

Florian Racine
Mémoire de M1

Université Toulouse II-Jean Jaurès
Master Mondes Anciens

2016-2017

*Le combat contre le fleuve dans
l'épopée gréco-latine*

Directeur de recherche : François Ripoll

Je tiens tout d'abord à remercier M. Ripoll, qui m'a fait découvrir, par l'intermédiaire de ce sujet de master, des poètes qui m'étaient inconnus. Je le remercie aussi pour sa patience, ainsi que la promptitude et la précision de ses réponses à mes questions.

Mes remerciements s'adressent aussi à Mme Frangoulis qui m'a fait découvrir Nonnos de Panopolis, à la fois dans le cadre d'un séminaire et dans le cadre du mémoire, et qui a pris soin de répondre à toutes mes questions.

Toute ma gratitude et mon amitié vont à Pauline Péchamat et Anne Vazzoler qui ont pris le temps et le soin de corriger mes erreurs.

Enfin, je remercie mes parents et ma sœur, pour leur soutien en cet été d'écriture.

SOMMAIRE

Introduction.....	4
Proposition de plan.....	11
Partie rédigée.....	12
1. Puissance et impuissance face au fleuve.....	12
2. Lutter avec les mots.....	32
Bibliographie.....	55

INTRODUCTION

La potamomachie, malgré son statut de topos homérique n'en reste pas moins un des passages les moins célèbres de l'*Iliade*, œuvre connue de tous et que l'on ne présente plus. Il est assez difficile, en effet, de rivaliser avec des scènes aussi marquantes que les funérailles de Patrocle ou le rachat du corps d'Hector. Pour autant, cette scène constitue un morceau de bravoure qui demande au poète tout son talent pour rendre possible un duel entre un fleuve et un être humain. Dans l'*Iliade*, la potamomachie intervient au chant XXI, c'est-à-dire après la mort de Patrocle au chant XVI, qui provoque la fin de la fameuse « μῆνιν » (I, 1) d'Achille qui le tient éloigné du combat pendant la majorité du poème, mais qui déclenche sa colère. Après s'être réconcilié avec Agamemnon au chant XIX, Achille se lance dans le massacre des Troyens afin de venger son ami. Le chant XX marque un changement important, puisqu'au cours de l'assemblée des dieux Zeus autorise dorénavant les Olympiens à prendre part à la bataille. Le chant XXI débute comme avait fini le chant XX : par la tuerie des Troyens. Ceux-ci sont poussés pour les uns vers la ville, pour les autres vers les rives du Scamandre. Au massacre succède deux combats singuliers. Le premier oppose Achille à Lycaon (v. 34-138), un Troyen que le héros Achéen avait capturé, puis vendu. À peine revenu sur ses terres natales, celui-ci rencontre de nouveau Achille, qui, cette fois, au prétexte de venger son ami, a pris le parti de ne plus épargner aucun Troyen. À la suite d'une longue scène pathétique où Lycaon tente de sauver sa vie de toutes les manières possibles, Achille le tue, sans avoir eu à combattre. Le second combat singulier (v. 139-199) se révèle plus difficile pour l'Achéen, puisqu'Astéropée, descendant du dieu-fleuve Axios, parvient à le blesser. Il se distingue par son ambidextrie, qui ne le sauvera pas de la fureur d'Achille. Le Scamandre, dont la colère ne cessait de croître depuis le début du massacre, intervient et demande à Achille de cesser cette tuerie dans le cours de son eau. Celui-ci accepte, mais, étonnamment, contredit sa parole et se jette dans le fleuve. Cet acte, signe d'*ὑβρις*, déclenche la colère du Scamandre contre laquelle Achille ne peut rien faire. Le héros Achéen prend la fuite, mais, voyant que le fleuve le rattrape, tance sa mère Thétis et en appelle à Zeus. Poséidon et Athéna interviennent assurer Achille d'une mort glorieuse. Afin de faire cesser toutes velléités chez le Scamandre, Héra demande à Héphaïstos d'embraser le fleuve jusqu'à

reddition complète, ce qu'il obtient. Cette lutte entre Héphaïstos et le Scamandre prélude de la théomachie qui vient juste après dans le chant XXI. La scène de potamomachie entre donc dans une logique de crescendo : duels entre guerriers, puis combat contre le fleuve et enfin théomachie. Pour autant, le combat contre le fleuve, qui pourrait constituer un acmé dans le chant XXI, s'avère plutôt être un anti-climax, tant la fuite face au fleuve contraste avec l'omnipotence qu'il affiche contre les autres guerriers. Cette scène permet à Achille de réaffirmer son désir d'une mort glorieuse qui le rendrait éternel.

Le thème central de la *Thébaïde* de Stace est la lutte fraternelle entre les deux fils d'Œdipe, qu'il maudit au début du chant I. Pour autant, dans la scène de la potamomachie, le protagoniste principal est un des sept chefs, Hippomédon. À la fin du chant VIII, Tydée, un des premiers alliés de Polynice, tue Ménalippe et boit son sang, ce qui le rend à ce point horrible aux yeux d'Athéna qu'elle se ravise et lui refuse l'immortalité. Les Thébains cherchent à récupérer le corps de Tydée. Stace réactive ici le topos bien connu du combat autour du corps. Hippomédon, presque à lui seul, réussit à préserver le corps, mais Tisiphone, par une ruse, l'en éloigne. Furieux, il se dirige vers le fleuve Isménos, où il rencontre le petit-fils du dieu-fleuve, Crénée. Après les invectives de ce dernier, Hippomédon le tue, ce qui provoque une longue scène très pathétique de douleur maternelle de la part de la nymphe Isménis. Celle-ci demande vengeance au fleuve. L'Isménos apparaît sous sa forme anthropomorphique et se bat contre Hippomédon, qui demande et obtient de Jupiter, grâce à l'intercession de Junon, une mort digne d'un héros, c'est-à-dire au combat et non par noyade. Stace, qui a simplifié la scène, a largement amplifié le pathétique de cet épisode et a changé le motif de la réaction du fleuve : ici la raison est avant tout psychologique, puisqu'il s'agit de la vengeance d'un crime. Hippomédon est le seul de nos quatre protagonistes à ne pas survivre aux assauts du fleuve. À l'inverse d'Achille, il y a un mouvement ascendant dans la valeur héroïque du personnage.

Silius Italicus, contemporain de Stace, dans ses *Punica*, seule épopée historique de notre corpus, met en scène la deuxième guerre punique qui vit Hannibal traverser les Alpes et infliger de cinglantes défaites à Rome. Le chant I met en scène le jeune Hannibal jurer de vouer une haine inextinguible à l'ennemi romain. Le chant II est marqué par la prise de Sagonte, tandis que le chant III suit la fameuse traversée des Alpes. Le chant IV débute par la bataille du Tessin, au cours de laquelle Scipion est blessé. Jupiter envoie Mars aider le jeune Scipion à sauver son père, ce qui montre sa grande *pietas*. Mars révèle alors

l'ascendance jupitérienne de Scipion, ainsi que la fin de la guerre : le jeune Scipion prendra Carthage. Si la bataille de la Trébie a vraiment eu lieu en 218 av. J.-C., elle ne s'est évidemment pas déroulée comme le décrit Silius Italicus. Après la bataille du Tessin, les Romains sont acculés par les Carthaginois derrière leur rempart. Ils décident alors d'affronter l'ennemi. Les exploits d'Hannibal et du consul Sempronius se succèdent. Peu à peu, les Romains sont poussés vers le lit de la Trébie et Scipion, blessé, combat et massacre de nombreux Carthaginois. Malgré l'usage des éléphants, les Puniqes n'arrivent pas à vaincre les Romains. La Trébie enfle alors ses eaux et affronte Scipion, qui la menace de dessécher son cours. Face au redoublement de colère du fleuve, le Romain demande à Vénus de lui accorder une *pulchra mors*. Elle protège Scipion et demande à Héphaïstos d'assécher la Trébie, ce qui met fin de fait à la potamomachie. On le voit, un des motifs récurrents de ce chant est la grandeur de Rome et des Romains. Si la bataille de la Trébie (en 218 av. J.-C. a été un échec, Silius Italicus insuffle encore plus de grandeur chez les Romains, de telle sorte que la victoire ou la défaite passe au second plan, tandis que la vertu guerrière et héroïque devient centrale.

Les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis est une œuvre prodigieuse faite de quarante-huit chants qui évoque les multiples vies de Dionysos, de sa forme première, Zagreus, à Iacchos (la troisième) en passant par la plus connue, à savoir celle de Dionysos, fils de Sémélé, né de la cuisse de Zeus. Ce dieu est envoyé par Zeus faire la guerre aux Indiens dans le but de prouver qu'il a sa place parmi les dieux de l'Olympe (chant XIII). La potamomachie commence au chant XXIII et se termine au chant XXIV – ce qui diffère des trois autres scènes de potamomachie qui tenaient toutes dans un chant –, c'est-à-dire que ces chants font partie de l'Indiade, cette partie du poème qui rapporte les débuts de la guerre contre les Indiens, ainsi que la dernière année des combats. Le but de Dionysos est d'aller en Inde pour y propager son culte. Le combat contre le fleuve prend tout son sens, puisque c'est l'Hydaspe qui marque la frontière avec ce pays. Il y a donc, à la différence de chez Homère et de chez Stace une notion symbolique d'extranéité qui traverse le texte¹. Le début du chant XXIII commence par une aristie d'Éaque, aidé de Dionysos, qui provoquent un massacre chez les Indiens. Au moment où les troupes de Dionysos vont traverser, dans une scène rappelant la traversée de l'Hydaspe par Alexandre le Grand, le fleuve enfle ses eaux,

¹ Concernant Silius, la Trébie n'était pas romaine au moment de la deuxième guerre punique, alors qu'à l'époque impériale elle l'était depuis longtemps déjà, de telle sorte que dans le cas des *Punica*, la Trébie ne marque pas l'extranéité.

après l'intervention d'Héra. Là où les autres héros avaient besoin du renfort de dieux pour échapper aux flots du fleuve, Dionysos se charge d'embraser le fleuve, comme Héphestos chez Homère et chez Stace. Dans sa sympathie pour l'Hydaspe, Océan incite Thétys à provoquer un cataclysme universel, climax sur lequel se termine le chant XXIII. Le chant XXIV s'ouvre sur l'image du couple divin qui calme les ennemis Dionysos et Océan, alors que tous deux s'opposaient en raison de Dionysos. À l'inverse de l'*Illiade* qui montrait les dieux se battre à cause des humains pendant le chant XXI, les dieux nonniens ont pour but premier l'équilibre de l'univers, avant même leurs propres querelles. L'Hydaspe obtient finalement que Dionysos cesse de l'embraser et reconnaît la nature divine de Dionysos, sans que le dieu lui en ait fait la demande.

La question de la potamomachie dans l'épopée gréco-latine a été très peu traitée. Il n'y a guère que l'article de F. Delarue² ou alors une partie du chapitre 6 de l'ouvrage de P. Chaudhuri³ qui traitent en partie de ce sujet, et encore sous l'angle bien particulier de l'intertextualité avec le texte homérique. L'un comme l'autre se placent du point de vue de la réception de l'œuvre homérique dans ces passages des œuvres flaviennes. Il n'y a pas d'étude de ce type concernant Nonnos. Plus particulièrement, F. Delarue se pose la question de la représentation du fleuve et de son combat avec le héros, puisque le premier est un élément naturel – l'eau – tandis que l'autre est fait de chair et d'os. Selon lui, l'utilisation d'un « habillage homérique » comme il l'appelle permet de rendre l'idée d'un combat avec le fleuve acceptable. Pour autant, Stace ne se contente pas de reprendre des éléments d'Homère, au contraire, il fait de cet épisode une *φαντασία*, c'est-à-dire une description qui permettra de mettre l'incroyable sous les yeux du lecteur. La description se fonde sur l'ambiguïté entre nature élémentaire et anthropomorphisme. Un des apports de Stace, selon F. Delarue, est d'avoir humanisé le fleuve, physiquement, mais aussi dans les émotions, puisqu'il a changé le motif de la réaction du fleuve. Ainsi, F. Delarue nous sensibilise à la réception d'Homère chez Stace à travers la rhétorique de son temps, très largement inspirée du *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin, en ce qui concerne la description du fleuve. Les analyses P. Chaudhuri concernent les deux poètes flaviens ainsi qu'Homère. À la différence de F. Delarue qui s'intéresse exclusivement à la représentation du fleuve en lui-même et

² F. Delarue, « D'Homère à Stace. Le combat contre le fleuve », *Lalies* 30, 2009, pp. 233-241

³ P. Chaudhuri, *The War with God : Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2014. La partie du chapitre 6 qui nous intéresse, nommée « Once more unto the breach » s'étend de la page 198 à la page 234.

dans l'affrontement, P. Chaudhuri s'intéresse à la question de la puissance des hommes par rapport aux dieux. L'analyse du texte d'Homère révèle que si le narrateur tend à accentuer la puissance d'Achille jusqu'à la rendre quasi divine, il n'en reste pas moins que cette scène réaffirme la différence de catégorie qui existe entre hommes et dieux. P. Chaudhuri souligne que les deux poètes latins ont tendance à mettre en scène un dieu moins puissant et un guerrier plus capable de rivaliser avec leur adversaire. À propos de Silius Italicus, il met en avant le fait que la scène réemploie les catégories distinctives entre hommes et dieux, mais que le Romain est présenté comme plus héroïque qu'Achille lui-même, ce qui change la définition du héros, titre que l'on obtient normalement à la naissance. Il souligne qu'au moyen des connaissances techniques des Romains Scipion est capable de menacer le fleuve, alors qu'Achille ne le pouvait pas. Donc, si les catégories d'humain et de divin sont toujours présentes, elles ne sont plus tout à fait les mêmes que celles d'Homère et surtout la hiérarchie n'est plus aussi clairement définie. Concernant le combat entre Hippomédon et l'Isménos, il y décèle la même tendance à rendre le héros plus fort qu'Achille et capable de rivaliser avec son divin adversaire. Mais surtout il voit dans cette scène l'occasion pour Stace de rivaliser avec Homère, puisque le poète latin en appelle aux sept muses dès le début de la scène de potamomachie. L'utilisation de cette scène en elle-même relève selon lui d'une volonté métapoétique, puisque l'image de la rivière, depuis Callimaque, désigne les épopées grandioses. Ainsi, P. Chaudhuri décèle chez les deux poètes flaviens la même tendance à réemployer les mêmes catégories d'humain et de divin, sans garder la hiérarchie stricte de l'*Iliade*. À propos de Nonnos, Claudio De Stefani⁴ précise la notion de parodie qu'avait mise au jour notamment Francis Vian. Il insiste sur le fait que ce mot n'est pas à comprendre toujours selon son sens contemporain de réécriture qui a pour but de se moquer d'un texte. Au contraire, il est possible de prendre le sens ancien du mot *παρωδία*, « reusing/rewriting the model in order to produce something very different, and possibly amusing⁵ ». Par conséquent, C. De Stefani met en garde contre le risque d'interpréter tout texte imitant Homère de manière humoristique comme une parodie qui vise à rabaisser le modèle poétique. Il note d'ailleurs que cette distance ironique qu'il entretient parfois avec ses modèles, sans que cela soit une critique, le rapproche des poètes hellénistiques et

⁴ C. De STEFANI, « Homeric Parody in Nonnus », in B. Acosta-Hugues, C. Cusset, Y. Durbec, D. Pralon (éds), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, 2011, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 65-79.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

notamment de Callimaque qui pratiquait cela. Nous avons donc affaire à un autre type d'intertextualité que chez les poètes flaviens, à tendance parfois plus humoristique.

Dans le cadre d'une épopée, la notion d'héroïsme tient une place très importante. À ce titre, la thèse de F. Ripoll, sur *La Morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne*, souligne la dimension éthique de l'héroïsme latin⁶. Il s'intéresse notamment à trois valeurs fondamentales de la morale épique : la *gloria* (qui est centrale chez Homère, mais plus marginale chez Virgile), la *pietas*, vertu souveraine chez Virgile et enfin la *uirtus*, notion plus difficile à définir comme le rappelle F. Ripoll et moins présente chez Virgile. Celui-ci note qu'il y a un retour au premier plan de la *gloria* et la *uirtus*, tandis que la *pietas* ne conserve pas sa valeur d'adhésion consciente à un *fatum*. Là où Stace conserve peu ou prou le modèle homérique concernant la *cupido gloriae*, Silius l'amplifie et met en avant gloire personnelle et gloire familiale. F. Ripoll met en lumière le fait que, de manière générale, la *pietas* a un rôle moindre chez les poètes d'époque flavienne, « par effacement du mysticisme virgilien⁷ », même si, grâce à la présence de l'humanisme stoïcien, « la *pietas* retrouve une place de choix dans le code des valeurs héroïques⁸ ». La *uirtus*, quant à elle, d'après F. Ripoll, redevient une valeur héroïque de premier ordre chez les poètes flaviens qui l'approfondissent – notamment en conservant l'idée d'une perversion de la *uirtus* déjà présente chez Virgile – tout en gardant les aspects positifs, comme la *uera uirtus*.

Le réemploi du topos homérique pose bien entendu la question de l'intertextualité et de la relation au texte source et de la réutilisation ou de l'effacement de certains éléments présents dans la scène homérique. La potamomachie amène deux interrogations différentes. La première consiste à savoir comment figurer, comment faire voir le fleuve, qui a une nature double, à la fois élément naturel et être divin, donc anthropomorphisé. Si Homère exploite l'ambiguïté sans jamais trancher entre et l'autre nature, quels seront les choix des autres poètes ? Ces partis pris seront révélateurs de l'esthétique des différents poètes et du sens qu'ils veulent donner à ce passage. De la même manière, et pour des raisons similaires, la question du motif de la colère du fleuve sera intéressante à étudier. Par conséquent, toutes ces questions nous amèneront à nous demander quels liens chacun des poètes a avec le modèle, entre tradition et subversion.

⁶ François Ripoll, *La Morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Louvain / Paris, Peeters, 1998.

⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁸ *Ibid.*, p. 311

La notion de lutte elle-même est problématique, puisque le fleuve et le guerrier ne sont pas de même nature. Cela pose la question de la puissance et l'impuissance face au fleuve et face aux ennemis qui précèdent la potamomachie au sens strict. Sachant que face au fleuve, tous les protagonistes, hormis Dionysos, sont inférieurs, les poètes ont trouvé d'autres moyens de figurer le combat. Ainsi, la lutte verbale, faite d'invectives, d'insultes et de dévalorisations, sert d'arme de domination et tente de transformer ou d'imposer des rapports de force entre les différents protagonistes. Enfin, une des caractéristiques de cette scène est la présence prégnante de la famille en elle-même, mais aussi sous la forme de la généalogie, de telle sorte que cette dernière pourrait être un moyen de prédire l'issue du duel, ce qui posera la question de la performativité du langage.

Enfin, cet épisode a pour particularité de définir avec plus ou moins de rigueur la hiérarchie entre êtres humains et êtres divins. Mais aussi, l'affrontement face au fleuve permet de révéler les héros et les valeurs qu'ils représentent, de telle sorte que ce topos a pour fonction de révéler à la fois les limites du héros, qui n'est qu'un être humain, et ses valeurs héroïques.

