



HAL
open science

Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse

Manon Brouillet

► **To cite this version:**

Manon Brouillet. Des chants en partage. L'épopée homérique comme expérience religieuse. Histoire. EHESS - Paris, 2016. Français. NNT : . tel-01503016

HAL Id: tel-01503016

<https://shs.hal.science/tel-01503016>

Submitted on 6 Apr 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Doctorat nouveau régime

Discipline : Histoire

Spécialité : Histoire et civilisations

MANON BROUILLET

Des chants en partage

L'épopée homérique comme expérience religieuse

Thèse dirigée par : Pierre Judet de La Combe

Date de soutenance : 10 décembre 2016

Jury

Charles Delattre, maître de conférences à l'Université de Paris-Ouest Nanterre

Michel Fartzoff, professeur à l'Université de Franche-Comté

Andrew Ford, professeur à Princeton University

Dominique Jaillard, professeur à l'Université de Genève

Pierre Judet de La Combe, directeur d'études à l'EHESS

Verity Platt, professeur à Cornell University

Carlo Severi, directeur d'études à l'EHESS

Remerciements

Si l'action épique et le chant aédique réclament diverses collaborations pour être efficaces, que dire de la thèse de doctorat ? Mes premiers remerciements vont à mon directeur, Pierre Judet de La Combe dont, depuis plus de quatre ans, la bienveillance n'a eu d'égale que la générosité intellectuelle. La richesse de nos échanges, de nos séances de travail régulières sur les textes et la liberté qu'il m'a laissée pour prendre les sentiers transversaux de l'anthropologie ont permis à ce travail de se développer, se préciser et s'enrichir. C'est un honneur pour moi d'avoir travaillé sous sa direction. J'ai de plus eu la chance d'avoir accès à ses traductions commentées encore inédites de *Illiade* et de *Odyssée*.

C'est grâce à une bourse de l'École normale supérieure que ce travail a pu commencer dans les meilleures conditions. Puis l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et sa mention Histoire, le centre ANHIMA et sa directrice, Violaine Sebillotte, ainsi que la bibliothèque Gernet-Glotz, m'ont fourni des conditions de travail idéales. Je leur en suis reconnaissante.

J'ai une grande reconnaissance envers celles et ceux qui par leurs présentations, discussions, conseils, ont permis, chacun à sa façon et parfois sans le savoir, à ce travail de mûrir et se développer, en particulier, les membres du Programme de Recherches Interdisciplinaires « Pratiquer le comparatisme », le comité de rédaction des *Cahiers de littérature orale*, les membres de l'Atelier Homère de l'École normale supérieure, les membres des éditions 2013 et 2015 de CorHaLi. C'est un plaisir et un honneur pour moi de mentionner les noms de Claude Calame, Andrew Ford, Francis Zimmermann, François Lissarrague, Gabriella Pironti, Richard Martin, Bernadette Leclercq-Neveu, Glenn Most, Renaud Gagné et Charles Stocking qui, à Paris ou ailleurs, au début ou à la fin de ces recherches ont été des interlocuteurs précieux. Adeline Grand-Clément a de plus accepté de relire un chapitre de cette thèse, un grand merci à elle pour ses conseils et son soutien, ainsi qu'à Nikolina Kéi, pour son aide précieuse sur l'iconographie et les fleurs des aèdes.

J'ai également eu la chance d'avoir des retours précieux lors de mes présentations à différents colloques et séminaires. Tous mes remerciements à leurs organisateurs et aux participants de l'atelier d'anthropologie sur la figuration de l'invisible de Cléo Carastro et Stéphan Dugast, du séminaire de recherche de Lille organisé par Anne de Crémoux, où les

remarques de Philippe Rousseau, notamment, m'ont été précieuses, du séminaire « En deçà du sujet » de Catherine Darbo-Peschanski et Frédérique Ildefonse et de l'atelier doctoral Stanford-Paris.

C'est un honneur d'ajouter mon nom à la liste déjà longue des antiquisants et anthropologues qui ont eu la chance de travailler avec Jean-Louis Durand et de le remercier. Sa disparition, quelques jours avant la fin de cette thèse, a laissé un grand vide et une immense tristesse. Je mesure le privilège que j'ai eu de pouvoir parler avec lui de plusieurs aspects de mon travail. Ces discussions enrichiront encore longtemps mes réflexions.

J'ai aussi des dettes, ô combien nombreuses, au Burkina Faso. Mes pensées vont vers Kirassé Nignan, mais aussi vers son fils, Issaka, et les chanteurs Larba Benaou et Sibi Ziba, qui ont bien voulu partager avec moi un peu de leur savoir. Une bourse de l'EHESS a rendu possible cette enquête de terrain. La compagnie de Cléo Carastro et Alessandro Buccheri l'a rendue riche sur tous les plans.

Merci aux collègues et élèves du collège Mon Plaisir de Crécy-la-Chapelle pour avoir accompagné cette dernière année de thèse et fait de cette première année d'enseignement une expérience enrichissante. Une pensée pour les étudiants de l'atelier de grec ancien, un rendez-vous hebdomadaire agréable, durant toute la durée de mon doctorat.

Many thanks à Lizzy R. Donnelly et Simon Pickstone, qui après avoir été des étudiants exceptionnels, sont devenus les correcteurs aguerris de mon anglais encore imparfait.

Merci aux compagnons de galère dans l'aventure du doctorat, camarades de l'ENS et d'ANHIMA, un grand merci aux amis et en particulier à Lise.

Ma famille doit être soulagée de me voir enfin terminer une entreprise que certains ont encouragé à faire naître. Je remercie ma mère, Sylvie, qui a usé de son autorité maternelle pour me faire apprendre le grec, il y a plus de quinze ans, je lui dois énormément, mon père, Jacques ; mes grands-parents, Roger et Monique, qui souhaitaient que je devienne « savante » ; mes frères et sœurs, Apolline, Zaccharie et Ondine, pour leur soutien à cette sœur qui n'en finissait pas de faire des études.

Merci à ma compagne, enfin, plutôt deux fois qu'une, pour son soutien. Il n'a peut-être jamais été plus vrai de dire que sans elle ce travail, non seulement n'aurait pas vu la fin, mais n'aurait sans doute pas commencé.

Chantant les héros et les dieux, l'épopée homérique propose à son auditoire un accès à un temps où existait entre ces derniers une grande proximité¹. Cette proximité n'est pas perdue pour autant pour les « hommes d'aujourd'hui »². Si, par cette expression, le poète souligne que le temps des héros est à jamais révolu, il présente son chant comme le seul à même de susciter une expérience religieuse comparable à celle des temps épiques. La performance aédique, qu'elle ait lieu au banquet ou lors de festivals, se présente comme un moment où les hommes sont mis en présence des dieux. L'expérience qui en découle n'est pas un contact personnel entre chacun des auditeurs et les puissances divines, mais repose sur l'institution d'une communauté. Le lien qui s'instaure entre hommes et dieux nécessite et permet tout à la fois une mise en relation des hommes entre eux, par l'intermédiaire de la figure de l'aède. C'est ainsi qu'il faut comprendre ces chants « en partage » à l'origine d'une expérience religieuse qui peut être comparée à celle du sacrifice ou de tout autre rite, mais non être confondue avec elles. Ce partage n'a rien d'une communion, il repose sur une collaboration entre hommes et dieux, nécessaire à la réussite de la performance poétique. C'est une semblable collaboration qui est en jeu dans les actions épiques. *L'Iliade* et *l'Odyssée* ne mettent pas en scène des héros qui seraient le jouet des dieux, pas plus qu'elles ne présentent des puissances divines toutes-puissantes. Héros, devins, poètes sont présentés dans l'épopée comme autant de figures susceptibles d'entrer en contact avec les dieux et d'accomplir une action en collaboration avec eux. C'est ainsi que la performance épique construit un discours sur le polythéisme qui met sans cesse en tension, entre éloignement et proximité, les rapports entre les hommes et les dieux. L'action épique, contrairement au récit théogonique ou à la poésie lyrique, se prête à une telle exploration, dans une perspective non illustrative, mais dynamique. La performance poétique sera à la fois envisagée comme un discours qui construit le polythéisme et comme un événement qui l'incarne.

¹ Nous parlerons de chant pour désigner la performance aédique, sans présumer d'une musicalité particulière. Il peut tout aussi bien s'agir d'une mélodie. Mais les aèdes de *l'Odyssée*, tout comme Achille qui chante les exploits des héros, sont toujours accompagnés d'une lyre.

² οἱ τοὶ νῦν βροτοί : *Il.* V 304, XII 383, 449, XX 287.

Ainsi, ce travail de recherche n'ambitionne pas d'être une nouvelle thèse sur ce que l'on appelle les dieux d'Homère. Mais c'est d'eux qu'il faut partir, sur qui on a tant écrit, Hérodote le premier. Pour l'historien, les dieux d'Homère et d'Hésiode sont les dieux de la Grèce³. La dimension panhellénique de la religion grecque apparaît comme intimement liée à la poésie hexamétrique. Une telle affirmation permet de prendre en compte la dimension générative de l'épopée, qui ne se contente pas de représenter ou d'illustrer des réalités existantes. C'est cette dimension que nous nous proposons d'explorer. Prendre la poésie comme une expérience religieuse ne signifie nullement faire de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* des Livres mais le lieu de la construction d'un discours sur les dieux. Cette démarche s'inscrit à rebours de deux traditions savantes : celle des homéristes, pour qui les dieux constituent un élément de la narration parmi d'autres, et celle des historiens de la religion, qui considèrent Homère comme un répertoire d'exemples propres à illustrer l'existence de telle ou telle pratique ou croyance à l'époque archaïque.

Il s'agira de renouveler le questionnement grâce à une approche anthropologique qui considère la pratique poétique homérique comme une des formes d'expression du polythéisme grec, l'épopée ne pouvant se comprendre qu'en lien avec son contexte de création et les pratiques qui y sont attachées.

L'*Iliade* et l'*Odyssée* ont avant tout été perçues comme des œuvres poétiques, dans une perspective essentiellement littéraire. La dimension fictionnelle de ces œuvres a constitué un prétexte pour ne considérer les dieux que comme des personnages de la fable. C'est dans ce sens que Paul Mazon a formulé sa fameuse sentence selon laquelle aucun poème ne serait moins religieux que l'*Iliade*⁴. De telles approches réapparaissent à intervalles réguliers, reléguant la question religieuse à la catégorie du merveilleux⁵. Il ne s'agira pas de les discuter ici, tant leurs approches sont datées et incomplètes. Mais on peut se demander si le recours au mythe pour rendre compte des épopées homériques n'est pas également insuffisant. Quand Jean-Pierre Vernant écrit : « [depuis les travaux de Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss,] le temps n'est plus où l'on pouvait parler du mythe comme s'il s'agissait de la poésie individuelle d'un poète »⁶, il s'inscrit contre les approches évoquées plus haut. S'il remet en cause la question de la « poésie individuelle », ce n'est pas tant par référence à la question homérique et au problème de l'auteur, ou des auteurs, de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais plutôt

3 *Enquêtes* II 53.

4 MAZON 1959 p.294.

5 Un ouvrage avec un titre aussi explicite que *Les dieux d'Homère* résume, en une phrase de son avant-propos, toute cette tendance en affirmant n'avoir « pas pour objet la religion » (SEVERYNS 1966). Dans la même perspective on peut citer ROBERT 1950, BARDOLLET 1997.

6 VERNANT 2007 p.839.

au fait que ces épopées s'inscrivent dans une tradition mythique et expriment par là des structures sociales et culturelles qui lui sont propres.

