

*Conclusion. Initiation et mobilité*

La dynamique corporelle comme manifestation identitaire  
Danse du feu en Grèce archaïque (*la pyrrhique*)  
Oralité et écriture  
Coda

*Bibliographie*

*Table des illustrations dans le texte*

*Cahier d'illustrations*

## RÉSUMÉS

Le corps humain a été mis en récit dans la littérature de façons diverses, offrant chaque fois les signes d'une logique corporelle particulière. Deux logiques corporelles sont mises en regard dans cet ouvrage. L'une nous est coutumière : elle organise le corps en fonction de la peau, de ses ouvertures et du rapport interne-externe. C'est le « corps-enveloppe ». L'autre est la logique du « corps articulaire ». Les descriptions de blessures offrent des indices importants : dans *Illiade*, Énée est atteint à la hanche, précisément à la jonction du fémur et de l'os du bassin ; dans *Beowulf*, le héros disloque l'épaule de Grendel, causant la rupture des tendons ; dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, le chevalier est fendu à la jointure du cou et de l'épaule. Autant de précisions qui montrent que le corps a été pensé à certains moments historiques en fonction de ses articulations, lesquelles étaient perçues comme vitales et signifiantes. La logique du corps articulaire fait jouer un rôle primordial à la mobilité et à la sensation du mouvement. Le héros n'est pas seulement le plus rapide, il est celui dont la capacité sensorielle motrice est la plus grande. Le forgeron divin Héphaïstos dans *Illiade* et le dieu Hermès, inventeur du feu dans *Hymne homérique à Hermès*, sont capables de créer grâce à une motricité hors normes. Cette façon de penser le corps a ensuite disparu avec l'avènement de la dichotomie corps-âme, mais sa trace reste néanmoins présente dans certains textes fondamentaux de la culture occidentale.

## GUILLEMETTE BOLENS

Publications : <https://www.unige.ch/lettres/angle/en/collaborateurs/medieval/bolens/>

## NOTE DE L'ÉDITEUR

*Ouvrage numérisé avec le soutien du Centre national du livre et de la Région Bretagne.*

# Introduction

---

Il vit qu'il ne pouvait l'emporter sur lui, il heurta  
Jacob à la courbe du fémur qui se déboîta alors  
qu'il roulait avec lui dans la poussière.

Genèse 32 : 26

- 1 La notion de corps est le résultat d'une sélection : certaines zones, certaines caractéristiques du corps sont considérées, d'autres ne sont pas même perçues. Cette sélection permet l'élaboration d'une cohérence, laquelle repose sur des logiques pouvant varier considérablement. En littérature, le corps humain a été mis en récit de façons diverses, offrant chaque fois les indices d'une conception physique particulière.
- 2 Mon objectif est de mettre en évidence qu'il a existé une conception du corps organisée en fonction des articulations (articulations de la mâchoire, cou, épaules, coudes, poignets, articulations des doigts, vertèbres, hanches, genoux, chevilles, articulations des orteils). Cette conception se distingue de celle d'un corps-enveloppe dans laquelle le corps s'organise en fonction des orifices (yeux, oreilles, narines, bouche, seins, nombril, urètre, vagin, pénis, anus). Ce qui détermine la logique du corps articulaire est la notion de jointure, tandis que la logique du corps-enveloppe se définit dans une dialectique de l'interne et de l'externe. Le corps articulaire reste en vie tant que les os restent joints et que les tendons jouent leur rôle de liens ; le corps-enveloppe reste en vie tant que les viscères sont maintenus à l'intérieur grâce à l'enveloppe cutanée.
- 3 Les blessures du corps articulaire affectent les jointures et les attaches tendineuses. Ainsi, le forgeron nordique Völund a les tendons des genoux sectionnés ; le Troyen Énée est frappé à la hanche, précisément à la jonction du fémur et de l'os du bassin ; Beowulf disloque l'épaule de Grendel, causant la rupture des tendons. Par contre, tuer le corps-enveloppe, c'est ouvrir les limites du contenant, c'est perforer, entailler en vue de créer un passage. Le corps-enveloppe est en péril quand sa surface englobante ne le protège plus suffisamment des assauts du monde environnant, quand les parties internes ne sont plus empêchées de se répandre ou enfin quand les échanges naturels entre l'interne et l'externe sont interdits. Des exemples de la logique du corps-enveloppe vont être donnés dans cette introduction, car je chercherai ensuite à comprendre en particulier la logique du corps articulaire par l'analyse de textes qui en sont porteurs.

- 4 Tandis que la qualité essentielle du corps-enveloppe est sa capacité à maintenir un passage équilibré entre l'interne et l'externe, la qualité fondamentale du corps articulaire est sa mobilité. La qualité du corps articulaire est augmentée par la récupération et l'accroissement de la capacité motrice. L'acte thérapeutique consiste non pas à fermer les plaies, à faire cicatriser ou à faire sortir un excédent corporel (saignée, purge), mais consiste à augmenter la sensibilité motrice, l'amélioration se manifestant alors par une mobilité accrue.
- 5 Les logiques du corps articulaire et du corps-enveloppe permettent de distinguer les deux héros homériques. En effet, l'un des moments cruciaux de l'*Odyssée* est la reconnaissance d'Ulysse par Euryclée. Le roi d'Ithaque, transformé en vieillard mendiant par Athéna, avait été blessé au-dessus du genou par un sanglier alors qu'il était adolescent, et l'ancienne nourrice reconnaît la cicatrice en la palpant du plat de la main. L'importance de cette cicatrice est donc considérable : elle est le seul signe persistant de l'identité du roi. Ulysse est caractérisé corporellement par la trace sur sa peau d'une blessure vieille de plusieurs décennies. Ainsi, l'importance de la blessure vient non pas de ce qu'elle est près du genou, mais de ce qu'elle a entamé l'enveloppe cutanée. Le résultat de cette blessure n'est pas une mobilité modifiée, mais l'inscription palpable et visible sur la surface du corps d'un événement passé. À l'inverse, Achille est caractérisé par sa vitesse : plus de soixante-dix fois le texte mentionne la rapidité du Péléide, que ce soit par des épithètes ou par la mise en scène de cette capacité motrice supérieure. En outre, la faille du corps est chez Achille la cheville, zone de contact du pied et de la jambe, lieu de fragilité d'un demi-dieu qui devait être invincible.
- 6 Le corps articulaire commence et finit au niveau des jonctions osseuses. Cela n'exclut en aucune manière la connaissance d'autres aspects du corps, à savoir les organes, les muscles, la peau, etc. Par exemple, le sang coule en abondance dans l'*Iliade*. Toutefois, ces aspects sont ajoutés à la structure osseuse comme le seraient des objets attachés à un mobile (tel un mobile de Calder) : les objets sont bien présents, mais ils sont secondaires par rapport à la structure mobile faite de tiges articulées. L'inverse est vrai pour le corps-enveloppe où la capacité à contenir est prioritaire : la peau contient des organes qui contiennent des substances et des liquides. Cette notion peut s'illustrer par l'image de poupées russes emboîtées les unes dans les autres et définies dans leur rapport à l'interne et à l'externe : ce qui est dedans est caché, tout comme l'organe est caché par l'enveloppe. Dès lors, la mort type est pour le corps articulaire la disjonction des éléments de la structure articulée, tandis que la mort type pour le corps-enveloppe est l'extériorisation des parties internes.
- 7 Une logique corporelle se définit par la nature des *événements* narrés ; c'est le récit qui investit tel lieu corporel d'une importance particulière. Dans l'*Iliade*, la mort d'Hector est due à une blessure articulaire : Achille vise la région des clavicules, lesquelles sont décrites comme assurant la jonction des articulations du cou et de l'épaule. Ainsi, le Grec plante son arme dans la jointure de deux articulations. En revanche, la mort d'Hector est mise en récit par l'auteur médiéval Benoît de Sainte-Maure dans son *Roman de Troie* de la manière suivante : Achille aperçoit le Troyen, se dirige vers lui en éperonnant son cheval, et – sans autre transition dans le texte – le double haubert d'Hector ne peut empêcher que le foie et les poumons s'épandent sur la selle d'une victime renversée par la mort et devenue bien vite pâle et livide<sup>1</sup>. Il n'est plus du tout question d'articulations, mais au contraire d'organes internes passés à l'extérieur, ceci ayant pour conséquence une mort qui se manifeste par la modification du teint, soit la

couleur de la peau. La logique du corps-enveloppe est si prépondérante ici que le traitement du cadavre d'Hector répète le même événement : « le ventre » est extrait du corps ; les intestins, le foie, les poumons et le reste des entrailles sont retirés et le corps est enduit de baume à l'intérieur comme à l'extérieur<sup>2</sup>. L'action narrée est organisée en fonction du rapport interne-externe : le baume est appliqué dedans comme dehors.

- 8 La *Chanson de Roland* est également porteuse de la logique du corps-enveloppe. La mort de Roland se joue au niveau des ouvertures de la tête : en sonnant son olifant, Roland fait couler le sang par sa bouche, fait exploser « les tempes de son cerveau »<sup>3</sup>, et bientôt la cervelle sort par les oreilles<sup>4</sup>. La mort est causée par une rupture des limites englobantes due à une pression respiratoire excessive, permettant aux organes internes de se répandre et aux liquides de jaillir par les orifices. En outre, Charlemagne fera ouvrir devant lui le cadavre de Roland afin d'en recueillir le cœur qui sera placé dans un cercueil de marbre blanc, tandis que la dépouille sera enveloppée dans la peau d'un cerf (2964-2968). Le lieu corporel privilégié par cette action est un organe interne, le cœur, dont l'importance fait qu'il mérite d'être préservé. Cet organe, considéré comme central, est sorti du contenant périssable qu'est le corps pour être transféré dans un contenant durable et protecteur fait de marbre, tandis que le cadavre est enveloppé dans une peau. Le corps est donc traité dans une logique de l'enveloppe, du contenant et du contenu, l'action ayant pour but la préservation d'un centre.
- 9 Dans ce texte, les blessures narrées lors des combats vont majoritairement dans le sens du corps-enveloppe. Le corps est perçu avant tout comme une masse unitaire que l'on peut tout simplement couper en deux ; les armes y plongent, elles traversent les frontières du corps de part en part, les entrailles sortent et la cervelle suinte<sup>5</sup>. Outre la dialectique de l'interne et de l'externe, le corps est désigné comme une globalité et se décline au singulier. Il en va tout autrement de l'*Illiade* où le corps se construit au fil de l'épopée comme un système complexe et pluriel, fait d'intervalles et de points de contact.
- 10 La blessure la plus étonnante dans la *Chanson de Roland* reste celle que subit l'empereur lui-même. Charlemagne est scalpé : son adversaire brise le heaume, atteint de son épée les cheveux, enlève plus d'une paume de chair, et l'os à cet endroit reste nu<sup>6</sup>. L'enveloppe protectrice du heaume, puis celle de la peau sont supprimées, et l'os – soit la partie interne – est exposé. Il convient ici de souligner ce qui distingue l'étude de motifs de l'étude d'une logique corporelle. L'ossature est cruciale dans le corps articulaire ; elle peut, cependant, apparaître comme motif dans un texte porteur de la logique de l'enveloppe. Le récit en fait alors le lieu d'un événement qui engage la dialectique de l'interne et de l'externe. Un même aspect corporel peut avoir des fonctions diverses selon la logique qui lui donne un sens. Dans la *Chanson de Roland*, l'ossature est évoquée dans une logique de l'enveloppe alors que, dans l'*Illiade*, elle l'est dans une logique articulaire de jonction/séparation.
- 11 Il existe quelques rares exceptions à la prédominance du corps-enveloppe dans la *Chanson de Roland*, la plus évidente étant l'écartèlement du traître Ganelon : tous ses nerfs se distendent, tous ses membres sont rompus, et son sang se déverse sur l'herbe verte<sup>7</sup>. Cependant, cette description ne s'inscrit pas dans un réseau de plus grande envergure où d'autres passages feraient écho à celui-ci. Le point déterminant du supplice est son caractère infamant. Enfin, un passage unique fait référence à une jointure, et c'est précisément pour dire qu'il n'est pas nécessaire de la chercher : Roland fend son adversaire en deux et son épée s'arrête dans le corps du cheval dont il

tranche l'échine sans en chercher la jointure<sup>8</sup>. La violence de Roland fracasse tout sur son passage.

- 12 À la différence du corps-enveloppe, le corps articulaire s'élabore au niveau des zones de contact et des intervalles ; le corps n'est pas perçu comme une entité unitaire, mais comme un réseau de relations. C'est donc, en toute logique, dans les intervalles articulaires que vont se ficher les armes pour tuer. Dans l'*Iliade*, l'articulation du cou est décrite à elle seule en plusieurs étapes, car elle est faite d'une série de jointures (à la nuque, au niveau de la dernière vertèbre, au niveau des clavicules, etc.). Cette zone, investie pour la mort du plus grand héros troyen, l'est également pour montrer l'image époustouflante du dieu de la guerre, Arès, blessé au cou et terrassé par Athéna, écrasé sur le sol et incapable de retrouver la cohésion de ce qui se dit *thumos*. Je proposerai une lecture de ce terme, qui coïncide avec la notion de rapport si importante pour la compréhension du corps dans l'*Iliade*.
- 13 Le corps compris comme système de relations apparaît dans un passage très particulier de la saga islandaise *Eyrbyggja Saga*, illustrant parfaitement la nature du corps articulaire<sup>9</sup>. Les frères Thorbrandsson, Snorri et Thorodd ont été blessés et ils doivent être soignés par Snorri le Prêtre. La découverte des blessures ainsi que leur guérison font l'objet d'une mise en scène qui ne manque pas d'humour. En effet, tandis qu'un homme inapte cherche vainement à retirer les vêtements ensanglantés et trop serrés des blessés, il faut l'attention de Snorri le Prêtre pour remarquer que rien de moins qu'une lance traverse la jambe de Thorodd entre le tibia et le tendon. Puis, Snorri le Prêtre s'étonne que son homonyme mange si lentement et il découvre que Snorri Thorbrandsson éprouve un peu de peine à manger son fromage car une flèche est plantée à la racine de sa langue. Thorodd a également été profondément entaillé au cou, ce qui l'empêche de tenir la tête droite. Il lui faudra patienter pour que ses tendons se renouent<sup>10</sup>.
- 14 Ainsi, les blessures sont situées dans les zones articulaires du cou et des chevilles, et leur description renvoie aux tendons, lesquels sont censés se renouer. En outre, les armes sont fichées en des points précis définis au moyen de la notion de rapport, à savoir « entre le tibia et le tendon » et « à la racine de la langue ». Il ne s'agit pas d'un organe, lequel serait isolable, mais d'un intervalle (*entre*) ou d'un point de contact (*là où* la langue s'enracine dans la gorge).
- 15 Concernant les tendons, deux notions fondamentales sont repérables. 1) Les tendons sont des ligatures chargées d'assurer le maintien des membres entre eux : s'ils sont sectionnés, la tête penche ; 2) les tendons peuvent se renouer. Le second point est d'autant plus intéressant qu'il est contredit par l'expérience : les deux extrémités d'un tendon sectionné ne se renouent pas naturellement. L'idée d'une réunion des parties repose entièrement sur la logique du corps articulaire, logique selon laquelle le corps est constitué de la jonction du même au même. Le propre d'une blessure est de disjoindre, tandis que la guérison implique une réunion de ce qui a été divisé. Nous rencontrerons cette idée dans une série d'incantations d'origine archaïque. Nous verrons aussi comment, suivant la même logique, tuer dans l'*Iliade* s'exprime par l'idée de déliaison présente dans les formules « délier les articulations » et « délier les genoux ». La haute valeur signifiante de ces formules, magistralement mises en récit lors du meurtre de Patrocle, me permettra de proposer une lecture des découvertes archéologiques qui ont révélé l'existence d'un nombre considérable de squelettes datant de l'âge du Bronze, entaillés dans la région des attaches tendineuses.

- 16 L'analyse du corps articulaire montrera que le sens proprioceptif (ou sens du mouvement) a pu jouer un rôle essentiel dans la façon que l'homme avait de rendre compte de lui-même. La conception du corps propre à un certain moment culturel oriente la façon de vivre le corps, de solliciter ses facultés et de transmettre un savoir à son sujet. Le sens du mouvement est propre à tous les êtres vivants articulés. Il peut cependant ne pas être conceptualisé et ne susciter aucune espèce d'intérêt. À l'inverse, le même sens peut faire l'objet d'un savoir et de pratiques ayant pour but d'en affiner la sensibilité. De même que la sensibilité auditive, gustative, visuelle, olfactive et tactile se développe, il est possible d'augmenter chez un individu la sensibilité aux informations fournies par les terminaisons nerveuses proprioceptives.
- 17 L'un des aspects les plus récurrents de la logique articulaire est la mise en valeur de la motricité, laquelle se trouve systématiquement liée narrativement à la production du feu. L'association de la mobilité et du feu apparaît dans la légende celtique de Cuchulainn, dans la légende nordique du forgeron Völund, dans *Beowulf*, dans l'*Iliade* avec la figure du forgeron Héphaïstos, et dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Une mobilité supérieure permet la réalisation d'un certain type de mouvement particulièrement important, le pivotement, et plus spécifiquement un pivotement à direction double et divergente.
- 18 Un dossier iconographique montrera que l'articulation a été symbolisée chez les Celtes et les Scandinaves par une spirale et une roue. En Grèce, la danse pyrrhique (danse du feu) ainsi que la claudication d'Héphaïstos, dieu forgeron, pourront s'expliquer par l'idée d'une inversion articulaire source de flammes. La mobilité en tant que telle semble avoir été perçue comme la source fondamentale de l'acte créateur. L'enjeu ne relève jamais d'une technique extériorisée dans l'idée d'outil, et il ne s'agit pas non plus d'utiliser le corps comme instrument. Il est question d'une entité à la fois agissante et agie, d'un événement simultanément de création et de destruction, d'articulation et de désarticulation ; il est question avant tout d'un événement, et cet événement est double et contradictoire.
- 19 Je proposerai dans la conclusion une hypothèse visant à rendre compte du pourquoi anthropologique d'une manière de penser si différente de celle qui, par ailleurs, prévalut en Occident. Je me baserai pour ce faire sur les découvertes d'Aleksandr Luria, analysées par Walter Ong, concernant deux modes de pensée : celui d'une culture exclusivement orale et celui d'une culture qui a intégré l'écrit. Tandis que, dans le premier cas, la réflexion est situationnelle et événementielle, dans le second, elle se fait par le biais d'abstractions. Cette différence est si fondamentale qu'elle a empêché la compréhension d'aspects cruciaux de l'*Iliade*, de *Beowulf* et du *Chevalier de la Charrette*, œuvres pourtant centrales de la culture occidentale.
- 20 L'extrême rareté des textes porteurs de la logique articulaire vient probablement de ce que celle-ci relève de la mentalité orale. Car il faut alors que les textes soient véritablement liminaires et qu'ils marquent dans leur mode de pensée une mentalité obliérée par l'avènement même de ce qui paradoxalement a permis leur conservation jusqu'à nos jours, à savoir l'écrit. Alors que l'*Iliade* est cet aboutissement d'une préhistoire millénaire, l'*Odyssée* – rédigée une ou deux générations plus tard<sup>11</sup> – ne l'est déjà plus : la mentalité de l'écrit a commencé à exister et le héros n'est plus caractérisé par sa vélocité, mais par un signe isolable (une cicatrice). Le mot n'existe plus exclusivement par l'événement énonciatif.

- 21 Ma méthode de lecture consistera tout au long de cette recherche à observer aussi scrupuleusement que possible le choix des signifiants afin de mettre en évidence ce qui est désigné du corps. La régularité d'une association lexicale sera toujours prise en compte et les événements corporels seront analysés littéralement, évitant ainsi de supprimer en les résumant ou en les traduisant symboliquement les indices essentiels à la compréhension d'une logique corporelle. J'aurai plusieurs fois l'occasion de mettre en question des traductions admises qui, n'étant pas littérales, font perdre la trace de ce qui pourtant, dans la logique articulaire, avait un sens.
- 22 Ce type d'analyse textuelle me conduira à redéfinir la technique littéraire des entrelacs proposée par la critique au sujet de *Beowulf*. La lecture d'un entrelacs, c'est-à-dire d'un réseau de signifiants, se fait par l'observation mot après mot des lignes formées par la répétition ; elle se fait par l'observation des points de croisement de ces lignes, puis par la mise en relation de ces points de croisement. C'est la mise en relation des points de croisement qui, au fil de l'œuvre, dessine l'événement corporel à grande échelle élaboré par les entrelacs.
- 23 Deux réseaux lexicaux se déploient dans le poème anglo-saxon pour finalement eux-mêmes se croiser et conférer une dimension remarquable au texte. Le premier réseau est fait de mots qui désignent les parties constitutives du membre supérieur (de l'épaule aux ongles), tandis que le second réseau concerne la métallurgie. L'importance cruciale pour la survie de lignes métalliques forgées est véhiculée par un terme mystérieux, *searo*, tout comme elle l'est dans *Illiade* par les *daidala*, les entrelacs des armures. Dans les deux cas, le croisement des lignes permet au corps de rester en vie, c'est-à-dire de rester joint. On voit ainsi que l'idée de lignes forgées par un métallurgiste exceptionnel (Héphaïstos, Völund) fait écho à la technique poétique employée précisément pour dire l'importance de cette trame vitale.
- 24 Par ailleurs, un corps n'est pas défini dans *Beowulf* par sa forme, son contour, son volume ou sa couleur, mais par sa mobilité, sa puissance, ses manifestations dynamiques et les gestes dont il est capable. Cela est spécifique à la mentalité orale telle qu'elle est définie par Ong, ce qui tend à confirmer que *Beowulf* a été mis par écrit après une période de transmission orale. Par exemple, la forme du dragon n'est jamais décrite dans le texte, et tout lecteur tenté d'imaginer, à la lecture du mot *wyrm*, l'apparence devenue conventionnelle d'un monstre ailé dont le museau béant vomit des flammes, perdra toute chance d'entendre ce qui véritablement se dit dans le texte.
- 25 De la même manière, la reconstruction rationalisante compromet la lecture du *Chevalier de la Charrette*. Chrétien de Troyes a réinvesti la matière de Bretagne en mettant par écrit de façon remarquable cette logique autre, orale, païenne, par laquelle s'explique la spécificité de blessures systématiquement articulaires, et il l'a fait au moyen de la technique des entrelacs. L'observation des lignes lexicales permet, en effet, de rendre compte d'un événement corporel par lequel le corps est fendu au niveau des jointures. Nous verrons que cet événement, autrement incompréhensible, s'explique par la logique du corps articulaire.

---

## NOTES

1. « Et quant l'aperceit li cuiverz, / Dreit a lui broche le destrier : / Nel pot garir l'auberc dobler / Que tot lo feie e le poumon / Ne li espanse sor l'arçon. / Mort le trebuche tot envers, / En poi d'ore fu pale e pers. » (16222-16230)
2. [...] Et le ventre del cors saché. / Ostee en ont bien la coraille, / Feie e pormon e l'autre entraille. / Dedenz ont lo cors enbasmé, / Sin i mistrent a grant planté, / E si refirent il de hors. » (16512-16517)
3. « Parmi la buche en salt fors li cler sancs : / De sun cervel le temple en est rumpant. » (1763-1764)
4. « Par les oreilles fors s'en ist li cervel. » (2260)
5. « Defors sun cors veit gesir la büele, / Desuz le frunt li buillit la cervele. » (2247-2248)
6. « Met li l'espee sur les chevels menuz, / Prent de la carn grant pleine palme e plus ; / Iloec endreit remeint li os tut nut. » (3605-3607)
7. « Trestuit si nerf mult li sunt estendant, / E tuit li membre de sun cors derumpant ; / Sur l'erbe verte en espant li cler sanc. » (3970-3972)
8. « [...] Trenchet l'eschine, unc n'i out quis jointure. » (1333)
9. *Eyrbyggja Saga*, p. 123-124.
10. *Sinarnar knytti*, « to knit the sinews » (entrecroiser, entrelier les tendons).
11. Claude ORRIEUX et Pauline SCHMITT PANTEL, *Histoire grecque*, p. 45.

---

## *L'Iliade*

---

# Chapitre I. Les intervalles du corps

---

De qui (viennent) les deux chevilles qu'on a faites  
 en bas, les deux rotules en haut du genou de  
 l'Homme ? D'où a-t-on tiré les deux jambes qu'on  
 a mises en place ? Et les deux jointures du  
 genou ? Qui comprend cela ?  
*Atharva-Veda X.2.2<sup>1</sup>*

## Nommer le corps<sup>2</sup>

- 1 Les blessures dans la première épopée occidentale sont nombreuses : 188 Troyens et 52 Grecs en meurent<sup>3</sup>. Mais loin de donner l'impression d'une destruction anarchique du corps, elles en élaborent une conception précise, comme les morts, dans leur grande majorité, sont expliquées par une description des blessures qui les causent, les descriptions renvoyant à certaines zones corporelles nommées et délimitées avec soin.
- 2 L'étude du corps en littérature nécessite d'observer ce qui reçoit un nom. Il est de ce fait indispensable de respecter la nomenclature offerte par le texte sans faire d'opérations de synthèse quant aux parties désignées. Ainsi, le tableau de Frölich est problématique<sup>4</sup>. Le tableau s'intitule *Tableau statistique des blessures de guerre dans l'Iliade*. Il se subdivise verticalement par *les parties du corps* et horizontalement par *l'issue* de la blessure et *l'arme* employée. L'issue de la blessure est mortelle, non mortelle ou incertaine ; l'arme est la pierre, l'épée, la lance ou la flèche ; la partie du corps est la tête, le cou, le tronc, les membres supérieurs ou les membres inférieurs. Nous verrons que ce tableau ne peut servir à l'analyse du corps dans *l'Iliade*, car la rubrique appelée *parties du corps* n'est pas en mesure de rendre compte de la spécificité des blessures telles qu'elles apparaissent dans le texte, une grande partie d'entre elles étant articulaire.
- 3 Pour ce qui est des autres rubriques, à savoir l'issue de la blessure et l'arme employée, Mirko Grmek affirme à juste titre que « [d]ans *l'Iliade*, l'issue fatale d'une blessure dépend plus de la région et de l'organe touché que de l'arme employée », et il ajoute que « [l]es descriptions homériques des traumatismes attestent une excellente connaissance des endroits vulnérables du corps humain, de la disposition anatomique

des principaux organes et de la conséquence la plus probable des lésions qu'ils subissent<sup>5</sup> ». Par contre, les maladies n'ont pas leur place dans l'épopée :

« ...[L]ors d'un siège prolongé, les maladies infectieuses et carencielles ne pouvaient manquer. Et pourtant, les héros de l'*Illiade* n'ont jamais de coliques intestinales ou néphrétiques et ne sont même jamais enrhumés. L'historien des maladies doit regretter que les exigences d'ordre moral et esthétique, auxquelles se plie la composition de l'épopée, le privent d'informations précisément sur la catégorie pathologique qui est primordiale pour son investigation<sup>6</sup> ».

- 4 Effectivement, le corps dans l'*Illiade* ne concerne pas les maladies, non seulement pour des raisons esthétiques et morales, mais aussi parce que le corps dans cette épopée en particulier n'est pas fait de contenants qui s'infectent, se tuméfient et suppurent : il est fait de points de jonction mis en danger par l'interférence des armes.
- 5 En ce qui concerne la question des formules, je partage l'avis de Norman Austin : la répétition ne diminue pas l'importance d'un propos, elle la souligne.

« Le sens des formules homériques nous échappera toujours si nous les lisons comme des moyens de remplir les mètres ("metrical fillers"). Elles ne sont certainement pas la technique du pauvre poète lui permettant de promouvoir un récit enchanteur ; il serait plus correct d'inverser l'ordre et de dire que les récits sont des inventions permettant de véhiculer les formules. Celles-ci sont les éléments fondamentaux auxquels Homère retourne encore et encore, comme un musicien compositeur retourne encore et encore à ses gammes fondamentales ou à ses thèmes.<sup>7</sup> »

- 6 Je m'intéresserai en particulier aux formules qui expriment le résultat d'une blessure mortelle. En outre, je chercherai à montrer que le récit sert non seulement à véhiculer les formules, mais aussi à donner forme à une vision complexe et cohérente du corps humain, vision dans laquelle la capacité sensorielle et en particulier la sensibilité motrice jouent un rôle prépondérant.

## Énée blessé à la hanche

- 7 La blessure d'Énée est articulaire et sa description met en évidence l'importance de la nomination. Issu d'Aphrodite et d'Anchise, Énée est fils d'une déesse et d'un mortel, tout comme Achille. Sa valeur est comparée à celle d'Hector par Arès qui parle sous les traits d'Acamas (V, 461-469). Dans le passage suivant, Énée est blessé par Diomède.

ὁ δὲ χερμάδιον λάβε χειρὶ  
 Τυδείδης, μέγα ἔργον, ὃ οὐ δύο γ' ἄνδρε φέροιεν,  
 οἷοι νῦν βροτοὶ εἶσ'· ὁ δὲ μιν ῥέα πάλλε καὶ οἶος.  
 τῷ βάλεν Αἰνεΐαιο κατ' ἰσχίον, ἔνθά τε μηρὸς  
 ἰσχίῳ ἐνστρέφεται, κοτύλην δέ τέ μιν καλέουσι  
 θλάσσε δέ οἱ κοτύλην, πρὸς δ' ἄμφω ῥῆξε τένοντε  
 ὥσε δ' ἀπὸ ῥίνων τρηχὺν λίθος· αὐτὰρ ὃ γ' ἦρωσ  
 ἔστη γνύξ ἐριπῶν καὶ ἐρείσατο χειρὶ παχείῃ  
 γαίης ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινῇ νύξ ἐκάλυψε.  
 (V, 302-310)<sup>8</sup>

[Lors dans sa main le Tydéide prit une pierre énorme et que ne sauraient soulever deux hommes d'aujourd'hui, mais qu'il brandit tout seul, sans peine. Il toucha la hanche d'Énée, à l'endroit où la cuisse s'emboîte dans la hanche et qu'on appelle le cotyle. Il broya le cotyle et déchira les deux tendons ; la pierre rugueuse arracha la peau ; lors le héros s'écroula à genoux, appuyé de sa forte main au sol, et une nuit obscure enveloppa ses yeux.]

- 8 On voit avec quelle minutie le texte sait décrire une blessure. Diomède lança la pierre « à la hanche » (κατ' ἰσχίον), « là où la cuisse tourne dans la hanche » : ἔνθα τε μηρὸς ἰσχίῳ ἐνστρέφεται. Ainsi, la zone affectée est nommée, puis elle est encore délimitée au moyen d'une phrase introduite par ἔνθα « là où » ; ἔνθα, ἴνα, ὅθι ou encore ὅπη sont régulièrement employés pour localiser les blessures : l'arme frappe là où tel os se joint à tel os. Le texte ne met pas en évidence un organe (lequel serait isolable en tant que tel), mais une zone de contact, une relation physiologique.
- 9 La zone touchée à l'intérieur de la hanche porte elle-même un nom : c'est le cotyle<sup>9</sup>. L'acte de transmission que représente cette information est signifié par la phrase κοτύλην δέ τέ μιν καλέουσι, « ils l'appellent cotyle ». L'*Iliade* véhicule un savoir anatomique qui est transmis par la description de chaque blessure et la nomination précise et systématique des parties affectées. Ce qui est vrai en général dans le texte l'est doublement ici, comme l'acte de nomination est lui-même désigné.
- 10 Il est à noter que le verbe « tourner dans » (ἐν-στρέφω) est employé pour décrire la relation de mobilité qui existe entre « la cuisse » et « la hanche » (ἔνθα τε μηρὸς ἰσχίῳ ἐνστρέφεται). Le mouvement articulaire est donc ici considéré comme un mouvement tournant. Cette information correspond à ce qui est vérifiable du rapport de la tête du fémur à son emboîtement iliaque, suggérant ainsi la transmission d'un savoir purement physiologique. Toutefois, nous verrons que l'idée de rotation articulaire suit, dans certains cas, une logique autonome.
- 11 Après avoir situé la zone blessée, le texte décrit les conséquences du coup porté d'abord d'un point de vue anatomique local : Diomède « lui broya le cotyle » (θάλασσε δέ οἱ κοτύλην), « sectionna les deux tendons » (πρὸς δ' ἄμφω ῥῆζε τένοντε) et « la pierre arracha la peau » (λίθος ὥσε δ' ἀπὸ ῥινόν). Puis il est question des conséquences pour la personne en son entier : Énée tombe à genoux et la nuit voile ses yeux. Le texte organise les informations offertes de façon significative. La première donnée est une localisation exacte de la zone affectée, soit la partie de l'os du bassin est brisée, qui est en contact avec la tête du fémur. C'est cela que le texte explique en premier. Ensuite, il parle des tendons rompus et en dernier lieu de la peau déchirée. L'ordre des informations ne suit pas le chemin du projectile qui d'abord pénètre la peau pour ensuite broyer l'os. L'ordre des informations suit une logique selon laquelle le corps est fait *avant tout* de jonctions osseuses. Selon les sujets des verbes, c'est l'agent humain qui blesse l'ossature et les tendons alors que ce n'est que l'objet inanimé, la pierre, qui entame la peau.
- 12 Le terme employé dans ce passage pour signifier « peau » est ἡ ῥινός « peau d'un homme ou d'un animal vivant ou mort ». Ce mot apparaît douze fois dans l'*Iliade* : onze fois pour désigner le cuir d'une bête, une fois pour désigner la peau d'un homme, en l'occurrence Énée<sup>10</sup>. L'emploi de ce terme en ce qui concerne un homme est unique dans l'*Iliade*. À l'inverse, la rupture des tendons humains apparaît à plusieurs reprises.

## La rupture des tendons

- 13 Diomède a sectionné chez Énée « les deux tendons » qui maintenaient le fémur au bassin. Le terme employé pour « tendon » est ὁ τένων, οντος, de la famille de τεῖνω « tendre » ; il apparaît encore dans les passages suivants.

- 14 Diomède et Ulysse ont capturé Dolon, espion troyen. Celui-ci implore leur pitié, quand Diomède brusquement le décapite.

[...] ὁ δ' ἀύχένα μέσσον ἔλασσε  
 φασγάνῳ ἀίξας, ἀπὸ δ' ἄμφω κέρσε τένοντε  
 φθεγγομένου δ' ἄρα τοῦ γε κάρη κονίησιν ἐμίχθην.  
 (X, 455-457)

[Il lui planta son fer en plein milieu du cou et lui trancha les deux tendons. La voix se tut, et la tête roula dans la poussière.]

- 15 Nous retrouvons ici, comme dans la description de la blessure d'Énée, la phrase ἄμφω τένοντε « les deux tendons ». Ainsi, une blessure articulaire, qu'elle soit à la hanche ou qu'elle soit au cou, affecte deux tendons, *les deux tendons* qui s'y trouvent. La dualité n'est pas spécifiée, cependant, lors du meurtre de Sthénélaos par Patrocle.

καὶ ῥ' ἔβαλε Σθενέλαον, Ἰθαϊμένεος φίλον υἱόν,  
 ἀύχένα χερμαδίῳ, ῥῆξεν δ' ἀπὸ τοῦο τένοντας.  
 (XVI, 586-587)

[Il atteignit Sthénélaos, le fils d'Ithéménès, d'une pierre en plein cou, et lui brisa net les tendons.]

- 16 Dans ce passage, les tendons sont au pluriel sans qu'il soit précisé qu'ils sont deux. Par contre, la mort d'Archéloque, tué par Ajax, fils de Télamon, est narrée en détails.

τόν ῥ' ἔβαλεν κεφαλῆς τε καὶ ἀύχενος ἐν συνοχομῶ,  
 νείατον ἀστράγαλον, ἀπὸ δ' ἄμφω κέρσε τένοντε  
 τοῦ δὲ πολὺ πρότερον κεφαλῆ στόμα τε ῥῖνές τε  
 οὔδει πληντ' ἢ περ κνήμαι καὶ γοῦνα πεσόντος.  
 (XIV, 465-468)

[L'épée frappa l'endroit où la tête et le cou se joignent, la dernière vertèbre, et lui trancha les deux tendons. Archéloque tomba ; sa tête, sa bouche et son nez touchèrent le sol bien avant ses genoux et ses jambes.]

- 17 À nouveau, le cou est dit avoir deux tendons. L'arme, cette fois, heurte la nuque au niveau de « la dernière vertèbre (νείατον ἀστράγαλον), à la jointure (ἐν συνοχομῶ) de la tête (κεφαλῆς) et du cou (ἀύχενος) ». Il n'est donc pas question de l'avant du cou comme chez Dolon. Il s'agit d'une zone précise de la nuque : l'épée se plante « dans » (ἐν) le point de contact du crâne et de la colonne vertébrale.

- 18 Ainsi, le texte rend compte de plusieurs niveaux d'observation. Premièrement, au niveau de l'ensemble du corps, l'articulation du cou joint le tronc à la tête. Deuxièmement, au niveau du cou lui-même, différentes zones opèrent la jonction. Une zone est à l'avant, une autre est à l'arrière. À l'avant, deux tendons assurent le maintien de la jonction osseuse. Nous verrons, quand il sera question d'Hector, l'extrême importance de cette zone avec en particulier le rôle joué par les clavicules. À l'arrière du cou, deux tendons maintiennent la jonction des vertèbres cervicales et du crâne, la dernière vertèbre faisant office de joint à proprement parler. Enfin, le passage qui suit constitue un troisième niveau d'observation, celui des cervicales elles-mêmes et de la moelle qu'elles contiennent.

Achille tue Deucalion :

Δευκαλίωνα δ' ἐπειθ', ἴνα τε ξυνέχουσι τένοντες  
 ἀγκῶνος, τῆ τόν γε φίλης διὰ χειρὸς ἐπειρεν  
 αἰχμῆ χαλκείῃ ὃ δέ μιν μένε χεῖρα βαρυνθείς,  
 πρόσθ' ὀρόων θάνατον ὃ δὲ φασγάνῳ ἀύχένα θείνας  
 τῆλ' αὐτῆ πῆληκι κάρη βάλε μυελὸς αὐτε

σφονδυλίων έκπαλθ', ὁ δ' ἐπὶ χθονὶ κεῖτο τανυσθεῖς.  
(XX, 478-483)

[Puis il toucha Deucalion, à cet endroit du coude où se joignent les tendons, et lui perça le bras, tandis que, le bras engourdi, le Troyen l'attendait, la mort devant les yeux. Lui tranchant le cou de son glaive, il fit voler la tête avec le casque ; et des vertèbres la moelle gicla sur le corps qui s'écroula à terre.]

- 19 La rupture des tendons a lieu, mais cette fois au niveau du coude. Le coude est blessé « là où les tendons se rejoignent » (ἵνα τε ξυνέχουσι τένοντες). Puis « le cou (αὐχένα) est tranché, la tête (κάρη) tombe, et la moelle (μυελὸς) gicle des vertèbres (σφονδυλίων ἔκπαλθ') ». La zone articulaire du cou est disséquée en profondeur. Les constituants du cou sont nommés, il s'agit des vertèbres, et à l'intérieur des vertèbres se trouve la moelle, substance suffisamment fluide pour jaillir. Cet aspect, s'il était isolé, pourrait renvoyer au corps-enveloppe ; mais il s'intègre ici dans une logique du rapport, propre au corps articulaire.
- 20 Une phrase comme « les deux tendons » (ἄμφω τένοντε) relève de la formule, laquelle correspond à l'image d'une jointure maintenue de deux côtés par des lanières. Cependant, les informations offertes par le texte correspondent à certains aspects vérifiables du corps. En ce qui concerne les tendons, il est possible de palper deux structures longilignes au passage de la nuque et du crâne. Ce sont les faisceaux supérieurs du muscle trapèze qui s'insèrent sur la protubérance occipitale externe. De même, à l'avant du cou, deux tendons sont aisément perceptibles, qui se rejoignent au-dessus du sternum pour former la fourchette sternale ; ils terminent le muscle sterno-cléido-mastoïdien. Ce muscle relie le sternum et les clavicules à l'apophyse mastoïde et à la ligne courbe occipitale supérieure. En termes plus prosaïques, ce muscle correspond à la forme longiligne qui court de l'avant du cou jusque derrière l'oreille. Il traverse en biais les parties latérales du cou et relie l'avant et l'arrière de cette articulation majeure. La dimension concrète des informations offertes par le texte n'est pas à négliger : il est indispensable de chercher à définir ce qui a pu attirer l'attention, ce qui a été sélectionné de la réalité corporelle pour jouer un rôle dans la logique formulée par l'œuvre.

Diorès est tué en deux temps :

Ἐνθ' Ἀμαρυγκείδην Διώρεα μοῖρ' ἐπέδησε  
χερμαδίῳ γὰρ βλήτο παρὰ σφυρὸν ὀκριόνετι  
κνήμην δεξιτερὴν· βάλε δὲ Θρηκῶν ἄγος ἀνδρῶν,  
Πείρωσ Ἰμβρασίδης, ὅς ἄρ' Αἰνόθεν εἰληλούθει  
ἀμφοτέρω δὲ τένοντε καὶ ὀστέα λαῶσ ἀναιδῆς  
ἄχρῖς ἀπηλοίησεν ὁ δ' ὕπτιος ἐν κονίησι  
κάππεσεν, ἄμφω χεῖρε φίλοις ἐτάροισι πετάσασα,  
θυμὸν ἀποπνεύων· ὁ δ' ἐπέδραμεν ὅς ῥ' ἔβαλέν περ,  
Πείρωσ, οὔτα δὲ δουρὶ παρ' ὀμφαλὸν ἐκ δ' ἄρα πᾶσαι  
χύντο χαμαὶ χολάδες, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε.  
(IV, 517-526)

[Lors le destin frappa Diorès, fils d'Amaryncée. Un gros caillou pointu l'atteignit à la jambe droite, près du talon. L'auteur du coup était le chef des Thraces, l'Imbraside Piros, qui arrivait tout droit d'Enos. La pierre sans pitié lui écrasa complètement les tendons et les os, et l'homme chut à la renverse dans la poussière. Il éleva les deux bras vers les siens et rendit l'âme. Piros, son vainqueur, courut vers lui et le frappa près du nombril ; lors toutes ses entrailles coulèrent sur le sol, et l'ombre recouvrit ses yeux.]

- 21 Ce passage réunit une blessure articulaire et une blessure qui relève de l'enveloppe. La première concerne la zone articulaire de la cheville (παρὰ σφυρὸν) dans laquelle « les tendons et les os » (τένοντε καὶ ὀστέα) sont broyés ; la seconde consiste à percer le ventre dans la région du nombril, laissant les entrailles se répandre à terre. La blessure articulaire vient en premier et, bien qu'elle affecte une zone qui n'est pas *a priori* vitale (la cheville), elle a des conséquences catastrophiques : le guerrier exhale son *thumos* (θυμὸν ἀποπνείων)<sup>11</sup>, ce qui est synonyme de mort. En un second temps, l'enveloppe est entamée, ne retenant plus les viscères. Ainsi, la blessure qui, dans la logique du corps-enveloppe, non seulement serait la plus grave, mais encore suffirait à causer la mort, est ici secondaire en comparaison d'une destruction de l'articulation de la cheville.
- 22 Il est encore fait mention des tendons dans deux passages célèbres. Dans le premier, Hippothoos traîne la dépouille de Patrocle par une cheville : δησάμενος τελαμῶνι παρὰ σφυρὸν ἄμφι τένοντα (XVII, 290), « l'ayant lié (δησάμενος) au moyen d'une courroie (τελαμῶνι) à la cheville (παρὰ σφυρὸν) autour des tendons (ἄμφι τένοντα) ». La référence aux tendons, qui est superflue puisque la cheville a été désignée, souligne l'importance de ces lanières physiologiques. Dans le second passage, Achille transperce les tendons et utilise des lanières de bœuf pour attacher le corps d'Hector derrière son char.
- ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηγε τένοντε  
 ἔς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξῆπτεν ἰμάντα,  
 ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε, κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν.  
 (XXII, 396-398)
- [À l'arrière des pieds, il lui transperça les tendons, entre chevilles et talons, y passa des courroies et les attacha à son char, laissant traîner la tête.]
- 23 La zone mutilée par Achille est localisée de façon étonnamment méticuleuse : « il perça (τέτρηγε) les tendons (τένοντε) à l'arrière (μετόπισθε) des deux pieds (ἀμφοτέρων ποδῶν) à la cheville (ἐς σφυρὸν) à partir du talon (ἐκ πτέρνης) ». Ici encore, il ne suffit pas de désigner la cheville, il faut préciser qu'il s'agit de l'arrière de l'articulation et du point qui surplombe directement l'os du talon. La logique de relation est clairement discernable dans ce type de précisions que nous retrouverons au Nord concernant la blessure de Völund. La tradition post-homérique fera de la zone mutilée chez Hector le lieu de la mort d'Achille lui-même, d'où la phrase « tendon d'Achille » ou par un déplacement ultérieur « talon d'Achille ».
- 24 En dépit de la violence d'Achille, le corps d'Hector est protégé par les dieux. Aphrodite oint d'ambrosie la dépouille du Troyen afin qu'elle ne soit pas déchiquetée et que les chiens ne puissent l'approcher, et Apollon cache le lieu où se trouve le « cadavre » (νέκυς) en le couvrant d'une nuée pour éviter que « l'ardeur du soleil ne dessèche l'enveloppe cutanée tout autour des ligaments et des membres » : μὴ πρὶν μένος ἡέλιου/σκήλει' ἄμφι περὶ χροῶ ἴνεσιν ἢδὲ μέλεσσιν » (XXIII, 190-191) ; ἡ χροῶ est ce qui peut être frotté ou enduit, c'est la surface du corps, d'où la traduction fréquente de « peau », et ἡ ἴς, ἴνος désigne « les muscles, les nerfs, les fibres, les ligaments » et par extension « la force, la vigueur, la véhémence ». Le rôle de cet organe pluriel est de maintenir la cohésion des constituants du corps, permettant l'exercice de la force physique. La notion de lien physiologique est si importante qu'elle apparaît dans la description générale d'un corps, au même titre, voire même avant les membres eux-mêmes.

- 25 Le sens de ἵς est explicité dans l'*Odyssée* lorsque le fantôme d'Anticlea, mère défunte d'Ulysse, explique à son fils descendu dans l'Hadès pourquoi il ne peut embrasser son ombre : « [Telle est la loi des humains quand ils meurent], les ἵνες ne tiennent plus la chair et les os » : οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἵνες ἔχουσιν (XI, 219). Le terme ἵς est employé au pluriel (tue ?), et il apparaît clairement qu'il renvoie à l'idée de maintien, qu'il s'agisse de chair ou d'os, c'est-à-dire aussi bien pour les couches supérieures du corps (la chair) que pour les zones profondes (l'ossature). Enfin, le passage concernant le cadavre d'Hector et la référence à l'enveloppe cutanée fait penser que les organes en question sont des fibres (musculaires, ligamentaires ou tendineuses) dont le relief est perceptible sous la peau. La peau est elle-même importante ici, fonctionnant comme surface mais non comme contenant chargé de maintenir la cohésion des organes.
- 26 Synonyme de tendon, le τὸ νεῦρον substantif donnera le mot « nerf » mais n'a pas encore ce sens, le système nerveux n'étant pas connu à cette époque.
- Φυλείδης δ' ἄμφικλον ἐφορμηθέντα δοκεύσας  
 ἔφθη ὀρεξάμενος πρυμνὸν σκέλος, ἔνθα πάχιστος  
 μυῶν ἀνθρώπου πέλεται· περὶ δ' ἔγχεος ἀίχμη  
 νεῦρα διεσχίσθη [...].  
 (XVI, 313-316)  
 [Le Phyléide, épiant Amphiclos qui s'élançait, le devança et le frappa au sommet de la jambe, sur son muscle le plus épais. La pointe de l'épieu fit sauter les tendons (...).]
- 27 Le point d'impact est « le sommet de la jambe » (πρυμνὸν σκέλος), « là où (ἔνθα) le muscle le plus épais (πάχιστος μυῶν) de l'être humain (ἀνθρώπου) commence (πέλεται) » ; « l'épieu (ἔγχεος) autour de la pointe (περὶ [...] ἀίχμη) divisa (διεσχίσθη) les nerfs/tendons (νεῦρα) » ; διασχίζω signifie « fendre, séparer, écarter, diviser », comportant donc l'idée de disjonction. Le souci de précision va ici jusqu'à expliquer que ce sont les tranchants de la tête de l'épieu qui, sur leur passage, fendent les tendons situés exactement au sommet du muscle de la cuisse.
- 28 Le corps dans l'*Iliade* est un système de rapports et il fait l'objet d'une transmission : il nous est dit que le muscle de la cuisse est le plus épais chez l'humain. Que l'on remarque l'emploi du terme ἄνθρωπος : il s'agit du corps humain sans différenciation sexuelle, laquelle serait exprimée par les substantifs ὁ ἀνὴρ, ἄνδρὸς « l'homme » et ἡ γυνή, γυναικός « la femme ». Le corps dont il est question, avant d'être sexué, est une série de jonctions et de connexions, la cohésion des parties étant assurée par des lanières physiologiques appelées ἵς, τένων ou encore νεῦρον.

## Hector : la clavicule et les points vitaux (*kairos*)

- 29 La blessure d'Énée est clairement articulaire. L'importance des articulations du corps apparaît également dans la description de la blessure mortelle infligée par Achille à Hector. Mais avant cette ultime atteinte, le grand chef troyen est touché à quatre reprises, et sur cinq coups portés, la zone du cou est frappée trois fois.
1. Ajax plante sa lance à travers l'écu d'Hector et entaille « le cou » (ὁ ἀὐχίην) de celui-ci ; le sang coule, mais malgré le danger que pourrait représenter une hémorragie de la gorge, cette blessure n'a aucune conséquence notable (VII, 261-262).

2. Diomède lance sa javeline qui frappe le casque d'Hector sans passer outre. Le guerrier est étourdi pendant un instant et tombe à genoux. Puis il reprend bientôt haleine et réengage le combat (XI, 349-360).
3. Le grand Ajax, fils de Télamon, lance une pierre qui frappe Hector « près de la gorge » (ἀγγόθι δειρής) et le fait pivoter (XIV, 409-418).
4. Idoménée frappe de son épéu Hector « au torse près du sein » (κατὰ στῆθος παρὰ μάζον) (XVII, 606). Mais la cuirasse protège le Troyen et il n'est pas blessé. On retrouve dans la description des deux dernières blessures l'idée de relation avec ici la notion de proximité (près de la gorge, près du sein).
5. Enfin, seul Achille parvient à tuer Hector.

οἷος δ'ἀστὴρ εἶσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ  
 ἔσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῷ ἴσταται ἀστῆρ,  
 ὡς αἰχμῆς ἀπέλαμπ' εὐήκεος, ἦν ἄρ' Ἀχιλλεύς  
 πάλθεν δεξιτερῆ φρονέων κακὸν Ἔκτορι δίω,  
 εἰσορόων χροά καλόν, ὅπη εἴξειε μάλιστα.  
 τοῦ δὲ καὶ ἄλλο τόσον μὲν ἔχε χροά χάλκεα τεύχεα,  
 καλά, τὰ Πατρόκλοιο βίην ἐνάριξε κατακτάς·  
 φαίνετο δ'ἦ κληῖδες ἀπ' ὤμων ἀχέν' ἔχουσι,  
 λαυκανίην, ἵνα τε ψυχῆς ὠκιστος ὄλεθρος·  
 τῆ ῥ' ἐπὶ οἷ μεμαῶτ' ἔλασ' ἔγχει δῖος Ἀχιλλεύς,  
 ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' ἀχένος ἦλυθ' ἀκωκῆ·  
 οὐδ' ἄρ' ἀπ' ἀσφάραγον μελίη τάμε χαλκοβάρεια,  
 ὄφρα τί μιν προτιείποι ἀμειβόμενος ἐπέεσσιν.  
 (XXII, 317-329)

[Comme au cœur de la nuit s'avance, au milieu des étoiles, Vesper, l'astre le plus brillant qui soit au firmament : tel flamboyait l'épéu pointu qu'Achille brandissait de sa main droite. Il voulait tuer le divin Hector et cherchait sur sa belle peau l'endroit le plus fragile. Le reste de son corps se cachait sous les belles armes dont il avait dépouillé le cadavre de Patrocle, sauf un point, à la clavicule, où la gorge et le cou s'attachent à l'épaule et où la mort est des plus promptes. C'est là qu'Achille lui planta l'épéu en plein élan. La pointe plongea à travers la gorge délicate. Pourtant la lourde pique en bronze épargna la trachée, afin qu'Hector pût lui répondre et dire quelques mots.]

- 30 Il est remarquable que, dans un souci de cohérence anatomique, le texte *justifie* le fait qu'Hector puisse encore parler : la lance « n'a rien tranché (οὐδ' ἄρ' τάμε) du pharynx (ἀπ' ἀσφάραγον), afin qu'il lui adresse la parole (ὄφρα τί μιν προτιείποι) ».
- 31 Achille a néanmoins infligé à son adversaire un coup mortel, « visant » (εἰσορόων) un point que l'armure laissait visible, « là où » (ὅπη) la peau ressort le plus. La peau qui recouvre les clavicules est mise en lumière par la protubérance de celles-ci. Car ce sont les clavicules que l'armure révèle : « les clavicules (κληῖδες) apparaissaient (φαίνετο), elles qui portent (ἔχουσι) le cou (ἀχέν') à partir des épaules (ἀπ' ὤμων) ». La clavicule fait lien entre le cou et l'épaule, elle joint ces deux articulations en même temps qu'elle les sépare. Elle est la jonction de deux articulations, soit une articulation d'articulations. La région est globalement désignée par le terme ἡ λαυκανίη « cou, gorge », mais la précision de la description fait penser que le point d'impact est le creux sus-claviculaire à la racine du cou, ceci permettant d'expliquer pourquoi le pharynx n'a pas été blessé malgré sa proximité.
- 32 Ainsi, le duel des deux héros principaux de l'*Illiade* finit par avoir lieu et le poète met en évidence un point de jonction. Pour comprendre la blessure d'Hector, il faut avoir à l'esprit le triangle formé par le haut du muscle trapèze, la verticale du cou et la ligne

médiane formée par la clavicule qui part du bas du cou pour rejoindre l'épaule. C'est dans cet espace de connexion, non dans un organe, que le Grec plante son arme.

- 33 Concernant la clavicule, le mot ἡ κληρίς, κλειδός est employé, qui désigne tout ce qui sert à fermer : verrou, clef, crochet ; en anatomie, il désigne bien « la clavicule », terme qui lui-même vient du latin *clavicula* « petite clef », de *clavis* « clef ». La clavicule est donc une clef osseuse qui à la fois sépare et unit le cou et l'épaule. Le mot κληρίς apparaît également au chant VIII, comme Teucros tire la corde de son arc vers son épaule, « Là où la clavicule sépare le cou de la poitrine », ὅθι κληρίς, ἀποέργει/ ἀύχένα τε στῆθος τε (325-326). Puis le texte explique comment Teucros est frappé là exactement d'une pierre lancée par Hector. Il est à noter que la corde est faite d'un tendon (nerf) et se trouve juxtaposée au point de jonction qui est heurté. « Le tendon [à savoir la corde de l'arc] se rompit (ῥῆξε δέ οἱ νευρήν) et le bras s'engourdit au-dessus du poignet (νάρκησε δὲ χεῖρ ἐπὶ καρπῶ) » (328). La section de la corde-tendon rejoue la rupture qui, dans d'autres passages, affecte les tendons humains.
- 34 La zone blessée est dite être un point vital : μάλιστα καίριόν ἐστι, « elle est au plus haut point (μάλιστα) appropriée (καίριόν) », sous-entendu pour donner la mort. Monique Trédé souligne que la blessure de Teucros est identique à celle dont meurt Hector : « Dans les deux chants, le même point décisif est visé ; une blessure en cette partie du corps fait aisément franchir la limite qui sépare la vie de la mort<sup>12</sup> ». Quand il s'agit d'Hector, la phrase μάλιστα καίριόν ἐστι est remplacée par la phrase ἵνα τε ψυχῆς ὤκιστος ὄλεθρος, « là où la perte (ὄλεθρος) de la psyché est des plus prompte (ὤκιστος) » (XXII, 325). Le sens des deux phrases est le même. La clavicule qui réunit le cou à l'épaule et à la poitrine est un *kairos*.
- 35 *Kairos* est un terme dont l'acception s'est modifiée au cours des siècles. Monique Trédé en a fait l'historique et montre que « la notion de *kairos* a d'abord été définie spatialement<sup>13</sup> ». Dans *l'Iliade*, l'adjectif dérivé καίριος désigne « un lieu crucial, critique, névralgique du corps du guerrier<sup>14</sup> ». Au IV<sup>e</sup> siècle, la valeur du mot a évolué et le sens temporel est le plus fréquent ; le sens de *kairos* est alors « le moment opportun » et « la juste mesure ». Au milieu du V<sup>e</sup> siècle déjà, « parallèlement à l'essor des deux “arts royaux” — médecine et art oratoire — qui font une large place au *kairos*, la notion apparaît fondamentale pour l'analyse de l'action humaine efficace », que ce soit « pour l'archer ou le pilote de navire, le cuisinier ou le médecin, le stratège, l'homme politique ou l'orateur<sup>15</sup> ». La connaissance et le respect du *kairos*, du juste moment, garantissent le succès de l'action entreprise.
- 36 Monique Trédé fait remonter *kairos* à la racine indo-européenne \**ker-* signifiant « couper, séparer » et démontre par l'étymologie que « le *kairos* peut être considéré comme point de séparation ou point de jonction de deux éléments d'un même objet ou d'une même situation ; la même réalité est conçue comme présentant deux aspects complémentaires : séparation et jointure<sup>16</sup> ».
- 37 Plusieurs mots formés sur la racine \**ar-* ont également cette double signification : ἄρθρον, ἄρθρα désignent « la jointure des membres, l'articulation » mais aussi « la partie, la section » ; le verbe ἀρθρώ signifie « joindre, emboîter » et « diviser selon les articulations » ; le substantif ἄρμος désigne « le joint de maçonnerie, la fermeture des portes » mais aussi « la fissure, la fente »<sup>17</sup>. Dans *l'Iliade*, on trouve le verbe ἀρθμέω « ajuster, joindre, unir » avec le sens de « se mettre d'accord » (VII, 302). Le nom qui correspond à ce verbe est ἄρθμός « jonction » d'où « union, lien d'amitié ». On trouve

encore le verbe ἄραρίσκω « adapter, ajuster, emboîter » auquel Chantraine et Boisacq renvoient concernant ἄρθρον et ἄρθμός. Le verbe ἄραρίσκω apparaît au chant XVI (212) pour décrire les rangs de guerriers qui se resserrent en faisant face à l'ennemi ; la scène est ensuite comparée au travail d'un maçon qui ajuste des pierres afin de raffermir un mur. Nous verrons l'extrême intérêt du verbe ἄραρίσκω quand il sera question des armures.

- 38 Enfin, Jean-Louis Durand explique que le terme « dépeceur », *ártamos*, s'emploie pour désigner proprement le *mágeiros*, « le sacrificateur », celui qui coupe selon les articulations<sup>18</sup>. « La découpe, écrit-il, procède suivant les articulations proposées par le squelette<sup>19</sup> ». Les blessures d'Énée et d'Hector indiquent que la jonction des os était considérée comme un point crucial, comme un *kairos*. Si Énée ne meurt pas de sa blessure, c'est qu'il est sauvé par une intervention divine. Les blessures des deux guerriers s'intègrent dans une vision d'ensemble qu'il va s'agir de définir. Pour ce faire, il convient de continuer à observer la nomenclature mise en récit dans l'œuvre homérique.

## L'anatomie comme système de relations

- 39 J'ai fait la liste des blessures narrées par le texte dans le but de mettre en évidence ce qui a été sélectionné et désigné du corps dans l'*Iliade*. Les entrées de la liste sont les points d'impact des armes. Dans le cas où la blessure engage plusieurs parties du corps, je donne la description complète et le nom des parties affectées (en gras) avec les termes grecs supplémentaires (entre crochets), ce qui permet, en outre, d'observer la forte récurrence des prépositions de localisation (phrases en italiques). Afin que ces pages restent lisibles, j'ai limité le nombre de références au texte pour chaque entrée.
- 40 Le terme qui a donné « anatomie », ἡ ἀνα-τομή, signifie « dissection, litt. coupure tout le long »<sup>20</sup>. L'épopée homérique fait le récit de blessures en précisant avec soin les parties affectées tout comme le ferait l'anatomiste qui coupe et désigne. Après avoir fait la liste des blessures, il m'est apparu que l'œuvre fonctionnait comme la mise en scène d'une gigantesque anatomie. Au niveau de la diégèse, la majorité des blessures afflige un personnage chaque fois différent pour cette raison que les coups sont mortels.

1) τὸ μέτωπ(ι)ον, ou **le front**, litt. « ce qui est adjacent (μετὰ) aux yeux (ὤψ) » :

Le front est frappé *au-dessus de la base du nez* (ῥίνος ὑπὲρ πυμάτης), les os craquent et les yeux tombent à terre (XIII, 615).

**L'os** [τὸ ὀστέον, οὔ] du front est cassé et traversé (VI, 10 ; IV, 460).

L'os est cassé et **la cervelle** [ἔγ-κέφαλος, ος, ον, litt. « ce qui est dans la tête »] est toute entière broyée *à l'intérieur* (ἔνδον) (XI, 95 ; XII, 185).

2) ὁ κρόταφος, ou **la tempe** ; le casque se place *autour des tempes* (περὶ κροτάφοισι) (XV, 648 ; XVI, 104) :

Le coup est porté *à la tempe* (κατὰ κρόταφον), l'os est brisé et la cervelle est broyée *à l'intérieur* (XX, 397).

3) ἡ κόρη, ης **la tempe** (V, 584 ; XIII, 576) :

La lance percute la tempe (κόρη) et la pointe d'airain passe *à travers [autre tempe (terme précédent) (ἑτέροιο διὰ κροτάφοιο)* (IV, 502).

4) ἡ κεφαλή, ἧς **la tête** :

Le coup est porté *au milieu de la tête* (μέσσην κἀκ' κεφαλὴν) (XVI, 412) et toute la tête est brusquement fendue *en deux parties* (ἀνδιχα) *à l'intérieur du casque* (XVI, 412 et 578).

5) ἡ ὄφρυς, ὕος **le sourcil** :

La victime est touchée sous *le sourcil* (ὑπ' ὄφρυος), *aux racines de l'oeil* (κατ'ὀφθαλμοῖο θέμεθλα) [ὁ ὀφθαλμός οὗ **l'œil**] ; **la prunelle** [ἡ γλήνη, ης] jaillit, et la lance passe à *travers la nuque* (διὰ ἰνίου) (XIV, 493-95).

6) ἡ ῥίς, ῥίνοσ **le nez** :

Athéna dirige le trait sur le nez, près de l'oeil (παρ'ὀφθαλμόν) ; le bronze traverse **les dents** [ὁ ὀδούς, ὀδόντος], la pointe tranche *la racine de la langue* (ἀπὸ γλώσσαν πρυμνήν) [ἡ γλώσσα, ης **la langue**] et ressort *au plus bas du menton* (παρὰ νείατον ἀνθερεῶνα) [ὁ ἀνθερεῶν, ὦνος **le menton**] (V, 290-293).

7) τὸ οὔς, ὠτός (έρq. οὔας, οὔατος) **l'oreille** :

Le coup est porté sous *l'oreille* (ὑπ' οὔατος) (XIII, 177) ; *sur l'oreille* (ὑπὲρ οὔατος) (XV, 433) ; *sous la mâchoire et [oreille]* (ὑπὸ γναθοῖο καὶ οὔατος) [ὁ γναθμός, οὗ **la mâchoire**] (XIII, 671 ; XVI, 405).

Le fer touche la victime sous la mâchoire et l'oreille, la pointe fait sauter les dents et tranche *la langue à travers sa partie médiane* (διὰ γλώσσαν μέσσην) (XVII, 617-618).

8) ὁ λαιμός, οὗ **le cou, la gorge** ; les aliments et boissons descendent par là (XIX, 209) :

Le coup est porté à la gorge (XIII, 542) ; la gorge peut être coupée avec un couteau (XVIII, 34).

La lance frappe *le cou sous le menton* (λαιμόν ὑπ' ἀνθερεῶνα) (XIII, 388) ; il s'agit donc de la partie antérieure du cou qui fait angle avec le menton.

9) ὁ ἀχὴν, ἔνος **le cou** :

Le cou est frappé sous l'oreille, l'épée plonge tout entière et **la tête** [τὸ κάρα έρq. κάρη] reste pendue par **la peau** [τὸ δέρμα, ατος] (XVI, 339-341).

L'épée frappe *le milieu du cou* (ἀχὴνα μέσσον) et la tête (κάρη) choit (XIV, 493).

Une flèche se plante *dans le cou par l'arrière* (ἀχὴνι ὀπισθε) (XV, 451). Plus qu'une région particulière, ce terme paraît désigner le cou dans son ensemble et comme volume.

10) ἡ δειρή, ἦς **le cou** :

La tête (κεφαλὴν) a été séparée du cou (ἀπὸ δειρής) (XIII, 202 ; XVIII, 177).

Le coup est porté à la poitrine, au-dessus du bouclier, *près du cou* (ἀγχόθι δειρής) (XIV, 412).

Pâris est étranglé par la lanière de son casque *sous le cou* (ὑπὸ δειρήν) (III, 371).

11) ἡ λαυκανίη, ης **le cou, la gorge** ; le vin descend par là (XXIV, 641).12) τὸ ἰνίον, οὗ **la nuque, l'arrière de la tête** :

Le javelot frappe *l'arrière de la tête* (κεφαλῆς κατα ἰνίον) et, *tout droit le long des dents* (ἀντικρὺ δ' ἀν' ὀδόντας), le bronze tranche *sous la langue* (ὑπὸ γλώσσαν) (V, 73-74).

La lance passe à *travers la nuque* (διὰ ἰνίου) (XIV, 495).

13) ὁ σφόνδυλος, οὗ **la vertèbre** :

Le cou est tranché et **la moelle** [ὁ μυελός, οὗ] jaillit des vertèbres (XX, 483).

14) ὁ ἀστράγαλος, οὗ **la vertèbre** :

L'épieu frappe la dernière vertèbre, là où la tête et le cou se joignent (XIV, 465-468).

Utilisée pour le jeu des osselets (XXIII, 88).

15) ἡ κληῖς, κλείς, κλειδός **la clavicule** :

L'arme frappe *la clavicule vers l'épaule* (κληῖδα παρ' ὦμον) séparant *l'épaule du cou* (ἀπὸ δ' ἀχὴνος ὦμον) et *du dos* (ἀπὸ νώτου) (V, 146-147).

Le coup est porté à la clavicule (V, 579) ; le coup est porté à *la clavicule vers le cou* (κατὰ κληῖδα παρ' ἀχὴνα) (XXI, 117). Le coup est porté vers l'épaule, *là où la clavicule sépare le cou et le torse* (ὅθι κληῖς ἀποέργει ἀχὴνα τε στῆθος τε) (VIII, 325-326).

L'arme frappe *sous le milieu de la clavicule* (ὑπὸ κληῖδα μέσην), et la pointe de bronze ressort *vers la partie inférieure de l'épaule* (παρὰ νείατον ὦμον) (XVII, 309-310).

Mort d'Hector (XXII, 324).

16) ἡ χεῖρ, χειρός **le membre supérieur et/ou la main** :

La victime est frappée à la poitrine, puis ses bras et son cou sont tranchés (XI,

144-146).

Les bras sont tranchés au niveau des épaules (V, 80).

17). ὁ βραχίων, ονος **le bras** (première section du membre supérieur) :

La pique est plantée dans le bras, et la main de la victime laisse tomber ce qu'elle tenait (XIII, 529).

18). ὁ ἄγκων, ὦνος **le coude** (son sens premier est « angle ») :

L'arme frappe au milieu du coude (ἀγκῶνα μέσον) (V, 582).

Le coup est porté au milieu du bras en dessous du coude (κατὰ χεῖρα μέσην ἀγκῶνος ἔνερθε) (XI, 252).

L'arme passe à travers le bras (διὰ χειρὸς), là où les tendons du coude se joignent (XX, 478).

La peau des coudes, de la bouche et du nez est arrachée par une chute (XXIII, 395).

19). ὁ πῆχυς, εως **le coude** :

Achille est blessé par Astéropée au coude et son sang coule [τὸ αἷμα, ατος **le sang**] (XXI, 166).

20). ὁ καρπός, οῦ **le poignet** :

La blessure se trouve à la main au-dessus du poignet (χεῖρ' ἐπὶ καρπῶ) (V, 458, 882 ; VIII, 328 ; XVII, 601).

21). τὸ θέναρ, αρος **la paume de la main** :

Aphrodite est blessée par Diomède à la base [de la main] au-dessus du poignet (πρυμνὸν ὑπερ θέναρος) (V, 339).

22). ὁ νῶτος, ου - τὸ νῶτον, ου - τὰ νῶτα **le dos** :

**La veine** [ἡ φλέψ, φλεβός] qui court le long du dos (ἀνὰ νῶτα) jusqu'au cou est tranchée (XIII, 546-547).

23). τὸ μετάφρενον, ου **partie supérieure du dos** :

Mort de Patrocle (XVI, 806).

24). ὁ ὦμος, ου **l'épaule** :

Le coup est porté à [épaule droite] (κατὰ δεξιὸν ὦμον) (V, 98) (fréquent).

La lance frappe l'épaule, blesse la base du bras en arrachant les muscles et en brisant l'os [ὁ μῦων, ὦνος **le muscle**] (XVI, 323-324).

Le haut de l'épaule est atteint et l'os est incisé par la pointe de l'arme (XVII, 599).

Le coup est porté dans le haut du dos (μεταφρένω ἐν) entre les épaules (ὦμων μεσσηγύς) et la lance est poussée à travers le torse (διὰ στήθεσφιν) (V, 41 ; VIII, 258-259 ; XI, 447-448).

25). τὸ στήθος, εος-ους **le torse** ; la tunique se met autour du torse (περὶ στήθεσσι) (II, 416 ; X, 21) :

L'arme frappe le torse entre les seins (στήθος μεταμάζιον) (V, 19).

La flèche est lancée au torse (κατὰ στήθος) (VIII, 303).

Le coup est frappé au milieu du torse (στήθος μέσον) et l'épieu reste planté dans le cœur (ἐν καρδίῃ) qui palpite et secoue la hampe de l'arme (XIII, 438-444).

26). τὸ στέρνον, ου partie large et plate qui forme **le devant de la poitrine** :

La pique traverse le "sternon" au-dessus du sein (ὑπερ μαζοῖο) et se plante dans le poumon (ἐν πνεύμονι) (IV, 528).

L'arme frappe l'épaule et traverse le torse (XV, 541-542).

27). ὁ μαζός οῦ **le sein** :

Le coup est frappé au torse près du sein (παρὰ μαζόν) (VIII, 121).

28). ἡ φρήν, φρενός **la membrane** ; terme à valence psychophysique référant à toute membrane enveloppant un organe en particulier dans la région diaphragmatique ; vecteur d'émotions :

La pique plonge là où les membranes enclosent le cœur compact (ἐνθ' ἄρα τε φρένες ἔρχεται ἀμφ' ἀδινὸν κῆρ) [τὸ κῆρ **le cœur**] (XVI, 481) ; l'arme est ensuite retirée hors de [enveloppe] (ἐκ χρωδός) [ὁ χρώς, χρωτός **l'enveloppe**, la surface d'un corps], entraînant à sa suite les membranes (φρένες) et **l'âme** (ψυχὴν) (XVI, 504-505).

29). ἡ πραπίς, ἴδος **le diaphragme** (s'emploie au pluriel) :

La victime est atteinte au foie sous le diaphragme (ἦπαρ ὑπὸ πραπίδων) [τὸ ἦπαρ, ἦπατος **le foie**] (XI, 579 ; XVII, 349).

30). ἡ λαπάρη, ης **le flanc** :

Le coup est frappé au flanc (κατὰ λαπάρην) VI, 64.

La lance passe à travers le flanc (XVI, 318).

31). ὁ κενεῶν, ὦνος, **la taille**, litt. « la cavité » :

La lance frappe dans la partie inférieure ou la plus profonde de la taille (νειάτων ἐς κενεῶνα) (V, 858 ; XVI, 821).

32). ἡ γαστήρ, γαστρος **le ventre** :

Le coup est porté dans la partie inférieure ou la plus profonde du ventre (νειαίρη δ'ἐν γαστρὶ) (V, 539).

L'arme frappe au milieu du ventre (μέσην κατὰ γαστέρα) et passe à travers les entrailles (διὰ δ'ἔντερα) [τὸ ἔντερον, ου, **l'intestin**, litt. « ce qui est à l'intérieur »] (XVII, 313).

Il frappe le ventre près du nombril (παρ' ὀμφαλόν) et tous les intestins (χολάδες) se répandent sur le sol [ἡ χολάς, ἄδος est 1) la cavité du côté, 2) au pluriel les intestins] (XXI, 180).

Le coup est porté à la partie inférieure du ventre (νειαίρη δ'ἐν γαστρὶ) et la lance aiguë est plantée, vibrante, dans l'estomac (ἐν νηδυίοισι) [ἡ νηδύς, ὕος 1) **l'estomac**, 2) le ventre ou le bas-ventre] (XVII, 519, 523-524).

33). ἡ πρότμησις, εως **le plat du ventre** :

Le coup est porté au plat du ventre sous le bouclier (XI, 424).

34). ὁ ὀμφαλός, οὔ **le nombril** :

L'arme frappe à mi-chemin entre le sexe et le nombril (αἰδοίων τε μεσηγὺ καὶ ὀμφαλοῦ) (XIII, 568) [τὸ αἰδοῖον, ου **le sexe**, litt. « ce qui est digne de respect » ou « honteux », dérivé de ἡ αἰδώς « sentiment à la fois de l'honneur, de la honte et du respect »].

35). ὁ γλουτός, οὔ **la fesse** :

L'arme frappe la fesse droite (γλουτὸν κατὰ δεξιόν) et atteint la vessie sous l'os (κατὰ κύστιν ὑπ' ὀστέον) [ἡ κύστις, εως, ἴδος la vessie, litt. « poche gonflée »] (V, 66-67 ; XIII, 651-652).

36). τὸ σκέλος, εως-σως **la jambe** :

L'épieu frappe au sommet de la jambe [πρυμνὸν σκέλος] sur le muscle le plus épais, et la pointe de l'arme fait sauter les tendons (νεῦρα) [τὸ νεῦρον, ου **le nerf/tendon**] (XVI, 314-316).

37). τὸ ἰσχίον, ου **la hanche**, l'os du bassin où s'emboîte le fémur : Le coup est porté à la hanche (κατ' ἰσχίον) (V, 305 ; XI, 339).

38). ὁ βουβών, ὦνος **l'aîne** :

L'arme frappe l'aîne (IV, 492).

39). ὁ μηρός, οὔ **la cuisse** (XI, 583) :

La cuisse gauche est transpercée et la pointe de la lance heurte l'os (V, 660).

40). τὸ γόνυ, γόνατος **le genou** :

Le coup est porté au genou (XX, 458).

41). ἡ ἰγνύα, ας **le pli du genou**, le jarret :

Le coup est porté à l'arrière du genou (κατ' ἰγνύην) (XIII, 212).

41). ἡ κνήμη, ης **la jambe** (entre le genou et la cheville) :

L'arme frappe la jambe sous le genou (κνήμην ὑπο γόνατος) (XXI, 591).

42). τὸ σφυρόν, οὔ **la cheville** (IV, 147, 518) :

Achille perce les tendons des pieds (ποδῶν τένοντε) d'Hector à la cheville (ἐς σφυρόν) à partir du talon (ἐκ πτέρνης) [ἡ πτέρνα, ης **le talon**] (XXII, 396-398).

43). ὁ πούς, ποδός **le pied** :

Une flèche, tirée sur la rangée des tarse du pied droit (ταρσὸν δεξιτεροῦ ποδός) [ὁ ταρσός, οὔ **le coup de pied**], traverse le pied de part en part avant de se ficher en terre (XI, 377).

- 41 La nomenclature anatomique qui se déploie au fil de l'œuvre élabore progressivement une vision globale du corps, allant de la tête aux pieds (ou vice versa), et ne se limitant pas à une perspective frontale : il est question du dos, des fesses, des côtés, de la taille. Toutes les articulations sont présentes sauf celles des doigts. La prépondérance de l'idée de relation est manifeste : l'arme frappe la fesse, passe à *travers* la vessie et va *sous* l'os ; l'arme se plante *entre* le sexe et le nombril ; l'arme atteint le foie qui se trouve *sous* le diaphragme ; l'arme frappe *sous* le sourcil et blesse *la partie la plus profonde* de l'œil ; l'arme passe à *travers* le pied avant de se fichier en terre, etc.
- 42 Le terme τὸ μετάφρενον indique à lui seul que le corps dans l'*Iliade* s'entend dans une logique de la relation, comme ce composé est formé sur μετὰ et φρήν, désignant donc ce qui est *adjacent* aux membranes situées dans le torse au-dessus du diaphragme, à savoir la partie supérieure du dos. Cette région du corps est mise en récit lors de la mort de Patrocle. De la même manière, τὸ μέτωπ(ι)ον désigne ce qui est *adjacent* (μετὰ) aux yeux ou au regard (ὤψ), soit le front. Il existe des adjectifs de relations, tels que πύματος, ἤ, ὄν « qui est à l'extrémité, au bout, à la racine de » (par exemple, *au-dessus de la base du nez*), πρυμνός, ἤ, ὄν « qui est à l'extrémité, au bout, à la racine de » (par exemple, *à la racine de la langue*), et νεῖατος, η, ον), ou « qui est à l'extrémité, dans la partie la plus basse ou la plus profonde, le plus au fond » (par exemple, *au fond des flancs*). Le nom τὸ θέμεθλον, ου s'utilise au pluriel et renvoie au fondement d'une construction ou à la partie la plus profonde d'un lieu, par exemple, *à la base de l'œil*.
- 43 Les études qui ont été faites sur le corps et les blessures dans l'*Iliade* ont eu tendance à vouloir évaluer le degré de connaissance anatomique d'Homère en comparant ce savoir à celui de la médecine moderne dans une perspective progressiste d'autant plus prononcée que la Grèce est perçue comme le berceau de la culture occidentale<sup>21</sup>. Le récent article de K. B. Saunders continue la même tradition méthodologique, cherchant à ajuster tant que faire se peut les descriptions de plaies dans l'*Iliade* à celles de patients réels et de cas illustrés par des photographies et des schémas explicatifs<sup>22</sup>. Les informations médicales offertes par Saunders sont intéressantes en elles-mêmes, mais elles ne sauraient rendre compte du corps chez Homère, comme tout effort de « réalisme » médical est condamné à ne parler que de lui-même et non de la logique mise en œuvre dans le texte. Ainsi, j'ai voulu souligner dans la liste anatomique proposée ci-dessus que le corps dans l'*Iliade* est à rechercher dans une logique spécifique où les prépositions et les adjectifs de relation jouent un rôle aussi important que le nom des parties.

## Patrocle : la déliaison des genoux et des articulations

- 44 La mort de Patrocle est la plus importante avec celle d'Hector. En effet, c'est la disparition de son ami le plus cher qui pousse Achille à revenir sur le champ de bataille, et c'est Achille qui tue Hector, donnant ainsi la victoire aux Grecs et terminant les combats dans l'*Iliade*.

ἦντετο γάρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ  
 δεινός· ὁ μὲν τὸν ἰόντα κατὰ κλόνον οὐκ ἐνόησεν  
 ἠέρι γὰρ πολλῇ κεκαλυμμένος ἀντεβόλησε  
 στή δ' ὄπιθεν, πλῆξεν δὲ μετάφρενον εὐρέε τ' ὤμω  
 χειρὶ καταπρηνεῖ, στρεφεδίνθηεν δέ οἱ ὄσσε.  
 Τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κρατὸς κυνέην βάλε Φοῖβος' Ἀπόλλων

ἦ δὲ κυλινδομένη καναχὴν ἔχε ποσσὶν ὑφ' ἵππων  
αὐλώπις τρυφάλεια.

[...]

πᾶν δέ οἱ ἐν χεῖρεσσιν ἄγη δολιχόσκιον ἔγχος,  
βριθὺ μέγα στιβαρὸν κεκορυθμένον· αὐτὰρ ἄπ' ὤμων  
ἄσπις σὺν τελαμῶνι χαμαὶ πέσε τερμίοεσσα  
λύσε δέ οἱ θώρηκα ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.

Τὸν δ' ἄτη φρένας εἴλε, λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα,  
στῆ δὲ ταφῶν· ὄπιθεν δὲ μετάφρενον ὄξει δουρὶ  
ὤμων μεσσηγὺς σχεδόθεν βάλε Δάρδανος ἀνήρ.

[...]

Ἐκτωρ δ' ὡς εἶδεν Πατροκλῆα μεγάρθυμον  
ἄψ ἀναχαζόμενον, βεβλημένον ὄξει χαλκῶ,  
ἀγχιμόλον ῥά οἱ ἦλθε κατὰ στήχας, οὔτα δὲ δουρὶ  
νεῖατον ἐς κενεῶνα, διὰπρὸ δὲ χαλκὸν ἔλασσε·  
δούπησεν δὲ πεσών, μέγα δ' ἦκαχε λαὸν Ἀχαιῶν.

(XVI, 788-795, 801-807, 818-822)

[Phoebus, à travers la rude mêlée, alla vers toi, terrible. Mais le preux ne le vit pas, dans ce tumulte, car le dieu s'avavançait couvert d'une épaisse vapeur. Par derrière il toucha son dos et ses larges épaules en y posant sa main. Les yeux du brave chavirèrent. Lors Phoebus Apollon fit choir son casque de sa tête. Le casque au long cimier roula sous les pieds des chevaux, dans un grand cliquetis. [...] La longue pique entre ses mains se brisa tout entière, la lourde et grande et forte pique à la coiffe de bronze. L'écu avec le baudrier tomba de ses épaules, et sire Apollon, fils de Zeus, détacha sa cuirasse. Patrocle fut pris de vertige, et ses membres fléchirent. Il s'arrêta, stupide. Un Dardanien vint par-dérrière le frapper de près à l'épaule avec sa lance aiguë. [...] Mais aussitôt qu'Hector aperçut Patrocle au grand cœur, qui, blessé par le bronze aigu, regagnait les arrières, coupant les rangs, il s'approcha de lui, et de sa pique le frappa au bas-ventre, en poussant l'arme jusqu'au fond. Le brave chut avec fracas, pour le grand deuil des siens.]

