



HAL
open science

**L. Athanassaki, E. Bowie (éds.), Archaic and Classical
Choral Song, 2011**

Sylvain Perrot

► **To cite this version:**

Sylvain Perrot. L. Athanassaki, E. Bowie (éds.), Archaic and Classical Choral Song, 2011. L'Antiquité classique, 2013, pp.466-468. halshs-01633866

HAL Id: halshs-01633866

<https://shs.hal.science/halshs-01633866>

Submitted on 15 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lucia ATHANASSAKI & Ewen BOWIE (Ed.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin, De Gruyter, 2011. 1 vol. 16 x 23,5 cm, VIII-562 p. (TRENDS IN CLASSICS. Suppl. Vol., 10). Prix : 109,95 €. ISBN 978-3-11-025401-3.

Le présent recueil publie les actes d'un colloque qui s'est tenu à Rethymnon (Université de Crète) en 2007. Dans l'introduction, les deux éditeurs expliquent qu'ils ont voulu apporter de nouveaux éclairages sur les conditions d'exécution et de diffusion de la poésie chorale archaïque, ce qui en somme est un objectif rempli par ce copieux volume, qui souvent aurait pu être plus synthétique, mais dont l'abondante bibliographie constitue un outil de référence dans ce domaine. La première contribution, due à N. Richardson, est consacrée aux évocations de chœurs dans la poésie archaïque en hexamètres. Il s'agit surtout d'un catalogue d'extraits où sont décrits des hymnes choraux, *kômoi*, thrènes et péans. L'*Hymne à Hermès* marquerait la fin d'une époque, car les prestations solistes y dominent. L'analyse fouillée qu'E. Bowie propose du premier *Parthénée* d'Alcman reprend et discute l'interprétation de C. Calame qui y reconnaissait l'expression d'un rite de passage. L'auteur souligne le combat que les jeunes femmes disent mener, en rappelant les mythes d'enlèvement : ces jeunes vierges tâcheraient d'échapper à la menace de Sirènes-harpyes, en invoquant Artémis Orthia. Les protagonistes, Agido et Hagésichora, appartiendraient à de nobles familles de Sparte, dont descendent les rois aux noms proches Agis et Agésilas. La longue réflexion de T. Power sur les *Keledones* du *Péan* 8 Maehler de Pindare introduit la notion de « cyberchorus », car ces figures féminines mystérieuses auraient un caractère virtuel et artificiel. Il les met en perspective avec les caryatides des trésors archaïques, auxquelles il prête une « identité chorale virtuelle, immanente » (p. 75), et avec les célèbres automates d'Héphaïstos décrits par Homère. Pindare se serait inspiré de ce chœur à la mécanique parfaite pour imaginer le chœur infatigable des *Keledones*, modèle pour le chœur réel des hommes. L'auteur suppose un troisième terme pour faire le lien entre ces deux chœurs : celui des Delphiennes (cf. *Péans* 2 et 6 Maehler). C. Calame analyse dans les *Épinicies* de Bacchylide les marqueurs d'énonciation et les références à la prestation en cours. Si la dimension chorale n'est pas prégnante, il est à noter que le poète affectionne la *sphragis*, la signature de son autorité en fin de poème. Certaines épinicies montrent un jeu de références énonciatives à une prestation chorale : Bacchylide y délègue sa voix à différents chanteurs. Aussi l'auteur propose-t-il de parler d'un « ego mélique polyphonique » (p. 137). R. Rawles s'interroge sur la place d'Éros dans la poésie lyrique archaïque, où le mélange des voix rend ambigu le sujet du désir amoureux, individu ou collectif. Les poèmes de Sappho, où l'expérience amoureuse semble bien être celle de la poétesse, ne doivent pas infléchir notre lecture d'Alcman, où la voix est bien plutôt celle d'une communauté. Les fragments d'Ibykos S166 et S257a montrent aussi une fusion des voix du chœur et du poète, qui s'adresse à la fierté collective de la cité. Mais cette explication générale ne rend pas compte de toute la poésie encomiastique de Pindare : si un contenu érotique est rarement marqué, les épinicies parlant de Thrasybule (*Pyth.* VI et *Isthm.* II) semblent supposer d'autres facteurs. À partir de poèmes d'Alcman, Corinne, Pindare et même Catulle, A. Lardinois entend démontrer que les chœurs féminins archaïques disposaient d'une *parrhesia*, leur permettant