Depuis les années 1980, plusieurs auteurs ont étudié Homère dans une perspective renouvelée, prenant au sérieux le rôle des dieux et leurs interactions avec les héros. L'étude se centre alors souvent sur la figure d'un dieu et ses relations avec un homme. Ainsi Jenny Strauss Clay, si elle présente son ouvrage comme l'étude des relations entre l'humain et le divin dans l'épopée⁷, reste surtout centrée sur la figure d'Ulysse et la relation privilégiée du héros avec Athéna. Son ouvrage n'en marque pas moins une étape importante dans la prise au sérieux des figures divines de l'épopée mais il conserve une perspective essentiellement littéraire. Il en va de même pour les travaux de Pietro Pucci⁸. La conclusion qu'il donne à son article intitulé « Theology and Poetics in the *Iliad* » montre que sa recherche est sustentée par une perspective poétique et non religieuse : « The gods therefore are not the masters of the heroes' destiny but the servants of the heroes' poetic destiny »⁹. Il faut également mentionner la démarche originale de Laura Slatkin qui, à travers le personnage de Thétis, explore la manière dont l'*Iliade* se construit et acquiert tout son sens au moyen de références implicites à la tradition mythique¹⁰.

Dans une perspective différente, qui permet d'éclairer l'ensemble du poème et son fonctionnement en tant qu'œuvre close, l'*Iliade* et « la décision de Zeus » sur laquelle s'ouvre le poème ont conduit Philippe Rousseau¹¹ et Pierre Judet de La Combe¹² à s'interroger sur le rôle du père des dieux et des hommes dans la mise en place de l'intrigue et son articulation avec la colère d'Achille. Leur analyse s'appuie sur une philologie critique grâce à laquelle l'un et l'autre ont montré que le récit se présente comme une crise, sur les plans humain et divin, qui doit être résolue. Mais pour Philippe Rousseau, le thème structurant de l'*Iliade* est la fin de l'âge des héros, alors que pour Pierre Judet de La Combe la colère d'Achille vaut par elle-même et le poème est construit sur le scandale que constitue l'acceptation par Zeus, de cette colère mortifère. L'intérêt d'une telle approche narrative est qu'elle n'impose pas au texte des questions théologiquement orientées comme celle de la justice de Zeus ou de la liberté humaine. Aborder les œuvres homériques sous de tels angles comme certains l'ont fait¹³ leur impose en effet des grilles anachroniques, fortement marquées par la culture judéo-chrétienne et qui ne tiennent pas compte des travaux récents en histoire des religions et anthropologie religieuse.

7 STRAUSS CLAY 1983 p.7.

8 En particulier les articles réunis dans PUCCI 1998.

9 PUCCI 2002.

10 SLATKIN 1995.

11 ROUSSEAU 1995.

12 JUDET DE LA COMBE 2013.

13 Notamment LLOYD-JONES 1971, MARKS 2008.

Il s'agit d'un biais que l'on peut également reprocher à la théorie développée par Albin Lesky dès les années 1960. Cherchant à comprendre le rôle des dieux dans les actions humaines, le savant a développé un modèle de la « double motivation » qui a été largement accepté et repris¹⁴. Il s'agit d'affirmer que les actions humaines sont toujours présentées dans l'épopée comme répondant à deux niveaux parallèles de motivation : celle des hommes et celle des dieux¹⁵. Cette thèse, dont nous montrerons les limites au cours de notre argumentation, ne cherche pas à développer une théorie sur l'ensemble des relations entre hommes et dieux en prenant en compte notamment les actes cultuels qui y sont mis en scène, et la manière dont ils doivent composer les uns avec les autres, mais seulement sur les actions humaines pensées comme toujours « redoublées » au niveau divin.

Tous ces travaux, auxquels nous nous référerons dans notre recherche, ont renouvelé l'approche des textes homériques, sans jamais chercher à mener une enquête systématique sur les relations entre homme et dieux ni s'intéresser à la question de la performance et aux rituels. Si les auteurs ont pris pleinement en compte les travaux qui ont montré la dimension orale de la performance poétique, ils adoptent une perspective qui prend les poèmes comme récits et non comme actes religieux¹⁶.

La question de la religion doit pourtant être prise avec le plus grand sérieux, notamment du fait de l'affirmation d'Hérodote que nous avons rappelée plus haut. Celle-ci a fortement influencé une certaine lecture d'Homère. Jean-Pierre Vernant la paraphrase ainsi : « C'est dans la poésie, par la poésie que s'expriment et se fixent, en revêtant une forme verbale facile à mémoriser, les traits fondamentaux qui, par-delà les particularismes de chaque cité, fondent pour l'ensemble de l'Hellade une culture commune – spécialement en ce qui concerne les représentations religieuses »¹⁷. Mais la « voix des poètes » est d'abord pour Vernant l'expression de ce qu'il désigne comme des « “savoirs” traditionnels ». Pour l'auteur de *Mythe et religion en Grèce ancienne*, l'épopée permet de conserver et communiquer le savoir lié à la religion. Cette thèse a largement été développée par Eric Havelock qui envisage les épopées comme la mémoire vivante de la société¹⁸. *L'Iliade* et *l'Odyssée* sont considérées dans leur ensemble pour leur valeur didactique et sont ainsi

14 Y compris par Jean-Pierre Vernant qui l'a adapté pour rendre compte des actions du héros tragique dans son article « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque » publié pour la première fois en 1972 (VERNANT 2007 p.1104-1132).

15 LESKY 1961.

16 Perspective reprise encore tout récemment dans l'ouvrage collectif *The Gods of Greek Hexameter Poetry* (CLAUSS ET AL. 2016) qui s'inscrit dans le sillage de Denis C. Feeney dont l'étude n'est pas centrée sur Homère mais la poésie latine épique (FEENEY 1991).

17 VERNANT 2007 p.834.

18 HAVELOCK 1963. La position de Philippe Borgeaud s'inscrit dans cette tradition : « les récits sur les mythes, alors même qu'ils fonctionnent comme un commentaire traditionnel sur la pratique sociale, n'ont pas le statut de texte sacré » (BORGEAUD 2004 p.21).

présentées par l'auteur comme constituant une « encyclopédie tribale ». Les maximes y sont perçues comme autant de signes du fait que l'épopée avait pour but de transmettre un savoir, notamment dans le domaine de la politique et des relations sociales. Cette approche cognitive et statique sous-tend un très grand nombre de travaux d'hellénistes, y compris anthropologues, et a surtout connu un grand succès dans son application au domaine religieux. C'est ainsi par exemple que Vernant, dans le domaine de la religion, propose l'idée que l'activité poétique joue le rôle d'un « miroir » de la société qui lui permettrait « de se définir face aux immortels, de se comprendre dans ce qui assure à une communauté d'êtres périssables sa cohésion, sa durée, sa permanence à travers le flux des générations successives »¹⁹.

Une telle conception de l'épopée comme un réservoir de savoirs et de pratiques relatifs à une époque explique son usage par les historiens des religions contemporains. Ainsi Walter Burkert²⁰ ou Henk Versnel²¹ exploitent l'épopée, dans une perspective théologique, comme un réservoir de données concernant les dieux, les sacrifices et autres offrandes. Ils s'attachent surtout à l'accumulation et à la confrontation des sources de différentes natures. À l'occasion de l'analyse de différentes scènes, nous montrerons que ces auteurs ont tendance à extraire un vers ou une phrase des épopées homériques, sans prendre en compte la profondeur narrative ni le contexte d'élocution. D'autre part, les analyses de Versnel, avec toute l'érudition qui les caractérise, sont fortement marquées par un regard monothéiste qui considère que la religion grecque polythéiste est par essence incohérente. Nous verrons que les variations qu'il pointe sont au contraire hautement signifiantes. Ces historiens considèrent donc les épopées comme leur encyclopédie sur la Grèce archaïque, sans réflexion sur la nature particulière de *Illiade* et de *Odyssée*, considérées comme « notre plus ancienne source littéraire »²². Le poète est pensé au mieux comme un « conservateur », au pire comme un « inventeur » prompt à « faire croire » qu'il jouit d'une relation privilégiée avec les dieux²³. Quant à Robert Parker, il n'évoque presque pas Homère et interprète la formule hérodotéenne d'une manière tout à fait insatisfaisante. Il considère en effet que, quand l'historien insiste sur le rôle d'Hésiode et d'Homère, c'est en réalité aux mythes en général qu'il fait référence. Mais ce passage de la poésie au mythe est problématique en ce que l'auteur confond le mythe et sa mise en mots, sa mise en pratique²⁴. Il faut également remarquer que ces historiens, qui cherchent à étudier la religion grecque dans son ensemble, ne s'interrogent pas sur la place de la performance épique au banquet ou dans les festivals.

19 VERNANT 2007 p.835.

20 BURKERT 1985.

21 VERSNEL 1990, VERSNEL 2011.

22 BREMMER 2012 p.51.

23 BREMMER 2012 p.25.

24 PARKER 2011 p.25.

Cette désaffection vis-à-vis d'Homère se présente comme un retournement par rapport aux historiens des générations précédentes, pour qui l'*Iliade* et l'*Odyssee* constituaient un passage obligé pour la compréhension de la religion grecque. Dans l'entre-deux-guerres, les travaux de Martin P. Nilsson et de Walter Otto donnent à ces épopées une place importante. Le premier construit la fiction d'une « religion homérique » qu'il ne considère pas comme une expression originale du polythéisme grec mais comme une étape qui donne au chercheur une vision de choix sur la religion pré-classique. C'est ainsi qu'Homère est présenté comme celui qui permet de trouver des traces d'une religion populaire²⁵. Une telle perspective évolutionniste est dénoncée par Louis Gernet et André Boulanger qui montrent au contraire la grande proximité qui existe entre ce que l'on sait de la religion grecque à l'époque classique et ce que l'on trouve chez Homère. Ils considèrent toutefois ces poèmes comme des œuvres avant tout artistiques qui ne doivent pas être prises comme « des documents d'histoire religieuse »²⁶.

Pour Otto, les épopées homériques sont des œuvres fondamentales pour la compréhension de la religion grecque, et il appelle à leur réhabilitation, constatant avec regret : « dans le meilleur des cas on a pour son Olympe un sourire indulgent »²⁷. Dans la préface à la traduction française, Marcel Detienne a montré que cette réhabilitation repose sur la thèse d'Otto selon laquelle l'expérience religieuse grecque est d'abord théorique avant de reposer sur des actions rituelles comme le sacrifice ou la prière. Ce spectacle des dieux, cette « contemplation », ce sont les épopées homériques qui nous y donnent accès.

Pierre Chantraine, lors de la première édition des *Entretiens de la Fondation Hardt*, se propose d' « imaginer l'expérience religieuse des contemporains d'Homère »²⁸, prenant explicitement le contre-pied de Mazon. Chantraine appelle à une étude qu'il définit comme associant approche historique et structurale. Toutefois, dans cet article, la question de l'expérience religieuse est en réalité rapidement remplacée par celle de la psychologie des héros. L'époque, en effet, est à l'exploration de la dimension psychologique de la religion grecque. Dans une perspective là encore évolutionniste, Homère est considéré comme le représentant d'une époque pré-philosophique. En 1946, Bruno Snell publie *Die Entdeckung des Geistes*. Il cherche à rendre compte de l'évolution de la pensée grecque de l'homme qui, d'après lui, est à l'origine d'une pensée européenne commune. L'état le plus primitif serait

25 NILSSON 1956. Une perspective déjà adoptée par Rohde à la fin du XIX^e siècle (ROHDE 1952). On la retrouve dans un certain nombre de travaux ultérieurs, portant sur un aspect particulier de la religion grecque, comme le destin (BIANCHI 1953, DIETRICH 1965).