- 45 Le récit de la mort de Patrocle illustre un aspect fondamental de la conception du corps selon l'*Iliade*, à savoir le principe de liaison et de déliaison des parties. L'action d'Apollon consiste, en effet, à démanteler d'abord l'armement, puis le corps de Patrocle. Le dieu, « se tenant derrière (ὄπιθεν) Patrocle, heurta (πλήξεν) avec la main (χειρὶ) à plat (καταπρηνεῖ) la partie supérieure de son dos (μετάφρενον), les larges (εὐρέε) épaules (ὤμων), et les yeux (ὄσσε) [de Patrocle] lui (οἱ) tournèrent (στρεφεδίνθηεν) ». Que l'on conçoive cette image extraordinaire d'une main immense surgie de l'invisible, plaquant sa paume irrépressible sur le héros perdu, recouvrant à la fois les épaules et le dos qui les sépare !
- 46 La zone heurtée par le dieu est celle qui est frappée par le Dardanien responsable du premier coup porté à Patrocle après la perte de l'armure. Le Dardanien frappe « de près (σχεδόθεν) la partie supérieure du dos (μετάφρενον) au milieu des épaules (ὤμων μεσσηγὺς) par derrière (ὄπιθεν) avec sa lance aiguë ». La blessure a donc lieu en deux étapes. La première étape — divine — consiste à démanteler l'armement pour permettre la deuxième étape — humaine — des coups portés au moyen des armes. Et c'est ensuite au tour d'Hector d'enfoncer le bronze « au plus profond de la taille » (νεῖατον ἐς κενεῶνα), terminant de faire périr Patrocle.
- 47 Lors de la première étape, Phoebus Apollon « jeta (βάλε) le casque (κυνέην) loin (ἀπὸ) de la tête (κρατὸς) ». Ensuite, « la pique (ἔγχος) — pourtant lourde (βριθὺ), grande (μέγα), robuste (στιβαρὸν) — se brisa entièrement (πᾶν ἄγη) dans les mains de Patrocle (ἐν χεῖρεσσιν) ». La violence surnaturelle de cette image est remarquable : le casque est

brusquement projeté au loin et la lance se morcelle sans cause apparente dans les mains mêmes qui la tiennent. L'accumulation des trois adjectifs βριθὺ μέγα στιβαρὸν sert habituellement à désigner la lance d'Athéna ou celle d'Achille. Richard Janko propose que le poète s'est trompé, pensant que Patrocle tient l'arme de son chef<sup>23</sup> ; mais l'inadvertance est une explication peu convaincante, car le texte insiste deux fois sur le fait que Patrocle prend tout l'armement d'Achille *sauf* la lance pour cette raison quelle fut offerte à Pélée par le centaure Chiron.

- 48 Le bouclier de Patrocle tombe à terre, et « Seigneur Apollon fils de Zeus (ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων) lui délia (οἱ λῦσε) la cuirasse (θώρακα) ». L'action divine et le démantèlement qui en résulte ont la conséquence suivante : « l'égarément (ἄτη) fit tourner (εἶλε) les *phrénès* (φρένας) de Patrocle, et ses *guia* (γυῖα) brillants (φαίδιμα) se délièrent (λύθεν) en dessous (ὑπὸ)<sup>24</sup> ». Le verbe ὑπο-λύω « délier de dessous ou en bas, relâcher » est formé sur λύω « délier, être délier, se délier ». Le même verbe est utilisé d'abord à l'actif, ensuite au passif ou au réflexif : Apollon délie la cuirasse et les *guia* se délient. Verbe le plus fréquemment employé dans *Illiade* pour décrire l'événement de la mort<sup>25</sup>, λύω, en général, a pour objet ou pour sujet réflexif soit les genoux, soit ce qui se dit γυῖα. Snell offre la définition suivante des γυῖα : « *Guia* signifie les membres au sens où ils sont mus par les articulations », par opposition à *mélea* qui désigne « les membres au sens où ce sont les muscles qui leur donnent leur force<sup>26</sup> ». Τὰ γυῖα n'existe chez Homère qu'au pluriel et R. J. Cunliffe le traduit par *joint* « articulation » et *limbs* « membres ». La racine fondamentale en est γυ- « courber ».
- 49 La déliaison des genoux est notoire au chant XXII, comme Achille exulte d'avoir vaincu Hector. Il reproche à sa victime d'avoir tué Patrocle et d'avoir oublié le vengeur resté en retrait, c'est-à-dire lui-même, « celui qui te délia les genoux » : ὅς τοι γούνατ' ἔλυσα (XXII, 335). Ainsi, Achille vainc Hector en plantant sa lance dans la jonction du cou et de l'épaule, et il décrit le résultat de cet acte par une formule qui désigne les genoux. Puis il annonce que les chiens et les oiseaux outrageront ce corps qui leur sera livré. Hector implore la clémence du Grec afin que son cadavre puisse être brûlé comme il se doit : λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς καὶ γούνων σῶν τε τοκήων (XXII, 338), « je t'implore sur ta psyché, tes genoux et tes géniteurs ». L'importance des genoux apparaît ici très clairement : ils ont le même statut que la psyché et les géniteurs ; ils sont invoqués dans l'extrême urgence des derniers instants de vie, quand il est question du pire outrage, celui d'un corps livré aux chiens<sup>27</sup>.
- 50 Robert Garland écrit que *Illiade* propose globalement « deux façons d'analyser les effets de la mort » : « premièrement, par l'interruption des fonctions vitales causée par l'expulsion du *thymos* ; deuxièmement, par la perte du contrôle musculaire due à la “déliaison” des *guia* et *gounata*<sup>28</sup> ». La phrase γούνατ' ἔλυσεν, « il délia les genoux », a le sens de « il tua ». Énée parle à Pandare au sujet de Diomède en disant : « Lance un trait sur celui-là qui domine et qui a déjà fait tant de mal aux Troyens en déliant les genoux de beaucoup d'hommes valeureux » (V, 176 ; voir aussi XVI, 425 ; XV, 291 ; XXIV, 498). La formule est employée quand bien même la zone blessée n'a rien à voir avec les genoux. C'est le cas, par exemple, pour un coup porté au foie, sous le diaphragme (XI, 579 ; XIII, 412 ; XVII, 349). De la même manière, la phrase λῦσε γυῖα signifie « il tua » et s'emploie de façon générique. Par exemple, Hector plante sa pique dans le « cou » (αὐχίην) de Eionée et lui délie les *guia* (VII, 12). Les passages comportant la phrase λῦσε γυῖα concernent des zones corporelles aussi variées que le cou, la poitrine, le ventre, l'épaule et l'oreille<sup>29</sup>.

51 La proximité sémantique des phrases « délier les genoux » et « délier les *guia* » confirme la première traduction de γυῖα proposée par R. J. Cunliffe, à savoir *a joint* « une articulation ». Le genou est une articulation et *guia* renvoie aux articulations de façon générique. J'irais donc plus loin que Snell qui voit dans *guia* les membres en tant qu'ils sont articulés : les *guia* sont les articulations en propre. Ce qui est désigné par ce terme n'est pas le plein constitué par un membre, mais bien la jointure qui *unit* et *sépare* deux membres, ou encore qui assure une continuité là où les os se terminent. C'est *l'intervalle* et non le plein qui est désigné par le signifiant *guia*. C'est l'intervalle ou, si l'on considère le sens fondamental de la racine *gu-*, la courbure, c'est-à-dire précisément la zone articulaire, comme les articulations permettent aux membres de changer d'angles les uns par rapport aux autres. Dès lors, il est approximatif de traduire λῦσε γυῖα par « il rompit ses membres » ainsi qu'il en est fait habituellement. Il est plus juste de dire « il délia ses articulations ». Ceci est important pour la compréhension du corps dans *l'Iliade*, car il apparaît que le corps dans l'épopée homérique est un *système articulé*. Ce sont la jonction des os et la liaison des parties du corps qui sont garantes de la vie du sujet.

## Les blessures des dieux (*peirar*)

- 52 Les dieux eux-mêmes sont blessés dans *l'Iliade* et, tout comme les humains, certains sont affectés au niveau des articulations. La blessure d'Aphrodite associe l'idée de relation physiologique à celle d'articulation, comme la déesse est atteinte par Diomède *au-dessus du poignet*. La zone blessée est décrite par la phrase πρυμὸν ὕπερ θέναρος (V, 339) ; l'adjectif πρυμνός qualifie « l'extrémité, la base, la racine d'une partie » (par exemple la racine de la langue) et τὸ θέναρ est « la paume de la main ». La déesse est donc touchée à la limite inférieure de la paume, au passage de la main au poignet. Plus tard, Arès s'offusque de l'outrecuidance des mortels et rappelle qu'Aphrodite a été blessée « à la main au-dessus du poignet » : χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ (V, 458). Le poignet se dit ὁ καρπός, signifiant également « fruit (de la terre ou des plantes), produit (vin, huile), grain, graine, semence, rejeton d'animal, revenu ». Il est remarquable que ce terme entre dans la description d'une blessure qui touche une déesse des amours sexués, de la fécondité et de la fertilité : l'articulation en question porte le nom de ce qui précisément relève d'Aphrodite.
- 53 La déesse blessée recherche alors les soins et le réconfort de sa mère, et Dioné essuie son « sang divin » (ἰχώρ), rappelant à sa fille que souvent les mortels ont porté atteinte aux corps des dieux<sup>30</sup>. Héra fut blessée près du sein et souffrit d'une « incurable douleur » (ἀνήκεστον ἄλγος, V, 394). Le « prodigieux Hadès » (Ἄϊδης πελώριος) fut percé d'une flèche qui, plantée dans son épaule, « tourmentait son *thumos* » (κῆδε δὲ θυμόν, V, 400). Péon soigna le dieu au moyen de ses φάρμακα (« remèdes ») et put le guérir parce que Hadès « n'était pas né mortel » (οὐ μὲν γάρ τι καταθνητός γε τέτυκτο, V, 402). Cette précision fait sentir combien ce genre de blessure est à prendre au sérieux : une flèche dans l'épaule est une menace pour le dieu des enfers lui-même, et sa guérison est permise uniquement de ce qu'il est né dieu.
- 54 Le grand blessé divin de *l'Iliade* est Arès, dieu des combats. Lors de l'affrontement qui l'oppose à Athéna, Arès lance sa pique qui se fiche dans l'égide de la déesse. Athéna riposte et « délie les articulations » du dieu (λῦσε δὲ γυῖα, XXI, 406) en lui jetant une

pierre noire « au cou » (κατ' ἀρχένα, XXI, 406). Vaincu, Arès s'écroule, recouvrant sept arpents de terre. Après qu'Athéna s'est détournée, Aphrodite vient au secours d'Arès et trouve le dieu « gémissant fortement » (στενώχοντα) tandis qu'il « rassemble avec peine son *thumos* » (μόγισ δ' ἔσαγειρετο θυμόν, XXI, 417).

- 55 Ainsi, la blessure articulaire affecte le *thumos*. Contrairement aux dieux — immortels —, les hommes en meurent, mais il est néanmoins difficile même pour Arès de récupérer son *thumos*, de le « rassembler », de le « réintégrer » dit le texte (εἰσ-αγείρω, poét. ἔσ-αγείρω). Quand il est affecté, le *thumos* se disperse, il perd sa cohésion. Enfin, à l'instigation d'Héra, Athéna fait succomber Aphrodite : elle abat sa main « sur sa poitrine » (πρὸς στήθεα) et « ses genoux se délient, ainsi que son ἦτορ » (λύτο γούνατα καὶ φίλον ἦτορ, XXI, 424-425). La déesse s'écroule à côté d'Arès, le souffle coupé<sup>31</sup>.
- 56 Plus tôt dans le texte, Athéna guide la lance de Diomède pour blesser Arès. L'arme touche « la partie la plus basse de la taille » (νεΐατον ἐς κενεῶνα) et « transperce la belle peau » (διὰ δὲ χροῖα καλὸν ἔδαψεν) (V, 857-858). Comme ce n'est que la peau qui est affectée, la conséquence de la plaie est sans commune mesure avec la blessure articulaire du cou. La peau déchirée, le dieu de la guerre pousse un cri immense et terrifiant et regagne le ciel pour se plaindre à Zeus de cette infamie. Il est certes « affligé dans son *thumos* » (θυμὸν ἀχεύων, V, 868), mais il n'a pas perdu la cohésion de celui-ci ; il n'est pas écrasé sur le sol, gémissant ; il n'est pas soutenu par Aphrodite qui le tire par la main avant de s'effondrer à son tour.
- 57 Enfin, les genoux sont évoqués dans une formule qui exprime le pouvoir des dieux : ἀλλ' ἦ τοι μὲν ταῦτα θεῶν ἐν γούνασι κεῖται (XVII, 514 ; XX, 435), « mais certes tout cela repose dans (ἐν) les genoux des dieux ». Cette phrase est généralement traduite par « tout repose sur les genoux des dieux », car la même préposition est employée pour dire « dans les mains » ou « sur un trône ». Il s'agirait donc de l'espace formé par le tronc et les jambes quand le corps est assis. Cette lecture est probable. Toutefois, le sens fondamental de ἐν est « dans, dedans, en », et nous avons vu l'importance des genoux et de l'idée de jonction-séparation dans le texte. Dès lors, en suivant la logique corporelle de *Illiade*, il est concevable que l'espace désigné soit l'intervalle de jonction et de séparation des genoux. Car les genoux ont partie liée avec la vie et la mort : mourir, c'est avoir les genoux déliés ; vivre, c'est être articulé.
- 58 La déliaison des genoux apparaît encore dans un passage énigmatique où la rivalité de Zeus (pro Troyens) et de Poséidon (pro Grecs) est exprimée au moyen du substantif *peirar*.

τῷ δ' ἔριδος κρατερῆς καὶ ὁμοίου πτολέμοιο  
 πεῖραρ ἐπαλλάξαντες ἐπ' ἀμφοτέροισι τάνυσσαν,  
 ἄρρηκτόν τ' ἄλυτόν τε, τὸ πολλῶν γούνατ' ἔλυσεν.  
 (XIII, 358-360)

[Ayant ainsi noué les bouts de la lutte incertaine et du combat cruel, tous deux tirèrent sur ce noeud solide et infrangible, qui brisa plus d'un genou.]

- 59 « En alternant (ἐπαλλάξαντες), ils tirèrent (τάνυσσαν) le *peirar* de la lutte (ἔριδος) et du combat (πτολέμοιο) sur/pour les uns et les autres (ἐπ' ἀμφοτέροισι), *peirar* infrangible (ἄρρηκτόν) et indéliable (ἄλυτόν) qui (τὸ) délia (ἔλυσεν) les genoux (γούνατ') de beaucoup (πολλῶν) ». Comme la première clause (traction) explique la seconde (déliaison), la seconde semble être le résultat de la première. La traction des dieux sur le *peirar* indéliable a pour résultat la déliaison des genoux. Ann Bergren écrit que « la clause de fermeture est une simple relative : “un πεῖραρ à la fois infrangible et

indélibable (*indissolvable*) qui délie (*dissolves*) les genoux de beaucoup” »<sup>32</sup>. Elle appuie son commentaire sur un parallélisme métrique ainsi que sur le jeu de mots constitué par ἄλυτον (« indélibable ») et ἔλυσεν (« délia »), lesquels terminent leurs hémistiches respectifs.

60 Ann Bergren explique que *peirar* a été compris comme désignant l’extrémité d’une corde sur laquelle les dieux tirent. Mais elle oppose à cette interprétation que la notion d’extrémité ne convient pas au sens du verbe τάνυω utilisé dans la poésie homérique uniquement dans l’idée d’un étirement permettant à un objet d’atteindre ses dimensions maximales<sup>33</sup>. En outre, si *peirar* désignait l’extrémité d’une corde, le terme devrait être au pluriel puisque Zeus et Poséidon tirent chacun de leur côté.

61 L’étude étymologique du terme offre des informations d’un grand intérêt pour notre étude.

« Le πεῖραρ homérique correspond à un mot védique de même origine, à savoir le nom *párvan*, et donc la recherche d’une étymologie par comparaison des deux termes n’est pas nouvelle. Personne ne met en doute leur parfait parallélisme morphologique. Tous deux sont dérivés de \**per-u-r/n*.<sup>34</sup> »

62 *Párvan* se traduit par « nœud, articulation, coupure, division ». « Représentant les Hellénistes, Frisk note que *párvan* est un parallèle formel frappant de πεῖραρ<sup>35</sup> ». Le sens d’articulation rend compte du 99 % des occurrences de *párvan*, et les hymnes du *Rig Veda* caractérisent les articulations comme les points de vulnérabilité du corps. Le démembrement est synonyme de défaite totale<sup>36</sup>. Bergren donne plusieurs exemples, je n’en retiens qu’un : *Indra jette la foudre sur Vrtra afin de disjointre ses articulations, de la même manière que les bouchers découpent une vache*. Ce passage associe par la comparaison la foudre à la désarticulation d’une part, et d’autre part le démembrement de l’adversaire à celui de l’animal dépecé.

63 Nous avons vu avec Jean-Louis Durand que la découpe d’un animal se faisait en Grèce également en suivant le squelette et ses articulations. Un autre passage du *Rig Veda* invoque Agni, disant de lui qu’il est le meilleur sacrificateur (10.53.1). « L’expertise religieuse d’Agni, explique Bergren, est d’abord définie de façon générale — il est bien informé au sujet du sacrifice - puis de façon spécifique — il tient compte de l’articulation, de l’endroit où la victime doit être démembrée<sup>37</sup> ». Concernant le corps humain, Bergren souligne encore ceci :

« Les autres apparitions de *párvan* montrent que les articulations étaient considérées comme des points d’ultime vulnérabilité. La victoire et la vengeance sont définies comme le démembrement de l’ennemi. La santé signifie la guérison des articulations handicapées. L’extension de puissance obtenue par Agni grâce au partage du festin avec les dieux (soit l’ignition du sacrifice) devait être conçue anatomiquement comme un accroissement de vigueur au niveau de ses articulations.<sup>38</sup> »

64 L’importance des articulations est ici on ne peut plus claire : Agni a la science de la découpe, il connaît les zones de jonction-séparation de l’ossature et il bénéficie des actes sacrificiels au niveau de ses propres articulations, lesquelles sont renforcées par l’accroissement de sa puissance. En outre, Agni est dieu du feu<sup>39</sup>. Nous rencontrerons encore à maintes reprises l’association du corps articulaire et du feu.

65 *Párvan* a un synonyme : *párus* « articulation », lequel est souvent juxtaposé à *ánga* signifiant « membre ». C’est le cas dans la formule *ángam-ángam párus-paruh* « membre par membre, articulation par articulation » (10.97.12)<sup>40</sup>. Celle-ci apparaît dans un

hymne concernant le sacrifice du cheval. Le cheval est dépecé articulation par articulation tandis que chaque partie de son corps est nommée. Je reviendrai sur cette formule au chapitre suivant quand nous verrons avec Lincoln la portée des redoublements lexicaux dans la logique du corps articulaire.

- 66 Le chant III de l'*Odyssee* décrit l'immolation d'une génisse sacrifiée à Athéna. La hache tranche « les tendons du cou » (τένοντας ἀρχενίους, III, 449-450) et délie ainsi le *menos* de l'animal (λύσεν δὲ βοῶς μένος, III, 450) ; tandis que le sang noir coule, le *thumos* quitte les os (λίπε δ'οστέα θυμός, III, 455). Le sacrifice de l'animal se fait par la section de l'articulation du cou, et les tendons sont mentionnés tout comme ils le sont quand il est question de blessures articulaires dans l'*Iliade*. Puis le texte fait appel aux notions de *menos* et de *thumos* : le *menos* est délié et le *thumos* quitte l'ossature. Il s'agit là de formules présentes dans l'*Iliade* concernant les guerriers.
- 67 Après son analyse étymologique, Bergren ne revient pas au chant XIII de l'*Iliade*. Les informations qu'elle fournit offrent néanmoins une nouvelle dimension au terme *peirar*. Les dieux antagonistes tirent alternativement sur un *peirar* qui délie les genoux de nombreux hommes. Étant donné l'importance des blessures articulaires dans l'*Iliade* et la récurrence des formules référant à la déliaison des genoux et des articulations, le passage en question me paraît offrir les indices d'un aspect majeur du texte, à savoir la mise en récit d'un événement qui relève d'un mouvement double de tractions inverses et simultanées affectant les articulations. Cet événement se fait par le biais d'une articulation fondamentale et indéliable, le *peirar*, sous-jacente aux articulations de chaque guerrier et de chaque genou délié.

## Achille : la mobilité et la capacité sensorielle (*thumos*)

- 68 Tandis que la mort s'exprime par la déliaison des articulations, la vie se manifeste par le maintien de celles-ci et par ce qui en résulte, la mobilité. Achille « jamais n'oubliera Patrocle, dit-il, tant qu'il sera en vie et que ses genoux se mouvront » (τοῦ δ' οὐκ ἐπιλήσομαι, ὄφρ' ἄν ἐγὼ γε / ζωῶσιν μετέω καί μοι φίλα γούνατ' ὀρώρη, XXII, 387-388). Il exprime encore la même idée par ces mots : εἰς ὃ κ' ἀύτμη / ἐν στήθεσσι μένη καί μοι φίλα γούνατ' ὀρώρη (IX, 609-610), « aussi longtemps qu'un souffle (ἀύτμη) sera dans mon torse (ἐν στήθεσσι) et que mes genoux (γούνατ') se mouvront (ὀρώρη) ». La phrase μοι φίλα γούνατ' ὀρώρη reste identique, mais le deuxième passage remplace ὄφρ' ἄν ἐγὼ γε ζωῶσιν μετέω par ἀύτμη ἐν στήθεσσι μένη. L'association de la mobilité et du souffle est à souligner, elle est importante pour la compréhension du terme *thumos*.
- 69 Apollon cause la mort de Patrocle en déliant brusquement le corps de celui-ci. Les dieux ont le pouvoir de délier les jointures du corps ou simplement d'entraver le mouvement permettant ainsi à l'adversaire de frapper un coup mortel. Alcatheos meurt ainsi de ce que Poséidon entrave ses *guia* (πέδησε δὲ φαίδιμα γυῖα, XIII, 435), l'empêchant de s'enfuir et d'esquiver les coups. Mais les dieux ont également le pouvoir inverse qui se manifeste par l'accroissement de la mobilité du mortel ainsi avantage.
- 70 Le début du chant XIII est d'une extrême beauté. Tandis que Zeus tourne son regard vers d'autres contrées et d'autres peuplades, Poséidon vient ranimer la combativité des Grecs presque vaincus par les Troyens. D'un sommet immense il descend soudain de quatre enjambées gigantesques, faisant trembler dans sa marche les montagnes sous

ses pieds. Retourné dans les abîmes de la mer, il se couvre d'or avant de s'élancer hors des flots jusques aux neufs achéennes. Là, il prend la stature et la voix du devin Calchas pour s'adresser aux deux Ajax et les exhorter au combat. Après avoir parlé, il abat sur eux son sceptre, « les emplissant (πλήσεν) d'un puissant *menos* (μένεος κρατεροῖο) » et « rendant légers leurs articulations, leurs pieds et leurs membres supérieurs » : γυῖα δὲ θῆκεν ἔλαφρά, πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεν (XIII, 60-61).

71 La même phrase exactement est utilisée pour décrire l'action d'Athéna d'une part sur Ulysse qui gagne ainsi une course (XXIII, 772), et d'autre part sur Diomède (V, 122). Après avoir rendu légers les *guia*, les pieds et les bras de Diomède, la déesse encourage le guerrier en lui disant que « le *menos* intrépide de son père (Tydée) s'est élancé dans sa poitrine » (ὼν γὰρ τοι στήθεσσι μένος πατρώιον ἦκα / ἄτρομον, V, 125-126). Ensuite, le terme *menos* est utilisé pour décrire l'effet chez Diomède de l'intervention divine : δὴ τότε μιν τρις τόσσον ἔλεν μένος, (V, 136), « alors (τότε) son *menos* lui-même (μιν) devint (ἔλεν) trois fois (τρις) plus grand (τόσσον) ». L'accroissement de la capacité motrice s'accompagne d'une modification du *menos*, lequel augmente en intensité.

72 Au chant XIII, les deux Ajax décrivent leurs sensations consécutives à l'impact de Poséidon. Le premier dit ceci :

καὶ δ' ἔμοι αὐτῷ θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι  
μᾶλλον ἐφορμάται πολεμίζειν ἢδὲ μάχεσθαι  
μαιμῶωσι δ' ἔνερθε πόδες καὶ χεῖρες ὑπερθε.  
(XIII, 73-75)

[Et voici que mon coeur (*thumos*) se sent, au fond de ma poitrine, envahi d'un désir accru de guerre et de bataille, et tout mon corps frémit d'ardeur, des pieds jusqu'aux bras.]

73 Ajax désigne son *thumos* localisé dans sa poitrine, ainsi que ses pieds « en dessous » (ἔνερθε) et ses mains « en dessus » (ὑπερθε). Nous retrouvons ici encore la notion de relation physiologique. Par ailleurs, les verbes sont *μαιμῶω* « bondir, s'élancer, s'agiter impétueusement » pour les membres, et pour le *thumos* ἐφ-ορμάω « pousser, exciter », et au moyen « s'élancer », d'où « être impatient » ; θυμὸς ἐφορμάται πολεμίζειν signifie « le *thumos* est impatient de combattre ». Les sujets des verbes sont le *thumos*, les pieds et les mains, ce sont eux qui agissent, tandis que le *je* n'apparaît que dans le pronom possessif au datif ἔμοι « à moi », renforcé par « même » αὐτῷ. Littéralement, on a donc « à moi-même le *thumos* dans ma poitrine est impatient de combattre ».

74 Quant au second guerrier, il s'exprime ainsi :

οὕτω νῦν καὶ ἔμοι περὶ δούρατι χεῖρες ἄπτοι  
μαιμῶωσιν, καί μοι μένος ὄρορε, νέρθε δὲ ποσσὶν  
ἔσσυμαι ἀμφοτέροισι.  
(XIII, 77-79)

[Une pareille ardeur fait frémir autour de ma lance mes redoutables mains ; ma fougue (*menos*) s'éveille, et, sous moi, mes pieds brûlent de s'élancer.]

75 L'action du *menos* est décrite par le verbe ὄρνυμι « faire se lever, se lever, s'élancer ». Le *menos* est sujet du verbe et le *je* est ici aussi au datif : μοι μένος ὄρορε, ce qui donne littéralement « à moi le *menos* s'éveille » et donc « mon *menos* s'éveille ». Par contre, le *je* est sujet du verbe σεύω « mettre en mouvement », mais le verbe est au passif parfait à sens de présent, signifiant donc « en dessous je suis mu par mes deux pieds » (νέρθε δὲ ποσσὶν / ἔσσυμαι ἀμφοτέροισι). Après quoi, le texte montre les deux guerriers « joyeux

(γηθόσσυνοι) par le plaisir (χάρμη) que le dieu leur lança (ἔμβαλε) au *thumos* (θυμῶ) » (XIII, 82).

76 Le *thumos* est un terme qui a reçu de nombreuses traductions allant de « l'âme », passant par « le souffle » pour arriver à « la colère ». Norman Austin souligne que « le *thumos* est peut-être le plus complexe des termes mentaux chez Homère<sup>41</sup> ». Caroline Caswell a recensé les passages dans lesquels le mot *thumos* est employé dans *Illiade*<sup>42</sup>. Elle synthétise l'usage de ce terme en cinq points : 1) la perte du *thumos* est synonyme de mort ou de perte de conscience ; 2) le *thumos* est au croisement de l'activité sensorielle et de l'activité intellectuelle ; 3) le *thumos* est le vecteur des émotions ; 4) il est le lieu des conflits et débats intérieurs ; 5) il permet la motivation. Elle conclut en proposant que « le *thumos* est en fait la contrepartie humaine des vents, menés à animer le corps<sup>43</sup> ». La démonstration de Caswell est précise et convaincante, à ceci près que l'auteur met principalement l'accent sur l'aspect psychologique du terme. Quand il s'agit de la valence physique du *thumos*, elle s'arrête à la notion de souffle.

77 Nous avons vu par certains passages qu'il est pertinent d'associer le *thumos* au souffle. Ce n'est toutefois pas suffisant. Snell a mis en évidence ce qui associe le *thumos* au mouvement du corps : « Chez Homère, *thymos* signifie ce qui est à l'origine des mouvements, des réactions et des émotions<sup>44</sup> ». Il donne au *thumos* le sens d'« organe des mouvements ». Car trois fois dans *Illiade* « le *thumos* quitte les os » (λίπε δ' ὄστέα θυμός, XII, 386 ; XVI, 743 ; XX, 406). Par exemple, Ajax tue Epiclès en lançant une énorme roche qui fracasse le crâne de la victime, et le *thumos* quitte les os (XII, 385-386). Quand, dans *l'Odyssée*, le spectre d'Anticleia décrit à Ulysse ce qu'est la mort, elle emploie la même phrase : « le *thumos* quitte les os » (XI, 221). À cela s'ajoute que le *thumos* peut « se dégager des membres » (δὲ θυμός ὤχεται ἄπο μελέων, VII, 131 ; XIII, 672 ; XVI, 607 ; XXIII, 880). Snell a donc certainement raison d'insister sur l'aspect physique du *thumos*. Toutefois, le terme d'organe me paraît inadéquat. En effet, un organe est anatomiquement isolable, il est possible de le circonscrire. Or le *thumos* n'est en aucun cas localisable de façon définitive, d'où la difficulté de le définir. Norman Austin distingue les organes des sensations.

« Homère connaît la fonction des organes physiques, aussi bien les organes externes des sens, tels que l'œil ou l'oreille, que les organes internes tel que l'estomac. Cependant, le *telos* d'une activité physique ne s'arrête jamais à ces organes. Les sensations voyagent à travers eux, comme si ceux-ci n'étaient que des voies permettant de pénétrer une strate plus profonde appelée par Homère le plus souvent *thymos*, mais parfois aussi *phrénès* ou *noos*.<sup>45</sup> »

78 Austin cherche à résoudre le problème du caractère non localisable du *thumos* en parlant d'une « strate plus profonde » (*some deeper stratum*), distincte des organes.

79 Dans la scène des Ajax, l'action divine sur les *guia*, les pieds et les bras a un effet qui s'exprime par le *thumos* et le *menos*. Austin a commenté ce passage remarquable.

« Un simple acte de renouvellement physiologique est traité de façon détaillée et élaborée. D'abord, le poète mentionne le simple *menos* et les membres extérieurs ("outer limbs"). Les Ajax parlent du *thymos* en eux, impatient de combattre, de leur *menos* et de leurs membres externes ("external limbs"). Ajax Télamonien ajoute le "je" comme une entité plus englobante qui ressent le même désir que ses membres. Ensuite, le poète résume toutes les sensations internes et externes, en haut et en bas, comme des expressions de joie dans le *thymos*. Cette sorte de description, qui d'abord différencie et localise les sensations, puis les rattache à quelque chose comme un système nerveux central, n'est pas celle d'un homme qui ne pense qu'en termes de parties.<sup>46</sup> »

- 80 Cette analyse est extrêmement intéressante. L'auteur souligne à juste titre le caractère organisé du corps dans ce passage et l'attention portée aux sensations. Il propose l'idée d'un système nerveux central, lequel correspond à la strate plus profonde mentionnée auparavant. Mais, bien que la notion de système nerveux central soit introduite avec prudence (« *something like a central nervous system* », je souligne), elle reste évidemment anachronique et, sans renoncer à l'idée de base offerte par Austin, il est préférable de ne pas appliquer une connaissance actuelle à la conception homérique du corps.
- 81 Car la notion de capacité sensorielle suffit pour rendre compte de la description des Ajax. Les guerriers verbalisent un ressenti manifesté par un accroissement moteur et énergétique. La science actuelle, avec la notion de système nerveux central, n'est pas nécessaire pour qu'un sujet puisse prendre conscience d'un ressenti musculaire, articulaire, viscéral, thermique, ni pour interpréter ce ressenti : il peut s'agir de peur, de faim, de fatigue, d'intérêt, de colère, de plaisir, de joie, etc. Les Ajax *observent* une succession de ressentis, puis leurs donnent un sens en les nommant. Ceci s'exprime par : « quelque chose se passe, s'élève, s'agite au niveau de mes mains, de mes pieds, de ma poitrine », ou plus littéralement : « cela s'agite à moi » (je au datif). Or, ce quelque chose, chez Homère, s'appelle soit *thumos*, soit *menos*. Ces deux termes synthétisent cette succession de ressentis. Par exemple, la respiration s'accompagne d'un mouvement du thorax et du ventre ; les organes et les os modifient leurs positions respectives et occasionnent de ce fait une série de sensations localisées à plusieurs endroits, depuis les narines ou la bouche jusqu'à l'abdomen, en passant par le dos, les poumons et les côtes. Si la respiration est modifiée, la série de sensations en question va également changer de qualité, et elle sera accompagnée d'autres modifications telles qu'une accélération des battements du cœur, une augmentation du tonus musculaire, etc. Ceci peut être associé à un accroissement moteur mais aussi à une soudaine émotion, ou les deux en même temps. C'est cela en entier qui est désigné par le terme *thumos* ; le processus lui-même est synthétisé par ce signifiant. Enfin, comme le *menos* est régulièrement associé à la chaleur et au feu, il convient probablement d'y lire une référence aux modifications plus spécifiquement thermiques.
- 82 Une telle explication permet de rendre compte du fait que le *thumos* concerne également ce que la modernité a appelé conscience. La définition finale de *thumos* offerte par Caswell est « vent intérieur, porteur de conscience, énergie et expérience<sup>47</sup> ». Cette liste est pertinente, mais la juxtaposition des termes omet l'aspect fondamental qui relie ces notions. Je propose que le *thumos* renvoie à toutes sensations intéroceptives et proprioceptives dont le sujet prend conscience. En d'autres termes, le *thumos* est un rapport du *je* à ses sensations, ou plus exactement un rapport des sensations à un *je* au datif. Le *thumos* est une relation du *je* à ce qui le constitue sensoriellement, raison pour laquelle le *thumos* ne peut être localisé physiologiquement, pas même dans le souffle ou dans un système nerveux central. *Le thumos est une relation à un processus sensoriel*. On comprend dès lors pourquoi il est dit que le *thumos* disparaît non seulement au moment de la mort, mais aussi lors d'une perte de conscience : le cœur bat, la respiration continue, mais le rapport du *je* aux sensations suscitées par les fonctions vitales a disparu. Le retour du *thumos* s'exprime par le verbe « rassembler, réintégrer », signifiant cet effort qui consiste à reformer une cohérence sensorielle et perceptive après en avoir été privé momentanément<sup>48</sup>.

- 83 Le *thumos* se comprend par les idées de relation, de sensation, de verbalisation et de mouvement, lesquelles apparaissent ensemble dans l'exclamation d'Antenor s'adressant à l'assemblée des Troyens et des Dardaniens : κέκλυτέ μευ [...] ὄφρ' εἴπω τά με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει, « écoutez-moi [...] afin que je dise (ὄφρ' εἴπω) ce que (τά) mon *thumos* met en mouvement (κελεύει) dans mon torse (ἐνὶ στήθεσσι) » (VII, 348-349). Le sens premier du verbe κελεύω est « mettre en mouvement, pousser, exciter » d'où également « presser par la parole, exhorter vivement ». La verbalisation se fait par le *je* qui est mobilisé par son *thumos*, qui est mis en rapport avec une série de sensations inscrites au niveau du torse. Le passage du ressenti proprioceptif et intéroceptif à la verbalisation est ici remarquablement explicite, et ce serait une erreur de court-circuiter l'intervention indispensable du *je* dans le processus de verbalisation en décidant que le *thumos* est une voix.
- 84 Le *thumos* peut se manifester tout aussi bien au niveau du torse, qu'au niveau des membres supérieurs et inférieurs. Caswell s'appuie dans son explication du *thumos* sur le sens du verbe θύω « s'élaner impétueusement, bondir, se précipiter »<sup>49</sup>. Les ressentis des Ajax sont surtout moteurs, les verbes l'indiquent clairement (μαιμάω « bondir, s'élaner, s'agiter impétueusement », ἐφ-ορμάω « pousser, exciter, s'élaner », σεύω « mettre en mouvements », ὄρνυμι « faire se lever, se lever, s'élaner »). La modification de la capacité motrice apparaît ailleurs. Après avoir ranimé les Ajax, Poséidon stimule les Achéens abattus à la perspective de leur défaite : τῶν ῥ' ἅμα τ' ἀργαλέω καμάτῳ φίλα γυῖα λέλυντο, / καὶ σφιν ἄχος κατὰ θυμὸν ἐγίγνετο (XIII, 85-86), « leurs *guia* s'étaient déliés tous ensemble (ἅμα) par un épuisement (καμάτῳ) terrible (ἀργαλέῳ), et une souffrance (ἄχος) leur advint au *thumos* ». On retrouve l'association de l'état des *guia* et de celui du *thumos* : les *guia* sont déliées et le *thumos* en est affecté.
- 85 La phrase γυῖα λέλυντο suggère ici un état d'abattement prononcé dans lequel les corps ne bougent plus. Il est important de ne pas sous-estimer l'information donnée par cette phrase qui est habituellement synonyme de mort. Il s'agit probablement ici d'une diminution massive du tonus, telle qu'elle est observable chez une personne qui s'évanouit : disparaît alors ce qui normalement assure la coordination des parties et un sens de cohésion générale et spontanée du corps. L'intervention divine a pour but d'inverser cet état en ranimant le tonus des guerriers et en rendant les *guia* de ceux-ci à nouveau lestes et mobiles.
- 86 Les termes *menos* et *thumos* apparaissent encore dans la formule suivante : ὦς εἰπὼν ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἑκάστου (V, 470), « parlant ainsi, il excita le *menos* et le *thumos* de chacun ». Cette phrase décrit l'action d'Arès sur les Troyens. Que le *menos* et le *thumos* puissent être touchés verbalement confirme que c'est bien la notion de relation, et non d'organe, qui est ici en jeu.
- 87 Arès redonne ensuite de la force à Énée qui est blessé : ἐν στήθεσσι μένος βάλε (V, 513). Le verbe βάλλω (ao. ἔβαλον) signifie « lancer, jeter » ou « frapper à distance » ; la phrase doit donc s'entendre comme « il frappa son *menos* à distance », sous-entendu « pour le stimuler ». Le résultat de cette action divine est que non seulement Énée reste en vie, mais encore qu'il se trouve pourvu d'un *menos* dit ἐσθλόν, c'est-à-dire « courageux, noble » ou aussi « habile, efficace ». Ceci lui permet de retourner au combat. La phrase « parlant ainsi, il/elle excita le *menos* et le *thumos* de chacun » est également employée pour décrire l'action d'Athéna sur les Grecs (V, 792), ainsi que celle d'Hector sur les siens (XIII, 155 ; XV, 500). Chaque fois, il s'agit de redonner aux

guerriers le moyen de se battre avec plus d'énergie. L'état du *menos* et du *thumos* chez un individu est donc déterminant pour la capacité de celui-ci à se mouvoir efficacement.

- 88 Au chant XX, Apollon stimule le *menos* d'Énée pour le pousser à affronter Achille, mais le Troyen explique à celui qui a pris les traits de Lycaon que le Péléide est trop dangereux. En effet, dans le passé, il dut fuir devant le Grec et, s'il fut sauvé, c'est que Zeus « stimula son *menos* et ses genoux rapides » (ὄς μου ἐπῶρσε μένος λαιψηρά τε γούνα, XX, 93). Le *menos* et les genoux sont ici tous deux objet direct du verbe ἐπ-όρνυμι (ao. ἐπῶρσα) « pousser, exciter ». Cette juxtaposition suggère une corrélation étroite entre le *menos* et les articulations. Ceci me paraît confirmé par le fait que le *menos* peut être objet du verbe λύω « délier » — associé si souvent aux genoux et aux *guia* — dans λῦσε μένος « il délia son *menos* » (XVI, 332, voir aussi XVII, 298). Enfin, le *menos* et les *guia* sont objets du verbe ὑπολύω dans la phrase καὶ μὲν τῶν ὑπέλυσε μένος καὶ φαίδιμα γυῖα, « il délia leurs *menos* et leurs articulations brillantes » (VI, 27).
- 89 Ailleurs encore, l'intervention divine s'applique aux articulations et vise à augmenter la capacité motrice du sujet. Athéna investit de force les épaules et les genoux de Ménélas qui l'implore : ἐν δὲ βίην ὤμοισι καὶ ἐν γούνεσσιν ἔθηκε, « elle plaça de la force dans ses épaules et ses genoux » (XVII, 569). La force, que l'on pourrait s'attendre à être musculaire, est située au niveau des articulations, ici les épaules et les genoux. Le même intérêt pour la capacité motrice apparaît encore dans la phrase ποδῶν ἀρετὴ « valeur des pieds » (XX, 411) ; ὁ πούς, ποδός peut renvoyer au pied ou à la jambe en son entier. Dans un cas comme dans l'autre, il est remarquable que le terme signifiant « valeur » — promis à un si grand avenir — soit, dans l'*Illiade*, associé aux membres inférieurs. Le pied, ὁ πούς, apparaît également dans une série d'épithètes dénotant la rapidité et l'agilité.

ποδ-άρκης « aux pieds agiles » :

Achille (XVIII, 181 ; XX, 177 + 413, etc.)

ποδ-ώκης « aux pieds rapides, agiles » :

Achille (VIII, 474 ; XVIII, 234 ; XX, 89, etc.)

Dolon (X, 316)

πόδας ταχύς « rapide des pieds » :

Achille (XIII, 348)

Merion (XIII, 249)

Énée (XIII, 482)

πόδας ὠκύς « rapide, prompt, agile des pieds » :

Achille (IX, 196 ; XVI, 48 ; XVIII, 187 ; etc.)

Iris (XI, 199).

- 90 Gregory Nagy souligne qu'Achille est qualifié plus de vingt fois par ποδάρκης, plus de trente fois par πόδας ὠκύς, et plus de vingt fois par ποδώκης<sup>50</sup>. Il est donc clair que la vitesse caractérise Achille de manière fondamentale.
- 91 L'importance de cette qualité se manifeste quand il s'agit pour le Grec de rattraper Hector afin de le tuer. Tout d'abord, Apollon interpelle Achille qui dans son *hubris* s'obstine à poursuivre le dieu solaire : « pourquoi me poursuis-tu de tes pieds rapides ? », τίπτε με [...] ποσὶν ταχέεσσι διώκεις ; (XXII, 8)<sup>51</sup>. Quelques vers plus loin, Achille est dit πόδας ὠκύς (XXII, 14), puis il s'éloigne dans une course comparée à celle d'un cheval.

σευάμενος ὡς θ' ἵππος ἀεθλοφόρος σὺν ὄχεσφιν,

ὄς ῥά τε βεῖα θέησι τιτανόμενος πεδίοιο·

ὥς Ἀχιλεὺς λαίψηρὰ πόδας καὶ γούνατ' ἐνώμα.  
(XXII, 22-24)

[lancé comme un cheval vainqueur à la course des chars, qui allonge et galope avec aisance dans la plaine : tel Achille courait, jouant des pieds et des genoux.]

- 92 « Comme un cheval (ὥς θ' ἵππος), Achille mouvait (ἐνώμα) ses pieds agiles et ses genoux (λαίψηρὰ πόδας καὶ γούνατ') ». Hector cherche le combat mais, voyant arriver Achille, il prend peur et s'enfuit. Le Grec alors le poursuit de ses « pieds rapides », ποσὶ κραιπνοῖσι (XXII, 138). Le même adjectif κραιπνός « prompt, rapide » est également utilisé quand une course est organisée en l'honneur de Patrocle : Achille promet d'offrir le prix à celui dont les pieds seront les plus rapides (ποσὶ κραιπνοῖσι, XXIII, 749). C'est Ulysse qui gagne, comme Athéna rend ses *guia* légers.
- 93 Achille pourchasse Hector dont les « genoux sont agiles » (λαίψηρὰ γούνατ', XXII, 144). Énée avait été sauvé par l'intervention de Zeus « qui stimula son *menos* et ses genoux agiles » (ὅς μοι ἐπῶρσε μένος λαίψηρά τε γούνα, XX, 93). L'adjectif λαίψηρός « véhément, rapide, agile » apparaît encore lorsque le fleuve Xanthe se précipite derrière Achille et le rattrape malgré la rapidité du héros (XXI, 264). Enfin, Achille et Hector font dans leur course trois fois le tour des remparts de leurs « pieds prompts » (καρπαλίμοισι πόδεσσι, XXII, 166)<sup>92</sup>. Ainsi, une variété d'adjectifs sont employés qui dénotent la rapidité des pieds, montrant que la vélocité était considérée comme une qualité déterminante, nécessitant des nuances sémantiques pour être signifiée.
- 94 La vélocité marque le moment paroxystique de l'épopée, lorsqu'Achille ne réussit pas à rattraper Hector et Hector ne parvient pas à échapper à Achille. Le texte évoque alors l'impression que l'on peut avoir en rêve quand celui qui poursuit et celui qui fuit sont pris dans un effort impossible et figé, l'un ne pouvant atteindre sa proie et l'autre ne pouvant se sauver. Apollon permet ce *status quo* paradoxal, lui « qui stimule le *menos* et les genoux agiles d'Hector » (ὅς οἱ ἐπῶρσε μένος λαίψηρά τε γούνα, XXII, 204). Mais bientôt Zeus fait pendre les plateaux de sa balance d'or ; il y place les deux déesses du trépas, celle d'Achille et celle d'Hector, puis soulève l'instrument fatal. Le plateau d'Hector s'abaisse, le héros va plonger dans l'Hadès. Apollon alors abandonne le Troyen et Athéna s'approche d'Achille. Puis, sous l'apparence de Déiphobe, la déesse va convaincre Hector de faire face au Grec. Hector va mourir, la guerre de l'*Iliade* est terminée.
- 95 La capacité motrice est une donnée centrale dans la conception du corps homérique. Elle assure la victoire ou la survie d'un guerrier ; celui dont les articulations perdent leur agilité est menacé de mort. C'est le cas d'Idoménée dont les γυῖα ποδῶν sont qualifiés de ἔμπεδα (XIII, 512), « les articulations de ses pieds sont entravées », « ses pieds ne le portent plus assez rapidement hors du combat » (οὐκέτι ῥίμφα πόδες φέρον ἐκ πολέμοιο, XIII, 515). La dichotomie mort-vie s'exprime dans le texte en termes de mobilité, d'articulations et de cohésion des parties. L'agilité est nécessaire à la survie, et ce sont les articulations qui sont le lieu de cette agilité : elles *sont* la cohésion des parties du corps. Leur paralysie, leur déliaison ou leur disjonction entraîne la mort.

## Articulations et corps au pluriel (*guia*)

- 96 Bruno Snell a signalé l'importance du mouvement et des articulations dans l'*Iliade*, mais son argumentation est marquée par un conflit entre sa conception du corps et celle du poète qu'il considère comme lacunaire et primitive bien que prometteuse. Snell

cherche un mot qui puisse correspondre à sa propre notion de corps. Le mot *démas* ne fait pas l'affaire, comme il désigne spécifiquement la stature et ne s'emploie qu'à l'accusatif de relation pour dire « quant à la stature », « quant à la silhouette ». La question est de savoir comment la langue homérique dirait « l'épée pénétra dans son corps ? » ou encore « il lava son corps ? »<sup>53</sup>. Les deux questions renvoient au corps-enveloppe, à savoir laver la peau et pénétrer l'enveloppe. Dans les deux cas le mot *chrôs* serait employé, et Snell observe à juste titre que *chrôs* désigne l'enveloppe sans pour autant renvoyer à la notion globale de corps<sup>54</sup>. Après avoir défini *guîa* comme « les membres au sens où ils sont mus par les articulations » et *mélea* comme « les membres au sens où ce sont les muscles qui leur donnent leur force », il souligne que ce sont ces termes toujours au pluriel qui servent à désigner le corps et qu'il n'existe pas de mot employé au singulier renvoyant de façon unitaire à la corporéité.

« Il nous est difficile de comprendre que le corps n'ait pas été conçu et désigné en tant que tel. Parmi les tournures citées qui peuvent apparaître dans le contexte de la phrase à la place des mots employés plus tard — *sôma* (le corps comme organisme), ce sont uniquement les pluriels *guîa* et *mélea* qui désignent la "corporéité" du corps, car *chrôs* n'a jamais que le sens de "limite", de contour du corps et *démas*, qui signifie la stature, la constitution, n'est jamais employé qu'avec un accusatif de relation.<sup>55</sup> »

- 97 Dès lors, « le corps ne consiste véritablement qu'en une addition de parties distinctes<sup>56</sup> ». Snell précise avec pertinence le sens des termes multiples employés par le poète, nuances magnifiques dont il juge néanmoins la pluralité même comme le signe d'un *manque* conceptuel. « [L]e corps humain dans sa substance n'est pas conçu comme unité mais comme pluralité<sup>57</sup> », car l'homme homérique n'avait *pas encore* conscience du corps en tant que corps, et Snell de l'excuser en ces termes :

« La façon dont l'homme homérique se conçoit lui-même, telle que nous pouvons la saisir dans la langue homérique, n'est pas uniquement primitive : elle indique également la direction de l'avenir. C'est la première étape de la pensée européenne.<sup>58</sup> »

- 98 Cette posture intellectuelle bloque l'analyse de la question du corps telle qu'elle se présente dans le texte.
- 99 Robert Renehan a fait la critique du point de vue de Snell en contrant cette idée que le corps homérique n'est qu'un agrégat de parties et non un tout. Son argumentation se fonde sur le sens du mot *sôma* habituellement compris comme référant au corps mort.

« S'il existe un seul exemple de  $\sigma\omega\mu\alpha$  référant à un corps vivant chez Homère, alors la thèse selon laquelle un Grec homérique se voyait comme un agrégat de parties séparées et non comme une unité est considérablement affaiblie, sinon franchement réfutée.<sup>59</sup> »

- 100 Ce postulat me paraît on ne peut plus fragile, qui veut qu'une seule occurrence puisse infirmer ce que de multiples passages établissent avec insistance. N'importe comment, le mot *sôma* est utilisé huit fois chez Homère<sup>60</sup>, et deux passages seulement sont *ambigus* (et rien de plus) quant au fait que le sujet soit mort. La démonstration n'est donc pas convaincante. Renehan tient absolument à trouver un mot au singulier qui permette d'affirmer que les Grecs à l'époque d'Homère étaient déjà capables de concevoir le corps comme un tout unifié. Or, ce que Renehan et Snell appellent un tout est le fruit d'une conception du corps comme enveloppe et comme masse. Renehan propose le mot *sôma* parce que, d'après lui, le terme renvoie au corps comme masse («  $\sigma\omega\mu\alpha$  connotes the body as bulk<sup>61</sup> »).

101 La prépondérance de la conception du corps-enveloppe chez Snell et Renehan les empêche d'appréhender le corps homérique pour ce qu'il est. Je propose que le corps chez Homère est un *tout articulé*. C'est un tout en ce sens qu'il est organisé selon une logique définissable, une logique de rapports et de jonction. Cette logique n'a rien à voir avec celle qui plus tard marquera l'Occident, car elle concerne l'intéroceptivité et la motricité et en aucun cas une dichotomie corps-âme. Renehan l'a précisé (« Il n'y a pas chez Homère de claire dichotomie entre le corps et une âme<sup>62</sup> »). Il explique comment cette dichotomie est établie au V<sup>e</sup> siècle dans la pensée grecque, pour finalement produire un Platon.

« Platon, raffinant des notions antérieures, croyait passionnément que la ψυχή était en tout point supérieure au σῶμα, et quelle était, en un sens, divine et capable de réaliser son propre τέλος uniquement lorsque séparée du corps. Elle était en fait *incorporelle*. Pour Platon, l'homme lui-même (αὐτός) n'était rien d'autre que l'âme désincarnée [...]. Une telle perspective n'est pas seulement différente de celle d'Homère, elle est son exact opposé. Aucun homme, grec ou autre, n'avait vraiment dit cela auparavant ; ce fut une révolution intellectuelle majeure, destinée à influencer profondément les croyances occidentales *de natura hominis* pour les vingt-cinq siècles à venir. Ses effets ne sont encore en rien dissipés.<sup>63</sup> »

102 Certes, l'Occident n'est pas revenu de la révolution platonicienne. Le choix des termes est significatif : primitivement *sōma* réfère au cadavre et *psyché* à ce qui rejoint l'Hadès après la mort.

103 Dans l'*Iliade*, la *psyché* de Patrocle revient de l'Hadès pour parler à Achille. Elle est « l'image, le simulacre » (εἶδωλον, XXIII, 104) de Patrocle, ayant son « regard » (ὄμματα), ayant sa « voix » (φωνήν) et portant des vêtements semblables « autour de sa peau » (περὶ χροί) (XXIII, 66-67). Achille tend les bras vers son ami et ne rencontre que du vide ; l'âme s'évapore (ὁ καπνός « vapeur, fumée »). Il comprend que s'était là une âme, une image, et s'écrie : ἄταρ φρένες οὐκ ἔνι πάμπαν, « mais (ἄταρ) les *phrénès* [sont] complètement (πάμπαν) absentes (οὐκ ἔνι, ne sont pas du tout dedans) » (XXIII, 104). Les *phrénès* de Patrocle avaient été affectées par l'impact irrépressible d'Apollon préparant sa mort.

104 Tout comme le *thumos* et le *menos*, les *phrénès* sont au croisement du physique et du psychique. Elles sont conçues comme des membranes, surfaces planes à deux côtés (comme une feuille), qui jouent le rôle d'intervalle, d'entre-deux, d'élément à la fois de jonction et de séparation entre les organes internes, ce qui explique leur importance dans un texte porteur de la logique du corps articulaire. La réaction d'Achille indique que leur absence est un *manque* rédhibitoire ; car l'inscription du *je* dans un réseau de rapports sensoriels est indispensable. Dans l'*Iliade*, l'âme n'est en aucun cas suffisante.

105 L'âme de Patrocle revient pour exhorter le Péléide à brûler ses « os » (ὄστέα) et pour s'assurer que les os des deux amis reposeront ensemble dans le même vase, un vase d'or offert par Thétis (XXIII, 91-92). Après que les vents ont soufflé sur les flammes du bûcher de Patrocle, il est dit qu'Achille pleurait, « faisant brûler les os » de son ami (ὄστέα καίω, XXIII, 224). La valeur des os est si considérable dans ce texte qu'un défunt continue de s'en préoccuper. Semblablement, Nestor s'adresse à l'assemblée des chefs grecs, insistant pour que les cadavres des victimes aux combats soient réunis et brûlés de sorte que « chacun ramène aux enfants les os » de leurs pères (VII, 334-335).

106 La logique du corps articulaire disparaît avec la dissociation et la hiérarchisation de ce qui s'appelle « âme » et « corps », *psyché* et *sōma*. Le corps est alors censé *contenir* l'âme

jusqu'à la libération de celle-ci ; le corps devient un contenant, un corps-enveloppe. La logique du corps-enveloppe est très évidente dans le *Timée* de Platon où les os eux-mêmes ont pour fonction première d'envelopper la moelle épinière et le cerveau, lesquels sont les réceptacles de la semence divine et des liens amarrant l'âme au corps. Les articulations jouent un rôle, mais il est secondaire et il s'explique suivant une logique de l'enveloppe : leur raison d'être est de servir à la protection du contenu des os<sup>64</sup>. On voit par là qu'une logique corporelle ne relève pas de motifs isolables : un texte peut référer aux articulations et à l'ossature sans relever de la logique du corps articulaire. De même, l'*Iliade* emploie des termes signifiant « peau » et « enveloppe » mais organise les événements fondamentaux qui concernent le corps autour de la notion d'intervalle et de jonction, et non en termes d'opposition entre l'interne et l'externe. La dichotomie corps-âme n'est pas signifiante dans l'*Iliade* : ce qui est observé, ce qui est régulièrement désigné est la capacité sensorielle et motrice et les modifications de cette capacité. Les termes *thumos* et *menas* renvoient à une réalité indissociablement physique et psychique, d'où la difficulté de les traduire dans des langues et pour des cultures marquées par la dissociation du corps et de l'âme. Cette dissociation a transformé le sens de *thumos* : ce terme chez Platon a une connotation négative renvoyant à la colère et à un manque de raison et de contrôle<sup>65</sup> ; dans l'*Iliade*, perdre son *thumos*, c'est ne plus sentir et donc mourir.

- 107 Snell signale l'importance du mouvement dans la conception du corps homérique, mais il ne perçoit pas la logique qui sous-tend cette conception ; il voit une lacune dans l'absence de mots signifiant « âme » et « corps »<sup>66</sup>, et le corps homérique ne serait qu'un agrégat de parties opposé au corps comme unité organique. Il est vrai qu'un mot unique et singulier n'existe pas dans l'*Iliade* qui renverrait à un corps en une pièce. Mais ce n'est pas ici une lacune ou un manque conceptuel, c'est la marque d'une conception radicalement autre. Austin a raison quand il écrit :

« Des locutions telles que “bras en haut et genoux en bas” ne font pas partie du vocabulaire habituel d'un intellectuel moderne, alors qu'elles sont encore vitales dans la pensée et le langage homériques. Nous préférons la généralisation prosaïque et servant pour tout, mais l'acuité visuelle d'Homère et sa propre forme de logique l'ont conduit à localiser les choses et les événements dans le réseau (“nexus”) de leurs relations.<sup>67</sup> »

- 108 La notion de relation est fondamentale, nous l'avons vu. On trouve l'idée de relation dans les descriptions de blessures : l'arme se plante là où telle partie se joint à telle autre partie, par exemple, « là où la tête et le cou se joignent » ou « sous la mâchoire et l'oreille » c'est-à-dire dans ce creux qui fait le lien entre le dos du pavillon de l'oreille externe et la branche montante du maxillaire inférieur après l'angle mandibulaire. Si l'arme se plante dans telle zone du corps, alors tels organes vont être affectés. Ainsi, « le fer touche la victime sous la mâchoire et l'oreille, et la pointe fait sauter les dents et coupe la langue en son milieu » (XVII, 617). Le corps est un réseau de relations mis en récit par le biais des blessures.
- 109 C'est pourquoi il n'est pas approprié de réduire le corps homérique à une liste telle que « la tête, le cou, le tronc, les membres supérieurs et les membres inférieurs », comme l'a fait Frölich. La zone du cou, à elle seule, fait l'objet de plusieurs blessures, étant constituée d'une pluralité de jointures. La fourchette sternale, par exemple, devient fascinante dès le moment qu'elle est perçue comme lieu corporel à part entière dans sa nature d'attache tendineuse aux os claviculaires. C'est ce type de lieux corporels que la première épique occidentale a choisi pour dire l'humain.

- 110 La notion d'articulation est véhiculée par un terme qui n'existe qu'au pluriel dans le texte, τὰ γυῖα. La jonction implique la pluralité des éléments joints ; les articulations font du corps humain un ensemble irréductiblement pluriel. Dans le corps homérique, l'intervalle prime sur le plein, la connexion sur l'organe. Pour dire la blessure d'Aphrodite, le texte ne désigne ni la main, ni l'avant-bras, ni même le poignet, mais le bas de la paume, la ligne-frontière entre la paume et le poignet. Ainsi, les lieux centraux du corps sont les points ou les lignes de jonction et de séparation. *Le corps est fait de ces centres multiples qui sont centraux d'être intermédiaires.*
- 111 Un mot singulier et unitaire référant au corps vivant n'existe effectivement pas chez Homère. Mais il est bien *un corps* dans l'*Iliade* : c'est celui que la nomenclature anatomique tisse au fil du récit. Ce corps a la taille et l'envergure de milliers de vers, corps créé au moyen de chaque blessure décrite, corps originel véhiculé par le texte fondateur d'une culture qui bientôt ne le comprendra plus.

## NOTES

1. Traduction de Louis RENOÜ.

2. L'*Iliade* dépeint un monde brutal où les femmes - prétexte des disputes - sont échangées comme il en est fait des boeufs, et où la violence des hommes est justifiée par l'allégation d'un vouloir divin. L'injustifiable avait déjà recours à la transcendance. Parlant de l'*Iliade*, Onians commente le comportement des hommes vis-à-vis des captives de guerre par la phrase : « The attitude to sex is one of frank naturalism » (l'attitude envers le sexe est celle d'un franc naturalisme). Cette phrase vient directement après la citation suivante : « Le vénérable Nestor dit : "Ne laissez aucun homme se hâter de s'en retourner avant que chacun ait couché auprès d'une épouse troyenne et racheté ses efforts et ses plaintes pour Hélène ». Quelle que soit la valeur littéraire d'une œuvre et quand bien même le contexte de celle-ci serait mythique, cautionner avec désinvolture le système répressif - pratiqué jusqu'à nos jours - des viols de guerre me paraît radicalement inacceptable. Cf. R. B. ONIANS, *The Origins of European Thought*, p. 4.

3. Robert GARLAND, « The Causation of Death in the *Iliad* », p. 43.

4. Le tableau a été traduit par Mirko GRMEK, *Les Maladies à l'aube de la civilisation occidentale*, p. 53. Il se trouve chez H. FRÖLICH, *Die Militärmedizin Homer's*, à la p. 58, et les catégories corporelles sont « Kopf, Hals, Rumpf, Obergliedmassen, Untergliedmassen ».

5. M. GRMEK, *op. cit.*, p. 52.

6. *Ibidem*, p. 63.

7. Norman AUSTIN, *Archery at the Dark of the Moon*, p. 6 (traduction de l'auteur).

8. L'édition de A.T. MURRAY et William F. WYATT est utilisée pour toutes les citations de l'*Iliade*. Les traductions entre crochets sont de Frédéric MUGLER, les autres sont de l'auteur.

9. Le sens premier de *cotyle* est « creux, cavité ».

10. Cf. Robert RENEHAN, « The Meaning of ΣΩΜΑ in Homer », p. 275.

11. Même verbe XIII, 654.

12. Monique TRÉDÉ, *Kairos. L'à-propos et l'occasion*, p. 29.

13. *Ibidem*, p. 38.

14. *Ibid.*, p. 27.

15. *Ibid.*, p. 83.
16. *Ibid.*, p. 70-71.
17. *Ibid.*, p. 71.
18. Jean-Louis DURAND, « Bêtes grecques », p. 151.
19. *Ibidem*, p. 151.
20. Τομή est dérivé de τέμνω « couper ».
21. Cette posture intellectuelle est dramatiquement prononcée chez un Daremberg.
22. K. B. SAUNDERS, « The Wounds in *Iliad* 13-16 », 1999.
23. Richard JANKO, *The Iliad: A Commentary*, vol. IV : books 13-16, p. 413.
24. La question des *phrénès* sera traitée plus tard.
25. Voir R. GARLAND, *op. cit.*, p. 47 et p. 56, table 7.
26. Bruno SNELL, *La Découverte de l'esprit*, p. 22.
27. R. B. ONIANS pense que les genoux et les fémurs ont pu être considérés comme le siège de l'âme (psyché) au même titre que la tête. Ceci expliquerait pourquoi un suppliant saisit les genoux de celui à qui il demande grâce (p. 185). Par ailleurs, Onians explique l'importance accordée aux genoux par l'hypothétique association du fluide qu'ils contiennent avec la moelle épinière (p. 177-178). Aucun de ces trois points n'est démontrable par l'analyse de l'*Iliade*. En effet, les genoux ne sont jamais associés à un fluide, et la psyché n'est jamais localisée dans les genoux. Le geste de supplication est un problème plus complexe. Cette tradition gestuelle a certainement sa place dans une conception du corps qui fait jouer un si grand rôle aux genoux. Cependant, cet aspect s'intègre à la conception du corps articulaire, il ne l'explique pas.
28. R. GARLAND, *op. cit.*, p. 51 (traduction de l'auteur).
29. VII, 16 (ῶμος « épaule ») ; XI, 240 (αὐχίην « cou ») ; XI, 260 (-) ; XIII, 85 (il ne s'agit pas ici de la mort mais d'une sensation d'épuisement et d'abattement) ; XV, 435 (οὔς « oreille ») ; XVI, 312 (στέρνον « poitrine ») ; XVI, 341 (αὐχίην « cou ») ; XVI, 400 (στέρνον « poitrine ») ; XVI, 465 (γαστήρ « ventre ») ; XVI, 805 (mort de Patrocle) ; XVII, 524 (γαστήρ « ventre ») ; XVIII, 31 (il s'agit ici d'une sensation de défaillance) ; XXI, 406 (αὐχίην « cou »). Pour la forme verbale dans chaque passage, voir R. GARLAND, tableau 7, p. 56.
30. Au sujet de l'*ikhor*, voir Nicole LORAU, « Le corps vulnérable d'Arès », *Le Corps des dieux*, p. 350 sq. *Ichor* est dans l'*Iliade* un *hapax*.
31. Τὸ ἤτορ est traduit « poumon » ou « coeur » par A. BAILLY et « heart, breast, soul, mind, seat of life, vitality, vital power, strength » par R. J. CUNLIFFE.
32. Ann BERGREN, *The Etymology and Usage of Πεῖραξ in Early Greek Poetry*, p. 52-53 (traduction de l'auteur).
33. *Ibidem.*, p. 46-47. Il est à noter que τάνω « tendre » est de la même famille que τένω « tendre » dont le dérivé est τένων « tendon ».
34. *Ibid.*, p. 63 (traduction de l'auteur).
35. *Ibid.*, p. 64 (traduction de l'auteur).
36. *Ibid.*, p. 68.
37. *Ibid.*, p. 86 (traduction de l'auteur).
38. *Ibid.*, p. 72 (traduction de l'auteur).
39. *Ibid.*, p. 68. Bergren renvoie pour le nom Agni au latin *ignis* « feu » et à leur racine commune.
40. *Ibid.*, p. 83.
41. N. AUSTIN, *op. cit.*, p. 106 (traduction de l'auteur).
42. Caroline CASWELL, *A Study of Thumos in Early Greek Epic*, p. 49-50.
43. *Ibidem*, p. 62 (traduction de l'auteur).
44. B. SNELL, *op. cit.*, p. 26.
45. N. AUSTIN, *op. cit.*, p. 108 (traduction de l'auteur).
46. *Ibidem*, p. 111 (traduction de l'auteur).

47. C. CASWELL, *op. cit.*, p. 63 (traduction de l'auteur).
48. C. CASWELL, *op. cit.* p. 50, 62, insiste sur l'idée que le *thumos* doit être contenu dans les *phrénès* sans quoi un manque de contrôle est occasionné. C'est là encore un effort pour localiser le *thumos* alors qu'il ne l'est jamais de façon définitive : il se manifeste (avec des effets positifs) aussi bien au niveau du tronc où sont les *phrénès*, qu'au niveau des jambes et des bras.
49. *Ibidem*, p. 63.
50. Gregory NAGY, *The Best of the Achaeans*, p. 326.
51. Le verbe διώκω signifie « faire mouvoir rapidement, poursuivre ».
52. Voir aussi XVI, 342, 809 où καρπάλιμος, ος, ον, « prompt, agile, rapide » qualifie toujours les pieds.
53. B. SNELL, *op. cit.*, p. 23.
54. *Chrôs* : VIII, 298; XII, 427.
55. B. Snell, p. 23.
56. *Ibidem*, p. 23.
57. *Ibid.*, p. 23.
58. *Ibid.*, p. 41.
59. R. RENEHAN, *op. cit.*, p. 272 (traduction de l'auteur).
60. *Il.* III, 23 ; VII, 79 ; XVIII, 161 ; XXII, 342 ; XXIII, 169 ; *Od.* XI, 53 ; XII, 67 ; XXIV, 187.
61. R. RENEHAN, *op. cit.*, p. 278.
62. *Ibidem*, p. 279.
63. *Ibid.*, p. 279 (traduction de l'auteur).
64. Cf. Guillemette BOLENS, « Homeric Joints and the Marrow in Plato's *Timaeus*: Two Logics of the Body », p. 153-155.
65. Voir à ce sujet J. R. S. WILSON, « Thrasymachus and the *Thumos* ».
66. B. SNELL, *op. cit.*, p. 25.
67. N. AUSTIN, *op. cit.*, p. 114 (traduction de l'auteur).

## Chapitre II. La motricité des dieux

---

### Héphaïstos et Dédale (*daidala*)

- 1 Achille fut éduqué par le centaure Chiron, lequel, d'après Apollodore, dut renoncer à l'immortalité en raison d'une blessure au genou. Comme son maître, Achille mourra d'une blessure articulaire, l'articulation étant cette fois la cheville. La supériorité d'Achille se manifeste par sa vélocité. Dans sa poursuite d'Hector, Achille est comparé à un cheval car sa rapidité rejoint celle de l'animal. Or, il a été éduqué par un être hybride, un homme aux jambes de cheval<sup>1</sup>.
- 2 La façon de marcher est significative dans l'*Illiade*. Au chant V, Athéna assouplit les membres de Diomède et lui dit qu'elle a jeté dans sa poitrine le *menos* de son père. Elle a également dissipé les ténèbres qui voilaient ses yeux « afin que le guerrier puisse distinguer le dieu de l'homme » (ὄφρ' εὖ γινώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἢ δὲ καὶ ἄνδρα, V, 128). Au chant XIII, reconnaître un dieu consiste à reconnaître ses traces. Tandis qu'il vient assouplir les membres des deux Ajax en les emplissant d'un puissant *menos* (XIII, 60), Poséïdon « a pris la stature et la voix puissante de Calchas » (εἰσάμενος Κάλχαντι δέμας καὶ ἄτειρέα φωνήν, XIII, 45). Mais, au moment de partir, il s'élance (ἦιζε αο. de αἴσσω, XIII, 65), et l'un des guerriers le reconnaît. S'adressant à son compagnon, il affirme qu'au lieu de Calchas, c'est un dieu qui s'est présenté à eux : ἵχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἢ δὲ κνημῶν / ῥεῖ' ἔγνω ἀπίοντος · ἀρίγνωτοι δὲ θεοὶ περ (XIII, 71-72), « de celui qui partait (ἀπίοντος) j'ai reconnu (ἔγνω) facilement (ῥεῖ') les traces (ἵχνια) des pieds et des jambes (ποδῶν ἢ δὲ κνημῶν) derrière lui (μετόπισθε). Les dieux (θεοὶ) sont reconnaissables (ἀρίγνωτοι) précisément (περ) ». Les dieux sont donc reconnaissables à leurs pieds et à leurs traces, un aspect auquel s'apparente celui de leur mobilité. Héphaïstos dans l'*Illiade* et Hermès dans l'*Hymne homérique* qui lui est dédié sont caractérisés par une démarche anormale, Hermès laissant des traces phénoménales et illisibles pour Apollon lui-même, Héphaïstos pivotant comme une hélice alors qu'il est boiteux. Nous commencerons par Héphaïstos et, pour mieux comprendre la portée de ce qui définit sa mobilité, il convient en premier lieu d'analyser son art.
- 3 Le chant XVIII de l'*Illiade* montre Héphaïstos dans sa forge céleste au moment où Thétis vient lui demander des armes pour Achille. L'épithète homérique de Thétis la désigne

comme Θέτις ἄργυρόπεζα, « Thétis aux pieds d'argent ». Il se pourrait que l'information dépasse une simple métaphore visant à indiquer la couleur des pieds de la déesse. Car Thétis recueillit Héphaïstos précipité du haut de l'Olympe par Héra honteuse d'avoir engendré un fils difforme, et c'est avec elle et Eurynomé que le dieu de la forge fut initié à son art. On peut donc supposer que Thétis participe du savoir métallurgique. Dès lors, son épithète homérique serait à entendre littéralement : quelque chose en elle relève de la nature du métal précieux. Or, ce rapport particulier au métal s'incarnerait au niveau des pieds ou des jambes, soit les membres qui permettent le contact au sol et le déploiement de la mobilité. Nous verrons comment cette zone du corps est également investie de sens chez Héphaïstos.

- 4 Après avoir narré sa chute originelle, Héphaïstos nomme les objets qu'il fabriquait dans la grotte marine de ses protectrices.

τῆσι παρ' εἰνάετες χάλκευον δαίδαλα πολλά,  
 πόρπας τε γναμπτάς θ' ἔλικας κάλυκας τε καὶ ὄρμους  
 ἐν σπῆι γλαφυρῶ · περιὶ δὲ ῥόος' Ωκεανοῖο  
 ἀφρῶ μορμύρων ῥέεν ἄσπετος · οὐδέ τις ἄλλος  
 ἦδεεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων,  
 ἀλλὰ Θέτις τε καὶ Εὐρυνόμη ἴσαν, αἶ μ' ἐσάωσαν.  
 (XVIII, 400-405)

[Pendant neuf ans, près d'elles, j'ai forgé bien des bijoux, des broches, de fins bracelets, des colliers, des rosettes, dans une vaste grotte, où vient gronder parmi l'écume le flot sans fin de l'Océan. Mais nul dieu, nul mortel ne savait où j'étais, sauf Thétis et Eurynomé, puisque c'est par ces deux déesses que je fus sauvé.]

- 5 Pendant neuf ans, le dieu caché « forgea (χάλκευον) de nombreux *daidala* (δαίδαλα πολλά), des agrafes (πόρπας) recourbées (γναμπτάς), des spirales (ἔλικας), des calices (κάλυκας) et des liens (ὄρμους)<sup>2</sup> ». Le mot *daidala* résume le sens des autres termes qui, réunis, renvoient à l'idée d'entrelacs : ce sont des liens, des courbes, des spirales et des entrecroisements.
- 6 Françoise Frontisi-Ducroux (en 1975)<sup>3</sup> et Sarah P. Morris (en 1992)<sup>4</sup> ont fait une étude détaillée de l'utilisation du terme *daidala*. La racine \*δαλ- redoublée dans δαιδάλ- a un sens indéterminé et son étymologie est inconnue. Les hypothèses à ce sujet restent cependant intéressantes, comme il pourrait s'agir d'une racine sémitique en \*dal- et/ou indo-européenne en \*del-, donnant δέλτος « tablettes (pour écrire) », δηλέομαι « blesser » et le latin *dolo* « tailler, façonner le bois », d'où vient le français « doloire » ; s'ajoute enfin une corrélation possible avec le sanskrit *dar-dar-ti* « fendre »<sup>5</sup>.
- 7 L'usage le plus fréquent chez Homère est celui des adjectifs (δαιδάλεος, δαιδαλόεις, πολυδαίδαλος) ; le nom neutre, moins fréquent, est toujours au pluriel (δαίδαλα), et deux fois le participe présent est utilisé (δαιδάλλων). Sur vingt-huit occurrences dans l'*Iliade*, le terme apparaît huit fois dans le chant dix-huit décrivant Héphaïstos dans sa forge<sup>6</sup>. La célèbre description du bouclier élaboré par Héphaïstos pour Achille commence ainsi : Ποίει δὲ πρῶτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε / πάντοσε δαιδάλλων [...] αὐτὰ ρ ἐν αὐτῶ / ποίει δαίδαλα πολλά ἰδυίησι πραπίδεσσιν, « Il fabriqua d'abord un bouclier grand et solide le "daidalisant" partout (πάντοσε δαιδάλλων), [...] il fabriqua sur [le bouclier] beaucoup de *daidala* par de savantes réflexions (ἰδυίησι πραπίδεσσιν) » (XVIII, 478-479 et 481-482). Πάντοσε dans πάντοσε δαιδάλλων implique le mouvement, évoquant les gestes de l'artisan qui multiplie les entrelacs. L'adjectif ἰδυῖα signifie « savant, expert » et ἡ πραπίς, ἴδος est en premier lieu « le diaphragme » et en second lieu « l'intelligence, la pensée, la réflexion ». Dans les deux acceptions, le mot s'emploie

au pluriel. Le sens duel de *πραπίς* indique que le type de réflexions dont il s'agit est le résultat d'une capacité à ressentir, les pensées s'inscrivant dans la manifestation sensorielle de cette surface de jonction-séparation qu'est le diaphragme. La pensée dans l'*Iliade* est incarnée et plurielle.

- 8 Le texte réfère de façon générique aux motifs forgés sur le bouclier au moyen du terme *daidalā*. L'emploi répété de ce mot trouve son aboutissement dans une référence à Dédale, *Δαίδαλος*. C'est ici la première et la dernière mention de Dédale chez Homère.

« Ainsi, Dédale fait son entrée dans le poème et par là même dans la tradition grecque, presque par accident, tandis que la métaphore s'aide de la comparaison et qu'une personnification fournit une alternative à d'autres mots de la même famille [...]. Son émergence est clairement fonction de variations poétiques sur une racine appropriée à l'éloge de l'art.<sup>7</sup> »

- 9 Il faudra attendre le V<sup>e</sup> siècle pour que la légende de Dédale émerge à nouveau, et Dédale est alors devenu sculpteur. « Ainsi, sa brève apparition dans le chapitre XVIII de l'*Iliade* représente non seulement sa première incarnation en compagnie des mots qui inspirèrent son nom, mais aussi son seul rôle littéraire jusqu'à l'époque Attique »<sup>8</sup>.

- 10 L'*Iliade* fait mention de Dédale pour expliquer l'origine d'une danse représentée par Héphaïstos sur le bouclier.

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  
τῷ Ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  
Ἔνθα μὲν ἦίθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι  
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.  
(XVIII, 590-594)

[Il y représenta aussi une place de danse pareille à celle que jadis, dans la vaste Cnossos, Dédale construisit pour Ariane aux belles tresses, et où garçons et jeunes filles des plus recherchées dansaient en se tenant la main au-dessus du poignet.]

- 11 L'association ici de Cnossos et d'un mot en *δαίδαλ-* est certainement fondée sur un substrat pré-homérique. « Le terme *δαίδαλειος* est attesté en mycénien : *da-da-re-jo-de*, sur deux tablettes de Cnossos<sup>9</sup> ». Par ailleurs, il est question de danse. Le terme *χορός* peut renvoyer au lieu de danse et donc à une œuvre architecturale, mais aussi à la danse elle-même<sup>10</sup>.

« Pour beaucoup, les implications architecturales de cette description ont dominé son interprétation et encouragé la vision de Dédale comme architecte. Cette interprétation a commencé dans l'Antiquité, quand les scholiastes firent de *χορός* un lieu (*τόπος*) complété de colonnes et de statues aménagées en cercle.<sup>11</sup> »

- 12 Morris insiste toutefois sur le fait que Dédale n'est devenu un architecte qu'à la période classique, bien que la lecture de *χορός* comme lieu de danse soit corroborée par la préposition *ἔνθα* : « là des jeunes gens (*ἦίθεοι*) dansaient (*ὠρχεῦντ'*) » (XVIII, 593-594). Précisément, le texte dit ceci : « Héphaïstos fabriqua (*ποίκιλλε*) dans [l'espace du bouclier] (*ἐν*) une danse/lieu (*χορὸν*) semblable à celle/celui que Dédale élaborait (*ἤσκησεν*) pour Ariane dans la vaste Cnossos » (XVIII, 590-592).

- 13 L'ambiguïté de *χορός* est porteuse de sens. Car toute la description du bouclier est marquée par la relation entre l'espace et le mouvement. En effet, Héphaïstos crée une surface couverte de *daidalā* qui ont la semblance du vivant en ceci qu'ils paraissent bouger. Le texte multiplie les verbes de mouvement tels que courir, sauter, s'élancer, et le verbe *ποικίλλω* dont *χορός* est l'objet au vers 590 renvoie à l'idée d'un artefact aux qualités changeantes ou variées, par exemple une broderie aux multiples couleurs. Le

verbe se traduit par « rendre divers » quand il est transitif et « changer, se modifier » quand il est intransitif. Ce verbe s'applique donc parfaitement aux *daidala* du bouclier, d'autant plus que l'acte créateur qui leur donne forme s'inscrit lui-même dans une mobilité démultipliée.

- 14 La danse apparaît avant dans la description du bouclier cosmique. Le dieu « fabriqua » (ἔτευξ', XVIII, 483) la terre, le ciel, la mer, le soleil, la lune et les astres, et « fit » (ποίησε, XVIII, 490) deux cités, lieux d'activité des humains. La première ville célèbre des noces avec les danses qui l'accompagnent : κούροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, « les jeunes gens (κούροι) et les danseurs (ὄρχηστῆρες) tournoyaient (ἐδίνεον) » (XVIII, 494)<sup>12</sup>. Se déploient ensuite les actions des mortels dans la paix comme dans la guerre, et la description aboutit enfin à la danse de Dédale.

- 15 Après la mention du χορός de Dédale, les jeunes gens, hommes et femmes, sont brièvement dépeints dans leurs habits de fête, puis leurs mouvements sont décrits.

οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
 ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν  
 ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν ·  
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν.  
 πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  
 τερπόμενοι · δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς  
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.  
 (XVIII, 599-606)

[Tantôt, avec une parfaite aisance, ils tournoyaient à pas savants, comme un tour de potier, que l'artisan assis, et l'ayant bien en main, essaie et met en marche ; tantôt ils couraient les uns vers les autres sur deux rangs ; une foule immense et ravie, autour du chœur charmant, s'était massée, et, au milieu de tous, deux acrobates pirouettaient dans l'intervalle et dansaient en cadence.]

- 16 Les mouvements effectués par les danseurs sont désignés par le verbe τρέχω (θρέξασκον) « aller de toute la vitesse de ses pieds, se mouvoir rapidement, marcher et courir » ; le verbe est répété deux fois<sup>13</sup>. Les mouvements sont comparés à la rotation du tour d'un « potier » (κεραμεύς). Le tour se dit τροχός, c'est-à-dire « roue ». Ainsi, les danseurs « courent » (θέησιν) comme la roue que le potier fait pivoter. Puis, en rangées, ils s'élancent les uns vers les autres. Le mot χορός apparaît à nouveau pour désigner cette fois le groupe des danseurs, le chœur. Enfin, deux « acrobates » (κυβιστητῆρε) au milieu de la foule « tournoient » (ἐδίνεον), et on retrouve le verbe δινέω « tournoyer » apparu au début de la description<sup>14</sup>.

- 17 L'emploi de χορός indique que le sens de ce terme ne peut pas être uniquement architectural et qu'il est à chercher au croisement de l'espace et du corps. Françoise Frontisi-Ducroux trouve des indications à ce sujet dans le *Thésée* de Plutarque. Ce dernier raconte comment, après la mort du Minotaure, Thésée fit escale à Délos, où il procéda à des actes rituels, dont une danse.

Μίμημα τῶν ἐν τῷ λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων ἔν  
 τινι ῥυθμῷ παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι (*Thésée* 21, 1).  
 [(Il exécuta avec les jeunes gens un chœur de danse) [...] dont les figures imitent  
 les tours et les détours du labyrinthe, sur un rythme scandé de mouvements  
 alternatifs et circulaires.]<sup>15</sup>

- 18 Cette danse, explique Frontisi-Ducroux, fut abandonnée à l'époque de Lucien et portait le nom de *geranos*, c'est-à-dire « danse de la grue ». « Il ne fait aucun doute [...] que, pour les Anciens, la *geranos* était une représentation mimées des errances et des

détours de Thésée dans le labyrinthe<sup>16</sup> ». D'après Frontisi-Ducroux, seule compte l'association de Dédale à la danse ; peu importe de savoir si le χορός du chant XVIII de l'*Iliade* est un bas-relief ou une architecture. Effectivement, c'est la danse du chœur qui crée l'espace dédalien ; c'est la chorégraphie qui construit le lieu labyrinthique. L'architecture « daidalique » existe exclusivement par le corps mobile qui à la fois l'élabore et l'abolit, comme le geste se crée et se termine au moment où il s'accomplit.