*

*

*

Toutes les traductions proposées, hors indication contraire, sont celles des éditions des Belles Lettres indiquées en bibliographie.

Plan proposé

- I. Le topos homérique : entre originalité et tradition
 - 1. La représentation du fleuve, entre nature divine et nature élémentaire
 - 2. Les raisons de la colère du fleuve
 - 3. Le rapport à Homère, entre admiration et compétition

- II. Les « noua proelia⁹ », des combats d'un nouveau type : les modalités de la lutte face au fleuve
 - 1. Puissance et impuissance face au fleuve
 - 2. Lutte verbale
 - 3. Lutte familiale et généalogique

- III. Une scène qui sépare hommes et dieux
 - 1. Ramener le héros dans sa catégorie
 - 2. Les valeurs héroïques

⁹ On trouve l'expression chez Silius Italicus, au chant IV, v. 574

Partie rédigée

1. Puissance et impuissance face au fleuve

La supériorité des héros sur les autres guerriers n'est pas à démontrer. Le principe même de l'épopée est de raconter leurs exploits, des prouesses telles qu'ils peuvent paraître omnipotents. Avant même le combat contre le fleuve *stricto sensu*, les protagonistes des quatre épopées font montre de leur puissance, au point que les ennemis fuient devant certains d'entre eux. Ainsi, Achille, qui scinde en deux le groupe des Troyens qu'il poursuit – « ἔνθα διατμήξας τοὺς μὲν πεδίων δ' ἐδίωκε / πρὸς πόλιν¹⁰ » (v. 3-4) – ce qui est déjà en soi un acte exceptionnel –, attaque en premier lieu le groupe qu'il a dirigé vers les berges du fleuve :

« Ἥμισεες δὲ
ἐς ποταμὸν εἰλεῦντο βαθύρροον ἀργυροδίνην,
ἐν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα,
ὄχθαι δ' ἀμφὶ περὶ μεγάλ' ἴαχον· οἱ δ' ἀλαλητῶ
ἔννεον ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλισσόμενοι περὶ δίνας.
ὡς δ' ὄθ' ὑπὸ ῥιπῆς πυρὸς ἀκρίδες ἠερέθονται
φευγέμεναι ποταμὸν δέ· τὸ δὲ φλέγει ἀκάματον πῦρ
ὄρμενον ἐξαίφνης, ταὶ δὲ πτώσσουσι καθ' ὕδωρ.¹¹ » (v. 7-14)

Dans son commentaire, Kirk remarque que « the noise and the confusion are emphasized by the onomatopoeic words πατάγῳ, βράχε, ἴαχον, ἀλαλητῶ¹² ». Mais, ce vacarme semble encore plus amplifié par la présence de l'adjectif intensif « μεγάλῳ » (v. 9),

¹⁰ « Achille les coupe en deux. Il pousse les uns vers la plaine en direction de la ville ».

¹¹ « L'autre moitié en revanche se trouve acculée au fleuve profond, qui roule en tourbillons d'argent. Ils s'y précipitent à grand fracas ; les eaux profondes bruissent ; les falaises tout autour grondent terriblement. Au milieu des cris, ils nagent, de-ci, de-là, tournant avec les tourbillons. On dirait des sauterelles que la poussée de l'incendie a toutes soulevées pour fuir vers un fleuve : une flamme vivace a brusquement jailli ; elle est là, qui les brûle ; toutes cherchent un abri dans l'eau ».

¹² KIRK, G. S., *The Iliad : A Commentary*, 6, vol. 6. Books 21 – 24, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 54

répété au vers suivant dans son emploi adverbial : « μεγάλα », de même que la présence de « πατάγω » et de « βράχε » à la coupe heptémimère du vers 9 met l'accent sur la dimension sonore très marquée de cette scène : le bruit encadre la pause silencieuse que produit la coupe, comme si au bruit succédait un silence de courte durée lui-même suivi de vacarme. Du vers 9 à 11, les allitérations en gutturales et en occlusives accentuent le bruit que provoque l'entrée des soldats dans le fleuve dont les courants sont figurés par les allitérations en liquide, ce qui produit un effet d'harmonie imitative des objets qui s'entrechoquent dans les eaux. Ce tumulte, qui est figuré dans les sonorités mêmes du vers, souligne d'autant plus la force d'Achille qu'il n'est pas le bruit de la guerre, mais celui d'une fuite devant un héros qui est comparé à un élément naturel, à savoir le feu¹³ dont le contraste avec l'eau du fleuve est souligné par la présence des mots « πῦρ » et « ὕδωρ » à la fin des deux vers. Surtout, plus qu'une image, elle définit un rapport de force, celui d'un élément naturel dirigé contre un groupe impuissant. L'image du dauphin vient compléter celle du feu quelques vers plus loin :

« Ὡς δ' ὑπὸ δελφίνος μεγακήτεος ἰχθύες ἄλλοι
φεύγοντες πιμπλάσι μυχοῦς λιμένος εὐόρμου
δειδιότες· μάλα γάρ τε κατεσθίει ὄν κε λάβησιν·
ὥς Τρῶες ποταμοῖο κατὰ δεινοῖο ῥέεθρα
πτῶσσον ὑπὸ κρημνούς. [...]»¹⁴ » (v. 22-26)

Le rapport de domination se définit d'abord par le contraste, fortement souligné par la coupe bucolique du vers 22, entre la dénomination des deux groupes antagonistes : « δελφίνος μεγακήτεος » s'étend sur trois pieds en tout, alors que « ἰχθύες ἄλλοι » ne prend que deux pieds. S'il y a une symétrie dans la construction des deux expressions (nom, puis adjectif), le poète introduit un déséquilibre par l'emploi d'un adjectif plus long pour qualifier le dauphin, là où les deux substantifs possèdent trois syllabes. Le pluriel que l'on trouve dans l'expression « ἰχθύες ἄλλοι » souligne d'autant plus l'infériorité des poissons (donc des Troyens) que le dauphin (Achille) est seul. L'utilisation de la coupe bucolique prend au piège le groupe de poissons, dont la seule issue est la fuite matérialisée par l'enjambement au vers suivant qui commence par le participe présent actif « φεύγοντες ». Cette image définit un nouveau rapport de force qui est celui de la prédation et qui met *de facto* Achille en position

¹³ Image que l'on trouve fréquemment entre les chants XVIII et XXII d'après Kirk.

¹⁴ « On voit parfois, devant un énorme dauphin, les poissons qui s'enfuient et remplissent les fonds d'un port au bon mouillage : ils sont si grand peur ! qui est saisi est sûr d'être mangé. De même, les Troyens, tout le long des eaux du fleuve terrible, cherchent un abri sous l'escarpement des berges ».

de domination, non plus d'un élément sur un animal, mais d'un animal sur un autre animal. Dans les deux cas, cette puissance s'applique toujours à un ennemi bien défini, faisant ainsi des Troyens l'unique objet de la fureur d'Achille.

Le motif de la fuite est, quant à lui, répété à la suite du duel face à Astéropée :

« Οἳ ῥ' ἔτι πὰρ ποταμὸν πεφοβήατο δινήεντα,
ὡς εἶδον τὸν ἄριστον ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ
χέρσ' ὑπο Πηλεΐδαο καὶ ἄορι ἴφι δαμέντα¹⁵ » (v. 206-208)

Les Troyens sont cantonnés aux rôles passifs de fuyards – « πεφοβήατο » – et de spectateurs – « εἶδον » –, comme l'est le meilleur d'entre eux, « τὸν ἄριστον » (expression qui désigne Astéropée et qui fait écho à l'épithète d'Achille, ἄριστος Ἀχαιῶν), dont le combat est résumé à son terme par le participe aoriste passif « δαμέντα », comme si la puissance d'Achille rendait toute lutte vaine.

En effet, dans les deux combats singuliers qui prennent place au début du chant XXI, le héros achéen semble presque omnipotent. Le premier de ses adversaires est Lycaon, un des fils de Priam, mais seulement demi-frère d'Hector, là où Astéropée est le petit-fils du dieu fleuve Axios¹⁶. La valeur et la puissance des antagonistes d'Achille vont crescendo dans le chant XX. Le moment de la lutte est légèrement différé par une analepse qui rappelle (ou révèle) que Lycaon a été fait prisonnier par Achille, puis vendu en tant qu'esclave avant de s'échapper pour retourner à Troie (v. 34-46) ; à ce petit récit est accolée une prolepse interne qui annonce la mort prochaine de Lycaon (v.46-48) au moyen de l'expression du futur proche « ἔμελλε / πέμψειν εἰς Αἶδα¹⁷ » (v. 47-48). On notera la périphrase euphémisante qui tranche avec la cruauté du discours du héros sur le corps de son ennemi. Ce récit (analepse et prolepse) condense en moins de quinze vers les nombreuses mésaventures de Lycaon qu'il doit toutes à Achille par un effet d'ironie tragique, ce qui donne une impression de rapidité telle que ce personnage est mort avant même d'avoir combattu et n'est guère plus qu'un fantôme. Achille lui-même souligne cet état de fait dans son propre monologue (v. 54-63) : il ne s'adresse jamais à lui directement, mais raille Lycaon par une pointe qui fait déjà de lui une de ses victimes : « Ἥ μάλα δὴ Τρῶες μεγάλῃτορες, οὓς περ ἔπεφνον, / ἄντις

¹⁵ « Ils sont toujours en fuite sur la rive du fleuve tourbillonnant, depuis l'instant où ils ont vu le plus brave d'entre eux violemment abattu dans la mêlée brutale par les bras et par l'épée du fils de Pélée ».

¹⁶ Cf. v. 139-143 pour la généalogie précise d'Astéropée, côté maternel et paternel.

¹⁷ « [Achille] va l'envoyer dans la maison d'Hadès ».

ἀναστήσονται ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος¹⁸ » (v. 55-6). Ainsi, l'ennemi qui lui fait face est considéré comme déjà vaincu par le passé, et, par conséquent, vaincu par avance. Lycaon n'existe dans ce discours qu'à travers une troisième personne très vague, associée à une apparition fantomatique quand il n'est pas ramené à l'unité d'un plus grand groupe. L'existence de Lycaon est donc effacée avant même le combat, et son nom lui-même n'est pas prononcé comme s'il n'était déjà plus qu'une ombre parmi tant d'autres, sans aucune identité. Au contraire, Achille, quand il croise le fer avec Astéropée, demande l'identité de son adversaire : « Τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, ὃ μευ ἔτλης ἀντίος ἐλθεῖν ;¹⁹ » (v. 150). On pourrait ainsi comparer ce vers-ci avec le vers 55 précédemment cité. Ces deux vers sont construits autour d'une proposition relative déterminative : la première fait de Lycaon une ombre, là où la seconde fait d'Astéropée un guerrier qui engage le combat avec Achille. On remarque par ailleurs que dans le vers 150, la coupe est trihéminère, ce qui fait que la relative prend littéralement plus de place dans le vers, comme pour souligner son importance. Par comparaison, le vers 55 a une coupe bucolique, réduisant la relative à seulement deux pieds. Achille met donc en avant l'aspect guerrier de son adversaire, alors que Lycaon s'était défait de son armement :

« Τὸν δ' ὡς οὔν ἐνόησε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεὺς
 γυμνὸν, ἄτερ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος, οὐδ' ἔχεν ἔγχος,
 ἀλλὰ τὰ μὲν ῥ' ἀπὸ πάντα χαμαὶ βάλε· [...]»²⁰ » (v. 49-51)

Le poète insiste sur le dépouillement de Lycaon, qui, en même temps qu'il se défait de ses armes, abandonne son statut de guerrier et donc possiblement de héros. Achille ne garde que son épée – « φάσγανον οἶον ἔχων » (v.19) – pour prouver son aptitude guerrière littéralement hors du commun, alors que Lycaon n'est même plus un soldat. Homère souligne par contraste l'ambidextrie d'Astéropée – « ἔχων δύο δοῦρε » (v.145) –, qualité rare. Par conséquent, on remarque un crescendo de la valeur et de la puissance guerrières des ennemis d'Achille. Lycaon se met en position de suppliant face à Achille, puisqu'il refuse de combattre pour tenter de toucher les genoux du héros et espère ainsi bénéficier d'une sorte de grâce : « γούνων ἄψασθαι μεμαῶς²¹ » (v. 65), « ὃ δ' ὑπέδραμε καὶ λάβε

¹⁸ « Allons ! plus de doute : les Troyens magnanimes que j'aurai tués vont ressusciter de l'ombre brumeuse ».

¹⁹ « Qui es-tu donc, et d'où viens-tu, toi qui m'oses affronter ? ».

²⁰ « Donc le divin Achille aux pieds infatigables l'aperçoit, désarmé, sans casque ni écu, sans javeline même : il a tout jeté à terre ».

²¹ « Désirant vivement toucher les genoux en suppliant ».

γούνων, / κύψας²² » (v. 68-69), « Ἀὐτὰρ ὃ τῆ ἑτέρῃ μὲν ἑλών ἐλλίσσεται γούνων, / τῆ δ' ἑτέρῃ ἔχεν ἔγχος ἀκαχμένον οὐδὲ μεθίει²³ » (v. 71-72), « Γουνοῦμαί σ', Ἀχιλεῦ »²⁴ (v. 74) et enfin « ἀντί τοί εἰμ' ἰκέταο, διοτρεφές, αἰδοίοιο »²⁵ (v. 75). Il est fait, en l'espace de dix vers, cinq fois référence à la position du suppliant : trois fois par le narrateur et deux fois par Lycaon lui-même qui commente ses propres actes. En temps normal, celui qui est supplié doit protéger le suppliant : Lycaon veut donc faire de son ennemi son protecteur. Ce lien religieux est doublé d'un second de même nature, celui des hôtes : « πὰρ γὰρ σοὶ πρώτῳ πασάμην Δημήτερος ἀκτὴν »²⁶ (v. 76). La réaction et la prise de parole de Lycaon, empreinte d'un fort pathétique, montrent toute son impuissance, puisqu'il se place sous la protection d'Achille, et lui laisse ainsi droit de vie et de mort sur lui, et admet son infériorité, en raison de sa posture qui le place littéralement sous le héros achéen. Lycaon se définit donc par un abandon de ses caractéristiques guerrières et par une grande faiblesse face à un Achille tout-puissant.

Astéropée est, lui, bien plus fort, au point qu'il arrive à blesser Achille, ce qui constitue un exploit en soi : « τῷ δ' ἑτέρῳ μιν πῆχυν ἐπιγράβδην βάλε χειρὸς / δεξιτερῆς²⁷ » (v. 166-167), alors qu'Achille manque son adversaire. Pour autant, c'est bien Achille qui est supérieur à Astéropée, et non l'inverse, puisqu'après ces jets de javeline de part et d'autre, Astéropée tente en vain de retirer la pique d'Achille qui est venue se ficher dans la falaise :

« Ὅ δ' ἄρα μελίην Ἀχιλῆος
οὐ δύνατ' ἐκ κρημοῖο ἐρύσσαι χειρὶ παχείῃ·
τρὶς μὲν μιν πελέμιξεν ἐρύσασθαι μενεαίνων,
τρὶς δὲ μεθῆκε βίης· τὸ δὲ τέτρατον ἤθελε θυμῷ
ἄξει ἐπιγνάμψας δόρυ μείλινον Αἰακίδαο.²⁸ » (v. 174-178)

Ce passage doit être mis en rapport avec le vers 200 : « ἦ ῥα, καὶ ἐκ κρημοῖο ἐρύσσατο χάλκεον ἔγχος²⁹ ». Là où l'extrait précédent mettait l'accent sur l'effort consenti par Astéropée, souligné par la structure : « τρὶς μὲν [...] τρὶς δὲ [...] τὸ δὲ τέτρατον », effort

²² « L'autre se dérobe et, tête baissée, court lui prendre les genoux ».

²³ « D'une main, il saisit les genoux, suppliant ; de l'autre, il retient la pique acérée sans la vouloir lâcher ».

²⁴ « Je suis à tes genoux, Achille ».

²⁵ « Pour toi, fils de Zeus, je suis un suppliant, j'ai droit à ton respect ».

²⁶ « Tu es le premier chez qui j'ai mangé la mouture de Déméter ».

²⁷ « L'autre touche et égratigne le coude du bras droit ».

²⁸ « Et celui-ci n'arrive pas à arracher à l'abrupte paroi, de sa forte main, la pique d'Achille ! Trois fois il l'a ébranlée, car il veut à tout prix l'en tirer ; et trois fois il a dû relâcher son effort. La quatrième fois, il voudrait en son cœur la ployer, la briser cette pique de frêne du petit-fils d'Éaque ».

²⁹ « [Achille] dit, et de la falaise il arrache sa pique de bronze ».

qui se révèle tout à fait vain, Achille, lui, récupère sa lance au premier essai, ce qui met en exergue la supériorité indubitable d'Achille sur Astéropée.

Par conséquent, les combats précédents la potamomachie au sens strict révèlent la supériorité du héros qui inspire la crainte à ses ennemis. Ceux-ci sont contraints ou bien de prendre la fuite ou bien de s'en remettre au bon vouloir d'Achille. Pour autant, qu'ils combattent ou non, tous sont tués sans difficulté. La structure du chant révèle un crescendo dans la puissance des ennemis qui affrontent Achille en combat singulier. La mort d'Astéropée est pour ainsi dire le climax de la puissance et de la supériorité du héros sur ses adversaires. Pour autant, cette omnipotence apparente est nuancée par le combat contre le fleuve.

L'élément le plus frappant de la lutte contre le Xanthe est sans nul doute l'impuissance d'Achille qui tranche totalement avec les combats passés. À ce propos, la phrase du Xanthe sonne comme un avertissement : « ὦ Ἀχιλεῦ, περὶ μὲν κρατέεις, περὶ δ' αἴσυλα ῥέζεις / ἀνδρῶν.³⁰ » (v. 214-215). Le rejet du mot « ἀνδρῶν » provoque un effet d'attente qui minimise et amplifie la portée du vers précédent : Achille est à la fois le plus fort et le plus criminel des hommes, et seulement des hommes, c'est-à-dire qu'il reconnaît sa puissance mais la limite au champ d'action humain. L'impuissance d'Achille face au Xanthe est patente : de même que les Troyens fuyaient devant le héros, ce dernier ne fait pas front :

« Ὅ δ' ἄρ' ἐκ δίνης ἀνορούσας
ἤϊξεν πεδίοιο ποσὶ κραιπνοῖσι πέτεσθαι
δείσας.³¹ » (v. 246-248)

Le participe aoriste « δείσας », renforcé par le rejet, souligne un sentiment que l'on devinait chez les Troyens et qui était exprimé par le motif de la fuite, réactivé ici au sujet d'Achille. Dans tout le chant XXI, l'impuissance du héros est figurée par un parallèle avec les réactions des ennemis qu'il a vaincus. Cette fuite résonne d'ailleurs ironiquement avec l'expression « ποσὶ κραιπνοῖσι », rappelant qu'Achille est le héros aux pieds agiles, qualité qui lui permet de fondre sur ses adversaires et de rattraper les fuyards. Il est donc rétrogradé au rang des Troyens qu'il pourchassait au début du chant XXI, abandonnant sa qualité de

³⁰ « Achille, tu l'emportes sur tous les humains par ta force, mais aussi par tes méfaits ».