26 BOULANGER et GERNET 1972 p.26-27.

27 OTTO 1993 p.24.

28 CHANTRAINE 1954.

représenté par les poèmes homériques, témoignages d'une époque où l'homme n'avait pas encore acquis une conscience de lui-même en tant que sujet. Les dieux sont alors considérés comme une extériorisation des fonctions cognitives et psychologiques²⁹. D'une manière très proche, Eric R. Dodds entend explorer la psychologie qui sous-tend les conceptions religieuses des Grecs. Un épisode important de l'*Iliade*, les excuses d'Agamemnon, sert de point de départ à son étude dans laquelle il avance l'idée que tout écart dans la conduite humaine, toute réaction inattendue est attribuée à des agents surnaturels³⁰. Pour ces deux auteurs, les dieux sont des constructions mentales. Considérant la dimension narrative des épopées homériques, ils ne prennent nullement en compte le fait que les dieux ne sont pas seulement les personnages d'un récit mais sont aussi des puissances à qui des prières sont adressées et un culte est rendu. Confrontés à une religion qui leur est totalement étrangère, ni Snell ni Dodds ne la considèrent comme une religion à proprement parler³¹.

Les historiens, quelle que soit l'importance qu'ils accordent à la dimension religieuse des épopées homériques, ne se sont pas saisis d'un aspect déterminant pour leur compréhension : celle de leur composition et de leur performance. Un courant majeur des études homériques s'attache en effet à prendre en compte la dimension orale de la composition des épopées telle qu'elle a été mise en évidence par Milman Parry. C'est dans ce cadre que les travaux sur l'*Iliade* et l'*Odyssee* ont été marqués par une longue tradition de comparatisme qui s'est développée autour de la question de l'oralité. Dès les années 1930, Milman Parry effectue des recherches de terrain auprès des bardes yougoslaves afin d'étudier leurs techniques d'apprentissage et de composition des chants traditionnels. Les recherches doctorales de Parry sur les épithètes traditionnelles chez Homère³², qui s'appuyaient exclusivement sur la comparaison entre les poèmes épiques et d'autres épopées anciennes, notamment celles de Virgile, d'Apollonios de Rhodes et de Quintus de Smyrne, montraient que l'usage de nombreuses épithètes chez Homère est ornemental et repose sur une diction formulaire, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas pour but la description d'un héros au moment où il est engagé dans tel ou tel type d'action mais permettent au poète d'ouvrir, ou plus souvent de clore le vers avec une expression métriquement déterminée³³. C'était pour lui la marque du caractère traditionnel de ces épopées, et, partant, du caractère oral de leur composition.

29 SNELL 1994.

30 DODDS 1977.

31 Alors qu'au contraire Otto, dès les années vingt, avait mis en garde sur la difficulté à appréhender la religion grecque en tant que telle pour qui est imprégné de culture judéo-chrétienne (OTTO 1993 p. 23). Il s'agit d'un avertissement qui semble aller de soi mais qui est loin d'être toujours pris en compte. Nous nous efforcerons de le garder à l'esprit tout au long de notre enquête.

32 PARRY 1928.

33 Comme le rappelle Nicolas Bertrand (BERTRAND 2009 p.2), c'est de manière tout à fait indépendante qu'à la même époque Walter Arend développe ses travaux sur les scènes typiques (ARENDE 1933)

Afin de confirmer cette thèse, Milman Parry entreprend une enquête de terrain en Yougoslavie, accompagné de son disciple et collaborateur Albert Lord qui publiera les résultats de ces recherches dans *The Singer of Tales* en 1960³⁴. Les longs entretiens avec les bardes serbes ou bosniaques ont permis aux chercheurs de déterminer la manière dont étaient composées ces épopées mais aussi d'explorer l'apprentissage des chants et leur transmission, toutes ces étapes reposant, d'après eux, notamment sur l'usage de ce qu'ils ont appelé des formules et des thèmes. Formules et thèmes permettaient au chanteur qui les avait appris grâce à la fréquentation d'autres chanteurs, de composer ses chants au moment même de la performance. C'est ainsi qu'est née l'*oral formulaic theory* ou théorie de l'oralité formulaire.

D'autre part, dès les travaux de Parry et Lord, une certaine attention est portée sur la performance en elle-même et les conditions de sa réalisation, incluant ainsi la question de l'auditoire³⁵. La méthode des deux chercheurs se présente d'emblée comme comparative, le but de leur recherche n'étant pas tant l'étude des chanteurs traditionnels et des épopées yougoslaves que la compréhension d'Homère³⁶. Cette démarche comparatiste est à distinguer de la *comparative literature*, ou littérature comparée à l'anglo-saxonne, qui cherche des thèmes et motifs communs dans les œuvres produites à différentes périodes et dans différentes sociétés. Elle s'inspire davantage de la linguistique comparée, pratiquée notamment par Antoine Meillet, dont Milman Parry était l'élève³⁷. Suite à ce moment fondateur, se développe dans les études classiques un champ fécond et toujours d'actualité : les études sur l'oralité. À partir des années 1960, la question de la composition des épopées homériques vient s'articuler à celle de sa mise par écrit. Il s'agit alors de déterminer quand et dans quelles conditions le texte qui nous est parvenu a été fixé³⁸.

C'est ainsi que les études homériques ont constitué une étape importante pour les études sur l'oralité et les rapports entre écrit et oral. L'africaniste Ruth Finnegan, après des travaux sur la littérature orale africaine³⁹, développe, à partir des travaux des hellénistes sur

34 LORD 1960.

35 Suivant par là les recommandations que Bronislaw Malinowski formulait à la même époque, dans *Les Jardins de corail*, publié pour la première fois en 1935, en insistant sur l'importance du contexte, de la situation, dans toute performance (MALINOWSKI 1974). Sur l'importance du contexte dans l'étude d'une performance orale voir également FINNEGAN 1977 p.28-29 et 121-126.

36 Il est d'ailleurs significatif que *The Singer of Tales* ait été publié dans la collection Harvard *Studies in Comparative Literature*.

37 La démarche de Parry est présentée en détail et discutée dans PARRY 1971 et LETOUBLON 1997.

38 S'est ensuite ajoutée la question de la textualisation, de la mise en écrit de ces épopées qui nous sont parvenues sous forme de texte et la diffusion de l'idée d'un *oral-dictated text* selon laquelle un chanteur aurait, lors d'une performance particulière destinée à être « enregistrée », chanté un poème qui aurait été simultanément noté à l'écrit (KIRK 1976, JANKO 1982, JANKO 1998). D'autres hypothèses ont été avancées, par exemple l'idée qu'un poète aurait pu lui-même écrire les épopées, après les avoir composées oralement. Martin West est le tenant d'une théorie opposée selon laquelle l'*Illiade* et l'*Odyssee* ont été directement écrites, sans composition orale préalable (WEST 1988).

39 FINNEGAN 1970.

lesquels elle s'appuie, son enquête sur la poésie orale, sa nature, sa signification et son contexte social, s'inscrivant de nouveau dans une perspective comparatiste⁴⁰. L'importance des épopées grecques y est affirmée de deux manières, d'une part du fait de l'apport de Milman Parry et d'Albert Lord, d'autre part parce que le prestige de ces épopées a conduit à interroger d'autres formes de poésie orale. La revue *Oral Tradition*, depuis sa création en 1986 par John Foley, a publié de nombreux travaux d'homéristes, à côté d'études sur la poésie orale s'appuyant sur un travail de terrain. Ainsi la théorie de l'oralité développée par Parry et Lord a immédiatement reçu un écho très favorable chez les anthropologues et spécialistes des « folklore studies »⁴¹.

L'anthropologue Jack Goody développe sa réflexion sur le passage de l'oral à l'écrit en reconnaissant l'importance des travaux des homéristes. C'est notamment dans *The Interface Between the Written and the Oral*⁴² qu'il poursuit la démarche comparatiste de Parry et Lord. La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à la comparaison entre les pratiques orales de l'Afrique de l'Ouest, en particulier celles des LoDagaa, et les traditions antiques, en particulier dans le chapitre 3 « Africa, Greece and Oral Poetry ». L'anthropologue apporte néanmoins une distinction importante qui a peu été discutée : pour lui, la Grèce qui a vu naître les épopées homériques, tout comme la Yougoslavie où ont enquêté Parry et Lord, ne sont pas des sociétés entièrement orales qui ignorent tout usage de l'écrit. Il s'agit en effet de cultures qui ont une connaissance de la « literacy » même si celle-ci n'a pas atteint nécessairement toutes les couches de la société, notamment les poètes en question⁴³. Ainsi l'épopée ne serait pas un genre caractéristique des cultures orales mais plutôt des sociétés « en voie de littérisation »⁴⁴. Les homéristes qui s'intéressent à la question de l'oralité n'ont pas répondu à ces objections, si ce n'est Bakker, qui s'est attaché à montrer que la conception des épopées se faisait toujours sur le mode oral, quel que soit le contexte historique de leur réalisation⁴⁵. De la même manière, on peut considérer que si les performances épiques continuaient à avoir lieu dans une société grecque toujours plus gagnée par l'écrit, la dimension rituelle caractéristique des performances poétiques proprement orales était toujours présente.

40 FINNEGAN 1977.

41 JENSEN 2011 p.49 parle de « tremendous impact » à la parution de *The Singer of Tales*, en particulier auprès des africanistes.

42 GOODY 1987. DI DONATO 1999 p.17 : « il comparatismo di Goody ha infatti un punto di partenza paradossalmente rovesciato rispetto all'ordinaria esperienza degli studiosi di Omero ».

43 GOODY 1987 p.107 : « To whatever period in the first or second millenium we allocate the creation of Homeric verse, we cannot regard the Greece of that time as being an archetypal oral culture ».

44 C'est ainsi que nous proposons de traduire l'expression qu'utilise Goody, « early literate ».

45 BAKKER 1997 p.8-9.

Le champ de l'oralité est resté important dans les études sur l'Antiquité aujourd'hui, comme le montrent par exemple les publications annuelles, aux éditions Brill, de la série *Orality and Literacy in the Ancient World*. En ce qui concerne Homère, Gregory Nagy a développé et affiné la théorie de la *composition in performance*. Il s'appuie en particulier sur une comparaison avec les chanteurs de gestes médiévaux à partir des théories de Paul Zumthor⁴⁶. Ainsi la question continue d'être envisagée sous l'angle comparatiste, avec de nouveaux éclairages qui ont pu être apportés grâce à de nouveaux terrains soumis à la comparaison. Mais il convient de remarquer que les bardes yougoslaves apparaissent toujours comme la référence indépassable⁴⁷. Face au modèle de l' *oral-dictated text*, Gregory Nagy propose l'hypothèse d'une fixation progressive, qui passerait par l'établissement d'un script ayant servi de base à la performance puis s'étant rigidifié pour arriver à une fixation complète autour du V^e siècle. C'est ainsi que différents travaux d'homéristes poursuivent aujourd'hui dans la voie de la comparaison, notamment aux États-Unis autour de Gregory Nagy⁴⁸ sans toutefois que les classicistes ne se frottent plus eux-mêmes à l'enquête de terrain et aux ennuis de magnétophone, tels qu'ils sont brillamment décrits dans *Le Dossier H.* de Ismail Kadaré. C'est davantage à présent la lecture de littérature ethnologique et anthropologique qui alimente et nourrit les travaux sur l'oralité homérique et ce que l'on nomme plutôt désormais la question de la performance et de la « composition en performance »⁴⁹.