- 19 L'idée de tournoiement est répétée avec insistance. La danse effectuée par Thésée selon Plutarque est faite de « mouvements alternatifs et circulaires » : παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις. J'ai souligné l'intérêt du passage de l'*Iliade* montrant Zeus et Poséidon tirant *alternativement* sur le *peirar* (πειραρ ἑπαλλάξαντες). Le verbe ἐπ-αλλάττω « faire alterner » (dans ἑπαλλάξαντες) et le nom ἡ παρ-άλλαξις « action d'alterner, mouvement alternatif » (dans παραλλάξεις) sont tous deux formés sur la racine ἄλλ- « autre » impliquant l'idée d'alternance. Quand au nom ἡ ἀν-έλιξις « action de se dérouler », il est de la famille de ἐλίσσω « faire tourner », ἡ ἔλιξ, ἴκος « spirale » et ἡ ἔλιξις, ἔως « action d'enrouler ». Les spirales font partie des artefacts forgés par Héphaïstos demeurant auprès de Thétis et Eurynomé, et le pivotement, nous allons le voir, marque la mobilité même du dieu.
- 20 Après avoir forgé un χορός semblable à celui de Dédale, Héphaïstos termine son œuvre en entourant le bouclier avec l'océan. Le caractère cosmique du bouclier est manifeste. Le forgeron commence par la terre, le ciel, la mer, les astres et termine par l'océan ; ce sont les premiers *daidala*. Puis le monde des humains est fabriqué. Or ce monde est inauguré et achevé par une danse. Le texte décrit des mouvements de pivotement ou de rotation, terminant sur une comparaison entre la danse et l'élan imparti par le potier à sa roue.
- 21 La roue apparaît ailleurs encore, associée à Héphaïstos et à ses œuvres. Lorsque Thétis arrive dans la demeure d'Héphaïstos, elle trouve celui-ci en plein labeur : il est entrain de forger des « trépieds » (τρίποδας) munis de « roues d'or » (χρύσεια [...] κύκλα), « capables de se mouvoir spontanément » (αὐτόματα) (XVIII, 373-376). Par ailleurs, les jeunes filles qui ensuite soutiennent le dieu dans sa marche sont automates, tout comme les trépieds.
- [...] ὑπὸ δ' ἀμφίπολοι ῥώνοντο ἄνακτι  
 χρύσειαι, ζωτῆσι νεήνισιν εἰοικυῖαι.  
 τῆς ἐν μὲν νόος ἐστὶ μετὰ φρεσίν, ἴν δὲ καὶ αὐδὴ  
 καὶ σθένος, ἀθανάτων δὲ θεῶν ἄπο ἄργα ἴσασιν.  
 (XVIII, 417-420)
- [Le maître s'appuyait sur deux servantes, qui étaient tout en or, mais semblaient des vierges vivantes. Elles avaient de la raison, possédaient voix et force, et tenaient des dieux mêmes leur science du travail.]
- 22 Les jeunes filles « se déplacent rapidement » (ῥώνοντο) ; elles sont douées de mouvements mais aussi de raison, de voix et de force, et elles ont des *phrénès*, surfaces de connexion qui permettent le fonctionnement psychophysique par la sensation. Elles se distinguent par là du fantôme de Patrocle privé de *phrénès*, un manque incompatible avec la vie.

## Forge et inversion articulaire (*amphigoueis*)

- 23 Tandis qu'il rend la matière mobile, Héphaïstos est lui-même le lieu de mouvements complexes qui évoquent directement ou indirectement l'idée de pivotement. Héphaïstos est appelé le Boiteux, Κυλλοποδίων (XVIII, 371), de l'adjectif κυλλοποδίων « boiteux » et plus précisément « aux pieds tordus, courbes, aux membres tortus<sup>17</sup> ». Cette appellation est formée sur πους « pied » et sur l'adjectif κυλλός « courbé, tortu, estropié ». Chantraine explique que l'adjectif κυλλός a le même radical que le verbe κυλίνδω « rouler ». La racine commune de κυλλός et de κυλίνδω fait penser que l'adjectif a reçu le sens secondaire de « tordu », mais que le sens premier renvoie au mouvement tournant sans connotation négative. En outre, Héphaïstos est décrit par la phrase τὸν δ' εὖρ' ἰδρώοντα ἔλισσόμενον περὶ φύσας / σπεύδοντα, « elle [Thétis] le trouva (τὸν δ' εὖρ') transpirant (ἰδρώοντα), se hâtant (σπεύδοντα) en pivotant (ἔλισσόμενον) autour des soufflets (περὶ φύσας) » (XVIII, 372-373). Le verbe ἐλίσσω signifie « tourner, faire tourner, mouvoir ses pieds en rond, rouler, tourner autour, tourner, danser ». Le nom employé par Plutarque pour désigner le déploiement des danseurs, ἡ ἀν-ἐλιξις, est formé sur la même racine ἐλι(ξ)-<sup>18</sup>.
- 24 La mobilité d'Héphaïstos est ambiguë : elle allie les deux idées en apparence contradictoires de la claudication et du pivotement, un pivotement présent dans les scènes de danse forgées par le dieu sur le bouclier. L'association paradoxale du handicap et d'une grande mobilité est encore décelable dans la phrase suivante : ἄπ' ἀκμοθέτοιο πέλωρ αἴτητον ἀνέστη / χωλεύων · ὑπὸ δὲ κνήμαι ῥώοντο ἀραιαί (XVIII, 410-411). Mugler traduit par « le Bancal monstrueux et poussif quitta le pied de son enclume en agitant ses jambes grêles ». Le verbe χωλεύω signifie « être boiteux, boiter ». En revanche, le verbe ῥώομαι « bouger avec force, avec rapidité » suggère que les jambes d'Héphaïstos sont véloces. Ce verbe s'emploie dans l'*Iliade* au sujet des guerriers (Achille y compris) (XI, 50 ; XVI, 166) et dans la description des jeunes filles automates qui soutiennent la marche du forgeron (XVIII, 417). Par ailleurs, τὸ πέλωρ est un « être prodigieux, un prodige, un monstre » ; l'adjectif dérivé désigne Hadès. Quant à l'adjectif αἴητος, il a un sens douteux, écrit Bailly qui renvoie à ἄητος « impétueux, terrible » (*Il.* XXI, 395) ; il peut se traduire par « au souffle bruyant ou puissant »<sup>19</sup>.
- 25 La traduction de Mugler vient à la suite d'une longue tradition. Daremberg traduit la deuxième partie de la phrase par « ses jambes faibles s'agitaient sous lui » puis explique entre parenthèses qu'il faut entendre : ses jambes « flageolaient »<sup>20</sup>. Pourtant, « mince » n'est pas synonyme de « faible » et « s'agiter » n'est pas synonyme de « flageoler ». Parmi les traducteurs anglophones, Murray et Wyatt proposent : « Il [...] se dressa de l'enclume, masse énorme et haletante, boitant, mais sous lui ses jambes minces bougeaient agilement<sup>21</sup> », et Lattimore : « Il [...] enleva l'énorme soufflet du bloc de l'enclume en boitant ; et pourtant ses jambes rétrécies bougeaient avec légèreté sous lui<sup>22</sup> » (Lattimore voit dans πέλωρ αἴητον une référence au soufflet de la forge) ; enfin Fagles : « Il se souleva du bloc de l'enclume — son immense carcasse boitillant mais ses jambes rétrécies bougeaient agilement<sup>23</sup> ».
- 26 Ces traductions tentent de résoudre l'association contradictoire de χωλεύω « boiter » et de ῥώομαι « bouger avec rapidité » en introduisant des connecteurs concessifs tels que « mais ses jambes bougeaient agilement » ou « et pourtant ses jambes bougeaient avec légèreté ». Ces connecteurs concessifs n'existent pas dans le texte et les traductions, au

lieu de résoudre le problème, l'accentuent. L'adjectif ἄραιαί « minces » ne devrait pas être rendu par l'idée négative de jambes « rétrécies, rabougries » (*shrunk*), « faibles » ou « grêles ». Nous verrons dans l'*Hymne homérique à Hermès* que ce même adjectif qualifie les branches avec lesquelles Hermès marche et laisse des traces prodigieuses (ses traces ou ses pas sont désignés par πέλωρ « prodige »). En outre, la branche sera associée à la production du feu quand Hermès inventera le forêt-à-feu et le feu lui-même.

- 27 Il est également arbitraire d'imposer une connotation négative à αἴητον (dans πέλωρ αἴητον) et de traduire cet adjectif par « haletant » (*panting*) ou « poussif », quand il est morphologiquement si proche de ἄητος « terrible, impétueux », du nom ἡ ἀήτης « le souffle, le vent » et du verbe ἄημι employé pour décrire l'action des vents faisant gonfler les flots et permettant au bûcher funéraire de Patrocle de s'embraser enfin. Les traductions viennent à la suite d'une longue tradition décrivant Héphaistos comme un être amoindri et ridicule<sup>24</sup> alors que l'étude des termes suggère qu'il s'agit plutôt d'une figure prodigieuse, puissante, bruyante et rapide.
- 28 À la fin du chant I, le dieu « s'élançe » pour servir Héra (ἀναίξας participe de ἀν-αίσσω, I, 584). Le verbe αἴσσω sert à décrire l'envol de Poséidon quittant les Ajax après les avoir emplis de vigueur (XIII, 65). Son élan est comparé à celui d'un « faucon à l'aile rapide », ἴρηξ ὠκύπτερος (XIII, 62). Tandis qu'il leur verse le doux nectar, Héphaistos suscite le rire inextinguible des dieux qui le « voient soufflant à travers le palais » : ἴδον [...] διὰ δώματα ποιπνύοντα (I, 600)<sup>25</sup>. Le verbe ποιπνύω, de la famille de πνέω « souffler », évoque un souffle rapide en raison du redoublement du π, d'où l'idée généralement admise d'essoufflement<sup>26</sup>. Cependant, la référence à un souffle accéléré n'indique pas pour autant une difficulté à se mouvoir ; en effet, le souffle accompagne le mouvement et peut manifester, au lieu d'une limitation, un accroissement moteur<sup>27</sup>. Les verbes ἀναίσσω, ῥώομαι, ἐλίσσω indiquent bien qu'Héphaistos est très mobile. De plus, il existe un verbe renvoyant cette fois clairement à l'essoufflement : ἀσθμαίνω « respirer péniblement, haleter », employé au sujet de Diomède et Ulysse qui poursuivent Dolon et le rattrapent « haletants », ἀσθμαίνοντε (X, 376).
- 29 Nous avons vu que le terme *thumos* est en rapport aussi bien avec le souffle qu'avec le mouvement. Héphaistos rappelle à sa mère comment jadis Zeus le « saisit par le pied » (ῥίψε ποδός, I, 591) pour le précipiter hors de l'Olympe. Il tomba durant un jour entier pour enfin atterrir à Lemnos où il fut recueilli par les Sintiens (I, 591-594). Or, il décrit son état par la phrase ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν, « peu de *thumos* restait en moi (était encore à l'intérieur) » (I, 593). Héphaistos explique plus tard comment Héra le précipita du haut des cieux et comment il fut sauvé par Thétis et Eurynomé, auprès desquelles il apprit à forger. Marie Delcourt a vu dans les péripéties du dieu les indices d'une épreuve de type initiatique<sup>28</sup>. Si tel est le cas, les bénéfices de l'initiation pourraient être — outre la science métallurgique — l'accroissement du *thumos*, ce qui se manifesterait par une motricité et un souffle augmentés.
- 30 L'art et le pouvoir d'Héphaistos relèvent du feu. Héphaistos l'emporte sur le Xanthe, opposant ses flammes invincibles aux tourbillons déchaînés du fleuve, et le Xanthe de s'écrier : Ἦφαιστ', οὐ τις σοί γε θεῶν δύνατ' ἀντιφερίζειν, « Héphaistos, aucun des dieux n'est capable (δύνατ') de se mesurer, de se comparer (ἀντιφερίζειν) à toi (σοί) » (XXI, 357). Le dieu n'est plus affaibli comme il l'était après sa chute, il est puissant et mobile, ce qui laisse supposer que son *thumos* est à la mesure de sa force.

- 31 Cependant, le verbe *χωλεύω* « être boiteux, boiter » est employé pour décrire les mouvements du dieu dans sa forge (XVIII, 411), et dans le second récit qu'il fait de sa chute originelle, Héraistos explique que sa mère Héra le précipita du haut des deux pour cacher son infirmité (*χωλὸν*, XVIII, 397). L'étymologie de ces termes est obscure, écrit Bailly, par opposition à celle du verbe *σκάζω* « boiter », liée au sanskrit *khāñjati* « boiter ». Le verbe *σκάζω* signale clairement une difficulté à marcher quand Ulysse et Diomède sont décrits « boitant » (*σκάζοντε*, XIX, 47) en raison des blessures qu'ils ont reçues. On peut dès lors se demander si des nuances sémantiques oubliées par la suite ne différenciaient pas les verbes *χωλεύω* et *σκάζω*, deux verbes qui devinrent synonymes quand la mobilité ne fut plus considérée comme jouant un rôle fondamental, nécessitant des spécifications précises. Il faut peut-être entendre que la mobilité du dieu est en rapport avec son élément : elle est irrégulière et imprévisible comme l'est celle du feu ; en même temps, elle est prononcée et centrale dans la définition d'Héraistos, car les flammes, tout comme le dieu qui les représente, n'existent pas en dehors du mouvement (un feu immobile est un oxymoron).
- 32 Le feu et le souffle sont clairement associés dans le chant XXIII, quand Achille s'apprête à livrer au feu le corps de son ami : comme le bûcher de Patrocle trépassé ne brûle pas (*Οὐδὲ πυρὴ Πατρόκλου ἑκαίετο τεθνηῶτος*, XXIII, 192), Achille implore Zéphyr et Borée et leur promet de splendides offrandes. Iris porte le message aux vents qu'elle trouve en train de festoyer et qui s'élancent aussitôt après l'avoir entendue.

[...] τοὶ δ' ὄρεοντο  
 ἦχῃ θεσπεσίῃ, νέφεα κλονέοντε πάροιθεν.  
 αἴψα δὲ πόντον ἴκανον ἀήμεναι, ὦρτο δὲ κύμα  
 πνοιῆ ὑπο λιγυρῆ Ἰοίην δ' ἐρίβωλον ἰκέσθην,  
 ἐν δὲ πυρῆ πεσέτην, μέγα δ' ἴαχε θεσπιδαῆς πῦρ.  
 παννύχιοι δ' ἄρα τοί γε πυρῆς ἄμυδις φλόγ' ἔβαλλον,  
 φυσῶντες λιγέως.  
 (XXIII, 212-218)

[Alors ils se levèrent dans un fracas terrible, en poussant devant eux les nues. Ils se ruèrent sur les flots, que leur souffle strident fit grossir. Puis, gagnant la riche Troade, ils fondirent sur le bûcher, où crépita bientôt un feu terrible. Toute la nuit, soufflant avec fureur, ils attisèrent la flamme du bûcher.]

- 33 Ce passage réunit le mouvement rapide (*ὄρεοντο*), le souffle (*πνοιῆ*, *ἀήμεναι*) et le feu (*πῦρ*), trois aspects qui font partie des descriptions d'Héraistos (*πέλωρ αἴητον* « prodige à la respiration impétueuse », *ποιπνύοντα* « soufflant »). Au chant XVIII (372-373), Thétis trouve le dieu forgeron transpirant, se hâtant en pivotant « autour de ses soufflets » (*περὶ φύσας*). Le soufflet est un instrument indispensable au travail du forgeron qui module ainsi la force des flammes. Lorsqu'il se met au travail après la requête de Thétis, Héraistos commande à ses nombreux soufflets, lesquels accélèrent ou ralentissent suivant les besoins de la tâche (XVIII, 468-473). Les vents, dans le chant XXIII, jouent le même rôle : ils attisent les flammes « en soufflant » (*φυσῶντες*) dessus. Dès lors, il est probable que la référence à la respiration d'Héraistos dans le chant I s'intégrait, à l'origine, à la vision d'un dieu rapide et capable d'un souffle considérable. Les caractéristiques du dieu forgeron relèvent du souffle qui fait grandir les flammes et du feu par lequel l'artisan divin fait fondre le métal.
- 34 Au moment de répondre à Thétis qui lui a fait sa requête, Héraistos est appelé *περικλυτὸς ἀμφιγυήεις* « boiteux illustre » (XVIII, 393). Le sens de *ἀμφιγυήεις* est énigmatique. Il a été traduit par « boiteux des deux jambes » car *γυίος* est proche de

γυήτης « estropié, boiteux ». Mais Louis Deroy a proposé une analyse linguistique qui se distingue de l'interprétation commune — depuis l'époque classique déjà — d'un Héphaïstos handicapé<sup>29</sup>.

« Ce n'est plus un paradoxe d'affirmer que la signification de nombreux mots homériques échappait aux Grecs de l'époque classique et des périodes postérieures. Le plus souvent, les rhapsodes qui récitaient et commentaient l'*Illiade* et l'*Odyssée*, n'avaient d'autre recours, pour interpréter les termes ignorés, que le contexte et des rapprochements lexicaux apparents. Ces interprétations, popularisées par l'école, se sont fréquemment imposées dans la tradition, une tradition qui a traversé les siècles pour se retrouver aujourd'hui dans les ouvrages des hellénistes. Il n'empêche que beaucoup de ces interprétations sont mal fondées et il n'est pas interdit aux linguistes d'en reprendre complètement l'étude avec des arguments qui manquaient aux plus savants des exégètes et des lexicographes de l'antiquité.

<sup>30</sup> »

- 35 L'épithète ἀμφιγυήεις comporte le préfixe ἀμφι- « de part et d'autre, de deux côtés opposés, à gauche et à droite, devant et derrière, en avant et en arrière », et le suffixe -εις (génitif -εντος) « pourvu de, doué de ». La racine γυ-, γυο-, γυα- renvoie aux notions de « courbure, flexion, inclinaison ». Il semble qu'à partir du sens de « courber, fléchir, incliner », γυ- est passé, dans certains cas, à celui d'« orienter, diriger ». C'est ce qu'implique une glose d'Hésychius, γύαι ὁδοί, dans laquelle la notion de « chemin » (ὁδοί) procède vraisemblablement de celle de « direction ».
- 36 Dès lors, l'adjectif ἀμφίγυος devait signifier « orienté dans deux directions opposées, dirigé en même temps vers la gauche et vers la droite, ou vers l'avant et vers l'arrière<sup>31</sup> ». Ceci, enfin, permet à Deroy de proposer une traduction décomposante de ἀμφιγυήεις : « doué (-εις) d'une direction (-γυη-) double et divergente (ἀμφι-)<sup>32</sup> ».
- « Ainsi, au témoignage de la linguistique, Homère aurait appliqué à Héphaïstos une épithète savante, tirée d'on ne sait quel répertoire théologique, et qui nous apprend que ce dieu avait la réputation de pouvoir se déplacer non seulement en avant comme tout le monde, mais aussi, fort étonnamment, en sens inverse, vers l'arrière. »<sup>33</sup>
- 37 Je ne crois pas que la référence à Hésychius soit nécessaire. Le sens fondamental de la racine γυ- suffit, impliquant effectivement la directionnalité mais par l'idée d'angle.
- 38 L'iconographie corrobore la lecture de Deroy. Sur le Vase François (Fig. 1), le dieu forgeron a le pied gauche dirigé vers l'avant, tandis que son pied droit, visible sous la panse de sa monture, est tourné vers l'arrière. En outre, Héphaïstos tient sa main sur sa poitrine avec deux doigts tendus vers l'arrière, ce qui accentue la dualité des directions, et son nom est écrit à l'envers contrairement à celui d'un Silène qui le suit. Une autre pièce intéressante est un amphoriscos corinthien montrant le pied d'Héphaïstos nettement et anormalement recourbé vers l'arrière (Fig. 2). D'autres représentations similaires existent. L'argument qui fait l'objet de l'article de Deroy suggère que le type le plus ancien est celui du Vase François, l'autre étant une altération due au fait que la signification de cet aspect du dieu était déjà mal comprise<sup>34</sup>. Car, dans le premier cas, l'inversion du pied paraît réversible, plus que dans le deuxième cas où le pied est tordu vers l'arrière. Or, l'idée saillante est la bi-directionnalité (ἀμφι-) et non celle d'un handicap irréversible.
- 39 J'ai insisté sur l'importance du terme *guia* dans l'*Illiade* en proposant qu'il s'agit là des articulations en propre. On retrouve la même racine -yu dans l'épithète d'un dieu dont les créations sont caractérisées par la mobilité et en particulier le pivotement. Il est dès

lors envisageable de lire dans ἀμφιγυήεις la référence à une capacité articulaire hors du commun par laquelle la direction des articulations s'inverse.

- 40 L'inversion articulaire se retrouve à l'état de détail dans certains textes postérieurs. Strabon rapporte ce que dit Mégasthènes de certains monstres exotiques dont les pieds sont inversés : ἔχειν δὲ τὰς μὲν πτέρνας πρόσθεν, τοὺς δὲ ταρσοὺς ὀπίσθεν καὶ τοὺς δακτύλους, « ils ont les talons en avant et les orteils et le plat du pied en arrière »<sup>35</sup>. Ces personnages vivent dans des pays lointains et sont considérés comme des curiosités. Pline explique comment au-delà des Scythes cannibales vivent les habitants d'une région appelée Abarimon : [...] *in qua silvestres vivunt homines aversis post crura plantis, eximiae velocitatis, passim cum feris vagantes*, « des êtres humains y vivent dans les forêts, avec les pieds tournés à l'arrière de la jambe, d'une vélocité exceptionnelle, allant partout en compagnie des animaux sauvages<sup>36</sup> ». Malgré leur anomalie physique, ces humains sont dotés d'une extrême vélocité. Ceci tend à confirmer cette idée que le pied d'Héphaïstos a pu être à l'origine un pied multi-directionnel et rapide.



**Fig. 1 - Héphaïstos au pied inversé CRATÈRE DIT « VASE FRANÇOIS », DÉBUT DU VI<sup>E</sup> SIÈCLE AV. J.-C. (MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE).**



Fig. 2 - Héphaïstos au pied tordu AMPHORISKOS CORINTHIEN, DÉBUT DU VI<sup>E</sup> SIÈCLE AV. J.-C. (ATHÈNES).

- 41 La puissance d'Héphaïstos est le feu. Or, le pivotement et l'inversion articulaire ont été directement associés au feu. Dans *Les Phéniciennes* d'Euripide, un messager raconte la mort de Capanée à Jocaste inquiète pour ses fils. Celui-là escaladait les remparts de Thèbes au moyen d'une échelle, quand il se vanta de ne pouvoir être empêché par rien, pas même par la foudre de Zeus. Le dieu aussitôt punit sa démesure et son blasphème.

Ἦδη δ' ὑπερβαίνοντα γεῖσα τειχέων  
βάλλει κεραυνῷ Ζεὺς νιν ἐκτύπησε δὲ  
χθῶν, ὥστε δεῖσαι πάντας· ἐκ δὲ κλιμάκων  
ἐσφενδονᾶτο χωρὶς ἀλλήλων μέλη,  
κόμαι μὲν εἰς Ὀλυμπον αἶμα δ' ἐς χθόνα,  
χεῖρες δὲ καὶ κῶλ' ὡς κύκλωμ' Ἴξίονος  
εἰλίσσειτ' εἰς γῆν δ' ἔμπυρος πίπτει νεκρός.  
(*Les Phéniciennes*, 1180-1186)<sup>37</sup>

[Alors qu'il enjambait les rebords des remparts, Zeus lança la foudre sur lui. La terre retentit, si bien que tous furent pris d'effroi ; loin de l'échelle les membres furent projetés séparément les uns des autres, la chevelure dans l'Olympe, le sang sur le sol, les bras et les jambes tournaient comme la roue d'Ixion ; le cadavre tomba enflammé sur terre.<sup>38</sup>]

- 42 Le verbe σφενδονᾶω est formé sur ἡ σφενδόνη « la fronde », il signifie « lancer avec une fronde » et par extension « lancer vivement ». L'image est donc celle d'un corps dont les membres disloqués par l'impact de la foudre sont propulsés à distance les uns des autres : « les membres (μέλη) furent catapultés (ἐσφενδονᾶτο) séparément (χωρὶς) les uns des autres (ἀλλήλων) ». Ensuite, la chevelure monte vers l'Olympe et le sang se répand sur le sol ; ils sont lancés dans deux directions opposées, l'une vers le haut et l'autre vers le bas. Puis « les bras (χεῖρες) et les cuisses (κῶλ') se mettent à pivoter (εἰλίσσειτ') comme la roue d'Ixion (ὡς κύκλωμ' Ἴξίονος) », et le cadavre de s'effondrer,

« en-flammé » (ἔμ-πυρος)<sup>39</sup>. Le verbe εἰλίσσω/ἐλίσσω est employé dans l'*Iliade* pour décrire Héphestos pivotant dans sa forge. Ici, les bras et les cuisses pivotent, ce qui les rend semblables à la roue d'Ixion. Ainsi, le pivotement et la roue s'inscrivent dans le corps lors d'un événement violent qui engage le feu. Le foudroiement est cause d'un démantèlement qui rappelle l'action d'Agni dans le passage du *Rig Veda* cité par Bergren.

- 43 Dans l'*Iliade*, Hector tournoie après avoir été frappé par Ajax près de la gorge, et ses mouvements sont comparés à ceux d'un chêne foudroyé par Zeus.

[...] τῶν ἐν ἀείρας  
 στῆθος βεβλήκει ὑπὲρ ῥ' ἄντυγος ἀγχόθι δειρῆς,  
 στρόμβον δ' ὡς ἔσσευε βαλῶν, περὶ δ' ἔδραμε πάντη.  
 ὡς δ' ὄθ' ὑπὸ πλεγῆς πατρὸς Διὸς ἐξερίπη δρυῖς  
 πρόρριζος, δεινὴ δὲ θεοῦ γίγνεται ὄδμη  
 ἐξ αὐτῆς, τὸν δ' οὐ περ ἔχει θράσος ὅς κεν ἴδῃται  
 ἐγγυὲς ἑών, χαλεπὸς δὲ Διὸς μέγαλοιο κεραυνός,  
 ὡς ἔπεσ' Ἑκτορος ὦκα χαμαὶ μένος ἐν κονίησι.  
 (XIV, 411-418)

[Et il l'atteignit près de la gorge, au bord de son écu, le faisant tourner telle une toupie en délire. Comme un chêne frappé par Zeus croule, déraciné, tandis qu'une effrayante odeur de soufre s'en dégage et que le cœur vous manque, à voir ce spectacle de près, tant paraît terrible à chacun la foudre du grand Zeus : ainsi le brave Hector mordit à l'instant la poussière.]

- 44 Le nom ὁ στρόμβος, ou désigne un objet qui tourne ou tournoie (tourbillon, toupie, fuseau) ou qui est en spirale. Hector ne meurt pas de cette blessure et le foudroiement n'apparaît que dans la comparaison. Il n'en reste pas moins qu'une même logique associe tournoiement, foudre et blessure articulaire. En outre, Hector sera à nouveau frappé au cou — et cette fois mortellement — par Achille brandissant la lance que Chiron donna jadis à Pélée. Dans *Les Phéniciennes*, les bras et les cuisses de Capaneus se mettent à pivoter comme la roue d'Ixion, lequel est le père de la race des centaures<sup>40</sup>. Chiron est un centaure et il existe une relation entre la lance d'Achille et la foudre.

## La lance du centaure Chiron

- 45 Richard Shannon a mis en évidence l'importance de la lance avec laquelle Achille tue Hector. Seul Achille est capable de se servir de cette arme et, lorsque Patrocle emprunte l'armement d'Achille, il prend tout sauf cette pièce. Deux fois, le texte en explique la raison : Chiron lui-même avait coupé le frêne du Pélion pour le donner à Pélée en guise d'arme meurtrière (XVI, 139-144 et XIX, 387-391).
- 46 Dans l'*Iliade*, le mot μελίη signifie « lance de frêne » dans la grande majorité des cas. Il apparaît une fois au pluriel (II, 543) et onze fois au singulier ; sur ces onze fois, il désigne dix fois la lance d'Achille. La première mention en est faite au moment où Patrocle s'arme et précisément ne peut prendre la lance (XVI, 143). Puis, la lance réapparaît quand c'est au tour d'Achille de s'armer (XIX, 390). L'arme va ensuite être nommée lors de trois confrontations : celles qui opposent Achille à Énée, Astéropée et Hector<sup>41</sup>. Le nom μελίη est employé huit fois et l'adjectif μείλιον quatre fois.
- 47 Après avoir retracé sa généalogie pour montrer qu'il descend de Zeus, Énée plante sa lance dans le bouclier d'Achille. Le bouclier est divin, il a été forgé par Héphestos, et l'arme est arrêtée. La lance d'Énée est dite être de frêne cette fois uniquement (XX,

272). C'est ensuite au tour d'Achille de frapper, et sa lance de frêne traverse l'écu du Troyen qui cependant parvient à éviter la mort. Puis, Énée est sauvé *in extremis* par Poséidon qui le propulse au-dessus des rangs. Avant de s'éloigner, le dieu dépose la lance de frêne aux pieds d'Achille (XX, 324).

- 48 Astéropée, descendant du fleuve Axios, affronte le Péléide. Il porte une lance dans chaque main. La première lance frappe le bouclier d'Achille, la deuxième égratigne le coude du bras droit de son adversaire, faisant gicler un sang noir. Puis Achille lance son arme qui va se fiché dans la falaise. Trois fois, Astéropée tente de s'emparer de la lance de frêne, mais en vain. Achille s'approche de lui et le tue avec son épée : il le frappe au ventre près du nombril et les entrailles se répandent à terre. Le Grec se met alors à invectiver sa victime, affirmant qu'il descend de Zeus par Pélée (XXI, 187). Shannon souligne que c'est ici la première mention dans l'*Illiade* de cette filiation<sup>42</sup>. Achille est descendant de Zeus, tout comme Énée, et il évoque son origine divine pour expliquer sa victoire : Astéropée peut bien être descendant du fleuve Axios, il est quant à lui descendant du dieu qui brandit la foudre. Or, l'Océan lui-même — dont sont issus les fleuves — craint « la foudre » (κεραυνὸν) et « le tonnerre » (βροντῆν) du Cronide (XXI, 198-199). Shannon souligne que les deux branches de la généalogie d'Achille sont donc divines et que le héros fait remonter la source de sa puissance ignée, concentrée dans la lance reçue de son père, petit-fils de Zeus, à la foudre et au tonnerre de ce même dieu<sup>43</sup>.
- 49 Lorsqu'Achille et Hector se retrouvent face à face, le Troyen lance son arme qui rebondit sur le bouclier du Péléide. Il est alors dépourvu de lance et le texte précise qu'il n'avait pas de lance de frêne : οὐδ' ἄλλ' ἔχε μείλινον ἔγχος (XXII, 293). Les adversaires se précipitent l'un contre l'autre et Achille blesse son adversaire à mort, tandis que la lance de frêne est comparée à l'astre Vesper. Le substantif ὀ ἀστήρ, ἔρος, désigne « l'étoile, l'étoile filante, le météore, la flamme, la lumière ». Il est à noter que le nom Ἀστεροπαῖος (Astéropée) rappelle l'adjectif ἀστερ-ωπός « brillant comme une étoile, étoilé ». Mais aussi, Zeus est appelé Ὀλύμπιος ἀστεροπητῆς « l'Olympien à la foudre » (I, 580 ; I, 609 ; VII, 443 ; XII, 275).
- 50 Dans les trois combats qui mettent en scène l'utilisation de la lance de frêne, un détail fait participer l'adversaire d'Achille à ce qui caractérise le Grec lui-même, à savoir son arme. En effet, Énée est dit avoir une lance de frêne dans ce passage unique ; le nom Astéropée annonce la comparaison qui servira dans le chant XXII à caractériser la lance de frêne ; enfin, Hector est démuné de ne pas avoir précisément une lance de frêne.
- 51 Le texte compare la lance à Vesper.

οἷος δ' ἀστήρ εἶσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ  
 ἔσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῶ ἴσταται ἀστήρ,  
 ὡς αἰχμῆς ἀπέλαμπ' εὐήκεος, ἦν ἄρ' Ἀχιλλεὺς  
 πάλλεν δεξιτερῇ [...].  
 (XXII, 317-320)

[Comme au cœur de la nuit s'avance, au milieu des étoiles, Vesper, l'astre le plus brillant qui soit au firmament : tel flamboyait l'épieu pointu qu'Achille brandissait de sa main droite.]

- 52 La lance pointue « brillait, resplendissait » (ἀπέλαμπ') comme Vesper, l'astre le plus beau qui soit au ciel. La lance est tel « l'astre » (ἀστήρ) qui va parmi les astres au plus profond de la nuit. Achille plante cette arme extraordinaire dans la gorge de sa victime, au point de jonction du cou et de l'épaule, au-dessus de la clavicule. La valeur de l'arme accentue encore l'importance de la blessure. Le meurtre d'Hector est perpétré au moyen d'une arme semblable à un astre qui traverse la nuit la plus profonde, venant se

ficher en un point de jonction, et annulant ainsi la cohésion du corps d'un guerrier jusque-là invincible. Shannon souligne à juste titre que la lance de frêne ne blesse aucun autre combattant : elle est réservée à Hector. Après la mort du Troyen, il n'est plus fait mention de cette arme.

- 53 La mobilité de l'astre en question indique qu'il s'agit d'un météore comme, par exemple, la foudre. Mais le texte désigne Vesper et non la foudre. Il n'est donc pas judicieux d'assimiler sans autre la lance à la foudre, comme le fait Shannon. Les aspects déterminants de l'astre qui servent à définir la lance sont l'origine céleste, la rapidité et la luminosité. Il est très probable que ce météore soit mythiquement apparenté à la foudre, mais il est néanmoins intéressant de respecter la distinction, comme elle permet de garder à l'esprit les caractéristiques essentielles de l'arme, dont fait partie la rapidité. Nous trouverons au Nord la même image d'une arme foudroyante affectant les articulations du corps.

## Hermès *polutropos* et l'invention du feu (*L'Hymne homérique*)

- 54 La spécificité des mouvements d'Hermès dans l'hymne homérique qui lui est consacré permet de mieux comprendre la logique qui sous-tend la motricité d'Héphaïstos. Tout comme Héphaïstos, Hermès fabrique ou, plus précisément, il invente. Il invente la lyre, le foret-à-feu et le sacrifice. Laurence Kahn dit d'Hermès qu'il « semble être toujours en même temps celui qui fonde et celui qui transgresse. [...] L'ambiguïté est sa fonction, le renversement son pouvoir<sup>44</sup> ». Or, cet aspect du dieu se manifeste par ses mouvements, lesquels ont pour caractéristique d'être simultanément contradictoires.
- 55 Hermès naît des amours de Zeus et de la nymphe Maia. Celle-ci engendre un  $\pi\alpha\tilde{\iota}\delta\alpha$   $\text{πολύτροπον}$ , « un enfant aux mille tours, aux ruses multiples » (13)<sup>45</sup>.  $\text{Πολύτροπος}$  est formé sur  $\text{πολύς}$  « nombreux » et  $\text{τρόπος}$  « tour », dérivé de  $\text{τρέπω}$  « tourner ». L'adjectif signifie 1) « qui se tourne en beaucoup de sens », puis par extension 2) « qui erre çà et là, qui parcourt mille lieux divers », 3) « souple, habile, industrieux », 4) « fourbe, rusé ». Aux nombreux tours, Hermès l'est au littéral comme au figuré ; ceci apparaîtra dans l'analyse des mouvements du dieu et de l'invention du foret-à-feu.
- 56 Hermès bondit des *guia* immortels de sa mère :  $\mu\eta\tau\rho\varsigma \acute{\alpha}\pi' \acute{\alpha}\theta\alpha\nu\acute{\alpha}\tau\omega\nu \theta\acute{o}\rho\epsilon \gamma\upsilon\iota\omega\nu$ , « [l'enfant] s'élançait (θόρε) des (ἀπ') *guia* immortels (γυίων ἀθανάτων) de sa mère (μητρὸς) » (20). C'est ainsi que la naissance d'Hermès est splendidement décrite. En raison du contexte, il a été considéré que *guia* signifiait ici « matrice », mais ce serait la seule occurrence de ce sens pour *guia*<sup>46</sup>. On peut donc se demander s'il ne faut pas tout de même entendre ici « articulations », les *guia* renvoyant au corps en tant que système articulé. Ainsi, le nouveau-né divin jaillirait du *corps* de sa mère. Quand bien même la naissance implique évidemment une expulsion de l'enfant hors de la matrice, ce n'est pas spécifiquement cette partie de l'anatomie féminine qui a été désignée. La logique corporelle dans ce texte est articulaire, elle concerne la mobilité et, dans leur étrangeté même, les mouvements d'Hermès constituent l'une des caractéristiques essentielles de ce dieu *polutropos*. La naissance d'une divinité peut mettre en scène ce qui va définir sa puissance : Athéna jaillit de la tête de Zeus car elle est fille de *mētis*, l'intelligence<sup>47</sup>. Hermès se définit également par l'intelligence, mais une intelligence qui se manifeste par la motricité.

- 57 Passé le seuil de l'ancre maternel, Hermès trouve une tortue au moyen de laquelle il invente la lyre. Sur cet instrument, il chante sa propre création : ἦν τ' αὐτοῦ γενεὴν ὀνομακλυτὸν ἐξονομάζων (59), « nommant (ἐξονομάζων) la genèse (γενεὴν) rendue célèbre (ὀνομακλυτὸν) de lui-même (αὐτοῦ) ». Le sujet du chant d'Hermès est exactement celui de l'*Hymne à Hermès* jusqu'à ce point ; le dieu chante ce que le texte vient de narrer et il met en mots la création de sa personne, participant ainsi au processus de son engendrement par le maniement du langage et le jeu des harmonies sonores.
- 58 La fabrication de la lyre est inaugurée par la mort de la tortue. Susan Shelmerdine a insisté sur la relation qui existe entre cet épisode et celui du sacrifice des bœufs d'Apollon.
- « Hermès est dit avoir “transpercé la force de vie de la tortue des montagnes” (αἰῶν' ἐξετόρησεν ὄρεσκώοιο χελώνης), tout comme, dans la scène ultérieure, il transperça la vie [moelle] des bœufs (δι' αἰῶνας τετορήσας). La répétition de αἰῶν et de τορέω pour décrire les deux meurtres mérite d'être remarquée, d'autant plus que cette combinaison de mots ne se trouve ni dans l'Iliade, ni dans l'Odyssée. Également notable, l'image apparaît dans les deux cas du dieu retournant ses victimes avant d'asséner le coup final (ἀναπηλήσας, 41 ; ἐγκλίνων δ' ἐκύλινδε, 119).<sup>48</sup> »
- 59 L'acte premier d'Hermès est de retourner sa victime et de lui sectionner la moelle épinière, mettant un terme à la vie de l'animal. Le substantif αἰῶν, ονος (ὁ, ἡ) signifie « temps, durée de vie, vie » et « moelle épinière ». Le dieu interrompt la vie de l'animal sacrifié en lui tranchant la moelle épinière et, de ce fait, crée le moyen de nommer et de chanter le commencement de sa propre vie. Nous retrouverons au chapitre suivant cette association d'un sacrifice primordial et d'une parole créatrice.
- 60 L'enfant part ensuite à la recherche des bœufs d'Apollon. Il les trouve bientôt et les entraîne en vue de les dissimuler : πλανοδίας δ' ἦλαυνε διὰ ψαμαθώδεα χῶρον/ ἔχνη' ἀποστρέψας (75-76), « il conduisait (ἦλαυνε) les bœufs égarés (πλανοδίας) à travers un lieu sablonneux (διὰ ψαμαθώδεα χῶρον) en inversant (ἀποστρέψας) leurs traces (ἔχνη' ) ». Pour Kahn, l'emploi de l'adjectif πλανο-όδιος (formé sur ὁδός « chemin » et πλάνος « errant, vagabond, qui égare, qui trompe ») indique que le dieu évolue « en dehors des chemins, à l'écart des lieux insérés dans le quadrillage social de l'espace.<sup>49</sup> » Cet aspect est renforcé par la caractéristique du lieu sur lequel Hermès entraîne les bêtes : le sable, mobile, s'enfonce facilement et ne laisse pas d'empreintes stables. En outre, le dieu détourne les traces laissées par le bétail : ἀποστρέψας est le participe aoriste de ἀπο-στρέφω « tourner en sens contraire, retourner ». Le participe aoriste accompagnant un verbe à l'aoriste indique la simultanéité et il convient donc de traduire « Hermès conduisait en inversant les traces », signifiant que l'enfant est capable d'inverser la marque des pas au moment où ceux-ci s'impriment sur le sol. Le texte dit ensuite que le dieu inverse les sabots eux-mêmes, ἀντία ποιήσας ὀπλάς, « faisant, rendant (ποιήσας) les sabots (ὀπλάς) opposés (ἀντία) (77) », c'est-à-dire les tournant en sens contraire, plaçant « l'avant en arrière et l'arrière en avant » : τὰς πρόσθεν ὀπισθεν, τὰς δ' ὀπισθεν πρόσθεν (77-78). Quant au dieu, κατὰ δ' ἔμπαλιν αὐτὸς ἔβαινε (78), « lui-même (αὐτὸς) marchait (ἔβαινε) à côté [du troupeau] (κατὰ) à rebours (ἔμπαλιν) ».
- 61 Ayant découvert le larcin, Apollon part à la recherche de son troupeau et rencontre un vieillard qui fut témoin de la scène de rapt et rend compte de celle-ci en ces termes :

ἐπιστροφάδην δ' ἐβάδιζεν, « [l'enfant] marchait (ἐβάδιζεν) en se tournant de tous côtés (ἐπιστροφάδην) » (210). L'adverbe ἐπιστροφάδην est formé sur στρέφω « tourner ». Le vieillard ajoute : ἐξοπίσω δ' ἄνέεργε, « il faisait reculer (ἄνέεργε) [les bœufs] en arrière (ἐξοπίσω) » (211). Et enfin, κάρη δ' ἔχεν ἄντιον αὐτῷ, « il tenait (ἔχεν) la tête (κάρη) opposée (ἄντιον) à lui-même (αὐτῷ) » (211). Hugh Evelyn-White traduit « he was driving them backwards way, with their heads towards him ». Il considère donc que « tête » renvoie au troupeau, le singulier désignant chacune des têtes, ce qui est une lecture possible. Toutefois, étant donné les circonstances, on peut imaginer qu'il s'agit là de la tête d'Hermès lui-même, laquelle serait tournée vers l'arrière. Car, littéralement, on a bien « il tenait (ἔχεν) la tête (κάρη) opposée (ἄντιον) à lui-même (αὐτῷ) ».

62 Vernant et Detienne expliquent la démarche inversée du dieu :

« [...] Hermès chemine, tête tournée vers ses bêtes et pieds inversés. [...] Hermès et ses vaches forment un équipage à direction double et divergente, dont l'étrangeté se loge tout entière dans la silhouette déconcertante d'un personnage que le haut et le bas tiraillent dans des directions opposées, exactement comme l'Héphaistos à double sens, dit *amphigoueis*.<sup>50</sup> »

63 Hermès est semblable par ses mouvements au dieu de la forge. Le participe aoriste αὐτοτροπήσας est employé au vers 86 pour décrire les mouvements de l'enfant divin. « Αὐτοτροπήσας, écrit Laurence Kahn, est généralement traduit par “avec des moyens tout personnels” », mais étant dérivé de τρέπω « tourner », le terme « peut aussi s'entendre dans le sens d'un mouvement, d'un geste d'Hermès, “se retournant sur lui-même”<sup>51</sup> ». Cette traduction me paraît être la meilleure puisque le composé est fait de αὐτο (« soi-même ») et de τρέπω « tourner ». En outre, ce terme vient après la description répétée de mouvements de pivotement et d'inversion. Il est donc envisageable que le vers 211 (κάρη δ' ἔχεν ἄντιον αὐτῷ) signifie qu'Hermès inverse le sens de sa tête. Le dieu ferait ainsi pivoter son cou de la même manière qu'Héphaistos fait pivoter ses *guia* multi-directionnels et en particulier ses chevilles.

64 Hermès transforme non seulement les empreintes du bétail, mais aussi les siennes. Il tisse en effet « des sandales (σάνδαλα) en entremêlant (συμμίσγων) les branches (ῥίζους) d'un tamaris (μυρικήας) et d'un buisson semblable au myrte (μυρσινοειδέας) » (81). Quand Apollon part à la recherche de son voleur, il est stupéfait des traces qu'il découvre. Il reconnaît bien « les traces » (ἵχνια, 220) des bœufs — encore que celles-ci soient inversées, remarque-t-il — mais en revanche, il ne parvient pas à identifier les empreintes laissées de l'autre côté du chemin. Ces « enjambées » (βήματα, 222) ne peuvent être celles ni d'un homme, ni d'une femme, ni de loups, ni d'ours, ni de lions, ni d'un centaure. Puis il termine par la phrase ὅς τις τοῖα πέλωρα βιβῶ ποσὶ καρπαλίμοισιν (225), « celui qui fait des pas (βιβῶ) aussi prodigieux (τοῖα πέλωρα) de ses pieds (ποσὶ) rapides (καρπαλίμοισιν) ». Humbert traduit de telle manière que ὅς renvoie au centaure, « [Je ne crois pas qu'ils (les pas) puissent être ceux] d'un centaure à l'encolure velue qui, lui, fait avec ses pieds rapides des enjambées aussi monstrueuses. » Cette interprétation n'est pas convaincante puisque le dieu est entrain de décrire les traces qu'il a vues, et non celles — précisément absentes — d'un centaure. Evelyn-White traduit: « whoever it be that with swift feet makes such monstrous footprints », ce qui me semble plus juste. En effet, les empreintes monstrueuses sont bien celles laissées sur le chemin.

- 65 L'adjectif πέλωρος est dérivé du substantif πέλωρ « être prodigieux, prodige, monstre », par lequel sont désignés Hadès et Héphestos dans l'*Iliade*, tous deux figures considérables. Il désigne également Polyphème (IX, 428) et Scylla (XII, 87) dans l'*Odyssée*, ainsi que Python dans l'*Hymne homérique à Apollon* (374). Hermès crée la déroute chez Apollon par des pieds lassés de tamarisque s'imprimant sur le sol de telle manière qu'ils suggèrent l'énormité ; les marques laissées par le nouveau-né paraissent gigantesques et prodigieuses au dieu solaire. Pour Laurence Kahn, « Hermès a métaphoriquement tissé ses empreintes, noué leurs recoupements, tout comme il a tissé et noué ses sandales, sandales qui métamorphosaient à ce point les *ichnia* (traces) qu'Apollon ne pouvait décider de son identité<sup>52</sup> ».
- 66 Apollon explique à nouveau son étonnement après que les deux frères se sont rendus devant Zeus chargé de résoudre le conflit : οὐτ' ἄρα ποσσὶν / οὐτ' ἄρα χερσὶν ἔβαινε διὰ ψαμαθώδεα χῶρον, « il [Hermès] marchait à travers un endroit sablonneux [en usant] ni de ses pieds (οὐτ' ἄρα ποσσὶν), ni de ses mains (οὐτ' ἄρα χερσὶν) » (346-347). [...] διέτριβε κέλευθα / ποῖα πέλωρ' ὡς εἴ τις ἀραιῆσι δρυσὶ βάλινοι, littéralement, « il frotta (διέτριβε) les routes (κέλευθα) — quels prodiges ! (ποῖα πέλωρ') — comme si quelqu'un (ὡς εἴ τις) marchait (βάλινοι) avec de minces (ἀραιῆσι) chênes (arbres) (δρυσὶ) » (348-349). Cette phrase est pour le moins mystérieuse. Le terme ὀ κέλευθος signifie « chemin, route » ou aussi « manière de marcher, marche », et il est donc peut-être question de la démarche du dieu plutôt que de la route qu'il parcourt. Le verbe διατρίβω signifie « froter, user en frottant, réduire en poudre, consumer ». Humbert traduit par « fouler le sentier »; Hugh Evelyn-White traduit « he trudged his way — wonder of wonders! — as though one walked on slender oak-trees ». La traduction « he trudged his way » est problématique car le verbe « to trudge » suppose une marche lourde et pénible, incompatible avec l'hypermobilité d'Hermès. Pourtant, il est bien question d'un frottement. L'idée est peut-être celle d'une friction produite par la démarche du dieu. Car il est également dit que le dieu marchait au moyen d'arbres minces. Deux lectures sont ici envisageables. La première consiste à reconnaître le tamaris et le myrte dans le mot qui normalement signifie « chêne » mais qui aurait ici le sens générique d'arbre ; c'est la lecture que fait Humbert. La deuxième possibilité est celle du dieu marchant au moyen d'arbres utilisés comme des échasses.
- 67 Cette image s'éclaire d'être mise en relation avec la description des pivotements d'Hermès, lesquels conduisent à sa deuxième invention, celle du forêt-à-feu. Car un arbre est en grand par la forme et la matière, ce qu'un forêt est en petit. Et un forêt produit des flammes par friction. Héphestos est désigné par le terme πέλωρ et ses jambes sont qualifiées de minces, κνήμαι ἀραιαί (*Il.* XVIII, 410-411). Ses jambes sont minces comme les arbres avec lesquels marche Hermès (ἀραιῆσι δρυσι), il pivote, et sa figure est indissociable du feu, comme celle d'Hermès, inventeur du forêt-à-feu.
- 68 Avant d'en venir à la scène de l'invention du feu, il convient de prendre en considération le verbe διαπυρπαλάμω employé par Apollon pour accuser Hermès : διαπυρπαλάμησεν « il forgea des ruses, mit en œuvre des artifices » (357). Πυρ-πάλαμος signifie « forgé au feu ». Le terme est construit sur τὸ πῦρ « le feu » et ἡ παλάμη « la paume de la main » qui par extension a pu signifier « main », « acte violent », « art, moyen, expédient ». Concernant le verbe en question, Kahn parle de jongleries et souligne que « cette façon de s'agiter mise en relation avec le feu [...] est directement articulée à la *méchané* non sous son aspect technique, mais au contraire sous l'angle de

l'artifice et du mauvais tour dont sont capables ceux qui ont un caractère *poikilos*<sup>53</sup> ». Elle s'appuie sur la définition de Hésychius :

πυρπαλάμης · πυρπαλάμους ἔλεγον τοὺς διὰ τάχους τι  
μηχανᾶσθαι δυναμένους καὶ τοὺς ποικίλους τὸ ἦθος.

[πυρπαλάμης : on appelle *pyrpalamoí* (feu follet) ceux qui par leurs tours, sont capables de machiner quelque chose et qui ont l'esprit plein d'artifices.]<sup>54</sup>

69 Tout en comprenant que le verbe renvoie à la ruse et à l'artifice, il me paraît important de rester proche de son sens premier : *διαπυρπαλαμάω* est composé de « feu » et de « paume ». Car, dans son ingéniosité, Hermès produit du *feu* par les *paumes* de ses mains. Il en va des mains du dieu *polutropos* comme de ses pieds : leurs gestes sont à entendre aussi bien littéralement que métaphoriquement.

70 La double acception de *polutropos* trouve une confirmation dans l'*Odyssée*. En effet, Ulysse est dit *polutropos* dès le premier vers du texte. Il reçoit cette épithète dans l'*Odyssée* mais jamais dans l'*Illiade* où il est dit *πολυ-μήχανος* « au génie inventif, industriel, fertile en expédients » (VIII, 93) et *πολύ-μητις* « très prudent, très sage » (XIX, 215). Dans l'*Odyssée*, le héros aveugle le Cyclope au moyen d'un pieu désigné par un terme qui signifie foret. L'importance de l'épisode du Cyclope est explicitée au début de l'œuvre : la cause directe des tourments d'Ulysse est la vengeance de Poséidon furieux que son fils Polyphème ait été rendu aveugle (I, 68-69). Dans son récit, Ulysse explique comment « il fit pivoter (*δίνεον*) un pieu durci au feu (*πυριήκεα μοχλὸν*) » dans l'œil de Polyphème et comment le mouvement imparti au bois était double et divergent.

οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάινον, ὃζὺν ἐπ' ἄκρῳ,  
ὀφθαλμῷ ἐνέρεισαν · ἐγὼ δ' ἐφύπερθεν ἐρεισθεὶς  
δίνεον, ὡς ὅτε τις τρυπῶ δόρυ νήϊον ἀνήρ  
τρυπάνῳ, οἱ δέ τ' ἔνερθεν ὑποσσείουσιν ἱμάντι  
ἀψάμενοι ἐκάτερθε, τὸ δὲ τρέχει ἐμμενὲς αἰεὶ.  
ὥς τοῦ ἐν ὀφθαλμῷ πυριήκεα μοχλὸν ἐλόντες  
δινέομεν, τὸν δ' αἶμα περίρρεε θερμὸν ἐόντα.  
πάντα δέ οἱ βλέφαρ' ἀμφὶ καὶ ὀφρύας εὔσεν ἀντιμῆ  
γλήνης καιομένης, σφαραγεῦντο δέ οἱ πυρὶ ρίζαι.  
ὡς δ' ὅτ' ἀνήρ χαλκεῦα πέλεκυν μέγαν ἠὲ σκέπαρνον  
εἶν ὕδατι ψυχρῷ βάπτῃ μεγάλα ἰάχοντα  
φαρμάσων · τὸ γὰρ αὐτὲ σιδήρου γε κράτος ἐστίν·  
ὥς τοῦ σίζ' ὀφθαλμὸς ἐλαινέω περὶ μοχλῷ.  
(*Odyssée* IX, 382-394)<sup>55</sup>

[Soulevant le pieu d'olivier à la pointe acérée, ils (mes gens) l'enfoncèrent dans son œil. Moi je pesais d'en haut et je tournais. Comme on fore une poutre de navire à la tarière ; en bas, les aides tirent la courroie qu'ils tiennent des deux bouts, et la mèche tourne sans fin : ainsi, tenant dans l'œil le pieu affûté à la flamme, nous tournions, et le sang coulait autour du bois brûlant. Partout sur la paupière et le sourcil grillait l'ardeur de la prune en feu, et ses racines grésillaient. Comme lorsque le forgeron plonge une grande hache ou un merlin dans de l'eau froide afin de le tremper ; le fer crie et gémit, et c'est de là que vient sa force : ainsi son œil sifflait autour de ce pieu d'olivier.]<sup>56</sup>

71 Cette description réunit par la comparaison le mouvement double et divergent du foret, le feu et le trempage du métal forgé. En effet, la tarière est tenue par des courroies qui la font pivoter alternativement dans un sens puis dans l'autre, les racines de l'œil brûlent, et l'événement est comparé au trempage du fer par le forgeron (*ἀνήρ χαλκεῦς* « homme bronzier »).

- 72 Le foret-à-feu opère grâce au mouvement avant-arrière des mains, mais il peut également être entouré d'une corde tirée alternativement de côté<sup>57</sup>. Le foret-à-feu est constitué de deux pièces de bois, l'une étant appelée τρύπανον, l'autre ἔσχάρα<sup>58</sup>. Le terme τρύπανον désigne la tarière dans le récit d'Ulysse. Par ailleurs, le verbe employé pour « tremper » est φαρμάσσω « travailler ou altérer à l'aide d'une drogue ». Ce verbe, rarement employé dans le sens de tremper un métal, renvoie a priori à l'impact (positif ou négatif) d'une drogue sur le corps humain.
- 73 Dans l'hymne homérique, au moment du sacrifice des bœufs, le feu (πῦρ) est appelé « la force du renommé Héphestos » (βίη κλυτοῦ Ἡφαίστοιο, 115). Vient ensuite la découpe des bovins, les morceaux étant répartis en douze parts offertes aux dieux<sup>59</sup>. La condition du sacrifice tel qu'il est décrit dans le texte est l'invention d'une « technique du feu » (πυρὸς [...] τέχνην, 108) permettant la combustion de l'offrande. Ἑρμῆς τοι πρῶτιστα πυρήια πῦρ τ'ἀνέδωκε, « Hermès produisit (ἀνέδωκε) les premiers instruments à faire le feu (πρῶτιστα πυρήια) et le feu lui-même (πῦρ) » (111). Le texte explique les gestes du dieu : δάφνης ἀγλαδὸν ὄζον ἐλῶν ἐπέλεψε σιδήρῳ, « prenant (ἐλῶν) une branche (ὄζον) magnifique (ἀγλαδὸν) du laurier (δάφνης), il enleva l'écorce (ἐπέλεψε) avec le fer (σιδήρῳ) » (109). Le texte continue ensuite par ἄρμενον ἐν παλάμῃ · ἄμπνυτο δὲ θερμὸς αὐτμή, « bien ajusté (ἄρμενον) dans sa paume (ἐν παλάμῃ) ; le souffle (αὐτμή) chaud (θερμὸς) s'exhala (ἄμπνυτο) » (110). Ainsi, il est question de la branche de laurier, celle-ci est bien ajustée dans la main d'Hermès, et la fumée s'élève.
- 74 D'après Evelyn-White qui suit Kuhn, le texte présente ici une lacune. Il manque, en effet, la description du mouvement de rotation et de friction du foret. Allen, Halliday et Sikes sont d'accord pour dire que « si ὄζον et ἄρμενον renvoient à deux choses différentes, et si, comme tous les anthropologues l'ont vu, le processus de friction est omis, la lacune demandée par Kuhn doit être admise<sup>60</sup> ». Il manque bien la description du mouvement de friction, mais ἄρμενον est au neutre singulier et peut donc parfaitement s'accorder à ὄζον : ὄζον et ἄρμενον ne renvoient pas nécessairement à deux choses différentes, d'autant plus que la branche est cela même qu'Hermès tient bien ajustée entre ses mains. Dès lors, il est possible que le texte ne soit pas lacunaire. Auquel cas, l'intérêt du passage est encore plus grand. Car le texte omettrait, à ce moment crucial, de décrire le pivotement qui est par ailleurs réitéré chez Hermès lui-même, et ce serait donc la mobilité du dieu et les mouvements d'inversions simultanées dont il est capable qui seraient à l'origine du feu. Le corps multidirectionnel du dieu est la source des flammes. Si le texte décrivait le geste pratique d'un mouvement alternatif des mains, nous serions dans une logique instrumentale où le mode d'emploi serait donné d'un outil novateur. Au lieu de cela, le texte fait le récit d'un événement corporel qui relève d'une capacité motrice globale.
- 75 Apollon voit un danger en son frère qui dès sa naissance est si puissant. Il cherche alors à l'emporter sur lui précisément en affectant sa mobilité. Près du troupeau, Apollon « place des liens solides autour des mains d'Hermès » (χερσὶ περίστρεφε καρτερὰ δεσμὰ, 409) ; il l'attache au moyen de « fortes ligatures » (κρατεράϊσι λύγοισι, 409). Le substantif ἡ λύγος désigne une tige, une baguette flexible d'osier ou de gattilier. Marie Delcourt explique que « [p]eu de plantes ont eu pour les Grecs des significations religieuses plus riches que ce *lygos* dont ils reconnaissaient le nom dans λυγίζω et λυγῶ, *lier*, dans λύγινος, *tresse*, λυγιστής, *vannier* et peut-être même dans ἀλυκτοπέδαι,

les *liens infrangibles* des magiciens<sup>61</sup> ». Les liens qui contraignent Hermès cèdent immédiatement et tombent près des bœufs, où ils se mettent à pousser du sol. Les lanières « s'étant entortillées les unes aux autres » (ἐστραμμένα ἄλληλησι, 411), elles enlacent les bêtes dans un réseau qui les immobilise. Kahn souligne qu'Hermès « engendre le mouvement de ses liens : mouvement de croissance démesurée, menottes qui deviennent plantes et racines, liens qui se font vaste filet ; le *klépsiphronos*<sup>62</sup>, qui ne bouge pas, fait tout bouger — excepté les vaches qu'il immobilise dans le réseau serré des courroies qui le retient. [...] Impossible pour Apollon de dénouer ces nœuds qui ne sont plus les siens<sup>63</sup> ». Hermès est semblable à Héphaïstos par ceci qu'il met la matière en mouvement. Les *lygos* contrôlées par Hermès ont en commun avec les *daidala* d'Héphaïstos d'être mobiles, avec cette nuance qu'elles sont végétales tandis que les *daidala* sont métalliques.

76 Après cet exploit, Hermès est décrit au moyen de la phrase πῦρ ἀμαρύσσων (415). Le verbe ἀμαρύσσω signifie « lancer des éclairs, briller, scintiller, allumer ». Ainsi, le dieu « est en train d'émettre (ἀμαρύσσων) du feu (πῦρ) ». Il me paraît crucial de ne pas réduire cette information à une métaphore, ce serait passer à côté du réseau élaboré par le texte. Evelyn-White traduit « with eyes flashing fire » (avec des yeux qui lancent du feu), et Humbert « il jeta de côté des regards flamboyants ». Pourtant le texte ne mentionne pas les yeux. Il est vrai que dans la *Théogonie* d'Hésiode la même phrase sert à décrire un feu qui sort des yeux (ἔκ δέ οἱ ὄσσων [...] πῦρ ἀμάρυσσε, 826-827). Mais là encore le feu n'est pas métaphorique : il est question de l'enfant de la Terre et du Tartare, Typhée, terrible dragon (δράκοντος, 825) aux cent têtes dont les yeux lancent des flammes. Du feu jaillit de ses têtes (ἔκ κεφαλέων πῦρ καίετο δερκομένον, litt. « du feu brûlait des têtes de celui qui regarde », 828). Ce serait donc réduire considérablement la force de cette image que de décider que le dragon a simplement les yeux brillants. D'autant plus que le texte raconte ensuite le combat qui oppose le monstre à Zeus, les deux adversaires luttant au moyen des flammes et de la foudre. Dès lors, je propose que la phrase πῦρ ἀμαρύσσων est à entendre littéralement : Hermès, inventeur pivotant du forêt-à-feu, émet du feu après s'être délié et après avoir engendré le mouvement des lanières. Nous verrons qu'Apollodore fait un récit quelque peu différent du combat entre Typhon et Zeus : avant d'être vaincu, Typhon tranche les tendons du dieu, lequel est sauvé de la paralysie précisément par Hermès, pour être ensuite à nouveau capable de lancer la foudre.

77 Ainsi, Héphaïstos et Hermès ont en commun 1) l'hypermobilité, 2) l'inversion et le pivotement, 3) le feu, 4) l'entrelacs (métallique ou végétal), et 5) la capacité de fabriquer et d'inventer. Nous avons vu dans le passage des *Phéniciennes* que le feu foudroyant fait pivoter les parties du corps. Dans l'*Hymne à Hermès*, le pivotement est à l'origine du feu.

## Arès et les substitutions humaines (*therapon*)

78 Le terme *daidala* apparaît au début de l'*Iliade* au moment où la guerre qui pouvait encore être évitée est irrémédiablement engagée. Un duel entre Ménélas et Alexandre devait résoudre le conflit, mais les dieux s'en mêlent et les hommes commencent à mourir. En effet, Athéna guide l'archer Pandare qui alors décoche une flèche en direction de Ménélas. La déesse se dresse et dirige le trait qui vient se ficher en un point de la cuirasse couvert de *daidala*.

- 79 Le texte décrit ce point avec précision. La déesse dirigea le trait ὄθι ζωστῆρος ὀχῆες / χρύσειοι σύνεχον καὶ διπλός ἦντετο θώρηξ, « là où (ὄθι) les boucles d'or du ceinturon tenaient ensemble (σύνεχον) et où la double (διπλός) cuirasse (θώρηξ) se joignait (litt. se rencontrait) (ἦντετο) » (IV, 132-133). La flèche amère traversa « le ceinturon bien ajusté », ζωστῆρι ἀρηρότι (IV, 134) ; ἄρηρα est le parfait de ἀραρίσκω « adapter, ajuster, emboîter ». La racine de ce verbe, nous l'avons vu, est \*ar-. L'idée est donc celle d'un objet dont les parties sont bien jointes. La flèche perce cet objet, et le texte insiste : διὰ μὲν ἄρ ζωστῆρος ἐλήλατο δαιδαλέοιο, « [la flèche] poussa à travers le ceinturon *daidalique* » (IV, 135) pour ensuite se ficher dans la cuirasse et la ceinture : καὶ διὰ θώρηκος πολυδαίδαλου ἠρήρειστο / μίτρης, « elle s'était emboîtée (ἠρήρειστο) au travers de la cuirasse (θώρηκος) aux multiples *daidala* (πολυδαίδαλου) et au travers de la ceinture (μίτρης) » (IV, 136-137) ; ἠρήρειστο est le plus-que-parfait de ἀραρίσκω, ayant cette fois pour sujet la flèche. Ainsi, la flèche traverse un ceinturon *bien joint* (ἀραρίσκω) et se fiche (ἀραρίσκω) dans la cuirasse et la ceinture. En d'autres termes, la guerre est irrémédiablement engagée de ce que le trait disjoint ce qui était bien joint, en se fichant dans l'interstice qu'il a aménagé.
- 80 Cependant, Ménélas ne meurt pas de ce trait. La flèche a été arrêtée par le métal *daidalique* ; elle n'a fait qu'« égratigner (ἐπέγραψε) la peau (χρόα) », faisant couler un sang noir (IV, 139) ; ἐπέγραψε est l'aoriste de ἀπο-γράφω formé sur le verbe γράφω « inciser, graver, égratigner » et par la suite « écrire ». La pointe de la flèche, en incisant la peau de Ménélas, signe le destin des victimes homériques, comme la guerre est engagée par ce trait. Le sang du guerrier coule le long de ses cuisses, de ses jambes jusqu'aux chevilles. Saisi d'un frisson à cette vue, Ménélas est dit ἀρηίφιλος « aimé d'Arès » (IV, 150). Puis il s'aperçoit que la flèche n'a pu pénétrer profondément, et il reprend courage, ce qui se dit ἄψορρόν οἱ θυμός ἐνὶ στήθεσσιν ἀγέρθη, « revenu (ἄψορρόν), son *thumos* se rassembla (ἀγέρθη) dans sa poitrine (ἐνὶ στήθεσσιν) » (IV, 152)<sup>64</sup>. En d'autres termes, Ménélas réorganise le sens de lui-même et de ses sensations une fois le choc passé. Rassembler son *thumos* est ce qu'Arès parvient à faire avec difficulté après avoir été blessé au cou par Athéna ; s'il ne meurt pas, c'est uniquement de ce qu'il est né dieu.
- 81 Arès est blessé en un *kairos*. En revanche, Ménélas rassure Agamemnon en lui disant que le trait n'a pas frappé en un point vital, en un point de *kairos* : οὐκ ἐν καιρίῳ (IV, 185). La flèche a été interceptée par le « ceinturon » (ζωστήρ), la « cotte » (ζῶμά) et la « ceinture » (μίτρη), ceinture que « travaillèrent les forgerons » (κάμον χαλκῆες ἄνδρες) (IV, 186-187). La même phrase est répétée aux vers 215-216, tandis que Ménélas se fait soigner par Machaon. Ce dernier « délia » (λύσε) le ceinturon, la cotte et la ceinture, travail de forgerons. Puis, après avoir « sucé le sang » (αἷμ' ἐκμυζήσας), il « répandit (πάσσε) [sur la plaie] des drogues favorables (ἦπια φάρμακα) » offertes jadis à son père par Chiron (IV, 218-219). On apprend au chant XI (828-848) que Chiron transmet également la connaissance des ἦπια φάρμακα à Achille, lequel l'enseigna à son tour à Patrocle.
- 82 Ménélas ne souffre pas d'une blessure fatale car l'objectif d'Athéna est de déclencher la guerre et non de faire mourir le Grec. Comme la flèche ne doit pas tuer, la déesse la dirige vers la cuirasse couverte de *daidala*. Concernant la cuirasse, Morris précise que « la cuirasse ou θώρηξ est très fréquemment qualifiée de δαιδάλεος (cinq fois, dont quatre sont πολυδαίδαλος) », et qu'elle fut « rejetée comme un anachronisme

historique jusqu'à ce que l'archéologie confirme son existence à l'âge du Bronze<sup>65</sup> ». Les armures daidaliques, outre celle de Ménélas, sont celles de Paris (III, 358), d'Hector (VII, 252), de Diomède (VIII, 195), d'Ulysse (XI, 436) et enfin la plus remarquable, celle d'Achille. L'armure de Diomède est désignée par Hector comme étant l'œuvre d'Héphaïstos : τὸν Ἡφαιστος κάμει τεύχων, « Héphaïstos la travailla (κάμει), en fabriquant (τεύχων) » (VIII, 195). Le chef troyen désire la prendre au Grec (il veut l'enlever « de ses épaules », ἀπ'ὤμοιιν, VIII, 194).

- 83 L'arme *daidalique* est dotée d'une puissance protectrice considérable ; cuirasse ou bouclier, elle confère au guerrier qui la porte « une quasi-invulnérabilité », elle détourne « *in extremis* une arme meurtrière », et « cette protection se double aussitôt d'une assistance divine »<sup>66</sup>.

« Ce parallélisme entre la fonction préservatrice du *daidalon* et l'intervention secourable d'une divinité semble souligner l'efficacité surnaturelle de l'instrument protecteur ; efficacité qui apparaît comme un trait spécifique du *daidalon* : les mêmes armes, qualifiées par d'autres épithètes, ne possèdent pas la même vertu et n'arrêtent pas le trait ennemi.<sup>67</sup> »

- 84 L'efficacité des *daidala* consiste à empêcher une blessure mortelle. La peau est percée ou arrachée, mais nul *kairos* n'est atteint. Socos blesse ainsi Ulysse : sa lance traverse le bouclier, va se ficher dans la cuirasse et « arrache (ἔργαθεν) toute la peau (πάντα χροά) des flancs (ἀπὸ πλευρῶν) » (XI, 437). Puis l'intervention divine a lieu : Athéna empêche que la flèche ne perce jusqu'aux « entrailles » (ἔγκασι). Ulysse comprend alors que le « coup » (βέλος) n'est pas « allé (ἦλθεν) en un point de *kairos* (κατὰ κάριον) » (XI, 439). Comme Ménélas, Ulysse est sauvé par le travail des forgerons qui ont orné les armures de spirales et de croisements métalliques.
- 85 Les *daidala* manquent à la cuirasse portée par Patrocle au moment de sa mort. Apollon délie la cuirasse et Hector plante sa lance « au plus profond des flancs » (νεῖατον ἐς κενεῶνα). Le texte précise qu'il s'agit de l'endroit où se place « la ceinture » (ἡ μίτρα). Arès est blessé au même endroit par Diomède qui déchire la peau et retire son arme (V, 857). Nous avons vu que le dieu, quand bien même affligé dans son *thumos*, ne perd pas la cohésion de celui-ci. Ménélas est également touché là où se place la ceinture et, chez lui également, le *thumos* ne se disperse pas. En revanche, le même coup achève Patrocle.
- 86 Hector a lui-même une armure *daidalique* (VII, 252), et il cherche à s'emparer de l'armure *daidalique* de Diomède. Mais c'est l'armure d'Achille, portée par Patrocle, qui lui est destinée. Au moment de tuer Hector, Achille cherche sur la peau de sa victime l'endroit le plus fragile. Hector est couvert de la cuirasse sauf en un point, la région de la clavicule, et c'est là qu'Achille plante son arme. La première cuirasse d'Achille, portée ici par Hector, avait été offerte à Pélée par les dieux (XVII, 192-197) ; elle n'est donc pas sans être d'une valeur considérable. Mais elle n'est pas ornée de *daidala*, contrairement à la seconde armure, forgée par Héphaïstos lui-même.
- 87 Voyant Hector revêtir l'armure dérobée, Zeus plaint l'inconscient et « il fit en sorte que les membres du Troyen s'emplissent de vigueur et de force » (πλήσθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντὸς ἀλκῆς καὶ σθένος, XVII, 211-212). Mais avant cela, Ἐκτορι δ' ἦρμοσε τεύχε' ἐπὶ χροί, δῦ δέ μιν Ἄρης δεινὸς ἐνυάλιος, « [Zeus] plaça les armes autour de l'enveloppe (ἐπὶ χροί) d'Hector, et Arès extraordinaire, terrible (δεινός), belliqueux (ἐνυάλιος) se plongeait (δῦ) en celui-ci (μιν) » (XVII, 210-211). Étant donné la juxtaposition des deux phrases, la seconde phrase paraît être la conséquence de la première : Zeus ceint Hector

de l'armure d'Achille et alors Arès entre en Hector. Hector sera frappé au cou, là précisément où Arès est blessé le plus gravement.

- 88 Gregory Nagy a fait l'analyse de cette idée réitérée dans l'*Illiade* qu'un héros peut devenir semblable ou égal au dieu Arès. Il montre que deux héros sont principalement concernés par cela : Achille et Hector<sup>68</sup>. Patrocle est dit semblable à Arès, mais une fois seulement (XI, 604), et il l'est uniquement en tant qu'*alter ego* d'Achille. Patrocle revêt l'armure d'Achille et meurt à sa place. Sa fonction est celle d'un *therapon*, c'est-à-dire d'un substitut<sup>69</sup>. Nagy reprend et développe ici l'explication offerte par Nadia Van Brock qui voit dans le terme grec *therapon* un emprunt datant probablement du second millénaire au hittite *tarpan* signifiant « substitut rituel »<sup>70</sup>. « Nous pouvons voir, écrit Nagy, par les contextes dans lesquels Patrocle est *therapon* d'Achille (XVI, 165, 244, 653 ; XVII, 164, 271, 388) que la force du mot dépasse largement les dimensions de « compagnon de guerrier » (“warrior’s companion”)<sup>71</sup>. Patrocle est le substitut d'Achille qui est égal à Arès (XX, 46 ; XXII, 132), et il devient lui-même semblable à Arès quand le processus de sa mort est engagé : ἔκμολεν ἴσος Ἴρηι, κακοῦ δ’ἄρα οἱ πέλεν ἄρχῆ (XI, 604), « il sortit égal à Arès, et ce fut pour lui le commencement de ses maux ». Ceci permet à Nagy de conclure :

« Patrocle est la victime fondamentale du dieu de la guerre, Arès. Dans le moment fatal de son antagonisme dieu-héros, le *therapon* d'Achille est ouvertement dit égal à Arès, lequel représente la motivation fondamentale de sa mort en tant que guerrier d'épopée. En effet, *Patrocle est identifié non plus avec Achille, mais plutôt avec Arès*. En ce sens, il est alors le *therapon* d'Arès ! Et la preuve la plus importante de cette assertion reste encore à être apportée : en tant qu'agrégat de guerriers, les Achéens [Danaens] sont spécifiquement qualifiés de θεράποντες Ἴρηος “therapontes d'Arès” (II, 110 ; VI, 67 ; XV, 733 ; XIX, 78). En tant que guerrier générique (“generic warrior”), le héros d'épopée se qualifie comme *therapon* d'Arès.  
72 »

- 89 Ainsi, tout héros dans l'*Illiade* participe d'Arès. Ulysse et Diomède sont appelés « *therapon* d'Arès » (Ἴρηος θεράποντε) quand ils s'avancent vers l'assemblée des chefs « en boitant » (σκάζοντε), souffrant de leurs blessures (XIX, 47).
- 90 Tout guerrier est substitut d'Arès. Ceci confirme l'idée que chaque blessure décrite dans l'épopée homérique relève de l'élaboration d'un corps unique, sous-jacent aux personnages de la diégèse. Il est important de souligner que ce corps englobe aussi bien les Grecs que les Troyens. Après le passage cité, Nagy ne revient pas sur le cas d'Hector. Pourtant, il est déterminant que le chef Troyen partage avec Achille la même appellation ; tous deux sont équivalents à Arès. Hector porte la cuirasse d'Achille au moment de son ultime combat, le fait de revêtir cette cuirasse fait entrer Arès en lui, et il meurt d'une blessure au cou, semblable à celle dont souffre le dieu. Dès lors, je propose l'équation suivante : Hector=Arès=Patrocle=Achille. Et donc Hector=Achille. En d'autres termes, certains aspects de l'œuvre, pour être entendus, nécessitent de quitter le niveau de lecture qui relève des personnages en tant qu'entités individualisables.
- 91 L'équivalence d'Hector et d'Achille s'exprime par le feu. Hector est dit φλογὶ εἴκελος « pareil à une flamme » (XIII, 688 ; XVIII, 154 ; XX, 423). Au chant XVII, Hector est φλογὶ εἴκελος Ἡφαίστοιο/ἄσβεστον « pareil à la flamme inextinguible d'Héphaïstos » (88). Au chant XIII, tous les Troyens, à la suite d'Hector, sont semblables à la flamme (39). Puis Poséïdon, sous les traits de Calchas, parle aux deux Ajax et qualifie Hector de λυσσώδης φλογὶ εἴκελος « enragé pareil au feu » (53). Enfin, Ménélas se plaint en disant : Ἐκτωρ

πυρὸς αἰνὸν ἔχει μένος, « Hector a un terrifiant (αἰνὸν) *menos* de feu (πυρὸς) » (XVII, 565).

- 92 Son ami mort, Achille vacille entre le désespoir et la rage. Il veut combattre mais n'a plus d'armes. Thétis s'envole alors vers Héphaïstos tandis que, sans combattre, Achille se montre à l'ennemi, et son apparition suffit pour semer la panique et l'effroi. Car Pallas Athéna jette l'égide autour des épaules du héros et couronne sa tête d'un nuage d'or ; « elle fit jaillir de lui une flamme éclatante » (ἐκ δ' αὐτοῦ δαΐε φλόγα παμφανώσαν, XVIII, 206). Puis il est dit : ὡς ἅπ' Ἀχιλλῆος κεφαλῆς σέλας αἰθέρ' ἵκανε, « ainsi de la tête d'Achille une lumière (σέλας) s'éleva vers l'éther » (XVIII, 214). Le héros hurle et son cri amplifié par la déesse fait mourir d'effroi. La vue est terrifiante du « feu (πῦρ) infatigable (ἀκάματον) » qui jaillit au-dessus de la tête du « Péléide au grand *thumos* » (μεγαθύμου Πηλείωνος) (XVIII, 225-226). Bientôt il va endosser la cuirasse forgée par Héphaïstos, laquelle est plus brillante que le feu : τεῦξ' ἄρα οἱ θώρηκα φαινότερον πυρὸς αὐγῆς, « il lui fit une cuirasse plus éclatante que la lumière (αὐγῆς) du feu » (XVIII, 610). C'est en portant cette cuirasse que le Grec va vaincre le Troyen.
- 93 Comme les Troyens ont peur depuis le retour d'Achille, Hector cherche à les stimuler. Il dit qu'il ira affronter le Grec « même si les mains de celui-ci sont semblables au feu », καὶ εἰ πυρὶ χεῖρας ἔοικεν. Il répète une deuxième fois la même phrase (εἰ πυρὶ χεῖρας ἔοικε) et ajoute μένος δ' αἴθωνι σιδήρω, « même si ses mains sont semblables au feu et son *menos* au fer (σιδήρω) ardent (αἴθωνι) » (XX, 371-372). Hector a un *menos* semblable au feu et Achille un *menos* semblable au fer brûlant. Le *menos* peut donc devenir comparable en intensité aux flammes ou au métal en fusion.
- 94 Le *menos* est lié au *thumos*, et tous deux ont à voir avec la capacité motrice, laquelle est associée ici à la métallurgie. Héphaïstos, multi-directionnel et pivotant, sait créer le mouvement dédalién du cosmos et d'une danse originelle. Or le métal qu'il forge pour Achille a un impact immédiat sur la capacité motrice de celui-ci. En effet, la scène qui décrit Achille s'armant des oeuvres du forgeron divin se termine sur la question de savoir si les armes s'ajustent bien et si le guerrier peut « mouvoir librement (ἐντρέχοι) ses articulations (γυῖα) » (XIX, 385). La réponse est : τῷ δ' εὔτε πτερὰ γίγνεται, « alors (εὔτε) des ailes (πτερὰ) lui (τῷ) étaient advenues (γίγνεται) » (XIX, 386). La mobilité d'Achille est accrue au point de faire du héros un être capable de s'élever dans les airs.

## Les tendons de Zeus

- 95 Dioné, la mère d'Aphrodite, console sa fille blessée près du poignet en lui rappelant que souvent les mortels ont porté atteinte aux dieux. Le premier cas mentionné est celui d'Arès. Les fils d'Aloeos, Otos et Ephialte, « ligotèrent le dieu dans de puissants liens » (δῆσαν κρατερῶ ἐνὶ δεσμῶ, V, 386).

χαλκῆω δ' ἐν κεράμω δέδετο τρισκαίδεκα μῆνας  
καὶ νύ κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο ἄρης ἄτος πολέμοιο,  
εἰ μὴ μητρυνή, περικαλλῆς Ἡερίβοια,  
Ἑρμέα ἐξήγγειλεν· ὁ δ' ἐξέκλεψεν ἄρηα  
ἦδη τειρόμενον, χαλεπὸς δέ ἐ δεσμὸς ἐδάμνα.  
(V, 387-391)

[Enfermé pendant treize mois dans une jarre en bronze, il eût certes péri, ce dieu avide de combats, si la très belle Eribœa, qui était leur marâtre, n'eût avisé Hermès. C'est lui qui déroba Arès déjà tout épuisé des nœuds cruels qui le serraient.]

- 96 Enfermé et ligaturé, Arès est empêché de se mouvoir. Puis il est délivré par Hermès, dieu hypermobile qui, dans son hymne homérique, se libère instantanément des liens qu'Apollon veut lui imposer, pour ensuite émettre du feu de son corps. Apollodore fait un récit semblable concernant Zeus<sup>73</sup>.
- 97 Typhon est un être mi-homme mi-serpent, né de l'accouplement de la Terre et du Tartare ; « tout son corps est entièrement ailé » (πᾶν δὲ αὐτοῦ τὸ σῶμα κατεπτέρωτο, I. VI. 3), il vomit des torrents de feu et lance des rochers brûlants dans sa guerre contre les dieux de l'Olympe. Zeus engage un duel avec le monstre et le blesse au moyen d'une faux, mais Typhon enroule ses anneaux de serpent autour du dieu et parvient à le mutiler : καὶ τὴν ἄρπην περιελόμενος τὰ τε τῶν χειρῶν καὶ ποδῶν διέτεμε νεῦρα, « lui arrachant la faux, il trancha les nerfs/tendons de ses mains et de ses pieds » (I. VI. 3.). Le terme employé est νεῦρα « tendons<sup>74</sup> » pour désigner les lanières physiologiques dont l'absence interdit le mouvement. Puis Typhon soulève Zeus et l'emporte jusqu'à la grotte Corycienne où il le cache, dissimulant les tendons dans une peau d'ours (καὶ τὰ νεῦρα κρύψας ἐν ἄρκτου δορᾷ κεῖθι ἀπέθετο, I. VI. 3). Typhon fait garder Zeus par un dragon femelle (δράκαιναν), jusqu'au moment où Hermès et Aegipan<sup>75</sup> parviennent à dérober les tendons et à sauver Zeus.

Ἑρμῆς δὲ καὶ Αἰγίπαν ἐκκλέψαντες τὰ νεῦρα ἤρμοσαν  
τῷ Διὶ λαθόντες. Ζεὺς δὲ τὴν ἰδίαν ἀνακομισάμενος  
ἰσχύν, ἐξαίφνης ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ πτηνῶν ὀχούμενος  
ἵππων ἄρματι, βάλλων κεραυνοῖς ἐπ' ὄρος ἐδίωξε Τυφῶνα  
τὸ λεγόμενον Νῦσαν.  
(Apoll. I. VI. 3)

[Hermès et Aegipan, volant les tendons, les réajustèrent sur le dieu en se cachant. Zeus, ayant récupéré la force qui était sienne, aussitôt hors des cieus, debout sur un char de chevaux ailés, en lançant des jets de foudre, poursuivit Typhon jusqu'à la montagne appelée Nysa.]<sup>76</sup>

- 98 Comme dans l'*Iliade* pour ce qui est d'Arès, nous trouvons cette idée d'un corps immobilisé puis sauvé par Hermès. Zeus est paralysé par la section et le prélèvement de ses tendons ; puis, à l'instant où ceux-ci sont remis en place, le dieu « immédiatement » (ἐξαίφνης) s'élance « hors du ciel » (ἐξ οὐρανοῦ), dans une mobilité extrême qui s'exprime par trois idées : la roue, le cheval et les ailes<sup>77</sup>. En outre, avec le retour de la mobilité, le corps redevient source de flammes. L'association de la production ignée et de l'envol est présente chez Zeus comme elle l'est chez son adversaire Typhon. Enfin, dans l'*Iliade* également, l'armure d'Héphaïstos donne des ailes à Achille qui, aussi rapide qu'un cheval, rattrape Hector et plante chez le Troyen sa lance foudroyante et météorique en un point articulaire vital. Dans les trois cas, les termes employés pour signifier la capacité à voler sont construits sur la racine πτερ- désignant l'aile (ἡ πτέρυξ « l'aile »).
- 99 La *Bibliothèque d'Apollodore* transmet une tradition en ce qui concerne Achille, qui n'est pas comprise dans l'*Iliade*<sup>78</sup>. Thétis, mariée au mortel Pélée, cherche à rendre son fils invulnérable. Elle le cache pendant la nuit dans le feu afin de le purifier de la mortalité héritée de son père, tandis que, le jour venu, elle l'oingt d'ambrosie. Mais Pélée la surprend et elle abandonne l'enfant qui est confié au centaure Chiron<sup>79</sup>. Une autre légende veut qu'Achille ait été le seul à survivre des sept enfants de Thétis et Pélée

grâce à l'intervention de celui-ci. Sauvé *in extremis* des flammes, Achille a cependant l'os de la cheville brûlé, et Pélée le remplace par celui qu'il prélève sur le squelette de Damysus, le plus leste parmi les géants<sup>80</sup>. Malgré tout, le héros périt. Il est tué par Alexandre et Apollon d'une flèche à la cheville : διώξας δὲ καὶ τοὺς Τρῶας πρὸς ταῖς Σκαιαῖς πύλαις τοξεύεται ὑπὸ ὑπὸ 'Αλεξάνδρου καὶ 'Απόλλωνος εἰς τὸ σφυρόν, « ayant chassé les Troyens vers les portes Scées, il fut tué par Alexandre et Apollon d'une flèche dans la cheville (εἰς τὸ σφυρόν)<sup>81</sup> ». Ainsi, Achille meurt d'une blessure articulaire.