³¹ « [Achille] sort du tourbillon et s'élance à travers la plaine, volant de ses pieds rapides, pris de peur ».

guerrier. Il est d'ailleurs, pour ainsi dire, vaincu à la course par le Xanthe ; si Achille tente de fuir, il est toujours rattrapé :

« Ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ ὀχετηγὸς ἀπὸ κρήνης μελανύδρου
ἄμ φυτὰ καὶ κήπους ὕδατι ῥόον ἡγεμονεύη
χερσὶ μάκελλαν ἔχων, ἀμάρης ἐξ ἔχματα βάλλων·
τοῦ μὲν τε προρέοντος ὑπὸ ψηφίδες ἄπασαι
ὀχλεῦνται· τὸ δέ τ' ὄκα κατειβόμενον κελαρύζει
χώρῳ ἓνι προαλεῖ, φθάνει δέ τε καὶ τὸν ἄγοντα·
ὧς αἰεὶ Ἀχιλῆα κινήσατο κῦμα ῥόοιο
καὶ λαιψηρὸν ἐόντα· θεοὶ δέ τε φέρτεροι ἀνδρῶν.³² » (v. 257-265)

Si cette image assez pittoresque contraste avec la violence des assauts du fleuve, elle rend compte de la différence naturelle qui existe entre un homme et un élément. L'eau qui s'écoule surpasse en vitesse un homme, ce qui ramené à nos deux combattants fait d'Achille, malgré les multiples références dans le poème à sa vitesse, le plus lent des deux. À la fin de cette comparaison, sa célérité est d'ailleurs signalée au moyen d'une construction avec un participe à valeur concessive : « καὶ λαιψηρὸν ἐόντα ». Cette expression rejetée au vers 265 précède donc cet aphorisme du narrateur : « θεοὶ δέ τε φέρτεροι ἀνδρῶν », qui affirme avec force ce que le Xanthe sous-entendait quand il prétendait qu'Achille était le plus fort des hommes. Cette phrase est à la fois un constat et une prolepse interne, puisque le combat court encore sur quelques vers, avant qu'Achille ne s'adresse à Zeus pour se plaindre de son hypothétique mort sans gloire.

Homère réutilise d'autres thèmes présents dans l'aristie et dans les combats précédents la potamomachie. On retrouve, ainsi, l'idée de bruit, celui que l'on entendait quand les Troyens se précipitaient dans le fleuve, alors que là le fleuve jaillit sur Achille : « [...] ὃ δ' ὀπισθε ῥέων ἔπετο μεγάλῳ ὀρυμαγδῷ³³ » (v. 256). À la cruauté d'Achille devant

³² « Qui n'a vu un homme tracer des rigoles partant d'une source sombre, pour guider le cours d'eau à travers plants et jardins ? Un hoyau à la main, il fait sauter ce qui obstrue chaque canal. L'eau alors se précipite, roulant en masse les cailloux, et vivement s'écoule, murmurante, sur la pente du terrain, dépassant même celui qui la conduit. De même, à chaque instant, le flux atteint Achille, si prompt qu'il puisse être : les dieux sont plus forts que les hommes ! »

³³ « Mais le Xanthe, à grands flots, le suit par derrière, dans un tumulte effroyable. »

le corps de Lycaon³⁴, répond la cruauté du fleuve qui veut faire de son lit le tombeau invisible d'Achille³⁵.

En définitive, il n'y a pour ainsi dire pas de lutte entre le fleuve et Achille. La raison en est assez évidente : les deux adversaires ne sont pas de même nature. Achille est un homme et se bat à ce titre avec les armes que possèdent la majorité des guerriers : lance, épée, etc. Même si sa puissance personnelle est bien mise en avant dans ce chant, avec l'aristie et le crescendo des deux combats singuliers, cela ne fait pas d'Achille un adversaire capable de rivaliser avec le fleuve, tout simplement parce que les « armes » du Xanthe sont l'eau, et qu'il est impossible à un humain de combattre un élément. Cela se traduit par une absence de lutte au sens guerrier et même à une fuite d'Achille qui montre son impossibilité de rivaliser avec le fleuve. Au moment où il se pourrait qu'Achille engage finalement le combat (après que Poséidon rassure Achille quant à sa mort) face au Xanthe (qui lui promet un tombeau invisible sous son limon), Héra fait intervenir Héphaïstos qui allume un incendie extraordinaire qui dompte les vellétés guerrières du fleuve³⁶. L'intervention d'Héra sonne comme un désaveu de la puissance d'Achille, puisqu'elle lui substitue un combattant plus puissant et mieux « armé » : Héphaïstos lui aussi de maîtrise un élément. On se rappellera qu'Achille était comparé à un incendie au début du chant XXI, incendie qui est en définitive réalisé par Héphaïstos. Par contraste, la puissance du dieu olympien accentue encore la faiblesse du héros, qui était assimilé à un incendie, mais qui n'y était qu'assimilé. Finalement, Achille a été au Xanthe ce que Lycaon a été à Achille : un ennemi incapable de combattre. Le Scamandre lui-même s'est retrouvé dans cette situation face à Héphaïstos, ce qui souligne d'autant plus la faiblesse d'Achille.

Chez Stace, on retrouve ce même principe d'un héros à la puissance personnelle hors du commun, à la *uirtus* très prégnante, mais aussi nuancée d'une certaine *saevitia*, puissance qui se trouve affirmée par une aristie et par un unique combat singulier, mais contrebalancée par la puissance du fleuve contre laquelle il ne pourra rien faire. On retrouve donc une

³⁴ On trouve ce passage aux v. 122-135. Achille promet le Scamandre pour tombeau à Lycaon et sa dévoration par les poissons de ce fleuve. En d'autres termes, il n'aura pas de sépulture, ce qui empêche les ombres de traverser l'Achéron. Surtout, cette disparition sans sépulture fait qu'il sera oublié en tant que guerrier et qu'il ne pourra donc pas prétendre à l'éternité que procure la renommée. Achille est moins sarcastique face au corps d'Astéropée, mais il le laisse quand même dans l'eau avec les poissons (v. 201-204). Il inflige donc à ses ennemis ce que lui tient absolument à éviter (la mort sans gloire d'un guerrier dont on ne souviendra pas) et qu'il réaffirme avec force dans son appel à Zeus.

³⁵ V. 316-323. Cette décision intervient après que Poséidon réaffirme à Achille sa mort héroïque. Ce dernier se retourne donc pour lutter contre le fleuve. Cette vellété est tout de suite interrompue par Héra qui demande à Héphaïstos de mater le Xanthe.

³⁶ C'est l'épisode que l'on appelle le combat du feu et de l'eau : v. 324-382.

structure similaire : puissance du héros et impuissance de ses ennemis, puis infériorité face au dieu.

Dès son apparition dans le chant IX, Hippomédon est qualifié d'« arduus »³⁷, adjectif qui figure sa force en mettant en valeur sa très grande taille. Celle-ci le place à la limite de l'humanité, entre homme et géant, et cette ambiguïté parcourt tout ce chant, puisque sa *uirtus* est indissociable de sa *saeuitia*. À l'inverse d'Achille qui affronte une cohorte de Troyens qui ne sont pas nommés (comme s'ils n'en étaient pas vraiment dignes), Hippomédon se trouve en face d'une troupe d'élite :

« Lecta manus, iuuenes, quos nec Tritonia bello
nec prope collata spreisset cuspide Mauors,
aduentant.³⁸ » (v. 87-89)

Leur prestige guerrier est marqué par l'alternative « nec Tritonia...nec Mauors » qui leur attribue, par l'usage de l'irréel du passé, deux adversaires divins spécialisés dans les arts de la guerre, prestige encore renforcé par l'usage de la litote (« nec...nec spreisset »). Donc Hippomédon se retrouve face à des ennemis plus puissants que ceux d'Achille au début du chant XXI. À cette scène qui fait penser au massacre des Troyens s'ajoute un autre topos homérique : le combat autour du corps (ici celui de Tydée, tué au chant précédent). La puissance d'Hippomédon est marquée par une image du rocher :

« Ceu fluctibus obuia rupes,
cui neque de caelo metus et fracta aequora cedunt,
stat cunctis immota minis, fugit ipse rigentem
pontus et ex alto miserae nouere carinae³⁹ » (v. 91-94)

Cette image entre évidemment en résonance avec la potamomachie qui vient quelques vers plus tard et l'annonce comme un guerrier capable de résister à l'élément

³⁷ V. 90. Stace utilise cette épithète pour qualifier Hippomédon à quatre autres endroits : IV, 129 ; V, 560 ; VI, 654. La première occurrence de cet adjectif dans *La Thébaidé* se trouve au livre I (v. 98) et s'applique au géant Atlas, ce qui par comparaison fait d'Hippomédon un héros à la carrure littéralement gigantesque. Ce rapprochement était déjà fait chez Eschyle par le messager dans *Les Sept contre Thèbes* (v. 486-500), ainsi que chez Euripide dans *Les Phéniciennes* (v. 125-130) lors d'une scène de teichoscopie (que l'on retrouve chez Stace au livre VII).

³⁸ « Une troupe d'élite, de jeunes hommes, que ni la Tritonienne n'aurait dédaignés au combat, ni Mars dans un affrontement au javelot ».

³⁹ « On dirait un roc qui affronte les vagues sans rien craindre du ciel et devant lequel les flots brisés se retirent ; il résiste, inébranlable, à toutes les menaces ; la mer elle-même fuit son dur contact et depuis le grand large les malheureuses carènes le reconnaissent ».

aquatique. De fait, l'antéposition expressive du verbe « stat » ainsi que celle du verbe « fugit » (présent en plus à la coupe) souligne avec force l'opposition des mouvements entre les vagues qui assaillent Hippomédon et le héros qui doit rester pour protéger le corps de Tydée. Le rejet de « pontus » marque avec force le reflux de la mer elle-même. L'image est parfaitement vérifiée par la suite, puisqu'Hippomédon résiste aux assauts de cette troupe d'élite et trouve de l'aide parmi ses alliés. Il fait de nombreux morts parmi ses ennemis (v. 123-137). La lutte est âpre : « Ter Cadmea phalanx toruum abduxere cadaver, / ter retrahunt Danaï⁴⁰ » (v. 140-141), et il faut l'intervention d'une déesse (Tisiphone) pour que l'issue du combat soit décidée :

« Non ibi Sidoniae ualuissent pellere coepto
Hippomedonta manus, non illum impacta mouerent
tormenta oppositum, formidatique superbis
turribus impulsus temptato umbone reddissent.⁴¹ » (v. 144-147)

L'usage de l'irréel du passé – « ualuissent », « mouerent » et « reddissent »⁴² – qui marque l'échec réel des combattants d'Étéocle face à Hippomédon et hypothétique (si la lutte s'était poursuivie) ; il souligne par contraste la *uirtus* d'Hippomédon qui a résisté à cette troupe d'élite pour protéger le corps de son compagnon. Le héros est trompé par une ruse de Tisiphone, ce qui permet à la phalange sidonienne de prendre possession du cadavre de Tydée. C'est à partir de cet épisode que la *uirtus* d'Hippomédon dérive vers la *saeuitia*. Cela se traduit par un changement significatif d'épithète : d'« arduus », on passe à « ferus »⁴³ (v. 196), qui insiste sur l'ambiguïté essentielle du héros, à la fois homme et géant, homme et bête sauvage. Cette duplicité est exprimée par la réaction d'Hippomédon quand il se rend compte qu'il serait vain de tenter de récupérer le corps de Tydée :

« It tamen et caecum rotat irreuocabilis ensem,
uix socios hostesque, nihil dum tardet euntem,

⁴⁰ « Trois fois la phalange cadméeenne emporta le terrible cadavre, trois fois les Danaens le reprennent ».

⁴¹ « Ici, les forces sidoniennes n'auraient pas eu la force d'arracher Hippomédon à son entreprise ; il n'aurait pas bougé sous les projectiles qui le frappaient de front et les assauts effrayants lancés depuis les tours superbes auraient échoué au contact du bouclier. »

⁴² Il y a une emphase particulière sur ces trois verbes : « ualuissent » se trouve à la coupe, « mouerent » est nié avec force par « non » qui se trouve à la coupe et « reddissent » est le tout dernier mot de la phrase qui court sur quatre vers et il termine le dernier vers.

⁴³ L'expression « ferus Hippomedon » n'apparaît qu'au livre VII de la Thébaidé et n'y est utilisée qu'une fois (v. 430), alors qu'au livre IX on compte trois occurrences : v. 196, v. 545, v. 568. La première épithète qui convoque l'idée de la bestialité d'Hippomédon est « turbidus » (I, 44).

L'hyperbate – « uix socios hostesque...secernens » – permet de rejeter et de mettre en valeur le participe présent « secernens » et souligne l'abolition du jugement d'Hippomédon. Stace renforce cette impression en utilisant l'enclitique « -que » pour coordonner les deux mots « socius » et « hostis », ce qui crée un oxymore d'autant plus intense que le son [os] est répété à la finale du mot « socius » et à l'initiale du suivant, ce qui donne l'impression d'une similarité et d'une équivalence entre les deux. Cette bestialité dans le combat, figurée par cette perte de discernement qui le rend plus ou moins inhumain, est encore marquée par le thème de la blessure qui intervient plus tôt que pour Achille. Là où la blessure pourrait démontrer s'il en était encore besoin son ardeur au combat, elle le dévalorise en le ramenant à un état inhumain : « sed dissimulauerat ardens, / siue ibi nescierat. »⁴⁵ (v. 204). Stace appuie l'ambigüité déjà relevée d'Hippomédon grâce à l'alternative « siue » qui instille le doute : la première alternative met en lumière une *uirtus* admirable et tout à fait héroïque, la seconde pose la question de son humanité. L'ambivalence entre sa valeur guerrière et sa sauvagerie est renforcée par l'image du centaure qui intervient lorsqu'Hippomédon décide de monter sur le dos du cheval de Tydée :

« Semifer aeria talis Centaurus ab Ossa
desilit in ualles, ipsum nemora alta tremiscunt,
campus equum.⁴⁶ » (v. 220-222)

Alors que le fait de monter à cheval devrait faire de lui un chevalier (grade plus prestigieux dans l'armée romaine), le héros et sa monture ont la semblance d'un centaure. L'hyperbate met en exergue l'adjectif « semifer », qui insiste sur la double nature, à la fois sauvage et humaine, du duo. Il n'y a pas d'un côté la nature humaine d'Hippomédon et celle sauvage du cheval, mais bien contamination des deux, figurée par le chiasme aux vers 221-222 : « ipsum nemora alta [...] campus equum ».

À l'inverse du chant XXI de l'*Illiade*, il n'y a pas ici de crescendo de la valeur guerrière des ennemis ; on observe plutôt le phénomène opposé. Après le massacre d'un groupe de Troyens, Achille se bat en combat singulier contre deux ennemis ; Hippomédon

⁴⁴ « Il lutte quand même et fait tourner obstinément son épée aveugle, distinguant à peine alliés et ennemis, pourvu que rien ne retarde son élan ».

⁴⁵ « Mais dans son ardeur, il n'y avait pas prêté attention, ou peut-être l'ignorait-il ? ».

⁴⁶ « Tel le Centaure monstrueux se précipite dans les vallées depuis les hauteurs aériennes de l'Ossa ; les cimes des bois tremblent devant l'homme, la plaine devant le cheval ».

n'en affronte qu'un seul qui possède les caractéristiques croisées de Lycaon et d'Astéropée. En effet, Crénée est le petit-fils du dieu-fleuve Isménos, mais a plutôt les aptitudes guerrières de Lycaon : même s'il veut affronter Hippomédon, il est tout de suite tué et il se trouve rapidement évacué. Il n'y a pour ainsi dire même pas lutte : à peine Crénée a-t-il fini de tancer Hippomédon que ce dernier, malgré la résistance de l'eau, le tue⁴⁷.

Ainsi, la puissance d'Hippomédon se caractérise par une *uirtus* très affirmée, mêlée à une certaine *saevitia*, certes pas aussi grande que celle de Tydée, mais assez présente. Stace alimente durant tout le passage l'ambiguïté essentielle d'Hippomédon : certes homme, mais géant par la taille et par la force, et bête sauvage dans ses combats. À l'inverse d'Achille⁴⁸, Stace insiste autrement plus sur la sauvagerie d'Hippomédon. Sa puissance personnelle est donc empreinte de cette férocité qui l'éloigne du statut de héros. Malgré la supériorité qui est décrite par Stace, la lutte contre l'Isménos est perdue d'avance. Il y a deux phases dans la lutte avec le dieu-fleuve. Tout d'abord, celui-ci l'attaque avec ses eaux : « sponte furentibus undis / signa dedit⁴⁹ » (v. 445-446). On retrouve donc le combat du héros contre un élément que l'on avait dans l'*Illiade*, ainsi que l'aide apportée par le frère du fleuve⁵⁰, ici l'Asope, mais aussi le Cithéron, tandis que l'Isménos fouille dans les entrailles de la terre et parmi les nuages pour pouvoir gonfler encore plus son cours. Stace amplifie ce motif pour montrer que le fleuve est encore plus puissant que ne l'était le Xanthe. Là où ce dernier ne relevait que de l'élément aquatique, le flot grossi de l'Isménos relève des quatre éléments. Ainsi :

« Ipse cauae scrutatur uiscera terrae
stagnaue torpentesque lacus pigrasque paludes
excudit, atque auidos tollens ad sidera uultus
umentes nebulas exhaurit et aera siccat⁵¹ » (v. 451-454)

⁴⁷ Le passage qui introduit Crénée (et l'évacue) court du vers 315 (exhortation métopoétique aux Muses avec prolepse interne qui provoque un effet de suspense) au vers 350. Il est finalement peu présent, mais Stace en fait le déclencheur psychologique de la potamomachie : Isménis, la mère de Crénée, prononce un long monologue pathétique qui décide l'Isménos à châtier Hippomédon.

⁴⁸ Même si le Xanthe parle de méfaits (αἴσλα) pour désigner les actes d'Achille, l'accent est plutôt mis sur la puissance et l'héroïsme de l'Achéen.

⁴⁹ « Il donna aux ondes, à leur fureur spontanée ».

⁵⁰ Dans l'*Illiade*, le Xanthe appelle le Simoïs (son frère) à l'aide (v. 308-323) pour vaincre Achille et l'enterrer sous les sables de son propre cours. Il n'y a pas d'allusion chez Homère à un flot grossi, il est donc difficile de savoir si le Simoïs se joint vraiment à son frère ; en tous les cas, le regain de fureur du Xanthe tourne court puisqu'avant même que les deux combattants se soient assaillis, Héra fait intervenir Héphaïstos. Stace reprend ce motif et l'amplifie (v. 445-454).

⁵¹ « Lui-même il examine les entrailles de la terre profonde, il scrute les eaux stagnantes, les lacs dormants, les étangs immobiles et, levant vers le ciel son visage avide, il absorbe les nuages humides et dessèche les airs ».