Mais la dimension comparatiste des études homériques a toujours porté sur une question « archéologique » : comment à l'origine ces poèmes étaient-ils composés, transmis, chantés ? Comment ont-ils été mis par écrit ? À la dichotomie écrit/oral s'est combinée une autre distinction : apprentissage/improvisation ou encore mémoire/composition. Ce genre de questionnement, s'il ne manque pas d'intérêt, néglige une donnée anthropologique

46 ZUMTHOR 1983.

47 NAGY 2005 p.73 : « It was left for other to extend the comparison to other relevant figures in other medieval traditions – as in the Old Norse *Völsunga Sagai*, the Middle High German *Nibelungenlied*, and the Old Irish “Finn Cycle” (Nagy 1985 ; Mitchell 1991). Moreover, ever since *The Singer of Tales*, there has been an unabated stream of further comparisons centering on modern collections of living oral traditions. The comparative evidence comes from Eastern Europe (Lord 1991), Central Asia (Reichl 1992), the Indian subcontinent (Blackburn *et al.* 1989), Africa (Okpewho 1975), and so on. Even with all the additional new evidence, however, the basic pairing of typological comparanda remains what it was in *The Singer of Tales* – that is the juxtaposition of ancient Greek epic with modern South Slavic “epic”. The Homeric *Iliad* and *Odyssey* of ancient Greek epic traditions remain the initial point of comparison, while the original evidence of the South Slavic songs collected by Parry and Lord “still has a claim to being one of the best comparanda (Martin 1989:150)” ».

48 ELMER 2009, ELMER 2010, READY 2012.

49 Il faut également mentionner l'entreprise de Minna Skafté Jensen qui sélectionne six traditions épiques différentes – l'épopée Mwindo des Nyanga (République démocratique du Congo), l'épopée des Frères du Tamil Nadou (Inde), l'épopée de Palnadu des Télougou (Inde), la geste des Bani Hilal (une tradition épique connue dans toute l'Afrique du nord), l'épopée de Siri des Toulouva (Inde) et l'épopée d'Edige des Karakalpaks (Ouzbékistan). Sa démarche est construite selon un mouvement de balancier : elle montre d'abord que l'on peut appliquer les concepts créés par des homéristes à des épopées orales actuelles puis déduit des épopées actuelles les conditions de mise par écrit de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* (JENSEN 2011).

majeure : ces dichotomies ne sont pas pertinentes dans toutes les sociétés étudiées. L'usage de ces catégories étiques explique sans doute les difficultés de ce genre d'enquête. Pour l'aède de l'*Odyssée* comme peut-être pour le barde yougoslave, les questions : « as-tu appris cette chanson ou l'as-tu inventée ? », « connaissais-tu cette chanson avant de la chanter ? » ne sont pas nécessairement pertinentes. D'autre part, une donnée étiologique a, selon nous, été complètement négligée : celle du lien qu'entretient le chanteur traditionnel avec les puissances divines dans une société polythéiste. Si la question est rapidement évoquée par Minna Skafte Jensen⁵⁰ qui mentionne plusieurs initiations en rêve mentionnées dans des travaux sur les épopées orales de différentes cultures, elle ne met jamais ce thème en lien avec la pratique de ces chanteurs et, ainsi, se dispense d'interroger dans ce sens les épopées homériques. On pourrait arguer qu'il s'agit d'une question que Parry, Lord et leurs continuateurs n'ont pas pu poser, dans la mesure où les chanteurs appartenaient à des communautés qui se réclamaient d'une religion monothéiste – qu'ils fussent musulmans ou chrétiens orthodoxes. Toutefois, il faut remarquer que, interrogés sur la manière dont ils ont appris leurs chants, plusieurs chanteurs commencent par l'interjection « par Allah ! ». De plus, la période du Ramadan était particulièrement propice aux performances poétiques. En contexte polythéiste, il s'agit de prendre au sérieux la question de l'inspiration, de la débarrasser des présupposés, notamment judéo-chrétiens, qui l'encombrent et de se poser tout simplement la question du rôle des instances divines, Muses ou autres⁵¹. Une autre donnée étiologique reste bien souvent à préciser : celle de la performance. Alors que la question de la performance semble au centre de toutes les études que nous avons mentionnées, celle-ci se limite souvent aux paroles qui sont prononcées *hic et nunc*. Pourtant, la performance est composée de bien plus que de paroles éventuellement accompagnées de musique.

La performance épique s'inscrit en effet dans un cadre rituel. À première vue, peu d'indices internes au texte permettent de préciser les circonstances de la performance. Les performances de Phémios et Démodocos, sur lesquelles nous reviendrons en détail, se déroulent dans le cadre du palais royal, au cours d'un banquet. Mais l'*Ion* de Platon constitue une source importante qui nous apprend que l'*Iliade* et l'*Odyssée* faisaient l'objet

50 « even though accomplished singers have learned their art by means of hard training, the result, their marvellous epics is often felt to be supernatural and to go back to a divine origin » (JENSEN 2011 p.98).

51 Bruno Gentili, comparant les performances homériques aux poèmes improvisés du poète italien du début du XVIII^e siècle Bernardino Perfetti, rappelle que celui-ci commençait par s'adresser à Dieu, comme premier destinataire du chant, mais aussi comme étant à l'origine d'un don fait au poète. Pour Gentili on trouve une « théologie » de même nature au début des poèmes homériques. Le savant fait fi de la différence fondamentale entre les deux contextes religieux, notamment l'insistance de Perfetti insistant sur la nature surnaturelle, hors de l'ordre de la Nature, de ses propres chants (GENTILI 1984 p.12-13).

de performances au cours de grands festivals panhelléniques⁵². La dimension agonistique de telles performances se perçoit à travers les discours des héros tels que les a analysés Richard Martin⁵³. Très récemment, Martin a également insisté sur la nécessité de prendre en compte la dimension rituelle et le cadre religieux des performances épiques. Son article « Epic » du *Oxford Handbook of Ancient Greek Religion* publié en 2015 constitue une avancée dans la prise en compte de la dimension religieuse de l'épopée⁵⁴. Il invite notamment à examiner le statut de la divination tel qu'il est questionné dans l'épopée, où le modèle sémiotique est remis en cause. C'est néanmoins avec une certaine prudence et sous la forme d'une hypothèse que Richard Martin propose de reconsidérer la portée de la performance épique : « it is thus a religious, and “probably” ritual, act, both for composers and their audiences »⁵⁵. L'article oscille en effet entre une position forte, à laquelle nous souscrivons, de l'épopée comme acte rituel, et des affirmations plus traditionnelles qui présentent l'*Iliade* et l'*Odyssée*, d'une part, dans une perspective théologique, comme décrivant des éléments de croyance, et d'autre part sur le mode de la communication entre un poète et les dieux⁵⁶. Nos travaux suivront une ligne forte qui cherchera à prendre en compte et à démontrer la dimension rituelle des performances épiques. Le cadre rituel des performances épiques, au sein de festivals est un thème désormais admis mais qui n'a pas encore été envisagé dans les travaux consacrés aux festivals grecs⁵⁷. Il reste également le parent pauvre des études homériques. Contrairement à la poésie lyrique chantée par des chœurs, tel celui des Déliennes dans l'*Hymne homérique à Apollon*, l'épopée n'est pas considérée comme centrale dans les festivals panhelléniques.

Les travaux de Claude Calame sur les performances chorales invitent à prendre en compte la situation de communication des œuvres poétiques qui nous sont parvenues. Il souligne à juste titre le caractère extrêmement ténu de la documentation dont nous disposons au sujet des conditions de performance des poèmes et invite à les explorer à partir des « éléments indiciaires de l'énonciation »⁵⁸. La pragmatique fournit des outils permettant de « mettre en valeur la complémentarité et l'imbrication du niveau de l'énonciation énoncée et celui de la situation de communication »⁵⁹. Si son approche est éclairante, Claude

52 En l'occurrence, le rhapsode Ion revient des Asclepeia d'Épidaure et s'apprête à participer aux Panathénées (*Ion* 530a-b).

53 MARTIN 1989.

54 MARTIN 2015b. Il décrit le cadre de ces performances dans MARTIN 2015.

55 MARTIN 2015b p.160.

56 Même s'il fait également allusion à une forme de « transaction », sans toutefois préciser sa nature (MARTIN 2015b p.160).

57 Aucune trace par exemple dans SOURVINOU-INWOOD 2011.

58 CALAME 2000 p.28.

59 CALAME 2000.

Calame ne prend pas réellement en compte la dimension religieuse des performances. Alors même que les verbes « chanter », « louer » et « invoquer » sont présentés comme des verbes performatifs, les invocations à la Muse sont analysées comme la marque de la fictionnalité de la situation d'énonciation que le poète cherche à provoquer. Reprenant l'analyse des proèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* à partir d'une analyse pragmatique telle que la pratique Calame, nous verrons que les épopées s'inscrivent, avec leur auditoire, dans une situation d'énonciation qui donne toute sa place aux puissances divines.

L'ouvrage de Barbara Kowalzig *Singing for the Gods* est lui aussi centré sur les performances chorales qu'elle s'attache à analyser en tant qu'elles combinent mythe et rite⁶⁰. Plus exactement, elle les définit comme « orchestration rituelle du mythe ». Les mythes sont rendus présents (« enacted ») par le rituel et c'est ce qui leur donne leur force. En refusant d'opposer chant et récit d'une part, pratique d'autre part, elle analyse les performances chorales dans leur dimension dynamique et productive. De fait, la question du rapport entre rite et mythe et de sa prise en compte par les antiquisants est centrale. Comme l'ont montré Jean-Louis Durand et John Scheid, dans les études classiques, l'intérêt pour le mythe a longtemps prévalu sur celui pour le rite⁶¹. Alors qu'ils soulignent un regain d'intérêt pour la question du rite, notamment à partir des travaux de Burkert et Vernant⁶², il faut noter que pour ceux-ci, comme en général pour les historiens des religions, Homère reste toujours du côté du mythe. Or, la thèse de Kowalzig s'inscrit très clairement, quoiqu'elle ne le mentionne pas de manière explicite, dans la lignée des travaux de Gregory Nagy. La perspective oraliste qui a toujours été celle de Nagy l'a également conduit à prendre en compte, très tôt, la question de la performance épique. Celle-ci est pensée comme l'actualisation du mythe par l'intermédiaire du rituel. Cette enquête s'inscrit également dans une exploration du lien entre les cultes héroïques et les performances épiques. Le fait que les références aux cultes héroïques soient implicites chez Homère s'expliquerait par le panhellénisme de l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ainsi les performances épiques auraient été de moins en moins liées à des pratiques rituelles locales⁶³. D'autre part, Nagy introduit dans la question de la performance une dimension diachronique. Il considère en effet qu'il existe une différence très marquée entre le compositeur et le rhapsode, telle qu'elle est présentée, notamment par Platon pour qui Ion et Homère sont deux figures qui ont peu en commun⁶⁴. Il reconnaît toutefois qu'il existe des phases durant lesquelles la composition et

60 KOWALZIG 2007.

61 DURAND et SCHEID 1994.

62 Dans un deuxième temps pour Jean-Pierre Vernant, après une période structuraliste où, à la suite de Claude Lévi-Strauss, il portait son attention sur le mythe (GROS 2016).

63 À partir de NAGY 1994 et dont les développements les plus récents sont présentés dans NAGY 2012, NAGY 2013.

64 NAGY 1990 p.55.

la performance sont le fait du même homme. C'est à ces moments de « composition en performance » que nous proposons de nous intéresser. Si nos sources sur cette période pré-classique peuvent sembler insuffisantes⁶⁵, nous verrons que l'étude du texte même permet de comprendre non tant les conditions de la performance que le cadre rituel requis pour la mise en place d'une telle performance.

D'autre part, Gregory Nagy puis Egbert Bakker développent une théorie qui pense la performance épique en termes de visualisation et d'actualisation⁶⁶. Ces auteurs soulignent la nécessaire prise en compte de l'auditoire et de son implication. Le poète rend « visibles » les événements héroïques, faisant de l'épopée une véritable expérience. Toutefois la dimension proprement religieuse reste encore problématique dans de telles études. Tout en insistant sur la nécessaire remise en cause de la dichotomie entre religion et poésie, elles ne permettent pas de montrer de quelle manière l'épopée construit un discours religieux qui lui est propre.