- 100 Le centaure Chiron est un grand initiateur, écrit Brelich<sup>82</sup>. Il fut le maître d'Achille mais aussi de Jason et surtout d'Asclépios. Le nom du centaure est Χείρων ; celui-ci enseigna la médecine à Asclépios qui devint un χειρουργικὸς « un homme qui travaille avec ses mains » (χείρ), soit « un chirurgien<sup>83</sup> ». La relation entre le nom de Chiron, la main et le chirurgien est intéressante si l'on considère que la lance qui, dans l'*Iliade*, cause la blessure la plus remarquable — celle d'Hector — fut faite par Chiron. Les blessures dans l'épopée homérique évoquent par leur précision le souci d'une transmission de connaissances anatomiques. Chiron possède la science des remèdes, des drogues favorables (ἤπια φάρμακα) dont il transmet le savoir au père de Machaon ainsi qu'au Péléide, lequel les enseigne à son tour à Patrocle. Dans le passage de l'*Odyssée* qui montre Ulysse aveuglant Polyphème, le verbe φαρμάσσω est employé dans le sens de tremper le métal forgé. Cette dualité sémantique suggère une relation entre le forgeron et le guérisseur : l'un modifie le métal, l'autre le corps. L'homme bronzier fabrique les armes qui vont causer les blessures ainsi que les *daidala* capables d'empêcher les blessures mortelles, tandis que l'art du chirurgien relève d'une connaissance anatomique associée aux blessures ; le guérisseur connaît les points de *kairos*, les intervalles, les interstices, les connexions et les jointures du corps.
- 101 Apollodore raconte la mort de l'ancêtre de la médecine mortellement blessé en dépit de son savoir. Héraclès poursuit un groupe de centaures quand ceux-ci vont se réfugier auprès de Chiron. Une flèche lancée par Héraclès traverse le bras de Elatus et vient se ficher dans le genou de Chiron (τοξεύων ἴησι βέλος ὃ 'Ηρακλῆς, τὸ δὲ ἐνχθὲν 'Ελάτου διὰ τοῦ βραχίονος τῷ γόνατι του Χείρωνος ἐμπτήγνυτοα)<sup>84</sup>. Alarmé, Héraclès se précipite pour aider le centaure ; il extrait la flèche et applique un « remède » (φάρμακον) donné par Chiron lui-même, mais rien y fait et ce dernier se retire dans sa grotte, désireux de mourir. Étant « immortel » (ἀθάνατος), il faut l'intervention de Prométhée qui offre sa mortalité et devient lui-même immortel, permettant ainsi à Chiron de périr et d'être délivré de ses maux.
- 102 Bien que Chiron soit le détenteur légendaire du savoir médical, il ne parvient pas à se soigner. Les flèches d'Hercule ont été trempées dans le sang de l'hydre, ce qui peut expliquer le caractère incurable de la plaie. Cependant, nous avons vu que la blessure au genou est synonyme de mort. Dès lors, la région affectée me paraît déterminante : la blessure au genou est incompatible avec la vie, si bien que même un immortel est contraint de renoncer à l'éternité.
- 103 De ce fait, on peut penser qu'il est significatif, dans l'*Odyssée*, que le sanglier blesse Ulysse « au-dessus du genou », γουνὸς ὕπερ (XIX, 450), arrachant un bon peu de chair mais sans entamer l'os (οὐδ' ὄστέον ἴκετο φωτός « il n'atteint pas l'os de l'homme », XIX, 451). La logique du corps articulaire permet de comprendre la raison d'une telle précision : la chair est arrachée, le sang coule, mais l'os et l'articulation du genou sont intacts ; la blessure n'est donc pas dangereuse. Ulysse, par contre, enfonce son épieu dans l'épaule droite de l'animal qui roule par terre et expire aussitôt, exhalant son

*thumos*. Après quoi les fils d'Autolykos placent un bandage sur la plaie de leur compagnon et empêchent le sang de couler « au moyen d'une incantation » (ἔπαιδιδι, XIX, 457). Bien que la logique articulaire puisse expliquer la référence au genou, la blessure d'Ulysse n'a pas pour enjeu la mobilité : elle signe la peau d'une trace permanente, et c'est la logique du corps-enveloppe qui fait son entrée.

## Le sens d'*Homère*

- 104 *Illiade* est une mise en mots du corps humain en tant que tout articulé, et Homère est le nom du poète. Parmi les spéculations sur l'origine de ce nom, la plus attirante est celle de Gregory Nagy qui explique que Ὀμηρος signifie « celui qui ajuste [le chant] ensemble » (« he who fits [the song] together »)<sup>85</sup>. Cette analyse est confirmée par M. L. West<sup>86</sup>. La première partie du nom est la racine que l'on trouve dans l'adjectif ὁμός « même, semblable », la deuxième partie est construite sur la racine \*ar- qui est doublée dans le verbe ἄρ-αρ-ίσκω « joindre, ajuster ». Ainsi, tout comme Dédale est la personnification des *daidala*, Homère est la personnification de ce qui assemble, joint, articule. Tandis que ποιέω a donné *poète*, ἄραρίσκω a donné *Homère*. Homère veut dire poète dans le sens d'articuleur ; il est celui qui a réuni par le verbe ce que l'arme avait disjoint, donnant lieu à l'épopée, à la manifestation d'un corps fait d'articulations et de mobilité, système complexe de relations présent dans l'entrelacement d'une pluralité de mots. Car enfin, être vivant, chez Homère, c'est être multiple.
- 105 En outre, je propose de voir dans *Illiade* le développement narrativisé et amplifié d'un mouvement. Le *peirar*, articulation primordiale et indéliable d'un corps sous-jacent à celui des guerriers, subit la traction alternée de dieux antagonistes, suscitant la déliaison des articulations humaines.
- 106 L'importance de la mobilité apparaît dans la danse initialement créée par Dédale, personnification des *daidala* divins, entrelacs mobiles d'un monde élaboré par le forgeron mythique. Incarnation de gestes, Dédale est à l'origine d'une danse qui est l'aboutissement de la création héphaïstienne et qui l'inscrit dans l'antériorité fondatrice de Cnossos. On peut en déduire que l'acte créateur s'associe fondamentalement à cela qui occasionne le mouvement d'une danse. Et cet aboutissement d'une préhistoire millénaire qu'est *Illiade* pourrait bien véhiculer cette idée extraordinaire qu'un mouvement simultanément divergent est source de flammes, source de l'élément qui va permettre au forgeron de créer. Indissociablement agent et agi, le mouvement est assimilé à un acte contradictoire à la fois violent et créateur dont le corps est l'occasion et le lieu. L'alternance et la simultanité des opposés caractérisent les mouvements d'Héphaïstos, lesquels sont semblables à ceux d'Hermès, inventeur du foret-à-feu et du feu lui-même.
- 107 Par ailleurs, le nom Ἄρης comporte la syllabe \*ar-. Chantraine explique qu'il « n'est pas possible de déterminer sûrement la forme du thème originel ». Néanmoins, le nom d'Arès semble attesté dans les tablettes mycéniennes avec le datif *are*, l'adjectif *arejo* et les anthroponymes *aremene* et *areimene*<sup>87</sup>. Le terme ἄρη signifie « violence, dommage », ce qui correspond au dieu de la guerre. Cependant, ce terme est peut-être lui aussi formé sur \*ar-<sup>88</sup>. Dès lors, je me demande si *Illiade* ne véhicule pas l'idée très archaïque d'une entité primordiale à la fois sacrificante et sacrifiée, corps unique simultanément désarticulé et créé par la parole du double, du poète, qui nomme chaque partie, chaque articulation de ce corps. Si tel est le cas, on peut penser que le *peirar* indéliable renvoie

à Arès. Ceci expliquerait pourquoi un guerrier qui va mourir relève de ce dieu. Le *peirar* sous-jacent aux articulations des guerriers subit une traction alternée qui cause la déliaison des genoux. Au moment de mourir, c'est-à-dire au moment d'avoir les genoux déliés, les guerriers *sont* Arès, ils incarnent le dieu en devenant son substitut. L'articulation du dieu est indéliable en même temps qu'elle est déliée par la mort des substituts divins. Le mouvement narré serait donc bien celui d'une articulation et d'une désarticulation simultanées.

## Archéologie : Section des tendons à l'âge du Bronze

108 En 1979, 1980 et 1981, des fouilles archéologiques furent effectuées à Cnossos par l'équipe de Peter Warren. Une série d'ossements humains fut découverte, datant de l'âge du Bronze (environ 1450 av. J.-C.). « Parmi les 371 os et fragments osseux trouvés dans une pièce, il fut observé que 79 d'entre eux portaient de fines incisions souvent situées loin de l'extrémité des os. Quatre os montraient des marques plus profondes apparemment effectuées par un hachement, mais à part cela les marques semblent avoir été faites par une coupure ou un mouvement de scie au moyen d'une lame fine<sup>89</sup> ». L'absence de traces longitudinales suggère que le but n'était pas de dépecer le corps<sup>90</sup>. Les marques sont groupées sur certains os et pour la plupart seulement sur certaines zones des os, souvent aux points d'attache des muscles<sup>91</sup>. Les os marqués sont, par exemple, les côtes, les clavicules, les omoplates, les cubitus, les mandibules, les fémurs avec en particulier la tête du fémur.

109 Depuis cette découverte, d'autres fouilles ont révélé que les os de Cnossos ne sont pas des cas isolés.

« [I] est probable que la présence de marques de coupure sur des os humains n'était pas remarquée dans le passé. Parmi les cas récents, le rapport le plus remarquable provient d'un cimetière de l'Hellade ancienne à Manika près de Chalkis, où la *majorité* des os étudiés portaient une variété d'entailles et de trous. Les excavateurs, qui d'abord proposèrent comme explication le sacrifice humain ou le rituel cannibale, suggèrent maintenant que les entailles étaient faites lors de la préparation à l'enterrement. La location d'un grand nombre des entailles fait penser que celles-ci résultent de la section de tendons, peut-être en vue de forcer le cadavre en une position contractée pour l'inhumation.<sup>92</sup> »

110 L'archéologue en question est A. Sampson. Il découvrit 38 tombes en 1982 et 1983 à Manika. La grande majorité des os retrouvés portent des entailles aux points d'attache des muscles et des tendons, d'où la conclusion de Sampson que les entailles sont la trace d'une section des tendons<sup>93</sup>. Hughes insiste sur la remarquable fréquence des incisions<sup>94</sup> et ajoute que Sampson annonce la découverte d'un ossuaire à Aulonari (Kyme), qui contient les squelettes de 15 personnes ; les os sont également entaillés aux points d'attache des muscles et des tendons.

111 Hughes fait la liste des explications possibles : meurtre rituel, cannibalisme, blessures de guerre, massacre de civils, torture, mutilation par démembrement, accident par usage maladroit d'outils (!), chirurgie, usage scientifique de cadavres, pratique mortuaire, etc.<sup>95</sup> La pratique mortuaire me paraît être la solution la plus probable. Mais je ne crois pas que le but de la préparation du corps concerne la posture, comme le propose Sampson. J'ai montré l'importance de l'idée de liaison/déliaison dans l'*Iliade*. Le corps vivant était conçu comme étant constitué avant tout d'articulations maintenues par des tendons, et le corps mort est délié au niveau des articulations. La conception du

corps prépondérante dans une culture oriente les comportements vis-à-vis de celui-ci. Dans la conception du corps articulaire, un corps mort est *logiquement* un corps dont les tendons sont déliés. Des pratiques mortuaires ont pu suivre cette logique. Rompre les tendons serait dès lors une manière de concrétiser rituellement le statut du mort. Le rituel investit la réalité physiologique pour l'intégrer dans son système de sens. L'acte rituel qui consiste à sectionner les tendons est une manière de concrétiser une logique corporelle, une manière de réaliser un système symbolique *en donnant forme au sens*. Dans une logique de l'enveloppe (comme chez Benoît de Saint-Maure<sup>96</sup>), le ventre est vidé et enduit de baume à l'intérieur comme à l'extérieur ; dans une logique articulaire, les tendons sont tranchés.

---

## NOTES

1. Les représentations les plus anciennes de centaures montrent un corps humain entier auquel est attaché le corps (dos et ventre) et les pattes arrière d'un cheval. Ce n'est que plus tard que les pattes avant deviennent également chevalines. Cf. Roland MARTIN, *L'Art grec*, en particulier p. 78 et p. 109.
2. Le nom ἡ πόρπη, ης « agrafe » vient de πείρω « traverser de part en part, traverser », ὁ ὄρμος, ου désigne ce qui sert à lier, d'où son sens secondaire de « guirlande, collier ».
3. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*.
4. Sarah MORRIS, *Daïdalos and the Origins of Greek Art*, voir chap. 1: « Craft and Craftsmen in Epic Poetry ».
5. Cf. Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* ; F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, p. 44, et S. MORRIS, *op. cit.*, p. 3.
6. S. MORRIS, *op. cit.*, p. 3-4. Pour les formes et la distribution lexicale, voir F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, p. 29-34.
7. S. MORRIS, p. 13 (traduction de l'auteur).
8. *Ibidem*, p. 36 (traduction de l'auteur).
9. F. FRONTISI-DUCROUX, p. 25, note 28. L'auteur cite J. CHADWICK et L. BAUMBACH, *The Mycenaena Greek Vocabulary*, Cambridge, 1963, p. 181. Voir S. MORRIS, chap. 4.
10. S. MORRIS, p. 14 ; F. FRONTISI-DUCROUX, p. 136.
11. S. MORRIS, p. 14 (traduction de l'auteur).
12. Le verbe δινέω signifie « faire tournoyer, tournoyer » avec, de la même famille, les substantifs ἡ δίνης « tourbillon, tournoiement, mouvement de rotation » et τὸ δίνευμα « mouvement circulaire ». Quant au terme ὁ ὄρχηστήρ, il est formé sur le verbe ὀρχέω « danser ».
13. R. J. CUNLIFFE traduit « of swift motion in the dance, i.e. wheeled in concentric circles ».
14. Le terme signifiant « acrobate » est construit sur le verbe κυβιστάω « sauter la tête en avant, culbuter, plonger ».
15. Traduction de R. FLACELIÈRE, cité par F. FRONTISI-DUCROUX, p. 145.
16. F. FRONTISI-DUCROUX, p. 146.
17. Marcel DETIENNE et Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence*, p. 257.
18. Terme qui a donné le français « hélice ».
19. R. J. CUNLIFFE confirme que le sens exact est inconnu.

20. Ch. DAREMBERG, p. 35
21. A. T. MURRAY et W. WYATT: « He [...] rose from the anvil, a huge, panting bulk, limping along, but beneath him his slender legs moved nimbly. »
22. Richmond LATTIMORE: « He [...] took the huge blower off from the block of the anvil limping; and yet his shrunken legs moved lightly beneath him. »
23. Robert FAGLES: « [H]e heaved up from the anvil block - his immense hulk hobbling along but his shrunken legs moved nimbly. »
24. Walter BURKERT, *Greek Religion*, 1985; « Hephaestus the god has crippled feet, making him an outsider among the perfect Olympians » et « [t]he *Iliad* makes Hephaestus the occasion and object of Homeric laughter when he assumes the role of the beautiful youth Ganymede and hobbies and wheezes around, pouring out wine to the gods », p. 168.
25. Le rire des dieux n'implique pas nécessairement qu'ils se moquent d'Héphaïstos. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, le jeune dieu fait rire Apollon de joie en jouant sur sa lyre (420-421). L'intervention d'Héphaïstos vise à calmer la colère de Zeus et à modifier l'état d'esprit des Olympiens. Il est ainsi actif non seulement en ce qu'il fait boire les dieux, mais aussi en ce qu'il provoque la réaction physique et émotionnelle de leur rire.
26. Par exemple, A. T. MURRAY et W. WYATT traduisent: [...] as they saw Hephaestus puffing through the palace ».
27. La métrique va à l'encontre de l'idée d'une accélération, comme il s'agit d'un vers spondaïque. Je remercie le Professeur André HURST d'avoir attiré mon attention sur cet aspect.
28. Marie DELCOURT, *Héphaïstos*, p. 136.
29. Louis DEROU, « À propos de l'épithète homérique d'Héphaïstos ἀμφιγυήεις ».
30. *Ibidem*, p. 129.
31. *Ibid.*, p. 134.
32. *Ibid.*, p. 134.
33. *Ibid.*, p. 134.
34. *Ibid.*, p. 134, note 2.
35. STRABON, *Geography*, 15.1.57
36. PLINY, *Natural History*, VII. II. 11. Traduction de l'auteur.
37. Édition de Elizabeth CRAIK.
38. Traduction de l'auteur.
39. Dans sa traduction des *Phéniciennes* (Belles Lettres, 1950), Louis MÉRIDIER écrit la note suivante (p. 202, note 2) : « Le paragraphe se termine dans le texte de nos manuscrits par quatre vers que l'on peut traduire ainsi (1183-1186) : “Et loin de l'échelle, comme des traits de fronde, se dispersèrent ses membres, la chevelure vers l'Olympe, le sang sur le sol, tandis que les mains et les pieds, pareils à la roue d'Ixion, tournoyaient, et qu'à terre tombait le cadavre en feu”. Malgré les efforts d'interprétation ou de correction tentés par certains critiques, on ne peut attribuer à Euripide les vers 1183 à 1185, dont l'absurdité le dispute au mauvais goût. » La traduction de Méridier est remarquablement élégante. Cependant, il ne l'offre qu'en note, il la supprime de sa traduction principale et met le grec entre crochets. Ne comprenant pas l'intérêt du passage, il décrète que ces mots n'ont aucun sens et il va jusqu'à décider arbitrairement qu'Euripide ne peut en être l'auteur. C'est là un acte d'autorité déplacé et peu scientifique.
40. Cf. APOLLODORE, *The Library*, Epitome, i. 20-21.
41. Énée : XX, 272, 277, 322 ; Astéropée : XXI, 162, 169, 172, 174, 178 ; Hector : XXII, 133, 225, 293, 328.
42. Richard SHANNON, *The Arms of Achilles and Homeric Compositional Technique*, p. 80.
43. *Ibidem*, p. 80.
44. Laurence KAHN, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, p. 119.
45. *The Homeric Hymns*, éd. H. G. EVELYN-WHITE. Traductions de l'auteur.

46. CALLIMAQUE, dans son *Hymne à Artémis*, associe les *guia* à l'enfantement au vers 25. Mais la formulation n'indique pas non plus qu'il s'agit spécifiquement de la matrice.
47. Au sujet de la *mêtis*, voir M. DETIENNE et J-P. VERNANT, *op. cit.*
48. Susan SHELMEKDINE, « Hermes and the Tortoise : A Prelude to Cult », p. 205 (traduction de l'auteur).
49. L. KAHN, *op. cit.*, p. 46.
50. M. DETIENNE et J-P. VERNANT, *op. cit.*, p. 288.
51. L. KAHN, *op. cit.*, p. 45, note 12.
52. *Ibidem*, p. 86-87.
53. *Ibid.*, p. 109.
54. Traduction dans L. KAHN, *op. cit.*, p. 109, note 101.
55. HOMER, *Odyssey*, éd. et trad. A. T. MURRAY, révisées par George E. DIMOCK.
56. *L'Odyssée*, trad. de Frédéric MUGLER.
57. Cf. A. COOK, *Zeus*, vol. 1, p. 326-327.
58. Une dimension sexuelle est attachée à cette appellation, le foret, τρύπανον, étant « mâle » et le support, ἔσχαρα, « femelle ».
59. En ce qui concerne le sacrifice, voir L. KAHN pour cet épisode de l'hymne homérique, Guy BERTHIAUME pour la pratique du sacrifice et la figure du boucher-sacrificateur, Jean-Marie ANNONI et Vincent BARRAS pour le rapport entre le sacrifice animal et la dissection.
60. T. W. ALLEN, W. R. HALLIDAY et E. E. SIKES, *The Homeric Hymns*, p. 302 (traduction de l'auteur).
61. M. DELCOURT, *op. cit.*, p. 75.
62. Κλειψίφρων, ων, ον, « dissimulé, qui cache sa pensée » ; Hermès est désigné ainsi au vers 413.
63. L. KAHN, *op. cit.*, p. 95.
64. ἄγέρθη est l'aoriste passif poétique 3e sing de ἀγείρω « assembler, rassembler, recueillir ».
65. S. MORRIS, *op. cit.*, p. 4 (traduction de l'auteur).
66. F. FRONTISI-DUCROUX, *op. cit.*, p. 65-66.
67. *Ibidem*, p. 65-66.
68. G. NAGY, *op. cit.*, p. 292-295.
69. *Ibidem*, p. 33.
70. Nadia VAN BROCK, « Substitution rituelle », p. 125-126.
71. G. NAGY, *op. cit.*, p. 292 (traduction de l'auteur).
72. *Ibidem*, p. 295 (traduction de l'auteur).
73. *La Bibliothèque* d'APOLLODORÉ est une compilation fidèle de récits mythiques. Preuve en sont les textes qui lui sont antérieurs et qui ont été conservés jusqu'à nos jours.
74. Ce terme n'est pas à entendre dans le sens actuel de « nerf », ce serait un anachronisme.
75. Αἰγί-παν est formé sur αἶξ « chèvre » et πάν « tout », désignant donc, d'après A. BAILLY, le dieu Pan.
76. Traduction de l'auteur.
77. Nous verrons dans le chapitre suivant l'intérêt du choix des termes ἤρμοσαν « ils ajustèrent » et ἄρματι « (sur) un char », tout deux formés sur \*ar-. Le sens de char pour ἄρμα est secondaire à celui de roue.
78. L'épisode d'Achille rendu invulnérable par Thétis est mentionné, avant *La Bibliothèque* d'APOLLODORÉ, par LYCOPHRON (*Alexandra*, 178-179). Cf. LICOFRONO, *Alessandra*, a cura di Massimo FUSILLO, André HURST e Guido PADUANO, Milano, Guerini e Associati, 1991.
79. APOLLODORUS, *The Library*, III, XIII. 5-7.
80. Cf. FRAZER : APOLLODORUS, *The Library*, vol. 2, p. 69, note 4. Voir aussi C. J. MACKIE, « Achilles in Fire ».

81. APOLLODORUS, *The Library*, Epitome, V. 3-5. VIRGILE ne localise pas la blessure d'Achille (*Enéide*, VI, 56-58), OVIDE non plus (*Métamorphoses*, XII, 597-609).
82. Angelo BRELICH, « Les Monosandales », p. 483.
83. APOLLODORUS, *The Library*, III. X. 3.
84. *Ibidem*, II. V. 4
85. G. NAGY, *op. cit.*, p. 297.
86. M. L. WEST, « The Invention of Homer », 1999, p. 374.
87. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, p. 108.
88. G. NAGY mentionne « la théorie selon laquelle le nom même d'Ares est dérivé de \*ar- "ajuster, joindre" », *op. cit.*, p. 299, § 12n3.
89. Dennis HUGHES, *Human Sacrifice in Ancient Greece*, p. 19 (traduction de l'auteur).
90. Peter WARREN, « Knossos: New Excavations and Discoveries », p. 53.
91. D. HUGHES, *op. cit.*, p. 21 (traduction de l'auteur).
92. *Ibidem*, p. 20 (traduction de l'auteur).
93. Voir D. HUGHES, Appendix A, 194-195.
94. *Ibidem*, p. 195 (traduction de l'auteur).
95. *Ibid.*, p. 195.
96. Cf. introduction p. 11.

---

## **Celtes, scandinaves et anglo-saxons**

---

## Chapitre III. Völund et Cuchulainn

---

De ce sacrifice offert en forme totale naquirent  
les strophes, les mélodies ; les mètres naquirent  
aussi de lui la formule (liturgique) en naquit.

Purusha, *Rig Veda* X.90.9<sup>1</sup>

### Les contorsions de Cuchulainn et le serment de Fergus

- 1 Le texte central du prochain chapitre est *Beowulf*, poème épique composé en anglo-saxon et mis par écrit entre le VIII<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle. Les habitants de l'Angleterre sont à cette époque les descendants des tribus germaniques venues des rivages de la mer du Nord (Allemagne et Danemark). Ce sont également les Celtes, autochtones vaincus après deux siècles de résistance, et les Vikings, nouveaux envahisseurs danois et norvégiens, à qui le roi anglo-saxon Alfred donnera à la fin du IX<sup>e</sup> siècle une portion de l'Angleterre appelée de ce fait *Danelaw*. Issu de cette Histoire, *Beowulf* est porteur d'une mixité culturelle qui fait son intérêt et sa qualité : écrit en anglo-saxon, ses personnages sont danois et suédois, tandis que certains événements narrés s'expliquent par leurs corrélats celtiques. La logique du corps articulaire est clairement repérable dans *Beowulf*, elle l'est également dans l'épopée celtique *Táin Bó Cúalnge*, ainsi que dans l'un des textes de l'*Ancienne Edda*, *Völundarkvida*, version Scandinave de la légende de Völund, forgeron mythique, auteur d'une cotte de mailles qui, dans *Beowulf* sauve la vie du héros.
- 2 Parmi les objets retrouvés dans le navire funéraire anglo-saxon du site archéologique de Sutton Hoo en Angleterre, un heaume a été orné de plaques métalliques représentant deux guerriers côte à côte dans une position parfaitement symétrique (Fig. 3). Ils ont un pied replié vers l'arrière et tiennent la pointe d'une lance placée sur leurs chevilles. La scène a été comprise comme une danse guerrière<sup>2</sup>. Le plus frappant est d'une part la symétrie des personnages et d'autre part leur geste qui consiste à pointer une lance sur la jonction du pied et de la jambe comme s'ils désignaient l'articulation au moyen de cette pointe.

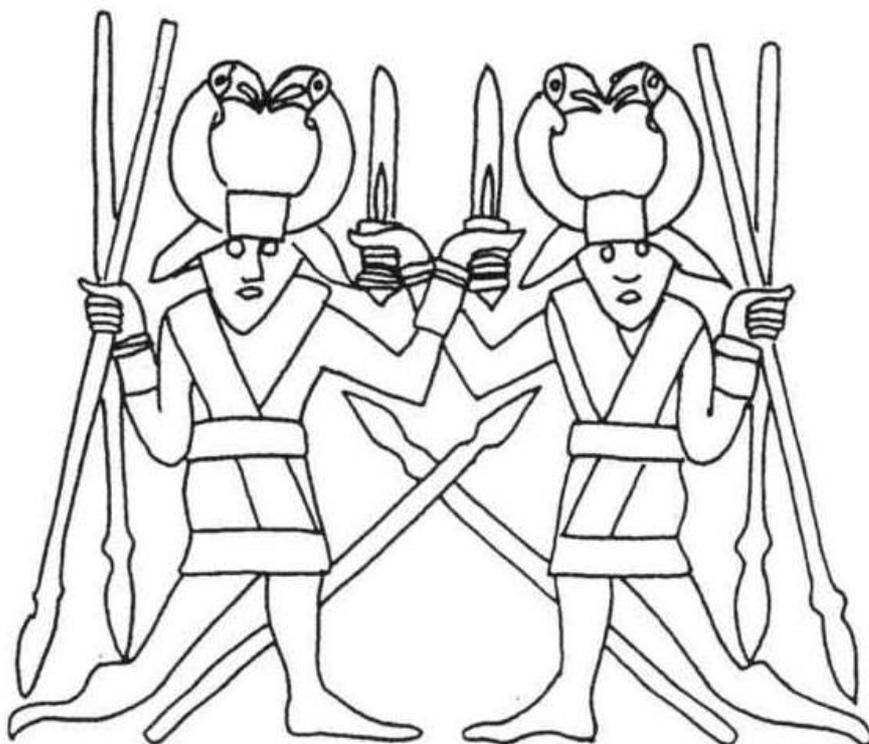


Fig. 3 – Guerriers symétriques dansant. Plaque ornant le casque trouvé dans la sépulture de Sutton Hoo, Suffolk, VII<sup>e</sup> siècle (British Museum).

- 3 Une épée celtique datant du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., trouvée à Hallstatt en Autriche, porte des gravures montrant aux deux extrémités de l'arme un couple constitué de deux personnages identiques, de profil, tenant une roue (Fig. 4). Les angles variés de leurs bras donnent l'impression qu'ils tirent sur la roue. Une traction alternée a pour objet dans l'*Iliade* le *peirar*, terme qui renvoie à l'idée d'articulation. Sur cette épée celtique, l'idée d'alternance a pris la forme de deux corps à la fois identiques et opposés, ayant pour objet une roue. Comme en Grèce, nous allons retrouver au Nord l'association de l'alternance, du pivotement, du corps articulaire et du feu.

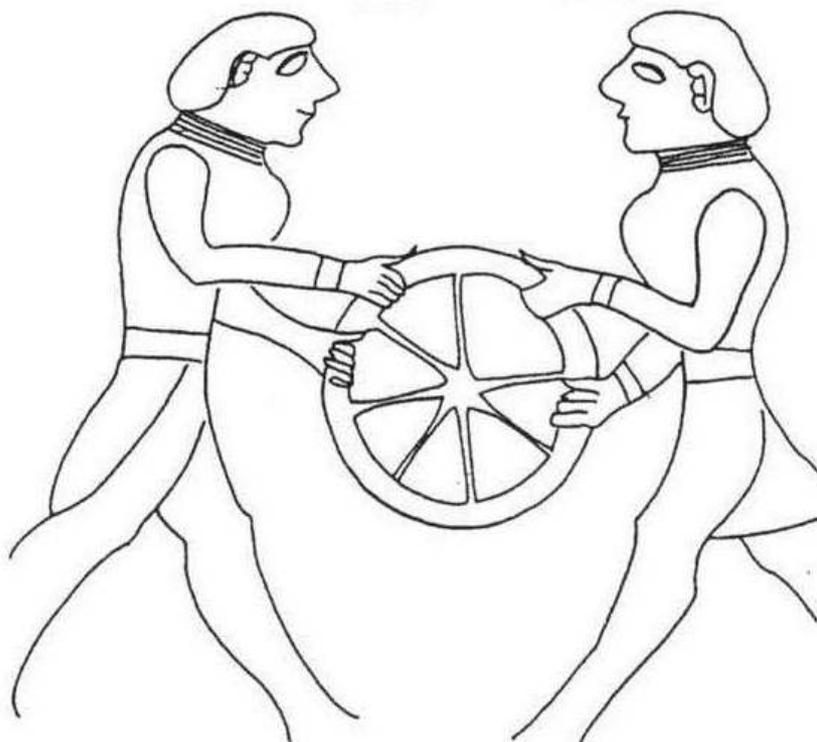


Fig. 4 - Deux hommes symétriques tenant une roue. Détail d'un fourreau d'épée celtique trouvée à Hallstatt, Autriche, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

- 4 L'*Iliade* dépeint une culture de l'âge du Bronze (XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), alors que sa mise par écrit eut lieu à l'âge du Fer (VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)<sup>3</sup>. De façon semblable, l'épopée celtique appelée *Táin Bó Cúalnge* (« La Razzia des vaches de Cooley ») véhicule une tradition plus archaïque que la période de sa mise par écrit<sup>4</sup>. Kenneth Jackson fait remonter la culture dépeinte dans la *Táin* à l'Irlande préhistorique et plus particulièrement au début de l'âge du Fer<sup>5</sup>. Les deux versions les plus complètes de l'épopée celtique sont celles du *Book of Leinster* (écrite entre le milieu et la fin du XII<sup>e</sup> siècle) et du *Lebor na hUidre* ou « Livre de la Vache Brune » (par allusion à la reliure du manuscrit)<sup>6</sup>. Le principal scribe de cette version se nomme Mael Muire ; sa mort date l'essentiel du manuscrit de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. David Dumville précise que le manuscrit le plus ancien de l'épopée remonte au moins au VIII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.<sup>8</sup>. La *Táin* manifeste l'existence d'une conception du corps où les articulations jouent un rôle prépondérant ; les deux passages les plus importants à ce sujet sont les contorsions de Cuchulainn et le serment de Fergus.
- 5 Les commentateurs ont reconnu dans les fameuses contorsions de Cuchulainn la représentation la plus élaborée encore disponible à nos jours de la rage guerrière. Bien qu'il soit indubitable que le phénomène décrit par la *Táin* relève de la rage guerrière, cette explication ne suffit pas à rendre compte de la précision avec laquelle l'épisode a été narré et transmis. En effet, ce passage a été pratiquement toujours recopié de façon identique<sup>9</sup>, ce qui laisse supposer qu'il ne s'agit pas d'un événement aléatoire et encore moins chaotique. Il va donc s'agir de déceler la logique qui sous-tend le phénomène corporel en question.

« C'est alors que la première contorsion vint sur Cuchulainn, si bien qu'il se fit effrayant, multiforme, étrange et inouï. Ses muscles tremblèrent autour de lui comme un arbre contre le courant ou comme un roseau contre le courant, et

chaque membre et chaque articulation, chaque pointe et chaque jointure du sommet du crâne jusqu'au sol. Il fit le jeu du retournement de la colère de son corps au milieu de sa peau. Ses pieds, ses tibias, ses genoux vinrent derrière lui ; ses talons, ses mollets et ses fesses vinrent devant lui. Les tendons de ses mollets vinrent devant ses tibias, si bien que chacune de leurs fortes protubérances était aussi grosse que le poing fermé d'un guerrier. Il tira les muscles de son crâne, si bien qu'ils furent à l'arrière de sa nuque et que chacune de leurs protubérances, puissante, indescriptible, inouïe, énorme, était aussi grosse que la tête d'un enfant d'un mois.

« Il fit alors un *cuach cera* de son visage et de sa face<sup>10</sup>. Il enfonça l'un de ses deux yeux dans la tête, si bien qu'un héron sauvage aurait à peine réussi à le faire revenir du fond du crâne à la surface de la joue. L'autre œil jaillit si bien qu'il fut en dehors sur la joue. Il retira la joue du menton, si bien que l'intérieur de son gosier fut visible. Ses poumons et son foie vinrent jusqu'à flotter dans sa bouche et dans son cou. Il frappa un coup de lion de la mâchoire supérieure contre le palais, si bien qu'étaient aussi grandes que la peau d'un bœuf de trois ans les parcelles de feu qui venaient de sa bouche et de son cou. On entendait le choc de son cœur contre sa poitrine comme l'aboïement d'un chien de combat [... ?] ou comme un lion venant parmi des ours. On vit les lumières de la Bodb, des nuages de poison et des étincelles de feu rouge dans les nuages et les vapeurs au-dessus de sa tête comme des branches d'épines rouges autour du trou d'une vieille haie.<sup>11</sup> »

- 6 La lumière qui émane de Cuchulainn est dite longue et épaisse. Elle est ensuite accompagnée d'un jet de sang aussi long et épais que le mât d'un navire. Ce jet sort du sommet de la tête du héros.
- 7 Les contorsions réunissent les aspects suivants :
  1. Chaque partie du corps et chaque jointure tremblent.
  2. Le héros se retourne au milieu de sa peau, et la direction de ses jambes est inversée.
  3. Les tendons et les muscles sont regroupés et forment des protubérances.
  4. L'un des yeux s'enfonce dans la tête et disparaît, tandis que l'autre se place en évidence.
  5. Les organes internes (gorge, poumons, foie) deviennent perceptibles de l'extérieur.
  6. Des parcelles de feu émanent du corps. Certaines sont produites par le choc de la mâchoire inférieure sur le palais.
  7. Un jet de sang jaillit du sommet du crâne.
- 8 Cette description associe des aspects qui relèvent soit du corps articulaire (les jointures), soit du corps-enveloppe (la peau, les organes internes). Mais nous allons voir que l'événement de synthèse qui donne sa logique au phénomène est propre au corps articulaire. Tout d'abord, les jambes, au lieu d'être nommées de façon globale, sont désignées par certaines parties constitutives, soit les extrémités (le pied – extrémité de la jambe – et le talon – extrémité du pied), un os (le tibia), une articulation (le genou), et deux parties charnues (le mollet et la fesse). Cette façon de référer au corps par sections est typique de la conception du corps articulaire ; nous l'avons rencontrée dans *l'Iliade*, elle réapparaîtra dans le serment de Fergus et dans *Beowulf*. Il est également typique de la conception du corps articulaire de mentionner les tendons. Ici, les tendons des mollets viennent devant les tibias ; ils se déplacent en inversant leur position tout comme le font les autres parties désignées.
- 9 Les divers aspects des contorsions sont synthétisables dans l'idée d'une *inversion par rapport à la normale* :
  1. *Chaque partie du corps et chaque jointure tremblent* : les parties jointes n'adhèrent plus totalement, les jointures ne sont plus jointes normalement.

2. *Le héros se retourne au milieu de sa peau et la direction de ses jambes est inversée* : le rapport entre l'enveloppe et le contenu, ainsi que le rapport entre l'avant et l'arrière sont inversés.
3. *Les tendons et les muscles sont regroupés et forment des protubérances* : ce qui est normalement réparti sur tout le squelette se trouve rassemblé.
4. *L'un des yeux s'enfonce dans la tête et disparaît, tandis que l'autre se place en évidence* : ce qui est duel dans le corps (ici les yeux) apparaît comme unique.
5. *Les organes internes (gorge, poumons, foie) sont perceptibles de l'extérieur* : le rapport entre l'interne et l'externe est inversé.
- 10 La notion d'inversion s'éclaire d'être comparée au passage du *Voyage de Máel Dúin*, autre texte celtique (VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles), dans lequel les inversions physiques d'une créature étrange sont expliquées. Máel Dúin et ses compagnons découvrent une île entourée d'une clôture de pierre. À leur approche, une bête apparaît, qui se met à courir sur le pourtour de l'île, aussi rapide que le vent. Puis elle s'élance vers le sommet du lieu :
- « Là, elle redressa son corps : la tête en bas et les pieds en haut, et il y eut une rotation à l'intérieur de sa peau, la chair et les os pivotant dans la peau immobile, et ensuite la peau tournant comme un moulin tout autour des os et de la chair immobiles.
- Après un long moment, la bête sauta à nouveau sur ses pieds et se remit à courir autour de l'île comme auparavant. Puis elle retourna au même endroit et alors la moitié inférieure de sa peau était immobile tandis que la moitié supérieure tournait comme une meule de moulin. Puis elle conserva ce comportement tout en recommençant à faire le tour de l'île (chap. 8).<sup>12</sup> »
- 11 Les mouvements de l'animal sont marqués soit par le pivotement (mouvement central), soit par la rotation (mouvement périphérique). À cela s'ajoute une dichotomie du corps en fonction de la mobilité ou de l'immobilité des parties. Les parties sont définies dans une opposition soit de l'interne *versus* l'externe (chair et os *vs* peau), soit du haut *versus* le bas (moitié supérieure *vs* moitié inférieure ; haut en bas *vs* bas en haut). Enfin, une comparaison est répétée qui renvoie à la meule d'un moulin. Étant donné que le propre d'une roue est de tourner, il est probable que l'aspect déterminant de cette description est l'inversion en tant qu'elle est associée au pivotement. En outre, la comparaison suggère la production d'une friction : tout comme la meule d'un moulin froisse la graine en frottant contre son support, le haut frotte contre le bas, et l'interne contre l'externe. De manière similaire, les jambes de Cuchulainn pivotent à 180° contrairement au tronc qui, lui, reste en place. Or, des parcelles de feu et un jet de lumière émanent du corps du héros. On peut dès lors se demander si le pivotement des jambes ne participe pas à la production de chaleur par friction au même titre que le choc des mâchoires. Nous avons rencontré cette idée dans l'*Hymne homérique à Hermès*.
- 12 William Sayers a proposé une interprétation des contorsions de Cuchulainn qui met en relation les transformations subies par le corps d'un chaman et le rapport entretenu par ce dernier avec la forge et le feu. Pour lui, les contorsions de Cuchulainn renvoient au travail de la forge, lequel est basé sur la production de chaleur et sur un type de mouvement double et sériel. La transformation de Cuchulainn incarnerait la transmutation du minerai en métal et la fabrication d'armes à partir du fer. Le bouillonnement du minerai pendant sa fusion est reproduit par le corps du héros qui se tord à l'intérieur de sa peau. Puis, un œil est enfoui profondément dans le visage de Cuchulainn, tandis que l'autre s'en extrait ; Sayers explique cette image en la mettant en parallèle avec les forges de l'Irlande primitive qui étaient activées par une paire de soufflets alternés. Il appuie ce rapprochement sur un passage de la *Táin* montrant le

combat des taureaux qui sont à l'origine des dissensions narrées par le texte. Les narines et les joues des bêtes sont comparées à des soufflets de forge se gonflant puis se vidant, et leurs yeux sont comme d'énormes boules de feu. Ensuite, la gorge béante du héros serait comparable, d'après Sayers, à l'orifice du four dans lequel a lieu la fusion des métaux. De même, l'apparition de ses organes internes est assimilée à la révélation de la nature cachée du minerai sorti des entrailles de la Terre<sup>13</sup>. Enfin, le choc de sa mâchoire sur son palais produit les éclats ignés qui, dans la forge, jaillissent des coups du marteau sur le métal rougi<sup>14</sup>.

- 13 L'analyse de Sayers est intéressante car la logique corporelle des contorsions a bien à voir avec la production du feu. Toutefois, l'auteur procède par équivalences symboliques, cherchant pour chaque élément une explication ponctuelle externe au passage. Il en résulte que la lecture de certains détails paraît forcée, par exemple la révélation de la nature cachée du minerai. Plutôt que de chercher des *équivalences symboliques* aux motifs constitutifs de la scène, j'ai proposé une analyse de la *logique du mouvement* décrite par le texte, que j'ai mise en parallèle avec une logique similaire, celle que l'on trouve dans le *Voyage de Máel Dúin*. Bien que dans les deux cas le résultat soit celui d'un événement corporel majeur aboutissant à la production de flammes, la méthode est différente et l'analyse de la logique corporelle permet d'éviter de réduire le texte à une succession de motifs. Il n'en reste pas moins que l'étude des motifs peut être utile à maints égards, comme nous allons le voir maintenant.
- 14 La production de chaleur par le corps apparaît dans d'autres épisodes de la *Tain*. Cuchulainn, encore enfant, revient du combat saisi de fureur guerrière. On lui apporte alors trois cuves d'eau fraîche pour calmer sa colère. La chaleur qui émane de son corps est si forte que l'eau brise les planches et les cercles de la première cuve ; dans la seconde cuve, l'eau se met à bouillonner de façon extraordinaire ; dans la troisième cuve, la chaleur est de celles que seuls certains hommes supportent. Alors seulement la colère du garçon s'apaise. Par ailleurs, Cuchulainn est associé à la figure du forgeron. Encore appelé Setanta, le héros tue le chien du forgeron Culann et le remplace dans son rôle de gardien de la forge, d'où son nom définitif : Cuchulainn, c'est-à-dire « chien de Culann »<sup>15</sup>.
- 15 Outre l'accroissement de la chaleur corporelle et le rapport à la forge, Cuchulainn est associé à la roue. Dumézil et Grisward établissent un parallèle entre Cuchulainn et le Narte Sozryko. Ce parallèle est fondé sur la récurrence du motif de la roue dans les deux légendes.
- « Cuchulainn se définit essentiellement comme héros circulaire ; le motif de la roue, conçu sous différentes modalités, l'accompagne comme un attribut inséparable. On discerne une véritable *thématique du cercle* liée au personnage et à ses exploits et qui revêt incontestablement une fonction signifiante.<sup>16</sup> »
- 16 Dans la *Táin*, en effet, Cuchulainn devient pourpre et prend de la tête aux pieds la forme d'une meule de moulin<sup>17</sup>. De même, à deux reprises, il fait de son corps une roue pourpre, le sommet de sa tête touchant terre et rejoignant ses pieds par derrière<sup>18</sup>. Dans le *Festin de Bricriu*<sup>19</sup>, Cuchulainn pratique le « tour de force de la roue » qui consiste à projeter une roue dans les airs le plus haut possible. Cuchulainn triomphe à cet exercice, lançant la roue avec tant de puissance qu'elle sort par l'ouverture du toit qui servait de passage à la fumée, allant retomber dans la cour où elle s'enfonce de la profondeur d'une coudée.
- 17 Les Nartes pratiquent également un jeu de la roue.

« Un groupe de Nartes roulait jusqu'en haut d'un mont [...] une Roue [...] munie de dents d'acier, et d'autres Nartes, installés au sommet, la lâchaient sur la pente. Sosruko (=Sozryko) était en bas. Quand vint son tour de remonter la Roue, il le fit comme les autres avec les mains. Alors les Nartes qui étaient sur le sommet, voulant le perdre, commencèrent à le provoquer : "Hé, Sosruko, renvoie la Roue avec ta poitrine !" Sosruko fit comme ils demandaient. "Renvoie-la avec ton genou !" Soskuro s'exécuta. "Avec ton front !" Soskuro le fit sans peine : la Roue se retrouvait en un clin d'œil au sommet du mont.<sup>20</sup> »

- 18 Soskuro était invulnérable sauf à la hanche. En effet, à sa naissance, le forgeron l'avait saisi avec ses pinces, l'avait trempé et rendu invulnérable à l'exception des hanches que le fer des pinces avait recouvertes<sup>21</sup>. À l'instigation d'une sorcière, les Nartes lui commandent de renvoyer la roue avec sa hanche et, « dans l'ardeur du jeu, le héros oublie son infirmité ; la roue lui fracasse l'os de la hanche », causant sa mort<sup>22</sup>. Cette légende est d'un intérêt extrême puisqu'elle met en scène une association que nous avons rencontrée en Grèce, l'association du pivotement (avec la roue), du feu (avec ici la forge) et de la blessure articulaire.
- 19 Ailleurs encore, Sozryko s'aventure à la conquête du feu. Lorsqu'il trouve le géant maître du feu, ce dernier est endormi, le corps replié en anneau, ses pieds placés sous sa tête, et c'est au milieu du cercle formé par son corps que brûlent les flammes protégées<sup>23</sup>. Le feu et la roue (ou le cercle) sont ainsi des motifs centraux dans la légende du héros narte. Dumézil voit dans Sozryko un héros solaire et dans le jeu de la roue un rituel solaire<sup>24</sup>. Une roue enflammée figure dans les rites européens des équinoxes et des solstices et, parmi les scènes rituelles recensées, l'une des plus caractéristiques fut observée à Basse-Kontz (arrondissement de Thionville, Lorraine). Elle se pratiquait à la Saint-Jean, fête chrétienne du solstice d'été<sup>25</sup>. Une roue recouverte de paille et enflammée dévalait une colline, guidée par deux hommes grâce à l'arbre qui traversait son essieu. On y reconnaît le jeu narte de la roue.
- 20 Ainsi, le mouvement tournant (pivotement, roue, circularité, etc.), le feu et les articulations du corps ont été associés. Ceci me paraît confirmer l'hypothèse que la production de chaleur lors des contorsions de Cuchulainn doit être conçue comme le résultat d'inversions multiples synthétisables dans l'idée de pivotement.
- 21 Thomas O'Rahilly explique que les Celtes considéraient qu'une même divinité solaire était la source du feu en général et de la foudre en particulier. Divinité de la foudre et du tonnerre, ce dieu était également « seigneur de l'Autre Monde et ancêtre (ou créateur) de l'humanité. L'un de ses nombreux noms en Irlandais était *Aed* signifiant "feu" ; un autre était *Eochaid Ollathair*, "Eochaid le Grand Père"<sup>26</sup> ». L'arme privilégiée de Cuchulainn manifeste un rapport du héros avec la foudre, tout comme l'arme de Fergus mac Roich, le père adoptif de Cuchulainn. Or Fergus mac Roich, d'après O'Rahilly, est l'une des désignations de la divinité de l'Autre Monde<sup>27</sup> et, dans la *Táin*, il prononce un serment qui véhicule les indices d'un démembrement rituel associé à la création de l'humanité.
- 22 La foudre se reconnaît dans l'étymologie d'une part de l'arme privilégiée de Cuchulainn et d'autre part dans celle de l'épée de Fergus. En outre, les deux armes ont en commun d'infliger des blessures qui manifestent la prépondérance d'une conception articulaire du corps.
- 23 L'arme de Cuchulainn est le *Gae Bolg*. Cette appellation a reçu des traductions diverses. Elle est composée de *gae* « arme de jet, javelot » et de *bolga*, qui est proche de *bolg* « sac », d'où la traduction de Jubainville « javelot de sac ». D'autres commentateurs ont

proposé des interprétations plus convaincantes. Hamp trouve dans *bolga* le celtique primitif \**balu-gaisos* « lance de mort »<sup>28</sup>. Lewis rapproche *gae bolga* des *Fir Bolg*, une tribu d’envahisseurs, ainsi que de l’épée de Fergus mac Roich, *Caladbolg*<sup>29</sup>. Thomas O’Rahilly traduit *gae Bolg* par « lance de Bulga (or Bolga) », l’irlandais *bulga* ou *bolga* ayant le premier sens de « foudre ».

« La dérivation de ces noms [*Bulga, Bolga*] ne fait aucun doute ; ceux-ci se rattachent à la racine indo-européenne *bheleg-* “briller, flamboyer” (en particulier concernant la foudre), qui apparaît par exemple dans le latin *fulgeo* “flamboyer”, *fulgur* “la foudre”, *fulmen* “l’éclair”, dans le grec φλέγω “brûler, flamboyer”, φλόξ “la flamme” (aussi utilisé pour la foudre et le feu du soleil), et dans le germanique *blitzen* “foudre”. Ainsi, il est possible de comprendre \**Bolgos (Bolg)* comme “la foudre” en propre. [...] Dès lors, le *gai Bulga* ou *gai Bolga* était la lance du dieu de la foudre, c’est-à-dire la foudre ou l’éclair.<sup>30</sup> »

24 O’Rahilly voit, par ailleurs, dans l’épée de Fergus, *Caladbolg*, un composé formé de *calad* « dur, écrasant » et de *bolg* « éclair ». Ainsi, le *Gae Bolga* de Cuchulainn serait un javelot-foudre et le *Caladbolg* de Fergus une épée écrasante et foudroyante<sup>31</sup>. William Sayers, en même temps qu’il suit l’interprétation de O’Rahilly, reprend la lecture proposée par Mac Neill selon laquelle *Gae Bolg* serait une corruption scribale de \**gabul-gae* « lance fourchue ou à deux pointes ». Cette traduction rendrait compte du mode de pénétration de l’arme dans le corps de la victime<sup>32</sup>, car la *Táin* explique que l’arme pénètre dans le corps en se déployant en trente pointes<sup>33</sup>.

25 L’utilisation du *Gae Bolga* est mise en scène lors d’un duel opposant Cuchulainn à Ferdéad (ou Fer Diad), son *alter ego*<sup>34</sup>. Cuchulainn lance de son pied droit le javelot foudroyant qui traverse le pantalon de fer refondu et la pierre grande comme une meule de moulin destinés à protéger Ferdéad<sup>35</sup>. Les pointes du javelot remplissent alors toutes les articulations et tous les membres de Ferdéad. Cecile O’Rahilly traduit : « it filled every joint and limb of him with its barb » (il remplit chacune de ses articulations et chacun de ses membres avec sa pointe)<sup>36</sup>. L’arme pénètre complètement l’adversaire, à tel point qu’il est nécessaire pour la récupérer de découper le corps de la victime. Cuchulainn, quant à lui, est blessé si gravement lors de ce duel que des baguettes en forme d’arc sont placées sous son manteau afin que le tissu n’irrite pas ses plaies innombrables. D’après la traduction de Jubainville, ses articulations sont disloquées et des touffes d’herbe sèche remplissent ses articulations<sup>37</sup> ; d’après celle de Guyonvarc’h, Cuchulainn « est hors de ses jointures<sup>38</sup> », « des arcs d’empêchement » tiennent son manteau autour de lui, et des buissons secs sont placés dans ses blessures<sup>39</sup>.

26 Privé de son épée par la ruse du roi Ailill, Fergus mac Roich prononce un serment dans lequel il énonce ce qu’il ferait s’il revenait en possession de son arme *Caladbolg*.

« Alors Fergus fit ce serment : “Je jure par le serment de mon peuple que je trancherais les mâchoires des hommes de leurs cous, les cous des hommes de leurs épaules, les épaules des hommes de leurs coudes, les coudes des hommes de leurs avant-bras, les avant-bras des hommes de leurs poignets, les poignets des hommes de leurs doigts, les doigts des hommes de leurs ongles, les ongles des hommes du sommet de leurs têtes, les têtes des hommes de leurs torsos, les torsos des hommes de leurs cuisses, les cuisses des hommes de leurs genoux, les genoux des hommes de leurs mollets, les mollets des hommes de leurs pieds, les pieds des hommes de leurs orteils, les orteils des hommes de leurs ongles. Leurs cous sans têtes résonneraient dans l’air (?) comme une abeille volant de part et d’autre un jour de beau temps”. Alors Ailill dit à son conducteur de char : “Apporte-moi l’épée qui tranche la chair (des hommes).<sup>40</sup> »

- 27 Sayers souligne que la taxinomie de l'énumération consiste en parties corporelles visibles extérieurement et distinguées par les articulations du squelette ; on ne trouve ni organes ni références à des forces vitales immatérielles telles que l'âme, l'esprit ou le courage<sup>41</sup>. Le serment est organisé en deux parties : la première va de la mâchoire aux ongles des doigts, et la deuxième de la tête aux ongles des orteils. Les coups, qui se lisent d'abord comme devant être infligés à un adversaire de combat, bientôt paraissent trop systématiques pour correspondre aux hasards du champ de bataille. Les deux parties du serment sont strictement parallèles, allant de la tête aux ongles (des doigts, puis des orteils), avec des correspondances telles que coude/genou. La transition entre les deux parties se fait de manière artificielle, écrit Sayers, par un coup qui sépare les ongles du sommet de la tête. De plus, le systématisme et la répétitivité de l'énoncé sont caractéristiques des formules rituelles. Le serment de Fergus véhicule bien plus qu'une rhétorique guerrière : « L'ordonnement conscient et complet, et la nomination, soit la re-création, des parties corporelles dans un serment juré par un dieu tribal est une litanie qui suggère le démembrement rituel d'une victime sacrificielle humaine avec l'épée qui tranche *La chair des hommes*<sup>42</sup> ».
- 28 Comme O'Rahilly, Sayers pense que Fergus a antérieurement joué un rôle central dans le mythe de création des Celtes. Son nom est formé sur *fer* « homme ». Il a pu être le sacrificateur ou aussi bien la victime sacrificielle. Sayers propose l'interprétation suivante : *Fergus* (l'homme) et *Fer Diad* (l'autre homme, le jumeau) sont la paire originelle du sacrificateur et du sacrifié<sup>43</sup>. Car *Fer Diad* meurt par le javelot-foudre de Cuchulainn, atteint dans chaque jointure, tout comme la victime virtuelle de Fergus le serait par l'épée foudroyante *Caladbolg*.

## Dés/articulations et mise en mots

- 29 Bruce Lincoln a montré l'importance du mythe proto-indo-européen selon lequel la création a lieu par le sacrifice d'un corps primordial dont chaque constituant devient une partie du monde<sup>44</sup>. Dans l'hymne 10.90 du *Rig Veda* composé vers 900 av. J.-C., les dieux sacrifient Purusha<sup>45</sup>. Chaque portion du corps de celui-ci est séparée du tout afin de constituer les différentes parties de l'univers<sup>46</sup>. Malgré la présence de l'hymne, il n'existe pas de preuve d'une pratique du *Purushamedha* (ou sacrifice humain) dans l'Inde védique. Par contre, les textes rituels rendent compte de manière détaillée du *Asvamedha* (ou sacrifice du cheval). Dans ce rituel, l'animal est assimilé à Prajapati, seigneur de la création et de la reproduction dont le nom remplace alors celui de Purusha<sup>47</sup>. Le sacrifice humain et le sacrifice du cheval sont explicitement équivalents dans la tradition indienne<sup>48</sup>. Or le cheval est démembré articulation par articulation :
- « La hache s'approche des trente-quatre côtes de l'étalon qui est lié aux dieux.  
Tu dois transformer les membres non tranchés en œuvres d'art :  
(les) ayant nommés à voix haute, articulation par articulation, tu dois  
(les) démembrer (*Rig Veda* 1.162.18).<sup>49</sup> »
- 30 Le corps de l'animal est lié aux dieux, c'est-à-dire qu'il a la fonction d'un substitut. Comme dans le serment de Fergus, la désarticulation du corps doit s'accompagner de la nomination des parties et, dans une logique performative, les dénominations doivent être prononcées à voix haute. Une désarticulation systématique vient ensuite, qui transforme les membres en œuvres d'art. C'est la mise en mots qui résout le paradoxe d'une création par destruction : au moment où la jonction des os est annulée, le verbe,

en tant que symbole, crée le lien que la hache concrètement détruit. Nous avons rencontré cette idée dans l'*Illiade*, nous la rencontrerons encore dans *Beowulf* comme le bras de Grendel devient signe après avoir été désarticulé.

- 31 Aux indices d'un démembrement rituel répond la vision complémentaire d'une réunification du corps : « Dans le premier cas, le processus décrit est celui d'une séparation, d'un démembrement (sacrificiel) ; dans le second, c'est celui d'une construction, d'un ajustement<sup>50</sup> ». Lincoln, comme Sayers, donne l'exemple du *Second Charme de Merseburg*.

« Phol ende Uuodan vuorun zi holza ;  
 dû uuart demo balderes volon sîn vuoz birenkit ;  
 thû biguolen Sinhtgunt, Sunna era suister ;  
 thû biguolen Friia, Voila era suister ;  
 thû biguolen Uuodan, sô hê uuola conda :  
 sôse bènrenkî sôse bluotrenkî,  
 sôse lidrenkî ;  
 bèn zi bêna, bluot zi bluoda,  
 lid zi geliden, sôse gelîmida sîn !<sup>51</sup> »

[Phol et Wodan allèrent dans les bois ;  
 alors le pied de la monture du seigneur fut blessé ;  
 alors Sinhtgunt chanta un charme, soeur de Sunna (le soleil)  
 alors Friia chanta un charme, soeur de Voila ;  
 alors Wodan chanta un charme, comme il savait bien le faire :  
 que ce soit une blessure des os, que ce soit une blessure du sang  
 que ce soit une blessure des membres : os à os, sang à sang,  
 membre à membre, qu'ils soient réajustés !<sup>52</sup>]

- 32 Écrit en vieil-allemand au début du X<sup>e</sup> siècle, ce charme est porteur d'une tradition dont l'origine est bien plus ancienne<sup>53</sup>. Lincoln distingue deux parties ; le charme lui-même et le cadre mythique dans lequel il est inscrit afin de lui donner un précédent sacré. L'incantation prononcée par Wodan est constituée de formules à répétitions doubles (x à x, y à y, etc.), mimant par le verbe la réarticulation qu'elles sont censées induire. Le charme est resté très populaire dans le monde germanique ainsi que chez les peuples voisins. Dans une version norvégienne, Jésus remplace Wodan.

« Jésus lui-même chevaucha jusqu'à la lande  
 Et tandis qu'il chevauchait, l'os de son cheval se brisa.  
 Jésus descendit du cheval et le soigna :  
 Jésus mis la moelle avec la moelle,  
 l'os avec l'os, la chair avec la chair.  
 Après quoi, Jésus plaça une feuille (dessus)  
 Afin que tout reste à sa place.<sup>54</sup> »

- 33 Dans le *Asvamedha*, le cheval remplace le corps humain primordial, et dans le texte norvégien, le corps à soigner est celui du cheval. Par contre, dans un texte en moyen allemand du *Codex Vaticanus* (4395 bl. 83a), le corps en question est celui du Christ.

« Jésus avait quatre clous plantés dans les mains et les pieds, desquels il avait quatre blessures quand il était sur la croix. La cinquième blessure lui fut donnée par Longin. [...] Au troisième jour (après la crucifixion), le Seigneur commanda au cadavre qui gisait dans la terre ; Chair à chair, sang à sang, os à os, membre à membre, soyez en place ! Par ce même commandement, je vous ordonne : Chair à chair...<sup>55</sup> »

- 34 Les blessures du Christ ne sont pas articulaires ; les clous percent les mains et les pieds, et la lance ouvre le flanc. Cependant, en raison du contexte culturel auquel

appartiennent ces phrases, les formules prononcées relèvent de la conception d'un corps articulaire, lequel s'élabore par *la jonction du même au même* : x à x, y à y, z à z. Il est à souligner que la nature des parties jointes est secondaire par rapport au fait qu'elles sont jointes : il peut s'agir des articulations et des tendons, mais aussi des veines, du sang, de la chair, de la moelle, de la peau, etc. On voit par là que c'est bien l'événement qui définit la logique corporelle, et non les parties isolables qui servent à mettre celle-ci en récit. L'événement évoqué dans les passages cités est une *disjonction* suivie d'un *réajustement* synonyme de guérison. Nous avons rencontré cette notion duelle de jonction-séparation en Grèce archaïque en particulier avec les mots formés sur \*ar-.

- 35 La jonction du même au même est associée à la mobilité du corps dans une incantation de l'*Atharva Veda* (4.12) remontant à 800 av. J.-C. L'incantation commence par un jeu de mots sur les deux noms d'une plante, *Arundhati* et *Rohani*, utilisée en cas de fracture, les noms référant tous deux à la pousse.

« Rohani, tu es “celle qui pousse” — faisant pousser l'os cassé.

Fais-le pousser, ô Arundhati !

Qu'est ce qui est blessé chez toi (le patient) ? Qu'est-ce qui est cassé, qu'est-ce qui est broyé ?

En soignant cela, puisse le créateur rassembler l'articulation avec l'articulation.

Puisse ta moelle se réunir avec la moelle ; ton articulation ensemble avec l'articulation.

Ensemble, la partie de ta chair qui s'est déchirée ; que tes os poussent ensemble !

La moelle avec la moelle, qu'elle soit rassemblée ; le cuir avec le cuir, pousse.

Ton sang, pousse sur l'os ; la chair avec la chair, pousse.

Les cheveux avec les cheveux, qu'ils soient unis ; la peau, qu'elle soit unie à la peau.

Ton sang, pousse sur l'os ; rassemble ce qui est cassé, ô plante !

Mets-toi debout, avance, cours en avant, (comme) un chariot dont la roue est bonne, avec un rebord bon, avec un moyeu bon ! :

Dresse-toi ! (*Atharva Veda* 4.12.1-6)<sup>56</sup> »

- 36 L'incantation termine magnifiquement sur l'injonction de se redresser, de se mettre en mouvement et de courir à la vitesse d'un chariot dont la roue est bonne. Le corps est ainsi réarticulé afin qu'il puisse se lever et se mouvoir, et l'image utilisée pour exprimer la réussite du mouvement, l'accès retrouvé à la mobilité, est celle de la roue et de son axe. Le pivotement est l'expression de la plus grande mobilité, une mobilité sans entraves, potentiellement illimitée.

- 37 Dans sa *Bibliothèque*, Apollodore a écrit que les nerfs de Zeus sont sectionnés et subtilisés par Typhon, puis rajustés (ἤρμοσαν) par Hermès ; après quoi, Zeus, sur un char (ἄρματι) tiré par des chevaux ailés, foudroie son adversaire. Dérivé de ἀραρίσκω, le mot ἄρμα « char » est construit sur la syllabe \*ar-. Chantraine explique ceci : « un mot mycénien répond de façon évidente à ἄρμα, ἄρματα, amo, duel amote, pl. amota, mais le nom ne signifie pas “char” : il faut comprendre “roues” (ou “châssis” ?)<sup>57</sup> ». Nagy confirme que « sur les textes du Linéaire B (par exemple les tablettes de Cnossos Sg 1811, So 0437, etc.), le mot pour “roue de chariot” est a-mo correspondant à **hármō**, par étymologie un nom abstrait (“ajusté”) dérivé de la racine verbale \*ar- qui apparaît dans **ar-ar-ísko** “ajuster, joindre”<sup>58</sup> ». Apollodore emploie le nom τὸ ἄρμα, ατος pour désigner le *char* duquel le dieu foudroie Typhon, ainsi que le verbe ἀρμόζω (ao. ἤρμοσα « ajuster, adapter ») quand Hermès *rajuste* les tendons sur le corps paralysé. Également formé sur \*ar-, ἀρμόζω est de la même famille que ἀραρίσκω<sup>59</sup>. On voit ici plus que jamais l'importance de prêter attention au choix des mots. L'étymologie à elle seule

véhicule ce qui est mis en récit d'un rapport de la motricité au pivotement de la roue, et du rôle joué dans ce rapport par les liens physiologiques sans lesquels les articulations restent inertes.

- 38 Enfin, la réarticulation apparaît dans un texte celtique, le *Lebor Gabala Erenn*. Il y est raconté comment la main sectionnée de Nuada, roi des Tuatha De Danann, fut rajustée par Dian Cecht, médecin de la tribu mythique.

« Dian Cecht plaça une main d'argent (sur Nuada), avec une mobilité complète dans chaque doigt et chaque articulation, et Credne l'artisan se tenait auprès de lui. Miach, le fils de Dian Cecht, ajusta l'articulation à l'articulation et le tendon (ou veine, ou nerf) au tendon (ou veine, ou nerf) de son bras, et le guérit en trois fois neuf jours ("enneads") (7.329).<sup>60</sup> »

- 39 « Articulation » en vieil-irlandais se dit *alt*, et le mot *feith* signifie « tendon, veine ou nerf ». La formule est *ault fri halt di féith fri féth*, « articulation à articulation et tendon à tendon ». Comme dans le serment de Fergus et les charmes cités, les parties anatomiques mentionnées sont répétées deux fois, car le corps articulaire est constitué de la jonction du même au même. Il apparaît clairement ici encore que la motricité est centrale, comme la guérison de Nuada consiste à recouvrer la mobilité de sa main et de ses doigts par une prothèse articulée. Enfin, le sens multiple du mot *feith* « tendon, veine ou nerf » suggère que l'aspect déterminant de ce qui est ainsi désigné est la forme de cette partie anatomique et la fonction supposée qui découle de cette forme. En d'autres termes, il s'agit de ce qui ressemble à un lien et qui dès lors a la fonction de lier et de maintenir les parties jointes.

## Genou au sens de génération

- 40 La philologie indique l'existence d'un fond commun indo-européen dans lequel l'articulation du genou a une valeur particulière associée à la génération. Loth le premier attira l'attention sur l'emploi de l'irlandais *glún* « genou » au sens de *génération*<sup>61</sup>. La phrase *Glún ar ghlún* signifie « génération après génération ». Le verbe *glúinighim* dérivé de *glún* a le sens de « j'engendre » et « je descends de ». *Glún* remonte au vieux-celtique nominatif *glunos*. Loth souligne que le sens primitif du celtique *glún*, du latin *genu* et du grec γόνυ est « angle, articulation, coude ». « Le sens d'*angle, coude* est si bien marqué en celtique pour le mot genou que le breton de Vannes désigne le coude par *glín bréh*, mot à mot le *genou du bras*<sup>62</sup> ».

« Je relève dans le dictionnaire irlandais moderne de Dinneen, *glúineach*, plein de noeuds ou coudes ; *glúinighim*, je divise en branches, infinitif *glúniughadh*. [...] Il semble qu'en celtique, à une certaine époque, la famille ait été considérée comme un arbre dont les différentes générations sont les branches, chaque génération formant angle avec le tronc. [...] En latin *geniculum*, genou d'enfant, a aussi le sens de *noeud, articulation* dans les tiges du blé.<sup>63</sup> »

- 41 Le vieux-norrois *knê* a le sens de « genou, bois coudé » mais aussi de « génération, degré de parenté ». En vieux-frison, *knia* « genou » signifie « parent ». Le hollandais *even-knie*, litt. « du même genou », signifie « qui est au même degré de parenté ». Le slave *koljeno* a le sens de « genou » et le dérivé *pokoljenje* celui de « génération ».
- 42 Loth propose une explication basée sur les anciens rituels d'adoption : « Chez les anciens Germains, dans le Nord, la légitimation ou l'adoption consistait pour le père adoptif à asseoir l'enfant sur ses genoux<sup>64</sup> ». Cette idée apparaît dans l'expression du vieil-irlandais *glún-daltæ* qui signifie mot à mot « nourrisson du genou ». Dans la *Táin*, la

reine Medb pousse Fergus à combattre contre Cuchulainn, mais Fergus s’y refuse pour ce qu’il est le père adoptif du héros. Il dit qu’il n’est pas convenable qu’il affronte au combat son propre nourrisson.

« Le texte publié par Windisch a simplement *dalta* nourrisson (ou *pupille*), mais la version du ms. Eg. 93 porte *ré glúndalta Conchobair*, (combattre) avec le nourrisson du genou de Conchobar. Le texte primitif devait porter *rémgln-dalta*, avec mon nourrisson du genou. Car d’après une autre épopée, Compeart Conculaind (*La Conception de Cúchulinu*), après la naissance du héros, Sencha commande de l’envoyer à Fergus pour l’élever : *berur do glún Fergusso*, mot à mot, qu’on le porte au genou de Fergus. L’expression *glúndaltæ* en ce qui concerne Fergus peut, à la rigueur, être regardée comme métaphorique, mais il me paraît certain qu’à une époque antérieure, sinon à l’époque de la première rédaction du *Táin*, elle a été employée au propre, et que le père nourricier accomplissait réellement l’acte par lequel le père légal reconnaissait l’enfant comme sien. Le *glúndaltæ* avait une situation légale ; les pouvoirs du père étaient délégués au père nourricier.<sup>65</sup> »

- 43 Benveniste a confirmé l’explication de Loth en établissant que la même acception duelle existe en sogdien<sup>66</sup>. Maurice Cahen a également accepté cette analyse en insistant sur l’importance du rite d’adoption<sup>67</sup>. Il explique que le vieux-norrois dit en parlant de l’enfant qu’on adopte *setja í* (ou *á*) *kné* « le poser sur les genoux ». Cette locution a donné le verbe composé *knésetja* « adopter » ainsi que le substantif *knésetningr* « fils adoptif ». Le Scandinave *knésetningr* est synonyme de l’irlandais *glúndaltæ*, comme les deux termes désignent le nourrisson qui a été posé sur les genoux du père nourricier. Il est à noter que ce rite concerne exclusivement l’adoption d’un nourrisson par un père nourricier. Il ne s’agit jamais de la reconnaissance par le géniteur d’un enfant naturel<sup>68</sup>.
- 44 En outre, Cahen démontre que le terme désignant le genou sert à marquer le degré de parenté dans les langues germaniques : « L’usage du mot *\*knewa-* dans ce sens est commun à tous les Germains<sup>69</sup> ». Il est attesté en Scandinavie avec le vieux-norrois *kné* et le vieux-suédois et vieux-danois *knæ* ; il l’est encore avec le vieil-anglais *cnéo*, avec le bas-allemand *knê* et avec le vieux-frison *knî*, *knê*. Les composés *cnéo-res* en vieil-anglais et *knérunnr* en Scandinavie signifient tous deux « cours (c’est-à-dire filiation) de la parenté à ses divers degrés, série de parents éloignés ». *Kné-runnr* désigne « une ligne de parents issue d’une même famille », et *cnéo-res* se traduit par « lignée, génération, race, tribu ». L’anglais *cnéo* désigne les proches parents qui viennent directement après le père, la mère, les frères et les sœurs, soit « ceux qui sont en deçà du genou<sup>70</sup> ».
- 45 Enfin, « on admet aujourd’hui généralement, écrit Cahen, [...] que la métaphore vient de la langue rurale où le nom de “genou” désigne — en germanique comme en latin et en grec — le “nœud” d’une tige<sup>71</sup> ». L’hypothèse est plausible mais n’est pas la plus vraisemblable, pense l’auteur.
- « C’est le corps humain qui sans doute a fourni la métaphore signalée dans la langue rurale : en vieux-norrois la portion de la tige comprise entre deux nœuds (*kné*) s’appelle *leggr* du nom de l’os compris entre deux articulations. Mais surtout, c’est le corps humain qui a fourni aux Germains toutes les images qui servent à figurer la structure de la famille, l’ordonnance de la parenté.<sup>72</sup> »
- 46 Le champ sémantique de départ est le corps et la métaphorisation se fait à partir de lui. Le vieux-norrois *leggr* correspond au vieux-suédois *lægger* et au vieux-danois *læg*. Ces trois termes désignent « la branche » paternelle ou maternelle, et leur usage « prolonge et complète celui de *kné*<sup>73</sup> ».

- 47 La référence au genou renvoie à une conception articulaire du corps dans laquelle la création résulte d'un rapport de jonction/disjonction, tel qu'il apparaît dans les mythes de création. Cette logique s'applique à l'adoption, comme l'enfant devient pour le père ce que l'os du tibia est à l'os du fémur, le même au même : os à os, tendon à tendon.

## Iconographie : les articulations en spirales

- 48 L'importance des articulations dans les cultures nordiques est également repérable dans l'iconographie. En effet, les articulations sont fortement mises en valeur dans nombre d'œuvres plastiques allant de l'âge du Bronze Scandinave à l'art roman français du XII<sup>e</sup> siècle, en passant par l'extraordinaire *Livre de Kells*, produit inégalé du croisement des cultures celtiques et anglo-saxonnes.
- 49 Un grand nombre de monnaies celtiques porte l'image d'un cheval dont le rendu met clairement en évidence les points de jonction du corps (Fig. 5). Le cheval ainsi que son cavalier, quand il y en a un, sont constitués de parties juxtaposées suggérant souvent la désarticulation. La partie inférieure du membre postérieur est constituée de une ou deux formes longilignes parallèles terminées par une circonférence placée en contact, au niveau du genou, avec la partie supérieure du membre. On peut retrouver la même stylisation au niveau des membres antérieurs.
- 50 La circonférence apparaît encore dans le motif de la roue ou de la rosette situées sous le ventre du cheval. Certaines pièces montrent, en outre, les articulations des hanches et des épaules comme des circonférences. Le corps du cheval est entouré de circonférences doubles ou triples parfois munies de rayons, qui sont reproduites sur l'animal au niveau des grandes articulations. Ceci montre une fois de plus que les articulations étaient associées au cercle et au mouvement tournant.

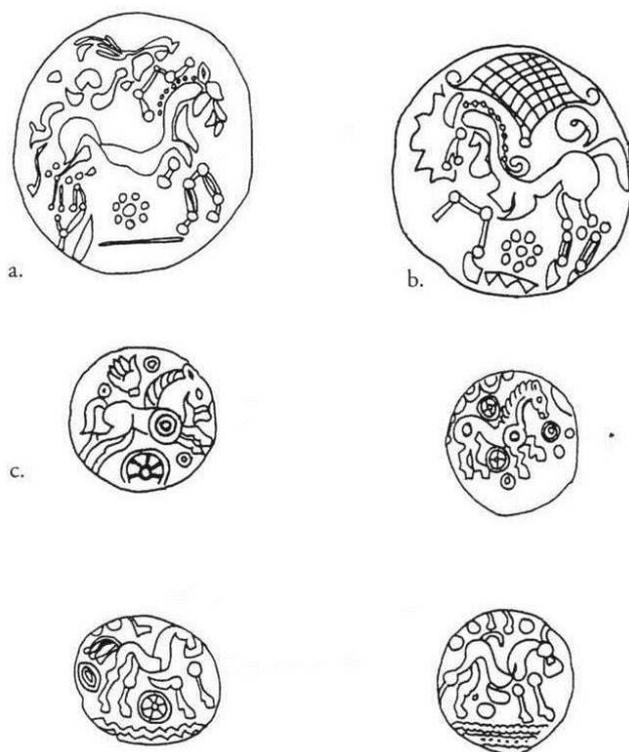


Fig. 5 - Les articulations du cheval celtique

- a. Monnaie belge, Bellovaci (AV. Statère - B.N. 7878)
- b. Monnaie britannique, Parisii (AV. Statère - B.N. 7784)
- c. Monnaies britanniques (J. Evans : Pl. B, n° 8, 9, 11, 13)

- 51 L'archéologie a mis en évidence que la population du Sud de la Scandinavie à l'âge du Bronze était constituée du mélange des groupes présents depuis le néolithique et d'émigrants venus du Centre-Est de l'Europe. L'arrivée de ceux-ci marque le milieu de la période néolithique<sup>74</sup>. La Scandinavie, écrit Régis Boyer, « a été le théâtre d'une invasion générale de tribus indo-européennes porteuses de haches de guerre, vouant un culte au soleil et prenant le cheval pour animal sacrificiel »<sup>75</sup>.
- 52 L'âge du Bronze en Scandinavie a en commun avec l'âge du Fer en Angleterre le développement de la métallurgie<sup>76</sup>. Des gravures rupestres ont été découvertes à travers toute la Scandinavie datant précisément de l'âge du Bronze<sup>77</sup>, soit d'environ 1500 à 400 av. J.-C. Or, ces gravures donnent des indications étonnantes sur la façon de concevoir le corps humain à cette époque. L'un des centres les plus importants est le Sud-Est de la Suède avec en particulier le Bohuslän. Cette région correspond au Götaland actuel avec Göteborg pour ville principale. Il est à noter que le héros Beowulf est dit venir de cette même région quand, au début du poème anglo-saxon, il se rend au Danemark.
- 53 Peter Gelling a recensé un grand nombre des gravures en question, regroupant certaines d'entre elles sous la rubrique « hommes-disques » (*disk-men*)<sup>78</sup> en raison d'une nette tendance à associer le corps humain à la roue. J'ai sélectionné des reproductions qui associent la circularité et le corps. Elles se trouvent soit au Bohuslän, soit en Ostfold et en Vestfold, qui sont des régions norvégiennes à proximité du Bohuslän.
- 54 La roue a été représentée comme un objet externe, mais aussi comme faisant partie du corps humain (Fig. 6). a) Les cercles isolés sont probablement des roues. Le premier cercle est muni de huit rayons qui se réunissent en un centre plein, et le second cercle

est relié à un cercle central par neuf rayons, son centre étant constitué d'un point. b) Un corps tient des lignes semblables à des cordes qui partent d'une roue, et trois corps tiennent un cercle croisé de quatre rayons. c) Un corps humain possède deux extrémités différentes au niveau des mains : l'une est terminée par une ligne perpendiculaire au bras, l'autre par un cercle à l'intérieur duquel se trouve un rond. Il est impossible de décider si le cercle est tenu par une main non représentée, ou s'il constitue l'extrémité du corps. d) Le cercle ou la roue est placé dans la partie médiane du corps, au-dessus de jambes filiformes, marquées néanmoins d'angles au niveau des genoux. e) Un corps rudimentaire est cette fois constitué de deux cercles à quatre rayons. Un cercle est perché en haut des jambes, l'autre paraît constituer la tête. f) Enfin, quelques corps sont gravés comme des spirales munies de pattes. Seules les jambes manifestent qu'il s'agit d'un corps. C'est une sorte de degré premier du corps, et ce degré premier est une spirale. J'en conclus que le cercle et le mouvement tournant sont des aspects fondamentaux dans la conception du corps en question.

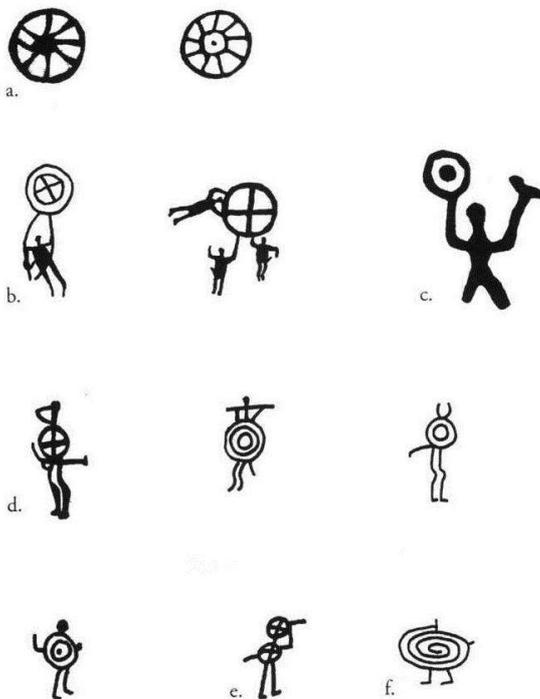


Fig 6 - Gravures Scandinaves de l'âge du Bronze.  
Humains, roues et spirales (Bohuslan, Ostfold, Vestfold)

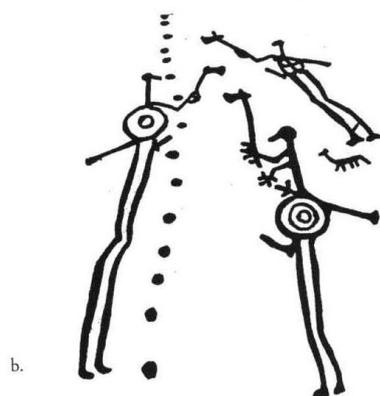
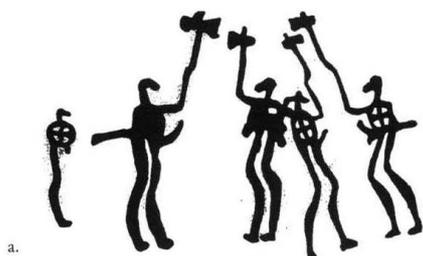


Fig. 7 - Gravures Scandinaves de l'âge du Bronze.  
Groupes d'hommes (Bohuslän)

- 55 Un cercle occupe la zone du torse dans cinq corps masculins (la ligne médiane externe est comprise en général comme un pénis en érection) (Fig. 7a). Trois cercles sont munis de quatre rayons évoquant des roues. Le corps placé à gauche indique par son aspect rudimentaire que la base du corps humain est un cercle soutenu par un support linéaire et long (jambe) et surplombé d'une tête, elle aussi pratiquement linéaire.
- 56 Trois personnages tiennent des haches comme dans la gravure précédente (Fig. 7b). Dans les trois cas, les jambes, longues lignes légèrement pliées au niveau des genoux, sont jointes au torse par un cercle. Dans deux cas, un cercle plus petit est placé dans le premier cercle et, dans un cas, le cercle est muni de quatre rayons. Le torse est aussi mince que les jambes, ce qui accentue l'importance des cercles. Les cercles n'ont pas l'air d'être des boucliers car il est possible de distinguer les deux bras de l'un des corps (ils ne sont donc pas tenus en main). Mais surtout, les gravures précédentes font penser que le cercle ou la roue sont constitutifs du corps. On peut dès lors se demander si les cercles ici ne représentent pas les hanches ou, d'une manière plus abstraite, la mobilité du corps.
- 57 Gelling écrit à propos des gravures qu'il est « impossible de ne pas sentir en les étudiant quelles sont toutes reliées à une attitude mentale unique et puissante, et quelles nous donnent l'un des rares aperçus directs que nous aurons jamais des croyances et pensées de nos ancêtres préhistoriques<sup>79</sup> ». Gelling voit dans les personnages gravés des adorateurs du soleil. Cette lecture est plausible, étant donné que le soleil a souvent été associé à une roue enflammée. Toutefois, l'aspect le plus clair et le plus frappant de ces gravures reste l'inscription du cercle et de la spirale dans la structure même du corps humain. S'il est vrai, cependant, que les cercles renvoient à une roue solaire, on peut alors penser qu'il a existé dans la préhistoire cette idée étrange que le disque solaire

s'inscrit d'une manière ou d'une autre dans la structure même du corps. Or, ceci rappelle l'association que nous avons déjà rencontrée et qui apparaîtra encore, de la roue, du pivotement, du feu et du corps humain.