Les éléments terre et air s'ajoutent à l'élément aquatique. Finalement, le fleuve recherche tout ce qui parmi les autres éléments contient de l'eau ou forme un mélange entre les deux éléments. On peut raisonnablement penser que son élément opposé (le feu) ne peut pas faire partie de notre liste. Pourtant : « Non secus aequoreo iactat Teumesius ignis / Hippomedonta salo⁵² » (v. 462-463). La métaphore de la foudre ou de la flamme pour désigner la colère⁵³ permet de concilier l'eau et le feu (deux éléments inconciliables), faisant de l'eau le moyen par lequel la colère s'exprime et du feu son symbole. Pour autant, cette attaque élémentaire n'est pas suffisante ; à la différence d'Achille qui fuyait, Hippomédon résiste. On se rappelle que la comparaison faite avec le rocher⁵⁴ faisait d'Hippomédon un être parfaitement immobile capable de résister aux assauts de la mer et même de provoquer son reflux. Si quelques vers plus haut, cela n'était qu'une comparaison, ici elle est réalisée :

« Stat pugna impar amnisque virique,
indignante deo ; nec enim dat terga nec ullis
frangitur ille minis, venientesque obuius undas
intrat et obiecta dispellit flumina parma.⁵⁵ » (v. 469-472)

Hippomédon résiste donc à l'assaut du fleuve, alors qu'Achille avait dû s'enfuir. Sa puissance par comparaison est donc plus grande, mais surtout, elle constitue ici un apogée, puisqu'il ne capitule pas face à l'ennemi le plus puissant qu'il ait affronté. Pourtant, c'est le fleuve qui sort vainqueur de cet affrontement :

« Dixerat ; atque illi sese deus obtulit ultro
turbidus imbre genas et nube natantis harenae,
nec saevit dictis, trunca sed pectora quercu
ter quater oppositi, quantum ira deusque valebat,
impulit adsurgens.⁵⁶ » (v. 481-485)

⁵² « Ce n'est pas autrement que cette foudre du Teumèse bouscule Hippomédon comme sur la plaine salée ».

⁵³ C'est comme cela que Roger Lesueur comprend cette métaphore et c'est le sens qui nous semble le plus satisfaisant.

⁵⁴ V. 91-94. Ces vers sont cités ci-dessus.

⁵⁵ « Entre le fleuve et le héros c'est une lutte sur place et inégale dont le dieu s'indigne. En effet l'autre n'abandonne pas, aucune menace n'en vient à bout, il affronte les eaux qui viennent à lui et les pénètre, disperse le flot par l'obstacle de sa parme ».

⁵⁶ « Ainsi parla-t-il ; alors le dieu de lui-même se montra, les joues couvertes d'une eau ruisselante et d'un nuage de sable flottant ; puis, sans le provoquer par des mots, mais muni d'un tronc de chêne, il se dressa et frappa trois et quatre fois la poitrine de son adversaire avec toute la puissance de la colère divine ».

Le fleuve prend ici sa forme anthropomorphique et l'assaille avec une arme de fortune (« trunca [...] quercu »). Le dieu montre sa supériorité physique (et non plus élémentaire) sur Hippomédon : il prend une arme digne d'un géant, tandis que notre héros est traité comme tel par emphase épique. Malgré cette supériorité due à sa nature divine qui lui confère une force par essence plus grande que celle d'un homme, Stace souligne l'effort consenti par l'Isménos et rappelle le nombre de coups qu'il a dû porter avant de faire lâcher prise Hippomédon. C'est après cela seulement que le héros tente de s'enfuir, mais il reconnaît rapidement sa défaite : « Hic demum uictus suprema fateri / exclamat⁵⁷ » (v. 506-507).

Ainsi, à l'inverse d'Achille, le héros n'est pas tout à fait impuissant face au dieu. Stace met l'accent sur la puissance d'Hippomédon qui résiste au fleuve et notamment au premier assaut élémentaire. Le second, physique, montre l'infériorité du guerrier face au dieu et le ramène à sa condition humaine. Le contraste entre la puissance de l'Isménos et d'Hippomédon est donc beaucoup moins grand qu'entre le Xanthe et Achille dans l'*Iliade*.

Dans les *Punica*, Silius Italicus montre une *uirtus* collective. S'il y a des Romains qui se distinguent en particulier, c'est surtout en tant que Romains, au nom d'une collectivité, alors qu'Hippomédon (qui tue ses alliés autant que ses ennemis) et Achille affirment dans les combats une puissance avant tout personnelle.

La *uirtus* collective des Romains s'affirme d'abord par le refus des positions défensives ; quand les troupes d'Hannibal attaquent le campement adverse, les soldats latins engagent le combat : « Nec Latius uallo miles debere salutem / fas putat, aut clausas pulsari cuspide portas⁵⁸ » (v. 512-513). Le salut des troupes romaines passera par le combat et non par l'attente passive de l'arrêt des assauts ennemis. L'unité est soulignée par l'emploi du singulier collectif « miles » et renforcée par l'emploi d'une image, celle du torrent :

« Ut torrens celsi praeceps e uertice Pindi
cum sonitu ruit in campos magnoque fragore
auulsum montis uoluit latus ; obuia passim

⁵⁷ « Alors seulement il reconnaît, vaincu, son heure suprême, et s'écrie ». Traduction de Roger Lesueur.

⁵⁸ « Pour les soldats latins, ce serait déshonneur de devoir son salut à une palissade ou de laisser les pointes ennemies battre les portes fermées ».

armenta immanesque ferae silvaeque trahuntur ;
spumea saxosis clamat conuallibus unda.⁵⁹ » (v. 520-524)

Cette image du cours d'eau (qui fait écho à la potamomachie qui arrive) unifie l'ensemble des soldats pour n'en faire qu'une seule entité entièrement tournée vers la guerre, puisque l'évocation de ce torrent est accompagnée d'images de destruction et de violence. On a donc, pour ainsi dire, un premier fleuve, qui n'est pas un dieu, mais la figuration de l'ensemble des Romains. Mais surtout, la puissance des Romains est représentée par la puissance des ennemis qu'ils affrontent, ce que le narrateur résume ainsi : « Explorant aduersa uiros, perque aspera duro / nititur ad laudem uirtus interrita cliuo⁶⁰ » (v. 603-604). La guerre sert donc de révélateur pour les héros qui doivent manifester de la « uirtus ». Ainsi, dans la suite du chant, les adversaires seront de plus en plus forts et la réaction des Romains sera proportionnelle à cette évolution. Tout d'abord, on observe un duel à distance entre le consul Sempronius et Hannibal. Le narrateur établit de nombreux parallèles entre les deux combattants : « Non [...] / tot caedes proferre queam, quot dextera magni / consulis, aut contra Tyriae furor edidit irae⁶¹ » (v. 525-528). Ces similitudes consistent surtout dans l'acharnement au combat, mais s'arrêtent là : la manière de combattre n'est pas du tout la même. Dans les deux cas, on a la construction suivante : un substantif, puis un complément du nom, puis un adjectif qui qualifie le complément du nom. Ainsi, « dextera » répond à « furor », « consulis » à « irae » et « magni » à « Tyriae ». Là où le narrateur met en avant – chez le consul – le bras et donc la conscience de celui qui attaque ses ennemis, il parle de « furor » pour Hannibal, c'est-à-dire cet état où l'homme n'est plus en lui-même et n'a plus le discernement pour comprendre et maîtriser ses propres gestes ; il y a donc une opposition entre conscience et inconscience. Le complément du nom indique le motif de la lutte : « consulis » souligne le statut d'homme d'État qu'occupe Sempronius, c'est-à-dire qu'il est là pour protéger le peuple et l'État romains, alors que le motif mis en exergue par le narrateur concernant Hannibal est un sentiment violent « irae » qui fait presque doublon avec le terme « furor ». Enfin, l'adjectif « magni » souligne par emphase la qualité du consul et en fait un personnage reconnu, alors que l'adjectif de nationalité « Tyriae » désigne à la fois Hannibal

⁵⁹ « Ainsi, de la cime élevée du Pinde, un torrent dévale bruyamment dans les plaines, arrache un pan de la montagne et l'entraîne à grands fracas ; partout sur son passage il emporte troupeaux, forêts, bêtes sauvages ; ses flots au creux des vallons rocheux écumant et grondent ».

⁶⁰ « Mais l'adversité révèle les héros et c'est dans les dangers que l'intrépide vaillance s'élève par une pente raide jusqu'à la gloire ».

⁶¹ « Je ne pourrais rapporter tous les morts qu'immolèrent les coups puissants du valeureux consul, ou, du côté adverse, la rage forcenée du Tyrien ».

et l'ensemble des Carthaginois et montre ainsi un peuple désireux de laisser libre cours à sa colère (sans doute héritée de la Première Guerre Punique), alors que les Romains tentent de se défendre. Même si le parallèle semble plus avantageux pour Sempronius, il n'en reste pas moins que les deux chefs sont à égalité quant au nombre de victimes qu'ils font, et se rendent pour ainsi dire coup pour coup : « Murranum ductor Libyae, ductorque Phalantum / Ausonius⁶² » (v. 529-530). La similarité est d'autant plus grande que les deux guerriers sont désignés par le même mot – « ductor » – qui insiste sur leur fonction dans l'armée et seuls les adjectifs de nationalité les différencient, sans quoi l'un pourrait tout à fait être l'autre. On voit donc bien ici que la *uirtus* romaine permet au consul Sempronius de se battre à l'égalité avec un adversaire et non des moindres (le meilleur des Carthaginois en somme) : Hannibal.

Rapidement, la lutte tourne en faveur des Carthaginois en raison de l'intervention de la Trébie (sur ordre de Junon). Il y a de nombreuses pertes causées par cette entrée en guerre du fleuve, ce qui fait dire au narrateur : « Accumulat clades subito conspecta per undas / uis elephantium turrato concita dorso⁶³ » (v. 598-599). L'adversité se fait plus forte puisque les guerriers piétons romains se trouvent face au dieu-fleuve et face à une troupe d'éléphants. Cette fois-ci, c'est un certain Fibrénus qui se distingue et lance l'assaut. Pourtant, s'il recherche une mort glorieuse qui le rendrait immortel aux yeux de la renommée, c'est bien Rome qu'il met en avant : « Experiari, sitne in terris, domitare quod ensis / non queat Ausonius, Tyrrhenaue permeet hasta⁶⁴ » (v. 608-609), d'autant plus que les deux adjectifs de nationalité se trouvent à la coupe, ce qui met de fait Rome au centre. Si c'est bien Fibrénus qui lance le premier trait, la victoire sur cet ennemi imposant est le fait de l'ensemble des Romains, collectivité que l'on retrouve dans le verbe au pluriel « inadunt », ils l'attaquent, (v. 615). Si le narrateur souligne les individus, c'est pour mieux mettre en valeur la *uirtus* des Romains dans leur ensemble.

Enfin, le dernier épisode concerne Scipion. Celui-ci entre dans la bataille :

« Ecce per aduersum, quamquam tardata morantur
uulnere membra uirum, subit implacabilis amnem
Scipio et innumeris infestat caedibus hostem.⁶⁵ » (v. 622-624)

⁶² « Le chef libyen tue Murranus, le chef ausonien Phalantus ».

⁶³ « Le désastre s'aggrave quand apparaît soudain la troupe des éléphants se ruant dans le fleuve, une tour sur leur dos ».

⁶⁴ « Je vais voir s'il est au monde quelque chose que ne puisse abattre l'épée d'Ausonie et que ne transperce la lance tyrrhénienne ».

⁶⁵ « Voici que, venant de la rive opposée, Scipion pénètre dans le fleuve : bien que ses blessures ralentissent son avance, le héros, sans pitié répand le carnage et décime l'ennemi ».

La concessive souligne la *uirtus* de Scipion qui combat malgré la blessure, ce qui l'héroïse d'autant plus qu'il provoque un massacre⁶⁶. Mais de la potamomachie qui s'engage entre Scipion et la Trébie, on retient la puissance du héros romain⁶⁷. Celle-ci s'affirme par les menaces que fait le héros romain :

« Lacerum per Gallica riuus
dispergam rura atque amnis tibi nomina demam,
quoque aperis te fonte, premam, nec tangere ripas
inlabique Pado dabitur.⁶⁸ » (v. 644-647)

La menace est ici d'ordre technique, puisque Scipion lui promet ni plus ni moins de dévier son cours et d'assécher le fleuve, ce que les Romains étaient capables de faire. C'est ce que souligne P. Chaudhuri lorsqu'il explique que « Scipio harnesses the power of Roman engineering⁶⁹ ». Si par emphase épique, Scipion parle à la première personne du singulier, c'est bien à des travaux qui nécessitent de nombreux hommes qu'il fait référence : c'est donc la première personne qui symbolise l'ensemble des Romains et même Rome. Scipion menace le fleuve de le faire disparaître complètement : assèchement, déviation du cours, perte même du nom de fleuve, etc. Là où les deux héros précédents tentaient d'affronter directement l'élément et le dieu (avec un succès très différent), Scipion trouve une alternative concrète qui ramène le fleuve seulement à son état géographique, et non plus à sa dimension divine qui lui permet de contrôler ses eaux. Même si l'intervention de Vénus est nécessaire à la survie de Scipion⁷⁰, l'accent est mis sur la *uirtus* du héros qui s'attaque même au fleuve quand celui-ci fait preuve de perfidie.

Ainsi, chez Silius, le principal reste la puissance collective de Rome qui est largement mise en avant au travers d'exploits certes individuels, mais toujours ramenés à l'ensemble. Là où Homère et Stace se concentrent sur l'individuel, Silius Italicus prend plus de champ

⁶⁶ L'aristie de Scipion court du vers 622 au vers 637.

⁶⁷ La lutte se termine bien évidemment par la défaite de Scipion, mais l'accent est mis sur les menaces de Scipion et sa puissance.

⁶⁸ « Je diviserai ton cours et je le disperserai en menus ruisseaux à travers les campagnes gauloises et je t'enlèverai le nom de fleuve ; la source où tu prends naissance, je la tarirai ; je t'interdirai de longer tes rives et de jeter dans le Pô ».

⁶⁹ Pramit Chaudhuri, *The War with God : Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 197.

⁷⁰ La rapidité avec laquelle Silius conclut ce passage peut faire penser que le poète tenait avant tout à montrer la puissance du peuple romain, même face à un dieu. La conclusion, convenue, est là parce qu'il est nécessaire de conclure et d'affirmer la supériorité essentielle du dieu, mais le principal reste le défi de Scipion lancé au fleuve.

et fait des actions de chaque Romain une démonstration de la *uirtus* collective romaine. On remarque qu'à l'inverse de chez Homère, les héros romains défient et résistent aux dieux, ce qui atténue grandement leur impuissance seulement présente en toute fin d'épisode.

La question de la puissance ou de l'impuissance de Dionysos dans les *Dionysiaques* ne se pose à vrai dire même pas. À l'inverse des trois héros précédents, celui-ci n'est pas un être humain, mais bel et bien un dieu, ce qui change considérablement l'approche de Nonnos concernant ce combat. Si la potamomachie est un révélateur de l'impuissance des hommes face au fleuve (plus ou moins grande en fonction des héros, ce qui provoque une certaine gloire chez les deux héros des poètes latins), elle révèle la puissance de Dionysos en tant que dieu et l'affirme dans sa nature qui est niée par ses ennemis (l'épopée de Nonnos pouvant se résumer ainsi : Dionysos cherche à ce que sa nature divine soit reconnue).

Ainsi dès le début du chant XXIII, Dionysos affirme sa nature divine en venant en aide à un guerrier, Éaque⁷¹ :

« Ἐνθα πολὺν στρατὸν ἄλλον ἀφειδέει δούρατι νύσσων
Αἰακὸς ἐπρήνιξεν· ἐμαίνετο δ' οἶά περ Ἄρης,
σύνδρομος εὐθώρηκι κασιγνήτῳ Διονύσῳ.⁷² » (v. 15-17)

L'adverbe « ἔνθα » souligne le changement de situation : auparavant, Éaque faiblissait, désormais il retrouve une ardeur digne du dieu de la guerre. Sa présence provoque une nouvelle impulsion dans l'aristie d'Éaque⁷³. Pour autant, son action ne s'arrête pas là, et lui-même fait montre de ses qualités guerrières dans une aristie qui réunit Éaque et Dionysos. Les vers 18 à 51 montrent les diverses morts aquatiques des ennemis de Dionysos, ce qui donne l'impression que les Indiens sont attaqués ou du moins pris au piège par le fleuve⁷⁴. Pourtant, ce n'est pas seulement comme guerrier que Dionysos se définit dans ce chant, mais principalement comme dieu. Le fait que Dionysos aide Éaque, grand-père d'Achille donc, montre que le dieu est plus puissant que l'ascendant du héros achéen et donc de l'Achéen

⁷¹ Les scènes où un dieu vient en aide à un être humain ne sont pas rares. Une des plus connues est sans doute dans l'*Iliade*, quand Athéna permet à Diomède de réaliser tous ses exploits, notamment blesser Aphrodite au moment où celle-ci protège Énée, ainsi qu'Arès (cf. chant V).

⁷² « Alors c'est une nouvelle multitude qu'Aiacos abat en frappant sans merci de sa pique : il déploie autant de fureur qu'Arès, maintenant qu'il a pour le seconder son frère Dionysos à la bonne cuirasse ».

⁷³ Elle débute au chant XXII.

⁷⁴ C'est dans ce sens qu'intervient l'Indien qui se donne la mort, accusant l'Hydaspe de tuer son propre peuple (v. 105-106)

lui-même. De la même manière, Nonnos fait en sorte que le fleuve Hydaspe soit supérieur à l'ennemi d'Achille :

« Οὐχ οὔτω Σιμόεντος Ἀρειμανὲς ἔβρεμεν ὕδωρ,
οὐχ οὔτω ῥόος ἔσκεν ἐγερσιμόθοιο Καμάνδρου
χεύματι κυματόεντι κατακλύζων Ἀχιλῆα,
ὥς τότε Βακχεῖην στρατιῆν ἐδίωξεν Ὑδάσπης.⁷⁵ » (v. 221-224)

La référence à Homère est parfaitement transparente et entièrement assumée. C'est une sorte de défi lancé à l'aède. Le nom d'Achille (« Ἀχιλῆα ») est d'ailleurs écrit sous sa forme homérique. Pour montrer l'infériorité du Scamandre, Nonnos va même jusqu'à ne pas écrire le sigma initial (on s'attendrait à « Σκαμάνδρου ») ; le plus frappant reste le fait que Nonnos nomme le fleuve par le nom que lui donne les humains (le Scamandre) et non le Xanthe, son nom divin. C'est comme si le dieu-fleuve était amputé de sa nature divine pour ne plus être qu'un simple cours d'eau. À l'inverse, l'Hydaspe vaut – pour ainsi dire – pour deux fleuves (le Simois et le Scamandre). On remarque que dans l'ordre d'apparence des noms, « Καμάνδρου » se situe à la fin du vers, juste au-dessus d'« Ἀχιλῆα », soulignant la différence de nature, ainsi que la supériorité essentielle du dieu-fleuve, alors que « Ὑδάσπης » ainsi que l'adjectif « Βακχεῖην » sont sur le même vers, comme si cela soulignait une même nature.