Andrew Ford invite également à s'arrêter sur la dimension religieuse de l'épopée et rappelle l'affirmation déjà énoncée par Albert Lord selon qui l'aède n'est pas un artiste⁶⁷. La dimension esthétique du chant épique n'est pas une fin en soi. Elle permet de transporter l'auditoire sur la scène héroïque. Les exploits des héros sont rendus présents par cette « poésie du passé », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Ford.

On peut aller plus loin encore, en s'astreignant à ne pas rabattre les épopées sur d'autres formes de pratiques ou d'expériences religieuses qui peuvent paraître plus aisées à appréhender. Quand Lord fait du poète un voyant ou que Ford compare les effets de l'épopée à ceux de l'épiphanie ou de la nécromancie, ils cherchent à éclairer la dimension religieuse de l'épopée sans permettre de l'appréhender pleinement comme une forme originale de pratique poétique, qui emprunte sa propre voie.

Pour ce faire, partant de l'idée que la question de la performance épique et de sa dimension rituelle permet d'orienter différemment la lecture d'Homère⁶⁸, nous inscrirons notre enquête dans une perspective anthropologique. Les travaux d'anthropologie religieuse grecque ont toujours eu tendance à préférer Hésiode à Homère, voyant dans le premier un auteur chez qui on pourrait trouver un reflet du panthéon grec archaïque, utile pour reconstituer un système de représentations. Ainsi, les épopées homériques n'ont jamais été prises pour objet spécifique. En effet, dans une perspective largement héritée du

65 À part les épopées elles-mêmes, nous nous référerons à l'*Hymne homérique à Apollon* qu'on peut faire remonter au début du VI^e siècle. .

66 NAGY 1990, BAKKER 1997, BAKKER 2005.

67 LORD 1960 p.220, cité par FORD 1992 p.15.

68 Dans les études francophones, la dimension rituelle des épopées a été totalement laissée de côté. L'*Iliade* et l'*Odyssee* ne sont, pour ainsi dire, pas un sujet, comme le montre par exemple, son absence de l'ouvrage collectif *Chanter les dieux* paru en 2001 (BRULÉ et VENDRIES 2001).

structuralisme, il ne pouvait s'agir d'isoler une œuvre. D'autant que l'épopée y est envisagée comme une narration du mythe. Notre approche anthropologique s'attachera à étudier la performance poétique en tant que pratique.

L'anthropologie historique des mondes anciens s'est construite sur une perspective largement comparatiste. Un comparatisme bien distinct de celui proposé par les enquêtes sur la poésie orale et qui vise plutôt à l'émergence de nouveaux questionnements à travers la confrontation de la manière dont des réalités culturelles, sociales et religieuses s'expriment dans différentes sociétés. C'est ainsi qu'autour de « l'équipe Vernant », comme il l'a lui-même surnommée⁶⁹, hellénistes et romanistes côtoyaient indianistes, africanistes, sinologues, etc. Le résultat d'un tel dialogue a été fécond, éclairant sous un jour nouveau divers objets tels que la guerre, le sacrifice, la divination ou la mort⁷⁰.

C'est dans le cadre d'une telle anthropologie historique, où la Grèce n'est pas un incomparable que nous avons choisi d'inscrire notre enquête⁷¹. L'importance d'une expérience de terrain est née de la conscience aiguë de la difficulté que l'on a souvent à aborder les spécificités des sociétés polythéistes. Si nous réussissons à penser les panthéons, notamment depuis que leur approche a été renouvelée par les travaux de Georges Dumézil puis Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne, ainsi que les mythes, à la suite des travaux structuralistes de Claude Lévi-Strauss, plus difficile est l'appréhension de la multiplicité et de la plasticité du paysage religieux grec, qui peut donner une impression d'incohérence⁷². Plus difficile également est la compréhension d'un contexte rituel dans une société où la distinction sacré/profane n'est pas opératoire. C'est là que le comparatisme nous a permis de décentrer notre regard, à quitter notre cadre judéo-chrétien, pour accepter de penser l'étrangeté de la Grèce.

Cette perspective comparatiste s'appuie sur une expérience de terrain en pays nuna au sud du Burkina Faso (province de la Sissili)⁷³. Les Nuna font partie des populations

69 VERNANT 2007 p.1789.

70 C'est aujourd'hui notamment au sein du Programme de Recherches Interdisciplinaires de l'EHESS « Pratiquer le comparatisme. Terrains, textes, artefacts » que se poursuit ce dialogue.

71 DETIENNE 2000.

72 Ainsi que l'a souligné Jean-Louis Durand à l'entrée « Polythéisme » du *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (DURAND 1991).

73 Cette enquête a eu lieu du 13 juillet au 27 août 2014, grâce à la bourse « Aire culturelle » attribuée par l'École doctorale de l'EHESS. À partir d'un intérêt commun sur la pratique du polythéisme, les trois participants ont centré leur enquête sur différents aspects de la société nuna : la divination pour Cléo Carastro, les savoirs et pratiques des guérisseurs pour Alessandro Buccheri. Nous avons centré notre attention sur les chanteurs traditionnels, leur lien personnel avec les puissances et leur rôle dans la communauté pour l'instauration d'une relation avec ces mêmes puissances.

voltaïques et plus particulièrement du groupe des Gurunsi⁷⁴. Il s'agit d'une société acéphale, patrilinéaire, organisée en habitat dispersé et vivant essentiellement de l'agriculture⁷⁵. On compte entre 150 et 200000 habitants. Caractérisée par un système polythéiste articulant ancêtres et puissances du territoire, proche de celui des Winye, des Kasséna, deux autres populations gurunsi, mais aussi des Gourmantché, des Bobos ou des LoDagaa, pour citer les principaux peuples qui nous ont servi de points de comparaison⁷⁶, la société nuna est connue pour ses cultes anti-sorciers, ses pratiques de guérison traditionnelles ainsi que sa production de masques rituels⁷⁷. Notre attention s'est portée sur les différentes formes d'expression du polythéisme nuna, notamment par la participation à différentes pratiques rituelles telles que le sacrifice ou les procédures divinatoires, mais aussi par un intérêt accordé à la figuration des puissances invisibles, notamment sculptures de génies de brousse, objets-puissances que l'on appelle couramment fétiches et masques rituels pour lesquels les Nuna sont connus dans tout le pays. Enfin, le travail avec les chanteurs traditionnels avait pour but de comprendre dans quel contexte rituel s'insèrent les performances, comment se constitue l'auditoire, quel est le rôle du chanteur dans l'établissement d'un lien entre la communauté et les puissances, mais aussi d'aborder les questions d'inspiration, de vision, de transmission du savoir poétique. Cette expérience de terrain, menée au mitan de nos recherches doctorales, a permis d'aborder les épopées homériques avec des questionnements nouveaux, loin de chercher à établir une comparaison terme à terme. Quoiqu'exploratoire, cette première enquête ne s'en est pas moins révélée féconde. Ainsi que le développement le montrera, elle a permis notamment de sortir de la dichotomie inspiration/apprentissage pour mieux questionner les pratiques poétiques et divinatoires et a surtout permis de mettre au jour l'imbrication des agents humains et divins dans un certain nombre d'opérations culturelles et cultuelles. Des questions nouvelles ont émergé portant sur la spatialité, la gestuelle ou même les tenues, notamment en ce qui concerne les performances poétiques. De telles questions peuvent naître quand on a accès à une culture par l'intermédiaire des sens, notamment la vision et l'ouïe, et non seulement de l'esprit, à travers des textes. La

74 Sur l'histoire des Gourounsi, voir DUPERRAY 1984. Sur les langues gourounsi, MANESSY 1969 et BONVINI 1988.

75 La principale étude consacrée aux Nuna a été réalisée par Maurice Duval, qui a mené son enquête dans le nord du territoire nuna (DUVAL 1985) – de notre côté, nous avons travaillé au sud, à Léo, chef-lieu de la province de la Sissili, et dans le village de Vara. Les conclusions de cette étude sont éminemment discutables, analysant les phénomènes sociaux et religieux à l'aune du concept de « sorcellerie ». Plus récemment, Sita Zougouri a fait porter son étude sur le même village de Bougnounou en s'intéressant aux politiques de développement mises en place ces dernières années (ZOUGOURI 2008).

76 À partir de nos entretiens avec Jean-Louis Durand et Stéphane Dugast, et notamment des ouvrages suivants : GOODY 1972, GOODY 2002, LIBERSKI-BAGNOUD 2002, et le numéro 6 de la revue *Incidence*, « Le chemin du rite » publié en 2010 en hommage à Michel Cartry. Parmi ces auteurs africanistes, seul Jack Goody a travaillé spécifiquement sur le chant et la performance.

77 Les résultats de cette enquête qui sont les plus importants dans le cadre de cette thèse sont présentés en annexes.

participation à la vie sociale, rituelle et culturelle, l'implication physique – consultations divinatoires, absorption de substances – permettent d'appréhender la vie sensible d'une société et de faire naître une réflexion à partir de ce domaine sensible.

C'est de cette manière qu'un retour aux textes nous a permis d'aborder l'*Iliade* et l'*Odyssée* comme donnant accès à une expérience religieuse. Cet accès privilégié fourni par l'épopée ne réside pas dans les différents rites décrits par l'épopée. On a pourtant pu considérer Homère comme un anthropologue. Homère anthropologue, parce qu'Hésiode est pensé en théologien. Giulia Sissa présente le premier comme le poète qui a ethnographié la vie de ces « autres » que sont les dieux⁷⁸. Pour Richard Martin, le poète nous donne à voir la « description dense » des pratiques religieuses grecques archaïques, des croyances⁷⁹. Mais l'épopée ne décrit pas. Elle explore. Les variations qu'elle opère sont le matériau même de cette exploration. La théorie du rituel formulée par Caroline Humphrey et James Laidlaw permet d'appréhender les preuves internes du phénomène de ritualisation du chant dans le contexte de la performance épique. Selon eux, ce qui caractérise en tout premier lieu une action rituelle est une modification de l'intentionnalité « normale »⁸⁰. C'est-à-dire que ce n'est pas l'intention de l'acteur qui est primordiale. Mais celui qui accomplit une action rituelle n'en est pas moins l'auteur de cette action. Afin de confronter ces théories à ce que nous savons de la performance épique et plus exactement, ce que l'épopée dit d'elle-même en tant que performance, nous nous appuierons en premier lieu sur le début des épopées, où elles fixent leur cadre rituel, ainsi que sur les passages de l'*Odyssée* qui font mention d'un aède. L'intentionnalité du poète y est en effet présentée comme devant s'agencer avec celle des instances divines mais aussi de l'auditoire, aucune de ces intentionnalités n'ayant une prédominance telle qu'elle puisse se passer des autres. L'analyse des actions poétiques, divinatoires et héroïques à l'aide du concept d'*agency*⁸¹ permettra de rendre compte des structures en œuvre dans les rapports entre hommes et dieux tels qu'ils sont construits et présentés par l'épopée. C'est ainsi que le modèle habituel de l'inspiration poétique et divinatoire sera remis en question par l'intermédiaire d'un modèle reposant non plus sur la communication mais sur l'action et la co-construction du réel.

Le poète réfléchit sur sa propre pratique et sur les différentes manière dont peut s'agencer le rapport aux dieux. Catherine Bell, soulignant la nécessité de ne pas distinguer *a*

78 DETIENNE et SISSA 1989, Première partie « Homère anthropologue ».

79 MARTIN 2015b. Gregory Nagy présente également Homère comme un ethnologue, notamment du fait de sa mobilité sociale et géographique (NAGY 1990 p.57).