- 58 Sur le tympan principal de l'abbaye de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay sculpté au début du XII<sup>e</sup> siècle, le Christ en gloire est montré assis dans une mandorle, les bras ouverts (cf. planche 3). Les plis de son vêtement sont très travaillés, formant des spirales fournies au niveau de la hanche et du genou. La spirale de la hanche occupe une place importante, de par sa taille, dans l'ensemble du corps. De la même manière, la stèle de Duvillaun, œuvre irlandaise du VII<sup>e</sup> siècle (cf. planche 2) porte une crucifixion gravée où les spirales placées à la jonction du tronc et des jambes représentent certainement les hanches, dans une parenté frappante avec les hanches du Christ de Vézelay.

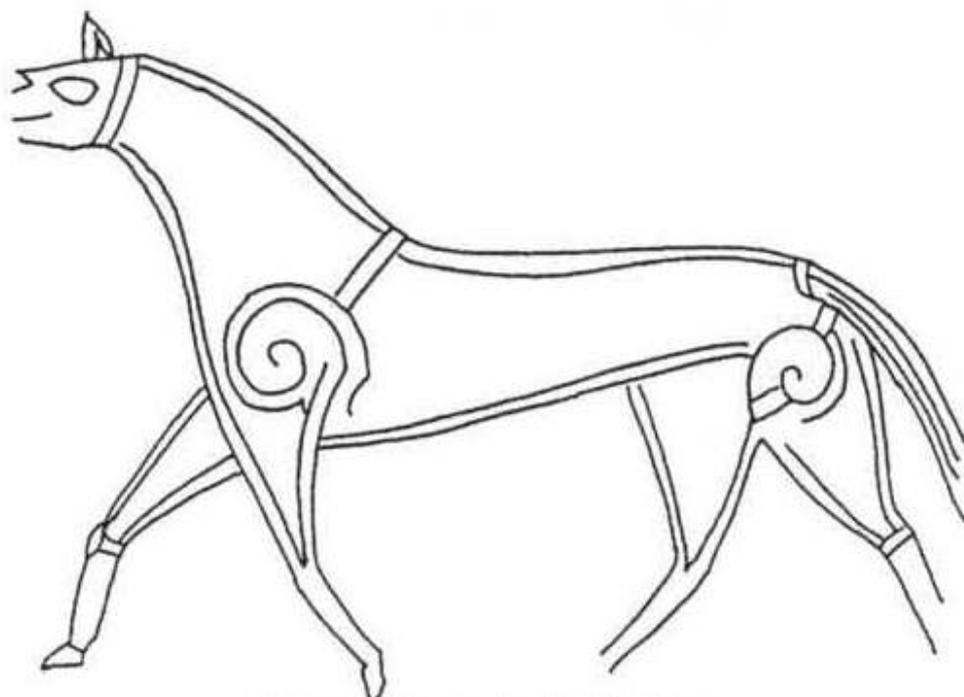


Fig. 8 - Stèle gravée de Norvège.  
 Détail de la pierre gravée de Nedre Alstad, Hof, Öster Toten, Opland, Norvège (Musée des Antiquités de l'Université, Oslo), début du XI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 9 - La géante Hyrrokkin  
(Cf. Snorri Sturluson, *Gylfaginning*, chap. 49)  
Monument runique de Hunnestad (province de Scanie, Suède), XI<sup>e</sup> siècle  
(Musée historique de Lund).

- 59 Un grand nombre d'œuvres norvégiennes, anglaises et irlandaises montrent la persistance de la formule représentationnelle qui consiste à signifier l'articulation par une spirale. Le taureau, symbole de saint Luc, du *Livre de Durrow* est remarquable à cet égard (cf. planche 4), ainsi que le cerf délicat du bol de Lullingstone (cf. planche 5) et l'élégant animal qui tend son cou sur l'église en bois de Urnes, mordant tout en étant mordu (cf. planche 6). Chez les trois quadrupèdes, les articulations des membres antérieurs et postérieurs sont des spirales. En outre, les entrelacs sont chaque fois présents, dans les marges régulières du *Livre de Durrow*, dans la hache du bol de Lullingstone et dans le réseau magnifiquement taillé qui se tisse autour de l'animal de Urnes. Entrelacs et articulations sont réunis dans l'iconographie comme dans les textes, nous le verrons encore dans *Beowulf*.
- 60 Des spirales forment le corps entier des chats si comiques qui se poursuivent à travers les lettres du *Livre de Kells* (planche 7). Leurs épaules sont représentées par deux spirales enchâssées. Outre les hanches et les épaules, les genoux ont été représentés sur les animaux gravés de stèles norvégiennes datant du XI<sup>e</sup> siècle (Fig. 8). Les genoux des pattes arrière sont marqués par deux lignes parallèles, et le genou de la patte avant pliée l'est par deux lignes parallèles terminées par un demi-cercle. Il existe donc une distinction dans la façon de représenter un genou quand il est plié et quand il ne l'est pas. La même solution a été utilisée sur un monument suédois du XI<sup>e</sup> siècle montrant la géante Hyrrokkin chevauchant un loup (Fig. 9).
- 61 Enfin, plusieurs représentations humaines du *Livre de Kells* comportent des cercles de petite taille au niveau des chevilles et des poignets suggérant que les artistes ont voulu représenter les protubérances osseuses de la malléole pour la cheville et de l'extrémité

du radius pour le poignet (Fig. 10). Les chevilles sont fortement mises en évidence par des disques blancs dans le personnage qui orne la page initiale de l'Évangélaire de saint Marc (cf. couverture). En outre, la hanche occupe ici encore une place importante, les genoux sont marqués par des lignes, et les entrelacs parcourent le corps de l'homme ainsi qu'ils traversent les pages du manuscrit dans une alliance remarquable de foisonnement et de maîtrise.

- 62 Il ressort de ce dossier iconographique que les articulations ont été associées au pivotement et qu'elles faisaient l'objet d'une attention particulière, nécessitant des solutions représentationnelles spécifiques, transmises au travers des siècles et par-delà les frontières. L'importance du mouvement tournant et d'une spirale inscrite dans le corps se manifeste dans un passé aussi lointain que l'âge du Bronze Scandinave et se retrouve au XII<sup>e</sup> siècle, en France, à l'époque où Chrétien de Troyes écrit son *Lancelot*.



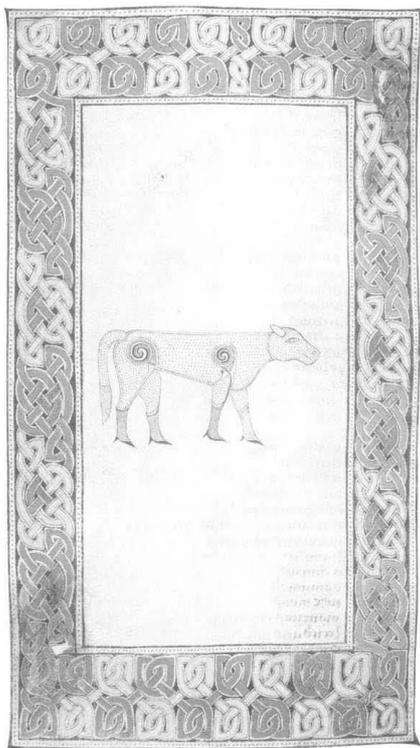
1. Divinité aux bois de cervidé (Cernunnos) avec torques et serpent, détail du chaudron de Gundestrup, Himmerland, Danemark, milieu du I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
(Copyright du Musée National du Danemark, Copenhague)



2. Crucifixion, Stèle de Duvillaun (île irlandaise située à l'est de Mayo) probablement du VII<sup>e</sup> siècle.  
 (Copyright de la Collection Françoise Henry, Département d'archéologie,  
 University College Dublin, numéro de référence C/IE/308/4434N)



3. Le Christ en gloire, détail du tympan principal de l'Abbaye Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay.  
 (Photo Jean Mazenod, L'Art roman/Éditions Citadelles & Mazenod)



4. Le symbole de Saint Luc du Livre de Durrow, MS 57, folio 124v.  
(Copyright : The Board of Trinity College Dublin)



5. Animal aux articulations en spirales, détail du bol de Lullingstone (Angleterre),  
VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles.  
(Copyright : The British Museum, photo des Editions Zodiaque)



6. Animal aux articulations en spirales. Église en bois de Urnes (Sogn, au Nord-Est de l'Opland, Norvège), détail de l'ancien portail nord de la nef. (Photo des Editions Zodiaque)



7. Livre de Kells, MS 58, détail du folio 122 r. (Trinity College Dublin)



8. Aèdes de Carélie, Iivana Shemeikka, Iivana Onoila et Konsta Kuokka.  
(Copyright: The National Museum of Finland, National Board of Antiquities, Helsinki)

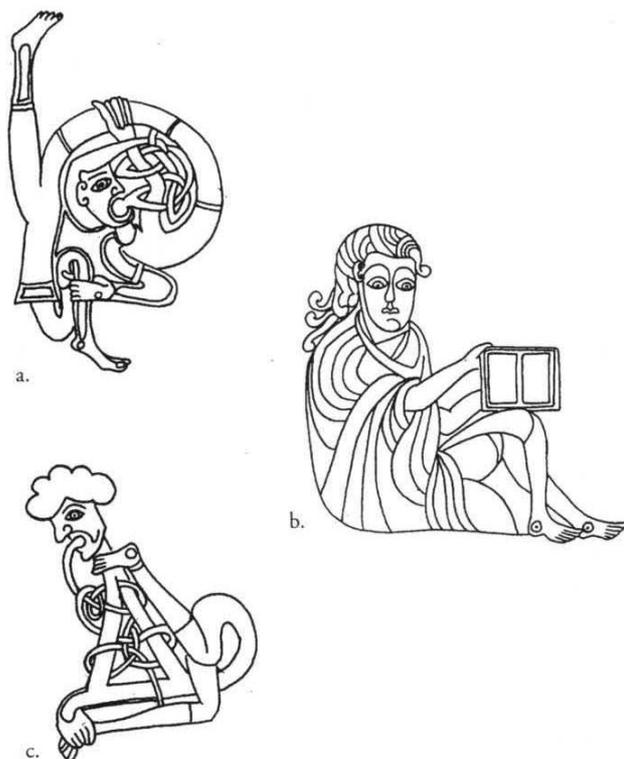


Fig. 10 - Les malléoles du Livre de Kells.  
- a. Homme avec une jambe verticale, détail du folio 68 v  
- b. Jambes croisées, détail du folio 8 r  
- c. Corps formant la lettre A, détail du folio 53 v  
(Manuscrit du Trinity College, Dublin).

## La légende du forgeron Völund

- 63 Avant de commencer l'analyse de *Beowulf*, il est utile de passer par la légende du plus célèbre forgeron nordique, blessé lui encore au niveau des articulations. La tradition nordique a véhiculé le mythe de Völund pendant des siècles. Le Roi Alfred fait mention de Weland dans sa traduction de Boèce ; alors qu'il suit le texte, il insère une réflexion personnelle qui commence par ceci : *Hwær sint nu þæs wisan/Welandes ban/ þæs goldsmiðes,/ þe wæs geo mærost ?* « Où sont maintenant les os du sage Weland, cet orfèvre qui était jadis le plus grand ? (mètre 10 : 33-34)<sup>80</sup> ».
- 64 Il existait en Angleterre une légende selon laquelle un forgeron invisible hantait une chambre funéraire située dans le Berkshire. Hilda Ellis Davidson cite une lettre écrite en 1738 par Francis Wise :
- « Tout ce que les gens du pays savent en dire est : "À cet endroit vivait dans le passé un forgeron invisible, et si le cheval d'un voyageur perdait un fer sur la route, il lui suffisait d'amener le cheval en ce lieu avec une pièce de monnaie ; après avoir laissé le cheval et l'argent pendant un petit moment, il pouvait revenir, trouvant l'argent disparu, mais le cheval nouvellement ferré."<sup>81</sup> »
- 65 La pierre tombale du Berkshire était appelée « La Forge de Wayland » (*Wayland's Smithy*) et quand elle fut excavée en 1921, deux barres de fer datant de l'âge du Fer y furent découvertes<sup>82</sup>. Le nom du forgeron mythique a été orthographié en Völund, *Völundr*, Weland, Velent, Wayland, il s'agit toujours du même personnage. Volund forge des centaines d'anneaux et vole dans les airs après avoir subi une mutilation articulaire. Tout en concernant des personnages distincts, les trois aspects qui marquent la légende du forgeron sont présents dans *Beowulf*, à savoir la blessure articulaire, l'importance des anneaux et la capacité à voler.

## La Saga de Thidrek

- 66 La saga norvégienne de Dietrich von Bern, *Þiðreks saga*, fut écrite en islandais à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup> et véhicule un contenu germanique et scandinave<sup>83</sup>.
- 67 Le géant Vadi confie son fils Velent au forgeron Mimir pendant quatre ans, puis à deux nains métallurgistes pendant deux ans. Le talent de Velent finit par surpasser celui de ses maîtres et sa vie est menacée. Velent tue alors les nains et s'enfuit par la mer jusqu'à cette partie du Jutland appelée Thiod et gouvernée par le roi Nidung. Il se met au service de celui-ci et vainc par la grandeur de son art le forgeron en place, Amilias. Mais la dissension s'installe entre Velent et Nidung, et le roi, sans vouloir perdre les bénéfices d'un métallurgiste hors pair, fait mutiler les pieds de celui-ci.
- Konungr lætr skera í sundr sinurnar í báðum fótum hans, þær er framan liggja á beinum í kálfabótum hans ok þær, er í ristum framan lágu, ok svá fyrir ofan hælbeinit hásinarnar. Ok svá lengi sem Velent lifði síðan, þá váru honum báðir fætr ónýtir til göngu.*  
(Chap. 72 : 120)<sup>84</sup>
- [Le roi fit trancher et séparer les tendons sur les deux pieds, ces tendons sont ceux qui se trouvent au bas des mollets sur les os et qui continuent plus bas au-dessus de l'os du talon, ce sont les hauts tendons. Aussi longtemps que Velent vécut après cela, ses deux pieds furent inutiles pour la marche.<sup>85</sup>]
- 68 La précision de cette description rappelle celle des blessures homériques. Les tendons sont localisés au moyen de la notion de rapport : ils sont *en dessous* non pas seulement du mollet mais, plus précisément encore, de la *partie inférieure* du mollet<sup>86</sup> ; puis ils

arrivent *au-dessus* du talon qui se définit par l'ossature. Les tendons quittent le mollet, passent « sur l'ossature » (*á beinum*) de la cheville pour rejoindre « l'os du talon » (*hælbain*)<sup>87</sup>. La cheville en tant que zone globale n'est pas même nommée.

- 69 Les tendons sont appelés les « hauts tendons », *hásinarnar*<sup>88</sup>, soit parce qu'ils sont au-dessus du talon, soit parce qu'ils étaient considérés comme ayant une importance particulière. Il est aussi possible que l'adjectif *hár* renvoie à la taille des tendons, ceux-ci seraient ainsi les « grands » tendons. D'une manière ou d'une autre, on voit par cette appellation que la logique articulaire ne fonctionne pas selon une hiérarchisation verticale du corps.
- 70 Nous sommes loin d'une métaphorisation sociale où la valeur s'organise de façon pyramidale, la tête étant le sommet du pouvoir et les pieds un support dévalorisé, « haut » et « bas » devant s'entendre au propre comme au figuré. Bien au contraire, les chevilles portent ici les *hauts* tendons, lesquels sont fondamentaux de ce qu'ils relient la jambe au pied, permettant ainsi le déplacement du corps dans l'espace. Car c'est la mobilité qui est signifiante dans le corps articulaire.
- 71 Empêché de partir, Velent est alors installé dans une forge où il est contraint de travailler pour son bourreau. Le roi a trois fils et une fille, et c'est sur eux que la vengeance du forgeron s'exerce. Velent convainc les deux plus jeunes princes de venir dans sa forge en marchant à reculons sur le sol enneigé. Puis il les tue et gratte les chairs pour faire avec les os divers objets. Avec les crânes, il fait des coupes plaquées d'or et d'argent ; avec les omoplates et les os iliaques, il fait des louches à bière couvertes d'or et d'argent<sup>89</sup>. Des os restants, il fait des manches de couteaux, des flûtes, des clés, des bougeoirs pour orner la table du roi. La vengeance de Velent se termine avec la princesse. Celle-ci vient faire réparer sa meilleure bague et repart enceinte d'un fils, *Vidga*<sup>90</sup>.
- 72 Arrive alors à la cour Egil, frère de Velent et archer remarquable. Il aide son frère à fabriquer des ailes en lui fournissant des plumes récoltées à la chasse. Quand enfin Velent, artisan génial, s'élève dans les airs et du sommet de la plus haute tour révèle au roi les conséquences de son injustice, Nidung ordonne à Egil de tirer sur le criminel. Egil obéit et vise une poche de sang que Velent avait placée sous son aisselle. Comme le sang vient tacher le sol, le roi croit à la mort prochaine du fuyard et ne le poursuit pas.
- 73 *La Saga de Thidrek* élabore un scénario qui tend à expliquer ce qui dans la version plus ancienne de l'*Edda* relève du mystère, à savoir la soudaine capacité du forgeron à voler. L'envol de Velent est rationalisé dans *La Saga de Thidrek* par la fabrication d'ailes faites de plumes d'oiseaux, alors que l'*Edda*, nous le verrons, n'offre aucune explication d'ordre pragmatique. *La Saga de Thidrek* précise que Velent perd définitivement l'usage de ses pieds après la section des tendons, ce qui n'est pas spécifié dans l'*Edda*. Plus ancien que *La Saga de Thidrek*, le poème *Deor* a également préservé une part du mystère.

## Deor

- 74 Conservé dans le Livre d'Exeter (folio 100a), *Deor* est un poème anglo-saxon qui manifeste l'existence de la légende de Weland en Angleterre au moins quatre siècles avant la rédaction de sa version islandaise<sup>91</sup>.
- 75 Le poème est une consolation. Dans la dernière strophe, le narrateur donne son nom, *Deor*, et raconte son infortune, laquelle est comparable en intensité à celles des *exempla*

du poème. L'histoire de Weland est évoquée en premier et de façon extrêmement énigmatique.

*Welund him be wurman wræces cunnade,  
anhydig eorl, earfoþ dreag,  
hæfde him to gesiþþe sorge and longað,  
wintercealde wræce, wean oft onfond  
siþþan hine Niþhad on nede legde,  
swoncre seonobende on syllan monn.  
pæs ofereode, þisses swa mæg.  
(Deor 1-7)<sup>92</sup>*

[Weland, par les serpents, connu l'exil ; le noble à l'esprit déterminé endura des épreuves, il avait pour compagnons la peine et le désir, un exil hivernal et glacé ; souvent il rencontra le tourment après que Nidhad l'eût enchaîné, souples tendons-liens sur l'homme meilleur. Cela passa, ceci le pourrait aussi.<sup>93</sup>]

- 76 La phrase *be wurman* « par des serpents » (de *wyrm* « serpent ») a paru incompréhensible à certains critiques qui l'ont modifiée, par exemple John Pope qui a proposé *be wearnum* « par des obstacles »<sup>94</sup>. Kemp Malone maintient le terme présent dans le manuscrit et suggère que *be wurman* réfère à ce qu'il appelle *snake rings* « anneaux-serpent » ainsi qu'à des anneaux d'or forgés par Weland et convoités par Nidhad, ou encore à des épées ornées de lignes serpentines et utilisées pour la section des tendons de Weland<sup>95</sup>. Plutôt que d'imaginer d'éventuels objets, je propose de prendre en compte la présence d'un signifiant qui paraît renvoyer à une instance active, responsable de l'exil de Weland. Car le serpent joue également un rôle actif dans *Beowulf* : il met un terme aux jours du héros.
- 77 Une autre difficulté vient de la phrase *on nede legde, / swoncre seonobende* « il plaça des chaînes, souples tendons-liens<sup>96</sup> ». Kemp Malone commente cette phrase de la façon suivante :
- « Le passage a été associé à *Vkv* 11.5-12. 4, qui raconte comment le forgeron fut attaché, et le *nede* du poète de *Deor* répond certainement au *nauðir* “ligatures, entraves” de *Vkv* 11.6, mais le poète norrois ne dit rien des tendons jusqu'à ce qu'il en vienne à la section de ceux-ci (17. 7-8) : pour une seule scène chez le poète anglais, il en a deux. Entraves et tendons tranchés vont ensemble dans *Deor* ; ils jouent le même rôle, celui de lier, et les tendons sont appelés liens parce qu'ils sont coupés, leur condition servant à lier Weland aussi efficacement que des entraves ordinaires et leur souplesse lui permettant de travailler pour *Niðhad* comme il ne pourrait le faire s'il était enchaîné.<sup>97</sup> »
- 78 D'après Malone, les tendons sont dits être des liens parce qu'ils sont coupés : le fait qu'ils soient sectionnés immobilise Weland aussi bien que le feraient des chaînes, avec cet avantage que le forgeron n'est pas encombré par celles-ci. Cette explication ne me paraît pas convaincante jusqu'au bout. Pour Malone, en effet, la référence à la souplesse des tendons renforce l'opposition entre les deux moyens de contrainte : la section des tendons n'empêche pas Weland de forger, contrairement aux chaînes. Cette distinction est artificielle car la façon d'immobiliser les pieds du forgeron n'a aucune influence sur sa capacité à travailler, étant donné qu'il n'a besoin, pour ce faire, que de l'usage de ses bras.
- 79 Leslie Whitbread ne commente pas le dernier point de l'argument de Malone mais confirme l'idée la plus importante — celle d'une *ligature par section* des tendons — en considérant le coffret appelé *Franks Casket*<sup>98</sup>. L'une des scènes gravées sur le coffret semble renvoyer à Weland, comme il est montré dans sa forge en présence d'une femme, probablement la princesse Beadohild ; les corps des princes assassinés gisent

dans la partie inférieure gauche de la scène et, dans la partie supérieure droite, un personnage attrape des oiseaux par le cou - il s'agit peut-être d'Egil. Les jambes du forgeron sont visibles, et l'une d'elles est pliée au niveau du genou.

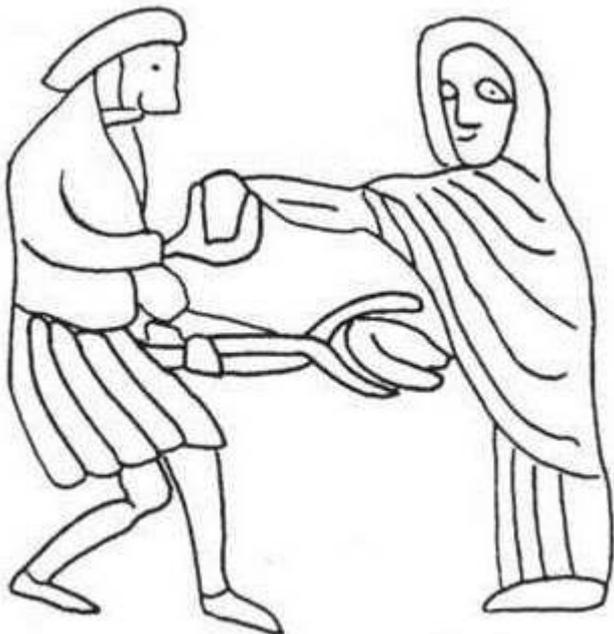


Fig. 11 - Le forgeron Weland.

Bas-relief anglo-saxon en os de baleine du coffret appelé Franks Casket, datant vraisemblablement du VII<sup>e</sup>-  
déb. VIII<sup>e</sup> siècles (British Museum).

- 80 Leslie Whitbread pense que la jambe pliée renvoie à la mutilation par section des tendons, d'autant plus qu'aucune chaîne n'a été représentée. Ainsi, encore une fois, Weland serait enchaîné par la rupture de ses tendons.
- 81 Une autre lecture est encore envisageable. L'*Ancienne Edda* raconte comment, juste avant de s'élever dans les airs, Völund exprime le désir de se retrouver sur ses pieds (29 : 2). Le mot utilisé pour désigner les pieds de Völund est alors *fítiom* et non *fótr* (*fótom*) « pied », employé quand, à son réveil, le forgeron se retrouve enchaîné (st. 11 : 5-8). *Fit* (pl. *fitiar*) signifie « pieds palmés »<sup>99</sup>, le verbe *fitja* signifiant « tisser, tramer, tricoter, entrelacer »<sup>100</sup>. Ursula Dronke souligne que ce terme pour désigner les pieds d'un humain n'est employé qu'ici<sup>101</sup>. L'image des pieds palmés pourrait corroborer l'idée d'une transformation du prince des Elfes en oiseau ; c'est ce que pense Grimstad. Mais, plus littéralement, l'image suggérée pourrait aussi bien être celle de pieds soit comportant un réseau d'entrelacs, soit couverts d'entrelacs puisque le sens littéral de *fitja* est « entrelacer ».
- 82 Anne Klinck pense que *seono-bende* (« tendons-liens ») peut renvoyer à des liens faits de tendons ou appliqués à des tendons<sup>102</sup>. Pour Karl Jost, les liens-tendons doivent être compris littéralement parce que le poète ne connaissait pas l'épisode de la mutilation et qu'il pensait alors au passage des *Juges* dans lequel Samson est lié par des nerfs : *Septem nervicis funibus, necdum siccis et adhuc humentibus*, « sept lanières faites de tendons/nerfs, pas encore sèches, toujours humides » (Vulgate, *Juges* 16 :7)<sup>103</sup>. L'ignorance de l'auteur de *Deor* me paraît être une explication peu probante. En revanche, le rapprochement avec le récit biblique est utile pour ce que l'association du tendon et de la ligature apparaît à nouveau. Étant donné que les tendons pouvaient être utilisés

comme ligatures, il est possible d'entendre la phrase de *Deor* comme une référence à la nature des liens.

- 83 Néanmoins, le plus significatif dans la phrase en question est son ambiguïté même. Cette ambiguïté associe les idées de ligature et de tendon, et c'est cela qu'il faut retenir. Le pied est lacé de tendons, soit que les entraves redoublent les tendons, soit que les tendons soient eux-mêmes les entraves. Je reviendrai sur cette idée lors de l'analyse du *Chevalier de la Charrette* où les blessures sont systématiquement accompagnées de la section de lanières.

## L'Ancienne Edda

- 84 Les poèmes constitutifs de l'*Ancienne Edda* ont été élaborés pendant une période de cinq siècles, de 800 à 1300 environ<sup>104</sup>. L'un des plus anciens, *Völundarkviða*, est celui qui raconte la légende du forgeron Völund<sup>105</sup>.
- 85 Les trois fils du roi des Lapons, Slagfid, Egil et Völund, rencontrent trois femmes-cygnes, des valkyries, entraînent de filer du lin. Ils les emmènent et les épousent. Sept hivers passent, elles s'en vont et, après elles, Slagfid et Egil. Völund reste seul à Wolfdale et forge sept cent anneaux. Le seigneur des Njars, *Níðuðr* (Nidud) décide alors de venir s'emparer des biens du « prince des Elfes », *álfa líóði* (st. 11 : 3)<sup>106</sup>. Celui-ci s'était assoupi et se réveille prisonnier, trouvant ses mains et ses pieds entravés de lourdes chaînes (st. 12 : 5-8).
- 86 Trois biens sont alors enlevés à Völund : une bague — offerte alors par le roi Nidud à sa fille Bödvild, une épée, et « la force de ses tendons » : *sina magni* (st. 17 : 8). « Völund has been hamstrung », explique Grimstad<sup>107</sup>. Boyer et Lot-Falck traduisent « on lui trancha les tendons aux creux des genoux<sup>108</sup> ». Les tendons sectionnés sont localisés par la phrase *sinar í knésfótom* (prose entre 17 et 18) ; *sinar* signifie « tendons » et *knés-fótr* est composé de *kné* « genou » (*knee*) et de *fótr* « pied » (*foot*). Zoëga traduit ce composé de façon approximative par « cuisse », mais ce terme paraît devoir être compris plus précisément comme « le pied du genou », c'est-à-dire probablement la partie la plus basse du genou ou encore l'arrière du genou<sup>109</sup>. Les tendons tranchés sur Völund doivent donc être ceux qui terminent le muscle biceps crural (*biceps femoris*) et le muscle demi-tendineux (*semi-tendinosus*). Les deux muscles naissent de la tubérosité ischiatique et, tandis que le biceps crural s'insère sur la tête du péroné, le demi-tendineux s'insère sur le tibia. En d'autres termes, il s'agit des muscles qui partent du bas de la fesse et qui font le lien avec le haut du mollet, leurs tendons étant aisément perceptibles à l'arrière du genou.
- 87 Puis Völund est séquestré sur une île<sup>110</sup>. Il forge de multiples objets et, dans l'*Edda* comme dans *La Saga de Thidrek*, il se venge en tuant les fils de Nidud et en dérobant la virginité de Bödvild. Celle-ci était venue faire réparer la bague volée. Völund la fait boire et l'endort, annonçant le dernier acte de sa vengeance<sup>111</sup>. Il dit alors : *Verða ek á fittiom, / þeim er mik Niðaðar / námo rekkar!*, « Je voudrais me retrouver sur mes pieds, ceux que les guerriers de Nidud m'ont enlevés » (29 : 1-4) et immédiatement, *Hlæiandi Vqlundr / hófz at lopti*, « en riant, Völund s'éleva dans les airs » (29 : 5-6). Le mystère de cet envol a été souligné par Grimstad : « *Vqlundarkviða* contient une énigme qui a laissé les érudits perplexes depuis plus d'un siècle : comment le forgeron s'échappe-t-il ?<sup>112</sup> » Contrairement à *La Saga de Thidrek*, l'évasion du forgeron n'est pas expliquée par la fabrication d'ailes.

- 88 La critique a proposé trois interprétations. La première renvoie au motif des ailes artificielles. Dans la deuxième, la bague possède un pouvoir magique ou symbolique, et son retour confère à Völund le pouvoir de voler. Ici, comme dans la première explication, la capacité de voler est due à la possession d'un *objet* qui justifie le passage du handicap à une mobilité supérieure. Dans la troisième explication, la nature ambiguë du forgeron est mise en avant : prince des Elfes, époux d'une femme-cygne, il est capable de se transformer en oiseau. Reste alors à expliquer pourquoi ces capacités surnaturelles attendent si longtemps pour se manifester. Il manque à ces analyses de prêter attention à ce qui est pourtant au cœur de l'événement narré, à savoir une modification de la motricité. Il ne s'agit donc pas de rationaliser l'envol et de le justifier par le biais d'un artefact ou d'une symbolique, mais de chercher à comprendre son enjeu.
- 89 Grimstad établit un parallèle éclairant entre *Völundarkvida* et *Grímnismál*, autre texte de l'Ancienne Edda. Dans *Grímnismál*, le roi Geirröd s'empare d'un étranger et le torture, pensant qu'il s'agit d'un sorcier. Cet étranger n'est autre qu'Odinn. Le dieu est enchaîné entre deux feux qui s'approchent et, quand son manteau en vient à roussir, il commence une incantation qui aboutit à la révélation de son identité. Comprenant son erreur, le roi, de terreur, tombe et s'empale sur sa propre épée. Dans les deux récits, un roi s'en prend à un être de puissance supérieure qu'il torture et dont il subit la vengeance. Il s'agirait dans les deux cas, d'après Grimstad ainsi que Boyer et Lot-Falck, d'un rite initiatique par lequel un dieu accède à un degré supérieur de savoir et d'autorité après avoir été soumis à une torture rituelle<sup>113</sup>.
- 90 Dans *Hávamál*, Odinn est l'auteur de son propre sacrifice, se trouvant à la fois sacrificateur et sacrifié.

Veit ek at ek hekk  
vindga meiði á  
nætr allar níu,  
geiri undaðr  
ok gefinn Óðni,  
sjálfr sjálfum mér,  
á þeim meiði,  
er manngi veit,  
hvers hann af rótum renn.  
[Je sais que je pendis  
À l'arbre battu des vents  
Neuf nuits pleines,  
Navré d'une lance  
Et donné à Odinn,  
Moi-même à moi-même donné ;  
Sur cet arbre  
Dont personne ne sait  
D'où courent les racines.<sup>114</sup>]

- 91 Ce texte est appelé *Rúnatal* *páttur* car le dieu obtient par cette épreuve la science des runes : *nam ek upp rúnar, / æpandi nam* (str. 139), « Je pris les runes/en hurlant, je les pris<sup>115</sup> ». Odinn ajoute qu'il obtint neuf chants puissants, ainsi qu'une boisson précieuse, après quoi, il devint fertile en actes et en paroles. Puis il est dit : « Tu dois trouver les runes et la lettre signifiante ! » : *Rúnar munt þú finna / ok ráðna stafi* (142 : 1-2) ; la lettre est puissante, faite par les dieux (142). Enfin Odinn pose une série de questions : « sais-tu graver (les runes), sais-tu interpréter [...] sais-tu questionner, sais-tu faire un sacrifice ? » (144). *Hávamál* explicite cette idée que le verbe s'inscrit dans un rapport

fondamental au corps. Le mot reste absolument associé au geste dont il est issu. En effet, connaître les runes, c'est avant tout être capable de les graver, c'est savoir fabriquer du signe. Les runes sont le résultat d'un mouvement dont elles ne cessent de signaler l'existence passée. Mais encore, cette association implique la violence d'un sacrifice : connaître les runes, c'est aussi connaître les règles du sacrifice par son propre corps.

- 92 Odinn est considéré par les historiens des religions comme un dieu chaman<sup>116</sup> Tout comme un chaman, il doit « subir une douloureuse épreuve initiatique avant d'être en mesure de pratiquer son art<sup>117</sup> ». Outre la pendaison, le dieu est également blessé au flanc par une lance<sup>118</sup>. L'arbre auquel le dieu est pendu est le frêne Yggdrasill, arbre primordial, lieu central et sacré des dieux<sup>119</sup>, dont le nom est formé sur *Yggr* « le terrifiant » — l'un des nombreux noms d'Odinn — et sur *drasill* qui désigne en poésie le cheval. Dès lors, *Yggdrasill* signifie « le cheval du terrifiant » et donc « le cheval d'Odinn »<sup>120</sup>. Ainsi, le dieu s'offre à lui-même en se pendant par le cou à son cheval qui est le frêne primordial<sup>121</sup>. James L. Sauvé voit un parallèle entre le sacrifice d'Odinn et celui de Purusha/Prajapati : « Le comportement d'Odinn est éminemment théiste au dernier degré et ressemble typologiquement à celui du Prajapati indien (seigneur de la progéniture), prototype par excellence de la victime divine, qui subit une auto-immolation dans le cadre d'un syndrome rituel réflexivement créateur et productif<sup>122</sup> ». L'acte créateur concerne dans les deux cas le verbe : Odinn saisit les runes lors de son auto-sacrifice, et le sacrifice védique s'opère par la nomination systématique du corps sacrifié.
- 93 Un rapport étroit de Völund avec les dieux est suggéré par son titre de seigneur des Elfes. Dans *Völundarkviða*, il est appelé une fois « prince des Elfes » : *alfa lióði* (11 : 3) et deux fois « maître des Elfes » : *vísi alfa* (14 : 4 ; 32 : 2). Les Elfes sont très proches des dieux Æsir. Odinn, qui fait partie des Æsir, donne la liste des incantations dont il a acquis la connaissance par son sacrifice ; la quatorzième lui permet de « distinguer les Æsir des Elfes, ce que peu de personnes sont capables de faire » (*Hávamál*, 159). Dans la *Völuspá*, la création du monde est racontée et les Æsir construisent des temples et des autels puis, en second déjà, des forges (7). Orfèvres, les Elfes sont eux-mêmes capables de créer des œuvres merveilleuses. *L'Ancienne Edda* nomme le soleil « la roue des Elfes » : *álfrøðull* (*Skírnismál* 4 : 4)<sup>123</sup>, ce qui les associe au feu. Il existe donc une grande proximité entre les dieux et les Elfes : les deux groupes pratiquent la métallurgie et il est difficile de les distinguer les uns des autres.
- 94 Grimstad compare Völund à Odinn. Völund souffrirait d'une mutilation initiatique et d'une mort symbolique avant de renaître investi de pouvoirs accrus. Il est forgeron et Odinn chaman. La solidarité entre le chamanisme et l'art de la forge apparaît dans les scénarios de certaines initiations chamaniques sibériennes. L'initiation d'un chaman est caractérisée par la vision de la part de l'initié du démembrement de son propre corps suivi de sa reconstitution. Dans leurs rêves ou hallucinations initiatiques, les futurs chamans assistent à leur mise en pièces par les démons-maîtres de l'initiation. Or, les scénarios traditionnels mettent fréquemment en scène l'activité de la forge et les outils employés par l'artisan. Lors de sa vision initiatique, un chaman yakoute vit ses membres être détachés et séparés avec un crochet de fer, ses os être nettoyés et débarrassés des chairs pour être enfin rassemblés et jointoyés avec du fer. Un autre chaman vit qu'il pénétrait à l'intérieur d'une montagne dans laquelle un homme manœuvrait un soufflet. L'homme le saisit avec une énorme tenaille, lui coupa la tête,

lui fractionna le corps en morceaux et jeta le tout dans une chaudière, le laissant cuire pendant trois ans. Dans la caverne se trouvaient trois enclumes ; l'homme forgea la tête de l'initié sur la troisième, celle qui lui servait à forger les meilleurs chamans. Ensuite, il repêcha ses os, les rassembla et les recouvrit de chairs. Selon un autre récit, un chaman tongouse eut la tête coupée et forgée avec des pièces métalliques. L'importance du métal et de l'ossature, ainsi que leur association, apparaît dans le costume chamannique, lequel est chargé d'objets en fer, certains imitant les os et tendant à donner au costume l'aspect d'un squelette<sup>124</sup>. Enfin, les visions chamaniques mentionnées montrent que l'un des aspects cruciaux de l'acte initiatique est l'expérience hallucinatoire d'une disjonction des os et des parties du corps, suivie de la réunification de ceux-ci. La disjonction et la réunification, ainsi que l'association de l'ossature et de l'art métallurgique sont des caractéristiques essentielles de la logique du corps articulaire.

- 95 Dans l'*Ancienne Edda* comme dans *La Saga de Thidrek*, Völund tue les fils du roi, les démembre et transforme certaines parties de leurs corps en objets précieux. Stephen Glosecki ainsi que Ursula Dronke voient dans cette scène les indices d'un substrat chamannique : Völund traite les jeunes princes comme le ferait le forgeron initiateur des visions chamaniques qui démembre l'initié pour ensuite forger son corps et faire de lui un maître-chaman<sup>125</sup>. Il existe cependant une différence fondamentale entre *Völundarkviða* et *La Saga de Thidrek*. La saga traite certains aspects centraux de la légende, à savoir l'envol et le démemberment, comme des motifs, indiquant par là que leur logique initiale n'est plus comprise. En effet, le texte multiplie les objets fabriqués par le forgeron : à partir des crânes, il fait des coupes ; des omoplates et des os iliaques, il fait des louches à bière, et des os restants, des manches de couteaux, des flûtes, des clés et des bougeoirs<sup>126</sup>. Le choix des objets est arbitraire.
- 96 Par contre, dans l'*Edda*, Völund coupe les têtes et en fait des coupes ; il cache les pieds sous la forge ; il fait des gemmes à partir des yeux, et des broches à partir des dents. Comme le pense Dronke, la transformation des têtes rappelle les visions chamaniques. En ce qui concerne les autres parties du corps, à savoir les « pieds » (*fætr*), les « yeux » (*augom*) et les « dents » (*tǫnnom*) (25 : 4, 9, 13), leur choix s'explique par le fait que ces organes sont mentionnés antérieurement quand il est question de Völund lui-même. Alors qu'il s'éveille, le forgeron trouve ses mains et ses « pieds » (*fótom*) couverts de chaînes (12 : 5-8) ; devant le captif, la reine s'effraie de ses « dents » (*tenn*) et s'écrie que ses « yeux » (*augo*) font penser à ceux d'un « serpent » (*ormi*) « étincelant » (*frána*) (17 : 1, 5, 6). D'une part, nous retrouvons ici l'association de Völund et du serpent, comme dans *Deor*, et d'autre part, la répétition des mêmes termes crée un parallèle entre le corps des victimes et celui du meurtrier. Grimstad voit dans l'acte de Völund la transformation d'un acte rituel en vengeance profane<sup>127</sup>, auquel cas, le geste de Völund serait la contrepartie active de son supplice rituel : tel Odinn, divinité sacrificante et sacrifiée, le protagoniste est agi puis agent, à la fois mutilé, initié et mutilant, maître d'initiation.
- 97 *La Saga de Thidrek* a conservé l'envol du forgeron en tant que motif, l'expliquant de façon pragmatique : les ailes sont faites de plumes d'oiseaux. Ce n'est pas le cas dans *Völundarkviða*, et devant l'essor de Völund, Nidud est confronté à la supériorité du métallurgiste. Ses paroles sont les suivantes :

*Erat svá maðr hár,  
at þik afhesti taki,  
né svá oflugr,*

at þik neðan skióti—  
þar er þú skollir  
við scý uppi.  
(37 :5-10)

[Aucun homme n'est assez grand pour t'enlever du cheval, ni assez puissant pour tirer sur toi d'en dessous, toi qui plane en haut contre la nuée.]

- 98 Völund n'échappe pas aux flèches grâce à la ruse d'une poche de sang attachée sous son aisselle. Il ne peut être atteint car sa puissance a été décuplée au moyen d'une expérience à valeur initiatique et, alors qu'il n'est pas question de cheval dans *La Saga de Thidrek*, l'*Edda* a conservé l'image du forgeron porté par un cheval aérien, synonyme de la mobilité supérieure d'un initié délivré de la pesanteur.
- 99 Le cheval et sa vitesse semblent avoir joué un rôle majeur. Nous avons vu que la rapidité d'Achille est comparée à celle d'un cheval après que les *daidala* d'Héphaïstos ont donné des ailes au héros. Zeus est tiré par des chevaux ailés quand il terrasse Typhon. J'ai cité le *Second Charme de Merseburg* dans lequel Wodan — équivalent continental d'Odinn — soigne la patte d'un cheval en employant un type d'incantation à répétitions doubles (os à os, tendons à tendon, etc.). C'est encore un cheval, substitut de Purusha/Prajapati, dont les parties sont disjointes dans le *Asvamedha*. Enfin, les monnaies celtiques montrent un cheval qui paraît être en mouvement tout en ayant les articulations marquées d'intervalles prononcés. Mais plus que le motif du cheval en tant que tel, c'est l'événement corporel dont il est le lieu qui importe, à savoir une modification de la motricité et une dialectique de la jonction et de la disjonction.
- 100 Le principe de séparation des parties est mis en récit dans un charme anglo-saxon contre le poison. Woden (Odinn, Wodan) tue un serpent, *wyrm*, signifiant qui apparaît dans *Deor* et qui désigne le dragon dans *Beowulf*.
- Wyrm com snican, toslat he nan.  
þa genam Woden VIII wuldortanas,  
sloh ða þa næddran þæt heo on VIII tofleaah.  
(The Nine Herbs Charm)<sup>128</sup>*
- [Un reptile vint en rampant, il ne tua rien. Car Woden prit neuf branches de gloire, et frappa le serpent si bien que celui-ci fut scindé brusquement en neuf parties.<sup>129</sup>]
- 101 Le corps de l'animal est divisé en autant de sections qu'il y a de « branches de gloire ». Les neuf branches sont appelées ainsi probablement pour signifier qu'elles sont porteuses de runes gravées<sup>130</sup>, évoquant par le chiffre neuf et par les runes le sacrifice d'Odinn : le dieu obtint la science des runes après s'être pendu à Yggdrasill pendant neuf nuits. La scission du serpent en neuf parties évoque l'acte sacrificiel, lequel associe le verbe à l'acte, les runes au démembrement.
- 102 Woden était considéré par les Anglo-Saxons comme l'ancêtre de leurs rois, à commencer par les fondateurs légendaires de l'Angleterre, Hengist et Horsa. Bède transmet cette tradition : *Erant autem filii Uictgisl, cuius pater Uitta, cuius pater Uecta, cuius pater Uoden, de cuius stirpe multarum provinciarum regium genus originem duxit*, « Ils [Hengist et Horsa] étaient les fils de Wihtgisl, fils de Witta, fils de Wecta, fils de Woden, de la souche duquel la caste royale de beaucoup de provinces tire son origine » (I.15)<sup>131</sup>.
- 103 Les noms Hengist et Horsa signifient respectivement « étalon » et « cheval »<sup>132</sup> Horsa fut tué, écrit Bède, lors d'une bataille. La mort de l'alter ego rappelle celle de Fer Diad ou celle de Patrocle, et le fait qu'il se nomme « cheval » évoque la substitution par un animal d'une victime sacrificielle divine, telle le cheval pour Purusha/Prajapati.

- 104 Odinn était aussi désigné par le nom norrois *Gautar*, correspondant à l'anglo-saxon *Geat*<sup>133</sup>. Or, Beowulf est un *Geat* (« Gète ») et il devient roi des *Geatas* au cours du récit. Kemp Malone a établi que les indices linguistiques aussi bien qu'historiques prouvent sans doute possible l'identité de *Geatas* et de *Gautar*<sup>134</sup>. En outre, l'*Historia Brittonum* attribuée à Nennius fait remonter la généalogie de Hengist et Horsa à Woden, puis à *Geat*<sup>135</sup>. Enfin Asser, biographe du Roi Alfred, mentionne que « *Geat* était vénéré comme un dieu par les païens » : [...] *qui fuit Geata, quem Getam iamdudum pagani pro deo venerabantur*<sup>136</sup>.
- 105 L'analyse de *Beowulf* qui va suivre me permet de proposer que ce poème épique véhicule les traces d'un substrat mythique transformé au fil des siècles, concernant la paire primitive du sacrificateur-sacrifié. Cette dualité de base se joue entre les quatre personnages principaux, soit Beowulf *versus* ses trois adversaires. Le sort du sacrifié est formulé en trois étapes et sur trois corps distincts. Grendel concerne la rupture des tendons et la disjonction articulaire, la mère de Grendel la disjonction articulaire et la production du feu, le serpent la production du feu et la capacité de voler. Le rapport entre le sacrifié et le sacrificateur est repérable dans les aspects qui associent Beowulf et Grendel. L'opposition entre le sort des épaules participe de cette logique : le sacrifié à l'épaule désarticulée, l'épaule du sacrificateur est préservée par des entrelacs forgés. Puis, au moment de la mort de Beowulf, l'opposition entre le Gète et ses adversaires s'annule.
- 106 L'association du corps et du métal est très prononcée chez Grendel, ce qui le rapproche de la figure de Völund, forgeron mutilé par la section de ses tendons. Mais aussi, le forgeron, dans *Völundarkviða*, a des yeux qui rappellent ceux d'un serpent, il fabrique des centaines d'anneaux et il est finalement doté de la capacité de voler. La deuxième partie de *Beowulf* met en scène un être désigné par les termes *serpent* et *dragon*, qui garde un trésor, qui est capable de voler et qui maîtrise les flammes au point de les produire de son propre corps.

## NOTES

1. Traduction de Louis RENOÜ.
2. R. L. S. BRUCE-MITFORD, *The Sutton Hoo Ship-Burial*, p. 27.
3. Pierre LÉVÊQUE, *Introduction aux premières religions : bêtes, dieux et hommes*, p. 225 ; Claude ORRIEUX et Pauline SCHMITT PANTEL, *Histoire grecque*, p. 45.
4. Kenneth JACKSON, *The Oldest Irish Tradition. A Window on the Iron Age*, p. 48 et p. 54.
5. *Ibidem*, p. 4-5 ; Martin PUHVEL, « Beowulf and Irish Battle Rage », p. 47
6. En anglais *Book of the Dun Cow*.
7. Christian GUYONVARCH, *La Razzia des vaches de Cooley*, p. 10-11 et G. DOTTIN, *Les Littératures celtiques*, p. 91.
8. David DUMVILLE, « Beowulf and the Celtic World: The Uses of Evidence », p. 152.
9. William SAYERS, « The Smith and the Hero », p. 239.

10. Ch. GUYONVARCH p. 317, note 118 : « *Cuach Cera* est l'expression désignant l'exorbitation d'un œil et l'enfoncement de l'autre œil dans l'orbite. Le sens exact est indéterminé. »
11. Ch. GUYONVARCH, *op. cit.*, p. 148-149.
12. *The Voyage of Mael Duin*, p. 117 (traduction de l'auteur).
13. W. SAYERS renvoie ici à un symbolisme expliqué par Mircea ELIADE dans *Forgerons et Alchimistes*, p. 33 et p. 62.
14. W. SAYERS, « The Smith and the Hero », p. 241-242.
15. *Culann* est probablement formé sur la racine indo-européenne \*kal- « dur » ou \*kau- « tailler, couper, frapper » et de là « forger », W. SAYERS, « The Smith and the Hero », p. 245.
16. Joël GRISWARD, « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Artur et la mort de Batradz », p. 336.
17. JUBAINVILLE, *op. cit.*, p. 78
18. *Ibidem*, p. 82 et p. 137 ; Ch. GUYONVARCH, *op. cit.*, p. 145.
19. T. CROSS et C. SLOVER, *Ancient Irish Tales*, p. 255-280.
20. Cité par J. GRISWARD, *op. cit.*, p. 336-337.
21. Il existe des variantes de la même légende. Dans l'une d'elles, Sozryko est vulnérable aux genoux. Cf. Georges DUMÉZIL, *Romans de Scythie et d'alentour*, p. 94.
22. J. GRISWARD, *op. cit.*, p. 337.
23. G. DUMÉZIL, *Légendes sur les Nartes*, Bibliothèque de l'Institut Français de Leningrad, t. 11, Paris, Champion, 1930, p. 78, cité par]. GRISWARD, p. 337.
24. G. DUMÉZIL, *Légendes sur les Nartes*, p. 190-199 et *Romans de Scythie et d'alentour*, p. 98.
25. TESSIER, « Sur la fête annuelle de la roue flamboyante de la Saint-Jean à Basse-Kontz, arrondissement de Thionville », dans *Les Mémoires et dissertations publiés par la Société royale des antiquaires de France*, 5, 1823, p. 379-393.
26. Thomas O'RAHILLY, *Early Irish History and Mythology*, p. 58 (traduction de l'auteur).
27. *Ibidem*, p. 68.
28. HAMP, « At.bail(l), (gae) bulga », *Ériu* 24, 1973, p. 179-182, cité par Sayers, p. 227.
29. T. LEWIS, « Bolg, Fir Bolg, Caladbolg », *Feil-Sgribhinn Eoin Mhic Neill*, Dublin, 1940, p. 46-61, cité par Sayers, p. 227.
30. T. O'RAHILLY, *op. cit.*, p. 52 (traduction de l'auteur).
31. L'épée de Fergus, devenue *Caledwvlch* dans le gallois des *Mabinogion*, appartient, dans le conte de « Kulhwch et Olwen », au roi Arthur. Puis, Geoffroy de Monmouth latinisa ce nom en *Caliburnus*, qui donna l'anglais *Excalibur*. Enfin, *Escalibour* est le nom de l'épée offerte par le Roi Pêcheur à Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes.
32. W. SAYERS, « The Smith and the Hero », p. 227, 253. T. O'RAHILLY cite MAC NEILL (*Celtic Ireland* 48, 1921) et le contredit, *Early Irish History and Mythology*, p. 63.
33. Ch. GUYONVARCH, *op. cit.*, p. 191.
34. Martin PUHVEL, *Beowulf and Celtic Tradition*, p. 28: « There is hardly any doubt that Fer Diad is the mythic double or twin of Cuchulainn. »
35. *Ibidem*, p. 193
36. Cecile O'RAHILLY, *Táin*, p. 229. JUBAINVILLE, *op. cit.*, p. 182.
37. *Ibidem*, p. 209-10.
38. Ch. GUYONVARCH, *op. cit.*, p. 221
39. *Ibidem*, p. 220.
40. W. SAYERS, « Fergus and the Cosmogonic Sword », p. 32-33 (traduction de l'auteur).
41. *Ibidem*, p. 34.
42. *Ibid.*, p. 35 (traduction de l'auteur). Fergus a clairement un statut divin : il peut trancher le sommet des montagnes au moyen de son épée devenue aussi grande qu'un arc-en-ciel (Ch. GUYONVARCH, *op. cit.*, p. 262).

43. W. SAYERS, « Fergus and the Cosmogonic Sword », p. 55.
44. Bruce LINCOLN, « The Indo-European Myth of Creation », p. 124: « The linguistic correspondences between Germanic and Indo-Iranian versions of the myth can also be used to demonstrate that the myth is Proto-Indo-European in origin. »
45. B. LINCOLN, *Myth, Cosmos, and Society*, p. 3.
46. L'équivalent du meurtre de Purusha se retrouve dans la tradition Scandinave des *Eddas* avec le meurtre de Ymir dont le corps devient le monde.
47. Dans « Aspects of Equine Functionality », Jaan PUHVEL voit un équivalent celtique à l'Asvamedha, p. 164: « The ritual sacrifice of a horse may well have been a pan-Celtic Indo-European inheritance ».
48. B. Lincoln confirme que le sacrifice de l'homme primordial et celui de l'animal primordial étaient associés chez les Indo-Européens, cf. B. LINCOLN: « The Indo-European Myth of Creation », p. 144; W. SAYERS: « Fergus and the Cosmogonic Sword », p. 40: « The sequence and detail of the ceremony with the human victim may be assumed from the account of the animal sacrifice. »
49. Cité par B. LINCOLN, *Myth, Cosmos, and Society*, p. 57 (traduction de l'auteur).
50. B. LINCOLN, *Myth, Cosmos, and Society*, p. 20.
51. Richard NORTH, *Heathen Gods in Old English Literature*, p. 83.
52. Traduction de l'auteur.
53. B. LINCOLN, *Myth, Cosmos, and Society*, p. 102.
54. *Ibidem*, p. 103 (traduction de l'auteur).
55. *Ibid.*, p. 103 (traduction de l'auteur).
56. *Ibid.*, p. 104 (traduction de l'auteur). Pour le sanskrit, voir Devi CHAND, *The Atharvaveda*, New Delhi, Munshiram Manoharla, 1980, p. 114-115.
57. P. CHANTRAINE, *op. cit.*, p. 111.
58. G. NAGY, *op. cit.*, p. 298 (traduction de l'auteur).
59. Le mot *harmonie* est dérivé de cette branche des mots formés sur \*ar-. Dans *Les Phéniciennes* D'EURIPIDE, Harmonie est fille d'Arès.
60. B. LINCOLN, *Myth, Cosmos, and Society*, p. 105 (traduction de l'auteur).
61. J. LOTH « Le mot désignant le genou au sens de génération chez les Celtes, les Germains, les Slaves, les Assyriens », p. 143.
62. *Ibidem*, p. 144-145.
63. *Ibid.*, p. 144.
64. *Ibid.*, p. 146.
65. *Ibid.*, p. 147-148.
66. E. BENVENISTE, « Un emploi du nom du "genou" en vieil-irlandais et en sogdien », p. 51-53.
67. Maurice CAHEN, « "Genou", "adoption" et "parenté" en germanique », p. 56-67.
68. *Ibidem*, p. 56-57.
69. *Ibid.*, p. 60.
70. *Ibid.*, p. 63.
71. *Ibid.*, p. 66.
72. *Ibid.*, p. 66.
73. *Ibid.*, p. 67.
74. Peter GELLING et Hilda ELLIS DAVIDSON, *The Chariot of the Sun*, p. 3.
75. Régis BOYER et Éveline LOT-FALCK, *Les Religions de l'Europe du Nord*, p. 111.
76. P. GELLING et H. ELLIS DAVIDSON, *op. cit.*, p. 2.
77. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 109.
78. P. GELLING, p. 9 *sqq.*
79. P. GELLING, *op. cit.*, p. 2 (traduction de l'auteur).
80. Éd. Ursula DRONKE, p. 284 (traduction de l'auteur).

81. « Letter to Dr Mead concerning Antiquities in Berkshire », Oxford, 1738, p. 37, cité par H. ELLIS DAVIDSON, « Weland the Smith », p. 147 (traduction de l'auteur).
82. H. ELLIS DAVIDSON, *op. cit.*, cite C. R. PEERS et R. A. SMITH, *Archaeological Journal* 1, 1921, p. 188.
83. H. ELLIS DAVIDSON, *op. cit.*, p. 149.
84. *piðreks saga af Bern*, p. 105-106.
85. Traduction de l'auteur.
86. *Kálfabótum* « calf bottom » (bas du mollet).
87. *Hælbein* : *hæl* « heel » + *bein* « bone » (os du talon).
88. *Hásinarnar*: *há* « high » + *sinarnar* « sinews » (hauts tendons).
89. *The Saga of Thidrek of Bern*, p. 51.
90. Le fils de Velent apparaît dans *Waldere*.
91. Paul B. TAYLOR, « *Völundarkvida*, *Thrymskvida* and the Function of Myth », p. 266 ; Kaaren GRIMSTAD, « The Revenge of *Völundr* », p. 187. Kemp MALONE, *Deor*, p. 4, date le manuscrit de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle et pense que le texte a été composé vers la moitié de ce même siècle.
92. Bernard MUIR, *Leod. Six Old English Poems*, p. 29; Anne KLINCK, *The Old English Elegies*, p. 90.
93. (Traduction de l'auteur).
94. John POPE, *Seven Old English Poems*, p. 39.
95. *Ibidem*, glossaire p. 207 sous *wyrm*.
96. *Seono-bende* « *sinew-bonds* » (tendons-liens).
97. K. MALONE, *Deor*, p. 6 (traduction de l'auteur).
98. Leslie WHITBREAD, « The Binding of Weland », p. 18-19.
99. K. GRIMSTAD, *op. du*, p. 191.
100. Geir ZOËGA, *Dictionary of Old Icelandic*, p. 137. En anglais, « tisser, tramer, tricoter » se dit *to web*, *to knit* et « pied palmé » *webbed foot*.
101. U. DRONKE, *The Poetic Edda*, p. 322.
102. A. KLINCK, *op. du*, p. 159.
103. Karl JOST, « Weland und Sampson », *Festschrift zum 75. Geburtstag von Theodor Spira*, éd. H. Viebrock et W. Erzgräber, Heidelberg, Carl Winter, 1961, p. 86-87, cité par POPE.
104. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 65.
105. K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 187.
106. Toutes les citations en islandais de *Völundarkviða* viennent de l'édition de U. DRONKE, *The Poetic Edda*, et je propose mes traductions.
107. K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 189.
108. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 511.
109. U. DRONKE modifie *knésfótom* en *knésbótom* avec *bót* de \**boht- curved hollow* « creux », p. 315. Cette modification du texte original ne me paraît pas indispensable : il est important de respecter les mots choisis par le poète, d'autant plus que le mot « pied » apparaît à plusieurs reprises dans le texte.
110. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 510. L'île est appelée *Sævarstad* « Séjour-de-la-mer ». Cet aspect rappelle les années passées par Héphaïstos auprès de Thétis et Eurynomé.
111. Voir P. B. TAYLOR, « *Völundarkvida*, *Thrymskvida* and the Function of Myth », et en ce qui concerne la question de la fécondité, « The Structure of *Völundarkvida* ».
112. K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 190 (traduction de l'auteur).
113. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 565; K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 201-202.
114. Edward TURVILLE-PETRE, *Myth and Religion of the North*, p. 42. Cf. Boyer pour la traduction, p. 565-567.
115. E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 48: « In str. 139 of the *Hávamál*, [...] there was some doubt whether *rúnar* should be interpreted as “runes”, the magic symbols, or as “secret wisdom. However that

may be, it is shown in str. 144 that, by his sacrifice, Óðinn learnt the arts of carving runes, painting them, of invocation and sacrifice. »

116. K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 201; E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 50; R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 565.

117. R. BOYER et É. LOT-FALCK, *op. cit.*, p. 565.

118. Cet aspect a permis un rapprochement entre le dieu nordique et le Christ, rapprochement qui, selon R. BOYER et É. LOT-FALCK n'est pas judicieux, *op. cit.*, p. 566.

119. Snorri STURLUSON, *Edda*, « Gylfaginning », p. 14-15.

120. E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 48.

121. Par ailleurs, Odinn possède le cheval Sleipnir, né du dieu Loki transformé en jument et de Svaðilfari. Sleipnir était doté de huit jambes. E. TURVILLE-PETRE pense que cet aspect servait à souligner la rapidité de la monture (p. 57).

122. James L. SAUVÉ, « The Divine Victime », p. 180 (traduction de l'auteur).

123. On apprend dans l'*Edda* (*Gylfaginning*) de Snorri STURLUSON que, lors du crépuscule des dieux, Sol (« soleil », nom féminin), sera dévorée par un loup, mais que sa fille la remplacera et qu'elle s'appellera Alfróðull (*Álfróðul*) « roue des Elfes » (chap. 53 : 23). François-Xavier DILLMANN traduit Alfróðull par « auréole des Elfes » et écrit que cette image reflète « très plausiblement une conception archaïque du rôle des Elfes dans la mythologie nordique » (p. 192-193, note 13).

124. M. ELIADE, *Forgerons et Alchimistes*, p. 69-70.

125. Stephen GLOSECKI, *Shamanism and Old English Poetry*, p. 134; U. DRONKE, *op. cit.*, p. 267 : « This complete reforging of the boys' heads recalls the shamanic tradition that a shaman novice is — in his initiatory dream or trance — taken bodily to pieces by a superhuman smith and reforged piece by piece: this is why some shamans hang iron bones as symbols on their dress. »

126. *The Saga of Thidrek of Bern*, p. 51.

127. K. GRIMSTAD, *op. cit.*, p. 199, 204.

128. E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 70.

129. Traduction de l'auteur.

130. E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 71 : « The nine wuldortanas could well imply rune-staves, or staves with runes cut on them. The repetition of the number nine may also be significant. After hanging for nine nights on the tree, Odinn learned nine magic songs [...]. »

131. BEDE, *Ecclesiastical History of the English People*, p. 50. Pour les autres généalogistes anglo-saxons, voir Thomas D. HILL, « Woden as Ninth Father ».

132. Donald J. WARD, « The Separate Functions of the Indo-European Divine Twins », p. 199.

133. E. TURVILLE-PETRE, *op. cit.*, p. 70 : « Woden himself is said to descend from Geat (Geata), whose name corresponds with *Gautr*, applied in Norse literary sources to Óðinn. »

134. K. MALONE, « The Identity of the Geatas », p. 90 : « Both the linguistic and the historical evidence point unmistakably to the identity of Geatas and Gautar. »

135. *Historia Brittonum* 31, éd. Ferdinand LOT dans *Nennius et l'Historia Brittonum*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études 263, Paris, 1934, p. 171-172, cité par T. HILL, *op. cit.*, p. 166.

136. *Assers Life of King Alfred*, éd. William Henry STEVENSON, Oxford, 1904, p. 2, cité par Thomas HILL, *op. cit.*, p. 165.

## Chapitre IV. *Beowulf* et les anneaux du squelette

---

### Grendel : la dislocation de l'épaule

- 1 L'Angleterre anglo-saxonne, bien que christianisée quand *Beowulf* fut mis par écrit, restait porteuse de sa culture païenne, de son passé celtique et de l'empreinte très présente de la tradition scandinave<sup>1</sup>. Le prestige du paganisme dans *Beowulf* apparaît dans la référence au forgeron mythique Weland et à la qualité supérieure de ses œuvres. Richard North souligne à juste titre qu'il n'est fait mention du Christ à aucun moment<sup>2</sup>. Néanmoins, le poète est clairement monothéiste : il vénère un Père tout-puissant, il condamne les rituels païens et il connaît l'épisode vétéro-testamentaire du meurtre d'Abel par Caïn (107-108). Mais précisément, il mêle la référence biblique à la tradition païenne en faisant descendre de Caïn non seulement Grendel, mais aussi les Ogres, les Elfes et les Orcs. Le poète de *Beowulf* connaissait la religion de ses personnages, allant avec ce qu'il transmet de leur histoire, de leurs familles et de leurs affiliations tribales<sup>3</sup>.
- 2 La première partie de *Beowulf* est centrée sur la confrontation du héros avec Grendel, créature dangereuse qui, la nuit venue, dévaste Heorot, la demeure royale des Danois. L'importance de ce combat est si grande que Ogilvy et Baker ont été jusqu'à qualifier cet épisode de paroxysme de la poésie anglo-saxonne dans son ensemble<sup>4</sup>. Or, cette lutte se solde par la dislocation de l'épaule de Grendel.
- 3 Le personnage de Grendel est énigmatique à maints égards. Le texte le désigne par une multitude de termes qui lui donnent un statut à la fois humain et monstrueux. Raymond Tripp a recensé les signifiants employés pour désigner Grendel, montrant que plus de trente fois les référents indiquent qu'il s'agit d'un humain (*wer, secg, rinc, mon, guma*)<sup>5</sup>. En même temps, Grendel est « l'ennemi de l'espèce humaine », *feond mancynnes* (164) ; il est démoniaque et anthropophage<sup>6</sup>.
- 4 Dans son discours à Hrothgar — roi danois à qui il vient en aide —, *Beowulf* parle de Grendel en l'appelant *aglæca* (425) et *þyrse* (426). *Aglæca* apparaît dix-neuf fois dans *Beowulf* pour désigner Grendel, sa mère et le dragon aussi bien que Sigemund et

Beowulf lui-même. Klaeber traduit le terme en fonction du contexte, soit « monstre, démon, ennemi » quand il s'agit de Grendel, de la mère de Grendel et du dragon, et « guerrier, héros » quand le passage réfère à Beowulf ou à Sigemund<sup>7</sup>. C'est annuler le travail du poète qui précisément utilise le même terme pour désigner les adversaires. Beowulf est vainqueur de Grendel pour cette raison qu'il est capable d'atteindre un degré de rage suffisamment élevé pour faire face à l'épouvante : *Yrre wæron begen* (769) « Tous deux étaient furieux ». Le gigantisme de Grendel suggère une stature équivalente chez Beowulf puisque ce dernier est capable d'enserrer la poigne de son adversaire, de broyer ses doigts et de déchirer ses tendons.

- 5 Pour ce qui est de *þyrse*, Paul Taylor explique que ce terme apparaît rarement en vieil-anglais et qu'il s'agit probablement d'un emprunt au norrois. « Si Grendel est, comme le dit Beowulf, un *þyrs*, en assumant que la désignation renvoie à une tradition norroise, alors il est parent des dieux, un créateur et une force capable de produire des artefacts<sup>8</sup> ». Car le terme *þurs* (ou *þyrs*) désigne des géants proches des dieux et souvent dotés de pouvoirs supérieurs. Dans l'*Edda* de Snorri Sturluson, il est dit que les « géants du givre », *hrím-þursar* (*þursar* est le pluriel de *þurs*) descendent directement de Ymir, équivalent Scandinave du Purusha védique, être primordial dont le corps parcellisé est employé par les trois frères Odinn, Vili et Vé pour constituer le cosmos (*Gylfaginning*, chap. 5). Ainsi, Grendel est désigné par un terme qui peut faire lien avec un mythe de création par démembrement. En outre, nous verrons qu'il est associé aux runes et à la métallurgie.
- 6 Le membre supérieur joue un rôle prépondérant dans *Beowulf* et il est mis en récit progressivement, par zones successives. Ceci rappelle le mode de description du serment de Fergus, des contorsions de Cuchulainn, de la mutilation de Völund et des blessures dans l'*Illiade*. Au lieu d'être singulier et global, le corps articulaire s'inscrit dans une pluralité narrativisée. James L. Rosier a signalé qu'il existe soixante-six références spécifiques à la main dans *Beowulf* et que le poète a créé dix nouveaux composés basés sur *main*, dont quatre apparaissent plus d'une fois<sup>9</sup>. Afin de comprendre une logique corporelle aussi particulière que celle dont la trace a été sauvegardée par le poème, il est indispensable de procéder pas à pas, en suivant fidèlement les indices constitués par les signifiants.
- 7 À l'annonce de son arrivée, Hrothgar parle de Beowulf en nommant ses parents, puis en ajoutant immédiatement que les marins ont dit de sa « poigne » (*mundgripe*) qu'elle a « la puissance de trente hommes » (*þritiges / manna mægen-cræft*, 379-380). Cet aspect manifestement déterminant du héros est annoncé avant même son apparition devant le roi et, précisément, Beowulf, venu pour tuer Grendel, choisit de lutter à mains nues (435-440).
- 8 Beowulf affirme qu'il n'a pas besoin du secours des armes car sa main lui suffit : *ic mid grape sceal / fon wið feonde*, « je vais saisir avec ma poigne (*mid grape*) l'ennemi » (438-439). Le terme *grap* (qui a donné l'anglais moderne *grasp*) désigne l'action de saisir, d'empoigner ; c'est un dérivé du verbe *gráþian* « toucher de la main<sup>10</sup> ». Le composé *mundgripe*, utilisé par Hrothgar en parlant de Beowulf, est proche de *grap*. Littéralement, *mundgripe* signifie « saisie, poigne (*gripe*) de la main (*mund*) » ; le verbe correspondant est *gríþan* « saisir, agripper, tenir ».
- 9 Ward Parks voit dans le fait que Beowulf renonce aux armes un effort pour établir une relation d'égalité entre les adversaires. Beowulf renonce aux armes car il sait que Grendel ne les utilise pas (434). Au lieu d'en tirer avantage comme le ferait un chasseur

harcelant sa proie, Beowulf se place dans les mêmes conditions que son ennemi, affirmant ainsi la valeur héroïque de son entreprise.

« L’ambiguïté propre à la représentation de Grendel est exploitée par Beowulf qui refuse d’accepter les prémisses d’inégalité que la relation prédateur-proie présuppose, en insistant, par contre, pour mener sa campagne anti-monstre dans un style élevé, comme il se doit entre des adversaires aux caractéristiques communes.<sup>11</sup> »

10 Cet aspect est important car il donne sa vraie dimension au combat. Outre la dichotomie évidente du bon et du méchant, les adversaires sont égaux et en ce sens semblables.

11 La nuit tombée, Grendel avance sous les nuages jusqu’à la demeure de « l’espèce humaine » (*manna cynnes*, 712).

*Duru sona onarn  
fyrbendum fæst, syþðan he hire folmum gehran ;  
onbræd þa bealohydig, ða he gebolgen wæs,  
recedes muþan.  
(721-724)*

[La porte armée de bandes forgées céda immédiatement au moment où il la toucha avec ses paumes ; il ouvrit l’entrée du bâtiment, ayant l’intention de tuer, rempli de rage.]

12 Le terme *folm* désigne la main et plus spécifiquement la paume. Grendel touche<sup>12</sup> la porte de Heorot avec ses paumes et, bien que la demeure soit bardée de bandes forgées<sup>13</sup> à l’intérieur comme à l’extérieur, la porte cède instantanément à son contact dans un mouvement immédiat et violent, et ce bien que les sages eux-mêmes avaient pensé que nul ne serait capable d’ébranler Heorot à l’exception du feu (778-781). Cela suggère qu’il existe un rapport hors du commun entre le métal et le corps de Grendel.

13 Puis l’ennemi commence à tuer.

*Ne þæt se aglæca yldan þohte,  
ac he gefeng hraðe forman siðe  
slæpendne rinc, slat unwearnum,  
bat banlocan, blod edrum dranc,  
synsnædum swealh ; sona hæfde  
unlyfigendes eal gefeormod,  
fet ond folma.  
(739-745)*

[Le combattant féroce ne songea pas à s’attarder et, en premier, il saisit rapidement un guerrier endormi, il déchira sans limite, il mordit les jonctions des os, il but le sang des veines, il avala d’énormes morceaux ; il a bientôt dévoré tout l’homme privé de vie, pieds et mains.]

14 Le carnage consiste à démanteler, mordre, boire le sang, avaler les parties jusqu’à la consommation totale du défunt, d’une extrémité à l’autre, c’est-à-dire ici des pieds aux mains. Le terme *folm* est employé à nouveau : Grendel ouvre la porte en plaquant ses paumes (*folmum*) contre la porte et il dévore les extrémités supérieures (*folma*) de sa victime. Le même mot renvoie au corps de l’agresseur et à celui du vaincu<sup>14</sup>. Nous avons vu dans l’*Ancienne Edda* qu’il en est de même de Völund et de ses victimes.

15 Par ailleurs, Grendel mord ce qui se dit *ban-loca*, un terme composé de *ban* « os » et de *loca* « fermeture, serrure, boucle »<sup>15</sup>. Ce composé a été traduit par « articulation, corps » ou encore « muscle, chair »<sup>16</sup>. L’idée la plus juste me paraît être celle de jointure osseuse, avec un accent mis sur le fait que les os sont attachés, tenus, « bouclés » ensemble. Si le sens de « muscle » ou de « chair » était approprié, ce ne serait que dans

l'idée que ceux-ci maintiennent les os joints. *Loca* est de la famille de *locen* dérivé du verbe *lucan* « lier, attacher, entrelacer »<sup>17</sup>. *Locen* servira à qualifier les boucles savamment entrecroisées de la cotte de mailles qui sauvera l'épaule de Beowulf, tandis que le composé *ban-locan* sera utilisé pour décrire la dislocation de l'épaule de Grendel, une désarticulation perpétrée cette fois par la main de Beowulf.

- 16 Aux termes *folm* et *mundgripe* s'ajoutent ensuite *hand* « main » et *earm* « bras ». Grendel s'approche de Beowulf gisant sur un lit.

*Forð near ætstop,  
nam þa mid handa higēþihtigne  
rinc on ræste ; ræhte ongean  
feond mid folme. He onfeng hræpe  
inwitþancum ond wið earm gesæt.  
Sona þæt onfunde fyrena hyrde,  
þæt he ne mette middangeardes,  
eorþan sceatta on elran men  
mundgripe maran.  
(745-753)*

[Il s'avança, il saisit alors sur le lit avec sa main le guerrier déterminé ; l'ennemi allongea le bras, la paume en avant. Il saisit rapidement les intentions hostiles et s'assit contre le bras. Bientôt il découvrit, maître des méfaits, qu'il n'avait jamais rencontré au monde dans les régions de la terre une poigne supérieure chez un autre homme.]

- 17 L'art du poète apparaît clairement dans ce passage où la fusion des mains adversaires se rejoue au niveau de la syntaxe. La séquence est la suivante : 1) il s'avança et « prit avec la main » (*nam þa mid handa*) le guerrier sur le lit ; 2) l'ennemi « tendit [le bras] en avant » (*ræhte ongean*) « avec la paume » (*mid folme*) ; 3) « il saisit rapidement » (*he onfeng hræpe*) les intentions hostiles et s'assit « contre le bras » (*wið earm*) ; le maître des méfaits réalisa aussitôt qu'il n'avait jamais été confronté à « une poigne » (*mundgripe*) plus grande « chez un autre homme » (*on elran men*).
- 18 Dans la phrase 1, le sujet n'est pas spécifié mais doit logiquement être Grendel étant donné l'action décrite (il s'avance). Le sujet de la phrase 2 est *feond* « ennemi ». Puis, la phrase 3 commence par le pronom masculin singulier au nominatif « he ». Le sens de la phrase suggère que le sujet est cette fois Beowulf puisque ce *il* perçoit les intentions hostiles de l'autre et qu'il s'assoit - à supposer sur le lit - pour bloquer le bras - sous-entendu qui s'approche de lui. Ainsi, la fonction de sujet passe de Grendel à Beowulf sans que le texte ne spécifie le changement.
- 19 Lana Stone Dieterich a fait l'analyse du combat et voit dans ce qu'elle appelle un entrelacs le moyen poétique d'entremêler des opposés en apparence incompatibles. « Inévitablement, ils se rencontrent dans la lutte - le bien par excellence, le mal par excellence - et le poète, non content de contraster simplement des caractères en noir et blanc dans cette scène, entrelace un effet obsédant de clair-obscur en les contrastant d'une façon qui implique la comparaison<sup>18</sup> ». Dieterich souligne que le mot *feond* « ennemi » peut désigner Beowulf aussi bien que Grendel et qu'il est difficile de décider grammaticalement qui est sujet et qui est objet de l'action de saisie<sup>19</sup>.
- 20 Le passage est organisé afin d'établir un statut d'équivalence entre les deux adversaires devenus un par leurs poignes (« oneness in handgrip »). Cette « union, anticipée verbalement dans le poème jusqu'au moment où elle a lieu, met en évidence des implications ironiques non seulement pour Grendel, mais aussi pour Beowulf<sup>20</sup> ». « Il est ironique que Beowulf ait des caractéristiques monstrueuses, qu'il puisse être l'ennemi

de quelqu'un ou qu'il puisse saisir la main d'un guerrier avec des intentions hostiles ». Cette remarque paraît étrangement anachronique : Dieterich semble penser que l'agressivité du héros est déplacée puisque celui-ci, par définition, ne peut être méchant. L'ironie proviendrait encore de ce que les adversaires ont tous deux une saisie rapide (740 et 748). Enfin, le poète voulait ainsi illustrer avec subtilité, pense Dieterich, les similitudes réelles entre les deux personnages dans leurs natures humaines respectives.

- 21 Dieterich explique l'équivalence du héros et de son adversaire par une comparaison avec les jumeaux mithraïques Cautès et Cautopatès, représentations anciennes de la vie et de la mort. Tout en étant opposés, le bon et le méchant participent d'une entité unique, ce qui permet de conclure sur une note humanisante : « Dans l'épisode du combat, Beowulf et Grendel se rencontrent dans leur humanité ; le résultat en est pour Grendel qu'il perd la vie, tandis que Beowulf, loin de rétablir son statut de "surhomme", devient plus un être humain ("becomes more a human being")<sup>21</sup> ».
- 22 La solution proposée par Dieterich ne résout pas le problème pourtant judicieusement posé. L'idée que Beowulf devient plus humain relève d'un sentimentalisme anachronique ; encore faudrait-il savoir ce que l'adjectif « humain » signifie pour le poète de *Beowulf* qui ne cesse de spécifier que Grendel est humain. D'autre part, Dieterich qualifie d'ironique l'équivalence de Beowulf et de Grendel pour ensuite avoir recours au comparatisme religieux. Les deux types d'argumentation ne gagnent pas à être juxtaposés et finissent par s'annuler. Le plus utile reste ce qui ressort de l'analyse grammaticale. La confrontation de Beowulf et de Grendel est formulée de telle manière que l'image des poignes qui se saisissent mutuellement suggère non seulement que les mains sont soudées par la violence de la rencontre, mais aussi que les adversaires partagent le même statut et qu'ils sont interchangeables dans leur désir de meurtre.
- 23 La saisie de la main de Grendel par celle de Beowulf est vraiment décrite dans le passage suivant :

*Gemunde þa se goda mæg Higelaces  
æfenspræce, uplang astod  
ond him fæste wiðfeng. Fingras burston;  
eoten wæs utweard; eorl furþur stop.  
Mynte se mæra, þær he meahte swa,  
wiðre gewindan ond on weg þanon  
fleon on fenhopu; wiste his fingra geweald  
on grames grapum.  
(758-765)*

[Le courageux parent de Hygelac se souvint de son discours du soir, il se dressa et le saisit fermement ; les doigts craquèrent, le géant chercha à s'enfuir ; le combattant fit un pas en avant. L'infâme avait l'intention, s'il le pouvait, de s'échapper et de fuir de là jusqu'au repaire marécageux ; il savait que la puissance de ses doigts se trouvaient dans la poigne d'un être hostile.]

- 24 Aux termes *folm*, *mundgripe*, *hand* et *earm* s'ajoutent les deux extrémités du membre supérieur, à savoir les doigts et - nous le verrons dans la citation suivante - l'épaule. C'est au niveau des deux extrémités du membre supérieur que s'exprime la défaite de Grendel. Beowulf « empoigna fermement » (*foeste wiðfeng*) la main de Grendel et « les doigts craquèrent » (*fingras burston*<sup>22</sup>). La main de Beowulf est capable de broyer les doigts d'un être aussi dangereux que Grendel. Alors qu'il vient de démanteler entièrement un homme pour le dévorer, Grendel ne voit d'autre solution que de fuir,

sachant que « la force de ses doigts » (*his fingra geweald*) est « dans la poigne d'un [être] féroce » (*on grames grapum*). La férocité de Grendel est égale par celle de Beowulf.

- 25 On voit avec quelle insistance le texte fait référence au membre supérieur et au geste qui consiste à empoigner. Les paumes ouvrent d'un coup la porte ; les paumes sont dévorées avec le reste du corps ; le bras s'avance avec la paume tendue en avant vers un autre qui se redresse contre le bras et enserre dans son poing les doigts pour les broyer ; puis le bras en entier est arraché.
- 26 L'épaule de Grendel souffre d'une double traction, comme Beowulf retient la main du géant dans sa poigne tandis que celui-ci cherche à s'enfuir.

*Licsar gebad  
atol æglæca; him on eaxle wearð  
syndolh sweotol; seonowe onsprungon,  
burston banlocan. Beowulfe wearð  
guðhreð gyfeþe.*

(815-819)

[Le terrible combattant souffrit d'une blessure ; visible, une plaie irréversible lui advint à l'épaule ; les tendons sautèrent et les jointures des os craquèrent. La victoire au combat était attribuée à Beowulf.]

- 27 Les termes renvoyant au membre supérieur ont été multipliés jusqu'au moment où une traction double rompt les tendons et disloque les os. Si la traction n'avait pas été double, tout le corps de Grendel aurait suivi son bras. Il y a désarticulation car la puissance motrice des opposants est équivalente : l'un tire aussi fort que l'autre. C'est ce qu'exprime Beowulf après le combat en disant de Grendel : *wæs to foremihtig feond on feþe*, « il était un ennemi (*feond*) trop puissant (*to foremihtig*) dans ses mouvements (*on feþe*) » (969-970). *Feþe* signifie « capacité de marcher, capacité d'avancer à pied, mobilité, allure » ; Klaeber souligne que ce terme ne doit pas être assimilé à *fot* « pied ». Ainsi, la puissance motrice de Grendel est suffisamment grande pour que celui-ci parvienne à s'arracher littéralement à la poigne de Beowulf.
- 28 Dans *burston banlocan* le verbe *berstan* suggère un mouvement explosif où le nœud articulaire se rompt, annulant brusquement la jonction des os. Nous avons vu d'une part que Grendel dévore les articulations (*banlocan*) de sa victime, et d'autre part que le verbe *berstan* est employé quand les doigts de Grendel sont fracturés par la poigne de Beowulf.
- 29 La phrase *seonowe onsprungon* « les tendons sautèrent » indique que la désarticulation s'accompagne de la rupture des tendons : ces derniers cèdent et se rompent, laissant les os se disjoindre. La rupture des tendons est exprimée par le verbe *on-springan* « sauter en se rompant ». *Springan* est encore utilisé quand Beowulf, après avoir tué la mère de Grendel, décapite le corps de ce dernier.

*Hra wide sprong,  
syþðan he æfter deaðe drepe þrowade,  
heorosweng heardne, ond hine þa heafde becearf.*  
(1588-1590)

[Le corps brusquement s'ouvrit largement dès que, après avoir trépassé, il souffrit d'un choc, un dur coup d'épée, et il lui coupa la tête.]