d'exprimer des sentiments propres à de jeunes vierges juste avant leurs noces. Cette liberté de parole reste toutefois toute relative, car les femmes ne sauraient y exprimer plus que des valeurs communes. G. Nagy met la *mimesis* au centre de sa lecture de l'*Ode* 13 de Bacchylide. Sa démonstration, reprise d'articles antérieurs, appuie l'idée que les jeunes gens, chantant un prestigieux lignage, incarnent les Éacides de l'âge héroïque, mais aussi, d'une certaine manière, un chœur de jeunes filles. Dans son commentaire linéaire du texte, l'auteur insiste sur deux éléments qui lient intimement la prestation à un acte rituel : les évocations de la couronne de la victoire et du cri rituel. D. Fearn examine comment les Céens concevaient leur poésie chorale, en particulier celle de Bacchylide. Analysant la place d'Athènes dans l'*Ode* 17, il se demande si l'on peut déceler une poétique fédéraliste dans laquelle se reconnaîtrait toute l'île. Les concours panhelléniques seraient l'occasion de réfléchir à cette identité, mise à mal par les tensions politiques et même ethniques entre les cités qui nécessitent une constante négociation (p. 234). À quoi s'ajoute le souhait de s'allier à Athènes dont le *Péan* 4 Maehler de Pindare pourrait se faire l'écho. Selon L. Athanassaki, la septième *Pythique* de Pindare aurait été composée pour réagir à l'ostracisme qui avait frappé l'Alcméonide qu'elle honore, Mégaklès. Pindare y traite l'ostracisé différemment des autres exilés, en taisant tout ce qui relève d'un mode de vie ostentatoire, pour attirer l'attention des Athéniens sur une des grandes réalisations des Alcméonides : le cinquième temple d'Apollon à Delphes. Proposant de voir dans les chevaux de l'ode ceux du quadriges figurant sur le fronton oriental, elle suggère que, comme le prologue des *Euménides*, le point de vue est athénocentrique. Quant à l'exécution de l'ode, la première aurait eu lieu à Delphes, sous le regard d'Apollon, et aurait pu être redonnée dans les banquets des Alcméonides, qui caressaient l'espoir du retour de Mégaklès. Dans les différentes possibilités de financer un chœur, B. Currie souligne le cas le plus complexe, celui où un individu commande une ode pour une interprétation publique. Le moment privilégié serait le sacrifice et le banquet commun d'un festival panhellénique, souvent pris en charge par un individu, grâce au système des magistratures. Jouant un rôle officiel dans la fête, le particulier peut ainsi payer une ode. Pour A. Morrison, la notion de *patra*, récurrente dans les épinicioes de Pindare consacrées aux vainqueurs éginètes, excède clairement celle d'*oikos*, mais ne saurait recevoir de définition sûre. Ces *patrai* ont pu être commanditaires mais aussi accueillir des reprises d'odes, où la mise en rapport des textes les uns avec les autres pouvait renforcer une identité aristocratique éginète. Mais ce sont là pures hypothèses, ce dont l'auteur a pleinement conscience. J. Strauss Clay part du constat que la première Olympique rompt avec l'organisation que les Alexandrins ont donnée aux recueils d'épinicioes de Pindare en fonction des épreuves sportives. Elle aurait été placée en tête pour faire un « triptyque sicilien » (p. 344), dont l'unité est formée par le motif de l'eau qui ouvre la première Olympique et clôt la troisième. Th. Hubbard, qui avait proposé dans un précédent article que des copies écrites des épinicioes de Pindare circulaient, se demande si le même schéma s'applique aux autres odes de Pindare, dont le principal agent de diffusion serait le commanditaire, puisque le succès de l'œuvre rejaillit sur lui. Toutefois, il n'y a aucune preuve d'une telle pratique, comme l'auteur le reconnaît lui-même. La *parodos* anapestique des *Suppliantes* d'Eschyle montre, selon A. Kavoulaki, un lien mimétique fort entre le rituel de la supplication et l'action dramatique. Soulignant le terme *stasiarchos*, employé pour désigner Danaos,