80 HUMPHREY et LAIDLAW 1994 p.71.

81 À partir notamment de GELL 2009 et FORNEL 2013.

priori mythe et rite, rappelle que la prégnance d'une telle distinction a conduit à vider l'action rituelle de toute dimension réflexive, à en faire une « *thoughtless action* »⁸². Or le rite peut avoir une dimension réflexive et une portée théorique. C'est précisément ce qui se passe dans le cas des épopées homériques. Leur réflexivité a conduit à faire d'Homère un intellectuel, et même un anthropologue. Précisément parce que l'on considère souvent, comme le souligne Bell, que c'est l'ethnologue qui apporte au rituel idées et concepts permettant de le caractériser et qui lui donne ainsi un sens. En réalité, le rite construit sa propre signification. Une telle remise en cause de la dichotomie entre pensée et action se trouve déjà chez Stanley Tambiah qui propose de porter l'attention sur la performance⁸³.

Le caractère réflexif de l'épopée s'exprime par la multiplicité et la diffraction de la présence des dieux dans *Illiade* et *Odyssee*. Les procédés poétiques sont le moyen de dire les dieux et de nouer des liens avec l'invisible⁸⁴. Jusqu'à l'apparente contradiction qui seule peut dire le caractère insaisissable des dieux. Le travail de Verity Platt sur la représentation de l'épiphanie a permis de montrer cette diffraction de la divinité dans les œuvres visuelles : « But where is the goddess? In an infinite recession of registers, she stands as an ivory image, depicted within a painting, described within a text »⁸⁵. L'artefact devient le moyen d'une expérience épiphanique réelle. De la même manière, nous chercherons et analyserons tous les lieux où se trouvent les dieux dans l'épopée : non seulement sur le champ de bataille et dans l'Olympe mais aussi comme statue ou oiseau, et surtout comme interlocuteur de l'épopée, puisque celle-ci se présente, dès son ouverture, comme le lieu où la Muse chante et est chantée tout à la fois, rendue ainsi présente et objet d'expérience pour les auditeurs.

C'est par la lecture précise de nombreux passages que nous chercherons à éclairer l'ensemble de l'épopée et des relations entre les hommes et les dieux. Notre approche philologique s'inscrit dans une tradition herméneutique littéraire qui s'est développée à Lille, autour de Jean Bollack et du Centre de recherche philologique, qui considère comme primordiale la prise en compte de la cohérence du texte⁸⁶. Cette cohérence repose sur l'usage du langage qui est propre à chaque œuvre. En effet, le sens se construit à partir d'un travail sur la langue qui est façonnée, travaillée et informée par l'œuvre. Quoique de nature rituelle et entrant dans des structures de communication complexes, les épopées homériques seront considérées comme unité. Elles ont une logique qui leur est propre. De même que le rituel

82 BELL 1992 p.19. L'emphase est dans le texte.

83 TAMBIAH 1979. Tout en considérant, le rituel comme une forme de communication symbolique, ce que réfute Bell, à juste titre.

84 DETIENNE et HAMONIC 1994 p.6.

85 PLATT 2011 p.12.

86 THOUARD 1998.

doit être pensé comme ayant une dimension théorique, de même le texte fonctionne de manière réflexive. Dans cette mesure, le moyen que nous avons pour accéder à une compréhension de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* repose notamment sur la confrontation de l'usage des différentes formules et thèmes récurrents, reposant sur la micro-analyse des textes. C'est ainsi que nous pourrions répondre à un questionnement anthropologique. La mise en série s'effectuera toujours en lien avec une attention portée au contexte large. C'est à l'échelle d'un épisode entier que les enjeux d'une comparaison ou d'une épithète seront éclairés. Les changements de registre au sein du récit et les contradictions qu'ils peuvent engendrer seront considérés comme signifiants et c'est de cette manière que nous rendrons compte de la linéarité du texte, de son déploiement dans le temps, contrairement à une approche qui traiterait le divin comme un concept, ou à partir de la question de la croyance. C'est ainsi que nous avons également l'ambition de renouveler la lecture littéraire d'Homère, dans la mesure où les approches habituelles cherchent rarement à rendre compte de l'œuvre dans son ensemble et du réseau de significations qu'elle tisse, préférant se centrer sur une scène ou un motif.

Nous ne reprendrons pas l'épineuse question homérique mais considérerons l'*Iliade* et l'*Odyssee* comme des œuvres issues d'une même tradition, si ce n'est d'un même poète, qui faisaient l'objet de performances semblables et explorent toutes deux la palette des relations possibles entre hommes et dieux. Nous pensons que les différences qui existent entre les deux épopées sont essentiellement liées aux thèmes de chacune d'elles. À la suite de Gregory Nagy, nous prêterons attention aux variations que la tradition a pu transmettre, quand celles-ci nous sembleront signifiantes.

Dans un premier temps, l'analyse sera centrée sur les moyens poétiques de dire et de penser le divin, toujours en rapport avec les hommes. Nous serons amenée à reposer la question de la représentation des dieux en explorant la manière dont le poète dit leur présence dans la sphère humaine. Car dire le dieu, c'est d'abord dire sa présence, et non son apparence. Ainsi, les manifestations sensorielles qui sont liées aux dieux seront analysées en termes de présentification. La tension entre distance et proximité, qui caractérise la relation entre hommes et dieux, est exprimée par le poète à travers l'évocation de mots propres aux dieux et l'usage de comparaisons qui semblent rapprocher les deux sphères. La notion d'épiphanie fera l'objet d'une discussion visant à remettre en question la prépondérance de ce concept pour l'analyse des dieux chez Homère.

L'attention se portera ensuite sur un ensemble de gestes, de pratiques et de paroles par lesquelles hommes et dieux entrent en contact. L'étude d'une scène d'offrande, des objets que sont l'égide et le bandeau d'Aphrodite, et de l'usage de certaines épithètes montrera comment l'épopée explore et exprime les modes d'action des dieux par l'intermédiaire de rappels et de variations à l'échelle de l'ensemble du poème.

C'est autour de la question de l'action que l'on abordera la deuxième partie de cette enquête. *L'Iliade* et *l'Odyssée* présentent des actions humaines – guerre, colère, voyage et reconquête de la souveraineté – marquées par des interventions divines. Le concept d'*agency* permettra de rendre compte de la structure des actions épiques, qui se caractérisent par une collaboration entre hommes et dieux, sans que ces derniers ne doivent être pensés comme ayant une quelconque préséance. Les actions des hommes ont aussi une influence sur les dieux qui doivent composer avec eux. C'est ainsi que les puissances destinales seront également envisagées comme exprimant à leur tour une modalité de l'action. Les deux scènes célèbres que sont les excuses d'Agamemnon et la mort de Patrocle seront ainsi examinées à nouveaux frais, en faisant l'économie de la tripartition traditionnelle destin/hommes/dieux. Elles seront plutôt vues comme des moments emblématiques de l'expression d'une co-intentionnalité caractéristique de l'action épique.

Le chapitre suivant explorera les pratiques poétiques et divinatoires, qui doivent elles aussi être analysées du point de vue de l'action. Trop souvent considérés comme de simples porte-parole de la divinité, aède et devin sont des agents privilégiés qui réalisent le dessein divin. Leur parole inscrit ce dessein dans la réalité humaine. L'analyse permettra de renouveler la question de l'inspiration, en la pensant également à partir de la notion de coagentivité. Aussi s'agira-t-il de sortir du modèle sémiotique de la divination. Les dieux doivent passer par des agents humains pour réaliser leurs desseins. Les proèmes de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* seront analysés comme les moments de la mise en place rituelle de la performance.

Enfin, à partir des personnages d'aèdes de *l'Odyssée*, le dernier moment de notre recherche sera centré sur l'instauration d'un lien entre l'auditoire et les puissances divines au moment de la performance. C'est par le partage et la circulation de la *kharis*, que l'on peut traduire par « grâce », que s'instaure un tel lien. L'auditoire se constitue en communauté à l'occasion de la performance, et l'existence même de cette communauté est en même temps la condition nécessaire à cette performance, comme le montrera l'étude des pleurs d'Ulysse durant le chant de Démodocos.

Au terme de cette enquête, nous pourrions affirmer que le poète se présente comme celui qui est capable de rendre présents les dieux et de provoquer une expérience particulière pour son auditoire. L'auditoire, faisant en effet l'expérience d'une proximité avec les dieux et d'une co-intentionnalité nécessaire à la réussite de la performance, se trouve dans une situation semblable à celle du héros épique. À une époque post-héroïque où un accès direct au divin hors de tout cadre rituel est désormais impossible, le chant est pensé comme un moyen privilégié d'être mis en présence de l'invisible.

Ce travail entend montrer, une fois encore, l'importance du comparatisme mais aussi le gain heuristique qu'il peut y avoir à appréhender le texte comme un « terrain » au sens ethnographique. Jan Bremmer a affirmé que les classicistes jouissaient d'un avantage sur les anthropologues en ce qu'ils n'avaient pas à gérer les biais d'un informateur⁸⁷. C'est oublier que le chercheur produit ses sources, qu'elles soient écrites, iconographiques ou archéologiques, au sens où il fait d'un objet un document inscrit dans un dispositif de recherche, et les interroge, comme on interroge un informateur. La différence est que, quand on s'adresse aux sources antiques, seules les questions peuvent changer, les sources présentent toujours le même visage. Mais c'est précisément en posant de nouvelles questions que surgissent des réponses nouvelles, pour l'ethnologue comme pour le classiciste.

L'approche anthropologique que nous adoptons s'appuie sur une discussion avec des travaux d'anthropologie récents. Il s'agit de renouer avec la tradition d'un Jean-Pierre Vernant, d'un Marcel Detienne ou d'un Geoffrey Lloyd et non de travailler seulement à partir de leurs travaux. Les études récentes sur le rituel ou l'*agency* notamment seront mobilisées mais aussi discutées, dans l'espoir de nouer un réel dialogue avec la communauté des anthropologues et non seulement d'appliquer les concepts et méthodes d'une discipline. En faisant sortir l'œuvre artistique du domaine de l'illustration des croyances pour la considérer comme une pratique, nous souhaitons engager la réflexion sur des notions centrales de l'anthropologie religieuse, telles que la question de la figuration, de la nomination, de l'inspiration.

De cette manière, ce travail a pour ambition, d'une part de permettre une meilleure compréhension des épopées homériques, en réévaluant un certain nombre de scènes, à partir d'études sémantiques et d'un travail sur la mise en forme langagière de l'action épique, et en général en montrant qu'une des lignes de force de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est, à travers un

87 BREMMER 1987 p.5-6 : « Classicists seem to be in a more favorable position than many students of social anthropology. Between them and their source there is not an informant who has his own interests and opinion or who is too young to be fully acquainted with his people's tradition ».

INTRODUCTION

discours poétique cohérent, une réflexion sur le lien entre hommes et dieux, ce qui les rapproche et ce qui les distingue. D'autre part, il s'agit d'apporter un élément nouveau à l'étude de la religion grecque en prenant la performance poétique comme un moment où se construit un discours sur les dieux, dans un cadre rituel où hommes et dieux sont mis en relation. C'est la dimension vécue de la performance épique qui permet de l'envisager en termes d'acte rituel.