Pourtant l'affirmation de sa divinité se situe dans la potamomachie elle-même :

« Καί νύ κεν ἔκρυφε πᾶσαν ἀβακχεύτων στίχα Βάκχων,
εἰ μὴ Βάκχος ἄμυνεν, ἀπ' ἀγχιπόροιο δὲ λόχμης
πυρσοτόκον νάρθηκα λαβῶν ἀντόπιον Ἡοῦς
ἠελίῳ θέρμηγεν· ἐριφλεγέος δὲ κορύμβου
αὐτογόνῳ σπινθῆρι λοχεύετο δουράτεον πῶρ,
καὶ προχοαῖς φλόγα ῥῖψεν.⁷⁶ » (v. 254-259)

⁷⁵ « L'onde ivre de guerre du Simois ne mugit pas aussi fort, le cours du Scamandre n'est pas aussi puissant le jour où, éveillant le combat, il déverse sur Achille les cataractes de son flot houleux, que ne le fait alors l'Hydaspe quand il donne la chasse à l'armée de Bacchos ».

⁷⁶ « Et il aurait englouti l'armée entière des Bacchants oublieux des Bacchanales si Bacchos ne l'avait secourue. Il prend dans le taillis voisin une fêrue génératrice du feu, la pointe face à l'Aurore et la chauffe à l'ardeur d'Hélios. Grâce au bouquet qui jaillit instantanément du bouquet inflammable, il fait naître du feu le bois et lance le brandon dans les eaux. »

L'irréel du passé – « κεν ἔκρυφε... εἰ μὴ Βάκχος ἄμυνεν » – montre le potentiel désastre qui aurait eu lieu sans l'intervention de Dionysos. Ainsi, Dionysos est à la fois un guerrier (comme les trois autres héros), mais aussi un dieu, ce qui fait que lorsqu'il défie le fleuve, il est à la fois l'adversaire et la divinité protectrice qui arrive au secours du héros en danger de mort⁷⁷. Dionysos joue donc deux rôles qui étaient dissociés chez Homère et Silius : le héros et la divinité protectrice qui calme l'ardeur du fleuve. La puissance de Dionysos est telle qu'elle est supérieure à celle d'Héphaïstos même, puisque ce dernier ne fait qu'assécher le Scamandre, alors que le dieu thébain mate un dieu-fleuve plus puissant que son illustre prédécesseur. Ainsi, Dionysos affirme sa puissance divine, à tel point que l'Hydaspe finit par se prosterner : « Ἀλλὰ χόλον πρήυνε, τεοῖς ὅτι γούνασι πίπτω / μελίχιον στορέσας ἰκέτην ῥόον.⁷⁸ » (XXIV, v. 57-58). La prosternation⁷⁸ est double : « γούνασι » indique une inclination physique, tandis que « στορέσας » exprime la cessation des hostilités par l'élément aquatique, c'est-à-dire qu'il y a une double victoire de Dionysos : victoire sur la nature divine et victoire sur la nature élémentaire du fleuve.

Ainsi, la potamomachie révèle plusieurs choses. Elle montre à Achille sa propre impuissance, qui contraste avec son omnipotence supposée après le massacre de tant de Troyens. Cette faiblesse est comparable à celle de ses ennemis face à lui et est rehaussée par l'intervention d'Héphaïstos pour qui le Scamandre n'est qu'un adversaire assez faible. Sa puissance est avant tout individuelle, comme l'est celle d'Hippomédon, au point que dans sa folie, il en vient à tuer ses propres alliés. L'un comme l'autre sont dans l'affirmation personnelle de leur force. En Hippomédon se trouve autant de *uirtus* que de *saevitia*, ce qui en fait plus une bête sauvage qu'un héros semble-t-il. Pourtant, son ardeur au combat et sa lutte face au fleuve est telle qu'il lui est accordé une *pulchra mors*, digne d'un héros. Dionysos lui aussi cherche à imposer sa puissance qui se traduit de trois manières différentes : une puissance guerrière, élémentaire et divine. Alors que les autres tentent d'accéder au statut de héros, lui veut voir sa nature divine reconnue. À l'inverse, chez Silius Italicus, tous les Romains n'agissent pas seulement en leur nom, mais aussi au nom de Rome. Chaque exploit individuel rappelle invariablement que cette *uirtus* est collective. La technique romaine confère même à Scipion le pouvoir de battre le fleuve. Ainsi, Stace, Silius

⁷⁷ Héra intervient en faveur d'Achille et Vénus en faveur de Scipion, toutes les deux par l'intermédiaire d'Héphaïstos. Junon intercède auprès de Jupiter en faveur d'Hippomédon, afin qu'il ait une *pulchra mors*, mais il n'est pas sauvé.

⁷⁸ « Allons ! apaise ta colère ; vois : je tombe à tes genoux et j'aplanis mon flot pacifié qui te supplie ».

et Nonnos mettent en avant la puissance de leur héros, là où Achille semblait bien faible face au Scamandre. La puissance et l'impuissance de tous ces héros se définissent de manière endogène et de manière exogène. Ainsi, les fleuves qu'affrontent les trois héros qui viennent après Homère sont souvent plus forts que le Xanthe, ce qui induit la supériorité d'Hippomédon, Scipion et Dionysos sur Achille lui-même. Pour autant, la violence et les rapports de force ne sont pas seulement physiques, ils passent aussi par la parole. Au travers de l'invective, du sarcasme ou de l'insulte, les mots traduisent la domination – ou du moins des velléités de domination – et servent d'armes.

2. Lutter avec les mots

Les prises de parole de chaque protagoniste tendent à définir des rapports de force, de telle sorte que les mots peuvent devenir des vecteurs de domination, voire parfois des armes à part entière. Avant chaque combat singulier, Achille affirme sa supériorité. Ainsi, le héros achéen s'exprime pour la première fois du chant XXI quand il aperçoit Lycaon.

« ὦ πόποι, ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι
 ἦ μάλα δὴ Τρῶες μεγαλήτορες, οὓς περ ἔπεφνον,
 αὐτίς ἀναστήσονται ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος,
 οἶον δὴ καὶ ὄδ' ἦλθε φυγῶν ὑπο νηλεὲς ἦμαρ,
 Λῆμνον ἐς ἠγαθήην πεπερημένος· οὐδέ μιν ἔσχε
 πόντος ἀλὸς πολιῆς, ὃ πολεῖς ἀέκοντας ἐρύκει.
 Ἄλλ' ἄγε δὴ καὶ δουρὸς ἀκωκῆς ἡμετέροιο
 γεύσεται, ὄφρα ἴδωμαι ἐνὶ φρεσὶν ἠδὲ δαείω
 ἦ ἄρ' ὁμῶς καὶ κεῖθεν ἐλεύσεται, ἦ μιν ἐρύξει
 γῆ φυσίζοος, ἦ τε κατὰ κρατερόν περ ἐρύκει.⁷⁹ » (v. 54-63)

La tonalité sarcastique d'Achille sert le projet de dévaloriser son adversaire pour mieux prouver sa supériorité. D'emblée, l'ironie hyperbolique contribue à discréditer

⁷⁹ « Ah ! le singulier prodige que je vois là de mes propres yeux ! Allons ! plus de doute : les Troyens magnanimes que j'aurai abattus vont ressusciter de l'ombre brumeuse, puisque voici déjà celui-ci revenu, qui avait échappé au jour impitoyable et avait été vendu dans la divine Lemnos. Le grand large de la blanche mer ne l'a donc pas arrêté, lui qui retient tant d'hommes malgré eux. Eh bien ! il va tâter cette fois de la pointe de ma pique : il faut que mon cœur voie et sache s'il s'en reviendra aussi de là-bas, ou si la terre, source de vie, le saura retenir, elle qui retient les plus forts ».

Lycaon en tant que guerrier. On remarque dès le premier vers que la réaction d'Achille est excessive. L'interjection « ὦ πόποι » marque l'étonnement feint du héros achéen, étonnement contrebalancé par la particule affirmative « ἦ » qui crée un contraste entre la perplexité provoquée par la scène et la réalité même de ce qui se passe, contraste d'autant plus fort que les deux expressions sont situées l'une à côté de l'autre. L'exagération lexicale qui consiste à employer le mot « θαῦμα » pour désigner le retour de Lycaon contribue aussi à mettre au jour l'ironie d'Achille. L'emphase sur ce mot est d'autant plus forte qu'il est qualifié par l'adjectif intensif « μέγα » ainsi que par l'adjectif démonstratif « τόδε » qui insiste sur la dimension visuelle de l'action, dimension qui est elle-même rappelée par l'expression pléonastique « ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶμαι ». Ces redondances produisent une emphase telle que l'ironie d'Achille est patente, ce qui dévalorise Lycaon par contraste puisque sa réapparition, aussi étonnante qu'elle puisse paraître, ne mérite peut-être pas un vers aussi hyperbolique. Le retour même du Troyen est présenté comme annonciateur d'un prodige encore plus grand, à savoir le retour à la vie de toutes les victimes troyennes d'Achille. Ainsi, la mise en parallèle de ces deux événements tend à dévaloriser Lycaon pour qui revenir de Lemnos s'apparente à revenir d'entre les morts pour les autres guerriers Troyens. Le « prodige » lui-même est ainsi affaibli par la perspective d'un événement encore plus incroyable. Cette entreprise de dénigrement est encore plus patente aux vers 57-58 : « Οἷον δὴ καὶ ὄδ' ἦλθε φυγῶν ὑπο νηλεῆς ἦμαρ, / Λῆμνον ἐς ἠγαθήν πεπερημένος ». Les deux participes qui se rapportent à Lycaon – désigné dans ce vers par le pronom démonstratif « ὄδε » – énoncent une situation d'infériorité par rapport à Achille. Le premier, à savoir « ὑποφυγῶν », rappelle à juste titre qu'Achille a décidé de ne pas tuer Lycaon, et l'a fait prisonnier pour le revendre : le héros achéen avait donc droit de vie et de mort sur le Troyen. Le fait que ce dernier ait été épargné montre son infériorité par rapport à Achille. Mais principalement, la tmèse et la postposition du préverbe – « φυγῶν ὑπο » –, ainsi que la présence du participe à la coupe trochaïque troisième met avant tout l'accent sur la notion de fuite et donc du guerrier qui a peur de la mort. Achille, à l'inverse, est celui qui recherche les exploits et la mort qui feront de lui un être dont la gloire perdurera. Il y a donc une opposition essentielle qu'indique ce participe, qui est celle du guerrier qui refuse son statut de soldat et celui qui a pour ambition de mourir au combat noblement pour que son histoire soit toujours contée après sa mort. Le deuxième participe, « πεπερημένος », renvoie à la vente de Lycaon, c'est-à-dire à son passage d'un statut de fils de roi – Achille est fils de roi et roi lui-même – au statut d'esclave, ce qui constitue une forme de déchéance sociale due au héros achéen, et surtout au manque de qualités guerrières de Lycaon. Surtout, ce participe

parfait est à la voie passive, ce qui résume finalement, dans le portrait que trace Achille, l'action même de son adversaire, à savoir la fuite et la soumission. La domination d'Achille se définit donc de manière sociale et guerrière et le héros ne manque pas de marquer l'opposition qu'il y a entre eux. L'ironie moqueuse d'Achille contribue à établir une distance avec Lycaon, distance qui est accrue par le fait qu'il n'y ait pas de dialogue. Le narrateur précise d'emblée qu'il s'adresse à son cœur : « Εἶπε πρὸς ὃν μεγαλήτορα θυμόν » (v. 53), ce qui établit un dialogue entre Achille et lui-même, mais pas avec Lycaon qui est absent de cette prise de parole. Il n'est jamais sollicité en tant qu'interlocuteur, et son nom n'est même pas prononcé. Il n'est évoqué qu'au travers du substantif « θαῦμα » – qui, comme nous l'avons vu, n'est guère flatteur – et du pronom démonstratif « ὃδε », qui est élidé, comme s'il n'existait déjà plus totalement. En effet, Achille nie, par sa prise de parole, l'existence même de Lycaon. Le fait de nommer un personnage a son importance dans l'épopée, puisqu'elle est censée représenter le souvenir qu'ont gardé les aèdes d'un héros. Ici, Achille efface délibérément le nom, et donc l'existence et la postérité de Lycaon pour signifier son infériorité. Les paroles d'Achille constituent donc un vecteur de domination et participent du rapport de force qui s'installe entre les deux personnages. Les sarcasmes d'Achille constituent une arme à part entière qui intervient avant la lutte proprement dite. Ainsi, cette première prise de parole contribue à réaliser, en creux, l'éthopée de Lycaon : un personnage faible, possiblement lâche, aux piètres qualités guerrières, en somme assez insignifiant pour qu'Achille ne le prenne pas même pour interlocuteur. Ce portrait à charge constitue pour ainsi dire le premier coup porté au jeune Troyen, tant l'issue du duel semble déjà acquise.

La réponse de Lycaon n'a pas cette valeur de première estocade, mais semble au contraire agir comme une arme défensive. Après son intervention, Achille s'apprête à lancer sa pique, signe que ses paroles, acérées, ne demandaient aucune réponse. Lycaon ne répond pas à ce geste guerrier par les armes, mais se jette aux genoux d'Achille, ce qui lui permet d'éviter la lance : « Ἀὐτὰρ ὃ τῆ ἑτέρῃ μὲν ἐλὼν ἐλλίσσεται γούνων, / τῆ δ' ἑτέρῃ ἔχεν ἔγχος ἀκαχμένον οὐδὲ μεθίει.⁸⁰ » (v. 71-72). À cet acte se joint rapidement la parole performative de Lycaon : « Γουνοῦμαι σ', Ἀχιλεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον· / ἀντί τοί εἰμ' ἰκέταο, διοτρεφέξ, αἰδοίοιο.⁸¹ » (v. 74-75). Cette posture de suppliant a une double fin – comme le souligne la structure parallèle des vers 71-72 – qui consiste à créer un lien physique avec Achille puisque le verbe « γουνοῦμαι » a avant tout un sens concret, mais aussi à retarder

⁸⁰ « D'une main, il saisit les genoux, suppliant ; de l'autre, il retient la pique acérée, sans la vouloir lâcher »

⁸¹ « Je suis à tes genoux, Achille, aie pour moi respect et pitié ; pour toi, fils de Zeus, je suis un suppliant, j'ai droit à ton respect ».

l'heure de la mort. Pour essayer de créer ce lien, à l'inverse d'Achille, Lycaon donne une place prépondérante à son interlocuteur. En l'espace de deux vers, le Troyen utilise deux apostrophes différentes – « Ἀχιλεῦ » et « διοτρεφές » - qui se situent toutes deux à la coupe⁸², ce qui donne une place particulière au héros. De même, toujours dans ces deux vers, on recense la présence de trois pronoms personnels de la deuxième personne – « σε », « σύ » et « τοί » –, là où Achille était l'émetteur et le récepteur de son propre discours, tandis que le Troyen donne de l'importance à son interlocuteur, à tel point que sa présence occupe quasiment tout le vers 74. Au monologue d'Achille se substitue une tentative de dialogue, qui fait appel aux sentiments du héros, ainsi qu'à sa raison. Les deux impératifs « αἶδεο » et « ἐλέησον » induisent deux sentiments différents, celui de respect, sur lequel insiste le polyptote⁸³, ainsi que celui de pitié. L'élosion des deux pronoms personnels de la première personne devant les deux impératifs montrent la prééminence des sentiments d'Achille sur l'existence même de Lycaon, le réduisant dans sa propre intervention à la simple lettre « μ », alors que l'élosion du « σε » était due au passage du pronom au nom même de l'Achéen. À l'inverse, l'affirmation personnelle de Lycaon passe par l'aveu de son infériorité, comme l'indique de manière significative le premier mot de son intervention : « Γουνοῦμαι », qui renvoie à la fois à une attitude de soumission et à la tentative de création d'un double lien, physique et religieux. L'adjectif « αἰδοίοιο » qualifie le substantif « ἰκέταο » et souligne par la même occasion que cette posture à laquelle consent Lycaon appelle le respect du héros. Le discours de Lycaon a pour but, non pas de prétendre à la supériorité, mais de transformer la nature de cette puissance, qui est destructrice, et de faire du héros achéen une puissance protectrice et alliée : « πὰρ γὰρ σοὶ πρώτῳ πασάμην Δημήτερος ἀκτὴν⁸⁴ » (v. 76). Le Troyen rappelle qu'Achille a été son hôte et redouble ainsi le premier lien religieux qui fait d'Achille son défenseur. L'hospitalité, dont on connaît l'importance chez les Grecs, fait de Lycaon non plus un ennemi, mais un allié que l'Achéen a devoir de protéger. La coupe penthémimère met en valeur l'adjectif « πρώτῳ », qui n'insiste pas seulement sur l'idée d'hospitalité, mais plutôt celle de la primauté qui peut s'entendre chronologiquement, mais aussi dans l'importance –, ce qui contribue à donner encore plus de valeur à ce lien. Ce double lien de protection répond au double lien de domination qu'avait mis en place Achille et supprime

⁸² « Ἀχιλεῦ » se trouve à la coupe penthémimère, tandis que « διοτρεφές » est à la coupe trochaïque troisième. Cet adjectif a la particularité de se situer entre cette coupe-là et une coupe bucolique. Ces deux légères pauses dans le vers provoquent une emphase appuyée qui met d'autant plus en valeur ce mot, et par conséquent Achille.

⁸³ On retrouve l'adjectif « αἰδοίοιο » au vers suivant.

⁸⁴ « Tu es le premier chez qui j'ai mangé la mouture de Déméter ».

par la même occasion l'idée même d'un antagonisme. S'il ne conteste pas la supériorité et la puissance du héros, il s'applique à faire d'Achille – par la parole – son allié. Là où Achille s'appliquait à créer des liens antagonistes et irréconciliables – esclave et roi, victime graciée et bourreau –, Lycaon conserve l'idée de supériorité d'Achille tout en transformant la nature même de cette puissance : elle devient protectrice et alliée pour le suppliant et l'hôte. Ce double lien recouvre principalement l'idée de respect convoquée par Lycaon.