- 30 Le verbe *springan* a donné l'anglais *to spring* qui a conservé le même sens. Ici, Beowulf décapite Grendel au moyen d'une épée, et « le cadavre (*hra*) s'ouvre brusquement (*sprong*) et largement (*wide*) ». Le verbe *springan* peut être utilisé pour décrire le jaillissement de liquides. Si tel était le cas dans ce passage, on pourrait s'attendre à ce

que le sang soit mentionné. Au lieu de cela, c'est le cadavre qui est le sujet du verbe, et le même verbe est utilisé pour décrire la blessure à l'épaule. Dès lors, il faut peut-être voir ici l'indice d'une conception que nous avons rencontrée en Grèce, soit : un cadavre doit être délié. Beowulf termine le meurtre de Grendel en déliant son cadavre par la section d'une articulation majeure, celle du cou. Signalons d'ors et déjà que cette articulation sera également affectée chez Beowulf, la mère de Grendel et le dragon. Enfin, le héros victorieux emporte avec lui la tête tranchée, si lourde qu'il faudra quatre hommes pour la déplacer jusqu'à Heorot.

- 31 Irving a analysé le conflit qui oppose Beowulf et Grendel en termes de force de volonté (« direct conflict of willpower »).

« La volonté de Grendel (si nous pouvons effectivement appliquer un tel mot à une pulsion animale) est furieuse, immense, terrifiante, et cependant nous la voyons à terme bloquée, fléchie et finalement détruite par la seule force capable de la confronter, une volonté plus grande encore et plus déterminée. Quand la lutte est comprise en ces termes, la rencontre concrète et physique peut être réduite à un minimum presque symbolique, un contact des mains, visant à rendre claire la nature morale de ce conflit.<sup>23</sup> »

- 32 Afin de souligner la dimension morale de la lutte, Irving évacue l'humanité certes dérangeante de Grendel ainsi que le rapport de celui-ci à la métallurgie, et réduit ce personnage complexe à une force animale dangereuse mais simple et cernable. Ceci lui permet de minimiser l'importance de la poigne, devenue à ses yeux symbolique. Compte tenu du soin avec lequel le réseau lexical concernant le membre supérieur est élaboré, cette lecture ne respecte pas la logique du texte. Transformer prématurément le concret (empoigner) en abstrait (la volonté) interdit l'accès à un certain niveau de sens.

- 33 Tolkien a insisté à juste titre sur le fait que *Beowulf* a lieu dans un monde tangible :

« Grendel habite le monde visible et mange la chair et le sang des hommes ; il entre dans leurs demeures par la porte. Le dragon manie un feu physique et convoite de l'or, non des âmes ; il est tué avec du fer (planté) dans son ventre.<sup>24</sup> »

- 34 Ceci distingue *Beowulf* des textes allégoriques dont la logique s'exprime au moyen d'abstractions.

« Beowulf possède une cotte de mailles forgée par Weland, et le bouclier de fer qu'il dresse contre le serpent a été fait par ses propres forgerons : ce n'était pas encore la cuirasse de la droiture, ni le bouclier de la foi pour l'extinction de tous les traits enflammés des méchants.<sup>25</sup> »

- 35 Au début du poème, Hrothgar parle de la poigne de celui qui arrive pour sauver son peuple. Si, dès ce passage, le lecteur ne retient que l'idée abstraite de force, il perd d'emblée la trace du réseau constitué par les termes *grap*, *mundgripe*, *folm*, etc. Un sens symbolique peut effectivement être associé à l'exploit narré, mais il est à chercher dans les moyens mis en œuvre par le texte pour l'élaborer, en l'occurrence une mise en évidence massive du membre supérieur.

- 36 Le bras arraché est suspendu par Beowulf au toit de Heorot. C'est dans sa forte valence physique et concrète que ce membre acquiert le statut de symbole.

*pæt wæs tacen sweotol,  
syþðan hildedeor hond alegde,  
earm ond eaxle — þær wæs eal geador  
Grendles grape — under geapne hrof.  
(833-836)*

[Ce fut un signe manifeste dès lors que celui qui est brave au combat plaça la main, le bras et l'épaule — c'était la poigne de Grendel en entier — sous le large toit.]

- 37 Le bras suspendu est le « signe manifeste » (*tacen sweotol*) de la victoire de *Beowulf*. Au moment de la désarticulation, le texte dit qu'une « irréversible plaie (*syndolh*) manifeste (*sweotol*) » advint à Grendel (817). Le même adjectif *sweotol* qualifie la béance de la blessure et renvoie au bras désarticulé. Le bras et la main sont des vecteurs potentiels de signes lorsque le corps est entier et vivant : les signes se font en général de la main, qu'il s'agisse de gestuelle ou d'écriture. Dans *Beowulf*, c'est la désarticulation de l'épaule qui fait du bras un signe : le bras devient la preuve d'une victoire après qu'il a été séparé du tout auquel il appartenait, et il marque par sa présence l'absence du corps auquel il était joint.
- 38 Au matin, beaucoup viennent contempler les restes du vaincu et voient suspendus « la main » (*hond*), « le bras » (*earm*) et « l'épaule » (*eaxle*) ; c'était là « toute la poigne de Grendel » (*eal geador / Grendles grape*, 835-836). Le membre est désigné d'abord par parties puis dans sa globalité. Ce qui se dit *grap* est donc constitué de la main, du bras et de l'épaule, soit de l'extrémité, du plein et de l'articulation qui joint le membre supérieur au reste du corps. Le mouvement de prise, si souvent évoqué par le texte, concerne cette partie du corps en entier, et c'est la mise en récit qui donne sa valeur signifiante au bras, segment après segment. Reste encore le dernier segment, l'extrémité des extrémités : les ongles.
- 39 Les princes lèvent les yeux au plafond où pendent « la main » (*hand*) et « les doigts de l'ennemi » (*feondes fingras*) ; au bout de chaque doigt, à l'emplacement des « ongles » (*nægla*), une horrible griffe (*hand-sporu*, « griffe de main ») est plantée, « semblable à de l'acier » (*style gelicost*) (983-987). Toutes les personnes présentes conviennent que nul métal, quand bien même s'agirait-il du « fer le plus ancien » (*iren ærgod*) et donc le plus efficace, ne saurait ni « toucher » (*hrinan*) ni « entamer » (*onberan*) cette main-là, *blodge beadufolme* « sanglante paume de bataille » (987-990) ; le terme *folm* est employé à nouveau. Nous avons vu que Grendel fait céder la porte de Heorot pourtant bardée de bandes métalliques en la touchant et qu'il dédaigne le service des armes ; il apparaîtra, en outre, que son corps est protégé contre la morsure du fer. Dans la description de sa main, son rapport à la métallurgie est précisé par cette information que l'extrémité de ses doigts semble être de métal. Ce dernier aspect constitue un point de croisement pour les deux réseaux lexicaux qui nous intéressent, à savoir celui qui concerne le membre supérieur et celui qui concerne la métallurgie.

## Métallurgie et entrelacs

- 40 La mère de Grendel, émergeant des marais, vient venger le meurtre de son fils. Dans la halle des Danois, elle saisit le corps endormi de *Æschere*, prince aimé de *Hrothgar*. Elle le détruit de ses mains (elle est appelée *hand-bana* « qui tue de ses mains », 1330), elle le traîne derrière elle pour ensuite abandonner la tête au sommet d'un ravin, et elle emporte de surcroît « la main » de Grendel (*folme*) qu'elle se réapproprie (1302-1303). Les deux volets de la première partie du texte se répondent en ce que *Beowulf* vainc le fils et la mère. Par contre, ils s'opposent quand *Beowulf* s'arme pour affronter la mère, alors qu'il avait dédaigné la protection des armes quand il s'était agi du fils. Le parallèle augmente le contraste qui existe à ce sujet entre les deux épisodes. En outre, *Beowulf*

disloque l'épaule de Grendel tandis que, dans son combat contre la mère, il évite la mort grâce aux mailles métalliques qui couvrent son torse et surtout son épaule.

- 41 Avant d'affronter Grendel, Beowulf se désarme : il se déleste de sa « cotte de fer » (*isern-byrnan*), de son « heaume » (*helm*) et de son « épée » (*sweord*) faite du « meilleur fer » (*irena cyst*) (671-673). Puis le héros affirme que, dans le cas où il devait mourir entre les griffes de Grendel, son corps réduit en pièces pourra être laissé à l'abandon. Par contre, il demande instamment que sa cotte de mailles soit envoyée à Hygelac, son seigneur, roi des Gètes.

*Onsend Higelace, gif mec hild nime,  
beaduscruða betst, þæt mine breost wereð,  
hrægla selest; þæt is Hræðlan laf,  
Welandes geweorc.  
(452-455)*

[Si le combat devait me prendre, envoie à Hygelac cette excellente cotte de bataille, le meilleur des vêtements, qui défend mon torse ; c'est un héritage de Hrethel et l'œuvre de Weland.]

- 42 La cotte protectrice est « l'œuvre de Weland » (*Welandes geweorc*), elle a été forgée par le forgeron légendaire. Étant donné le contexte de la requête de Beowulf, l'importance et la valeur du réseau forgé sont manifestement extrêmes. Le héros est disposé à ce que sa dépouille dispersée soit laissée sans sépulture, mais l'œuvre de Weland, par contre, doit être mise en lieu sûr, chez Hygelac dont le père, Hrethel, a légué la cotte de mailles. Comme Beowulf sort victorieux du combat, on peut supposer qu'il récupère son armement et par conséquent la précieuse cotte.

- 43 Quand il se prépare à affronter la mère de Grendel, Beowulf cette fois revêt ses armes.

*Gyrede hine Beowulf  
eorlgewædum, nalles for ealdre mearn.  
Scolde herebyrne hondum gebroden,  
sid ond searofah, sund cunnian,  
seo ðe bancofan beorgan cuþe,  
þæt him hildegrap hreþre ne mihte,  
eorres inwitfeng aldre gesceþðan.  
Ac se hwita helm hafelan werede,  
se þe meregrundas mengan scolde,  
secan sundgebland, since geweorðað,  
befongen freawrasnum, swa hine fyrndagum  
worhte wæpna smið, wundrum teode,  
besette swinlicum, þæt hine syðþan no  
brond ne beadomecas bitan ne meahton.  
(1441-1454)*

[Beowulf se vêt de son habit de guerrier, il ne s'inquiétait pas pour sa vie. La cotte de bataille entrecroisée par des mains, large et intriquée, aurait à explorer les eaux. Elle était apte à protéger la cage thoracique de sorte qu'une poigne hostile ne puisse blesser son torse, de sorte qu'une malicieuse saisie d'ennemi furieux ne puisse nuire à sa vie, un heaume brillant protégeait sa tête qui devait troubler les fonds aqueux, pénétrer le remous des flots, il était richement orné, encerclé de splendides bandes, ainsi l'avait fabriqué dans les jours anciens le forgeron d'armes, il créa prodigieusement, il y plaça des effigies de sangliers de façon à ce qu'aucune épée ni lame de bataille ne puisse l'entamer.]

- 44 Le nom de Weland ne réapparaît pas dans ce passage, mais la phrase *wæpna smið* « forgeron d'armes » renvoie certainement au forgeron légendaire puisque le texte décrit ici la cotte dont Beowulf se couvre. Il est, en outre, précisé que l'artisan forgea les

armes — cotte et heaume — « en des temps anciens » (*fyrn-dagum*) et qu'il était capable de fabriquer « prodigieusement » (*wundrum*<sup>26</sup>). La « cotte de mailles », *byrne*, est ici désignée par le composé *here-byrne* (*here* « armée ») ; elle était appelée *isern-byrne* (*isern* « fer », 671) et *beadu-scruda* « vêtement de bataille » (453)<sup>27</sup>.

- 45 Caroline Brady a recensé cinq composés et quatre adjectifs qui désignent et qualifient *the byrnie*. Les composés sont *hring-iren* (322) « anneaux de fer », *hring-net* (1889, 2754) « trame d'anneaux », *breostnet* (1548) « trame [qui couvre] le torse », *here-net* (1553) « trame [portée à] l'armée », et *searo-net* (406) « trame intriquée ». Les adjectifs sont *hringed* « annelé », *locen*, *hond-locen* et *broden* (*brogden*)<sup>28</sup>. Les trois derniers adjectifs sont proches. Nous avons vu, quand il était question des jointures osseuse dites *ban-locan*, que *locen* est le participe passé du verbe *lucan* et qu'il se traduit donc par « entrelé » ; *hond-locen* signifie « entrelé à la main ». Ce composé, qui associe lexicalement la main et la boucle, est une invention du poète<sup>29</sup>.
- 46 Les découvertes archéologiques permettent de se faire une idée de l'objet en question<sup>30</sup>. Les mailles d'une cotte étaient de très petites tailles et pouvaient être passées jusque dans quatre mailles avoisinantes. Cette structure élaborée et complexe est désignée dans *Beowulf* par la phrase *hondum gebroden* « tissée, entremêlée par les mains ». *Gebroden* est le participe passé du verbe *gebregdan*. Le sens premier de *bregdan* est celui d'un mouvement rapide, lequel a été associé à celui du tissage ; ce verbe signifie encore « brandir (une épée)<sup>31</sup> ». Il s'agit donc d'un mouvement dont la gestuelle, mais aussi l'objet qui en résulte, est un entrelacement : la mobilité de la main crée la structure entrelacée. La phrase *hondum gebroden* rend explicite le fait que le tissage métallique a été fait par des mains (*hondum*). Ce faisant, le réseau lexicalement constitué des référents désignant le membre supérieur refait surface une fois de plus dans le texte. Grendel est démembré par une poigne ennemie qui affecte son ossature, disloquant les jointures (*ban-locan*) de son épaule ; Grendel lui-même tue Hondscio en mordant ses articulations (*ban-locan*). Ce qui se dit *loca* désigne à la fois la jointure des os et la jonction des mailles métalliques constitutive de la cotte protectrice dite *locen* « entrelé ».
- 47 Enfin, il est expliqué que la cotte de mailles est destinée à protéger le torse de *Beowulf*. Le torse se dit *breost*, *hreþer* et *bancofa*. Le composé *bancofa* signifie littéralement « la chambre (*cofa*) des os (*ban*) » ; il s'agit donc de la cage thoracique. Le réseau de boucles forgées et entrecroisées par *Weland* empêche qu'une « poigne hostile » (*hilde-grap*) ou encore une « malicieuse saisie » (*inwit-feng*<sup>32</sup>) n'attente à la vie de *Beowulf* en blessant son torse. L'aspect le plus spécifique caractérisant le torse dans ce passage est l'ossature du thorax et non ce qui est contenu dans cette structure osseuse : il n'est fait mention ni du cœur (qui apparaît dans un autre contexte), ni des poumons, mais bien du squelette. Le signifiant *ban* « os » va réapparaître dans la description de chacune des blessures des protagonistes principaux.
- 48 La cotte de mailles est également dite *sid ond searofah* « large » (*sid*) et « ornée avec subtilité ou de façon intriquée » (*searo-fah*). Lors de sa première apparition dans *Heorot*, *Beowulf* porte la cotte qui protégera son épaule.

*Beowulf* maðelode — on him byrne scan,  
searonet seowed smiþes orþancum.  
(405-406)

[*Beowulf* parla — sur lui brillait la cotte de mailles, un réseau intriqué, entrelé par l'ingéniosité du forgeron.]

49 Le terme *searo* a un sens complexe : « De tous les termes [concernant] la cotte de maille (*byrnie*), le plus difficile à comprendre est *searo* », écrit Caroline Brady<sup>33</sup>. Les formes germaniques du terme sont à rapprocher du latin *sero* « entrelier, tisser ensemble » et *series* « rangée, série, chaîne »<sup>34</sup>. Le participe passé du latin *sero* se trouve dans le composé *lorica sarta* « cotte de mailles »<sup>35</sup>. La même racine se trouve également dans le vieil-irlandais *sernaid*, *sernad* et *sreth* « lanière, corde », et dans le gallois *seiro* et *siarod* « discours »<sup>36</sup>. Paul Taylor explique ceci :

« En vieil-anglais, *searo* se trouve de manière plus extensive et dans un éventail d'applications beaucoup plus large que dans aucune des autres traditions germaniques. Si le mot est entré dans la langue pour désigner les entrelacs des armures, l'usage anglais a élargi ses contextes à l'artisanat qui produit l'entrelacs et à l'ingéniosité de l'artisan. Que cet art subtil ait été associé aux croyances païennes est rendu évident par les efforts manifestes de l'Église pour dénigrer ce terme.<sup>37</sup> »

50 *Searo* évoque l'idée de liens entrelacés et renvoie à la maîtrise, au pouvoir et au savoir de celui qui forgea ces liens. Dans la phrase *searonet seowed smiþes orþancum* (406) (« un réseau intriqué, entrelié par l'ingéniosité du forgeron »), le terme *orþanc* signifie « intelligence et habilité » ; il est issu du haut-vieil-allemand *urdank* dans lequel on reconnaît *ur-* « origine » et *dank* « pensée ». Ces pensées originelles sont celles du forgeron (*smiþes*) qui lia (*seowed*) la trame (*net*) métallique déterminante pour la sauvegarde du héros.

51 Tout comme le verbe *bregdan*, le terme *searo* concerne aussi bien le geste créateur d'entrelacs que son résultat, l'entrelacs lui-même. *Beowulf*, couvert de la trame entrelacée, explique au roi Hrothgar qu'il a déjà vaincu des géants et qu'il en est revenu, ce qui se dit : *ic of searwum cwom* « je revins de la bataille » (419), et plus littéralement « je sortis de l'entrelacement ou de la mêlée » ; *searwum* (dat. plur.) renvoie ici aux mouvements de la lutte.

52 *Beowulf* plonge à la recherche de la mère meurtrière, et c'est elle qui l'agrippe.

*Grap þa togeanes, guðrinc gefeng  
atolan clommum ; no þy ær in gescod  
halan lice ; hring utan ymbbearh,  
þæt heo pone fyrðhom ðurhton ne mihte,  
locene leoðosyrcean laþan fingrum.  
(1501-1505)*

[Elle tendit sa poigne en avant, saisit le guerrier des ses poings terribles ; pourtant, elle faillit à meurtrir son corps indemne ; un anneau le protégeait tout autour à l'extérieur, si bien qu'elle ne pouvait traverser de ses doigts haineux le vêtement de guerre, réseau entrelié sur les membres et les articulations.]

53 Plusieurs termes réapparaissent qui ont été employés avant dans le texte. En effet, *Beowulf* réfère à sa propre poigne par le mot *clamm/clomm* « lien, entrave » quand il raconte son combat contre Grendel (963), et c'est maintenant la mère de Grendel dont la poigne saisit le héros. La poigne est désignée deux fois : d'abord par *grap*, ensuite par *atolan clommum* « terribles poings ».

54 Dans le passage ci-dessus, la cotte de mailles est désignée par les termes 1) *hring* « anneau », 2) *fyrð-hom* « protection de guerre », et 3) *leoðo-syrcean*. *Leoðo* est dérivé de *lið* qui signifie « articulation, membre » et *syrce* est l'équivalent du norrois *serkr* dans lequel on reconnaît la racine *ser-* présente dans *searo*. *Leoðo-syrce* est donc un réseau entrelacé qui protège les articulations et les membres. Cette appellation est qualifiée de *locene* « entrecroisée ». La cotte est désignée par le terme *hring* pour dire que le torse de

Beowulf est « protégé tout autour » (*ymbbearh*) « à l'extérieur » (*utan*). Étant donné que la cotte est constituée d'anneaux entrecroisés, *hring* est certainement à entendre comme une synecdoque. Cependant, le singulier évoque avant tout un encerclement protecteur.

- 55 Puis la mère de Grendel entraîne Beowulf dans son repaire, caverne engloutie dans les eaux. Bien qu'elle soit enfouie dans les fonds sous-marins, la grotte est néanmoins à l'abri des flots, ce qui se dit : « la poigne subite (*fær-gripe*) des flots (*flodes*) ne pouvait atteindre le Gète » (1514-1516). Le texte réfère encore à la poigne, cette fois pour expliquer les caractéristiques du lieu. Il me paraît difficile d'ignorer ce qui fait l'objet d'une si grande insistance : le mouvement de saisie est d'une importance fondamentale dans *Beowulf*.
- 56 L'image du héros empoigné dans les eaux par une créature dangereuse existe dans un passage antérieur. Beowulf est provoqué par le Danois Unferth qui, cherchant à mettre en doute sa supériorité, l'accuse à tort d'avoir perdu une compétition. Cette compétition opposait Beowulf à son ami Breca ; elle consistait à nager dans l'océan aussi longtemps que possible en se défendant des baleines à l'épée ! Beowulf était protégé des monstres marins par sa « cotte de mailles », *lic-syrce* (550). Synonyme de *leoðosyrce*, ce composé est fait de *lic* « corps » et de *syrce* « réseau, tissage », et il est qualifié de *hond-locen* « entrecroisé à la main » (551). Encore une fois, la sauvegarde du corps dépend d'un réseau de boucles métalliques entrecroisées. Tenu « dans la poigne » d'un monstre (*on grape*, 555), Beowulf est entraîné dans les profondeurs aquatiques mais réussit néanmoins à tuer l'animal. Il se laissera ensuite dériver jusque chez les Lapons (*on Finna land*, 580). Dans l'*Ancienne Edda*, Völund est dit être le fils du roi des Lapons.
- 57 Aussitôt arrivés dans la grotte, Beowulf et la mère de Grendel engagent le combat. Mais le guerrier frappe inutilement un corps protégé contre le fer. Plus tôt dans le texte, les compagnons du Gète cherchaient à porter secours à leur chef luttant contre Grendel, et ils tentaient en vain d'user de leurs épées, comme le corps de Grendel ne pouvait être blessé par du métal.

*Hie þæt ne wiston, þa hie gewin drugon,  
heardhigende hildemecgas,  
ond on healfa gehwone heawan pohton,  
sawle secan : þone synscaðan  
ænig ofer eorþan irenna cyst,  
guðbilla nan gretan nolde,  
ac he sigewæpnum forsworen hæfde,  
ecga gehwylcre.  
(798-805)*

[Ce qu'ils ne savaient pas, guerriers à l'esprit résolu, quand ils s'engagèrent dans la lutte et pensaient frapper de chaque côtés et chercher à porter atteinte à la vie de Grendel, c'est qu'aucune épée de combat, aucun des meilleurs fers sur terre ne pouvait le toucher, destructeur maléfique, car par un charme il avait conjuré les armes de victoire, chaque lame.]

- 58 On retrouve cette idée d'un rapport exceptionnel de Grendel avec le métal : le contact de ses mains avait suffi pour faire céder les bandes forgées de Heorot, et on apprend qu'il a les moyens d'annuler l'efficacité du fer sur son corps. Dans l'*Ancienne Edda* (*Hávamál* 148), Odinn, après avoir fait le récit de son sacrifice, donne la liste des incantations dont il a la connaissance ; la troisième le rend invulnérable aux armes de ses ennemis.

59 Grendel a le même pouvoir et il en est de la mère comme du fils. Beowulf se débarrasse donc de son épée rendue inutile par la science de ses adversaires. Cette épée, nommée Hrunting, lui avait été donnée par Unferth. Elle est décrite par la phrase *atertanum fah* (1459), « brillante ou ornée (*fah*) de branches (*tanum*) de venin (*ater*) ». Elle est « dure » (*stið*) et « ses bords sont d'acier » (*stylecg*) ; mais malgré ces qualités prometteuses, elle est inefficace (1531-1533). L'arme est encore désignée par le composé *wundenmæl* qui est construit sur *mæl* « la marque, le signe » et sur le participe passé du verbe *windan* « tordre ». Cette appellation a été comprise comme renvoyant aux motifs ornementaux de forme serpentine qui pouvaient orner une arme. L'épée est encore dite *wrættum gebunden* ; *gebunden* est le participe présent de *gebindan* « lier » et *wræt* signifie « ornement, incisions », suggérant des lignes gravées et entrecroisées sur la surface de la lame<sup>38</sup>. En d'autres termes, l'épée est couverte d'entrelacs. Cependant, le terme *searo* n'est pas employé ici, quand bien même la description de l'arme implique une œuvre de qualité, forgée par un artisan capable. Il faut probablement voir là un indice qui explique l'inefficacité de l'épée à l'égard de la mère de Grendel. L'arme n'est pas qualifiée par le terme *searo*, elle n'est pas en mesure de vaincre un être tel que celle-ci. Une distinction semblable différencie dans l'*Iliade* les armures couvertes de *daidala* de celles qui en sont dépourvues.

60 Aussi Beowulf a-t-il recours une fois de plus à ses mains : *strengre getruwode, / mundgripe mægenes*, « il se fia à sa force, à sa puissante poigne » (1533-1534). Beowulf avait enfermé le poing de Grendel dans sa main et avait disloqué l'épaule de sa victime. Ici, il empoigne la mère « par l'épaule » (*be eaxle*) et la jette sur le sol (1537)<sup>39</sup>. Un rapport est ainsi créé entre les corps agressés. Mais, contrairement à Grendel, la mère riposte : elle saisit le Gète de ses « poings féroces » (*grimman grapum*) et le fait tomber à terre (1542).

61 Puis, la mère de Grendel prend le dessus au littéral comme au figuré<sup>40</sup>.

*Ofsæt þa þone selegyst ond hyre seax geteah,  
brad ond brunecg; wolde hire bearn wrecan,  
angan eaferan. Him on eaxle læg  
breostnet broden; þæt gebearh feore,  
wið ord ond wið ecge ingang forstod.  
Hæfde ða forsiðod sunu Ecgþeowes  
under gynne grund, Gaeta cempa,  
nemne him heaðobyrne helpe gefremede,  
herenet hearde, ond halig God  
geweold wigsigor.  
(1545-1554)*

[Alors elle s'assit sur le visiteur de la halle et tira sa large dague aux côtés brillants ; elle souhaitait venger son fils, sa seule progéniture. Sur son épaule se trouvait la cotte de mailles entrelacée ; celle-ci protégea sa vie, elle interdit l'entrée par la pointe ou le tranchant. Le fils de Ecgþeow, le champion des Gètes, aurait péri sous le vaste sol si la cotte de bataille ne lui avait fourni son aide, solide trame de combat, et Dieu saint contrôla la victoire de la lutte.]

62 La mère désire venger son fils, sa seule progéniture. Le texte dit ensuite : *him on eaxle læg breost-net broden*, « une trame (net) entrelacée (*broden*) [qui couvre] le torse (*breost*) se trouvait (*læg*) sur son épaule (*him on eaxle*) ». Ainsi, le texte rappelle la mort de Grendel (seul fils) juste avant de mentionner l'épaule de Beowulf. Grendel est mort d'avoir l'épaule disloquée et l'épaule de Beowulf est couverte d'une cotte de mailles. En outre, les deux épaules sont associées par une ambiguïté grammaticale. La séquence est la suivante : la mère désire venger son fils ; son épaule est protégée. Le texte passe de

Grendel à Beowulf de façon implicite, obligeant à une compréhension rétroactive. Ce procédé crée un rapprochement entre les deux épaules, celle de Grendel et celle de Beowulf. Or, le parallélisme accentue l'opposition de leurs sorts : alors que l'épaule de Grendel fut disloquée, l'épaule de Beowulf est protégée par un réseau métallique sans lequel le héros serait assurément mort : sans « l'aide » (*helpe*) fournie par la cotte, Beowulf « aurait péri » (*hæfde forsiðod*) (1550, 1552).

- 63 Beowulf aperçoit bientôt le moyen de remporter la victoire.

*Geseah ða on searwum sigeeadig bil,  
ealdsweord eotenisc ecgum pyhtig,  
wigena weorðmynd ; þæt wæs wæpna cyst,  
buton hit wæs mare ðonne ænig mon oðer  
to beadulace ætberan meahte,  
god ond geatolic, giganta geweorc.  
(1557-1562)*

[Il vit parmi des entrelacs une lame bénie par la victoire, une ancienne épée d'ogres, aux tranchants solides, gloire des guerriers ; c'était la meilleure des armes, mais elle était au-dessus de ce que tout autre homme pouvait porter au jeu des combats, bonne et splendide, l'œuvre de géants.]

- 64 L'épée antique, la meilleure des armes, n'aurait pu être maniée par un autre. Beowulf la distingue *on searwum*. *Searwum* est le datif pluriel de *searo*. La traduction habituelle, suivie par Caroline Brady, est « parmi les armes »<sup>41</sup>. Mais l'épée se détache sur un tout connoté par le terme *searo*, et une traduction littérale pourrait être « parmi des artefacts intriqués » ou plus littéralement encore « parmi des entrelacs ». L'épée géante est donc proche de la cotte de mailles portée par Beowulf, œuvre de Weland, qui est dite *searofah*. Elle se distingue en ceci de l'épée ouvrée mais inefficace prêtée à Beowulf par Unferth. En même temps qu'il est doté de l'œuvre de Weland, Beowulf est capable de manier l'œuvre de géants. Seul capable d'affronter et de vaincre Grendel, il a dans sa poigne la force de trente hommes et il saisit une épée trop lourde pour être portée par un autre. Beowulf rejoint Grendel dans l'extraordinaire, dans la monstruosité.
- 65 Beowulf frappe son adversaire au moyen de l'épée exceptionnelle.

*He gefeng þa fetelhilt, freca Scyldinga,  
hreoh ond heorogrim, hringmæl gebrægd ;  
aldres orwena, yrringa sloh,  
þæt hire wið halse heard grapode,  
banhringas bræc ; bil eal ðurhwod  
fægne flæschoman. Heo on flet gecrong ;  
sweord wæs swatig ; secg weorce gefeh.  
(1563-1569)*

[Le guerrier des Scyldings saisit la poignée munie d'un lien, féroce et affreusement sombre, il brandit l'épée marquée d'anneaux, n'espérant plus vivre, il frappa furieusement, si bien qu'il l'atteint avec force au cou et brisa les anneaux osseux ; l'épée passa complètement à travers le corps condamné. Elle s'effondra sur le sol, l'épée était ensanglantée, l'homme se réjouit de son œuvre.]

- 66 Il saisit la poignée de l'épée et « brandit [l'arme] marquée d'un anneau », *hringmæl gebrægd*. *Gebrægd* est le prétérit de *gebregdan* qui désigne un mouvement rapide, l'action de tisser, d'entrecroiser et le geste de brandir. Quant à l'appellation de l'arme, elle est formée sur *hring* « anneau » et *mæl* « marque, signe ». Nous avons vu que la cotte de mailles est désignée par le même mot *hring*. Ainsi, l'anneau connote à la fois l'arme défensive forgée dans le passé par Weland et l'arme offensive forgée dans les temps anciens par des géants. La cotte et l'épée ont en commun leur ancienneté, le statut

surhumain de leurs auteurs et leur rapport à l'anneau. Or, le terme *hring* apparaît encore dans la description du coup mortel infligé à la mère de Grendel.

- 67 Féroce, le guerrier frappa avec colère, et l'épée « marquée d'un anneau (*hringmæl*) frappa (*grapode*) fortement (*heard*) contre le cou (*wið halse*) et cassa (*bræc*) les anneaux osseux (*ban-hringas*) ; l'épée (*bil*) tout entière (*eal*) passa à travers (*ðurhwod*) le corps (*flæschoman*) condamné (*fægne*) ». *Grapode* est le prétérit de *grapian* « saisir », et le sujet est cette fois l'épée gigantesque qui « attrape » le cou de la mère. Le contact violent a lieu au niveau de l'articulation du cou, et les cervicales sont alors fracturées. Le composé *ban-hringas* réunit les lignes lexicales de l'anneau (*hring*) et de l'os (*ban*). L'os est central dans la blessure à l'épaule de Grendel dont les jointures ou « boucles osseuses » (*ban-locan*) sont disloquées, et l'anneau est déterminant dans la fabrication de la cote de mailles « entrecroisée » (*locen*) qui précisément protège l'épaule de Beowulf ainsi que son torse appelé « chambre des os » (*ban-cofa*).
- 68 Puis il est dit que l'épée traverse le corps. Étant donné qu'il s'agit du cou, il faut comprendre que l'épée décapite la mère de Grendel ; ceci est confirmé par le récit ultérieur de Beowulf qui explique avoir « tranché la tête » de sa victime (*ic heafde becearf*, 2138). Le corps se dit ici *flæschoma* « couverture de chair »<sup>42</sup>. Ce composé réfère donc au corps comme à une enveloppe de chair qui recouvre l'ossature, en l'occurrence les anneaux des cervicales. N'apparaissant que deux fois, le mot *flæsc* ne forme pas à proprement parler une ligne lexicale, contrairement à *hring* « anneaux » et *ban* « os », et l'événement mortel reste donc clairement articulaire.

## Corps et production de lumière

- 69 La colère de Beowulf au moment de tuer Grendel et la mère de celui-ci est une rage guerrière. Beowulf mais aussi Grendel et le dragon sont dit *gebolgen*, participe du verbe (*ge-)**belgan*<sup>43</sup>. Le sens fondamental de ce verbe est « gonfler, augmenter de volume ». J'ai parlé du terme *bolg* en ce qui concerne l'arme de Cuchulainn, le *Gae Bolg*. Thomas O'Rahilly fait remonter *bolg* au celtique *\*Bolgos* = *\*bheleg* « éclat », renvoyant particulièrement à l'éclat de l'éclair, le synonyme latin étant *fulgur*<sup>44</sup>. Dès lors, *gebolgen*, tout en renvoyant à l'idée d'un corps en expansion, doit peut-être également s'entendre comme « fulgurant », c'est-à-dire comme étant une source de lumière et de chaleur. Ceci rejoindrait les descriptions de la rage guerrière de Cuchulainn.
- 70 P. Henry compare l'intensité de l'ardeur de Cuchulainn et de Grendel, l'un pour ses « distorsion et distension » et l'autre quand « ses yeux ou son front émettent de la lumière » tandis qu'il contemple ses futures victimes<sup>45</sup> : *him of eagum stod / ligge gelicost leoht unfæger* (726-727), « de ses yeux luisait une lumière hideuse semblable à une flamme ».
- 71 Par ailleurs, une lumière (*leoht*) survient immédiatement après la décapitation de la mère de Grendel. La tête est tranchée et le lieu brusquement s'éclaire.

*Lixte se leoma, leoht inne stod,  
efne swa of hefene hadre scineð  
rodores candel.  
(1570-1572)*

[Un éclat lumineux s'alluma, une lumière apparut à l'intérieur, tout comme la chandelle des cieux éclaire lumineusement le firmament.]

72 La lumière est comparée à rien moins que celle du soleil<sup>46</sup>. Ainsi, le meurtre de la mère de Grendel est suivi d'un événement extraordinaire : dans une ancre enfouie sous les flots, un éclat lumineux jaillit, qui illumine les lieux comme le ferait l'astre solaire inondant le ciel de lumière. Il me paraît remarquable de passer à côté d'une telle information. C'est pourtant le cas d'Andersson.

« L'extermination finale des monstres devrait être l'occasion de suprêmes réjouissances, mais le poète à nouveau se rétracte. Au lieu d'un hymne de libération, on nous offre la vue des compagnons de Beowulf sur le rivage, désespérant de l'issue, certains que Beowulf a succombé.<sup>47</sup> »

73 La scène des compagnons vient plus tard. Avant cela, le poète réunit non moins de sept termes pour décrire la lumière phénoménale qui baigne la grotte marine. Il est vrai que le lieu n'était pas totalement dépourvu de lumière, mais l'intensité de celle-ci n'était pas comparable à celle du soleil. En effet, Beowulf voit la « lumière du feu » (*fyr-leoht*, 1516) au moment d'arriver dans le repaire, et ce feu brille d'une « lumière pâle » (*blacne leoman*, 1517). En outre, du feu était visible chaque nuit à la surface des marais (*fyr on flode*, 1366). Ceci augmente encore l'importance du passage en question : Grendel et sa mère sont concernés par le feu.

74 Martin Puhvel insiste sur l'importance de l'illumination de la grotte<sup>48</sup>. Comme la cause de cette lumière n'est pas explicitement stipulée par le texte, Puhvel propose que la source de l'éclat est l'épée elle-même, car le motif de l'arme lumineuse existe dans la tradition celtique.

« Un [...] parallélisme existe dans le cas de la tradition mythique de l'épée lumineuse, elle-même, semble-t-il, à l'origine l'arme d'une divinité de la foudre, et connectée à un mythe de déicide aux vastes ramifications dont l'influence apparaît largement dans la littérature médiévale teintée de mythe, y compris, c'est possible, pour ce qui est de *Beowulf*.<sup>49</sup> »

75 Puhvel associe le meurtre d'une divinité et l'utilisation de l'arme-foudre qui est propre à cette même divinité. Nous avons vu qu'un dédoublement sacrificateur-sacrifié peut opposer deux personnages qui, à l'origine, relèvent d'une même entité. L'arme-foudre évoque le *Gae Bolg* de Cuchulainn, lequel vainc son *alter ego* Fer Diad au moyen de cette arme. L'opposition peut également être formulée en termes de divinité-héros. Thomas O'Rahilly l'explique en spécifiant la nature de l'arme employée.

« [L'arme] était forgée par le dieu de l'Autre Monde, le forgeron divin ; mais, dans les mythes, nous la trouvons en général aux mains d'une divinité plus jeune et aux apparences plus humaines, le héros, pourrait-on dire. Avec cette arme, le héros l'emporte sur son ennemi, le dieu de l'Autre Monde, ou dit autrement, il tue le dieu avec l'arme même de celui-ci.<sup>50</sup> »

76 L'arme est fabriquée par le forgeron divin qui devient victime de son arme. Dans *Beowulf*, l'arme défensive du héros a été forgée par Weland, le forgeron mythique. Quant à l'arme offensive, l'épée qui permet de décapiter Grendel et sa mère, elle a été fabriquée dans les temps anciens par et pour des géants. La poignée de l'épée est décrite plus tard comme étant « l'œuvre ancienne de géants » (*enta ærgeweorc*, 1679) et « l'œuvre de forgerons prodigieux » (*wundorsmiþa geweorc*, 1681). Grendel et sa mère ont un rapport à la métallurgie qui suggère une corrélation possible avec le double positif que serait Weland. Auquel cas, ils seraient les victimes surnaturelles, vaincues par le héros qui emploie, pour ce faire, l'arme même qui leur est propre.

77 L'épée, faite du « meilleur fer » (*irena cyst*, 1697), porte sur la poignée des « lettres runiques gravées » (*run-stafas*, 1695) qui racontent la fin des géants dans le Déluge et

qui révèlent le nom — resté inconnu — de celui pour qui l'épée a été forgée. Au début de l'œuvre, il est dit de Grendel qu'il « piégeait » ses victimes (*syrede*) et que les hommes ignoraient où « [ceux qui ont la science des] runes de Hel (*hel-runan*) évoluaient (*scriþað*) par leurs mouvements (*hwyrftum*) » (161-163). Le verbe *syrwan* (prét. 3 sing. *syredé*) est de la famille de *searo*. Grendel est compris dans la rubrique des *hel-runan* et connaît donc les runes<sup>51</sup>. Dans l'*Ancienne Edda*, Hel est le nom de la déesse de la mort et peut renvoyer à son domaine, soit l'Autre Monde. Ce mot fut conservé lors de la christianisation pour désigner l'enfer, lieu de tourments opposé au Paradis céleste. Ici, le sens religieux de *hel* est ambigu puisque le poète est probablement christianisé et que Grendel est un être néfaste. Cependant, la tradition païenne est présente par le biais d'une logique qui associe dans la même phrase les runes et l'idée d'entrelacs (*searo*) avec une mobilité du corps suffisamment particulière pour être désignée (*hwyrftum*). Cette association, qui n'a aucun sens dans une perspective chrétienne, est évocatrice d'Odinn et de Völund.

- 78 Enfin, l'épée de Grendel est dite *wreopenhilt ond wyrmfah* (1698), « sa poignée est torsadée et ornée d'un serpent ». Ainsi, l'arme associe le serpent (*wyrm*), les runes, les géants et les forgerons. Le mythe de Weland et celui d'Odinn donnent les indices d'une expérience corporelle de type initiatique nécessaire à l'acquisition d'un pouvoir supérieur, celui de la forge associé à une modification de la motricité pour Weland, celui de la connaissance des runes pour Odinn. Les runes et la forge sont réunies dans la description de la poignée, et l'emploi de cette arme dénotée par le mot « serpent » provoque un accroissement massif de lumière. Or, le serpent qui va tuer Beowulf est capable de produire du feu de son propre corps. Il est donc possible que la disjonction articulaire du cou soit mise en récit de façon à suggérer un événement corporel et non simplement l'utilisation d'un objet magique.
- 79 Pour cette raison, l'explication de Puhvel me paraît peu convaincante.
- « Le fait que le phénomène de la lumière soit décrit seulement après le récit de la décapitation ne peut être bien signifiant, comme la description de l'acte violent est bref et haletant - l'interrompre avec une comparaison d'une certaine longueur serait très bizarre.<sup>52</sup> »
- 80 Rien n'empêchait le poète de décrire l'épée comme lumineuse au moment où Beowulf s'en saisit, d'autant plus que l'acte violent en question ne fait pas l'objet d'une narration brève et haletante : elle s'étend sur soixante-dix lignes. Cependant, il est vrai que le substantif *brond* « feu » est employé ailleurs pour désigner une épée (1454). Et l'épée donnée à Beowulf par Unferth est appelée *beado-leoma* (1523) « lumière de bataille », mais précisément elle est inefficace, contrairement à l'arme des géants. Étant donné qu'il existe un terme signifiant « feu » qui s'utilise avec le sens d'« épée », on peut se demander pourquoi ce n'est pas ce mot qui a été choisi par le poète, s'il est vrai que l'éclat de l'ancre doit s'expliquer par la luminosité de l'arme.
- 81 Il est donc certainement significatif que la lumière jaillisse après la décapitation, ce qui d'ailleurs renforce l'hypothèse de Puhvel d'une influence de la tradition celtique dans *Beowulf*. Car nous retrouvons ainsi l'idée d'une production ignée étroitement associée au corps. Ou plus exactement, *le feu résulte d'un événement corporel violent engageant les articulations*. Chez Cuchulainn, le lieu de l'événement est son propre corps qui s'inverse en faisant jaillir des flammes, et le héros atteint son double, Fer Diad, au niveau des articulations. Les blessures infligées par Beowulf sont articulaires, et celle que subit la mère de Grendel est source de lumière.

- 82 L'épée des géants est trempée d'un sang empoisonné dont la chaleur fait fondre la lame.

*Sweord ær gemealt,  
forbarn brodenmæl; wæs þæt blod to þæs hat,  
ættren ellorgæst, se þær inne swealt.*

(1615-1617)

[L'épée avait fondu, l'arme marquée d'entrelacs s'était consumée ; la sang était trop chaud, l'étrange créature qui était morte était en elle trop empoisonnée.]

- 83 Revenu à la surface sain et sauf, Beowulf fait le récit de son combat sous-marin. Il explique comment il serait mort sans l'épée qui lui fut donnée de découvrir. Avec cette épée, il frappa la mère de Grendel, et la lame fondit, brûlée par le sang bouillant qui jaillissait du corps.

*þa þæt hildebil  
forbarn, brogdenmæl, swa þæt blod gesprang,  
hatost heaþoswata.*

(1666-1668)

[Alors l'épée de guerre marquée d'entrelacs fut consumée, comme le sang jaillissait, le plus brûlant des sangs de combat.]

- 84 Le sang jaillit (*gesprang*). Le verbe *springan* est employé dans le passage de la décapitation de Grendel sans qu'il s'agisse de liquide ou de sang ; c'est le cadavre, en effet, qui est sujet du verbe dans *hra wide sprong* (1588). À l'inverse, le sang est le sujet du verbe *gesprangan* en ce qui concerne la mère. Contrairement à la décapitation de Grendel, le meurtre de la mère engage l'idée de contenu propre au corps-enveloppe, d'autant plus que le texte réfère au corps en employant le terme *flaeschoma* « couverture de chair » quand Beowulf brise les cervicales de sa victime. Toutefois, les conséquences du meurtre sont une chaleur et une lumière surnaturelles et non le fait que le sang vide les veines. Ce dernier cas de figure apparaît ailleurs dans le texte : un coup fut asséné au roi suédois Ongentheow et « le sang jaillit de ses veines sous sa chevelure », *swat ædrum sprong / forð under fexe* (2966-2967). La mère de Grendel n'a pas un sang qui simplement coule des veines : son sang fait fondre le métal. Cet aspect corrobore l'idée d'une maîtrise du feu et du métal forgé, et correspond à l'idée présente dans la logique du corps articulaire d'un rapport exceptionnel au feu et à la métallurgie. Nul métal ne peut entamer Grendel et sa mère sauf le fer d'une épée d'origine antique dont la lame ne peut toutefois supporter le contact de leur sang brûlant.

- 85 La production de chaleur par le corps est on ne peut plus explicite dans la figure du dragon, *lig-draca* « dragon de feu » (2333). Comme le dit Tolkien, « dragons [...] are actually rare » (les dragons, en fait, sont rares)<sup>53</sup>. Il serait, dès lors, inadéquat de banaliser l'image de cet être long de cinquante pieds (3042-3043), dont la *forme* n'est jamais décrite si ce n'est par le composé *hring-boga* « plié en anneau » (2561). Le corps entier du serpent peut former un anneau : forme et position se confondent, soulignant encore une fois l'importance du signifiant *hring* dans la logique corporelle en œuvre. Le serpent est surtout caractérisé par ses mouvements, comme en attestent les phrases suivantes : *lyft-floga* « celui qui vole dans les airs » (2315), *widflogan* « celui qui vole au large » (2346), *lacende* « se mouvant avec rapidité » (2832), *stonc ða æfter stane* « il se mouvait avec rapidité le long des roches » (2288)<sup>54</sup>. C'est l'événement corporel qui est significatif avant tout et non le contour, la forme du corps ou les organes. Il n'est jamais dit que le dragon fût muni d'ailes.

- 86 *Leoma* désignait la lumière qui soudain éclaira l'ancre sous-marine après la victoire de Beowulf contre la mère de Grendel ; ce terme réfère également au feu produit par le dragon : *wide sprungon hildeleoman*, « des lumières (*leoman*) de bataille (*hilde*) jaillirent (*sprungon*) largement (*wide*) » (2582-2583). Le verbe *springan* a cette fois pour sujet la lumière produite par le serpent. Le dragon est « brûlant » (*byrnende*, 2272, 2569) et il est « entouré par le feu » (*fyre befangen*, 2274). Il fait jaillir « la lumière qui brûle » (*bryneleoma*, 2313) et « crache des braises » (*gledum spiwan*, 2312).
- 87 La fureur du dragon vient de ce qu'une coupe a été volée du trésor qu'il gardait depuis trois cents ans. Enragé, il détruit entièrement la forteresse des Gètes et fait fondre le trône (*gif-stol* « siège des dons », 2327) duquel Beowulf, devenu roi, exerçait sa souveraineté. Beowulf décide donc de se battre et, sachant que le bois ne pourra le sauvegarder des flammes ennemies, fait forger un bouclier de métal. Devant l'ancre du dragon, le guerrier « au cœur solide » (*stearc-heort*) « fit un bruit de tempête » (*styrnde*) ; « gonflé de rage » (*gebolgen*), sa « voix » (*stefn*) résonna, et il laissa sortir des « mots » (*word*) « de sa poitrine » (*of breostum*), faisant ainsi surgir « le gardien du trésor » qui « reconnut la parole humaine », *hordweard oncnioiw / mannes reorde* (2554-2555). La reconnaissance du langage humain implique chez le dragon, comme chez Grendel, un statut plus complexe que celui d'un animal ; le verbe employé est *oncnawan* « connaître, reconnaître ». Dans l'Ancienne Edda, *Le Lai de Fafnir* consiste principalement en un dialogue entre le dragon et le héros Sigurd, un dialogue suivant des règles rhétoriques strictes<sup>55</sup>. Dans *La Saga des Völsungs*, Fafnir est le frère de Otr et du forgeron Regin, père adoptif de Sigurd. Les trois frères sont des humains, fils de Hreidmar, mais Otr va devenir une loutre, tandis que Fafnir devient dragon après le meurtre de son père<sup>56</sup>. On voit par là qu'il est méthodologiquement indispensable de se départir de catégories conceptuelles préétablies. En l'occurrence, l'opposition humain-animal (ou monstrueux) n'aide pas à entendre ce qui se dit du dragon dans *Beowulf*.
- 88 Le combat entre Beowulf et le dragon est narré en plusieurs étapes. En un premier temps, Beowulf « brandit sa main » (*bond up abræd*, 2575) et « frappe » (*sloh*) le dragon de son épée Naegling ; mais celle-ci « faillit à sa tâche » (*gewac*) en percutant l'ossature ; la lame brille « sur les os », *on bane* (2575-2578). Les blessures efficaces dans le poème anglo-saxon fracturent les boucles, *loca*, ou les anneaux, *hring*, qui font office de jointure. Au lieu de frapper une zone intermédiaire — fatale dans la logique du corps articulaire —, l'arme de Beowulf atteint un plein osseux, n'ayant donc aucun effet notable. Il en est de la blessure du dragon comme de la blessure d'Ulysse adolescent : l'épée de Beowulf et la défense du sanglier percutent l'os, ne pouvant ainsi mettre la vie en danger.
- 89 En un second temps, Beowulf attaque à nouveau le dragon, plante son épée « sur la tête » de celui-ci (*on heafolan*, 2679), et l'acier « vole en éclats » (*forbærst*, 2680). Le Gète avait commis la même erreur en frappant la mère de Grendel d'un premier coup inutile « sur la tête » (*on hafelan*, 1521). Le crâne n'est pas une zone intervallaire, il est fait d'une continuité osseuse et le coup est de ce fait sans conséquence. Indemne, le serpent riposte et blesse son adversaire mortellement car la zone touchée est cette fois articulaire : *heals ealne ymbefeng / biteran banum*, « il saisit tout autour (*yambe-feng*) le cou entier (*heals ealne*) avec ses os aigus (*biteran banum*) » (2691-2692).
- 90 Il est remarquable que ce soit le mot *ban* « os » qui soit employé pour désigner ce avec quoi le serpent blesse Beowulf. Le mot a été rationalisé et traduit par « défense (d'animal)<sup>57</sup> », ce qui annule une fois de plus le travail du poète — décision d'autant plus

injustifiable que le mot signifiant « défense » est employé dans l'œuvre pour parler des monstres marins qui agressent Beowulf de leurs « défenses de combat », *hilde-tuxum* (1511). Il est possible, par contre, que *ban* renvoie aux dents du dragon, l'ivoire pouvant être assimilé à l'os. Ceci indiquerait que les dents étaient perçues comme des os externes — les seuls os externes du corps. Cependant, un terme désignant les dents en propre, *toþ*, est utilisé par Beowulf pour parler de Grendel, « tueur aux dents sanglantes », *bona blodig-toþ* (2082). Dès lors, il est crucial de respecter le choix du mot *ban* et de maintenir son sens premier sans chercher à simplifier le texte. Car c'est par cette occurrence supplémentaire que la ligne lexicale formée par la répétition du signifiant *ban* continue d'être tracée. Ainsi, les os du dragon, au lieu d'exploser comme les doigts de Grendel ou de se fracturer comme les cervicales de la mère, sont les armes corporelles qui servent à affecter l'articulation du cou de Beowulf en l'encerclant complètement. En d'autres termes, un cercle d'os aigus encercle des cercles osseux.

- 91 Beowulf est aidé par un guerrier, son parent Wiglaf, prince des Scylfings. Dans le troisième et dernier temps du combat, il est dit que Wiglaf eut « la main brûlée » (*sio hand gebarn*), comme il ne se souciait pas de la « tête » du dragon (*heafolan*) (2697). Le feu paraît donc devoir sortir de la tête du dragon. Puis, Wiglaf « frappa un peu plus bas » : *nioðor hwene sloh* (2699), l'épée s'enfonça et les flammes diminuèrent enfin. Nous avons vu l'importance de l'idée de relation dans la logique du corps articulaire. Les points clés sont situés relativement à ce qui les entoure : ils sont en dessus de, à la racine de, sous tel ou tel organe, etc. Dans ce passage de *Beowulf*, la façon de situer le point d'impact de l'arme est exemplaire : il ne s'agit ni d'un organe, ni d'une partie délimitée, ni même d'un point nommé, il s'agit d'une relation pure : « plus bas », *nioðor*, laquelle est nuancée par « un peu », *hwene*.
- 92 La tête a été désignée à plusieurs reprises et en particulier concernant l'action de Wiglaf. De ce fait, la relation spatiale du « un peu plus bas » paraît devoir s'entendre en rapport avec la tête, suggérant ainsi que Wiglaf a touché le cou du dragon. Il est possible, en outre, que le cou à proprement parler ne soit pas nommé car, s'il s'agit d'un serpent, son corps est continu.
- 93 Enfin, Beowulf reprend ses esprits et saisit « une dague mortelle » (*wæll-seaxe*, 2703) avec laquelle il pourfend « le serpent en son milieu », *wyrm on middan* (2705). L'adversaire est cette fois vaincu parce que le lieu corporel touché, contrairement au plein osseux précédemment frappé, est intermédiaire. Semblable au *kairos* homérique, le point vital est l'entredeux. L'idée d'un *milieu* du corps est investi ici par la logique du corps articulaire. Il pourrait l'être par la logique du corps-enveloppe, mais la mise en récit serait alors différente : le milieu du corps ne serait pas l'opposé de l'os sur lequel l'arme percute, il serait le torse dans lequel le cœur serait pourfendu ou le ventre qui laisserait les viscères se répandre. La critique a néanmoins décidé de voir dans la zone blessée le ventre mou du dragon<sup>58</sup>.
- 94 Pourtant, le texte ne nomme pas le ventre et il ne met pas en opposition les régions du corps du dragon à la façon de Saxo Grammaticus qui distingue la carapace hermétique du ventre mou, lieu de fragilité (*La Geste des Danois* II. 1). Au contraire, le serpent, dans *Beowulf*, est dit *nacod* (2273), terme qui a donné l'anglais moderne *naked*<sup>59</sup>. Le plus probable est qu'il s'agit ici d'une référence à la nature de l'enveloppe du serpent, laquelle n'est recouverte ni de plumes ni de poils. L'adjectif a été traduit par « lisse, à la peau lisse ». C'est bien tout le dragon qui est ainsi qualifié et il n'est donc pas pertinent de voir dans le ventre une zone de plus grande fragilité.

- 95 Après la victoire de Beowulf sur Grendel, un guerrier dans Heorot raconte l'exploit de Sigemund qui tua un dragon. Le dernier combat de Beowulf est ainsi annoncé. Le nom de Sigemund, héros Völsung, est alors très à propos, comme son sens est « main (*mund*) victorieuse (*sige*) » : Beowulf a vaincu son ennemi grâce à une main supérieurement puissante. Par ailleurs, l'adversaire de Sigemund est appelé *wrætlicne wyrm* (891) « serpent au corps orné », *wræt* désignant des ornements ou une œuvre d'art. Mais l'adjectif *wrætlicne* a été traduit en anglais par *wondrous*, soit « prodigieux, formidable ». Cette traduction fait disparaître l'idée impliquée par ce terme, à savoir l'existence d'une capacité technique par laquelle les œuvres et les ornements sont fabriqués. Le même adjectif est employé pour qualifier l'épée donnée à Beowulf par Unferth (1489), le collier exceptionnel offert par la reine des Danois, Wealhtheow, à Beowulf après sa victoire sur Grendel (2173), et le bouclier de fer que Beowulf fait forger pour se protéger des flammes du dragon (2339). Dans les trois cas, la capacité technique concerne la métallurgie.
- 96 La suggestion d'une capacité technique est, en outre, renforcée par l'association systématique du dragon avec un trésor fait d'artefacts forgés. Dans l'épisode final, le trésor est désigné à trois reprises par le nom *wræt* (2413, 2771, 3060). Ce terme est associé à la notion de lignes forgées dans la phrase *wrætta ond wira* (2413), *wir* désignant une ligne ou bande de métal<sup>60</sup> ; Swanton traduit ce terme par filigrane. Nous retrouvons ainsi une fois de plus la piste des entrelacs. Enfin, il est intéressant de noter que *wræt* est de la famille de *writan* « tailler, graver » qui a donné l'anglais moderne *to write* « écrire ». Le verbe *writan* est utilisé au sujet des runes gravées sur la poignée de l'épée trouvée par Beowulf dans l'ancre de Grendel (1688). Faite de lignes entrecroisées, l'écriture est une forme d'entrelacs. Par ailleurs, le verbe *writan* apparaît une seconde et dernière fois, précédé du préfixe *for-* (dans *forwritan*) avec le sens de « pourfendre, transpercer », quand Beowulf « pourfend le dragon en son milieu » : *forwrat [...] wyrm on middan* (2705). Ainsi que le verbe grec *graphein*, *writan* renvoie au geste d'entailler et associe la lettre et la blessure, comme elles sont toutes deux le résultat d'un même geste.
- 97 Nous avons vu que Grendel a lui aussi partie liée avec le pouvoir métallurgique. Or, la vision de sa tête ramenée par quatre hommes à Heorot est dite *wræt-lic* (1650), littéralement « au corps orné d'incisions, de filigranes », et son bras arraché est désigné par la phrase *searo-wundor* « prodige d'entrelacs » (920), soit qu'il fût capable de créer des entrelacs, soit qu'il fût porteur des lignes entrecroisées. Enfin, Beowulf désigne Grendel par la phrase *feond on frætewum* (962), traduit en anglais par « foe in trappings ». Le terme *frætwe* est proche de *wræt* et se traduit par « ornements, armure ou arme décorée (214, 2054), objet précieux (1207), trésor (2794) ». Le dragon de Beowulf est appelé *frætwa hyrde* « gardien des ornements ou du trésor » (3133). La phrase concernant Grendel peut donc se traduire par « ennemi en ornements » (il est dit qu'il ne porte pas d'armes : il ne s'agit donc pas d'armes ornées). Tout comme le dragon de Sigemund, Grendel porte les signes d'un savoir technique. On voit ainsi à quel point il est erroné de les réduire à la bestialité : ils sont dangereux parce qu'ils sont les détenteurs d'une science remarquable.
- 98 Sigemund pourfend le serpent et le fixe contre la paroi ; aucune zone corporelle n'est spécifiée. Par contre, il est dit que « le serpent brûlant fondit », *wyrm hat gemealt* (897). Le même verbe *gemeltan* « fondre » a été employé pour dire que l'épée géante avec laquelle Beowulf brise les cervicales de la mère de Grendel fondit (*gemealt*) au contact

d'un sang brûlant et empoisonné (1615-1617). Le corps orné du dragon fond comme du métal et s'associe aux corps mystérieux et brûlants de Grendel et de sa mère. Leur savoir technique s'exprime *par* et se lit *sur* leurs corps.

- 99 Après avoir été blessé mortellement au cou par le dragon, Beowulf saigne abondamment. Plusieurs termes sont employés dans le poème pour désigner le sang : *blod*, *dreor*, *swat* et *heolfor*. *Dreor* désigne spécifiquement le sang qui goutte et coule, le verbe *dreosan* signifiant « tomber » (849) ; *swat* a donné l'anglais moderne *sweat* « transpiration » et implique que le liquide sort du corps et se dépose sur la peau ; *heolfor* renvoie à ce qui se dit *gore* en anglais moderne, soit un sang possiblement chargé de débris charnels car provenant d'une blessure. Bosworth et Toller donnent *cruor* comme équivalent latin pour *heolfor*, tandis que pour *blod*, ils proposent *sanguis*. Par exemple, Grendel « boit le sang (*blod*) des veines (*edrum*) de Hondscio » : *blod edrum dranc* (742).
- 100 Pour montrer Beowulf ensanglanté, le poète utilise trois des quatre termes disponibles, à savoir *blod*, *dreor* et *swat* : *he geblodegod wearð / sawuldriore, swat yðum weoll* (2692-2693) « il devint sanglant de sang de vie, le sang jaillit à flots ». Le composé *sawul-driore* est formé sur *sawul* et *dreor*. *Sawul* a donné *soul* « âme ». Ce terme est traduit par « âme » ou par « vie ». En l'occurrence, il est traduit en général par « vie » puisqu'il est associé au sang. Le composé en question indique que le mot choisi lors de la christianisation pour référer à un concept relevant spécifiquement de l'immatériel entretenait à l'origine un rapport étroit avec la réalité concrète du corps.
- 101 *Swat* est employé ailleurs concernant le dragon. Parlant du combat qu'il anticipe, Beowulf juxtapose les « flammes mortelles » (*heaðu-fyres*) de son adversaire avec les mots *oreðes* « souffles » et *attres* « poisons » (2522-2523). Après que le Gète a hurlé pour faire sortir le serpent de sa caverne, il est dit que jaillit d'abord de la roche le « souffle » (*oruð*) du combattant, *hat hilde-swat* « brûlant sang de bataille » (2557-2558). L'emploi ici de *swat* crée un rapport ambigu entre le sang et les flammes. Il est possible que *swat* réfère ici à de la vapeur, comme le pense Swanton. Mais il est plus utile de remarquer que le même signifiant est employé pour désigner le sang. Car nous avons rencontré le même parallèle entre le sang et le feu dans les contorsions de Cuchulainn : un jet de feu puis un jet de sang jaillissent du sommet de sa tête après qu'il a inversé le sens de son corps et fait pivoté ses jambes. En outre, c'est le sang de la mère de Grendel — et non des flammes — qui fait fondre le métal, car, précisément, il est brûlant et empoisonné.
- 102 Beowulf, blessé au cou par le dragon, réalise qu'un « poison en lui » (*attor on innan*, 2715), « dans sa poitrine » (*on breostum*, 2714), le fait « brûler et enfler » (*swelan ond swellan*, 2713). Le héros est caractérisé dans cet épisode par des aspects qui, dans le combat contre la mère de Grendel, concerne cette dernière. En effet, elle utilise une dague (*seaxe*) — tout comme Beowulf ici-, elle est blessée au cou, et elle est emplie d'un sang empoisonné et brûlant. Ainsi, dans *Beowulf*, l'investissement narratif du sang associe celui-ci au feu et crée un lien entre Beowulf, la mère de Grendel et le dragon.
- 103 D'autres signifiants vont dans le même sens. Nous avons vu que la décapitation de la mère est suivie d'une luminosité si considérable qu'elle est comparée à celle du soleil, que le sang brûlant fait fondre le métal et que le dragon tué par Sigemund fond lui-même comme du métal. À son tour, le dragon de feu (*leg-draca*, 3040) abattu par Beowulf et Wiglaf est trouvé « brûlé par des braises », *gledum beswæled* (3041). Or, la dépouille de Beowulf doit être brûlée sur un bûcher funéraire, comme le veut la tradition païenne, et Wiglaf donne les ordres appropriés, expliquant que la « braise »

- (*gled*) va « consumer » (*fretan*) le guerrier, tandis que « le feu s'assombrit » (*weaxan wonna leg*) (3114-3115). Les termes *gled* (« braise ») et *leg* (« feu ») sont employés dans les deux cas, renforçant la similitude du sort de Beowulf et du dragon, tous deux brûlés.
- 104 Enfin, le plus remarquable reste l'emploi du mot *gewitte* « intellect, sens », dérivé du verbe *witan* « savoir, connaître », et qui a donné l'anglais moderne *wit* « esprit, entendement, intelligence ». Ce terme est utilisé uniquement concernant Beowulf et le dragon. Après avoir été blessé par le dragon, Beowulf reprend ses esprits : *pa gen sylf cyning / geweold his gewitte* (2702-2703), « le roi lui-même contrôla à nouveau son entendement ». Les traducteurs rendent *gewitte* par *thoughts* « pensées » (Gordon), *senses* « sens » (Swanton) ; Crépin écrit « [a]lors le roi se ressaisit en recouvrant ses sens ». L'adjectif dérivé *gewittig* est associé à *cwico* « vivant » et *wis* « conscient, sachant » (3093) quand il s'agit de dire que Beowulf n'a pas encore succombé, qu'il est toujours vivant, conscient et présent mentalement. En termes homériques, son *thumos* est encore en lui, il est toujours capable de donner un sens à ses sensations.
- 105 Pour ce qui est du dragon, Wiglaf raconte le meurtre de celui-ci en disant que le coup qu'il porta au serpent fit diminuer le « feu » (*fyr*) qui sortait « de son esprit, de son intelligence » : *of gewitte* (2881-2882). Je n'ai trouvé aucune traduction de *Beowulf* qui respecte le sens de *gewitte* quand il est question du dragon : Swanton, Jack, Donaldson, Heaney ont opté pour *head* « tête », Gordon pour *breast* « poitrine », Crossley-Holland pour *jaws* « mâchoires » et Crépin pour « cerveau » — ce qui reste la traduction la plus proche du sens exact. Ces diverses traductions cherchent à inscrire le corps du dragon dans une organicité qui résout en apparence le problème posé par le choix du poète de signifier que la source des flammes est l'intelligence du dragon.
- 106 Le poète aurait pu faire sortir le souffle brûlant de la tête (*heafod*) ou de la bouche (*muþa*) du serpent. Mais un organe ou un orifice déterminé n'est jamais nommé par lequel les flammes jailliraient, car le passage de l'interne à l'externe n'est pas ce qui motive l'événement corporel en question. En revanche, la capacité mentale du dragon indique la parenté de cette figure avec celles d'Héphaïstos, d'Hermès et de Völund, tous trois associés au feu et doués d'une motricité hors norme. Héphaïstos forge de multiples et mobiles *daidala* « au moyen de savantes réflexions » (ἰδυίησι πραπίδεσσιν) » (Il. XVIII, 481-482) et, tandis qu'il oppose aux flots du Xanthe son « souffle » (πνοίη) et sa « respiration » (ἄυτημή), c'est-à-dire la chaleur de ses flammes, il est qualifié de πολύμητις (« très sage, à la *métis* multiple ») et de πολύφρων (« très sensé, aux *phrénès* multiples ») (Il. XXI, 355, 366-367). Hermès *polutropos*, « aux retournements et aux inventions multiples », « émet du feu » (πῦρ ἀμαρύσσων, *Hymne homérique à Hermès*, 415) après avoir manifesté une mobilité et une intelligence supérieures. Enfin, Völund, forgeron légendaire capable de s'élever dans les airs, a entrelé « par ses pensées originelles » (*orþancum*, 406) la trame métallique qui protège l'épaule de Beowulf. Ainsi, la production de flammes et l'origine d'une création par une figure capable de maîtriser le feu ne sont pas à chercher dans une logique organiciste et technicienne, mais dans un phénomène qui associe de façon inextricable le physique et le mental en se manifestant par la motricité.
- 107 Tandis que Beowulf est associé à ses adversaires, Wiglaf est caractérisé par ce qui concernait Beowulf au temps de sa victoire, c'est-à-dire par des armes anciennes et efficaces : il porte « une cotte anelée » (*hringde byrnan*, 2615) et une « épée ancienne faite par les géants » (*ealdsweord etonisc*, 2616). En outre, son action engage sa main, à ceci près que la sienne est brûlée. L'information crée un rapport entre Beowulf et

Wiglaf, car la main de l'un est blessée après qu'il est dit que la main de l'autre est déficiente d'être trop puissante : *wæs sio hond to strong* (2684) — retournement notable quand on sait l'importance de la main dans ce texte. La main de Beowulf est devenue trop puissante, comme celle de Grendel capable de s'arracher à la poigne qui l'enserme. Enfin, c'est « avec ses mains » (*mid banda*, 2720) que Wiglaf lave le sang de son parent vaincu dont le corps tout entier va être livré aux flammes.

108 Quand au début de l'œuvre, Beowulf arrive en navire avec sa troupe, le guetteur danois le distingue, affirmant qu'il n'a jamais vu un homme aussi impressionnant, et il ajoute : *secg on searwum* (249), « un homme en entrelacs ». Il est généralement admis de traduire cette phrase par « un homme en armes », ce qui fait perdre la trace de la ligne lexicale de *searo*. Lors du combat avec le dragon, c'est Wiglaf qui est dit *secg on searwum* (2700), comme il vient de frapper le serpent « un peu plus bas ». Beowulf va mourir et la fonction du héros victorieux est endossée par son successeur.

109 Avant de trépasser, Beowulf veut connaître les trésors jalousement gardés par le dragon. Il envoie Wiglaf qui « porte le réseau d'anneaux » (*hringnet beran*, 2754) (soit la cotte de mailles) sous le toit de l'ancre. Le lieu renferme des monceaux d'objets précieux et en particulier une bannière.

*Swylce he siomian geseah segn eallgylden  
heah ofer horde, hondwundra mæst,  
gelocen leoðocræftum.  
(2767-2769)*

[Aussi il vit pendre une bannière entièrement d'or, haute au-dessus du trésor, un très grand prodige fait à la main, entrelacé par l'habileté du corps.]

110 Conçue par des « mains prodigieuses » (*hond-wundra*), la « bannière » (*segn*) a été « entrecroisée, entrelacée, tissée » (*gelocen*) par ce qui se dit *leoðo-craeftum*. *Croeft* est l'habileté ou la force tandis que *leoðo* est dérivé de *liþ* « articulation, membre » (Bosworth et Toller donnent le latin *artus*, *articulus*) ; *leoðo-craeftum* désigne donc l'habileté des membres et des articulations, autrement dit « l'habileté du corps comme tout articulé capable de mouvements adéquats ». L'origine de l'entrelacs est l'habileté du corps.

111 Le terme *segn* est un emprunt au latin *signum* « signe » et peut se traduire par « marque, preuve, enseigne, étendard, bannière ». « Une lumière émanait » de la bannière : *of ðam leoma stod*, éclairant le sol de la caverne couvert « d'objets précieux », *wræte*, litt. « incisions, filigranes » (2769-2771). L'entrelacement (*gelocen*) constitutif de l'enseigne est source d'une lumière qui permet à l'œil de Wiglaf de percevoir les « ornements gravés » du trésor. L'évocation d'une production de lumière crée un lien entre la décapitation de la mère de Grendel et l'enseigne du dragon. Dans le premier cas, la lumière est produite par une disjonction articulaire, dans le second, elle l'est par l'élaboration d'une structure entrelacée et jointe grâce à la mobilité de mains prodigieuses et à l'habileté des membres et des articulations. Ainsi, la production de lumière manifeste la relation qui existe entre les deux moments d'un événement de désarticulation et de réarticulation. Nous avons vu avec Sayers et Lincoln la portée de ce type d'événements duels, et j'ai proposé concernant l'*Iliade* qu'Homère, le poète articuleur, joint par le verbe ce que la blessure a disjoint. Dans *Beowulf*, les mains créatrices ont joint et entrelacé des lignes source de lumière après que les mains du combattant ont désarticulé le corps aux points de jonction du cou et de l'épaule.

- 112 La fréquente répétition de certains termes établit un parallèle entre les corps investis lors des trois combats, à savoir les corps de Beowulf, de Grendel, de sa mère et du dragon. Tous les quatre sont affectés au cou : Beowulf est tué par une blessure au cou, il a décapité Grendel et sa mère, et le dragon est atteint par Wiglaf un peu en dessous de la tête. L'agent d'une blessure devient lui-même le lieu de cette blessure. Grendel dévore les mains de Hondscio et perd son bras ; la mère décapite Æshere et Beowulf brise ses cervicales ; le Gète décapite Grendel et sa mère, puis le dragon le blesse au cou pour être enfin lui-même atteint dans la même région. L'ossature est systématiquement évoquée chez chacun des personnages, et les blessures importantes sont toutes articulaires.
- 113 La figure de Weland est présente non seulement par l'évocation de son nom, mais aussi par l'importance d'une métallurgie perçue comme une science puissante, par la référence à une motricité supérieure chez Grendel et chez le dragon, par une blessure par rupture des tendons, et enfin par l'idée d'un rapport entre le sacrifié et le sacrificateur, l'un et l'autre étant les deux faces d'une entité unique.
- 114 Le texte narre un événement qui se joue en plusieurs corps et qui concerne majoritairement l'ossature en tant que système articulé. La logique corporelle véhiculée dans le poème anglo-saxon repose sur une analogie entre le corps et l'artefact forgé. Le premier réseau lexical que nous avons observé est fait de termes qui renvoient au membre supérieur (épaule, bras, poing, main, paume, doigts, ongles), le deuxième concerne la métallurgie (réseau métallique, cotte de mailles, heaume, épée, poignée, forgeron, fonte du métal). Deux mots sont particulièrement importants : *loca* et *hring*. Tous deux concernent à la fois l'ossature et l'artefact métallique. *Loca* est employé quand il s'agit de la jonction des os de l'épaule et quand il est question des boucles de la cotte de mailles ; *hring* apparaît pour désigner les cervicales, le corps du serpent, la poignée de l'épée couverte de runes ainsi que la cotte de mailles. L'image de base repérable ici est celle de boucles enchâssées. Le maintien de cet entrecroisement circulaire assure la sauvegarde de la personne : celle-ci est en vie tant que la jonction des boucles osseuses persiste, et elle est protégée par la jonction de boucles métalliques quand la jointure des os est en péril. C'est le cas pour l'épaule de Beowulf sauvé par sa cotte de mailles.
- 115 En ce qui concerne le cou, l'image n'est pas celle d'un entrecroisement, mais elle reste cependant celle d'anneaux, et les anneaux osseux sont redoublés par un anneau métallique. En effet, juste avant de mourir, Beowulf « enlève l'anneau d'or [qui entourait] son cou » : *Dyde him on healse hring gyldenne* (2809), puis il le remet à Wiglaf. Cette information est remarquable : le mourant transmet à son successeur l'artefact métallique chargé de protéger l'articulation du cou, soit un anneau destiné à maintenir la jonction des anneaux osseux. L'artefact est si bien intégré au corps que le geste de l'enlever paraît être en lui-même le signe d'un trépas imminent, ce qui se dit : *sundur gedælan / life wið lice* (2422-2423) « diviser en deux la vie et le corps ».
- 116 Beowulf est appelé *hringa fengel* « seigneur des anneaux » (2345). Cette phrase est synonyme des formules qui désignent les rois, soit par exemple *beahhorda weard* « gardien du trésor d'anneaux » (921), *beaga brytta* « dispensateur d'anneaux » (35), *beag-gyfa* « donneur d'anneaux » (1102). Le terme employé dans ces composés est *beag*, si proche de *hring* que les deux mots sont interchangeable, comme en attestent les phrases *beagas dælde* « il distribuait des anneaux » (80) et *hringas dælan* « distribuer des anneaux » (1970). Étant donné l'importance de la ligne lexicale formée par *hring*, il est toutefois significatif que ce soit ce terme qui soit employé dans la phrase *hringa fengel*.

Nonobstant, la fréquence des formules indique que l'acte qui consistait à donner des anneaux était un aspect primordial de la fonction royale. Outre la richesse qu'ils conféraient, les anneaux étaient synonymes de protection physique.

- 117 La logique qui consiste à vouloir redoubler les anneaux des cervicales par un anneau métallique me paraît expliquer l'usage de combattre sans autre protection qu'une torque et des bracelets, comme ce sont les articulations qui doivent être protégées. Le chaudron de Gundestrup (Danemark, milieu du I<sup>er</sup> -III<sup>e</sup> siècles av. J.-C.) montre un personnage assis en tailleur, coiffé des bois d'un cervidé, tenant dans sa main droite une torque identique à celle qu'il porte au cou, et dans sa main gauche un serpent (cf. planche 1)<sup>61</sup>. La force de cette représentation évoque les images faites de serpents, de poignes et d'anneaux, élaborés tout au long du poème anglo-saxon. Les bois de cervidé rappellent Heorot, la demeure royale des Danois, dont le nom signifie « cerf ». Compris comme un dieu tutélaire, ce personnage paraît brandir le signe d'une puissance dont le sens s'explique sur son propre corps : l'anneau métallique est vital de ce qu'il redouble les anneaux du squelette.
- 118 Le terme *liþ*, *leoþu* est employé dans le composé *leoðo-syrce* « cotte de mailles [protégeant] les membres et articulations » (1505, 1890) et dans le composé *leoðo-cræft* « habileté des membres et des articulations ». Ce dernier terme est employé pour décrire la bannière dressée dans l'ancre du dragon, entreliée (*gelocen*) par l'habileté d'un corps articulé (*leoðocræftum*) (2769). Or *leoþ* signifie également « chant, poème, ode, vers » et *leoðocræft* « art poétique ». Lors du combat entre Beowulf et la mère de Grendel, *leoþ* renvoie aux sons (*guð-leod* « chant de bataille ») produits par l'épée percutant une tête invulnérable (1521-1522) ; il est dit que l'artefact « marqué d'anneaux » (*hring-mæl*), c'est-à-dire l'épée, « chanta » (*agol* prêt. 3 sing. de *agalan* « chanter »). Concernant la bannière du dragon, John Earle a traduit *gelocen leoðocræftum* par « lock'd by arts of song » (« entrelé par les arts du chant ») au lieu de « with skill of limbs » (« par l'habileté des membres »)<sup>62</sup>. Le plus juste serait, cependant, de ne pas choisir entre les deux traductions car le corps articulaire est précisément un corps qui se dit par le mouvement.
- 119 L'événement est celui d'une désarticulation simultanée à la création d'un signe, d'un sens, d'un symbole, telle la désarticulation du bras de Grendel ou encore le sacrifice védique du cheval par lequel les parties désarticulées et nommées sont transformées en autant d'œuvres d'art. L'événement est indissociablement concret et symbolique, physique et verbal. La jointure cède au moment même où s'invente l'entrelacs, artefact de liaison, créé par celui dont les articulations permettent des mouvements hors norme.
- 120 Les aèdes finnois récitaient leurs poèmes épiques — compilés au XIX<sup>e</sup> siècle par Elias Lönnrot et David E. D. Europæus sous le titre de *Kalevala* — selon une pratique très particulière : deux aèdes face à face, leurs genoux se touchant, croisaient leurs mains, la droite tenant la droite du voisin et de même pour la gauche ; puis ils tiraient alternativement sur une main et sur l'autre dans un mouvement avant-arrière croisé qui devait obligatoirement accompagner l'énonciation du récit sacré, énonciation qui elle-même se construisait sur un système d'alternance complexe et virtuose (cf. planche 8)<sup>63</sup>. Nous avons rencontré en Grèce l'idée d'une traction alternée simultanément contradictoire. En Finlande, où se laissa dériver Beowulf après sa victoire sur les monstres marins, un mouvement alterné et simultanément contradictoire a accompagné l'exécution orale d'une épopée ancestrale qui fut

véhiculée indissociablement par la parole et par le mouvement du corps jusqu'à sa mise par écrit au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

## NOTES

1. Voir Martin PUHVEL, « Beowulf and Irish Barde Rage », p. 42.
2. Richard NORTH, *op. cit.*, p. 172.
3. *Ibidem*, p. 172.
4. Donald BAKER et]. D. A. OGILVY, *Reading Beowulf*, p. 54.
5. Raymond TRIPP, « Grendel Polutropos », p. 43-69.
6. J'utilise les éditions de F. KLAEBER et de Michael SWANTON pour toutes les citations de ce texte, et je propose mes traductions.
7. Sherman KUHNS a fait l'étude de l'emploi et de l'étymologie de *aglæca*. Il s'agirait d'un emprunt à l'irlandais fait à l'époque préhistorique et ayant le sens premier de « jeune guerrier », « Old English *aglæca*-Middle Irish *oclach* », p. 223.
8. P. B. TAYLOR, « Swords and Words », *Sharing Story*, p. 127 (traduction de l'auteur).
9. James ROSIER, « The Uses of Association: Hands and Feasts in *Beowulf* », p. 10.
10. Le terme islandais *greip* désigne l'espace qui sépare le pouce des autres doigts, et le verbe *greifon* en haut-vieil-allemand correspond au latin *palpare*.
11. Ward PARKS, « Flying and Fighting », p. 11 (traduction de l'auteur).
12. Le verbe est *hrinan* « toucher, atteindre ». Il n'implique pas un choc de la main.
13. *Fyrbend*, litt. « bande de feu », c'est-à-dire forgée par le feu.
14. La victime s'appelle Hondscio (2076), litt. *hand-shoe* « chaussure de main », c.-à-d. « moufle ou gant ». Cette information est donnée par Beowulf dans la seconde partie du texte. Voir l'explication de J. ROSIER, *op. cit.*, p. 11.
15. Ceci rappelle le sens premier de *kleis* « clavicule » en grec. *Loca* a donné l'anglais moderne *lock, locker* (« boucle, serrure, verrou »).
16. Cf. glossaire de F. KLAEBER : (BONE LOCK-er), *joint, body* (« articulation, corps »). Klaeber renvoie également à HOOPS 94 pour le sens *muscles, flesh* (« muscles, chair »).
17. F. KLAEBER donne *lock, intertwine, link* (« fermer, entremêler, lier »).
18. Lana Stone DIETERICH, « Syntactic Analysis of Beowulf's Fight with Grendel », p. 5 (traduction de l'auteur).
19. *Ibidem*, p. 9-10.
20. *Ibid.*, p. 12 (traduction de l'auteur).
21. *Ibid.*, p. 17 (traduction de l'auteur).
22. Le verbe *berstan* (prét. 3<sup>ème</sup> plur. *burston*) « éclater, se casser » a donné l'anglais moderne *to burst*.
23. Edward IRVING, « The Text of Fate », p. 184 (traduction de l'auteur).
24. J. R. R. TOLKIEN, « *Beowulf*: The Monsters and the Critics », p. 27 (traduction de l'auteur).
25. *Ibidem*, p. 27 (traduction de l'auteur).
26. *Wundor* a donné l'anglais moderne *wonder*. Il est ici au datif pluriel et a valeur d'adverbe.
27. *Beadu* « bataille » + *scrud* « habit ».
28. Caroline BRADY, « "Weapons" in *Beowulf* », p. 111.

29. Cf. J. ROSIER, *op. cit.*, p. 10.
30. C. BRADY, *op. cit.*, p. 111.
31. J. BOSWORTH et N. TOLLER traduisent par « to move fast, swing, fling, draw, weave, knit », et A. T. HATTO (p. 146) par « to move quickly to and fro (as for example for a weaver's shuttle), to brandish, to draw (a sword), to weave, to braid (which is its surviving modern English form) ».
32. *Feng* est un dérivé de *fon* « saisir, empoigner » ; c'est un synonyme de *grap* et *gripe*.
33. C. BRADY, *op. cit.*, p. 118 (traduction de l'auteur).
34. *Ibidem*, p. 118.
35. P. B. TAYLOR, « *Searoniðas* : Old Norse Magic and Old English Verse », p. 114.
36. *Ibidem*, p. 115.
37. *Ibid.*, p. 115 (traduction de l'auteur).
38. Cf. A. T. HATTO, « Snake-Swords and Boar-Helms in *Beowulf* », p. 147.
39. Dans son édition de *Beowulf*, George JACK a modifié le *eaxle* (« épaule ») du manuscrit en *feaxe* (« cheveux ») pour des raisons d'allitération. Je ne crois pas que la prosodie soit un argument suffisant pour modifier le travail du poète, surtout quand il s'agit d'un mot aussi important dans l'économie du texte que le mot *eaxl*.
40. Au sujet de l'éventuelle connotation sexuelle de cette scène, voir Jane CHANCE, « Grendel's Mother as Epic Anti-Type of the Virgin and Queen ».
41. C. BRADY, *op. cit.* p. 119.
42. On retrouve encore cette idée à la ligne 2424. Lors des derniers instants de *Beowulf*, blessé lui aussi au cou, l'idée que la « vie » (*feorh*) du héros ne sera plus longtemps « enveloppée de chair » (*flaesce bewunden*, 2424) annonce son trépas et le départ de son « âme » (*sawol*) « hors de son torse » (*of hræðre*) (2819-2820). Sa mort venue, le Gète est incinéré sur un bûcher funéraire, et sa « maison osseuse », *banhus*, à savoir son « thorax », est « brisée » (*gebrocen*) par le feu « brûlant en son torse » (*hat on hreðre*) (3147-3148).
43. *Beowulf* 1539, 709, 2304, 2550, Grendel 723, le dragon 2304.
44. Thomas O'RAHILLY, *Early Irish History and Mythology*, p. 51-52.
45. P. HENRY, « *Furor Heroicus* », p. 237: « The incensity of their battle ardour is conveyed in physical distortion and distension in the one case, and in the light which is emitted from eyes or forehead. »
46. La comparaison du soleil avec une chandelle apparaît également aux vers 1965-1966.
47. Theodore ANDERSSON, « Tradition and Design in *Beowulf* », p. 230 (traduction de l'auteur).
48. Martin PUHVEL, *Beowulf and Celtic Tradition*, p. 25.
49. *Ibidem*, p. 26 (traduction de l'auteur).
50. T. O'RAHILLY, *Early Irish History and Mythology*, p. 60 (traduction de l'auteur).
51. Le mot *run* apparaît également dans les composés *run-wita* « conseillé », litt. « sage en runes » (1325) et *beadu-run* « runes de bataille » (501). Le « sage en runes » est Æschere, conseillé apprécié de Hrothgar, tué par la mère de Grendel, et les « runes de bataille » sont prononcées par Unferth, porte-parole de Hrothgar dont la fonction est de provoquer la colère du guerrier en mettant en doute sa bravoure. Les runes ont une puissance qui leur est propre et qui les différencie des paroles courantes désignées par le terme *word*.
52. M. PUHVEL, *op. cit.*, p. 37 (traduction de l'auteur).
53. J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, p. 19.
54. Le verbe *stincan*, du gothique *stiggan*, signifie « bouger avec rapidité ».
55. Voir à ce sujet l'excellent article de Judy QUINN, « Verseform and Voice in Eddic Poems : the Discourses of *Fáfnismál* ».
56. *La Saga des Völsungs*, chap. 14, p. 57-59.
57. Cf. F. KLAEBER et M. SWANTON.