Chapitre I

Des hommes et des dieux :

Expériences du divin dans l'épopée homérique

Contrairement à un récit mythique ou théogonie, l'épopée met en scène des dieux en action. Des dieux qui agissent, délibèrent, parlent. Des dieux qui sont amenés à intervenir sur la scène humaine et à répondre aux sollicitations des héros. Des dieux, donc, qui peuvent apparaître, du point de vue de l'intrigue narrative, comme des personnages ou du moins comme des personnes, ou encore des dieux personnels. Cette appellation de dieux personnels est problématique. Jean-Pierre Vernant a montré le problème qu'il y avait à considérer les dieux comme des personnes plutôt que de les penser comme des puissances. À la suite des travaux de Georges Dumézil, les études de Vernant reposent sur la thèse qu'un dieu grec n'a pas d'existence en soi mais n'a d'être « que par le réseau des relations qui l'unit au système divin dans son ensemble »¹. Il en a lui-même fait la démonstration avec l'étude de la polarité entre Hestia et Hermès². Marcel Detienne a affirmé et enrichi cette approche structuraliste en insistant sur la nécessité de s'interroger sur le mode d'action propre à chaque dieu³. Ses éclairants essais sur Dionysos⁴ et Apollon⁵ ont montré la fécondité d'une telle approche. Des monographies sur Aphrodite⁶, Artémis⁷, Hermès⁸, pour ne citer que les études s'inscrivant le plus explicitement dans le sillon de Vernant et Detienne, ont ensuite envisagé avec grand profit les dieux comme des puissances, à travers l'analyse des relations qu'ils entretiennent avec les autres dieux et de leurs modes d'action spécifiques. De telles études se sont emparées des textes homériques précisément parce que les dieux y sont présentés en action et parce que l'épopée tisse un système de réseaux, de relations, permettant de définir les dieux et leurs fonctions les uns par rapport aux autres, contrairement, notamment, à la manière dont ils sont traités dans la *Théogonie*. Mais de telles entreprises qui confrontent l'*Iliade* et l'*Odyssée* à d'autres sources de différentes natures ne sont en revanche pas propices à l'étude de la spécificité du

1 VERNANT 2007 p.567. On est bien loin des dieux comme « super-personnes » dont parle Bremmer (BREMNER 2012 p.31).

2 VERNANT 2007 p.381. Cet article est paru pour la première fois dans *L'Homme* en 1963.

3 DETIENNE 2000 p.85 : « il ne faut pas regarder où intervient un dieu mais comment il intervient ».

4 DETIENNE 1986, DETIENNE 1998.

5 DETIENNE 2008.

6 PIRENNE-DELFORGE 1994, PIRONTI 2007.

7 ELLINGER 2009.

8 JAILLARD 2009.

discours homérique sur les dieux. Dans cette perspective, une enquête sur la manière dont sont présentés les dieux dans les épopées homériques ne doit pas s'intéresser seulement à la façon dont les dieux agissent les uns par rapport aux autres mais également à la façon dont ils interagissent avec les hommes. Il s'agit donc de s'écarter d'une approche que l'on pourrait qualifier de théologique dans la mesure où les formes du divin y sont analysées pour elles-mêmes. On pourra ainsi déplacer la perspective vernantienne en avançant l'idée que le dieu homérique n'a d'être que par le réseau des relations qui l'unit au monde humain dans son ensemble. Ainsi ce premier chapitre sera le lieu d'une étude du lien entre hommes et dieux, par l'intermédiaire de l'effet que produit sur les hommes la présence divine. Or cette question des effets des dieux est étroitement liée à celle de la représentation. Dire comment le dieu est perçu, c'est également dire quelque chose de son apparence.

Le thème de l'apparence des dieux, lui aussi renouvelé par Vernant, permet de revenir sur une question centrale de la religion grecque : l'anthropomorphisme de ses dieux. Lors de la première édition des *Entretiens de la Fondation Hardt*, consacrée à « La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon », Chantraine, introduisant les Entretiens avec une étude sur les dieux d'Homère, affirme : « l'anthropomorphisme des dieux n'est pas seulement plastique, il est fondamental : les divinité agissent et se conduisent comme des hommes »⁹, et plus loin : « les dieux sont essentiellement anthropomorphiques, d'abord parce que l'on croit avoir rencontré des dieux sous forme humaine, ensuite parce que la forme humaine est l'aspect sous lequel il semble le plus naturel, – et le plus rassurant – de se représenter les puissances supérieures. L'anthropomorphisme homérique est une forme de rationalisme »¹⁰. L'anthropomorphisme des dieux n'a rien de naturel dans l'épopée. L'apparence des dieux y est d'emblée présentée comme changeante et problématique.

Si un des thèmes majeurs de l'épopée homérique repose sur les relations entre hommes et dieux, la question de la représentation des puissances divines est subordonnée à l'expérience que peuvent faire les hommes de la présence divine. Les dieux sont ainsi pensés du point de vue de la polarité de la présence et de l'absence et font l'objet de différentes stratégies de présentification de la part du poète. Or cette présentification doit également s'entendre dans le cadre même de la performance épique. Les auditeurs de la performance eux-mêmes, par l'intermédiaire du chant de l'aède, font l'expérience de la présence divine. L'épopée se présente ainsi comme le lieu d'une réflexion sur le divin et ses différentes manifestations et actualisations dans la sphère humaine. Dans l'Antiquité, les manifestations

9 CHANTRAINE 1954 p.60.

10 CHANTRAINE 1954 p.63.

divines font l'objet d'un discours qui ne cherche pas seulement à les décrire mais aussi à les susciter. Verity Platt, étudiant de manière tout à fait convaincante la fécondité du thème des épiphanies dans l'art, notamment statuaire, gréco-romain, a montré que la représentation de ces épiphanies ne doit pas seulement être considérée comme un moyen de comprendre ce qu'était une épiphanie, c'est-à-dire comme un accès médié à une réalité représentée, mais comme l'occasion même de l'épiphanie. C'est ainsi que, d'après Platt, « [images] can simultaneously symbolise and *constitute* divine presence »¹¹, c'est-à-dire que la présence divine se fait sentir pour celui qui est confronté, dans certaines conditions, à une représentation de la présence divine. De la même manière, l'épopée homérique qui met en scène, de manière répétée et régulière, des manifestations divines et qui se déploie elle-même dans un cadre social et religieux particulier, peut être le lieu d'une expérience du divin.

1.1 Pour en finir avec l'épiphanie: polysensorialité et expérience du divin

Une analyse du discours qui est tenu sur les dieux dans l'épopée et en particulier sur la manière dont celle-ci présente le rapport entre les hommes et les dieux se doit de partir d'un mode de contact particulièrement important dans l'épopée et qui lui est caractéristique : le contact direct entre un homme et un dieu qui se manifeste physiquement à lui. Dans une telle rencontre, la dimension sensorielle et surtout visuelle est première. C'est à ce type de rencontre que l'on a donné le nom d'épiphanie. Compte tenu du fait que l'épiphanie est pensée en termes d'apparition et de manifestation sensible, elle apparaît comme le lieu par excellence où se pose la question de l'apparence des dieux et de leur corps¹². La question est alors de déterminer à quoi ressemble un dieu quand il entre dans la sphère humaine, quand il est perçu par les hommes¹³. Comment le dieu se donne-t-il à voir ou à entendre, quelle apparence présente-t-il aux hommes, étant entendu qu'il ne se présente pas sous son apparence propre ?

1.1.1 Définir l'épiphanie

L'épopée homérique est généralement convoquée par les antiquisants comme étant susceptible de proposer une réponse à ces questions. Partons de la première épiphanie de l'*Iliade* (Il. I 193-202) :

11 PLATT 2011 p.64, l'emphase est dans le texte original.

12 C'est notamment la perspective dans laquelle s'inscrit KOCH PIETTRE 1996. Toute la première partie de sa thèse est consacrée au corps des dieux dans les épiphanies homériques.

13 Voir le titre de l'article de Henk Versnel qui, à juste titre, établit un lien étroit entre épiphanie et perception humaine : « What did ancient man see when he saw a god? Some reflections on greco-roman epiphany » (VERSNEL 1987).

ἦρος δ' ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
 οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσά τε κηδομένη τε·
 στῆ δ' ὀπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
 οἴῳ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο·
θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
 Παλλάδ' Ἀθηναίην· **δεινῶ** δέ οἱ ὄσσε φάανθεν·
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 τίπτ' αὐτ' αἰγιόχοιο Διὸς τέκος εἰλήλουθας;

Pendant qu'il retournait cela en son âme et en son cœur,
 et qu'il tirait du fourreau sa grande épée, arriva Athéna
depuis le ciel. Car l'avait envoyée Héra la déesse aux bras blancs
 qui tous les deux pareillement les aimait en son cœur et les protégeait.
 Elle se tint derrière et saisit par sa blonde chevelure le fils de Pélée,
visible pour lui seul. Aucun des autres ne la voyait.
Il fut pris de stupeur, Achille, il se retourna, et aussitôt reconnut
 Pallas Athéna. Ses yeux **terribles** brillèrent :
 Et s'adressant à elle, il dit ces mots ailés :
 Pour quoi donc es-tu venue, fille de Zeus qui porte l'égide ?

L'intervention d'Athéna marque le premier passage de l'*Illiade* où une divinité descend dans la sphère humaine, avec un verbe de mouvement, ἦλθε, et un complément de lieu exprimant l'origine, οὐρανόθεν, et entre en contact direct avec un héros. Il ne s'agit néanmoins pas de la première intervention divine de l'épopée. En effet, Héra, qui envoie Athéna, est déjà intervenue en faisant naître une pensée chez Achille : τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη (*Il.* I 55). Bien plus, Apollon a fait le voyage depuis l'Olympe vers Ilion, en réponse à la prière de Chrysès (*Il.* I 43-49) :

ὡς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων,
βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
 τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην·
 ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὄϊστοι ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
 αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἦϊε νυκτὶ ἔοικώς.

ἔξειτ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε·
 δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.

Ainsi dit-il dans sa prière, et Phoibos Apollon l'entendit,
Il vint depuis les cimes de l'Olympe, irrité en son cœur,
 ayant l'arc à l'épaule et le carquois couvert des deux côtés.
 Les flèches firent un fracas sur les épaules du dieu irrité
 quand il se mit en marche. Il allait pareil à la nuit.
 Ensuite il s'assit à l'écart des vaisseaux et lança au loin sa flèche.
 Un fracas **terrible** jaillit de l'arc d'argent.

Alors que ces deux passages ne manquent pas de points communs, l'apparition d'Athéna est seule considérée par les commentateurs comme une épiphanie. La différence entre les deux scènes tient dans le fait qu'Athéna entre en contact avec un homme et est perçue par lui, tandis qu'Apollon, s'il intervient de manière très directe puisqu'il va causer un terrible désastre parmi les Achéens, n'est perçu par aucun homme. Les Achéens, toutefois, ne sont pas ignorants du fait que c'est Apollon qui est à l'origine du fléau, puisqu'Achille, quand il interroge Calchas, ne lui demande pas de dévoiler l'identité du dieu qui les accable mais bien la raison pour laquelle Phoibos Apollon les accable (*Il. I 64*). Toutefois, les Achéens ne sont pas en contact avec le dieu, contrairement à Achille avec Athéna. Achille réagit physiquement à la présence d'Athéna (*θάμβησεν*), il la reconnaît (*ἔγνω*) et s'adresse à elle (*μιν φωνήσας*). La différence avec la rencontre d'un simple mortel repose alors sur deux éléments : le fait que la déesse ne soit pas visible par les autres hommes et la réaction d'Achille. Cette réaction, de l'ordre du *θάμβος*, relève d'un fort étonnement, d'une stupeur.

Pietro Pucci a souligné le fait que cette épiphanie d'Athéna se distingue en ce qu'aucune indication n'est donnée sur l'apparence de la déesse. Elle reste une « blank figure », un point aveugle. Si l'épiphanie est d'ordre sensoriel et plus précisément visuel, la déesse dans cette scène n'est vue ni par les Achéens, ni par le lecteur, ni même, dans un premier temps du moins, par Achille puisque la déesse se tient derrière lui¹⁴. Cette configuration est présentée comme problématique par Pucci puisque l'épiphanie est précisément considérée comme le contact le plus direct entre hommes et dieux, qui permet aux héros, aux auditeurs antiques et aux lecteurs modernes d'en savoir plus sur l'apparence des dieux. Il apparaît alors primordial de déterminer ce qui fait l'épiphanie.