Le Troyen tente d'exciter la pitié d'Achille par un récit assez pathétique des mésaventures qu'il lui doit. Il souligne d'abord le caractère idéal du lieu auquel il a été arraché : « ἤματι τῷ ὅτε μ' εἶλες ἐϋκτιμένη ἐν ἀλωῇ⁸⁵ » (v. 77). Le substantif « ἀλωῇ » souligne un lieu quasi idyllique, celui du verger, bien éloigné des événements guerriers qui occupent Troyens et Achéens. L'adjectif « ἐϋκτιμένη », mis en valeur par la coupe penthémimère et l'hyperbate, appuie quant à lui l'idée d'un lieu bien ordonné, c'est-à-dire d'une sorte de cosmos réduit, dont il est tenu à l'écart par la faute d'Achille. L'utilisation de l'indicatif aoriste « εἶλες » souligne par sa valeur ponctuelle le bouleversement produit par le héros, qui détruit par son action ce petit cosmos et arrache Lycaon de son lieu idyllique. Cette plainte s'accroît et prend des accents tragiques :

« Νῦν αὖ με τεῆς ἐν χερσὶν ἔθηκε
μοῖρ' ὀλοή· μέλλω που ἀπεχθέσθαι Διὶ πατρί,
ὅς με σοὶ αὖτις ἔδωκε· μινυθάδιον δέ με μήτηρ
γείνατο Λαοθόη⁸⁶ » (v. 82-85)

La présence des adverbes « αὖ » et « αὖτις » insiste sur la répétition de la même situation qui implique le redoublement du malheur de Lycaon. La référence à la *μοῖρα* et à *Ζεὺς πατήρ* donne à cette répétition possiblement fortuite un caractère inéluctable. L'accident devient alors volonté et le hasard destin. Cela confère à cette scène déjà pathétique un caractère tragique. La forme passive « ἀπεχθέσθαι » atteste ici de l'idée selon laquelle Lycaon n'est plus acteur, le complément d'agent étant « Διὶ πατρί ». De la même manière, le Troyen ne s'évoque jamais que comme complément de verbes d'action : « με τεῆς ἐν χερσὶν ἔθηκε / μοῖρ' ὀλοή » et « ὅς με σοὶ αὖτις ἔδωκε⁸⁷ ». Le complément d'attribution « σοί » ainsi que l'adjectif possessif « τεῆς » indiquent qu'Achille est le moyen par lequel

⁸⁵ « Le jour où tu m'as pris dans mon bon verger ».

⁸⁶ « Et le destin maudit, une fois encore, me jette dans tes mains ! Ah ! il faut que je sois en horreur à Zeus Père, pour qu'il m'ait livré à toi de nouveau ; et c'est pour une vie bien courte que m'aura enfanté ma mère, Laothoé ».

⁸⁷ Les mots en italique sont de notre fait.

se réalisera le destin de Lycaon ou la volonté de Zeus. L'évocation de cette vie bien courte et par conséquent du deuil de sa mère, de la mort de son frère⁸⁸ qui s'ajoute encore à la sienne (pour l'instant hypothétique) rendent cette scène d'autant plus pathétique qu'Achille apparaît comme le destructeur de cette famille. En tuant les deux seuls enfants de Laïos, il compromet la perpétuation de sa descendance, et devient cause de stérilité, à l'inverse de Lycaon qui, avant d'être enlevé, vivait dans un verger bien ordonné, c'est-à-dire un endroit où les plantes poussent, un lieu fertile donc.

À cette tentative d'exciter la pitié d'Achille, après avoir voulu lui imposer un certain respect, s'ajoute la volonté de convaincre le héros qu'il ne peut être l'objet de sa fureur, puisqu'il n'est que le demi-frère d'Hector : « μή με κτεῖν', ἐπεὶ οὐχ ὁμογάστριος Ἑκτορός εἰμι, / ὅς τοι ἑταῖρον ἔπεφνεν ἐνήεα τε κρατερόν τε.⁸⁹ » (v.95-96). Cette précision généalogique vise à rappeler quel est l'objet de la vengeance et à se différencier du meurtrier de Patrocle. La coupe trihémimère du premier des deux vers met en valeur la justification – « ἐπεὶ » – qui est censée convaincre Achille. À l'inverse de ce qu'il fait dans toute cette intervention, Lycaon minimise son lien avec Hector et valorise celui qui existe – « ἑταῖρον » – entre Patrocle et Achille, tandis que dans le même temps il rappelle que le meurtrier de Patrocle est Hector. L'argument consiste à dire que, quand bien même Achille tuerait Lycaon, cela ne vengerait pas son ami, puisque les deux Troyens n'ont qu'un lien familial assez lâche. La parole de Lycaon, par conséquent, utilise divers moyens dans le but d'obtenir un sursis. Loin de disputer à Achille la supériorité guerrière, Lycaon tente de transformer l'antagonisme présent dans les paroles de l'Achéen en un lien de protection, à travers la double relation de suppliant et d'hôte, qui induisent le sentiment de respect. Par un récit tout à fait pathétique, voire tragique de ses malheurs – enlèvement de son verger idyllique, mort de son frère, deuil de sa mère –, Lycaon tente d'exciter la pitié de son adversaire, un des sentiments qu'il demande au héros d'éprouver pour lui. En plus de le persuader, il tente de le convaincre, par un argument généalogique de ne pas s'en prendre à lui, n'étant en définitive pas tout à fait de la même famille que Hector. Tous ces arguments, liens mis au jour et récits visent au sursis de Lycaon. La longueur de l'intervention – pas moins de vingt-deux vers (v. 74-96) –, ainsi que la position du Troyen retardent de même le moment de sa

⁸⁸ Polydore a été tué par Achille lui-même. Lycaon en fait le récit aux vers 89-91. Le fait qu'Achille tue les deux enfants de Laïos rajoute au pathétique de la scène, puisqu'au deuil se rajoute un nouveau deuil. Le héros grec apparaît comme celui qui tranche les liens : il tranche le fil de la vie, mais aussi les liens familiaux, puisqu'il a arraché Lycaon à son père et à ses amis – « μ' ἐπέρασσας ἀνευθεν [...] πατρός τε φίλων τε » (v. 78) – et maintenant il sépare Lycaon de sa mère, après avoir tué Polydore.

⁸⁹ « Ne me tue pas : je ne suis pas sorti du même sein qu'Hector, qui t'a tué ton bon et fort ami ».

mort, ce qui fait de sa parole en elle-même un sursis, qu'il tente de prolonger par les différents moyens exposés ci-dessus.

Pour autant, ce discours ne fait qu'attiser la fureur, dont le premier mot de réponse est : « Νήπιε⁹⁰ » (v. 99). Comme le souligne Kirk, « the opening word of Akhilleus' speech at once obliterates any hopes of mercy »⁹¹, puisqu'elle rétablit d'emblée l'antagonisme entre Achille et Lycaon, au moyen de cette insulte. Celle-ci lui permet de dévaloriser Lycaon, puisque l'adjectif « νήπιος » désigne à l'origine le petit enfant, avant de prendre le sens abstrait péjoratif de puéril, sot, voire faible. Ce mot renvoie donc Lycaon à un état d'infantilité et de faiblesse éloigné des vertus guerrières. Aux tentatives de sursis, Achille réaffirme son projet de vengeance :

« Νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὅς τις θάνατον φύγοι, ὄν κε θεός γε
Ἰλίου προπάροιθεν ἐμῆς ἐν χερσὶ βάλῃσι
καὶ πάντων Τρώων, πέρι δ' αὖ Πριάμοιό γε παίδων.
Ἄλλὰ, φίλος, θάνε καὶ σύ⁹² » (v. 103-106)

Après avoir rejeté d'un simple et violent « Νήπιε » toute la partie sentimentale de l'argumentation de Lycaon, Achille répond à l'argument du Troyen selon lequel, n'étant que le demi-frère d'Hector, il ne mérite pas de subir la vengeance d'Achille. Ce dernier exprime son désir d'une destruction totale, que soulignent les mots « πάντων Τρώων », qui désignent tous les habitants d'Ilion, Lycaon inclus. Achille ne s'en tient pas là et spécifie – « πέρι δέ » – les personnes dont il veut faire ses victimes, à savoir tous les descendants de Priam. Là où Lycaon insistait sur son ascendance maternelle⁹³, Achille le renvoie à son géniteur et se propose de tuer les enfants de Priam, c'est-à-dire de compromettre toute descendance issue du roi Troyen. Si Lycaon était déjà concerné par l'expression « πάντων Τρώων », il l'est encore plus en ce qui concerne les « Πριάμοιό γε παίδων », où la présence de la particule « γε » appuie sur le critère d'ascendance retenu, à savoir avoir pour père Priam. Si Lycaon se désolidarisait des potentielles victimes de la fureur d'Achille, ce dernier définit deux

⁹⁰ « Pauvre sot ».

⁹¹ G.S. KIRK, *The Iliad : A Commentary*, 6, vol. 6. Books 21 – 24, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 62

⁹² « Mais aucun désormais n'évitera la mort, aucun de ceux que le Ciel, devant Ilion, fera tomber dans mes mains – aucun de tous les Troyens, mais aucun surtout des fils de Priam. Va, mon ami, meurs à ton tour ».

⁹³ Sa mère est désignée par le mot « μήτηρ » (v. 84), mais est aussi nommée comme nous l'avons vu plus haut. Son père est seulement désigné par le mot « πατρός » (v. 78). Dans l'intervention de Lycaon, on ne comprend qu'en creux que son père aussi celui d'Hector, puisqu'il insiste avant tout sur le fait que les deux n'ont pas la même mère. La présence du père est donc des plus effacées dans les paroles du Troyen.

catégories de personnes qu'il souhaite compter au nombre de ses victimes. Lycaon est d'autant plus éligible à ce titre qu'il remplit les deux critères. Achille ponctue son propos de ce que nous pensons être un nouveau sarcasme – « φίλος, θάνε » – malgré l'avis contraire de Paul Mazon⁹⁴. « Φίλος » construit ironiquement un lien avec Lycaon d'égalité, alors qu'Achille s'est toujours employé à dévaloriser le Priamide et à souligner leur antagonisme.

Si l'échange de paroles est bien plus court avec Astéropée, Achille n'en cherche pas moins à dévaloriser son adversaire. Au moment de la rencontre entre les deux, l'Achéen demande : « Τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν, ὃ μιν ἔτλης ἀντίος ἐλθεῖν ; / δυστήνων δέ τε παῖδες ἐμῷ μένει ἀντιώσι.⁹⁵ ». La question d'Achille à propos de l'identité d'Astéropée peut sembler assez anodine. En réalité, en posant cette question, Achille se présente comme un inquisiteur, tandis qu'Astéropée se doit de répondre à ses questions, ce qui induit un rapport de domination. De plus, la question de l'identité sous-entend qu'Astéropée n'est pas connu d'Achille, alors que le Troyen, qui ne l'a jamais vu, le connaît et le reconnaît sans hésitation, puisque ses premiers mots de réponse commencent par : « Πηλεΐδη μέγαθυμε » (v. 153). Cela signifie que la gloire d'Achille le précède et le fait connaître de tous, alors que celle d'Astéropée n'est pas arrivée jusqu'à lui. L'Achéen, par cette question, renvoie le Troyen au rang des guerriers anonymes, qui n'ont pas commis d'exploits. En l'espace de seulement deux vers, Achille met au jour un double rapport de supériorité, avant même que ne commence le combat. La réponse d'Astéropée diffère très largement de celle de Lycaon : il n'y a aucune tentative de sursis, au contraire, le Troyen confirme l'antagonisme, puisqu'il termine sa courte intervention⁹⁶ par une exhortation au combat : « νῦν αὖτε μαχώμεθα φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ. » (v. 160), comme si pour lui la parole s'opposait au combat, alors que chez Achille la parole est un prérequis au duel, puisqu'elle lui sert à affirmer sa domination avant l'affrontement. Ainsi, avant que de tuer son adversaire, Achille utilise la parole comme

⁹⁴ Dans une note de l'édition des Belles Lettres (p. 49), Mazon, rejette l'interprétation sarcastique qui est la nôtre, la présentant comme « une faute de goût », puisque, selon lui, ce serait « méconnaître un des plus beaux passages d'Homère ». La suite de l'intervention d'Achille développe le topos de la vanité de la vie et prend pour exemple la mort de Patrocle, ainsi que celle proche du héros achéen. Pourquoi donc Lycaon y échapperait-il, si ces deux héros n'y réchapperont pas ? Selon les indices laissés par Mazon, il semblerait qu'il interprète le mot « φίλος » comme si Achille exprimait l'idée que la mort était un lien universel entre tous les hommes, de telle sorte que même un adversaire deviendrait un ami. Nous pensons, à l'inverse, que Mazon édulcore considérablement le personnage d'Achille, qui n'hésite pas à employer un ton sarcastique, voire insultant. Le discours, loin d'être une consolation face à la mort, contribue à dévaloriser Lycaon, qui est encore vivant, alors que Patrocle, bien plus fort que lui, est mort. Achille fait du Troyen une anomalie, comme si un guerrier plus faible ne devait pas vivre lorsqu'un soldat plus brave mourait.

⁹⁵ « Qui es-tu donc, et d'où viens-tu, toi qui m'oses affronter. Malheur aux parents dont les fils viennent affronter ma fureur ! ».

⁹⁶ Sept vers uniquement (v. 153-160). Astéropée ne fait référence qu'à sa généalogie, et ne tente pas d'attirer la sympathie d'Achille.

un instrument de domination en dévalorisant ses adversaires suivant des stratégies un peu différentes.

Sa parole est aussi un instrument de domination et d'humiliation une fois que l'affrontement est passé. Dans les deux cas, Achille se tient debout face aux cadavres et voue les corps aux poissons :

« Ἐνταυθοῖ νῦν κεῖσο μετ' ἰχθύσιν, οἳ σ' ὠτειλήν
αἶμ' ἀπολιγμήσονται ἀκηδέες· οὐδέ σε μήτηρ
ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται, ἀλλὰ Σκάμανδρος
οἴσει δινήεις εἴσω ἄλός εὐρέα κόλπον·
θρόσκων τις κατὰ κῦμα μέλαιναν φρῖχ' ὑπαῖξει
ἰχθύς, ὅς κε φάγησι Λυκάονος ἀργέτα δημόν.⁹⁷ » (v.122-127)

Tandis que face au cadavre d'Astéropée, Achille dit ceci : « Κεῖσ' οὕτως⁹⁸ » (v. 184). Après avoir arraché sa pique, il laisse là le corps du Troyen : « Τὸν μὲν ἄρ' ἐγγέλυές τε καὶ ἰχθύες ἀμφεπένοντο / δημόν ἐρεπτόμενοι ἐπινεφρίδιον κείροντες⁹⁹ » (v. 203-204). Dans ces deux situations, on retrouve deux constantes : le cadavre doit rester à l'endroit même où le Troyen a perdu la vie et il doit se faire dévorer par les poissons, c'est-à-dire, en somme, ne pas avoir de sépulture. L'impératif « κεῖσο » est une injonction à demeurer au même endroit, ainsi Achille définit la place des deux Troyens, littéralement et symboliquement. Si Achille indique leur lieu de sépulture, il détermine aussi un lien de prédation nécrophage, ce qui les déshumanise et les ravale au rang de simple proie, voire de carcasse de viande. Cette déshumanisation est renforcée, lorsqu'il s'adresse à feu Lycaon, par l'expression « μετ' ἰχθύσιν », littéralement « parmi les poissons », expression qui le place de fait dans le règne animal. De plus, cette dévoration entraîne la disparation des corps, c'est-à-dire qu'elle efface leur présence, et empêche de produire une sépulture. La sépulture, dans l'épopée, rappelle l'existence d'un héros et de ses exploits, et se trouve être un moyen de propagation et de perduration de la gloire, comme le rappellent ces deux vers de l'Odyssée à propos du tombeau d'Achille : « Ὡς κεν τηλεφανῆς ἐκ ποντόφιν ἀνδράσιν εἶη / τοῖς οἷ νῦν γεγάσι καὶ

⁹⁷ « Va-t'en donc reposer là-bas, chez les poissons. Ils lècheront le sang de ta blessure sans s'en émouvoir. Ta mère ne te mettra pas sur un lit funèbre, avant d'entonner sa lamentation. Le Scamandre tourbillonnant t'emportera dans le large sein de la mer ; et quelque poisson alors, en bondissant au fil du flot, s'en viendra, sous le noir frémissement de l'onde, dévorer la blanche graisse de Lycaon ».

⁹⁸ « Reste étendu là »

⁹⁹ « Autour de lui, anguilles et poissons s'occupent à le déchirer et à ronger la graisse enveloppant ses reins ».

οἱ μετόπισθεν ἔσονται.¹⁰⁰ ». La mer, qui est un lieu de passage, assure à Achille l'éternité, puisque tous ceux qui passeront à cet endroit se rappelleront de son nom. À l'inverse, l'élément aquatique assure l'anonymat aux deux Troyens qui n'auront pas de sépulture. Leur nom, pourtant présent dans l'épopée, ne perdurera pas. Leur mort est donc double, puisqu'elle les efface pour le présent et pour l'avenir.

Si la parole révèle chez Achille les rapports de force, elle démontre face au fleuve une certaine soumission. Ainsi, lorsque le Scamandre montre sa colère et rappelle vivement à Achille sa dualité : « ὦ Ἀχιλεῦ, περὶ μὲν κρατείεις, περὶ δ' αἴσυλα ῥέζεις / ἀνδρῶν· αἰεὶ γάρ τοι ἀμύνουσιν θεοὶ αὐτοί.¹⁰¹ » (v. 214-215), la réponse du héros achéen montre sa docilité : « Ἔσται ταῦτα, Σκάμανδρε διοτρεφές, ὡς σὺ κελεύεις.¹⁰² » (v. 223). L'entrée en matière du Scamandre est assez vive, puisque la particule « ὦ », d'après Chantraine¹⁰³, « exprime souvent un ton assez vif et brusque ». À cela s'ajoute le balancement « περὶ μὲν κρατείεις, περὶ δ' αἴσυλα ῥέζεις », qui alterne un compliment et une admonestation, et qui réduit donc la portée de la force du héros achéen en mettant en avant sa dérive négative. Le vers 215 constitue l'attaque la plus cinglante, puisqu'elle remet en question la force même du héros. La particule « γάρ » a pour fonction d'introduire une explication à la proposition précédente, à savoir l'affirmation de la supériorité d'Achille sur tous les hommes, qui serait la conséquence de l'aide apportée par les dieux. L'adverbe « αἰεὶ » souligne que cet état de fait n'est pas simplement ponctuel, mais bien permanent, ce qui jette le discrédit sur l'ensemble des exploits d'Achille. Le ton est donc d'autant plus vif que le Scamandre remet en question le caractère héroïque de l'Achéen. De même le rejet du mot « ἀνδρῶν » constitue un singulier affaiblissement de la phrase, puisqu'elle restreint la puissance d'Achille à celle des autres hommes, alors que lui-même est un dieu. Dans sa parole, le dieu définit donc sa supériorité, puisqu'Achille n'est le plus fort des hommes que grâce aux dieux. À l'inverse, Achille se soumet à la volonté du dieu, qu'il nomme et surtout auquel il accole l'adjectif « διοτρεφές », que Lycaon avait utilisé à son égard et qui est mis en valeur par la coupe bucolique. L'utilisation du pronom personnel sujet « σὺ » insiste plus encore sur la volonté du Scamandre. Le futur de l'indicatif « ἔσται » indique que la simple demande du fleuve

¹⁰⁰ « Afin que, de la mer, il fût visible de très loin / aux hommes d'aujourd'hui et aux hommes de l'avenir » (Trad. P. Jaccottet).

¹⁰¹ « Achille, tu l'emportes sur tous les humains, par ta force et par tes méfaits. Tu as toujours des dieux prêts à t'assister d'eux-mêmes ».

¹⁰² « Il sera fait comme tu le demandes, Scamandre divin ».

¹⁰³ *Grammaire homérique*, Tome II, Klincksieck, Paris, 2015 [1953], p. 51.

influence les actes à venir d'Achille, c'est-à-dire qu'il détermine ce que fera le héros grec, et en cela on peut dire qu'il le domine puisqu'il contrôle une partie de ses actions.