elle propose de comprendre *stasis* en regard de *stasimon*, dans une acception chorale. Danaos serait donc l'« organisateur de la formation », dont l'autorité est limitée aux jeunes femmes dans le cadre du rituel. Mais le sens d'« organisateur de faction », au sens politique, n'est pas exclu. L. Swift étudie les rapports entre les mondes de l'épique et de la tragédie dans les *Trachiniennes*. Le héros de Sophocle est aussi un héros des épiques, comme fondateur des concours olympiques. Le tragique semble jouer sur cet héritage lyrique dans le premier *stasimon*, pour suggérer la possible apothéose du héros civilisateur, la tragédie montrant la créature souffrante. À la fin de la *Lysistrata* d'Aristophane, A. Bierl croit reconnaître un grand nombre de références aux *Parthénées* d'Alcman, peut-être trop, même si Alcman était sans doute connu des cercles athéniens. Mais il faut lui savoir gré d'avoir proposé, au-delà de l'idée de Wilamowitz qu'Aristophane se moquait d'une naïveté supposée d'Alcman, qu'il imitait un rituel de jeunes filles spartiates. C. Carey, envisageant la réception du texte d'Alcman à l'époque hellénistique, constate dans les éditions alexandrines une transformation de l'original en fonction des particularités dialectales hellénistiques, une sorte d'« hyper-laconisme » (p. 440). Connue des comiques athéniens, comme le montre la liste d'occurrences que l'auteur propose en annexe, la poésie d'Alcman le fut davantage encore grâce à l'effort des Péripatéticiens de rassembler les textes lyriques et à la possible conservation du texte dans les archives des cités, notamment Sparte. Ainsi les Alexandrins disposaient-ils sans doute de recueils entiers.

Sylvain PERROT

Marie-Hélène DELAUAUD-ROUX (Dir.), *Musiques et danses dans l'Antiquité*. Actes du colloque international de Brest 29-30 septembre 2006. Rennes, Presses universitaires, 2011. 1 vol. 15,5 x 24 cm, 324 p., ill. (« HISTOIRE »). Prix : 18 €. ISBN 978-2-7535-1281-8.

Cet ouvrage collectif, dirigé par M.-H. Delavaud-Roux, est la publication des actes d'un colloque qui s'est tenu à Brest à l'automne 2006. Le titre choisi ne rend pas totalement grâce à l'entreprise des organisateurs. En effet si les musiques et les danses de l'Antiquité forment le cœur de l'essentiel des contributions, elles ne les épuisent pas. La rythmique, la poétique, l'esthétique sont autant d'objets également abordés. C'est la notion de *mousikē*, plus globale, qui semble la mieux adaptée pour définir le sujet de cet ouvrage, comme le rappelle F. Naerebout (p. 247). L'un des objectifs du colloque était donc de décroiser des études trop souvent juxtaposées, entre spécialistes de la musique, de la danse, ou de la poésie, dans la lignée d'une série d'autres rencontres thématiques (rappelées p. 13-14). La diversité disciplinaire des intervenants en est une belle illustration puisque les historiens côtoient des linguistes, des musicologues, des philosophes ou encore des chercheurs spécialistes de la danse. Les contributions sont organisées en trois temps. Elles abordent d'abord les questions des rapports entre musique, mouvement et émotion. A. Bélis interroge de manière très concrète les sources iconographiques grecques, à la recherche des mouvements des musiciens en situation de jeu. La gestuelle des musiciens de concours, codifiée, sobre et appropriée, était un élément important pour le verdict final. S. Emerit confronte de manière très convaincante l'iconographie et la langue afin de prouver la porosité de la