58. Par exemple, Dennis CRONAN, « Wiglaf's Sword », p. 134, et Joseph L. BAIRD, « The Happy Hurt », p. 328-329 : tous deux parlent du « soft underbelly » (bas-ventre mou) du dragon. Cette reconstruction est en partie due à d'autres récits narrant le meurtre d'un dragon, et en particulier à celui que l'on trouve dans *La Geste des Danois* de SAXO GRAMMATICUS, livre II. 1. En effet, Frotho apprend que la carapace du dragon est impénétrable mais qu'il peut, en revanche, plonger son épée dans les entrailles du monstre au niveau de l'extrémité inférieure du ventre. Dans *Le Lai de Fafnir (Ancienne Edda)*, Sigurd creuse une fosse de laquelle il perce le cœur du dragon. Dans *La Saga des Völsungs*, Sigurd, d'une fosse également, pourfend le dragon sous l'épaule gauche (chap. 18, p. 63). Puis il boit le sang et mange le cœur de Fafnir, ce qui lui confère la sagesse et la capacité de comprendre le chant des oiseaux.

59. Ce mot est employé une seconde fois dans *Beowulf* au sujet d'une épée (2585).

60. *Wir* a donné l'anglais moderne *wire* « fil métallique ».

61. D'autres exemples existent, voir Barry CUNLIFFE, *L'Univers des Celtes*, par exemple p. 87 et p. 105.

62. R. TRIPP, « The Restoration of Beowulf 2769B and 2771A », p. 248-249, note 15 : John EARLE, *The Deeds of Beowulf*, Oxford, 1892, p. 188.

63. *Kalevala*, Compilé par Elias LÖNNROT, trad. Francis Peabody MAGOUN, Jr., voir p. 380-382 : « Porthan on Ceremonial Peasant Singing ».

## Chapitre V. Lancelot et le sens des blessures

---

Ils ressemblaient à des êtres vivants. Leur aspect  
 était celui de brandons enflammés ; c'était  
 comme une vision de torches ; entre les vivants  
 c'était comme un va-et-vient ; et puis il y avait la  
 clarté du feu, et sortant du feu, des éclairs.

Et les vivants s'élançaient en tous sens : une  
 vision de foudre. Je regardai les vivants, et je vis à  
 terre, à côté des vivants, une roue, pour chaque  
 face.

[...] Elles [les roues] étaient imbriquées l'une dans  
 l'autre. Lorsqu'elles avançaient, elles allaient  
 dans les quatre directions ; elles n'obliquaient pas  
 en avançant.

Ézéchiél 1 : 13-17

### La technique littéraire des entrelacs

- 1 La notion d'entrelacs est déterminante dans *l'Iliade* comme dans *Beowulf*. Or, elle a servi à désigner une technique littéraire, selon un parallèle établi avec les entrelacs picturaux propres à un certain art médiéval. Dans les pages qui suivent, je propose une redéfinition de cette technique au vu des résultats obtenus dans les chapitres précédents.
- 2 En 1918, Ferdinand Lot employa le terme d'*entrelacement* pour définir la technique narrative du *Lancelot en prose*<sup>1</sup>. Il fut suivi en 1966 par Eugène Vinaver qui reprit le sujet dans une allocution présidentielle<sup>2</sup>, et la conférence devint un chapitre de son livre publié en 1971, *The Rise of Romance*, le chapitre s'intitulant « The Poetry of Interlace ». Vinaver s'intéressait aux auteurs arthuriens des cycles en prose du XIII<sup>e</sup> siècle. En revanche, John Leyerle en 1967, Lewis Nicholson en 1980 et Morton Bloomfield en 1986 analysèrent la possible relation de l'art des entrelacs avec le poème anglo-saxon *Beowulf*.

- 3 Bien que tous utilisent la même appellation, les critiques ne s'accordent pas sur les implications d'une analogie entre les entrelacs picturaux et d'hypothétiques entrelacs littéraires. Le sens de base de l'entrelacs est défini par Bloomfield comme indiquant un entrecroisement physique tel qu'il peut exister dans un tissu ou dans les enluminures, en particulier dans les bordures où diverses bandes passent les unes sur les autres<sup>3</sup>. Pour Vinaver, l'entrelacs est caractéristique de l'art roman.
- « Les Historiens de l'art roman nous ont montré, entre autres, que l'ornement dit "en ruban" ("ribbon ornament"), qui n'a ni commencement ni fin et surtout qui n'a pas de centre [...], est néanmoins une composition remarquablement *cohérente*. Il comporte la même combinaison d'acentricité et de *cohésion* qui caractérise la structure des romans cycliques.<sup>4</sup> »
- 4 « La progression linéaire est abandonnée en faveur de motifs entremêlés<sup>5</sup> », comme les aventures des chevaliers et les thèmes qui en font partie s'entre-croisent constamment, étant annoncés à l'avance ou évoqués après avoir disparu de la scène.
- « Le thème est alors à nouveau abandonné, mais il revient périodiquement, tandis que, dans les intervalles, d'autres thèmes font surface, chacun segmenté en fragments semblablement courts, segments tous soigneusement tissés les uns avec les autres, entrefiés, lacés, noués ou tressés comme les thèmes dans un ornement roman pris dans un mouvement constant de complexité illimitée.<sup>6</sup> »
- 5 L'entrelacs littéraire est constitué, d'après Vinaver, de thèmes et de lignes narratives, l'entrelacs relevant donc de l'agencement de l'intrigue<sup>7</sup>. Le texte commence par les aventures de tel chevalier, puis fait disparaître celui-ci pour enfin retourner au même personnage en un point du récit qui respecte le temps écoulé. Ce serait en ce sens qu'il existerait un parallèle entre des lignes narratives et les lignes d'un entrelacs ornemental : dans les deux cas, les lignes semblent continuer d'exister quand bien même elles ne sont pas offertes à la vue, et ce jusqu'au moment où elles font à nouveau surface.
- 6 Leyerle voit une analogie entre les entrelacs picturaux et littéraires dans l'art anglo-saxon des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles.
- « Depuis la haute période anglo-saxonne il existe des milliers de dessins d'entrelacs, ayant survécu dans les enluminures des manuscrits ou dans les gravures faites sur des os, sur les pierres et sur les ornements métalliques des armes et des bijoux. Ils sont si prolifiques que le septième et le huitième siècles pourraient à juste titre être connus comme la période des entrelacs.<sup>8</sup> »
- 7 Il est clair pour Leyerle que les entrelacs picturaux ont des parallèles littéraires aussi bien dans la structure que dans le style. Aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles, les auteurs anglais qui écrivaient en latin produisaient dans leurs écrits des entrelacs, « tresses verbales dans lesquelles d'allusives références littéraires du passé croisent et recroisent le sujet présent<sup>9</sup> ». Il s'agit donc cette fois d'entrelacs doublés d'intertextualité. Les auteurs décrivaient leur technique par les phrases *ingere certa* ou *texere certa* « fabriquer ou tisser des entrelacements »<sup>10</sup>. Enfin, Leyerle reconnaît l'art de l'entrelacs dans la structure de *Beowulf* : « Le poète entrelace [...] des épisodes afin de produire des juxtapositions impossibles dans une narration linéaire<sup>11</sup> ». L'entrelacs, pour Leyerle comme pour Vinaver, est un principe d'organisation de la diégèse, il s'agit de lignes narratives (« narrative threads »).
- 8 Bloomfield, par contre, met en cause l'analogie de l'entrelacs ornemental avec les lignes narratives d'un texte, pour cette raison que l'élément de base d'une narration est la séquentialité<sup>12</sup>.

« En peinture nous pouvons voir et comprendre (quand bien même incomplètement) plusieurs événements ou objets (ou personnes) présents au même moment, alors que dans la lecture nous ne pouvons pas lire au sujet de deux événements en même temps afin d'obtenir (quand nécessaire) l'illusion de la simultanéité.<sup>13</sup> »

- 9 Les lignes narratives peuvent se succéder étroitement, mais elles ne peuvent pas s'entremêler, et il serait vain que le lecteur, cherchant à suppléer à cela et à produire de la simultanéité, lise deux passages en même temps.
- 10 « Contrairement à l'art plastique, la nature même de la narration impose une seule ligne d'action à la fois. Cette réalité de l'art verbal rend impossible un entrelacs basé sur des événements simultanés<sup>14</sup> ». Bloomfield souligne enfin que l'usage de plusieurs lignes narratives est un lieu commun dans la littérature de toutes périodes et de tous pays<sup>15</sup>, ce procédé n'est pas propre aux auteurs médiévaux. Je partage cet avis que la complexité d'une intrigue ne suffit pas à légitimer une analogie avec l'entrelacs pictural.
- 11 Lewis Nicholson s'inscrit à la suite de Vinaver et de Leyerle mais s'attache à observer plus particulièrement ce qu'il appelle la microstructure du texte<sup>16</sup>.
- « Le poème abonde en motifs, mots clés et phrases, allusions et métaphores qui sont répétés et diversifiés ; ce qui apparaît en premier comme un méandre dépourvu de plan ressemble graduellement à une narration entrelacée ou à une tapisserie, tandis que nous observons comment les petits détails s'intègrent dans une composition cohérente avec plusieurs thèmes emboîtés.<sup>17</sup> »
- 12 Les analyses proposées tiennent compte de l'agencement des mots mais, pour définir sa méthode, Nicholson, tout comme Vinaver et Leyerle, se base sur les notions de thème et de motif. Or ces notions ne sont jamais définies par les critiques, certainement parce que leur sens paraît évident. Ce sens me paraît vague : les termes en question peuvent englober indifféremment un personnage, une idée, un objet, une action, un événement, une figure de style, etc., le seul dénominateur commun étant la répétition.
- 13 Vinaver donne un exemple de thème pris dans le *Lancelot en prose*. Le thème est l'aventure entreprise par Lancelot qui accepte de venger un chevalier blessé à la tête par une épée et dans le corps par deux lances. Leyerle, quant à lui, choisit quatre passages qui concernent un même *personnage*, Hygelac. Il explique comment ces passages participent du thème majeur de *Beowulf*, à savoir « la contradiction fatale présente au cœur de la société héroïque » : « Le héros suit un code qui exalte une volonté indomptable et la valeur dans l'individu, mais la société requiert un roi qui agisse pour le bien commun, non pour sa gloire personnelle<sup>18</sup> ». Le thème est donc une *idée* exprimée par la mise en scène d'un *personnage*. Enfin, Nicholson se concentre sur une *métaphore* : la métaphore du corps comme maison<sup>19</sup>. Ainsi, chaque critique emploie la notion de thème à sa façon.
- 14 L'analyse de Nicholson sur la métaphore du corps comme maison est intéressante, mais elle comporte une difficulté explicitée par l'auteur lui-même : « Il n'y a dans *Beowulf* que peu d'associations directes ou ouvertes (« direct or open associations ») de la maison avec le corps humain<sup>20</sup> ». C'est un problème puisque le thème proposé par Nicholson est la métaphore elle-même. Si la métaphore apparaît rarement, alors il n'est pas pertinent de la présenter comme thème. Nicholson propose donc d'observer la juxtaposition du mot « maison » et de toutes références à ce qui relève de l'humain. L'un des exemples qui lui paraît le plus convaincant est celui du destin de Heorot, la grande demeure des Danois.

« L'un des exemples les plus impressionnants de la façon dont le poète entrelace les motifs de la maison et du corps est initié tôt dans le poème avec l'annonce simple et apparemment sans lien que la grande halle des Danois est terminée et qu'elle fait face à une destinée sombre et incertaine.<sup>21</sup> »

- 15 Le passage cité par Nicholson montre la demeure attendant les ravages du feu. Il n'y est fait aucune référence au corps.
- 16 Pourtant, la métaphore de la maison existe bien dans un composé signifiant « maison osseuse ». Beowulf raconte comment il tua le champion franc Dæghrefn : « sa poigne cassa (*gebræc*) la maison osseuse (*banhus*) (à savoir la cage thoracique) de son adversaire (2508) ». La même phrase est employée pour décrire l'action du feu sur la dépouille de Beowulf étendu sur son bûcher funéraire : *banhus gebrocen* (3147), « la cage thoracique est cassée » par les flammes. Plutôt que d'isoler l'idée de maison pour parler de métaphore, il est préférable de prendre en compte l'association répétée de *hus* « maison » et de *ban* « os » avec le verbe *ge-brecan* « casser ». Car on voit le danger de baser une analyse concernant le corps sur l'idée de métaphore : c'est le meilleur moyen de perdre la trace d'une logique corporelle. Avant de réfléchir en termes de rhétorique et de symboles au sujet d'un texte comme *Beowulf*, il convient de mettre en évidence ce qui est nommé du corps. En l'occurrence, l'importance de l'ossature prévaut largement, nous l'avons vu, sur l'idée de maison.
- 17 Charles Méla, dans le préambule de *La Reine et le Graal*, donne la clé de la technique de l'entrelacs : « [C]e qui est, dans l'entrelacs, véritablement aux commandes, n'opère que sous le couvert des mots, lesquels se miment et se riment effrontément, histoire sans doute de mieux résonner!<sup>22</sup> ». *L'entrelacs s'élabore par l'organisation des signifiants*. Cette conception limite grandement le nombre des textes pour lesquels il est pertinent de parler de technique de l'entrelacs. Le deuxième point le plus important concernant les entrelacs littéraires a été formulé par Vinaver décrivant la technique des auteurs arthuriens.
- « [La méthode] consistait moins à expliquer l'action en tant de mots qu'en forgeant des liens signifiants et tangibles entre des épisodes à l'origine indépendants ; elle visait à établir, ou tout du moins à suggérer, des relations entre des thèmes jusque là sans rapport.<sup>23</sup> »
- 18 Vinaver souligne ici ce qu'il y a de plus spécifique à la technique de l'entrelacs : *la mise en rapport*. La répétition crée une relation. Ainsi, la technique des entrelacs peut être reformulée comme suit :

1. La ligne d'un entrelacs littéraire est constituée de la réitération d'un signifiant. La ligne formée par la répétition du signifiant croise d'autres lignes similaires et participe alors à la formation d'un réseau lexical. Par exemple, une phrase comme *hond-locen lic-syrce* (551) est le croisement de quatre lignes fondamentales dans *Beowulf* à savoir celles de « la main » (*hond*), de « la boucle entrecroisée » (*locen*), de « l'entrelacs-cotte de mailles » (*syrce*) et du « corps articulé » (*lic*). On peut parler ici de simultanéité car il n'est pas question de lignes narratives mais d'association lexicale.
2. Ce qui est formulé au moyen de l'entrelacs n'est jamais explicité en tant que tel. C'est en ceci que consiste la spécificité de cette technique littéraire : l'organisation du texte élabore un sens - démontrable par l'analyse — qui reste non formulé au niveau de l'intrigue. Il s'agit d'observer le croisement répété de certaines lignes lexicales et de *mettre en relation ces points de croisement*. Alors apparaît progressivement l'image constitutive de l'entrelacs littéraire. La portée signifiante d'une phrase comme *hond-locen lic-syrce* n'est compréhensible que par l'observation des autres occurrences des termes qui la constituent. Tandis que le motif a un sens donné qui se répète ailleurs, le croisement lexical n'a de portée qu'en ce qu'il fait partie

d'un tissu verbal particulier ; son sens n'est jamais donné en tant que tel au niveau des lignes narratives, *il a lieu par le texte*. Nous avons vu dans l'*Iliade* et *Beowulf* qu'il s'agissait d'événements corporels ; il en va de même pour *Le Chevalier de la Charrette*.

- 19 C'est l'enseignement de Charles Méla qui m'a appris l'importance cruciale de prendre un texte au pied de la lettre, et c'est en appliquant cette méthode soucieuse de respecter le choix des mots et leur organisation que j'ai fait l'analyse du *Chevalier de la Charrette*.
- 20 Roger Sherman Loomis s'est offusqué à l'idée qu'un héros puisse s'humilier pour une femme : « La soumission abjecte de Lancelot aux caprices de la Reine dépasse les limites du croyable, et la matière de l'histoire part souvent à vau-l'eau<sup>24</sup> ». Cherchant à prouver l'ineptie de certains passages, Loomis renvoie à l'épisode du peigne porteur des cheveux adorés par le chevalier, puis continue ainsi :
- « Une autre fois, il [Lancelot] est si perdu dans la contemplation de sa dame qu'il est mis au défi trois fois par un chevalier et qu'il est précipité de son cheval dans un gué avant de revenir à lui. Plus tard, en entendant la fausse annonce de la mort de Guenièvre, il fait une tentative de suicide en plaçant un nœud coulant autour de son cou, attachant la corde fermement à l'arçon de sa selle et se laissant tomber. Il semble que nombre de lecteurs médiévaux, y compris l'auteur du *Lancelot en prose*, aient pris ces aberrations avec une certaine solennité, mais Chrétien était bien trop sain. Son Lancelot est une caricature, un Don Quichotte.<sup>25</sup> »
- 21 Loomis explique que ce dont Chrétien fait la caricature est la religion de l'amour qui contaminait depuis le Sud les cercles littéraires de France. Quand bien même Loomis est un grand érudit, son argument est le résultat d'une lecture superficielle. Le critique réduit les épisodes à l'intrigue en les résumant. Ce faisant, il montre qu'il est resté aveugle au travail du poète — ce qui d'ailleurs ne l'empêche pas de décider de l'état de santé mentale de celui-ci : « Chrétien was far too sane » (Chrétien était bien trop sain).
- 22 Je vais prendre en compte l'organisation des signifiants en cherchant à cerner une logique qui nécessite d'être assez naïf pour prendre au sérieux les paroles de l'auteur, « [a]ussi convient-il d'être dupe pour devenir quelque peu entendu<sup>26</sup> ». Je vais prêter attention principalement — mais non exclusivement — aux synonymes de *lanière* (courroie, rêne, lacet, etc.) et aux passages dans lesquels les lignes formées par la répétition de ces termes croisent des lignes lexicales constituées par des signifiants référant au corps (cuisse, cou, doigt, épaule, etc.).

## Intégrité corporelle et transgression

- 23 Absorbé par son amour pour la reine Guenièvre, Lancelot reste sourd aux menaces proférées par le gardien d'un gué. Celui-ci charge, et l'amant se trouve propulsé dans les flots. Lancelot recouvre ses esprits au contact de l'eau et défie le chevalier : il veut le tenir d'une main par le frein de son cheval, et l'adversaire approche.

Lors vient li chevaliers avant  
 Enmi le gué et cil le prant  
 Par la resne a la main senestre  
 Et par la cuisse a la main destre,  
 Sel sache et tire et si l'estraint  
 Si duremant que cil se plaint,  
 Qu'il li sanble que tote fors  
 Li traie la cuisse del cors.  
 (803-810)

[Le chevalier s'avance alors jusqu'au milieu du gué, et lui le saisit par la rêne, de la main gauche, et par la cuisse, de la main droite, et le tire et le serre tellement fort que l'autre gémit, car il a l'impression qu'il lui arrache tout entière la cuisse du corps.<sup>27</sup>]

24 La revanche de Lancelot consiste à tirer sur la cuisse du chevalier, et il tire si fort que la victime sent sa jambe se séparer de son corps. Cette action étonnante est formulée de la façon suivante : Lancelot empoigne la rêne du cheval de la main gauche, la cuisse du cavalier de la main droite, puis tire. La mention juxtaposée de la main gauche et de la main droite crée un parallèle entre la rêne et la cuisse. Mais le cheval ne souffre pas de la poigne de Lancelot ; c'est le corps du chevalier qui est menacé dans son intégrité. Le passage concerne donc 1) une traction, 2) une lanière (la rêne) et 3) une cuisse presque arrachée.

25 Puis Lancelot lâche son emprise, et les deux chevaliers engagent le combat. Bientôt le défenseur du gué se retrouve dans l'eau : « [...] el gué tot plat desoz le flot, / Si que l'evessor lui reclot » (851-852) [dans le gué, tout à plat, au fond de l'eau qui se referme sur lui]. Un instant plus tôt, Lancelot a été lui-même renversé dans l'eau par le défenseur : « Et fiert celui si qui l'abat / Enmi le gué tot estandu » (762-763) [Et il vient le frapper, au point de l'abattre tout à plat au beau milieu du gué]. Le plongeon de Lancelot et celui du défenseur du gué résultent en la même image d'un corps étendu au milieu des eaux. Lancelot tombe tout étendu et le défenseur tout plat ; Lancelot tombe au milieu du gué et l'eau se referme sur le défenseur. Dans l'épisode qui précède le passage du gué, une demoiselle décrit le Pont de l'Épée et le Pont sous l'Eau à Lancelot et à Gauvain. Les deux ponts sont les seules voies d'accès au pays de Gorre où la reine Guenièvre est tenue prisonnière. La demoiselle insiste sur le fait que le Pont sous l'Eau se situe au milieu des eaux exactement.

Et s'a des le pont jusqu'au fonz  
Autant desoz corne desus,  
Ne deça moins ne dela plus,  
Einz est li ponz tot droit enmi.  
(658-661)

[Et il y a sous le pont jusqu'au fond autant d'eau qu'il y en a au-dessus, ni moins par ici, ni plus par là : le pont est exactement au milieu.]

26 La demoiselle indique ensuite la route à suivre aux deux chevaliers, l'un ayant opté pour le Pont sous l'Eau et l'autre se dirigeant vers le Pont de l'Épée. Mais, alors que Lancelot s'engage en direction du Pont de l'Épée, il se plonge dans la pensée de son amour et se retrouve bientôt étendu au milieu d'un gué.

27 Le signifiant *cuisse* apparaît ailleurs. Lancelot est accompagné d'une demoiselle et se retrouve nez à nez avec le prétendant de celle-ci. Ils sont sur un chemin de forêt très étroit : deux chevaux ne pourraient s'y tenir côte à côte (1505). La demoiselle ne partage pas les sentiments de son prétendant et daigne tout juste répondre à son salut. Ce peu, néanmoins, suffit à la joie de l'amoureux qui saisit la demoiselle par la rêne (« l'a par la resne del frain prise », 1568). Il veut l'emmener avec lui, mais c'est sans compter avec Lancelot qui se doit de protéger la jeune fille. Il s'agit, dès lors, de trouver un espace qui permette le duel. Comme le prétendant doit se retourner sur le chemin étroit, il s'inquiète pour la cuisse de son cheval.

« Ja iert mes chevax si destroiz,  
Einçois que ge corner le puisse,  
Que je crien qu'il se brit la cuisse. »  
(1620-1622)

[« Mon cheval y est déjà si serré qu'avant qu'il puisse faire demi-tour, je crains de lui briser la cuisse. »]

- 28 Ici comme dans l'épisode du gué, quelqu'un est tenu par une rêne, et une cuisse est mise à mal. Ainsi que la cuisse du défenseur du gué est serrée par la main de Lancelot, le corps du cheval est serré dans l'étréitesse du chemin. Étant donné que le corps du cheval est déjà serré alors qu'il suit le chemin en longueur, le pivotement paraît impossible. Pourtant, dans une grande détresse (1623), le cavalier et sa monture font demi-tour. Les limites contraignantes du passage paraissent avoir été transgressées.
- 29 Ailleurs, Lancelot rencontre une famille originaire du pays de Logres, retenue prisonnière au pays de Gorre : « Il estoient la an serre / Et prison tenu i avoient / Molt longuement » (2052-2054) [Ils y étaient enfermés et ils y vivaient en captivité depuis bien longtemps]. L'expression « an serre » fait voir la captivité comme un enserrement. Lancelot rencontre cette famille enfermée au pays de Gorre alors qu'il n'a pas encore passé le Pont de l'Épée qui est censé le conduire à ce même pays de Gorre. Pour continuer sa route, Lancelot doit franchir le « passage des pierres ». Le père de famille prévient le chevalier contre cette épreuve :
- N'i puet passer c'uns seus chevax,  
Lez a lez n'i iroient pas  
Dui home, et si est li trespas  
Bien gardez et bien desfanduz.  
(2166-2169)  
[Il ne peut y passer qu'un seul cheval, deux hommes ne pourraient y aller de front.  
Le passage à franchir est bien gardé et bien défendu.]
- 30 Le passage des pierres présente la même difficulté que le chemin sur lequel le prétendant fait tourner son cheval : il est étroit, sa largeur ne permet la présence que d'un seul cheval. Par ailleurs, il est défendu comme l'est le gué dans lequel Lancelot fait un plongeon et se retrouve étendu. En effet, un chevalier sort d'une bretèche placée au milieu du passage et défie Lancelot qui approche. Le combat s'engage et bientôt Lancelot transperce la gorge de son adversaire pour le jeter en travers du passage : « Si le giete anvers / Desus les pierres an travers » (2227-2228) [Il le jette à la renverse tout en travers des pierres]. Ainsi, un homme, la gorge *traversée* d'une lance, est étendu *en travers* d'un passage défendu. Le signifiant *homme* est utilisé pour décrire l'étréitesse du passage (deux hommes ne peuvent se tenir de front sur ce chemin), là où un homme précisément va être étendu en travers. La transgression de limites s'exprime ici trois fois : 1) une gorge est transpercée, 2) un homme est jeté en travers d'un passage trop étroit pour que deux hommes s'y tiennent côte à côte, et 3) Lancelot franchit un passage défendu. Or Lancelot continue sa route pour entendre un écuyer annoncer la révolte des gens de Logres, prisonniers dans le pays de Gorre. Les détenus se soulèvent car un chevalier est arrivé à qui nul passage ne peut être interdit (2297-2298). Lancelot est ce libérateur : il a franchi les frontières de Gorre avant même la traversée du Pont de l'Épée.
- 31 Le passage de frontières interdites est donc un événement qui a lieu à plusieurs reprises dans le texte, et la transgression est commise sur trois types de frontières. Les premières sont des frontières géographiques aux pourtours mobiles puisqu'il est possible de les franchir avant même d'entrer dans le pays quelles délimitent ; les secondes sont les frontières d'un chemin enserrant le corps qui s'y meut ; et les troisièmes sont les frontières du corps dont l'intégrité est mise en péril, que ce soit par une cuisse arrachée ou par une gorge transpercée.

- 32 Puis vient le passage du Pont de l'Épée. Courant au-dessus d'une eau noire aux profondeurs mortelles, le pont est placé en travers (« Et li ponz qui est an travers », 3017). Cet aspect — bien naturel pour un pont — rappelle néanmoins la position du chevalier jeté par Lancelot en travers du passage des pierres.
- 33 Le pont promet un sort funeste, comme il est fait d'une épée, laquelle est brillante de blancheur, solide et rigide (« forz et roide », 3024). L'épée est fichée de part et d'autre dans un grand billot et il n'y a pas à craindre une chute, car l'épée est capable de supporter un grand poids. Pourtant, les deux jeunes gens qui accompagnent Lancelot s'inquiètent du sort de celui-ci.
- Et dient : « Sire, car creez  
Consoil de ce que vos veez,  
Qu'il vos est mestiers et besoinz.  
Malveisemant est fez et joinz  
Cist ponz, et mal fu charpantez. »  
(3041-3045)
- [Et ils disent : « Monseigneur, écoutez donc un conseil sur ce que vous voyez, car vous en avez le plus grand besoin. Sinistre est la façon et l'art de ce pont, et sinistre l'ouvrage de charpente.]
- 34 Le pont — fait pourtant d'une épée très résistante — présente un danger : il est mal joint (« Malveisemant est fez et joinz »). Sa longueur est définie de telle manière que l'image d'un milieu se présente à l'esprit puisque sa longueur est dite être celle de deux lances (« et avoit .II. lances de lonc », 3025), suggérant ainsi un point de jonction situé à l'endroit où les longueurs des lances se rencontrent pour s'additionner.
- 35 L'effroi des deux jeunes gens augmente encore quand ils croient voir de l'autre côté du pont deux lions féroces attendant leur victime. En admettant que Lancelot parvienne à traverser le pont — ce qui leur paraît tout à fait impossible — les lions ne feront qu'une bouchée du chevalier.
- Il vos occiront, ce sachiez.  
Molt tost ronpuz et arachiez  
Les manbres del cors vos avront,  
Que merci avoir n'an savront.  
(3069-3072)
- [Ils vous tueront, sachez-le ! Ils auront tôt fait de vous briser et de vous arracher tous les membres, incapables, comme ils sont, de pitié !]
- 36 Mais Lancelot, porté par son amour pour Guenièvre, ne recule devant rien. Il s'apprête à s'engager sur le pont et — chose étrange et merveilleuse (3096) — il désarme ses pieds et ses mains. « N'iert mie toz antiens ne sains/Quant de l'autre part iert venuz » (3098-3099) [Il n'en sortira pas indemne ni tout à fait valide, s'il parvient de l'autre côté]. Sur le fil d'une épée plus affilée que faux (3101), Lancelot mutile (« mahaigne », 3107) ses mains, ses genoux et ses pieds (3112). Et tandis que le héros sort victorieux de l'épreuve, les lions se volatilisent. Bientôt le roi du pays de Gorre, Baudemagus, vient accueillir le chevalier. Le roi s'oppose à l'idée d'un duel entre Lancelot et Méléagant, car Lancelot est gravement blessé : « Si n'a il mains ne piez antiens, / Einz les a fanduz et plaiez » (3448-3449) [Ses mains ni ses pieds ne sont valides, mais ne sont que plaies et coupures].
- 37 Ainsi, le passage du Pont de l'Épée réunit l'image d'une jointure périlleuse avec celles de membres fendus, arrachés et brisés. De même que la cuisse du défenseur du gué menaçait d'être *arrachée* et la cuisse du cheval du prétendant menaçait de se *briser*, les lions menacent d'*arracher* et de *briser* les membres de Lancelot. Mais Lancelot, en

définitive, n'a que les mains, les pieds et les genoux fendus. En traversant un passage mortel, il ouvre les extrémités de son corps (à quatre pattes, les genoux deviennent des extrémités). Si, effectivement, il n'est plus entier, il ne perd pourtant aucun membre. Son intégrité corporelle est paradoxalement à la fois perdue et conservée.

- 38 Les actions de fendre et de disjoindre apparaissent ailleurs dans le texte. Lancelot accepte l'hospitalité d'une demoiselle qui, arrivée dans son propre château, est victime d'un viol. Après maintes réflexions, Lancelot vole à son secours et se bat à mains nues contre des sergents armés jusques aux dents. Il lui faut affronter deux chevaliers munis d'épées et quatre serviteurs chacun armé d'une hache « tel don l'en poïst une vache / Tranchier outre parmi l'eschine » (1092-1093) [capable de trancher en deux une vache à travers l'échine]. Les sergents se tiennent de part et d'autre de la porte qui ouvre sur la scène du viol. Lancelot, prudent, risque tout d'abord la tête et le cou à l'intérieur de la pièce (« Et bote anz le col et la teste », 1127). Il se retire rapidement quand il voit les épées s'abattre. Puis il bondit dans la mêlée et donne des coups de coude (« Puis saut entr'ax et fiert del cote », 1138). Il met à terre trois des serviteurs, mais le quatrième l'atteint de sa hache.

Fiert si que lo mantel li tranche  
Et la chemise, et la char blanche  
Li rom anprés l'espaule tote  
Si que li sans jus an degote.  
(1145-1148)

[Il assène un coup qui lui fend le manteau et la chemise et, au plus près de l'épaule, glisse au ras de la peau toute blanche, faisant goutte à goutte couler le sang.]

- 39 Ceci n'arrête pourtant pas Lancelot qui se précipite sur le violeur, le saisit par les tempes, le redresse et le tient face au sergent. Ce dernier, croyant fendre le crâne de Lancelot, assène un coup mortel à l'agresseur de la demoiselle.

Et cil de la hache l'ancontre  
La ou l'espaule au col se joint,  
Si que l'un de l'autre desjoint.  
(1164-1166)

[Il l'atteint de sa hache à la jointure de l'épaule et du cou, qu'il a séparé l'un de l'autre.]

- 40 La disjonction de l'épaule et du cou se fait en quatre étapes : 1) les haches des sergents sont capables de trancher une échine plus forte que celle d'un homme, 2) Lancelot avance la tête et le cou à l'intérieur de la pièce et se retire juste à temps pour ne pas être décapité par les épées, 3) Lancelot est blessé par une hache au plus près de l'épaule, 4) le violeur a la jointure du cou et de l'épaule disjointe par la même hache. C'est ainsi que le texte oriente la lecture. La compréhension de la phrase *Lancelot est blessé au plus près de l'épaule* est influencée par les phrases *une échine est virtuellement tranchée*, *un cou est presque tranché* et *une épaule est séparée du cou*. Le texte est organisé de façon à suggérer que la blessure de Lancelot - qui pourrait se trouver sur l'omoplate, à l'aisselle, sur toute zone, en somme, proche de l'épaule — a touché la jonction du cou et de l'épaule. Puis, cette lecture trouve un écho dans d'autres passages.
- 41 Lancelot s'avance, prêt à lutter contre un chevalier présomptueux. Lancelot porte un heaume si bien adapté à son crâne que la pièce métallique semble faire partie de son corps. Si vous l'aviez vu, dit le narrateur, vous auriez pensé que Lancelot était né et avait grandi coiffé de ce heaume (2670-2676). Puis la joute commence et les deux chevaliers se battent avec une sauvagerie extrême. Les chevaux reçoivent tant de coups

qu'ils s'éteignent dans leur sang, obligeant les deux adversaires à continuer à pied jusqu'à ce que Lancelot réduise son ennemi à sa merci par un coup décisif.

Si li passe et tel le conroie  
 Qu'il n'i remaint laz ne corroie  
 Qu'il ne ronpe antor le coler,  
 Si li fet le hiaume voler  
 Del chief et cheoir la vantaille.

(2737-2741)

[Il fait alors une passe et il le met en tel état qu'il n'y a plus d'entier autour du collet le moindre lacet ni la moindre attache, il lui fait voler le heaume de la tête et retomber la ventaille.]

42 Lancelot, malgré la violence extraordinaire et la rapidité des coups échangés (les coups tombent comme dés lancés sans relâche, 2702-2709), s'arrange pour faire tomber le heaume de son adversaire en tranchant toutes les courroies qui entourent le collet. Lancelot rompt les lacets qui entourent un cou sans pourfendre celui-ci : précision remarquable dans la frénésie des armes.

43 Le vaincu demande une grâce que Lancelot accepte à la condition d'un nouveau combat. Magnanime, Lancelot permet au chevalier défait de réajuster son armure et surtout de recoiffer son heaume (2871). Le duel est réengagé et Lancelot l'emporte à nouveau.

Que cil par le hiaume le sache  
 Si que trestoz les laz an tranche,  
 La vantaille et la coiffe blanche  
 Li abat de la teste jus.

(2906-2909)

[Car il le tire à lui par le heaume, dont il rompt tous les lacets, et fait tomber de sa tête la ventaille et la coiffe qui brillait.]

44 Puis, malgré les cris du vaincu, Lancelot fait voler la tête du chevalier jusqu'au milieu de la lande, et le corps s'écroule.

45 Ainsi, Lancelot sectionne deux fois les lanières qui se trouvent au niveau du cou et qui attachent le heaume au reste de l'armure. La première fois, le cou reste étrangement sauf ; la deuxième fois, il est tranché complètement. Cette décapitation en deux temps est décrite après que le narrateur a insisté — et il veut être cru ! (2676) — sur l'adéquation pratiquement organique du heaume au crâne de Lancelot. Des courroies elles-mêmes très adéquates doivent donc également entourer le cou de Lancelot.

46 La tentative de strangulation dont Lancelot est sauvé *in extremis* s'inscrit dans la même image d'un cou entouré de lanières. Mal avisés, les gens de Gorre croient plaire à leur seigneur en constituant Lancelot prisonnier. Ils le conduisent au château de Baudemagus les pieds attachés sous son cheval, et une fausse rumeur les précède, annonçant que Lancelot a été non seulement capturé mais aussi tué. Si Baudemagus est consterné de la nouvelle, Guenièvre, elle, veut mourir. Elle perd presque la voix (« Qu'a po la parole n'an pert », 4165) ; souvent elle se prend à la gorge (« Que sovant se prant a la gole », 4181) ; et elle se promet de se laisser dépérir en refusant le boire et le manger.

La reine an tel duel estut  
 .II. jorz que ne manja nebut,  
 Tant qu'an cuida qu'ele fust morte.

(4245-4247)

[Ainsi prostrée resta la reine deux jours durant, sans boire ni manger, si bien qu'à la fin on la crut morte.]

- 47 L'exagération du diagnostic qui voit dans une diète de deux jours le signe d'un trépas souligne l'importance de la zone de la gorge. La voix sort avec peine de la *gorge* de la reine, celle-ci se prend à la *gorge*, et aucun aliment ne passe plus par sa *gorge*.
- 48 Bientôt la fausse nouvelle arrive à Lancelot de la mort de Guenièvre. Et c'est au tour du chevalier amoureux de s'en prendre à sa gorge et de vouloir mourir : « Si ferai [...] / Cest laz antor ma gole estraindre » (4272-4273) [Je ferai serrer ce nœud autour de ma gorge]. Il fait un nœud à sa ceinture et y passe sa tête jusqu'à ce que la lanière tienne autour de son cou (« Tant qu'antor le col li areste », 4286). Puis il attache l'autre extrémité de la ceinture à l'arçon de la selle et se laisse glisser à terre dans l'espoir que son cheval le traîne et l'étrangle. Le voyant ainsi, les gardiens de Lancelot le croient évanoui car personne ne remarque le nœud qui lui serre la gorge (« Que nus del laz ne s'aperçoit/Qu'antor son col avoir lacié », 4298-4299). Bien vite ils le relèvent et découvrent la lanière qui l'étrangle. Ils coupent aussitôt la ceinture.

Mes la gorge si duremant  
 Li laz justisiee li ot  
 Que de piece parler ne pot,  
 Qu'a po ne sont les voinnes rotes  
 Del col et de la gorge totes.  
 (4306-4310)

[Mais le lacet avait déjà si peu épargné sa gorge qu'il resta longtemps sans parler, car les veines du cou et de la gorge avaient bien failli se rompre toutes.]

- 49 Lancelot, comme la reine, perd presque la parole. Les veines de son cou ont failli être toutes tranchées par le lacet. Le chevalier décapité par Lancelot a vu les lanières qui courent autour de son cou être tranchées deux fois avant de mourir, et Lancelot s'étrangle d'une lanière étrangement invisible à ses gardiens, pour ensuite recouvrer le souffle comme la ceinture est sectionnée.
- 50 Enfin, la troupe arrive au château. Guenièvre et son amant se retrouvent et parlent tout leur souïl. Ils désirent s'unir la nuit venue, mais la reine est bien gardée et les épais barreaux de la fenêtre à laquelle ils se parlent les séparent cruellement. Lancelot se charge d'en venir à bout. Il les tire (« sache et tire », 4636), les fait plier, et « fors de lor leus les tret » (4638) [Il les extrait de leur place]. Ce nouvel exploit ne le laisse pas indemne.

Mes si estoit tranchanz li fers  
 Que del doi marne jusqu'as ners  
 La premiere once s'an creva,  
 Et de l'autre doi se trancha  
 La premerainne jointe tote.  
 (4639-4643)

[Mais leur fer était si coupant qu'au petit doigt il s'entailla jusqu'au nerf la première phalange et se trancha au doigt voisin toute la première jointure.]

- 51 Lancelot fend la première phalange de son auriculaire et tranche la première articulation de son annulaire. Mais son amour le transporte et il ne sent pas ses blessures. Enfin réunis, les amants jouissent de leurs êtres. Puis ils doivent se quitter. Lancelot repasse par la fenêtre, redresse les barreaux et les remet en place, si bien qu'il ne paraît ni d'un côté ni de l'autre qu'ils ont été tordus. Arrivé en son logis, Lancelot se couche et voit à sa grande surprise ses doigts mutilés. C'est pour rejoindre la reine qu'il s'est ouvert ainsi,

Car il se volsist mialz del cors  
 Andeus les braz avoir traiz fors

Que il ne fust oltre passez,  
 Mes s'il se fust aillors quassez  
 Et si laidement anpiriez,  
 Molt an fust dolanz et iriez.  
 (4731-4736)

[Car il voudrait mieux en avoir les deux bras arrachés du corps que de n'être pas allé plus avant. Mais s'il s'était en une autre occasion aussi laidement meurtri et diminué, il en aurait été très mécontent.]

- 52 Le passage du Pont de l'Épée réunit 1) l'acte de fendre (Lancelot se fend pieds et mains en traversant le pont), 2) l'idée d'une jointure périlleuse (la jointure du pont paraît devoir céder), et 3) la menace de membres arrachés (les lions semblent prêts à démembrer Lancelot). Nous retrouvons dans l'épisode de la fenêtre 1) l'acte de fendre (une phalange est ouverte), 2) la section d'une jointure (celle de l'annulaire), et 3) l'imagination de membres arrachés (Lancelot aurait préféré avoir les bras arrachés du corps plutôt que de ne pas rejoindre Guenièvre).
- 53 La menace des membres arrachés a deux effets contradictoires. Comme l'horreur d'une perte si extrême est suggérée, la blessure semble avoir une portée plus grande qu'il n'y paraît à première vue ; mais comme, en définitive, cette mutilation n'a pas lieu, la blessure paraît moindre. La blessure au doigt de Lancelot exprime cette ambivalence : il s'ouvre le petit doigt, il tranche la jointure du doigt suivant et il aurait été d'accord d'avoir les bras arrachés. La perte de toute une jointure est une mutilation considérable, mais Lancelot pourrait perdre l'intégralité des bras dont les doigts ne sont que l'extrémité. La blessure est ainsi magnifiée puis minimisée. Ceci fait penser que l'événement narré a un fort impact — l'écartèlement est évoqué — en même temps que ses conséquences sur le corps sont relativement minimes. L'action de sortir les barreaux de leur lieu rappelle l'image du membre empoigné et tiré dont l'articulation menace d'être déboîtée. Le couple des verbes *sachier* et *tirer* (807 et 4636) est employé dans les deux cas. Or les barres sont finalement remises en place.
- 54 Ainsi, les jointures font l'objet d'une insistance particulière. Quelque chose est tranché dans la zone du cou. Cette action peut être fatale (le chevalier est décapité qui perd son heaume deux fois), comme elle peut être salvatrice (Lancelot est sauvé du suicide). Mais si, grâce à la section du lacet qui l'étrangle, Lancelot ne meurt pas, il est néanmoins fendu à la jointure du cou et de l'épaule lors de la scène de viol. Une jointure est fendue mais le membre n'est pas arraché. L'atteinte physique promet le pire et finalement laisse le corps entier, voir même le délivre : non seulement Lancelot n'a pas la tête tranchée, mais la lame sectionne ce qui l'étrangle, permettant le retour du souffle.

## Apesanteur

- 55 Après les tentatives infructueuses de Keu pour sauver la reine, sa monture est retrouvée sans cavalier.

Le cheval Keu, sel reconurent,  
 Et virent que les regnes furent  
 Del frain ronpues anbedeus.  
 Li chevax venoit trestoz seus,  
 S'ot de sanc tainte l'estriviere,  
 Et de la sele fu derriere  
 Li arçon frez et empiriez.  
 (259-265)

[Ils reconnurent le cheval de Keu. Ils ont aussi vu que les rênes de la bride étaient rompues toutes deux. Le cheval venait tout seul, l'étrivière tachée de sang, et à l'arrière de la selle l'arçon brisé était en triste état.]

56 L'étrivière est la courroie à laquelle pend l'étrier où se place le pied du cavalier. Si l'étrivière est tachée de sang, c'est donc que la cheville a été blessée. De plus, les rênes sont rompues. On se souvient que Lancelot tire sur la rêne du défenseur du gué et menace de lui arracher la cuisse. Ici, les rênes ont lâché et la cheville saigne. En outre, Lancelot capturé a les pieds attachés sous son cheval, puis il se pend à son destrier au moyen de sa ceinture. La ligature des pieds implique que la lanière enserme les chevilles du prisonnier ; pourtant le lacs semble s'être volatilisé pour que Lancelot puisse se laisser tomber à terre, pendu par le cou. Or nous avons vu comment la ceinture qui étrangle Lancelot est tout d'abord invisible, pour être ensuite sectionnée. Le lacs est donc très présent, tout en ayant un statut étrange : il peut être sectionné puis être à nouveau intact (les courroies du heaume) ; il peut disparaître (la lanière des chevilles) ou être invisible pour être enfin coupé (la ceinture) ; il peut être ensanglanté (l'étrivière) et être rompu (les rênes) tandis que le cavalier de la monture a disparu.

57 Après avoir vaincu une première fois le chevalier qu'il va bientôt décapiter, Lancelot donne cet avantage à son adversaire qu'il reste en un point fixe (« Ja ne me movrai / D'ensi con ge sui ci elués », 2880-2881). En d'autres termes, Lancelot ne va ni en avant, ni en arrière, ni de côté, et le seul mouvement qui lui reste possible d'effectuer est le pivotement. Le mouvement tournant apparaît ailleurs. Ayant survécu à l'épreuve du Pont de l'Épée, Lancelot est soigné de ses multiples blessures avant de se préparer à affronter celui qui a enlevé la reine, Méléagant, fils du roi Baudemagus. Tout le peuple vient assister au combat. Suite à la joute, les deux chevaliers, à terre, en viennent aux épées. Lancelot ignore que la reine du haut d'une tour le voit. Comme Méléagant semble prendre le dessus, une suivante de la reine crie le nom de Lancelot afin qu'il s'aperçoive de la présence de Guenièvre et se ressaisisse, mais l'effet produit est tout autre.

Ne puis l'ore qu'il s'aparçut  
 Ne se torna ne ne se mut  
 Devers li ses ialz ne sa chiere,  
 Einz se desfandoit par derriere.  
 (3675-3678)

[Dès le moment qu'il l'aperçut, il se figea, sans plus détourner d'elle ses yeux ni son visage. Plutôt se défendre par derrière !]

58 Lancelot est à la fois mobile et immobile. Il a les yeux fixés sur la reine en même temps qu'il se bat par derrière. L'incongruité de sa posture accentue l'importance de l'association de la fixité et du mouvement.

59 Voyant les difficultés de Lancelot, la demoiselle lui crie de reprendre ses esprits et de faire volte face. Celui-ci alors se retourne, puis oblige Méléagant à tourner, jusqu'à le placer entre lui et la tour. Mais ce dernier s'efforce de revenir à sa position antérieure. Pour l'en empêcher, Lancelot se rue sur lui et le heurte avec violence.

Sel hurte de si grant vertu  
 De tot le cors atot l'escu,  
 Quant d'autre part se vialt torner,  
 Que il le fet tot trestorner  
 .II. foiz ou plus, mes bien lipoist.  
 (3715-3719)

[Il le heurte si violemment de tout son poids avec l'écu, quand il veut lui aussi faire le tour, qu'il l'en détourne tout à fait, à deux reprises ou plus, malgré lui.]

- 60 L'un veut tourner et l'autre le fait tourner en sens inverse. Les mouvements des deux adversaires se répondent : ils sont semblables (ce sont des tours) tout en étant inverses (ils vont en sens opposés). Méléagant doit bientôt fuir les coups de Lancelot, comme celui-ci le chasse vers la tour.

De tant que si pres l'i venoit  
 Qu'a remenoir li covenoit  
 Por ce qu'il ne la veïst pas  
 Se il alast avant un pas.  
 Ensi Lanceloz molt sovant  
 Le menoit arriers et avant  
 Par tot la ou boen li estoit,  
 Et totevoies s'arestoit,  
 Devant la reine sa dame.

(3741-3749)

[Il se rapprochait d'elle (de la reine à la fenêtre de la tour) de si près qu'il lui fallait s'arrêter là, car il eût cessé de la voir en avançant d'un pas de plus. Ainsi Lancelot très souvent le (Méléagant) refoulait puis le ramenait de toutes parts là où il le voulait, mais toujours il s'arrêtait devant sa dame, la reine.]

- 61 Lancelot avance et recule, chassant son ennemi devant lui, en même temps qu'il s'arrête devant sa dame, prenant garde de ne pas dépasser la limite au-delà de laquelle il la perd de vue. Il y a donc ici l'association des idées de mouvement avant-arrière et de limite fixe.

- 62 Puis le poète chante la flamme dont la dame a embrasé l'amant.

Et totevoies s'arestoit,  
 Devant la reine sa dame  
 Qui li a mis el cors la flame,  
 Por qu'il la va si regardant,  
 Et cele flame si ardant  
 Vers Meleagant le feisoit  
 Que par tot la ou li pleisoit  
 Le pooit mener et chacier.

(3748-3755)

[Et toujours il s'arrêtait devant sa dame, la reine, elle qui a mis en lui cette flamme d'où lui vient tant de constance à la regarder, cette flamme qui lui donnait si grande ardeur contre Méléagant qu'il le menait partout à sa guise, en le chassant devant lui.]

- 63 Le feu intérieur doit certainement être interprété ici comme une métaphore des sentiments de Lancelot pour son amour. Après tout, Lancelot est bien le parangon de l'amant courtois. Cependant, une dimension supplémentaire, plus concrète, est également à prendre en compte. Ici comme en Grèce et au Nord, le corps articulaire a partie liée avec le feu et le mouvement tournant.

- 64 Lancelot reçoit l'hospitalité dans un château où sa couche est préparée à côté d'un grand lit, lequel lui est interdit. Mais Lancelot méprise le danger et s'étend sur la couche luxueuse, s'exposant à l'épreuve d'une lance comparée à la foudre.

A mie nuit de vers les lates  
 Vint une lance corne foudre,  
 Le fer desoz, et cuida coudre  
 Le chevalier parmi les flans  
 Au covertor et as dras blans

Et au lit, la ou il gisoit.

(514-519)

[À minuit, des lattes du toit une lance jaillit comme la foudre, le fer pointé en bas dans la visée de coudre par les flancs le chevalier à la couverture, aux draps blancs et au lit, là où il était couché !]

- 65 Une banderole enflammée est attachée à la lance, et le feu embrase en un instant couverture, draps et lit en bloc. Or, il est précisé que Lancelot est *sur* le lit et *sous* les draps et la couverture. À ce stade, Lancelot paraît devoir être pris dans un brasier général. Mais on apprend que le chevalier ne ressort de l'épreuve que légèrement écorché.

Et li fers de la lance passe  
 Au chevalier lez le costé  
 Si qu'il li a del cuir osté  
 Un po, mes n'est mie blechiez,  
 Et li chevaliers s'est dreciez,  
 S'estaint le feu et prant la lance,  
 Enmi la sale la balance.

(524-530)

[Et le fer de la lance frôle au côté le chevalier, lui écorchant un peu la peau, sans vraiment le blesser. Le chevalier s'est dressé, il éteint le feu et saisit la lance, il la jette au milieu de la salle.]

- 66 Il serait tentant d'accepter simplement l'idée d'une épreuve peu efficace. Toutefois, l'observation des aspects de fendre et d'arracher a montré comment l'impact des événements décrits par le texte ne trouve pas toujours sa dimension finale au niveau de la diégèse. Se trouve minimisé, dans ce passage, ce qui est peut-être l'expression d'une réalité de plus grande envergure. Les indices en sont les suivants : d'une part, l'image est suggérée de Lancelot pris dans le brasier du lit, un brasier immédiat et qui l'enveloppe ; d'autre part, sa petite blessure lui a pris de la peau, du *cuir* (526). Le terme employé est trop proche de l'idée de feu et de cuisson pour qu'un lien sémantique ne se fasse pas sentir. Lancelot est couché dans un feu et seul son cuir est touché. Le moins suggère ici encore le plus.
- 67 Lancelot est écorché par le fer d'une lance comparée à la foudre. Si cette lance n'atteint que son côté, une autre par contre touche au but. Le premier affrontement entre Lancelot et Méléagant s'engage dans une immédiateté surprenante.

Et cil font lors sanz demorance  
 Arriere treire les genz totes,  
 Et hurtent les escuz des cotes,  
 S'ont les enarmes anbraciees  
 Et poignent si que.II. braciees  
 Parmi les escuz s'antranbatent  
 Des lances si qu'eles esclatent  
 Et esmient come brandon.

(3584-3591)

[Les deux chevaliers font alors sans tarder reculer tous les présents. Heurtant l'écu du coude, ils l'embrassent par les brides. Piquant des deux, dans l'élan ils enfoncent de deux bons bras leurs lances dans les écus, si bien qu'elles volent en éclats et se brisent comme du menu bois.]

- 68 L'assemblée fait place, les adversaires saisissent leurs écus et, sans transition dans le texte, les écus sont transpercés et les lances brisées. La description juxtapose immédiatement le geste de passer le bras dans la courroie de l'écu et le coup réciproque qui transperce les écus de deux brassées. Or, comme on a imaginé le bras des chevaliers

passé derrière l'écu, on sent bien que les écus ne peuvent être éloignés du corps de deux brassées (soit de deux fois ce que les bras peuvent entourer).

- 69 En outre, les deux chevaliers et leurs montures sont dépeints dans une frontalité insistante.

Et li cheval tot de randon  
S'antrevient que front a front  
Et piz a piz hurté se sont  
Et li escu hurtent ansamble  
Et li heaume [...].

(3592-3596)

[Les chevaux viennent à fond de train l'un sur l'autre. Front contre front, poitrail contre poitrail, les écus et les heaumes se heurtent (...)]

- 70 Les fronts et les poitrails des chevaux, comme les heaumes et les écus de leurs cavaliers, se heurtent dans une frontalité parfaite, et cette frontalité est d'autant plus remarquable que la distance qui se trouve entre l'avant du cheval et le cavalier n'empêche pas les heaumes et les écus de se joindre. Il n'y a donc pas moyen d'imaginer que les lances puissent transpercer les écus de biais, épargnant ainsi les cavaliers.

- 71 Le deuxième combat entre Lancelot et Méléagant montre la même action mais la décrit différemment.

Et li uns contre l'autre muet  
Tant con chevax porter le puet,  
Et es plus granz cors des chevax  
Fiert li uns l'autre des vasax  
Si qu'il ne lor remaint nes poinz  
Des .II. lances tres qu'anz es poinz.

(4991-4996)

[Et ils fondent l'un sur l'autre de tout l'élan de leur cheval. C'est au plus fort de leur galop que ces guerriers se portent un tel coup qu'il ne reste rien de leurs lances, hormis ce que leurs poings en gardent.]

- 72 Le corps des deux lances se volatilise. Le dernier combat, enfin, nous apprend où passent les lances.

Et a ce qu'il fierent granz cos  
Sor les escuz qu'il ont as cos,  
Les lances sont oltre passees  
Qui fraites ne sont ne quassees,  
Et sont a force parvenues  
Desi qu'a lor charz totes nues.

(7027-7032)

[Dans la violence de ce choc, les écus qu'ils portent au cou sont traversés par les deux lances qui, sans avoir été brisées, sont parvenues de vive force jusqu'au contact de leur chair.]

- 73 La répétition de la même action offre des informations complémentaires : les lances trouvent les écus, atteignent la chair des chevaliers et disparaissent.

- 74 Or, dans le premier combat, la formulation fait penser que les chevaliers sont transpercés par les lances.

- 75 Par ailleurs, les lances éclatent et la collision des deux ennemis est tonitruante.

[...] Si qu'il resamble  
de l'escrois que il ont doné  
Que il eüst molt fort toné,  
Qu'il n'i remest peitrax ne cengle,

Estriés ne resne ne sorcengle  
 A ronpre, et des seles peçoient  
 li arçon, qui molt fort estoient.  
 (3596-3602)

[(...) On aurait cru, dans le fracas qui s'ensuivit, entendre un vrai coup de tonnerre. Les pièces du poitrail, les deux rangées de sangles, les étriers, les rênes, tout s'est rompu, et les arçons des selles, pourtant solides, sont en pièces.]

- 76 Le choc s'entend comme le tonnerre et le harnais entier des chevaux explose. Dans l'épisode du lit défendu, Lancelot voit une lance descendre sur lui comme la foudre et le lit brûle. Lors des combats, les lances, accompagnées d'un bruit de tonnerre, éclatent, traversent les chairs et disparaissent. Tout pousse à voir un corps foudroyé. Mais ici encore, tandis que le pire est suggéré, le corps n'est pas anéanti, il n'est pas réduit en cendres, au contraire, il se met à tourner.
- 77 Non seulement les pièces du poitrail et les arçons des selles se fracassent, mais toutes les lanières du harnais des chevaux se trouvent rompues. Ainsi, plusieurs signifiants renvoient à l'idée de lanière et, systématiquement, ces diverses lanières sont sectionnées ou menacent de l'être : 1) Lancelot tranche deux fois les lacets du heaume d'un ennemi avant de le décapiter, 2) il veut s'étrangler avec sa ceinture, mais la lanière est tranchée, 3) il tire sur les rênes et sur la cuisse du défenseur de gué, 4) les étrivières du cheval de Keu sont couvertes de sang. La partie du corps qui est blessée est chaque fois une articulation : il s'agit soit du cou (lacs du heaume, ceinture), soit de la hanche (défenseur du gué), soit de la cheville (étrivières du cheval de Keu). Or les articulations se caractérisent sur le corps humain par la présence palpable de ce qui ressemble à une lanière, le tendon. Les tendons ne sont absents d'aucune zone articulaire.
- 78 Les blessures articulaires sont prévalantes et des lanières sont à plusieurs reprises sectionnées. Nous avons rencontré l'association du tendon et de la lanière au sujet de Weland dans *Deor*. En outre, les blessures paraissent très graves en même temps quelles sont relativisées. Sans être démembré, le corps est fendu. La rupture d'une lanière implique un danger de mort mais semble aussi pouvoir être vecteur de délivrance, comme Lancelot respire à nouveau et sa transgression des frontières de Gorre libère la reine ainsi que les gens de Logres.
- 79 Lancelot ouvre les frontières du pays de Gorre et délivre les gens qui y étaient enserrés, mais il devient alors lui-même prisonnier de Méléagant.

Meleaganz si m'a tenu,  
 Li fel traîtres, an prison  
 Des cele ore que li prison  
 De sa terre furent delivre,  
 Si m'a fet a grant honte vivre  
 En une tor qui est sor mer.  
 (6868-6873)

[Méléagant m'a maintenu, cet infâme traître, en prison depuis le jour où les captifs en son pays ont été libérés. Il m'a fait vivre indignement dans une tour en bord de mer.]

- 80 Méléagant prend Lancelot au piège et le fait enfermer dans une tour à l'insu de tous. Le lecteur est informé à la fin de l'ouvrage que la claustration de Lancelot correspond à un changement d'auteurs : Godefroi de Leigni, un clerc, a continué l'œuvre de Chrétien — avec l'accord de celui-ci — à partir du moment où Lancelot est emmuré (« Ou Lanceloz fu anmurez », 7109). On peut se demander si cette indication — réelle ou fictive — ne vise pas à redoubler le grand changement dont Lancelot va être le lieu.

- 81 Le chevalier reste prisonnier pendant plus d'un an (6506), jusqu'au jour où la sœur de Méléagant le découvre et le sauve. Pour ce faire, elle lui fait parvenir au moyen d'une corde un pic avec lequel il agrandit la seule ouverture aménagée dans la tour.

Or est a grant alegement,  
 Or a grant joie, ce sachiez,  
 Quant il est de prison sachiez  
 Et quant il d'iluec se remue  
 Ou tel piece a esté an mue,  
 Or est au large et a l'essor !  
 (6626-6631)

[Quel grand soulagement pour lui ! Quelle immense joie, sachez-le, de se voir tiré de prison et de s'échapper à ce lieu où il fut si longtemps gardé en mue. Le voici à l'air libre et prenant son essor !]

- 82 L'évocation d'un envol et d'une transformation fondamentale (« mue ») est encore renforcée lorsque la sœur de Méléagant « renouvelle » le chevalier :

Soef le menoie et atire  
 Si com ele feïst son pere,  
 Tot le renovele et repere,  
 Tot le remue, tot le change.  
 Or n'est moins biax d'un ange,  
 Or est plus tornanz et plus vistes  
 C'onques rien plus ne veïstes.  
 N'est mes roigneux n'esgeünez,  
 Mes forz et biax, si s'est levez,  
 Et la pucele quis lit ot  
 Robe plus bele qu'ele pot,  
 Dom au lever le revesti,  
 Et cil lieemant la vesti  
 Plus legiers que oisïax qui vole.  
 (6666-6677)

[Sa main s'est faite douce, elle le traite comme s'il eût été son père, le rétablit, lui donne vie nouvelle, et change en profondeur son être. Il égale en beauté un ange, vous ne verriez pas de créature plus prompte, ou plus agile à se tourner. Toute trace de faim et de gale a disparu, le voici fort, le voici beau, il se relève. La jeune fille est allée lui chercher la plus belle robe de chevalier, et elle l'en revêt, quand il se lève. En la passant, il s'est senti de joie plus léger qu'un oiseau en vol.]

- 83 La logique du corps articulaire est présente dans la *Charrette* et, sans s'arrêter aux blessures articulaires, le texte fait référence à cet aspect récurrent d'une modification de la capacité motrice. Völund prisonnier prend son essor après une mutilation articulaire ; Zeus a les tendons sectionnés et prélevés, puis replacés par Hermès le dieu pivotant qui le sauve en lui rendant une mobilité aérienne et foudroyante. Dans la *Charrette*, la mobilité de Lancelot est non seulement mise en récit, mais son accroissement est exprimé par l'idée de pivotement si souvent rencontrée dans cette étude : le chevalier est devenu « plus rapide et plus tournant que quiconque ! » De plus, la sœur de Méléagant donne à Lancelot un cheval exceptionnel :

Un merveilleus cheval qu'ele a,  
 Le meïllor c'onques veïst nus,  
 Li done cele, et cil saut sus,  
 Qu'as estriés congié n'an rova,  
 N'e sot mot quant sus se trova.  
 (6700-6704)

[Or elle avait un cheval merveilleux, le meilleur qu'on ait jamais vu. Elle le lui donne, il l'enfourche, brûlant la politesse aux étrières, et le voilà par surprise en selle.]

- 84 Lancelot se rend à la cour d'Arthur le jour du combat prévu avec Méléagant. Gauvain s'apprêtait à combattre à sa place, quand il le voit descendre de son cheval devant lui. Sa surprise est grande :

Mervoilles li sont avenues  
Ausins granz con s'il fust des nues  
Devant lui cheüz maintenant.

(6791-6793)

[Quelle merveille de le voir, quand il est si soudainement survenu ! Vraiment, sans mentir, Gauvain s'en est émerveillé comme s'il était à l'instant, devant ses yeux, tombé du ciel.]

- 85 Zeus, sauvé par Hermès, s'élanche sur un char tiré par des chevaux ailés ; Achille, comparé à un cheval dans sa course, vole grâce aux entrelacs d'Héphaïstos ; Völund s'élève dans les nues sur un cheval hors d'atteinte. Lancelot également est associé à l'image d'un cheval aérien.

- 86 Méléagant est frappé de stupeur à la vue de Lancelot et il pense que le prisonnier a été aidé, sans quoi il ne se serait pas envolé : « Aide ot quant il en issi, / Ne s'an est autrement volez » 6946-6947). Les adversaires finissent par se battre. Les lances atteignent les chairs nues, puis les chevaliers se frappent de leurs épées sur lesquelles des lettres ont été écrites (« Qui de letres erent portraites », 7046). Enfin, Lancelot tranche le bras droit couvert de fer de Méléagant (« El braz destre de fer covert, / Si li a colpé et tranchié », 7062-7063) ; il percute son nasal au niveau des dents et brise trois d'entre elles (« Que le nasal li hurte as danz / Que trois l'en a brisiez dedanz », 7079-7080).

Et Meliaganz a tele ire  
Qu'il ne puet parler ne mot dire,  
Ne merci demander ne daingne,  
Car ses fos cuers li desansaigne,  
Qui trop l'enprisone et anlance.  
Lanceloz vient, si li deslace  
Le hiaume et la teste li tranche.

(7081-7087)

[Méléagant suffoque de colère au point d'en perdre la parole, il ne daigne non plus demander grâce, il est trop prisonnier de la folie de son cœur qui l'instruit à contresens. Lancelot vient et lui délace le heaume et lui tranche la tête.]

- 87 Les blessures fatales que subit Méléagant ont toutes trois été préparées par l'évocation d'un bras tranché, d'une blessure au cou et d'une séparation du cou et de l'épaule. Pour ce qui est des dents, l'impact de la blessure est l'incapacité à parler, incapacité dont furent affectés Guenièvre aussi bien que Lancelot. Or, il est apparu concernant Lancelot que la section d'une lanière permet le retour du souffle puis de la parole. Ici, Méléagant est rendu fou par son cœur qui l'emprisonne et l'enlace, quand Lancelot délace les lacets de son heaume pour le décapiter. La rime *anlace / deslace* joue sur l'association de l'affect et du corps en faisant aboutir un geste qui, s'il fut salvateur pour l'un, est mortel pour l'autre.

- 88 Cette ambivalence suggère un événement corporel en deux temps : 1) le corps menace d'être désarticulé par la section des liens physiologiques, 2) le corps est réarticulé,

renouvelé et rendu supérieurement mobile. Il va s'agir, en conclusion, de comprendre les motivations de ce scénario de base.

---

## NOTES

1. Ferdinand LOT, *Étude sur le Lancelot en prose*, p. 17-28.
2. Eugène VINAVER, *Presidential Address of the Modern Humanities Research Association: « Form and Meaning in Medieval Romance »*.
3. Morton BLOOMFIELD, « "Interlace" as a Medieval Narrative Technique », p. 54.
4. E. VINAVER, *The Rise of Romance*, p. 77 (traduction de l'auteur).
5. *Idem*.
6. *Ibidem*, p. 82 (traduction de l'auteur).
7. *Ibid.*, p. 71.
8. John LEYERLE, « The Interlace Structure of *Beowulf* », p. 148 (traduction de l'auteur).
9. *Ibidem*, p.
10. *Ibid.*, p. 149. « *Serta* est le participe passé du latin *sero* "entrelier", parent du sanscrit *sarat* "fil" et du grec *σειρᾶ* "corde" » p. 149 (traduction de l'auteur). On reconnaît les mots de la famille de l'anglo-saxon *searo*.
11. *Ibid.*, p. 152 (traduction de l'auteur).
12. M. BLOOMFIELD, *op. cit.*, p. 49.
13. *Ibidem*, p. 50 (traduction de l'auteur).
14. *Ibid.*, p. 51 (traduction de l'auteur).
15. *Ibid.*, p. 54.
16. Lewis NICHOLSON, « The Art of Interlace in *Beowulf* », p. 239.
17. *Ibidem*, p. 241 (traduction de l'auteur).
18. J. LEYERLE, *op. cit.*, p. 152-153 (traduction de l'auteur).
19. L. NICHOLSON, *op. cit.*, p. 241: « the metaphore of the body as a house ».
20. *Ibidem*, p. 242 (traduction de l'auteur).
21. *Ibid.*, p. 243.
22. Charles MÉLA, *La Reine et le Graal*, Préambule.
23. E. VINAVER, *op. cit.*, p. 68 (traduction de l'auteur).
24. Roger Sherman LOOMIS, *The Development of Arthurian Romance*, p. 48 (traduction de l'auteur).
25. *Ibidem*, p. 51 (traduction de l'auteur).
26. Ch. MÉLA, *La Reine et le Graal*, Préambule.
27. Édition et traductions de Charles MÉLA pour toute les citations de ce texte.

# Conclusion. Initiation et mobilité

---

David tournoyait de toutes ses forces devant le

SEIGNEUR

2 Samuel 6 :14

## La dynamique corporelle comme manifestation identitaire

- 1 La section des tendons de Zeus et de Völund ont conduit Marie Delcourt à faire l'hypothèse de rituels initiatiques lors desquels une pratique traduirait la mutilation des dieux<sup>1</sup> Dumézil a expliqué la logique qui veut qu'un dieu sacrifie le lieu de sa force : le dieu voyant est borgne et le dieu juriste est manchot<sup>2</sup> Le rituel permettrait donc à l'initié de faire l'expérience sensorielle de ce qui s'exprime sur le plan mythique par une rupture des tendons, suivie ensuite par le retour d'une mobilité accrue. Car, après la section des tendons, Zeus et Völund non seulement récupèrent leur capacité motrice mais la retrouvent décuplée.
- 2 Ce qui est décrit par le mythe est ressenti. La réalité d'un rapport du sujet à son corps, c'est-à-dire à un lieu de sensations, s'organise — pour qu'il soit vivable — dans un système de sens. Ce rapport est désigné dans l'*Iliade* par le signifiant *thumos*. Lors d'un rituel initiatique, des sensations extraordinaires, dangereuses, sont provoquées. Certaines initiations chamaniques comportent l'expérience hallucinatoire d'un démembrement du corps. Un chaman yakoute, Pyotr Ivanov, a expliqué que les membres de l'initié sont « détachés et séparés avec un crochet en fer ; les os sont nettoyés, la chair raclée, les liquides du corps sont jetés et les yeux arrachés de leurs orbites. Après cette opération, tous les os sont rassemblés et joints avec du fer<sup>3</sup> ». Il s'agit du *ressenti* d'un démembrement dans tous ses détails et bien évidemment pas d'une mise en pièces réelle du corps. Il est possible que ce ressenti soit provoqué par des procédés extrêmement douloureux ; il reste néanmoins que ceux-ci sont à distinguer des blessures radicales décrites par le mythe.
- 3 Une telle distinction me paraît devoir être faite quand il est question de tendons coupés. Certes, il est possible que des tortures rituelles de ce type aient existé, mais un tendon coupé ne guérit pas naturellement, les extrémités ne se rejoignent plus. La

seconde partie du mythe, à savoir le retour du mouvement serait, de ce fait, irréalisable. Par contre, il est envisageable qu'un rituel induise la sensation d'une rupture permettant une liberté articulaire accrue. Le tendon a été perçu comme une lanière. On peut donc imaginer une lanière redoublant le tendon, qui soit assimilée au tendon. La mobilité serait ainsi empêchée, jusqu'à ce que les lanières rituelles soient rompues et que soit procurée une sensation de mobilité accrue. Dans la *Charrette*, les blessures suggèrent le pire pour être ensuite relativisées. Le corps promet d'être démembré, mais il n'est que fendu, et une délivrance en résulte. L'ambiguïté du vers de *Deor* qui associe le tendon et la ligature pourrait s'expliquer par la même idée.

- 4 Les techniques corporelles telles que la danse et les arts martiaux exigent une prise de conscience accrue de la sensation des mouvements. Des lors, il est possible que le développement de la kinesthésie ait été considéré comme un enjeu majeur, donnant lieu à des enseignements et rituels initiatiques spécifiques. L'exemple de la caste des Nâyar en Inde montre qu'une capacité motrice et articulaire supérieure peut être un objectif dans un apprentissage de type initiatique.

« À l'origine, tous les danseurs appartenaient à la caste Nâyar, communauté de guerriers apparus dans l'histoire au début du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère. Au Malabar, ils représentaient l'une des classes les plus influentes qui ne le cédait, en fait, qu'aux tout-puissants brahmanes Nambûdrî. [...]

« Un jeune homme qui veut être danseur se confie, dès l'âge de huit ans, à un *guru* et on ne peut le considérer comme maître en son art qu'après au moins dix années d'un dur et solide entraînement. À intervalles réguliers, il doit subir un massage spécial et très pénible pour le mettre en mesure de maîtriser chaque partie de son corps. Quelques-unes des performances accomplies par les danseurs Kathakalî semblent vraiment inouïes et en complète contradiction avec les lois naturelles du corps humain : par exemple, ce moment de grande tension où le démon, en rage, s'arrête, tremblant de fureur, chacun de ses orteils se mouvant isolément sur le sol.

<sup>4</sup> »

- 5 La capacité motrice est modifiable. Elle est dégradée par tout ce qui contraint les mouvements. Viragello donne l'exemple des corsets qui, en Occident, étaient imposés aux femmes et aux filles pour tenir le corps droit et amincir la taille<sup>5</sup>. Une telle pratique est une contrainte extérieure massive qui a des répercussions sur la kinesthésie et la respiration. Il en va de même pour d'autres pratiques telles que les talons aiguilles en Occident, les pieds bandés en Chine traditionnelle, les cous distendus des femmes-girafe de Birmanie, etc. Ces pratiques sont des moyens de contrôle efficaces. Soumettre un individu à sa puissance, c'est avant tout contraindre sa liberté de mouvements. Ceci est évident pour un prisonnier, c'est plus subtil quand il s'agit d'une partenaire, et le procédé est alors considéré comme devant augmenter l'attrait de la personne. Une motricité contrainte va progressivement modifier la kinésie générale d'un individu. Le changement, qui reste réversible pendant quelque temps, devient au fil des jours un changement de fond.
- 6 De même qu'il est possible d'amoindrir la capacité motrice, il est possible de la développer et d'affiner la sensibilité proprioceptive. La connaissance de la proprioception, sans devoir être nécessairement conceptualisée, s'acquiert avant tout par l'expérience, par la sensation. Typiquement, on apprend à danser en dansant. Le sens kinesthésique, insiste Joan Dexter Blackmer, se développe par la répétition inlassable de mouvements qui, alliés à une respiration adéquate, exercent les muscles, les tendons et les articulations<sup>6</sup>. Certaines cultures ont développé, par diverses techniques du corps, une remarquable lucidité sur l'enjeu que représente la sensation

du mouvement. Dans les arts martiaux japonais, la conscience du corps est un impératif permanent, non seulement durant le combat, mais aussi dans les gestes quotidiens. Kenji Tokitsu raconte comment, adolescent, il essaya en vain de marcher en étant présent dans chacun de ses pas. Cette tentative, soldée par un échec, l'orienta vers les arts martiaux<sup>7</sup>.

- 7 Wolfgang Jilek a décrit la danse initiatique des Indiens Salish qui vivent sur la côte pacifique de l'Amérique du Nord<sup>8</sup>. Cette danse se nomme « Spirit Dance » (Danse de l'Esprit). Elle fait partie d'un processus d'initiation dont le but est la découverte par l'initié de sa propre danse et de son chant, ceux-ci devant le caractériser et le définir à ses propres yeux comme aux yeux de sa communauté.
- 8 L'initiation commence par un traitement de choc qui induit rapidement un état de conscience altéré. Lors de ce traitement répété et prolongé, l'initié est saisi brusquement et par surprise, ses membres sont immobilisés, ses yeux sont bandés, il est frappé, mordu, chatouillé. En même temps, l'initié est soumis à d'intenses stimulations kinésiques et acoustiques : il est soulevé puis lâché, il est porté rapidement autour de la demeure, on le fait tourner, on le balance, tandis que des rythmes très rapides sont effectués sur des instruments à percussion et que des chants et des cris frappent ses oreilles. Cette procédure « de saisie » (*grabbing*) est répétée au moins quatre fois de suite, et les réactions du candidat s'affaiblissent progressivement.
- 9 Cette phase, dite de *depatterning*, dure quatre jours. L'initié garde les yeux bandés, il ne doit pas parler et, quand il n'est pas soumis à la procédure de saisie, il reste étendu sans avoir le droit de bouger même dans son sommeil. Il reste à jeun et ne boit que le minimum vital. L'accès à un état de conscience altéré est aidé par la percussion et les chants, lesquels stimulent, en outre, la découverte par le novice de son chant personnel, comme il perçoit des chants, des mouvements de danse et des visages peints dans un état intermédiaire entre le rêve et la veille<sup>9</sup>.
- 10 Suit une période d'entraînement physique. L'initié doit être capable de courir pieds nus dans la neige, de sauter dans des eaux glacées, mais aussi de danser sur le rythme rapide de plusieurs instruments de percussion jusqu'à l'épuisement. Puis il est libéré de son « incubation » et son chant émerge, ainsi que les sauts de sa danse, portés par les rythmes de la percussion et les battements de mains du groupe. Un initié a décrit les sensations qu'il éprouva en ces termes : « Je faisais des sauts de deux mètres et j'avais une sensation fantastique, tu as l'impression de flotter, comme si tu es en l'air, tu as l'impression de planer<sup>10</sup> ». L'initié fait l'expérience de l'apesanteur. Alain Berthoz a expliqué comment la stimulation proprioceptive peut créer en réponse « la perception de mouvements illusoires<sup>11</sup> ». « Il émerge [...] que la proprioception est capable de produire des entrées spatio-temporelles qui peuvent sous-tendre des opérations cognitives complexes telles que celles impliquées dans la mémorisation et la reconnaissance de formes motrices [...]<sup>12</sup> ».
- 11 Jilek met l'accent sur le rôle joué par la stimulation sensorielle rythmique. Les sons rythmiques ont un effet direct sur le système nerveux central. La réponse au stimulus est renforcée par la stimulation rythmique d'autres sens, tels que le sens tactile et le sens proprioceptif. La réceptivité à la stimulation rythmique est accrue par le stress en général, par l'hyperventilation, l'hypoglycémie, la sécrétion d'adrénaline due à l'effort physique intense. Les conditions de base des rituels initiatiques tels que la danse Salish sont l'alternance d'une part d'une hyperactivité motrice alliée à une stimulation

externe accrue et d'autre part d'une hypoactivité motrice alliée à une stimulation externe réduite.

« Les modalités rituelles thérapeutiques que nous avons décrites engagent certains ou tous les facteurs *somato-psychologiques* suivants, inducteurs d'états altérés de conscience : 1) stimulation rythmique acoustique ; 2) stimulation cinétique ; 3) hypermobilité forcée ; 4) hyperventilation ; 5) stimulation de douleurs ; 6) stimulation de température ; 7) déshydratation et hypoglycémie ; 8) privation de sommeil ; 9) privation de sensations visuelles ; 10) isolement et mobilité restreinte.

<sup>13</sup> »

- 12 Ainsi, la motricité est une donnée centrale dans l'initiation, aussi bien dans les moyens employés pour induire un état de conscience altéré que dans le résultat de la cérémonie. La sensation de mobilité exceptionnelle dont l'initié fait l'expérience évoque ce qui est décrit dans l'Edda à propos de Völund, dans l'*Iliade* au sujet d'Achille, et dans la *Charrette* concernant Lancelot : ils volent. En outre, il est remarquable que l'objectif du rituel soit la découverte par l'initié de son chant et de sa danse. L'identité de l'individu se manifeste par ses mouvements et par sa voix. Car, effectivement, quelque chose d'essentiel se joue par la kinésie, qui relève de l'identité et qui se manifeste par la démarche, le port de tête, le tonus musculaire, la dynamique corporelle dans son ensemble. Les inflexions vocales, commandées par des impulsions affluant des organes vocaux, sont également d'origine proprioceptive<sup>14</sup>.
- 13 Oliver Sacks a défini le sens proprioceptif comme « un flux sensoriel continu, mais inconscient, qui traverse les parties mobiles de notre corps (muscles, tendons, jointures) et grâce auquel leur position, leur tonus et leur mouvement sont en permanence contrôlés et adaptés d'une façon qui nous demeure cachée en raison de son caractère automatique et inconscient<sup>15</sup> ». Normalement inconscientes, les sensations proprioceptives peuvent cependant être rendues conscientes<sup>16</sup>. L'initiation Salish le montre clairement quand l'initié est soumis à un accroissement massif de telles sensations. Sacks a décrit le cas d'une femme privée de proprioception par une polynévrite. Il explique qu'elle perdit « l'ancrage organique fondamental de son identité<sup>17</sup> ». À l'inverse, l'initié Salish *réalise* — dans le double sens de « se rendre compte » et de « rendre réel » — son identité fondamentale par l'expérience de ses mouvements et de sa voix.

## Danse du feu en Grèce archaïque (*la pyrrhique*)

- 14 Les danses guerrières existaient en Grèce. Dans l'*Iliade*, Hector répond aux provocations d'Ajax en lui disant qu'il sait se battre : οἶδα δ' ἐνὶ σταδίῃ δηῖω μέλπεσθαι ἄρηι (VII, 241), « je sais (οἶδα) de pied ferme (ἐνὶ σταδίῃ) célébrer par des chants et des danses (μέλπεσθαι) Arès meurtrier (δηῖω ἄρηι) ». Savoir se battre, c'est donc savoir célébrer Arès par le mouvement et la voix<sup>18</sup>. Une danse guerrière en particulier apparaît fréquemment dans l'iconographie, représentée systématiquement par un personnage à directions doubles : la tête et le reste du corps sont dirigés à l'opposé l'un de l'autre, le cou étant tourné à 180° vers l'arrière (Fig. 12). Il s'agit de la danse pyrrhique dont l'appellation est dérivée de πῦρ « feu », en passant par πυρρός « d'un rouge de feu »<sup>19</sup>. Lonsdale explique que cette danse était un rite de passage. Un fragment attribué à Aristote associe la danse pyrrhique aux funérailles de Patrocle<sup>20</sup> : le nom de la danse armée viendrait du fait qu'Achille fut le premier à l'effectuer autour du bûcher et donc du « feu » (trop) consumant la dépouille du guerrier (fr. 519)<sup>21</sup>. Cette danse est attestée

dès le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.<sup>22</sup>, ce qui signifie qu'elle se pratiquait à une époque où la conception du corps articulaire était actuelle. On comprend dès lors pourquoi cette danse portait le nom du feu, comme sa caractéristique principale est la simultanéité de directions opposées.



**Fig. 12 - PYRRHICISTE ET JOUEUR D'AULOS.**  
**INTÉRIEUR D'UNE COUPE À FIGURES ROUGES, 500-480 AV. J.-C. (MUSÉE ÉTRUSQUE DU VATICAN).**

- 15 Nous avons rencontré la même idée d'une simultanéité de directions opposées, de mouvements d'inversion, ou encore de pivotement articulaire chez Héphaïstos, dieu des flammes, chez Hermès, inventeur du feu, et chez Cuchulainn dont le corps inversé est source de flammes. Pour comprendre la récurrence de l'association feu-inversion, il nous a fallu réfléchir en termes de mouvements et non d'objets. Par exemple, l'*Hymne homérique à Hermès* n'est pas un mode d'emploi du forêt-à-feu ; on ne nous dit pas : prenez deux bouts de bois et frottez !, ce qui serait cohérent dans une logique du rapport sujet-objet. On nous dit : un dieu multi-directionnel est sorti des articulations de sa mère ; il bougeait en inversant les directions de son corps et du troupeau qu'il menait, si bien que le dieu solaire lui-même ne pouvait lire ses traces ; du feu émanait de ses paumes et de lui même ; il a inventé le feu. Ceci est incompréhensible dans une logique du rapport sujet-objet, et les critiques ont donc décidé que le texte était lacunaire. Pourtant, l'hymne est d'une cohérence parfaite dans la logique articulaire, laquelle se dit par l'événement que constitue le mouvement du corps. L'événement créateur n'est pas dû à l'instrument, à l'objet externe manipulé, *l'événement créateur est le mouvement même du corps*. C'est cela que créa Dédale pour Ariane à Cnossos : plus qu'une architecture, plus qu'une chorégraphie, et plus que des corps dansants, il créa le mouvement d'une danse. Héphaïstos, pivotant autour des flammes et des soufflets, termine son œuvre cosmique faites d'entrelacs mobiles sur l'évocation de celui dont le nom signifie « entrelacs » et qui fut créateur de mouvements.