Pour conclure, la parole, dans ce passage de l'*Illiade*, constitue un révélateur des rapports de force qui s'établissent après dans le combat physique. Que ce soit Achille ou le Scamandre, le but premier est de dévaloriser l'adversaire en dessinant en creux un portrait péjoratif des adversaires, tout en valorisant sa propre image : ainsi, dans le dernier exemple choisi, Achille est présenté comme un être à la nature duplice, à la fois homme exceptionnel et meurtrier sanguinaire. Chaque intervention vise à définir ou à redéfinir les rapports de force et constitue aussi une éthopée. La parole avant, comme après le combat, tend à définir la place qu'occupe le guerrier ou le dieu. Ainsi, Lycaon n'est pas même un guerrier, alors qu'Astéropée se définit comme soldat. Pourtant, pas même ce dernier ne verra son nom rapporté aux générations futures. Le Scamandre relativise considérablement la puissance d'Achille et rappelle que, quand bien même il est le plus puissant des hommes, il n'est pas pour autant le plus fort des êtres. Ainsi, la parole, dans ce passage, vise à définir la place qu'occupe chacun des protagonistes. Peu après avoir assuré le Scamandre qu'il agirait selon ses désirs, Achille se jette dans le lit du fleuve, et fait l'inverse que ce qu'il avait promis. Réaliser cet acte d'ὑβρις, qui est la raison principale de l'intervention encore plus hostile du fleuve, conduit Achille à dépasser la place qu'il devrait occuper. Si sa parole était en conformité avec son statut de héros, ses actes ne le sont pas, ce qui pousse le Scamandre à engager le combat.

Chez Stace, les mots, dans le cadre du combat, sont des armes à part entière, mais ne reflètent pas, comme chez Homère, les différents rapports de force. Il n'y a pas, comme dans le chant XXI de l'*Illiade*, de prises de parole plus ou moins longues avant et après le combat, au contraire les interventions sont plutôt intégrées au duel. Dans chacun des trois cas¹⁰⁴, celui qui lance ces paroles sera la victime de son adversaire. Lors des combats autour du corps de Tydée, Hippomédon se retrouve à affronter seul d'abord un groupe entier guerriers thébains. Face au héros, un des soldats d'Étéocle lance, sarcastique :

« Non pudet hos manes, haec infamantia bellum
funera dis coram et caelo inspectante tueri?
Scilicet egregius sudor memorandaque uirtus

¹⁰⁴ Pour rappel, il y a trois combats singuliers dans le chant IX de la Thébaïde : Hippomédon face à une troupe d'élite thébaine, Hippomédon face à Crénée et enfin Hippomédon face au fleuve.

hanc tumulare feram ? Ne non maerentibus Argos
 exsequiis lacrimandus eat mollique feretro
 infandam eiectans saniem ? Dimittite curam.
 Nullae illum uolucres, nulla impia monstra nec ipse,
 si demus, pius ignis edat.¹⁰⁵ » (v. 96-103)

Le narrateur souligne d'emblée le caractère belliqueux des paroles du thébain : « Tunc prior Aonides – ualidam simul eligit hastam¹⁰⁶ » (v. 95). L'adverbe « simul » souligne la concomitance entre le mouvement militaire (choisir la lance) et la parole, de telle sorte que cette dernière est associée à une arme¹⁰⁷. Le Thébain s'attaque violemment à l'*impietas* d'Hippomédon, par l'intermédiaire de celle de Tydée. En effet, le Thébain assimile ce dernier à un animal sauvage – « hanc feram » -, expression qui rappelle le crime de Tydée à l'encontre de Ménalippe, et insiste sur le fait qu'il ne mérite pas les honneurs funèbres. Le mot « saniem », mis en évidence par la coupe heptémimère, en raison de son sens¹⁰⁸, symbolise la corruption qui est entrée dans son corps au moment de son crime, de telle sorte qu'il porte en lui cette souillure physique. Le participe « eiectans » montre que cette corruption contamine le brancard sur lequel il se trouve et, symboliquement, les rites funéraires en eux-mêmes. Ainsi, la souillure que porte en lui Tydée peut rejaillir sur les autres. Cette *impietas* de Tydée est si forte que même les animaux ne toucheraient pas à son corps s'il restait exposé. On remarque une gradation des possibles : les « uolucres », animaux généralement associés à cette fonction dans l'épopée, puis les « impia monstra », et enfin le « pius ignis ». Ainsi, Tydée est caractérisé par un rejet généralisé, que ce soit des animaux communs, à des bêtes qui, semble-t-il, ont la même caractéristique que lui, à savoir l'*impietas* : il est pour ainsi dire rejeté par ses pairs, ceux qui lui sont le plus proche moralement. Un élément même se refuse à toucher son corps, ce qui est dû à l'antithèse entre sa corruption et ce feu qui est qualifié de « pius ». Ainsi, sa souillure est telle que symboliquement les rites funéraires se refusent à lui, de telle sorte que la tâche d'Hippomédon est vaine, voire *impia*. Ironiquement, le Thébain souligne ce combat autour

¹⁰⁵ « N'as-tu pas honte, en présence des dieux et avec le ciel comme témoin, de protéger ce mort, ce corps qui déshonore la guerre ? C'est sans doute une tâche éminente, un mémorable exploit, que d'offrir une sépulture à ce fauve ! Craignez-vous qu'il n'aille pas à Argos recevoir son tribut de larmes au cours de sinistres obsèques en vomissant sur son brancard délicat une immonde sanie ? N'ayez pas de souci. Aucun oiseau, aucun monstre affreux, les flammes sacrées elles-mêmes ne le dévoreraient pas si nous le leur donnions ».

¹⁰⁶ « Alors le premier l'Aonide s'écrie – en même temps il choisit une pique puissante ».

¹⁰⁷ « Hasta » en latin n'a pas comme le mot « pique » en français le sens abstrait de parole blessante. Pour autant, la concomitance de ces deux actions donne à cette parole une valeur guerrière, comme si elle était une introduction au combat physique.

¹⁰⁸ Il désigne tout ce qui est de l'ordre du pus, de la souillure.

du corps de Tydée comme idéal pour un héros épique : « egregius sudor memorandaque uirtus ». Les adjectifs « egregius » et « memoranda » soulignent les deux conditions nécessaires à l'élévation au rang de haut, à savoir accomplir des hauts faits qui resteront dans les mémoires. Ainsi, le Thébain fait rejaillir la souillure de Tydée sur Hippomédon et surtout ravale ce dernier au rang de simples guerriers en niant son statut de héros épique. Pour autant, cette parole ne constitue qu'un révélateur moral d'Hippomédon et ne présume pas du rapport de force. Si Hippomédon n'est pas pour le Thébain digne de figurer au rang de héros, il n'en reste pas moins que ce guerrier n'est jamais nommé¹⁰⁹ et qu'il sera vaincu, ainsi que tout son groupe, par Hippomédon. La parole apparaît donc comme l'arme qu'emploient les ennemis plus faibles.

On retrouve la même idée lors du combat contre Crénée, qui s'exprime ainsi face à Hippomédon :

« Tunc audax pariter telis et uoce proterua
 Hippomedonta petit : 'Non haec fecunda ueneno
 Lerna. Nec Herculeis haustae serpentibus undae :
 sacrum amnem, sacrum — et miser experiere! — deumque
 altrices inrumpis aquas.'¹¹⁰ » (v. 339-343)

De la même manière que plus haut, les armes sont mises sur le même plan que la parole. Si précédemment le lien était chronologique, ici il est dans la manière, comme le souligne l'adverbe « pariter ». Comme le souligne Dewar dans son commentaire à la *Thébaïde*¹¹¹, Crénée établit un fort contraste entre une terre infestée de monstres et hostile à la civilisation et un endroit qui nourrit les dieux. Cette opposition est très marquée dans l'oxymore « fecunda ueneno / Lerna », puisque le poison est vecteur de stérilité, et non de fécondité. Le rejet de « Lerna », de même que la présence de « non » à la coupe penthémimère, figure le refus de ce lieu et de ce qu'il symbolise, c'est-à-dire le rejet de la civilisation. De même, les termes « undae » et « amnem » appartiennent tous deux au registre poétique, donc élevé. Pourtant, le chiasme du vers 341 met côte à côte un substantif du registre élevé et un substantif qui désigne un animal rampant, c'est-à-dire que ce dernier

¹⁰⁹ Il n'est désigné que par l'adjectif marquant l'origine « Aonides » et n'est donc pas singularisé.

¹¹⁰ « Alors, avec ses armes aussi bien qu'avec ses propos insolents il a l'audace de défier Hippomédon : « Ceci n'est pas Lerne féconde en poisons ; ce n'est pas l'onde où s'abreuve l'Hydre d'Hercule ; c'est un fleuve sacré, oui, sacré que tu profanes – tu en feras l'expérience pour ton malheur – et dont les eaux nourrissent les dieux. » »

¹¹¹ *Statius, Thebaid IX, ed. with an English translation and commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. 124-125.

ramène le mot « unda » à une certaine bassesse. Le chiasme souligne l'entrelacement de ces quatre éléments – « Herculeis haustae serpentibus undae ». Le participe parfait passif « haustae » souligne que cette onde est source de vie pour les serpents, ce qui contribue à dévaloriser encore ce lieu. Les termes « undae » et Herculeis sont placés aux extrémités du chiasme et s'opposent, puisque le premier rappelle qu'il est le lieu et la source de vie de l'Hydre, tandis que le second terme rappelle quel héros a mis un terme à l'existence de ce monstre et par conséquent qu'il a fallu une intervention extérieure pour rendre ce lieu moins hostile. Derrière ceci, on retrouve l'idée de contamination, représentée par l'usage marqué du pluriel, qui donne l'impression d'une grande abondance et d'une rapide prolifération. La notion de contamination sous-entend qu'un lieu corrompu ne peut qu'engendrer des êtres souillés, de telle sorte qu'Hippomédon, originaire de Lerne, a été contaminé. À cela, Crénée oppose le fleuve Isménos. Si le mot « undae » était dégradé par la présence de « serpentibus », « amnem » est valorisé par l'adjectif « sacrum » qui l'encadre. De plus, l'élision – sacr(um) amnem – provoque une fusion qui rendrait les deux mots indissociables, de telle sorte que le fleuve Isménos est dans son essence un fleuve sacré. Là où le vers précédent était encadré par les mots « Lerna » et « undae », qui appartiennent à un vocabulaire concret – l'un désigne un lieu géographique et l'autre un fleuve –, le vers 342 commence par l'adjectif « sacrum » et se termine par le substantif « deumque », c'est-à-dire deux mots abstraits appartenant au vocabulaire religieux. Par conséquent, on relève une opposition entre le concret et l'abstrait, puisque « undae » était qualifié par « haustae », qui désigne une action pratique commune à tous les animaux, tandis que « sacrum » indique une notion liée spécifiquement à la civilisation. Mais cette parole, qui range Hippomédon parmi les monstres de Lerne, figure aussi un manque de mesure de la part de Crénée. En effet, dans le vers 339, les adjectifs « audax » et « proterua » dénotent l'impudence du Thébain. À cela s'oppose l'attitude d'Hippomédon, qui reste silencieux : « Nihil ille, sed ibat / comminus¹¹² » (v.343-344). Crénée a plusieurs armes – audax pariter telis – mais choisit celle qui ne provoque pas de blessures physiques, alors qu'Hippomédon utilise sa main pour s'attaquer au petit-fils du fleuve Isménos : il y a donc une opposition entre l'arme concrète d'Hippomédon et celle abstraite de Crénée, et une différence dans l'attitude, puisque Crénée s'emploie à produire une parole insultante, quand Hippomédon tue simplement son ennemi, sans parole. Donc Crénée est présenté comme un guerrier inoffensif car inactif.

¹¹² « L'autre, sans rien dire, s'approchait tout près ».

Le duel face au fleuve Isménos est le dernier à présenter cette utilisation de la parole comme d'une arme. À la différence des deux autres combats, c'est Hippomédon qui prononce ces invectives :

« Sic etiam increpitans : 'Vnde haec, Ismene, repente
ira tibi ? Quoue has traxisti gurgite uires,
imbelli famulate deo solumque cruorem
femineis experte choris, cum Bacchica mugit
buxus et insanae maculant trieterida matres ?'¹¹³ » (v.476-480)

À la différence des deux autres combats, ces sarcasmes ne sont pas lancés juste avant que ne commence le combat, mais bien après, quand celui-ci touche à sa fin. Hippomédon se trouve en position de faiblesse face au fleuve, mais résiste tout de même au dieu. Alors que les flots se jettent sur lui, Hippomédon parvient à ne pas être emporté et lance alors ses sarcasmes. Hippomédon se moque de la colère du fleuve. Dans ses paroles, le mot « ira » est rejeté au vers 477 et est donc mis en valeur. Surtout, le substantif vient après l'adverbe « repente » – il se situe à la fin du vers 476 – qui souligne la ponctualité de cette colère. Dewar¹¹⁴ relève que, dans ce contexte, le mot « ira » signifie « 'martial spirit', the anger a warrior needs in battle since killing cannot be done in cold blood ». Le mot « ira » peut aussi référer à la colère ressentie par le fleuve suite à la mort de Crénée, son petit-fils. Ainsi, feindre de rechercher la raison de ce courroux serait particulièrement cynique de la part d'Hippomédon. Si l'on s'en tient au sens fourni par Dewar – qui nous paraît tout à fait correct –, Hippomédon souligne cette « ira » comme un hapax, comme s'il n'était pas naturel pour le fleuve Isménos d'être dans cet état au cours d'un combat. C'est en définitive les vertus guerrières du fleuve, et à travers lui de Thèbes, qui sont remises en cause. L'idée que cet état guerrier n'est pas naturel au fleuve est souligné par l'expression « Quoue...gurgite », puisque, par définition, rien de ce qui est tombé dans un abîme ne peut remonter. Cette image concrète montre l'exceptionnalité de cette situation. Cette colère lui est d'autant plus étrangère qu'il est « imbelli famulate deo », où « imbelli deo » désigne le dieu tutélaire de Thèbes : Bacchus. Cette expression souligne à la fois la soumission du fleuve, soumission qui signifie ou bien que le fleuve a été vaincu et qu'il a dû se résoudre à capituler, ou bien

¹¹³ « Même ainsi il lance ces sarcasmes : 'D'où te vient, Isménos, cette soudaine colère ? De quel gouffre as-tu tiré ces forces, toi l'esclave d'un dieu impropre à la guerre, toi qui ne connais d'autre sang que celui de ton cortège de femmes lorsque retentit le buis de Bacchus et que des mères en délire souillent tous les trois ans vos festivités !' »

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 155

qu'il s'est soumis sans combattre – ce qui, dans les deux cas, s'oppose aux vertus guerrières¹¹⁵ –, ainsi que le fait que son supérieur ne soit pas un dieu guerrier. Ainsi, l'attaque est double et remet en question les capacités guerrières du fleuve. Cette forte dévalorisation du fleuve s'exprime à travers l'antithèse entre vertus guerrières et effémination. Au vers 477, l'Isménos est désigné au moyen de deux participes parfaits passifs au vocatif – « famulate » et « experte », ce qui souligne sa soumission. Le second participe a pour complément d'agent « femineis...choris ». Le participe lui-même est encadré par ces deux mots, ce qui donne une impression d'appartenance à cette dimension féminine, d'autant plus que l'adjectif « femineis » se trouve au tout début du vers, tandis que « choris » est à la coupe heptémimère, c'est-à-dire deux places qui mettent en valeur les mots, alors qu'il n'y a aucune emphase sur « experte », comme si le fleuve avait une importance moindre. L'adverbe « solum » restreint la portée du participe « experte » et révèle que le sang versé dans le fleuve provient de rites bachiques et non de combats. Hippomédon met tente donc de dévaloriser le fleuve Isménos en attaquant sa capacité à combattre. Pour cela, il sous-entend une effémination due, par contamination, à sa soumission au dieu tutélaire de Thèbes. De même que lors des deux duels précédents, on retrouve l'opposition entre les paroles et le silence. Ce qu'attaque Hippomédon par les mots n'est pas en phase avec les actes du fleuve. Stace souligne l'absence de réponse du fleuve : « nec saeuit dictis¹¹⁶ » (v.483), mais précise que le fleuve prend un tronc d'arbre qui lui servira d'arme de fortune, avant de lui porter un coup directement sur la poitrine.

Ainsi, dans tout le chant IX de la *Thébaïde*, lors des duels, on retrouve une opposition entre les guerriers qui choisissent les mots pour armes et ceux qui se contentent de leur pique ou épée. La parole est, dans cette situation, une marque de forfanterie. Malgré la dévalorisation qui est de mise dans leurs mots, leur discours est associé à leur faiblesse. Par leurs paroles, ils dépassent la place qui leur est attribuée dans la hiérarchie épique (simple guerrier, héros, etc). Là où chez Homère, la parole était révélatrice des rapports de force exacts entre les protagonistes, à la différence des actes¹¹⁷, l'inverse est de mise chez Stace : la parole est laissée aux inactifs et aux guerriers inférieurs, tandis que les actes révèlent la vanité des mots qui ont été prononcés.

¹¹⁵ À ce titre, Hippomédon ne se soumet pas au fleuve, malgré son infériorité et engage le combat.

¹¹⁶ « Puis, sans le provoquer par des mots ».

¹¹⁷ Achille, après avoir répondu avec la plus grande courtoisie au fleuve, agit contrairement à ce qu'il avait promis au fleuve, dans un accès d'*ὑβρις*. Dans ce cas précis, ses actes ne révèlent pas l'état véritable du rapport de force, alors que la parole, si.

Dans les *Punica*, au chant IV, Hannibal est le premier à exprimer sa rage et ses sarcasmes par les mots. Cette prise de parole intervient après le sauvetage de Scipion, alors qu'il est blessé, par son propre fils, et la retraite des Romains. La situation semble donc bien plus favorable aux Carthaginois qu'aux Romains. D'emblée, Silius montre que les paroles d'Hannibal servent autant à dévaloriser les Romains qu'à exhorter ses troupes : « namque animos stimulabant prospera rerum / increpitansque super ductor¹¹⁸ » (v. 499-500). L'adverbe « super » dénote la volonté d'Hannibal de rajouter au succès ces paroles sarcastiques, qui tendent à rendre leur succès présent et ceux à venir plus grands encore. En effet, cette prise de parole constitue :

« Quis tertius urbi
iam superest consul ? Quaenam altera restat in armis
Sicania ? En omnes Latiae Daunisque nepotum
conuenere manus. Feriant nunc foedera mecum
ductores Italum ac leges et pacta reposcant.
At tu, donata tela inter Martia luce,
infelix animae, sic, sic uiuasque tuoque
des iterum hanc laudem nato ; nec fine sub aevi
oppetere in bello detur, cum fata uocabunt.
pugnantem cecidisse meum est.¹¹⁹ » (v. 500-509)

Les attaques d'Hannibal se concentrent d'abord sur les Romains en général et ensuite sur Scipion en particulier. Le chef carthaginois souligne l'ampleur de leur succès par l'emploi de deux questions oratoires qui évoquent des situations absurdes. À propos de l'expression « tertius...consul », on remarque une forte hyperbate, qui provoque un effet d'attente pour ainsi dire interminable, ce qui souligne d'autant plus le fait qu'aucune légion supplémentaire ne pourra venir, alors que c'est justement l'arrivée opportune du consul Sempronius qui avait permis aux Romains de ne pas être battus. Par ces deux questions rhétoriques, Hannibal souligne la limite des forces romaines qui se trouvent déjà toutes en face de lui. Battre cette armée et ces deux consuls reviendrait à obtenir la victoire et conquérir Rome. C'est ce que souligne l'expression « feriant...foedera » qui le projette par-delà la

¹¹⁸ « Leur ardeur s'exaltait en raison des succès et même des sarcasmes de leur chef ».