- 16 De la même manière, les blessures décrites dans l'*Illiade* ne sont pas à entendre comme la promesse des futures planches anatomiques de la médecine occidentale. Car le corps organique, épinglé, circonscrit, cerné et, surtout, immobile, se décline au singulier, et ce n'est pas de ce corps-là dont parle Homère. Le corps dont il est question dans l'*Illiade* a été mis en récit car il existe dans la pluralité de l'événement, en l'occurrence de l'événement d'une blessure mortelle renouvelée de façons multiples. Ce n'est pas le corps comme objet d'observation, mais comme événement, comme système de jonction et de séparation, comme lieu de mobilité dont il s'agit, et il se dit dans un rapport aux sensations, aux émotions, aux idées qu'il occasionne. Les idées s'élaborent au niveau de la frontière médiane et sensible d'un diaphragme au pluriel ; les membranes (*phrénès*) sont des surfaces conjonctives qui peuvent néanmoins se mettre à tourner si un dieu s'en mêle, comme c'est le cas chez Patrocle ; le *thumos*, qu'il est impossible de situer de façon définitive, est vital pour ce qu'il est un rapport de la personne au processus de ses sensations. Et c'est à son aune que se mesure le héros : le héros *megathumos*, « au grand *thumos* », est celui qui se distingue par une capacité et une intensité sensorielles supérieures. Cette intensité est si grande chez Hector et Achille que leurs mains paraissent de feu et de métal brûlant.
- 17 Parce que le corps articulaire n'existe que dans l'événement et passe nécessairement par une mise en récit, sa logique est à percevoir au travers de narrations chaque fois différentes. La blessure au cou, par exemple, se joue de façons diverses. Dans la *Charrette*, elle a lieu en plusieurs étapes et consiste à fendre le point de jonction du cou et de l'épaule en rompant les lanières qui l'entourent. Dans *Beowulf*, elle concerne principalement les anneaux osseux des cervicales, redoublés par des anneaux forgés. L'*Illiade* détaille l'articulation du cou par le biais d'une série de blessures. J'insisterai encore une fois sur deux zones qui me paraissent d'autant plus intéressantes quelles sont rarement prises en considération dans la logique que nous pratiquons en Occident. Nous les voyons pourtant tous les jours. Il s'agit du triangle formé par la verticale du cou et les deux diagonales qui se rejoignent à l'épaule, dessinées par le muscle trapèze et la clavicule. C'est cette zone que vise Achille pour tuer Hector. L'autre région est formée par la convergence de quatre lignes qui sont dessinées par les clavicules elles-mêmes et par les deux tendons qui s'accrochent aux extrémités proximales parasternales des clavicules. Comme je décrivais cette région à un anthropologue, il fit la remarque pertinente que le centre de cette zone formait un creux. Le creux est ce que perçoit l'œil habitué à la logique de l'enveloppe, comme il recherche les ouvertures du corps. Pour le regard articulaire, cette zone est la jonction de deux tendons et de deux os.

## Oralité et écriture

- 18 Le mode de pensée qui ressort de cette étude correspond à ce que Walter Ong a appelé « la psychodynamique de l'oralité<sup>23</sup> ». Ong rend compte des découvertes d'Aleksandr Luria qui, dans les années 1931-1932, fit une recherche en Ouzbékistan et en Kirghizie permettant de distinguer certains processus intellectuels propres à l'oralité et à l'écriture. La vaste majorité des personnes interviewées étaient illétrées et, devant les figures géométriques qui leur étaient présentées, elles n'employaient jamais les termes abstraits de « carré », « triangle » ou « cercle », mais évoquaient des objets concrets tels qu'une assiette ou la lune pour le cercle, et un miroir, une maison ou un plateau servant

à sécher les abricots pour un carré. Un autre test consistait à classer quatre objets dessinés, trois d'entre eux appartenant à une même catégorie, par opposition au dernier. Une série était faite d'un marteau, d'une scie, d'une bûche et d'une hachette. Les sujets ne dissociaient pas la bûche des trois outils : ils ne pensaient pas en termes de catégories mais en termes de situations. Or une scie sans bois est inutile.

« Une culture orale ne s'occupe tout simplement pas d'éléments tels que les figures géométriques, la catégorisation abstraite, les processus de raisonnement par logique formelle, les définitions [...]. [Ces éléments] ne sont pas issus de la pensée en général, mais d'une pensée formée par la textualité ("text-formed thought").<sup>24</sup> »

- 19 « La logique formelle est l'invention de la culture grecque après l'intériorisation de la technologie de l'écriture alphabétique<sup>25</sup> ». Une description selon la logique de l'oralité ne portera pas sur la forme, mais sur l'opération dont est capable l'objet d'observation. C'est précisément ce qui ressort de l'analyse de *Beowulf* : il est impossible de savoir à quoi ressemble Grendel, et toute tentative d'en décider ne fera que renvoyer à l'imaginaire propre du lecteur. Par contre, nous avons des informations sur la capacité motrice de Grendel, de *Beowulf* et du dragon.
- 20 « Voyons un peu comment il danse ! » : c'est la réponse qu'un homme d'Afrique Centrale fit à Carrington qui lui demandait ce qu'il pensait du directeur d'une école dans un nouveau village, et Ong de commenter : « Les peuples oraux mesurent l'intelligence non pas en l'extrapolant de questionnaires inventés à partir de livres, mais en la situant dans le cadre de contextes opérationnels<sup>26</sup> ». Ce mode de pensée n'est en aucun cas illogique ou prélogique, il correspond à une logique autre. Nous avons vu la portée signifiante que peut avoir la façon de se mouvoir dans les textes analysés dans la présente recherche. La réponse faite à Carrington est absolument pertinente dans une optique qui a existé en Grèce, chez les Celtes, les Scandinaves et les Anglo-Saxons. Les cultures occidentales, devenues cultures de l'écrit, ont métaphorisé et symbolisé le corps au point de ne plus savoir en lire la mobilité, celle-ci étant dès lors limitée à son mécanisme physiologique ou, à l'inverse, réduite à signifier autre chose qu'elle-même, dans le cadre d'un code gestuel esthétique, politique, religieux, athlétique, etc. La portée signifiante de la kinésie est néanmoins forte et le XX<sup>e</sup> siècle a été témoin d'une série de (re)découvertes à son sujet<sup>27</sup>.
- 21 Une logique corporelle correspond à une façon particulière d'organiser le corps, ce corps qui a été et reste toujours le même corps humain. La difficulté de penser selon une logique autre est considérable. Il est plus confortable de décider — comme nous l'avons vu dans la critique — qu'un texte est lacunaire ou que son auteur était primitif, naïf et ignorant, ou encore que tel passage est une interpolation car l'auteur canonisé n'a pas pu écrire une chose pareille, d'un si mauvais goût (cf. Louis Méridier au sujet d'Euripide), il est plus confortable d'en décider ainsi que d'admettre que le poète pensait autrement et logiquement.
- 22 L'exemple suivant a pour but d'illustrer cette différence de pensée : le cœur, organe vital, peut être décrit par sa forme, il peut être dessiné ou représenté par un symbole. Mais il peut aussi être décrit par un mouvement de pulsation de la main, celle-ci s'ouvrant et se refermant alternativement et régulièrement. Les deux modes de description sont valides, quand bien même l'un diffère fondamentalement de l'autre, comme ce dernier, au lieu de traiter de la forme, communique une information sur le mouvement de l'organe. Or, le second mode, qui se fait par le mouvement, implique la présence d'un corps vivant. De même, l'oralité n'existe pas sans une bouche et son

corps. Tout signe de l'oralité, parole ou geste, est indissociable du corps, contrairement au signe de l'écrit. Cela peut expliquer pourquoi le symbole, dans *Beowulf*, est un bras arraché : ce bras désarticulé, tout comme les parties désarticulées du sacrifice védique, manifeste l'extrême difficulté du passage d'une logique de l'oral à une logique de l'écrit, difficulté semblable à celle des critiques qui réfléchissent exclusivement à l'intérieur de leur logique de l'écrit.

- 23 Dans l'oralité, s'il y a du signe, il y a forcément du corps. La création d'un signe passe par un événement corporel : pendaison sacrificielle d'Odinn qui saisit les runes, désarticulation d'une main connaisseuse des runes pour *Beowulf*, désarticulation d'un substitut divin transformant chaque partie en œuvre d'art dans l'hymne védique, métamorphose du corps de la tortue en instrument de musique par Hermès qui veut chanter sa propre naissance. Même en ce qui concerne Ulysse, le signe qui marque son identité est le résultat d'une blessure et il est lu par la paume de la main. La bannière illuminant l'ancre du dragon est désignée par le terme *segn* du latin *signum* ; prodigieuse, dit le texte, elle a été entrelacée par l'habileté du corps. Un signe est concret, c'est une bannière ou un bras, et il implique l'existence présente ou passée d'un corps vivant. Dans *Beowulf* encore, *writan* « tailler, graver », qui est devenu l'anglais *to write* « écrire », se retrouve principalement dans le nom *wraet* « entrelacs » désignant les filigranes du trésor et les marques visibles sur le corps du dragon, lequel sera pourfendu, *forwritan* signifiant « entailler complètement, transpercer ». Si le sens secondaire de *writan* est considéré, il est possible d'entendre que le dragon est « transcrit », « écrit à travers » par une plaie qui le transforme en signe, tout comme la désarticulation de Grendel transforme le bras de celui-ci en symbole. Enfin, les runes narrant l'origine du conflit qui causa la destruction des géants ont été gravées sur la poignée d'une épée exceptionnelle, utilisée précisément pour décapiter Grendel et sa mère. Les lettres sont associées ici encore à la blessure des corps.
- 24 Le verbe (*epi*)/(*apo*)*graphein*, qui signifiera par la suite « écrire, inscrire », est employé dans l'*Illiade* pour dire « inciser, égratigner, écorcher, graver ». Une flèche « écorche » la peau de Ménélas et fait couler son sang (IV, 139) ; une pique blesse le haut d'une épaule et « incise » l'os (XVII, 599) ; Paris transperce le pied de Diomède et celui-ci prétend qu'il n'a fait que l'« égratigner » (XI, 388). Mais il est également question de signes ou marques (τὸ σῆμα, ατος) : des marques sont gravées sur des sorts (VII, 187) ; un piège est tendu à Bellérophon chargé de transmettre des « signes » (σήματα), à savoir une tablette celée, gravée de nombreux « mots écrits », θυμοφθόρα (VI, 169). C'est ici la seule référence au mot écrit chez Homère, et le *mot* est signifié par le composé « destructeur de *thumos* », φθόρος étant dérivé de φθείρω « détruire ». Le contexte explique la charge négative attribuée aux mots, comme le message est un piège visant à causer la perte de Bellérophon. Mais il est en même temps remarquable que cette unique occurrence suggère que l'écrit détruit le *thumos*, soit un concept qui dans l'*Illiade* relève d'un rapport vécu à la sensation présente et qui dans la culture de l'écrit perdra sa valeur et son sens.
- 25 Pour formuler un concept, l'oralité met en scène des corps : l'idée d'alternance se dit au moyen de deux personnages tirant d'un côté et de l'autre soit sur une articulation fondamentale, comme dans l'*Illiade*, soit sur une roue, ainsi que le montrent les gravures de l'épée celtique trouvée à Hallstatt. Et les aèdes finnois récitaient leurs chants épiques ancestraux en mettant en mouvement cette alternance, tirant face à face sur leurs mains croisées. Dès lors, un personnage dans de telles œuvres n'est pas à analyser

comme un individu, mais comme le lieu d'un événement corporel qui se dessine de façon sous-jacente en plusieurs étapes et au travers de plusieurs corps. Le souci de précision de Chrétien de Troyes est remarquable. Si la blessure mortelle de l'agresseur de l'hôtesse n'est pas mise en relation avec les autres blessures au cou, affectant Lancelot lui-même et le chevalier qu'il décapite, alors les informations mises en récit par le poète, qui insiste pourtant sur leur importance (il veut être cru !), se réduisent à des détails incompréhensibles, tout au plus pittoresques et, selon Loomis, absurdes.

- 26 Par contre, l'analyse du texte au moyen de la technique des entrelacs met en évidence un événement corporel duel de désarticulation et de réarticulation. La culture de l'écrit existe depuis des siècles quand Chrétien compose *Le Chevalier de la Charrette*. Mais l'auteur utilise pour ce faire la matière de Bretagne, soit un fruit de l'oralité ; et l'extraordinaire est qu'il réussit à préserver dans un récit écrit un mode de pensée oral. Cela me semble impliquer qu'il avait conscience de ce qu'il faisait, d'où la minutie de ses descriptions : « le sang tache l'étrivière » est une information hautement signifiante à condition de la mettre en relation avec les vers qui parlent de lanières et d'articulations. Sans quoi, tout comme l'auteur de *La Saga de Thidrek* qui fait forger des bougeoirs, des clés et des louches à bière à Velend, Chrétien aurait pu situer le sang sur l'étrier, et pourquoi pas sur la selle ?
- 27 Enfin, la technique de l'entrelacs est fondée, elle encore, sur la notion d'événement. Car une mise en relation lexicale doit avoir lieu pour qu'émerge le niveau de sens d'une logique corporelle. Ce sens n'est jamais donné comme le serait un objet, formulé explicitement. Si la mise en relation lexicale ne se fait pas dans l'esprit, l'oreille, l'œil du lecteur, l'événement n'a pas lieu. Si le lecteur cherche ce sens dans une perspective de sujet à objet, c'est bien une lacune qu'il trouve. J'ai voulu montrer dans cette étude que le corps dans l'*Iliade* n'est pas lacunaire, comme le pense Snell : *il a lieu* ailleurs et autrement. Dans la superbe phrase « la peau sombre [recouvrant] le bouclier claquait d'un côté et de l'autre contre les chevilles et le cou [d'Hector] » (VI, 117), le mot le plus important n'est ni *bouclier* ni *peau* (δέρμα) ni même *chevilles* (σφυρά) et *cou* (αὐχένα), c'est ἀμφὶ « d'un côté et de l'autre ».

## Coda

- 28 La distinction des logiques du corps articulaire et du corps-enveloppe est un outil d'analyse qui peut permettre de rendre compte d'aspects relevant de domaines variés et complémentaires, tels l'anthropologie, l'ethnologie, la littérature, l'histoire et en particulier l'histoire de la médecine et l'histoire des religions.
- 29 Deux pistes anthropologiques sont d'ores et déjà envisageables. En effet, il serait intéressant de mieux comprendre d'une part en Océanie les scarifications et tatouages traditionnels qui marquent les articulations par des motifs de cercles ou de spirales, et d'autre part en Afrique une danse dogon qui consiste à faire pivoter la tête à un degré aussi grand que possible. Lors du tour de la tête, l'arrière de celle-ci vient presque à toucher le dos et en retour le menton frôle le sternum. Cette danse très rapide est associée au soleil et au travail de la forge, et certains danseurs se déplacent sur des échasses, comme Hermès, inventeur aux tours multiples de la technique du feu, qui fait lui aussi pivoter son corps. La mobilité articulaire hors norme du danseur dogon capable de faire ainsi tourner son cou laisse supposer un apprentissage long et ciblé

pendant lequel le rapport du danseur à ses sensations proprioceptives est nécessairement fortement développé.

- 30 Pour ce qui est de la littérature, s'il est juste d'expliquer la disparition de la logique du corps articulaire par l'avènement de l'écriture, les textes à analyser vont être des récits transmis oralement et mis ultérieurement par écrit. Pour la littérature non orale, la logique du corps-enveloppe est nettement prépondérante avec, cependant, des variations intéressantes et nombreuses. L'un des cas les plus riches à ce sujet est *Ulysses* de James Joyce, écrit au début du XX<sup>e</sup> siècle et qualifié par son auteur d'« épopée du corps humain ». Tous les orifices du corps sont investis narrativement et la majorité des événements propres au corps-enveloppe sont mis en récit, à savoir l'ingestion, l'expulsion, la pénétration, l'extraction, fonction, le contact peau à peau, l'incision de la peau, le découvrément et le recouvrement, la transformation de la peau<sup>28</sup>.
- 31 En outre, Joyce paraît avoir utilisé la technique littéraire des entrelacs. Il connaissait bien le *Livre de Kells* et comparait aux enluminures du manuscrit celtique sa technique littéraire dans *Ulysses*<sup>29</sup>. Si la fascination de Joyce pour le *Livre de Kells* ne prouve en rien que l'artiste a redécouvert et mis en œuvre la technique des entrelacs littéraires, il est, par contre, déterminant et révélateur que certains événements cruciaux dans l'œuvre soient narrés à l'insu de la diégèse au moyen de la réitération de signifiants, et ce d'une façon si précise et organisée qu'il s'agit clairement d'un travail poétique délibéré.
- 32 *L'Iliade* peut être vue comme l'aboutissement de la préhistoire et l'expression écrite de la dynamique de l'oralité, tandis que Joyce peut être considéré comme l'aboutissement de l'âge de l'écrit, fermant la boucle commencée par *l'Odyssée* avec *Ulysses* et finissant, avec *Finnegans Wake*, de défaire l'écriture et la conception moderne de ce qu'est un texte.
- 33 Enfin, les possibilités offertes par les technologies actuelles donnent lieu à des pratiques manifestant de progressives modifications dans la façon de vivre le corps, de l'investir d'un sens et de le mettre en récit et en image. Car un grand nombre de technologies apparues pendant le XX<sup>e</sup> siècle ont pour dénominateur commun la modification de la notion de limite corporelle, comme elles rejouent de façon inédite la distribution de l'interne et de l'externe. Avec les ondes, les lasers, les rayons radioactifs, le corps se traverse, son enveloppe n'est plus une limite déterminante ; avec les greffes et les implants, l'extérieur est intégrable, il ne se définit plus par ce qui se tient en dehors ; avec l'imagerie médicale, l'interne, le viscéral est perceptible à distance. Il serait utile d'étudier comment ces moyens technologiques changent le rapport du sujet à son corps et entraînent des pratiques nouvelles. On peut penser d'ors et déjà à l'essor fulgurant des implants décoratifs ou à l'utilisation dans l'art de radiographies médicales et de photographies des gènes de l'artiste.
- 34 Le rapport à l'écrit est lui aussi modifié. L'informatique fait perdre au mot son statut d'objet externe circonscrit dès lors que l'hypertexte permet, en cliquant sur le mot, de se relier à d'autres mots situés dans un espace numérisé et inaccessible sensoriellement. Il est pour l'instant difficile de savoir à quel point ce nouveau rapport au verbe va modifier notre manière de concevoir le corps et si la logique des ondes et des implants est une variation extrême de la logique de l'enveloppe ou si, après quelques dizaines de siècles, la logique du corps-enveloppe est en train de céder et de faire place à une logique inédite.

## NOTES

1. Marie DELCOURT, *op. cit.* p. 136.
2. Il est à noter à ce sujet que la blessure de Tyr est articulaire. En effet, Snotri STURLUSON explique que le loup Fenrir arrache la main du dieu à la hauteur de ce qui s'appelle dorénavant « l'articulation du loup », *úlf-liðr*, soit le poignet. F.-X. DILLMANN écrit qu'il s'agit là « de la plus ancienne forme du mot composé désignant le "poignet" » (p. 167, note 4).
3. M. ELIADE, *Le Chamanisme*, p. 46.
4. Albertine GAUR, « Les danses sacrées en Inde », p. 327.
5. Georges VIGARELLO, « The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility », p. 167, 174.
6. Joan BLACKMER, *Acrobats of the Gods*, p. 51.
7. Kenji TOKITSU, *La Voie du Karaté*, p. 7.
8. Wolfgang JILEK, « Therapeutic Use of Altered States of Consciousness in Contemporary North American Indian Dance Ceremonials », p. 167-185.
9. W. JILEK, *op. cit.*, p. 169-170.
10. W. JILEK, *op. cit.*, p. 170.
11. Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, p. 271.
12. *Ibidem*, p. 271.
13. W. JILEK, *op. cit.*, p. 182 (traduction de l'auteur).
14. Oliver SACKS, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, p. 72.
15. *Ibidem*, p. 65.
16. O. SACKS l'explique dans *A Leg to Stand On*, récit autobiographique d'un accident, d'une perte sensori-motrice et d'une guérison, qui montre l'importance cruciale du ressenti proprioceptif.
17. O. SACKS, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, p. 75
18. Steven LONSDALE, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, p. 138: « The word he [Hector] uses is *melpesthai* from *molpè*, "choral song and dance." »
19. Marie-Hélène DELAUAUX-ROUX, *Les Danses armées en Grèce antique*, p. 53. Cet ouvrage contient plusieurs reproductions de la danse pyrrhique.
20. S. LONSDALE, *op. cit.*, p. 144 : « [...] A funerary context for the pyrrhic is contained in an *aition* reported by Aristotle that connects the armed dance with the funeral of Patroclus (Aristote, fr. 519). »
21. ARISTOTE, *Fragmenta*, p. 325.
22. S. LONSDALE, *op. cit.*, p. 140.
23. Walter ONG, *Orality and Literacy*, chap. 3: « Psychodynamics of Orality », p. 31 sqq.
24. *Ibidem*, p. 55 (traduction de l'auteur).
25. *Ibid.*, p. 52 (traduction de l'auteur).
26. *Ibid.*, p. 55. John F. CARRINGTON, *La Voix des tambours : comment comprendre le langage tambouriné d'Afrique*, Kinshasa, Centre Protestant d'Éditions et de Diffusion, 1974, p. 61 (traduction de l'auteur), cité par Ong, p. 55.
27. Voir, par exemple, Hubert GODARD, « Le geste manquant » et Suzanne ROBERT-OUVRAY, *L'Enfant tonique et sa mère*.
28. Cf. Guillemette BOLENS, « Milly's Dream, Bloom's Body, and the Medieval Technique of Interlace », in *Medieval Joyce*. Ed. Jucia BOLDRINI. *European Joyce Studies* 13, 2002, p. 117-142.
29. Richard ELLMANN, *James Joyce*, p. 545.

# Bibliographie

---

## Dictionnaires

*A Complete Concordance to the Odyssey of Homer*, Dunbar (Henry), révisée et agrandie par Marzullo (Benedetto), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

*A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, Prendergast (Lushington Guy), révisée et agrandie par Marzullo (Benedetto), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

*A Greek-English Lexicon*, Liddell (Henry George) et Scott (Robert), Oxford, Clarendon, (1843) 1996.

*A Lexicon of the Homeric Dialect*, Cunliffe (Richard John), Londres, Blackie & Son, 1924.

*Alterfranzösisches Wörterbuch*, Toblers (Adolf) et Lommatzsch (Erhard), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1925-1976.

*Anatomie*, Kahle (W.), Leonhardt (H.) et Platzer (W.), Paris, Flammarion, Médecine-Sciences, (1975) 1982, 3vol.

*Anglo-Saxon Dictionary*, Bosworth (Joseph) et Toller (Northcote T.), Oxford, Clarendon, 1882.

*Dictionary of Old Icelandic*, Zoëga (Geir T.), Oxford, Clarendon, (1910) 1961.

*Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Chantraine (Pierre), Paris, Klincksieck, 1968.

*Dictionnaire étymologique de la langue grecque, étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Boisacq (Émile), Paris, Klincksieck et Heidelberg, Carl Winter, (1916) 1938.

*Dictionnaire Grec-Français*, Bailly (Anatole), éd. revue et corrigée par Séchan (L.) et Chantraine (P.), Paris, Hachette, 1950.

*Dictionnaire Latin-Français*, Gaffiot (Félix), Paris, Hachette, 1934.

*Glossary to the Poetic Edda*, La Farge (Béatrice) et Tucker (John), Heidelberg, Carl Winter, 1992.

*Icelandic-English Dictionary*, Cleasby (Richard), Vigfusson (Gudbrand) et Craigie (William A.), Oxford, Clarendon, (1874) 1975.

*Icelandic Grammar, Texts and Glossary*, Einarsson (Stefán), Baltimore, Johns Hopkins University Press, (1945) 1979.

## Ouvrages critiques

Ajuriaguerra de (Julian) et alii, *Psychomotricité*, Genève, Médecine et Hygiène, 1970.

- Alexander (F. M.), *The Use of the Self*, Londres, Victor Gollancz, (1932) 1985.
- Allen (Judson Boyce), « God's Society and Grendel's Shoulder Joint », *Neuphilologische Mitteilungen* 78, 1977, p. 239-240.
- Allen (T. W.), Halliday (W. R.) et Sikes (E. E.), *The Homeric Hymns*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1980.
- Andersson (Theodore M.), « Tradition and Design in *Beowulf* » (1980), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 219-234.
- Andrieu (Bernard), *Le Corps dispersé. Une histoire du corps au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , « Le cerveau suffit-il pour penser ? », *Revue Internationale de Psychopathologie* 21, Paris, PUF, 1996, p. 213-232.
- Angelergues (René), « Réflexions critiques sur la notion de schéma corporel », dans *Psychologie de la connaissance de soi*, Paris, PUF, 1975, p. 215-248.
- Anker (Peter) et Andersson (Aron), *L'Art scandinave*, Éditions Zodiaque, 1969.
- Annoni (Jean-Marie) et Barras (Vincent), « La découpe du corps humain et ses justifications dans l'Antiquité », *Bulletin canadien d'histoire de la médecine* 10.2, 1993, p. 185-227.
- Anzieu (Didier), *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, (1985) 1995.
- et alii, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Dunod, 1987.
- et alii, *Les Contenants de pensée*, Paris, Dunod, 1993.
- Austin (Norman), *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Baird (Joseph L.), « The Happy Hurt : *Beowulf* 2,697-99 », *Modern Philology*, May 1969, p. 328-329.
- Bakhtine (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- Bartenieff (Irmgard) et Lewis (Dori), *Body Movement : Coping with the Environment*, New York, Gordon & Breach, 1980.
- Bell (Catherine), « The Ritual Body and the Dynamics of Ritual Power », *Journal of Ritual Studies* 4.2, Summer 1990, p. 299-314.
- Benveniste (E.), « Un emploi du nom du "genou" en vieil-irlandais et en sogdien », *Bulletin de la société de linguistique de Paris* 27, 1927, p. 51-53.
- Bergren (Ann L. T.), *The Etymology and Usage of Πείραρ in Early Greek Poetry*, *American Classical Studies* 2, The American Philological Association, 1975.
- Bernard (Michel), *Le Corps*, Paris, Seuil, (1972) 1995.
- Berthiaume (Guy), *Les Rôles du mâgeiros*, Leiden, E. J. Brill et Les Presses de l'Université de Montréal, 1982.
- Berthoz (Alain), *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Birdwhistell (R.), *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- Blacking (John), « Towards an Anthropology of the Body », dans *The Anthropology of the Body*, éd. John Blacking, Londres, Academic Press, 1977, p. 1-28.
- Blackmer (Joan Dexter), *Acrobats of the Gods. Dance and Transformation*, Toronto, Inner City Books, 1989.
- Bloch (Howard R.), *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1983.

- Bloom (Harold), éd., *Homer's The Iliad. Modern Critical Interpretations*, New York, Chelsea House, 1987.
- Bloomfield (Morton W.), « "Interlace" as a Medieval Narrative Technique with Special Reference to *Beowulf* », dans *Magister Regis. Studies in Honor of Robert Earl Kaske*, New York, Fordham University Press, 1986, p. 49-59.
- Bolens (Guillemette), « Homeric Joints and the Marrow in Plato's *Timaeus* : Two Logics of the Body », *Multilingua* 18.2/3, 1999, p. 149-157.
- Bolens (Guillemette), publications : <https://www.unige.ch/lettres/angle/en/collaborateurs/medieval/bolens/>
- Bonjour (Adrien), *Twelve Beowulf Papers (1940-1960). With Additional Comments*, Université de Neuchâtel et Genève, Droz, 1962.
- Borgeaud (Philippe), *La Mère des dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil, 1996.
- Boyer (Régis) et Lot-Falck (Éveline), *Les Religions de l'Europe du Nord*, Paris, Fayard/Denoël, 1974.
- Brady (Caroline), « "Weapons" in *Beowulf* : an Analysis of the Nominal Compounds and Evaluation of the Poet's Use of them », *Anglo-Saxon England* 8, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 79-141.
- , « "Warriors" in *Beowulf* : an Analysis of the Nominal Compounds and Evaluation of the Poet's Use of them », *Anglo-Saxon England* 11, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 199-246.
- Braeger (Peter C.), « Connotations of (*Earm*) *Sceapen* : *Beowulf* ll. 2228-2229 and the Shape-Shifting Dragon », *Essays in Literature* 13.2, Fall 1986, p. 327-330.
- Brelich (Angelo), « Les Monosandales », dans *La Nouvelle Clío*, 1955-1957, p. 469-484.
- Bremmer (Jan), « Heroes, Rituals and the Trojan War », *Studi Storico-Religiosi* 2, fasc. 1, 1978, p. 5-38.
- Bremmer Jr. (Rolf H.), « Hermes-Mercury and Woden-Odin as Inventors of Alphabets : A Neglected Parallel », dans *Old English Runes and their Continental Background*, éd. Alfred Bammesberger, Heidelberg, Carl Winter, 1991, p. 409-419.
- Briard (Jacques), *Mythes et symboles de l'Europe préceltique. Les Religions de l'âge du bronze (2500-800 av. J.-C.)*, Paris, Errances, 1987.
- Brodeur (Arthur Gilchrist), « Variation » (1959), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 66-87.
- Brown (Alan K.), « The Firedrake in *Beowulf* », *Neophilologus* 64, 1980, p. 439-460.
- Brownlee (Kevin), « Transformations of the *Charrete* : Godefroi de Leigni rewrites Chrétien de Troyes » *Stanford French Review*, 1990, p. 161-178.
- Bruce (James), *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings down to the Year 1300*, Gloucester, MA, Peter Smith, 1958.
- Bruce-Mitford (R. L. S.), *The Sutton Hoo Ship-Burial*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1968.
- Bruckner (Matilda Tomaryn), « Le Chevalier de la Charrette (Lancelot) », dans *The Romances of Chrétien de Troyes. A Symposium*, éd. Kelly (Douglas), Lexington, Kentucky, French Forum, 1985, p. 132-181.
- Bullinger (André), « Espace corporel et espace visuel, leur coordination dans les débuts du développement », *Annales de Réadaptation et de Médecine physique* 32, 1989, p. 511-522.
- , « Les fonctionnements sensori-moteurs, matériaux pour la "croissance cérébrale" », dans *Psychologie et Cerveau*, Paris, PUF, 1990, p. 77-91.
- , « Émotion et représentation », *Enfance* 47.1, 1993, p. 27-32.

- , Sevino (Ottavio) et Hauert (Claude-Alain), « À propos d'une intervention chez un enfant souffrant d'un trouble de la régulation tonique », *Évolutions Psychomotrices* 6.25, 1994, p. 41-48.
- Burkert (Walter), « The Problem of Ritual Killing », dans *Violent Origins*, éd. Hamerton-Kelly (Robert G.), Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 149-176.
- , « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, p. 87-121.
- , *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979.
- , *Greek Religion*, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1977) 1985.
- Bynum (Caroline Walker), *Fragmentation and Redemption*, New York, Zone, 1991.
- Cahen (Maurice), « "Genou", "adoption" et "parenté" en germanique », *Bulletin de la société de linguistique de Paris* 27, 1927, p. 56-67.
- Calame (Claude), *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne, Payot, 1990.
- Campbell (John), « The Body Image and Self-Consciousness », dans *The Body and the Self*, éd. Bermúdez (José Luis), Marcel (Anthony) et Eilan (Naomi), Cambridge, MA, the MIT Press, Bradford, 1995, p. 29-42.
- Caswell (Caroline P.), *A Study of Thumos in Early Greek Epic*, Leiden, E. J. Brill, 1990.
- Chance (Jane), « Grendel's Mother as Epic Anti-Type of the Virgin and Queen » (1986), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 251-263.
- Childe (Gordon V.), *L'Europe préhistorique*, Paris, Payot, 1962.
- Clay (Jenny Strauss), *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Cole (Jonathan) et Paillard (Jacques), « Living without Touch and Peripheral Information about Body Position and Movement : Studies with Deafferented Subjects », dans *The Body and the Self*, éd. Bermúdez (José Luis), Marcel (Anthony) et Eilan (Naomi), Cambridge, MA, the MIT Press, Bradford, 1995, p. 245-266.
- Cook (Arthur Bernard), *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914-1940, 3 vol.
- Corraze (Jacques), *Schéma corporel et image du corps*, Toulouse, Privat, 1973.
- , *La Neuropsychologie du mouvement*, Paris, PUF, 1987.
- Cormier (Raymond J.), « Pagan Shame or Christian Modesty ? », *Celtica* 14, 1981, p. 43-46.
- Couvreux (Catherine) et alii, éd., *Psychanalyse, neurosciences, cognitivisme*, Paris, PUF, 1996.
- Cronan (Dennis), « Wiglaf's Sword », *Studia Neophilologica* 65.2, 1993, p. 129-139.
- Cross (T.) et Slover (C.), *Ancient Irish Tales*, New York, Barnes & Noble, 1936.
- Crossley-Holland (Kevin), *The Anglo-Saxon World*, Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 1982.
- Cunliffe (Barry), *L'Univers des Celtes*, trad. Chardenoux (Marie-Bernadette) et Lemoine (Daniel), (titre original : *The Celtic World*, 1990), Lucerne, Interlivres, 1996.
- Damasio (Antonio R.), *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, Grosset/ Putnam, 1994.
- Damico (Helen), *Beowulf's Wealththeow and the Valkyrie Tradition*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1984.
- , « *ÞRYMSKIDA* and Beowulf's Second Fight : the Dressing of the Hero in Parody », *Scandinavian Studies* 58.4, Autumn 1986, p. 407-428.

- D'Aquili (Eugene G.), Laughlin (Charles) et McManus (John), *The Spectrum of Ritual. A Biogenetic Structural Analysis*, New York, Columbia University Press, 1979.
- Darembert (Ch.), *La Médecine dans Homère*, Paris, Didier, 1865.
- Delavaud-Roux (Marie-Hélène), *Les Danses armées en Grèce antique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993.
- Delcourt (Marie), *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, (1957) 1982.
- Deonna (W.), « Un divertissement de table "À cloche-pied" », *Latomus* 40, 1959, p. 5-39.
- Deroy (Louis), « À propos de l'épithète homérique d'Héphaïstos ἄμφιγυῖεις », *Revue de l'Histoire des Religions* 150, 1956, p. 129-135.
- Descamps (Marc-Alain), *L'Invention du corps*, Paris, PUF, 1986.
- Detienne (Marcel) et Vernant (Jean-Pierre), *Les Ruses de l'intelligence. La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- Dieterich (Lana Stone), « Syntactic Analysis of Beowulf's Fight with Grendel », *Comitatus* 14, 1983, p. 5-17.
- Dolto (Françoise), *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.
- , *Le Cas Dominique*, Paris, Seuil, 1985.
- Doob (Penelope Reed), *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1990.
- Dottin (G.), *Les Littératures celtiques*, Paris, Payot, 1924.
- Dragland (S.L.), « Monster-Man in Beowulf », *Neophilologus* 61, 1977, p. 606-618.
- Dragonetti (Roger), *La Vie de la lettre au Moyen âge*, Paris, Seuil, 1980.
- , *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- Dronke (Ursula), *The Poetic Edda*, Oxford, Clarendon, 1997, 2 vol.
- Dumézil (Georges), *Du mythe au roman. La Saga de Hadingus et autres essais*. Paris, Quadrige/PUF, (1970) 1987.
- , *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, Payot, 1978.
- , *Loki*, Paris, Flammarion, 1986.
- Dumville (David N.), « Beowulf and the Celtic World : the Uses of Evidence », *Traditio* 37, New York, Fordham University Press, 1981, p. 109-160.
- Durand (Jean-Louis), « Bêtes grecques », dans *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. Detienne (M.) et Vernant (J.-P.), Paris, Gallimard, 1979, p. 133-166.
- Durliat (Marcel), *L'Art roman*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1982.
- Duval (Paul-Marie), « Matériaux pour l'étude stylistique des monnaies celtiques », dans *Celtic Art in Ancient Europe. Five Protohistoric Centuries*, Londres, Seminar Press, 1976, p. 247-263.
- Eliade (Mircea), *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977.
- , *Le Chamanisme*, Paris, Payot, 1968.
- Ellis Davidson (Hilda R.), « Weland the Smith », *Folklore* 69, September 1958, p. 145-159.
- , *Myths and Symbols in Pagan Europe. Early Scandinavian and Celtic Religions*, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- et Gelling (Peter), *The Chariot of the Sun*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1969.
- Ellmann (Richard), *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, (1959) 1982.
- Evans (Angela Care), *The Sutton Hoo Ship Burial*, Londres, British Museum Press, 1986.
- Evans (John K.C.B.), *The Coins of the Ancient Britons*, Londres, Quaritch, 1864-1890.

- Fédida (Pierre), « Par où commence le corps humain ? », dans *Les Organes*, revue *Le fait de l'analyse* n° 5, Paris, Autrement, septembre 1998, p. 279-291.
- Florival (Ghislaine), « Structure, origine et affectivité. Quelques réflexions à propos de la corporéité », dans *Études d'anthropologie philosophique*, Paris, Vrin, 1980, p. 97-119.
- Foley (John Miles), *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, (1990) 1993.
- , « Orality, Textuality, and Interpretation », dans *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. Doane (A. N.) et Pasternack (Carol Braun), Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1991, p. 34-45.
- Fourquet (J.), « Le Rapport entre l'œuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes », *Romance Philology* 9.3, February 1956, p. 298-312.
- Frank (Roberta), « *Beowulf* and Sutton Hoo : The Odd Couple », *Voyage to the Other World. The Legacy of Sutton Hoo*, éd. Kendall (Calvin B.) et Wells (Peter S.), Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1992, p. 47-64.
- Frölich (H.), *Die Militärmedizin Homer's*, Stuttgart, Enke, 1879.
- Frontisi-Ducroux (Françoise), *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.
- Fry (Donald K.), « Polyphemus in Iceland », *The Fourteenth Century*, Acta vol. 4, 1977, p. 65-86.
- Gaidoz (H.), « Le Dieu gaulois du soleil et le symbolisme de la roue », *Revue Archéologique* 4, juillet-décembre 1884, p. 7-37.
- Garber (Marjorie), « Out of Joint », dans *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, éd. Hillman (David) et Mazzi (Carla), Londres et New York, Routledge, 1997, p. 23-51.
- Garland (Robert), « The Causation of Death in the *Iliad*: a Theological and Biological Investigation », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 28, 1981, p. 43-60.
- Garlick (David), éd., *Proprioception, Posture and Emotion*, Kensington, University of New South Wales, The Committee in Postgraduate Medical Education, 1982.
- Garnier (François), *Le Langage de l'image au Moyen âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.
- Gaur (Albertine), « Les Danses sacrées en Inde », dans *Les Danses sacrées, Sources orientales* t. VI, Paris, Seuil, 1963, p. 315-342.
- Gelling (Peter) et Ellis Davidson (Hilda R.), *The Chariot of the Sun*, Londres, J. M. Dent & Sons, 1969.
- Glosecki (Stephen O.), « Wolf of the Bees : Germanic Shamanism and the Bear Hero », *Journal of Ritual Studies* 2.1, Winter 1988, p. 31-53.
- , *Shamanism and Old English Poetry*, New York, Garland, 1989.
- Godard (Hubert), « Le geste manquant », Entretien avec Hubert Godard réalisé par Dobbels (Daniel) et Rabant (Claude), dans *États de corps*, Io 5, Erès, 1994, p. 63-75.
- Godzich (Wlad) et Kittay (Jeffrey), *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- , *The Culture of Literacy*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994.
- Gordon (R. K.), *Anglo-Saxon Poetry*, Everyman's Library, Londres, Dent, (1926) 1967.
- Gorman (W.), *Body Image and the Image of the Brain*, St. Louis, Missouri, Warren H. Green, 1969.
- Graz (Louis), *Le Feu dans L'Iliade et L'Odyssee. PUR, Champ d'emploi et signification*, Paris, Klincksieck, 1965.
- Green (Miranda Jane), *The Gods of the Celts*, Totowa, New Jersey, Barnes & Noble, 1986.

- Greenfield (Stanley B.), « Geatish History : Poetic Art and Epic Quality in *Beowulf* » (1963), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 120-126.
- , « The Extremities of the *Beowulfian* Body Politic », dans *Saints, Scholars, and Heroes. Studies in Medieval Culture in Honour of Charles W. Jones*, vol. 1, éd. King (Margot H.) et Stevens (Wesley M.), Collegeville, Minnesota, Saint John's Abbey and University, 1979, p. 1-14.
- , « A Touch of the Monstrous in the Hero, or *Beowulf* Re-Marvellized », *English Studies* 63.4, August 1982, p. 294-300.
- Grimstad (Kaaren), « The Revenge of Vǫlundr », dans *Edda. A Collection of Essays*, éd. Glendinning (Robert J.) et Bessason (Haraldur), Canada, University of Manitoba Press, 1983, p. 187-209.
- Grisward (Joël), « Le motif de l'épée jetée au lac : la mort d'Artur et la mort de Batradz », *Romania* 90, 1969, p. 289-340 et p. 473-514.
- Grmek (Mirko D.), *Les Maladies à l'aube de la civilisation occidentale*, Paris, Payot, 1983.
- Gruber (Loren C.), « Motion, Perception, and *opþaet* in *Beowulf* », *In Geardagum* 1, 1974, p. 31-37.
- Hanley (Wayne), « Grendel's Humanity Again », *In Geardagum* 11, June 1990, p. 5-13.
- Hanna (Judith Lynne), « To Dance is Human. Some Psychobiological Bases of an Expressive Form », dans *The Anthropology of the Body*, éd. John Blacking, Londres, Academic Press, 1977, p. 211-232.
- , « Toward Semantic Analysis of Movement Behavior : Concepts and Problems », *Semiotica* 25.1-2, 1979, p. 77-110.
- Harris (Joseph), « *Beowulf* in Literary History » (1982), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 235-241.
- Hatto (A. T.), « Snake-Swords and Boar-Helms in *Beowulf* », *English Studies* 38, 1957, p. 145-160.
- Havelock (Eric A.), *Preface to Plato*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard UP, (1963) 1998.
- Helimski (E. A.) et Kosterkina (N. T.), « Petites séances d'un grand chamane nganasan », *Diogenè* 158, avril-juin 1992, p. 37-51.
- Hennessey Olsen (Alexandra), « "pURS" and "pYRS" : Giants and the Date of *Beowulf* », *In Geardagum* 6, 1984, p. 35-42.
- Henry (Françoise), *L'Art irlandais*, Éditions Zodiaque, 1963-1964, 2 vol.
- Henry (P.), « Furor Heroicus », *Zeitschrift für Celtische Philologie* 39, 1982, p. 235-242.
- Héritier-Augé (Françoise), « Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied », *Terrain* 18, mars 1992, p. 5-14.
- Herrenschmidt (Olivier), « Sacrifice symbolique ou sacrifice efficace », dans *La Fonction symbolique*, éd. Iazard (Michel) et Smith (Pierre), Paris, Gallimard, 1979, p. 171-192.
- Hill (Thomas D.), « Woden as "Ninth Father" : Numerical Patterning in Some Old English Royal Genealogies », dans *Germania*, éd. Calder (Daniel G.) et Christy (T. Craig), The Regents of the University of California, D. S. Brewer, 1988.
- Hodges (Kenneth), « *Beowulf's* Shoulder Pin and *wið earm gesæt* », *English Language Notes* 34.3, March 1997, p. 4-10.
- Hughes (Dennis D.), *Human Sacrifice in Ancient Greece*, Londres et New York, Routledge, 1991.
- Hurst (André), « Lycophron : la condensation du sens, le comique et l'*Alexandra* », dans *Le Rire des Anciens*, éd. Trédé (Monique), Hoffmann (Philippe) et Auvray-Assayas (Clara), Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p. 177-187.

- , « À propos des forgerons de Pylos », *Studi Micenei Ed Egeo-Anatolici* 5, Roma, Ed. dell' Ateneo, 1968, p. 92-96.
- Ireland (S.) et Steel (F. L. D.), « Φρένες as an Anatomical Organ in the Works of Homer », *Glotta* 53.3-4, 1975, p. 183-195.
- Irving, Jr. (Edward B.), « The Text of Fate » (1968), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 168-193.
- Jackson (Kenneth H.), *The Oldest Irish Tradition. A Window on the Iron Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- Jackson (Michael), *Paths Toward a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1989.
- Jager (Eric), « Speech and the Chest in Old English Poetry : Orality or Pectorality ? », *Speculum* 65.4, October 1990, p. 845-859.
- Janko (Richard), *The Iliad : A Commentary*, vol. IV : books 13-16, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Jilek (Wolfgang G.), « Therapeutic Use of Altered States of Consciousness in Contemporary North American Indian Dance Ceremonials », dans *Altered States of Consciousness and Mental Health. A Cross-Cultural Perspective*, éd. Ward (Colleen A.), Londres et New Delhi, Sage, 1989, p. 167-185.
- , « La renaissance des danses chamaniques dans les populations indiennes de l'Amérique du Nord », *Diogenes* 158, avril-juin 1992, p. 78-91.
- Johansen (J. G.), « Grendel the Brave ? », *English Studies* 63.3, June 1982, p. 193-197.
- Jubainville, d'Arbois de (Henry), *Cours de littérature celtique*, Paris, Thorin, puis Fontemoing, 1883-1902.
- , « Étude sur le Táin Bó Cúalnge autrement dit Enlèvement des vaches de Cooley », *Revue Celtique* 28, 1907.
- Kahn (Laurence), *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris, Maspero, 1978.
- Kelso (S.), *Human Motor Behaviour*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates, 1982.
- Kellogg (Robert L.), « The Context for Epic in Later Anglo-Saxon England », *Studies in Medieval Culture* 32, 1993, p. 139-156.
- Kelly (Douglas F.), *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, The Hague et Paris, Mouton, 1966.
- Kiernan (Kevin S.), « Grendel's Heroic Mother », *In Geardagum* 6, 1984, p. 13-33.
- Kilgour (Maggie), *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Kirk (Geoffrey Stephen), *The Iliad : A Commentary*, vol. II : books 5-8, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Kleinmann (Dorothee), « Cendrillon et son pied », *Cahiers de littérature orale* 4, 1978, p. 56-88.
- Klinck (Anne L.), *The Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1992.
- Köberl (Johann), « The Magic Sword in Beowulf », *Neophilologus* 71.1, January 1987, p. 120-128.
- Kuhn (Sherman M.), « Old English *aglæca* — Middle Irish *oclach* », *Linguistic Method. Essays in Honor of Herbert Penzl*, The Hague, Mouton, 1979, p. 213-230.
- Lacy (Norris J.), *The Craft of Chrétien de Troyes. An Essay on Narrative Art*, Leiden, E. J. Brill, 1980.
- , « The Typology of Arthurian Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes* vol. I, éd. Lacy (Norris J.), Kelly (Douglas) et Busby (Keith), Lexington, Kentucky, French Forum, 1985.

- Le Breton (David), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- , *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- , « Corps et anthropologie : de l'efficacité symbolique », *Diogène* 153, janvier-mars 1991, p. 92-107.
- , « Corps et individualisme », *Diogène* 131, juillet-septembre 1985, p. 27-50.
- , « Dualisme et Renaissance. Aux sources d'une représentation moderne du corps », *Diogène* 142, avril-juin 1988, p. 42-63.
- Leder (Drew), *The Absent Body*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1990.
- Lerer (Seth), « Grendel's Glove », *ELH* 61.4, Winter 1994, p. 721-751.
- Leroi-Gourhan (André), *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1964-1965.
- , *Les Religions de la préhistoire (Paléolithique)*, Paris, PUF, 1976.
- Le Roux (Françoise), « Aspects de la fonction guerrière chez les Celtes », *Ogam* 17, janvier-juin 1965, p. 175-188.
- , « Le dieu celtique aux liens. De l'Ogmios de Lucien à l'Ogmios de Dürer », *Ogam* 12, avril-juin 1960, p. 209-234.
- , « Le guerrier borgne et le druide aveugle. La cécité et la voyance », *Ogam* 13, avril-juin 1961, p. 331-342.
- Leroy (Marie-Magdeleine), « À propos de Pieds d'or : la claudication du forgeron indo-européen en Europe occidentale », *Ethnologie française* 12.3, 1982, p. 291-296.
- Lester (G. A.), « Earme on eaxle (*Beowulf* 1117a) », *Studia Neophilologica* 58.2, 1986, p. 159-163.
- Lévêque (Pierre), *Introduction aux premières religions : bêtes, dieux et hommes*, Paris, Poche, 1997.
- Lévi-Strauss (Claude), *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, (1958) 1974.
- Lewis (Richard A.), « Old English Poetry : Alliteration and Structural Interlace », *Language and Style* 6, 1973, p. 196-205.
- Leyerle (John), « The Interlace Structure of *Beowulf* », dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 146-167.
- Libera de (Alain), *Penser au Moyen âge*, Paris, Seuil, 1991.
- Liberman (Anatoly), « Germanic *Sendan* "to Make a Sacrifice" », *Journal of English and Germanic Philology* 77.1, January 1978, p. 473-488.
- Lincoln (Bruce), « The Indo-European Myth of Creation », *History of Religions* 15, 1975, p. 121-145.
- , *Myth, Cosmos, and Society*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986.
- , *Death, War, and Sacrifice. Studies in Ideology and Practice*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Littleton (Scott C.), « Some Possible Indo-European Themes in the "Iliad" », dans *Myth and Law Among the Indo-Europeans*, éd. Puhvel (Jaan), Berkeley, University of California Press, 1970, p. 229-246.
- Lonigan (Paul R.), « Shamanism in the Old Irish Tradition », *Éire-Ireland* 20, Fall 1985, p. 109-129.
- Lonsdale (Steven H.), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- Loomis (Roger Sherman), *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Octagon Books, (1949) 1982.
- , *Celtic Myth and Arthurian Romance*, New York, Columbia University Press, 1927.
- , *The Development of Arthurian Romance*, New York, Norton, 1963.

- , *Wales and the Arthurian Legend*, Cardiff, University of Wales Press, 1956.
- , « The Head in the Grail » *Revue Celtique* 47, 1930, p. 39-62.
- Loroux (Nicole), « Le corps vulnérable d'Arès », dans *Le Temps de la réflexion* t. VII : *Le Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 335-354.
- Lord (Albert B.), « Homer as Oral Poet », *Harvard Studies in Classical Philology* 72, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968, p. 1-46.
- , *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960.
- Lot (Ferdinand), *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, (1918) 1984.
- Loth (J.), « Le mot désignant le genou au sens de génération chez les Celtes, les Germains, les Slaves, les Assyriens », *Revue Celtique* 40, 1923, p. 143-152.
- Lozac'hmeur (J. C.), « Origines celtiques des aventures de Gauvain au pays de Galvoie dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes », dans *Actes du 14e Congrès International Arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, 1984, p. 406-420.
- Mackie (C. J.), « Achilles in Fire », *Classical Quarterly* 48.2, 1998, p. 329-338.
- Malone (Kemp), *Deor*, Londres, Methuen, Old English Library, (1933) 1961.
- , « Beowulf » (1948), dans *An Anthology of Beowulf Criticism*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, (1963) 1980, p. 137-154.
- , « The Identity of the Geatas », *Acta Philologica Scandinavica* 4, 1929-1930, p. 84-90.
- Martin (Roland), *L'Art grec*, Paris, Poche, (1984) 1994.
- Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
- McConchie (R.), « Grettir Ásmundarson's Fight with Kárr the Old: A Neglected *Beowulf* Analogue », *English Studies* 63.6, December 1982, p. 481-486.
- McDougall (Joyce), *Théâtres du corps. Le Psychosoma en psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989.
- Meillet (A.), « LAT. *genuīnus* », *Bulletin de la société de linguistique de Paris* 27, 1927, p. 54-55.
- Méla (Charles), *Blanchefleur et le Saint Homme ou la Semblance des reliques*, Paris, Seuil, 1979.
- , « La lettre tue : cryptographie du Graal », *Cahiers de Civilisation Médiévale X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> Siècles* 26, 1983, p. 209-221.
- , *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.
- , *Le Beau trouvé. Études de théorie et de critique littéraires sur l'art des "trouveurs" au Moyen âge*, Caen, Paradigme, 1993.
- Micha (A.), « Sur les sources de la *Charrette* », *Romania* 71, 1950, p. 345-358.
- Morris (Sarah P.), *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Mossé (Claude), *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Paris, Seuil, 1984.
- Motz (Lotte), « Óðinn and the Giants : a Study in Ethno-Cultural Origins », *The Mankind Quarterly* 25.4, Summer 1985, p. 387-418.
- Muir (Bernard James), *Leod. Six Old English Poems*, New York, Gordon & Breach, 1989.
- Nagy (Gregory), *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.
- , « Patroklos. Concepts of Afterlife, and the Indic Triple Fire », *Arethusa* 13.2, Fall 1980, p. 161-195.
- Nelson (Marie), « Beowulf, ll. 2824b-2845a », *The Explicator* 43.2, Winter 1985, p. 4-7.

- Nichols (Stephen G.), « Voice and Writing in Augustine and in the Troubadour Lyric », dans *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. Doane (A. N.) et Pasternack (Carol Braun), Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1991, p. 137-161.
- Nicholson (Lewis E.), « The Art of Interlace in *Beowulf* », *Studia Neophilologica* 52, 1980, p. 237-249.
- North (Richard), *Heathen Gods in Old English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- O'Brian O'Keefe (Katherine), « *Beowulf*, Lines 702b-836 : Transformations and the Limits of the Human », *Texas Studies in Literature and Language* 23.4, Winter 1981, p. 484-494.
- Oesterley (W. O. E.), *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*, Cambridge, Cambridge University Press, 1923.
- Ogilvy (J. D. A.) et Baker (Donald C.), *Reading Beowulf*, Norman, University of Oklahoma Press, 1983.
- Ong (Walter J.), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982.
- Onians (Richard Broxton), *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge, Cambridge University Press, 1951.
- O'Rahilly (Thomas), *Early Irish History and Mythology*, Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1957.
- Orrieux (Claude) et Schmitt Pantel (Pauline), *Histoire grecque*, Paris, PUF, 1995.
- O'Shaughnessy (Brian), « Proprioception and the Body Image », dans *The Body and the Self*, éd. Bermúdez (José Luis), Marcel (Anthony) et Eilan (Naomi), Cambridge, MA, the MIT Press, Bradford, 1995, p. 175-204.
- Otte (Marcel), *Préhistoire des religions*, Paris, Masson, 1993.
- Overing (Gillian R.), *Language, Sign, and Gender in Beowulf*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990.
- Owen (Gale R.), *Rites and Religions of the Anglo-Saxons*, Totowa, New Jersey, Barnes & Noble, 1981.
- Oxendine (J.), *Psychology of Motor Learning*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1984.
- Page (R. I.), *Life in Anglo-Saxon England*, Londres, B. T. Batsford Ltd, (1970) 1972.
- Paris (Gaston), « Études sur les romans de la Table Ronde », *Romania* 10, 1881, p. 465-496 et *Romania* 12, 1883, p. 459-534.
- Parks (Ward), « Flying and Fighting : Pathways in the Realization of the Epic Contest », *Neophilologus* 70.2, April 1986, p. 292-306.
- , « Prey Tell : How Heroes Perceive Monsters in *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology* 92.1, January 1993, p. 1-16.
- , « The Textualization of Orality in Literary Criticism », dans *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. Doane (A. N.) et Pasternack (Carol Braun), Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1991, p. 46-61.
- Parry (Milman), *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- , *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, éd. Parry (Adam), New York et Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Pelosse (Jean-Louis), « Contribution à l'étude des usages corporels traditionnels. Éléments d'analyse des comportements moteurs socialisés en ethnologie. Mouvements segmentaires », *Geste et Image* 6-7, 1986, p. 107-137.
- Perlès (Catherine), *Préhistoire du feu*, Paris, Masson, 1977.
- Pope (John C.), *Seven Old English Poems*, New York et Londres, Norton, 1981.

- , « *Beowulf* 505, “gehedde”, and the Pretensions of Unferth (1986), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 264-276.
- Pucci (Pietro), *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1987.
- Puhvel (Jaan), « Aspects of Equine Functionality », dans *Myth and Law Among the Indo-Europeans*, éd. Puhvel (Jaan), Berkeley, University of California Press, 1970, p. 159-172.
- , « Remus et Frater », *History of Religions* 15, 1975, p. 146-157.
- Puhvel (Martin), « Beowulf and Irish Battle Rage », *Folklore* 79, Spring 1968, p. 40-47.
- , *Beowulf and Celtic Tradition*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1979.
- , « A Scottish Analogue to the Grendel Story », *Neuphilologische Mitteilungen* 81, 1980, p. 395-398.
- Quinn (Judy), « Verseform and Voice in Eddic Poems : the Discourses of *Fáfnismál* », *Archives for Scandinavian Philology* 107, 1992, p. 100-130.
- Redfield (James M.), *Nature and Culture in the Iliad : The Tragedy of Hector*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.
- , « Le sentiment homérique du Moi », *Le Genre humain* 12 : *Les Usages de la nature*, Paris, Complexe, 1985, p. 93-111.
- Renehan (Robert), « The Meaning of ΣΩΜΑ in Homer : A Study in Methodology », *California Studies in Classical Antiquity* 12, 1981, p. 269-282.
- Renou (Louis), trad. *Hymnes spéculatifs du Véda*, Paris, Gallimard/Unesco, 1956.
- Ribémont (Bernard), « Un corps humain animé ; un corps humain irrigué. L'encyclopédisme et la théorie du corps », dans *Le Corps et ses énigmes au Moyen âge*, Caen, Paradigme, 1993, p. 185-206.
- Richardson (Nicholas), *The Iliad : A Commentary*, vol. VI : books 21-24, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Ringler (Richard N.), « *Him seo wen ge Leah* : The Design for Irony in Grendel's Last Visit to Heorot », dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 127-145.
- Robert-Ouvray (Suzanne B.), *L'Enfant tonique et sa mère*, Revigny-sur-Ornain, Hommes et Perspectives/Éditions Martin Media, 1996.
- Robinson (Fred C.), « Did Grendel's Mother Sit on Beowulf ? », dans *From Anglo-Saxon to Early Middle English*, éd. Godden (Malcolm), Gray (Douglas) et Hoad (Terry), Oxford, Clarendon, 1994, p. 1-7.
- Rogers (H. L.), « Beowulf's Three Great Fights » (1955), dans *An Anthology of Beowulf Criticism*, éd. Nicholson (Lewis E.), Notre Dame, University of Notre Dame Press, (1963) 1980, p. 233-256.
- Roques (Mario), « Pour l'interprétation du “Chevalier de la Charrette” de Chrétien de Troyes », *Cahiers de Civilisation Médiévale x<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> Siècles* 1, 1958, p. 141-152.
- Rosier (James L.), « The Uses of Association : Hands and Feasts in *Beowulf* », *PMLA* 78, 1963, p. 8-14.
- Rouget (Gilbert), « Music and Possession Trance », dans *The Anthropology of the Body*, éd. John Blacking, Londres, Academic Press, 1977, p. 233-239.
- Roux (Jean-Paul), « La danse chamanique de l'Asie centrale », dans *Les Danses sacrées, Sources orientales* t. VI, Paris, Seuil, 1963, p. 281-314.
- Rychner (Jean), *Du Saint-Alexis à François Villon. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1985.
- Sacks (Oliver), *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, trad. de la Héronnière (Édith), (titre original : *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, 1985), Paris, Seuil, 1988.
- , *A Leg to Stand On*, New York, Touchstone, (1984) 1993.

- Sami-Ali, *Penser le somatique. Imaginaire et pathologie*, Paris, Dunod, 1987.
- Saunders (K. B.), « The Wounds in *Iliad* 13-16 », *Classical Quarterly* 49.2, 1999, p. 345-363.
- Sauvé (James L.), « The Divine Victime : Aspects of Human Sacrifice in Viking Scandinavia and Vedic India », dans *Myth and Law Among the Indo-Europeans*, éd. Puhvel (Jaan), Berkeley, University of California Press, 1970, p. 173-191.
- Sayers (William), « Martial Feats in the Old Irish Ulster Cycle », *The Canadian Journal of Irish Studies* 9, 1983, p. 45-80.
- , « The Smith and the Hero : Culann and Cú Chulainn », *Mankind Quarterly* 25.3, Spring 1985, p. 227-260.
- , « Fergus and the Cosmogonic Sword », *History of Religions* 25.1, August 1985, p. 30-56.
- , « Warrior Initiation and Some Short Celtic Spears in the Irish and Learned Latin Traditions », *Studies in Medieval and Renaissance History* 11, 1989, p. 89-108.
- Scowcroft (Mark R.), « The Irish Analogues to *Beowulf* », *Speculum* 74.1, 1999, p. 22-64.
- Schach (Paul), « Some Thoughts on *Völuspá* », dans *Edda. A Collection of Essays*, éd. Glendinning (Robert J.) et Bessason (Haraldur), Canada, University of Manitoba Press, 1983, p. 86-116.
- Schilder (Paul), *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, trad. Gantheret (Françoise) et Truffert (Paule), (titre original : *The Image and Appearance of the Human Body*, 1950), Paris, Gallimard, 1968.
- Schmitt (Jean-Claude), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- , « The Ethics of Gesture », dans *Fragments for a History of the Human Body 2*, éd. Feher (Michel), Naddaff (Ramona) et Tazi (Nadia), New York, Zone, 1989, p. 129-147.
- Schuster (Carl), « Joint-Marks. A Possible Index of Cultural Contact Between America, Oceania and the Far East », *Afdeling Culturele en Fysische Anthropologie* 39, 1951, p. 3-51.
- Scobeltzine (A.), *L'Art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, 1973.
- Segal (Charles), *The Theme of Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden, E. J. Brill, 1971.
- Shannon (Richard Stoll), *The Arms of Achilles and Homeric Compositional Technique*, Leiden, E. J. Brill, 1975.
- Shelmerdine (Susan C.), « Hermes and the Tortoise : A Prelude to Cult », *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 25.2, Summer 1984, p. 201-208.
- Shoaf (Allen R.), « Literary Theory, Medieval Studies, and the Crisis of Difference », dans *Reorientations : Critical Theories and Pedagogies*, éd. Henricksen (Bruce) et Morgan (Thaïs E.), Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 77-92.
- Sibony (Daniel), *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.
- Sjœstedt-Jonval (Marie-Louise), « Légendes épiques irlandaises et monnaies gauloises. Recherches sur la constitution de la légende de Cuchulainn », *Études Celtiques* 1, 1936, p. 1-77.
- Slatkin (Laura M.), *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Smalley (Beryl), « Les commentaires bibliques de l'époque romane : glose ordinaire et gloses périmées », *Cahiers de Civilisation Médiévale x<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> Siècles* 4, 1961, p. 15-22.
- Snell (Bruno), *La Découverte de l'esprit. La Genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, trad. Charrière (Marianne) et Escaig (Pascale), (titre original : *Die Entdeckung des Geistes*, 1946), Combas, L'Éclat, 1994.
- Soudek (Ernst), « Structure and Time in *Le Chevalier de la Charrette* : an Aspect of Artistic Purpose », *Romania* 93, 1972, p. 96-108.

- Starobinski (Jean), « Brève histoire de la conscience du corps », dans *Genèse de la conscience moderne*, éd. Ellrodt (Robert), PUF, 1983, p. 215-229.
- , « The Natural and Literary History of Bodily Sensation », dans *Fragments for a History of the Human Body 2*, éd. Feher (Michel), Naddaff (Ramona) et Tazi (Nadia), New York, Zone, 1989, p. 351-405.
- Sterckx (Claude), « Les Têtes coupées et le Graal », *Studia Celtica* 20-21, 1985-1986, p. 1-42.
- , « La théogonie irlandaise » *Jahrbuch für Anthropologie und Religionsgeschichte* 4, 1982, p. 66-212.
- Stenton (Frank M.), *Anglo-Saxon England*, Oxford, Oxford University Press, (1943) 1998.
- Stock (Brian), *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- , *Myth and Science in the Twelfth Century. A Study of Bernard Silvester*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Stokes (W.), « The Second Battle of Moytura » *Revue Celtique* 12, 1891, p. 52-130.
- Synnott (Anthony), *The Body Social. Symbolism, Self and Society*, Londres et New York, Routledge, 1993.
- Taylor (Paul Beekman), « The Structure of *Völundarkviða* », *Neophilologus* 47, 1963, p. 228-236.
- , « Some Vestiges of Ritual Charms in *Beowulf* », *Journal of Popular Culture* 1, 1967, p. 276-285.
- , « Themes of Death in *Beowulf* », dans *Old English Poetry: Fifteen Essays*, éd. Creed (R. P.), Brown University Press, 1967, p. 249-274.
- , « Searoniðas : Old Norse Magic and Old English Verse », *Studies in Philology* 53.2, Spring 1983, p. 109-125.
- , « Grendel's Monstrous Arts », *In Geardagum* 6, 1984, p. 1-12.
- , « *Beowulf's* Second Grendel Fight », *Neuphilologische Mitteilungen* 1.86, 1985, p. 62-69.
- , « The Traditional Language of Treasure in *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology*, April 1986, p. 191-205.
- , « Wisdom and Myth : Scandinavian Backgrounds of *Sir Gawain* », dans *The History and the Dialects of English Festschrift for Eduard Kolb*, Heidelberg, Carl Winter, 1989, p. 177-185.
- , « *Vólundarkviða*, *prymskviða* and the Function of Myth », *Neophilologus* 78, 1994, p. 263-281.
- , « The Dragon's Treasure in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 98.3, 1997, p. 229-240.
- , *Sharing Story. Medieval Norse-English Literary Relationships*, New York, AMS Press, 1999.
- Tiemersma (Douwe), *Body Schema and Body Image. An Interdisciplinary and Philosophical Study*, Amsterdam/Lisse, Swets & Zeitlinger, 1989.
- Tinbergen (Nikolaas), « Ethology and Stress Diseases », *Science* 185, July-September 1974, p. 20-27.
- Tisseron (Serge), *Psychanalyse de l'image. De l'imaginaire aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995.
- Tokitsu (Kenji), *La Voie du karaté. Pour une théorie des arts martiaux japonais*, Paris, Seuil, 1979.
- Tolkien (J. R. R.), « *Beowulf*: The Monsters and the Critics » (1936), dans *Interpretations of Beowulf. A Critical Anthology*, éd. Fulk (R. D.), Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 14-44.
- Trédé (Monique), *Kairos. L'à-propos et l'occasion*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Tripp (Raymond), « The Restoration of *Beowulf* 2769B and 2771A, and Wiglaf's Entrance into the Barrow », *English Language Notes* 15.4, June 1978, p. 244-249.
- , « Grendel Polytropos », *In Geardagum* 6, 1984, p. 43-69.
- Turner (Victor), « Sacrifice as Quintessential Process Prophylaxis or Abandonment ? », *History of Religions* 16, 1977, p. 189-215.

- , *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, (1987) 1988.
- Turville-Petre (Edward O. G.), *Myth and Religion of the North. The Religion of Ancient Scandinavia*, Westport, Connecticut, Greenwood, 1964.
- Van Brock (Nadia), « Substitution rituelle », *Revue Hittite et Asiatique* 17, fasc. 65, 1959, p. 117-146.
- Van Den Berg (J. H.), « The Human Body and the Significance of Human Movement. A Phenomenal Study », *Philosophy and Phenomenological Research* 13, September 1952-June 1953, p. 159-183.
- Van Hamel (A. G.), « Odinn Hanging on the Tree », *Acta Philologica Scandinavica* 7, 1932, p. 261-288.
- Varagnac (André) et Fabre (Gabrielle), *L'Art gaulois*, Éditions Zodiaque, 1964.
- Vaysse (Jocelyne), *Petit traité de médecine psychosomatique*, Synthélabo Groupe, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1996.
- Vegetti (Mario), « Anima e corpo », dans *Il sapere degli antichi*, Torino, Boringheri, 1985, p. 201-228.
- Vernant (Jean-Pierre), *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974.
- , « Corps obscur, corps éclatant », dans *Le Temps de la réflexion*, t. VII : *Le Corps des dieux*, Paris, Gallimard, 1986, p. 19-45.
- et Vidal-Naquet (Pierre), *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Complexe, (1986) 1988.
- Vigarelo (Georges), « The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility », dans *Fragments for a History of the Human Body 2*, éd. Feher (Michel), Naddaff (Ramona) et Tazi (Nadia), New York, Zone, 1989, p. 149-199.
- Vinaver (Eugène), « The Dolorous Stroke », *Medium Ævum* 25, 1956, p. 175-180.
- , « À la recherche d'une poétique médiévale », *Cahiers de Civilisation Médiévale X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> Siècles* 2, 1959, p. 1-16.
- , *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon, 1971.
- Vries de (Jan), *La Religion des Celtes*, Paris, Payot, 1975.
- Wachsler (Arthur A.), « Grettir's Fight with a Bear ; Another Neglected Analogue of Beowulf in the Grettis Sage Asmundarsonar », *English Studies* 66.5, 1985, p. 381-390.
- Wall (S. M.), Musgrave (J. H.) et Warren (P. M.), « Human Bones from a Late Minoan IB House at Knossos », *The Annual of the British School at Athens* 81, 1986, p. 333-388.
- Wallon (Henri), *Les Origines du caractère chez l'enfant*, Paris, Quadrige/PUF, (1949) 1993.
- Ward (Donald), *The Divine Twins, Folklore Studies* 19, Berkeley, University of California Press, 1968.
- , « The Separate Functions of the Indo-European Divine Twins », dans *Myth and Law Among the Indo-Europeans*, éd. Puhvel (Jaan), Berkeley, University of California Press, 1970,, p. 193-202.
- Warren (Peter), « Knossos : New Excavations and Discoveries », *Archeology* 37.4, July-August 1984, p. 48-55.
- West (M. L.), « The Invention of Homer », *Classical Quarterly* 49.2, 1999, p. 364-382.
- Whitbread (Leslie), « The Binding of Weland », *Medium Ævum* 25, 1956, p. 13-19.
- Whitman (Cedric H.), *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1958.
- Wilfong (Terry), « Reading the Disjointed Body in Coptic. From Physical Modification to Textual Fragmentation », dans *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, éd. Montserrat (Dominic), Londres et New York, Routledge, 1998, p. 116-136.
- Wilson (J. R. S.), « Thrasymachus and the Thumos : a Further Case of Prolepsis in Republic I », *Classical Quarterly* 45.2, 1995, p. 58-67.

Winnicott (D. W.), *La Consultation thérapeutique et l'enfant*, trad. Monod (Claude), (titre original : *Therapeutic Consultations in Child Psychiatry*), Paris, Gallimard, 1971.

Zaddy (Zara), « Chrétien de Troyes and the Localisation of the Heart », *Romance Philology* 12, February 1959, p. 257-258.

## Textes

Apollodorus, *The Library*, éd. et trad. Frazer (James George), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1921) 1989, 2 vol.

Aristotle, *Movement of Animals*, éd. et trad. Forster (E. S.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1937) 1993.

*Aristotelis Qui Ferebantur Librorum Fragmenta*, éd. Rose (Valentinus), Lipsiae, Teubner, 1886.

Bede, *Ecclesiastical History of the English People*, éd. Colgrave (Bertram) et Mynors (R.A.B.), Oxford, Clarendon, 1969.

Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Baumgartner (Emmanuèle) et Vieillard (Françoise), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1998.

*Beowulf and the Fight at Finnsburg*, éd. Klaeber (Frederick), Lexington, MA, Heath, (1922) 1950.

*Beowulf and Judith*, éd. Van Kirk Dobbie (Elliott), New York, Columbia University Press, 1953.

*Beowulf*, éd. Wrenn (C. L.), révisé par Bolton (W. F.), Londres, Harrap, (1953) 1973.

*Beowulf*, trad. Crossley-Holland (Kevin), Londres et Melbourne, Macmillan, 1968.

*Beowulf. The Donaldson Translation*, éd. Tuso (Joseph F.), New York et Londres, Norton, 1975.

*Beowulf*, éd. et trad. Swanton (Michael), Manchester, Manchester University Press, (1978) 1986.

*Beowulf. Édition diplomatique et texte critique, traduction française, commentaires et vocabulaire*, éd. Crépin (André), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991, 2 vol.

*Beowulf. A Student Edition*, éd. Jack (George), Oxford, Clarendon, 1994.

*Beowulf. An Edition with Relevant Shorter Texts*, Mitchell (Bruce) et Robinson (Fred C.), Oxford, Blackwell, 1998.

*Beowulf*, trad. Heaney (Seamus), Londres, Faber & Faber, 1999.

*Bible*, trad. Chouraqui (André), Tournai, Desclée de Brouwer, 1985.

—, Traduction Œcuménique de la Bible (TOB), Alliance Biblique Universelle, Paris, Le Cerf, (1988) 1996.

*Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969.

Boethius, *The Consolation of Philosophy*, éd. et trad. Tester (S. J.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1918) 1997.

Caesar, *The Gallic War*, éd. et trad. Edwards (H. J.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1917) 1997.

Callimaque, *Hymnes*, éd. et trad. Cahen (Émile), Paris, Les Belles Lettres, 1922.

*(La) Chanson de Roland*, éd. et trad. Short (Ian), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1990.

Chrétien de Troyes, *Philomena*, éd. et trad. de Boer (C.), Genève, Slatkine, 1974.

—, *Erec et Enide*, éd. et trad. Fritz (Jean-Marie), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1992.

—, *Cligès*, éd. et trad. Méla (Charles) et Collet (Olivier), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1994.

—, *Yvain ou le chevalier au lion*, éd. et trad. Hult (David F.), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1994.

—, *Le Chevalier de la Charrette ou le roman de Lancelot*, éd. et trad. Méla (Charles), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1992.

- , *Le Conte du Graal*, éd. et trad. Méla (Charles), Paris, Poche, Lettres gothiques, 1990.
- Deor*, éd. Malone (Kemp), London, Methuen, (1933) 1961.
- Edda : Prologue and Gylfaginning*, éd. Faulkes (Anthony), Oxford, Clarendon, 1982.
- (*The*) *Poetic Edda*, trad. Bellows (H.), Princeton, Princeton University Press, 1936.
- , trad. Larrington (Carolynne), Oxford, Oxford University Press, 1996.
- , éd. et trad. Dronke (Ursula), Oxford, Clarendon, 1997, 2 vol.
- Euripides, *Poenician Maidens*, éd. et trad. Way (Arthur S.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1912) 1962.
- , *Poenician Woman*, éd. et trad. Craik (Elizabeth), Warminster, Wiltshire, Teddington House, Aris & Phillips, 1988.
- Euripide, *Les Phéniciennes*, éd. et trad. Méridier (Louis) avec la collaboration de Clapouthier (Fernand), Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Eyrbyggja Saga*, trad. Pálsson (Hermann) et Edwards (Paul), Londres, Penguin Books, (1972) 1989.
- Hávamál*, éd. Evans (David A. H.), Londres, Viking Society for Northern Research, 1986.
- Hesiod, *The Theogony*, dans *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric*, éd. et trad. Evelyn-White (Hugh G.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1914) 1982.
- Homère, *L'Iliade*, éd. et trad. Mugler (Frédéric), Paris, La Différence, 1989.
- , *Ilias*, éd. Monro (David B.) et Allen (Thomas W.), Oxford, Clarendon, (1902) 1971.
- Homer, *The Iliad*, trad. Lattimore (Richmond), Chicago, University of Chicago Press, (1951) 1961.
- , *The Iliad*, trad. Fagles (Robert), New York, Penguin, (1990) 1991.
- , *Iliad*, éd. et trad. Murray (A. T.), revue par Wyatt (William F.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1924) 1999, 2 vol.
- , *L'Odyssée*, éd. et trad. Bérard (Victor), Paris, Les Belles Lettres, (1924) 1987.
- , *Odyssea*, éd. Allen (Thomas W.), Oxford, Clarendon, (1908) 1967.
- , *Odyssey*, éd. et trad. Murray (A. T.), révisées par Dimock (George E.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1919) 1998.
- , *Hymnos*, éd. Allen (Thomas W.), Oxford, Clarendon, (1912) 1969.
- , *Hymnes*, éd. et trad. Humbert (Jean), Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- , *The Homeric Hymns*, dans *Hesiod, the Homeric Hymns and Homeric*, éd. et trad. Evelyn-White (Hugh G.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1914) 1982.
- Kalevala*, Compilé par Lönnrot (Elias), trad. Peabody Magoun Jr. (Francis) Cambridge, MA, Harvard University Press, (1963) 1997.
- Mabinogion*, trad. Loth (Joseph), Genève, Slatkin, (1889) 1975.
- Norse Poems*, trad. Auden (W. H.) et Taylor (Paul B.), Londres et Boston, Faber & Faber, 1981.
- Plato, *Timaeus*, éd. et trad. Bury (R. G.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1929) 1961.
- , *Symposium*, éd. et trad. Lamb (W. R. M.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1925) 1961.
- , *Phaedrus*, éd. et trad. Fowler (Harold North), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1914) 1995.
- Pliny, *Natural History*, éd. et trad. Rackham (H.), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1942) 1961.

- (La) *Razzia des vaches de Cooley*, trad. Guyonvarc'h (Christian), Paris, Gallimard, L'Aube des peuples, 1994.
- (The) *Saga of Thidrek of Bern*, trad. Haymes (Edward R.), New York et Londres, Garland, 1988.
- (The) *Saga of the Volsungs. The Norse Epic of Sigurd the Dragon Slayer*, trad. Byock (Jesse L.), Berkeley, University of California Press, 1990.
- Saxo Grammaticus, *La Geste des Danois*, trad. Troadec (Jean-Pierre), (titre original : *Gesta Danorum*), Paris, Gallimard, L'Aube des peuples, 1995.
- Snorri Sturluson, *Edda*, éd. et trad. Faulkes (Anthony), Londres, Everyman, (1987) 1996.
- , *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, trad. Dillmann (François-Xavier), Paris, Gallimard, L'Aube des peuples, 1991.
- Strabon, *The Geography of Strabo*, Jones (Horace Leonard), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1930) 1961.
- Tacitus, *Germania*, éd. et trad. Hutton (Maurice), The Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, (1914) 1958.
- Táin Bó Cúalnge. L'Enlèvement du taureau divin et des vaches de Cooley*, trad. d'Arbois de Jubainville (Henry), Paris, Champion, 1912.
- The Tain. Translated from the Irish Epic Táin Bó Cúalnge*, trad. Kinsella (Thomas), Oxford, Oxford University Press, (1969) 1979.
- Táin Bó Cúalnge. From the Book of Leinster*, éd. et trad. O'Rahilly (Cecile), Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1970.
- Þiðreks Saga af Bern*, éd. Jónsson (Guthni), Íslendingasagnautgafan, Björnssonar, 1954.
- (The) *Voyage of Máel Dúin*, éd. et trad. Oskamp (Hans Pieter Atze), Groningen, Wolters-Noordhoff, 1970.

# Table des illustrations dans le texte

---

## Figures

- 1 Fig. 1 Héphaistos au pied inversé
- 2 Cratère dit « Vase François », début du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.
- 3 (Musée archéologique de Florence).
- 4 Fig. 2 Héphaistos au pied tordu
- 5 Amphoriskos corinthien, début du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Athènes).
- 6 Fig. 3 Guerriers symétriques dansant
- 7 Plaque ornant le casque trouvé dans la sépulture de Sutton Hoo,
- 8 Suffolk, VII<sup>e</sup> siècle (British Museum).
- 9 Fig. 4 Deux hommes symétriques tenant une roue
- 10 Détail d'un fourreau d'épée celtique trouvée à Hallstatt,
- 11 Autriche, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.
- 12 Fig. 5 Les articulations du cheval celtique
  - Monnaie belge, *Bellovaci* (AV. Statère - B.N. 7878)
  - Monnaie britannique, *Parisii* (AV. Statère - B.N. 7784)
  - Monnaies britanniques (J. Evans : Pl. B, n° 8, 9, 11, 13)
- 13 Fig. 6 Gravures scandinaves de l'âge du Bronze
- 14 Humains, roues et spirales (Bohuslän, Östfold, Vestfold).
- 15 Fig. 7 Gravures scandinaves de l'âge du Bronze
- 16 Groupes d'hommes (Bohuslän).
- 17 Fig. 8 Stèle gravée de Norvège
- 18 Détail de la pierre gravée de Nedre Alstad, Hof, Öster Toten,
- 19 Opland, Norvège (Musée des Antiquités de l'Université, Oslo),
- 20 début du XI<sup>e</sup> siècle.
- 21 Fig. 9 La géante Hyrrokkin

- 22 (Cf. Snorri Sturluson, *Gylfaginning*, chap. 49)
- 23 Monument runique de Hunnestad (province de Scanie, Suède),
- 24 XI<sup>e</sup> siècle (Musée historique de Lund).
- 25 Fig. 10 Les malléoles du *Livre de Kells*
- Homme avec une jambe verticale, détail du folio 68v
  - Jambes croisées, détail du folio 8r
  - Corps formant la lettre A, détail du folio 53v
- 26 (Manuscrit 58 du Trinity College, Dublin).
- 27 Fig. 11 Le forgeron Weland
- 28 Bas-relief anglo-saxon en os de baleine du coffret appelé
- 29 *Franks Casket*, datant vraisemblablement du VII<sup>e</sup>-déb.
- 30 VIII<sup>e</sup> siècles (British Museum).
- 31 Fig. 12 Pyrrhiciste et joueur d'*aulos*
- 32 Intérieur d'une coupe à figures rouges, 500-480 av. J.-C. (Musée étrusque du Vatican).

# Cahier d'illustrations

---

## Planches

- 1 La couverture :
- 2 *Livre de Kells*, MS 58, détail agrandi du folio 130r.
- 3 (Copyright : The Board of Trinity College Dublin)
  - Divinité aux bois de cervidé (Cernunnos) avec torques et serpent, détail du chaudron de Gundestrup, Himmerland, Danemark, milieu du I<sup>er</sup>-III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
(Copyright du Musée National du Danemark, Copenhague)
  - Crucifixion, Stèle de Duvillaun (île irlandaise située à l'est de Mayo) probablement du VII<sup>e</sup> siècle.  
(Copyright de la Collection Françoise Henry, Département d'archéologie, University College Dublin, numéro de référence C/IE/308/4434N)
  - Le Christ en gloire, détail du tympan principal de l'Abbaye Sainte-Madeleine de Vézelay.  
(Photo Jean Mazenod, *L'Art roman*/Éditions Citadelles & Mazenod)
  - Le symbole de Saint Luc du *Livre de Durrow* MS 57, folio 124v.  
(Copyright : The Board of Trinity College Dublin)
  - Animal aux articulations en spirales, détail du bol de Lullingstone (Angleterre), VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles.  
(Copyright : The British Museum, photo des Éditions Zodiaque)
  - Animal aux articulations en spirales Église en bois de Urnes (Sogn, au Nord-Est de l'Opland, Norvège), détail de l'ancien portail nord de la nef.  
(Photo des Éditions Zodiaque)
  - *Livre de Kells* MS 58, détail du folio 122r.  
(Trinity College Dublin)
  - Aèdes de Carélie Iivana Shemeikka, Iivana Onoila et Konsta Kuokka.  
(Copyright : The National Museum of Finland, National Board of Antiquities, Helsinki)