¹¹⁹ « Quel troisième consul reste encore à la Ville ? Quelle seconde Sicile demeure sous les armes ? Voici à présent réunies toutes les forces des Latins et des enfants de Daunus. Que les chefs de l'Italie viennent maintenant traiter avec moi, me demander ma loi et mes conditions ! Quant à toi qui, par faveur, as pu sauver tes jours dans la mêlée de Mars, survis, oui, survis à ce prix, infortuné vivant, et, une fois encore, procure à ton fils cette gloire ! À la fin de tes jours, quand t'appelleront les destins, qu'ils te refusent de mourir à la guerre : c'est à moi que revient de mourir au combat ».

reddition même de Rome : il se voit déjà comme le maître de l'Italie. Ainsi, « mecum », qui se situe à la fin du vers 503, met largement Hannibal en avant, comme le seul négociateur possible. Il y a donc dans son discours un effacement des Romains au profit des Carthaginois et même des Carthaginois à son propre profit, puisque Hannibal souligne avant tout son individualité : il n'y a pas chez lui, comme nous avons pu le voir plus haut, de notion de collectivité. C'est donc à la fois un discours qui tente d'exhorter ses troupes en montrant les limites de l'armée romaine et en faisant de ce succès le premier d'une longue liste, et un discours qui concentre l'attention sur Hannibal lui-même et non sur tous les Carthaginois. Plus Hannibal parle, et plus son discours se trouve individualisé. Après s'être attaqué à Rome, il s'en prend à Scipion – « at tu » – qu'il fait passer pour un simple faire-valoir de son fils. À la vie du consul romain, Hannibal oppose la mort au combat, une mort honorable donc. Selon lui, le fait que Scipion ait été sauvé par son fils fait de lui un guerrier qui refuse la mort au combat, c'est-à-dire un soldat qui ne mérite pas d'obtenir le statut de héros. Il oppose donc à ce vouloir-vivre de Scipion sa volonté de mourir au combat, comme le souligne l'expression « pugnntem concidisse meum est », où l'éllision – « meum (e)st » – souligne l'affirmation personnelle d'Hannibal, jusque dans la mort qu'il s'assigne.

Lors de son combat face au fleuve, Scipion n'hésite pas à admonester son adversaire :

« Magnas, o Trebia, et meritas mihi, perfide, poenas
 exsolues, inquit. Lacerum per Gallica riuis
 dispergam rura atque amnis tibi nomina demam ;
 quoque aperis te fonte, premam, nec tangere ripas
 inlabique Pado dabitur. Quaenam ista repente
 Sidonium, infelix, rabies te reddidit amnem ?¹²⁰ » (v. 643-648)

Dès ses premiers mots, Scipion invective le fleuve à cause de sa *perfidia*, apostrophe d'autant plus vive qu'elle se fait au vocatif : « o Trebia...perfide ». L'adjectif « perfidus » et le substantif « poena » appartiennent tous deux au vocabulaire juridique, de telle sorte que Scipion fait de la Trébie un coupable et de lui-même un juge. Ainsi, « perfide » se trouve encadré entre le pronom personnel « mihi » et le substantif « poenas », si bien que le fleuve semble pris au piège entre le héros romain et la sentence juridique. Scipion s'affirme très

¹²⁰ « Cruel sera le châtimeut que tu mérites, perfide Trébie, et que je te ferai subir, dit-il : je diviserai ton cours et le disperserai en menus ruisseaux à travers les campagnes gauloises et je t'enlèverai le nom de fleuve ; la source où tu prends naissance, je la tarirai ; je t'interdirai de longer tes rives et de te jeter dans le Pô. Misérable, quelle soudaine rage a fait de toi un fleuve sidonien ? »

fortement dans ce passage, puisqu'on retrouve à travers les verbes au futur « dispergam » et « demam » l'idée qu'il exécutera lui-même la peine, comme s'il était juge et bourreau. Ces deux verbes encadrent le vers 645 et amplifient cette impression de piège. Cette affirmation personnelle passe par l'exécution de la peine contre le fleuve, c'est-à-dire sa dévalorisation dans la catégorie des cours d'eau. Scipion ne propose rien de moins qu'un bouleversement topographique, puisqu'il compte effacer la Trébie telle qu'elle est : son action se situe en amont – « fonte » – et en aval – « tangere ripas », c'est-à-dire que son projet consiste en la redéfinition géographique et hydrographique de la Trébie en tant que fleuve, et en son affaiblissement en tant que dieu. On remarquera que l'attaque de Scipion se situe dans une dimension juridique, puis technique, puisque l'exécution de la peine convoque l'idée des grands travaux de déviation des cours d'eau que pratiquaient les Romains. Si l'affirmation personnelle de Scipion est forte, elle met en avant les connaissances techniques romaines. De la même manière, le procès en perfidie, c'est-à-dire pour manquement à la parole donnée, est intenté certes par Scipion, mais au nom de Rome, puisque la *fides* était un lien qui concernait Rome et la Trébie. Donc par l'adjectif « perfide », Scipion ne souligne pas une trahison envers lui, mais envers Rome. Ainsi, Scipion n'affronte pas la Trébie comme Hippomédon le fait avec l'Isménos, c'est-à-dire physiquement, comme un duel commun, mais il utilise des armes qui ont un effet sur le dieu-fleuve. En effet, la condamnation en perfidie touche à la dimension divine du fleuve, la personne morale donc, tandis que la sanction (déviation et assèchement du cours d'eau) concerne la partie élémentaire du fleuve. Ainsi, la menace de Scipion paraît tout à fait sérieuse en ce qu'elle est plausible. Là où il n'y avait pas vraiment de lutte entre Scipion et le fleuve, à la différence du combat entre l'Isménos et Hippomédon, le duel prend ici toute son envergure dans les paroles de Scipion. Le futur prédictif rend la menace d'autant plus grande qu'elle sera réalisée.

Ainsi, les paroles de Scipion et d'Hannibal s'opposent. Si les deux s'affirment personnellement, leurs visées sont différentes. Hannibal résume les Puniques à sa propre personne et la guerre entre Rome et Carthage à un duel entre lui-même et Scipion dont le but est une gloire personnelle et éternelle. À l'inverse, Scipion s'affirme personnellement, mais en tant que Romain et représentant de l'État romain. Le héros romain s'érige donc en défenseur de la nation, en juge et bourreau de celui qui a trahi Rome. À l'inverse d'Hippomédon, Scipion est crédible dans ses menaces en ce que son attaque tient compte de la double nature du fleuve. Là où Achille et Hippomédon envisageaient le combat contre le fleuve comme un duel ordinaire, Scipion tient compte de son ennemi et fait de cette lutte

non plus un combat concret, mais une lutte juridique et technique. Les armes employées par Scipion sont peu communes, mais efficaces.

Dans les *Dionysiaques*, l'Hydaspe se trouve l'objet d'invectives, de la part de Dionysos et, plus étonnant, de la part d'Indiens, alors que le dieu thébain n'est que peu l'objet de paroles blessantes. En effet, peu avant de se suicider, un guerrier, qualifié de « Ἰνδὸς ἀγῆνωρ » (v. 52), « preux parmi les Indiens », explique son geste :

« Γαστήρ, δέχουσο τοῦτο φίλον ξίφος· αἰδέομαι γάρ,
μή τις ἐμὲ κτείνειεν ἀνάρσιος ἀπτόλεμος χεῖρ.
Αὐτὸς ἐμῶ κενεῶνι θελήμονα χαλκὸν ἐλάσσω,
μή με πατήρ μέμψαιτο δεδουπότα θήλει θύρσῳ,
μή Σάτυρον, μή Βάκχον ἐμὸν καλέσειε φονῆα.¹²¹ » (v. 65-69)

L'Indien, qui n'est pas nommé malgré sa bravoure, justifie son acte par la volonté de mourir dignement, ou du moins en guerrier, alors qu'il risque de tomber sous les coups de son adversaire, qui n'est rien de moins qu'un dieu. L'Indien emploie deux arguments, qui sont autant d'insultes à Dionysos. Ce guerrier fait sans doute référence, employant l'adjectif « ἀπτόλεμος », au chant XX, lorsque Dionysos s'enfuit devant Lycurge se cacher au fond de la mer rouge¹²², épisode où l'héroïsme et le courage du dieu sont assez peu en vue. Cet adjectif s'oppose évidemment à « ἀγῆνωρ » et crée un contraste entre les deux protagonistes. La deuxième insulte porte sur la féminité du dieu, marquée par l'adjectif « θήλει ». Dans les deux cas, les adjectifs ne qualifient pas le dieu lui-même, mais des éléments qui devraient le définir comme un dieu guerrier. Ainsi, « ἀπτόλεμος » qualifie « χεῖρ », c'est-à-dire la partie du corps qui tient l'arme, et « θήλει » désigne « θύρσῳ », l'arme que tient la main. Tout ce qui a trait à l'univers militaire paraît antithétique quand il est associé à Dionysos. À cette inaptitude guerrière s'oppose la virilité et le courage du héros qui s'immole au moyen d'une épée, « ξίφος », objet phallique par excellence. L'invective de l'Indien tend donc à mettre en valeur ses capacités héroïques en même temps qu'il démontre la supposée inaptitude à la guerre de Dionysos. En effet, le dieu, au début du chant XXIII, combat aux côtés d'Éaque et

¹²¹ « Mon ventre, accueille ce glaive béni : j'ai honte de périr par la main d'un lâche adversaire. Je plongerai moi-même, volontairement, ce bronze dans mes entrailles : non ! mon père ne me reprochera pas d'être tombé sous un thyrses de femme ; non ! ce n'est pas un Satyre ni Bacchos qu'il désignera pour mon meurtrier ».

¹²² XX, v. 352- 353.

provoque de nombreux morts. S'il n'est pas un dieu belliqueux, Dionysos n'en est pas moins capable d'exploits guerriers.

Les invectives des Indiens touchent non seulement Dionysos, mais aussi le fleuve Hydaspe. Au moment de mourir noyé, un soldat indien demande au dieu : « Καὶ σύ, πάτερ, προχοῆσι πόθεν σέο τέκνα καλύπτεις ;¹²³ » (v. 79). Le lien filial avancé par l'Indien introduit l'idée de protection ainsi que d'appartenance à la même nation, ce qui justifierait de l'intervention de l'Hydaspe qui tarde pourtant à venir. L'intervention, assez longue¹²⁴, consiste majoritairement en une énumération érudite de fleuves qui n'engloutissent jamais leurs concitoyens. Le dernier fleuve cité est le Rhin à propos duquel Nonnos rapporte la coutume de l'ordalie :

« Ῥῆνος Ἰβηρ βρεφέεσσι κορύσσεται, ἀλλὰ δικάζων
καὶ κρυφίην ὠδῖνα διασχίζων τοκετοῖο
κτείνει ξεῖνα γένεθλα· σὺ δὲ φθιμένων ναετήρων
κρύπτεις γνήσια τέκνα καὶ οὐ νόθον αἷμα καλύπτεις.¹²⁵ » (v. 94-97)

L'opposition est marquée fortement par la particule « δέ », ainsi que la présence du pronom personnel « σύ », qui met en rapport direct le fleuve Hydaspe et le Rhin. Si les exemples précédents insistaient sur le fait que les fleuves n'engloutissaient pas des guerriers appartenant à la même nation, celui-ci est une réponse avant même qu'une objection ait pu être faite, c'est-à-dire qu'un fleuve peut noyer ses concitoyens. La différence se situe dans les motifs de cet engloutissement : le Rhin sert d'épreuve aux nourrissons qui seraient le fruit de relations adultérines, alors que l'Hydaspe n'a aucune raison. À l'utilité du Rhin s'oppose la passivité du fleuve indien que rien ne justifie. À l'inverse, l'Indien réaffirme le lien filial avec le fleuve et donc la responsabilité et la complicité de ce dernier dans le massacre qui a lieu. L'intervention de l'Indien s'achève sur cette pointe : « Σεῖο ῥόος Βρομίωιο κακώτερος, ὅτι με θύρσοις / οὐ κλονέει Διόνυσος, ὅσον κλονέεις με ῥεέθροις.¹²⁶ » (v. 102-103). Cette pique contre l'Hydaspe cherche à provoquer sa réaction. L'Indien en arrive à comparer négativement le fleuve et Dionysos, faisant de l'Hydaspe un ennemi d'autant plus redoutable

¹²³ « Père, pourquoi engloutis-tu toi-même tes enfants dans tes flots ? »

¹²⁴ Elle court du vers 79 au vers 103.

¹²⁵ « Le Rhin Ibère s'en prend bien aux nouveau-nés ; mais en jugeant et en écartant le fruit de grossesses clandestines, il ne fait périr que des adultérins : toi, tu ensevelis les fils légitimes de ton peuple qu'on tue ; ce n'est pas un sang bâtard que tu engloutis ».

¹²⁶ « Ton cours est pire que Bromios, car Dionysos avec son thyrsos me fait moins de mal que tu ne me fais de mal avec tes eaux ».

qu'il est censé, au contraire protéger les Indiens. Ainsi, les invectives de l'Indien envers le fleuve ne sont pas dévalorisantes, mais se veulent le déclencheur d'une réaction de la part du fleuve.

Dionysos, face au fleuve, se veut beaucoup plus violent, et cherche, lui, à montrer toutes les limites de la puissance de l'Hydaspe. Il n'hésite pas à faire appel à sa généalogie divine afin de montrer sa supériorité sur le fleuve et prédire sa victoire¹²⁷. Dionysos ramène l'attitude de l'Hydaspe à de la forfanterie : « μέγα φρονέεις » (v. 236) et « μεγαλίζεαι » (v. 243), c'est-à-dire qu'il fait du comportement de l'Hydaspe un dépassement de fonction. Affirmer l'infériorité du dieu-fleuve face à lui revient à reconnaître sa puissance divine, ce qu'il exprime ainsi : « Ἀλλὰ τεῶν ὑδάτων ἔτι φείδω, μή σε νοήσω / Ἡριδανῶ φλεχθέντι κεκαυμένον ἴσον Ὑδάσπην.¹²⁸ » (v. 250-251). L'adverbe « ἴσον » dresse un parallèle entre les deux situations et donc entre les pouvoirs de Dionysos et ceux de Zeus qui deviennent comparables voire égaux. La parole de Dionysos semble présenter l'issue du combat comme acquise en prenant pour exemple une situation précédente semblable. Les invectives de Dionysos tendent à dévaloriser le fleuve pour mieux montrer sa divinité. L'affirmation de Dionysos passe toujours par la question de la divinité. Dans le cas présent, souligner sa supériorité sur une divinité mineure revient à s'établir de fait comme un dieu à part entière.

Dans les Dionysiaques, l'invective a pour but principal de rappeler le dieu-fleuve dans ses fonctions. Ainsi, pour le guerrier indien, le fleuve se doit de réagir et de se dresser face à Dionysos, en raison des liens de sang qui existent entre le fleuve et les Indiens. Dionysos, à l'inverse, souligne la démesure de l'intervention du fleuve qui se dresse face à un dieu, qui cherche certes à prouver sa divinité, mais à un dieu quand même. Son discours tend donc à résorber le dépassement de fonction du fleuve.

Dans les quatre poèmes, la parole recouvre des fonctions assez différentes. Chez Homère, les dialogues reflètent parfaitement les rapports de force qui se traduisent physiquement par la mort de Lycaon, d'Astéropée et la fuite d'Achille, alors que, chez Stace, la parole s'oppose à l'action et sert d'arme aux plus faibles. Elle est l'expression d'un certain orgueil qui est tout de suite puni, c'est-à-dire qu'elle est l'expression du dépassement de fonction des personnages. Chez Silius Italicus, la parole sert d'affirmation personnelle et

¹²⁷ Nous aborderons l'utilisation de la généalogie comme moyen de prédiction de la victoire dans une partie ultérieure.

¹²⁸ « Allons ! épargne encore tes eaux : que je ne voie pas l'Hydaspe brûlé à l'instar de l'Éridan incendié ». Quelques vers auparavant (v. 243-245), Dionysos fait mention de ce fleuve que brûla Zeus.

presque égotiste d'Hannibal qui tend à personnaliser le combat et ramène la guerre entre Carthage et Rome à un duel entre lui et Scipion. À l'inverse, ce dernier s'affirme en tant que juge et bourreau au nom de Rome. D'un combat personnel entre la Trébie et lui-même il fait une trahison entre une province et Rome elle-même. Là où Hannibal parle de gloire, Scipion parle de justice. Les invectives servent de révélateur de la nature de l'héroïsme des personnages. Enfin, Dionysos s'affirme dans ses paroles comme le supérieur de l'Hydaspe. Là où la vantardise d'Hippomédon avait entraîné sa mort par l'intermédiaire du fleuve, les paroles de Dionysos semblent mesurées et exactes. Dionysos, alors qu'il ne cesse d'évoquer son ascendance divine, et pourrait paraître immodeste, inverse les rôles et fait du défi de l'Hydaspe un acte de fanfaronnade.

BIBLIOGRAPHIE

I. Éditions, traductions et commentaires

- Homère.

G.S. KIRK, *The Iliad : A Commentary*, 6, vol. 6. Books 21–24, Cambridge, Cambridge University Press, 1993

P. MAZON, Homère, *Iliade*, 4 vol., Paris, C.U.F., 1937

- Stace.

M.J. DEWAR, *Statius, Thebaid IX, ed. with an English translation and commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1991

R. LESUEUR, Stace, *Thébaïde*, 3 vol., C.U.F., 1994

- Silius Italicus.

P. MINICONI, G. DEVALLET, Silius Italicus, *La Guerre punique*, 4 vol., Paris, C.U.F., 1979

F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des Punica de Silius Italicus*, Genève, Droz, 1986-1990

- Nonnos de Panopolis.

F. VIAN, Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, t. VIII, Paris, C.U.F., 1994

II. Articles et ouvrages particuliers

P. CHAUDHURI, *The War with God : Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

F. DELARUE, *Stace, poète épique*, Louvain / Paris, Peeters, 2000

_____ « D'Homère à Stace. Le combat contre le fleuve », *Lalies* 30, 2009, pp. 233-241

C. De STEFANI, « Homeric Parody in Nonnus », in B. Acosta-Hugues, C. Cusset, Y. Durbec, D. Pralon (éds), *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques*, 2011, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 65-79.

Ph. HARDIE, « Flavian Epic and the Sublime », in *Flavian Epic Interactions*, G. Manuwald and A. Voigt eds, Berlin, 2013, pp. 125-138

H. JUNKHE, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit*, Munich, C. H. Beck, 1972

F. RIPOLL, *La Morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Louvain / Paris, Peeters, 1998

J.-P. VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Folio Histoire, 1989