¹⁴ PUCCI 1998 chapitre 5 « Textual Epiphanies in the *Iliad* » p.67-80 .

L'épiphanie en Grèce ancienne est un objet d'étude qui, après un relatif désintérêt¹⁵, a connu un renouveau ces dernières années aussi bien dans les études homériques que dans la perspective de l'histoire des religions¹⁶. Le terme français dérive du latin *epiphaneia* qui est attesté uniquement dans le sens chrétien de « manifestation de Dieu »¹⁷. C'est également le sens qu'il a dans les langues modernes (anglais, italien, espagnol, français)¹⁸, dans lesquelles écrivent les commentateurs, où il désigne les manifestations du Dieu chrétien, et en particulier la manifestation de Jésus aux Rois Mages. C'est seulement dans un deuxième temps, par une resémantisation étymologique, que le français « épiphanie » désigne la « manifestation d'une réalité cachée »¹⁹. Les auteurs des travaux les plus récents portant sur l'épiphanie soulignent à raison la nécessité de ne pas laisser influencer notre analyse des réalités grecques par des catégories chrétiennes²⁰. La notion est toutefois considérée comme utile car elle permet d'isoler certaines manifestations divines par rapport à l'autre. Les critères retenus pour définir l'épiphanie dans la religion grecque antique, connaissent quelques variantes en fonction des auteurs mais restent plutôt stables. Ces critères, pourtant, ne se déduisent pas des sources antiques. Le terme ἐπιφάνεια, dont dérive notre « épiphanie » n'est pas attesté chez Homère, pas plus que l'adjectif ἐπιφανής ni le verbe ἐπιφαίνω²¹. On trouve en revanche le verbe φαίνω à de très nombreuses reprises, dans le sens de « apparaître, être visible ». Certes, le sujet en est souvent une divinité, notamment Ἡώς, ou un signe envoyé par un dieu (σῆμα, τέρας). Il peut également s'agir d'un héros, d'une décision, d'une nuée ou d'un élément du paysage. La première occurrence du substantif ἐπιφάνεια pour désigner une manifestation divine apparaît dans une inscription du III^e siècle avant notre ère, désignant l'apparition d'Apollon lors d'une bataille contre les Gaulois²². L'usage de

15 C'est-à-dire depuis la typologie établie par PFISTER 1924 et l'étude centrée sur la théologie biblique de PAX 1955.

16 KOCH PIETTRE 1996 et plus récemment le numéro 29 de la revue *Illinois Classical Studies* 2004, PLATT 2011, PETRIDOU 2015. Sur les épiphanies homériques, DIETRICH 1983, PUCCI 1998 chapitre 5 et 6 (reprise d'articles publiés en 1987 et 1988), BIERL 2004.

17 Gaffiot s.v. *Epiphaneia*. Le terme est absent du *Oxford Latin Dictionary*.

18 Excepté en allemand où la fête religieuse est appelée « Dreikönigsfest » ou « Erscheinungsfest ». Le terme « Epiphanie » désigne l'apparition de Dieu.

19 *TLF* s.v. Épiphanie.

20 CANKIK 1990 p.290, KOCH PIETTRE 1996 p.30 n.1, PLATT 2011 p.20-22, PLATT 2015 p.493. Toutefois quand Petridou ouvre son ouvrage qui se présente comme une somme sur l'épiphanie dans l'Antiquité par les mots : « Epiphany is of cardinal significance for both ancient and modern religious systems », on peut se demander si un tel rapprochement liminaire n'est pas le signe d'une possible influence de la culture monothéiste (PETRIDOU 2015 p.1). Notons également que Versnel dans son court article sur les épiphanies dans le monde gréco-romain, dont nous acceptons dans les grandes lignes les conclusions, ouvre et clôt son article sur la vision de saint Paul et les Actes des Apôtres (VERSNEL 1987).

21 Si le terme apparaît à de nombreuses reprises dans les scholies, il ne désigne que très rarement une apparition divine (c'est uniquement le cas dans les *scholia vetera* à l'*Odyssée*).

22 Voir PETRIDOU 2015 p.3.

l'adjectif ἐπιφανής se développe également à la période hellénistique où on l'utilise comme épiclèse de Dionysos ou même des souverains²³.

Un article de Fritz Graf sur les épiphanies collectives rappelle à juste titre que le terme grec ἐπιφάνεια a des acceptions bien plus larges que le terme qui lui semble équivalent dans les langues des critiques²⁴. L'auteur reprend ainsi l'argument de Lührmann qui enjoint de bien distinguer notre concept d'épiphanie de l'ἐπιφάνεια qui ne correspondrait jamais à une apparition personnelle du dieu²⁵. En effet, ἐπιφάνεια engloberait plutôt la sphère de ce qui relève du miracle, c'est-à-dire toutes les interventions divines dans le monde des hommes, que ces interventions leur soient visibles ou non. Des listes d'épiphanies étaient dressées, souvent en lien avec l'établissement de cultes, qui incluaient des phénomènes naturels, tels que le brouillard²⁶. Au contraire, Graf souligne le fait que les attestations d'ἐπιφάνεια dans le sens d'une apparition anthropomorphe d'un dieu sont rares et tardives²⁷.

Si l'acception moderne telle qu'elle est utilisée par les antiquisants est beaucoup plus restreinte, il faut également noter qu'elle ne fait pas même consensus. En fonction des auteurs, les critères peuvent varier. Le nœud sémantique semble reposer sur l'apparition d'une divinité. Deux dimensions majeures se dégagent ensuite : l'aspect relationnel et l'apparence divine. L'épiphanie est pensée comme une entrée en contact entre un dieu et un ou des hommes. Ainsi la définition proposée par Verity Platt sous-entend la nécessité de ce contact : « direct, unmediated manifestation of divine presence »²⁸. L'épiphanie doit être vue ou perçue, c'est pourquoi la première manifestation d'Apollon dans l'*Iliade* n'en est pas une. Cette perception nécessite que l'homme soit réveillé, d'après Pucci²⁹, quand Petridou inclut la possibilité d'une manifestation en rêve³⁰. Bien plus, Petridou, qui semble avoir la définition la plus extensive du phénomène, considère comme témoins possibles de l'épiphanie non seulement les hommes, mais aussi les animaux, d'autres dieux, et même le

23 DETIENNE 1986.

24 GRAF 2004 p.113.

25 LÜHRMANN 1971.

26 Ainsi les épiphanies de Zeus Panamaros près de son sanctuaire de Stratonicea en Carie ont été enregistrées dans un décret datant de 40 avant notre ère (SAHIN 1981 p.10-12).

27 LÜHRMANN 1971 considère qu'on ne trouve pas de telles attestations. Il est ainsi intéressant de remarquer que l'acception plus restreinte des spécialistes de la religion grecque ne correspond ni au terme grec ni à l'acception chrétienne du mot. Pfister considère en effet que la différence majeure entre l'épiphanie grecque et l'épiphanie chrétienne tient au fait que cette dernière inclut des manifestations de la puissance divine sous la forme d'un miracle, sans qu'une apparition du dieu en personne soit nécessaire (PFISTER 1924, VERSNEL 1987 p.42).

28 PLATT 2015 p.493.

29 PUCCI 1998 p.71 n.3 : « The unexpected self-revelation of a god by means of shape and signs that are recognizable and identifiable to a human being who is wide awake. I thus exclude dreams, oracles, divine manifestations such as thunder, any divine presence or companionship that is constant or potentially constant (as when Circe becomes the lover of Odysseus), and miraculous or magical visions of gods (like that which Athena makes possible for Diomedes) that are not self-revelations ».

30 PETRIDOU 2015 p.2. De même VERSNEL 1987, KOCH PIETTRE 1996.

monde naturel dans son entier³¹, c'est-à-dire en définitive, qu'une manifestation divine peut être une épiphanie, même si elle n'est pas perçue. On aboutit alors à une définition bien peu opérante puisqu'elle n'est pas discriminante. Pour ce qui est de la forme, Fritz Graf part d'une définition restrictive de l'épiphanie où les dieux apparaîtraient sous une forme anthropomorphe³² alors que Pucci évoque différentes formes possibles³³ et que Petridou parle d'anthropomorphisme, de zoomorphisme ou même d'amorphisme c'est-à-dire de manifestation sous forme de catastrophes naturelles³⁴, ce que la majorité des commentateurs rejettent. Versnel considère que tout type de miracle doit être interprété comme une épiphanie : même si la présence des dieux n'est pas perceptible, ce qu'il réalisent, leur « performance » l'atteste³⁵. C'est ainsi qu'il en vient à distinguer deux acceptions différentes du terme ἐπιφάνεια : l'apparition personnelle du dieu et ses actions miraculeuses³⁶. Quant à Pietro Pucci, il utilise l'idée de « self-revelation »³⁷ qui souligne la volonté de la part du dieu de se faire connaître, de révéler son identité.

Dans tous les cas, l'épiphanie se définit par opposition avec d'autres types de manifestation, plus ou moins nombreux selon que la définition retenue est plus ou moins restrictive. L'épiphanie n'est pas le présage, l'oracle, le coup de tonnerre. On insiste, avec le terme d'épiphanie, à la fois sur la proximité entre hommes et dieux et sur l'immédiateté de la rencontre. Immédiateté qui permet à Verity Platt de considérer qu'il s'agit là de la forme la plus pure de contact entre hommes et dieux³⁸. L'affirmation est problématique et on retiendra dans un premier temps l'idée d'un contact direct entre hommes et dieux. Toutefois nous verrons que le contact dit direct n'a pas des caractéristiques qui permettent de le distinguer radicalement des autres formes de contact entre hommes et dieux.

1.1.2 Épiphanie et *enargeia*

Le terme grec qui correspondrait véritablement à ce que nous décrivons comme une épiphanie ne serait pas tant ἐπιφάνεια que le substantif ἐνάργεια auquel correspond l'adjectif ἐναργής qui est, lui, attesté chez Homère. Contrairement à l'épiphanie qui est un phénomène sensible, l'*enargeia* désigne une qualité³⁹. Cette qualité est liée à la visibilité de l'objet. Son étymologie le renvoie en effet à l'adjectif ἀργός qui désigne des objets brillants⁴⁰. Ses usages dans l'épopée semblent distinguer une apparition particulière. L'occurrence la

31 PETRIDOU 2015 p.2 : « the natural world as a whole ».

32 GRAF 2004 p.113 : « the physical appearance of a divinity in an anthropomorphic form ».

33 PUCCI 1998 p.71 n.3 : « by means of shape and signs ».

34 PETRIDOU 2015 p.2.

35 VERSNEL 1987 p.51.

36 VERSNEL 1987 p.52.

37 En italien, dans l'article original : « autorivelazione » (PUCCI 1985 p. 171).

38 PLATT 2015 p.493.

39 Ainsi que l'expression d'une agentivité particulière.

plus citée est celle du chant XX qui est souvent lue comme une définition du rapport entre hommes et dieux. Ces propos sont tenus par Héra qui redoute qu'Énée, excité par Apollon, ne vienne effrayer Achille (*Il.* XX 129-131) :

εἰ δ' Ἀχιλεὺς οὐ ταῦτα θεῶν ἐκ πεύσεται ὀμφῆς
 δείσεται ἔπειθ', ὅτε κέν τις ἐναντίβιον θεὸς ἔλθῃ
 ἐν πολέμῳ· χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

Si Achille n'apprend pas cela par la voix d'un des dieux
 il prendra ensuite peur, quand quelque dieu viendra face à lui
 dans le combat. Car les dieux sont dangereux quand ils apparaissent bien
 visibles.

L'*enargeia* des dieux est donc présentée par la déesse comme une expérience « difficile » pour les mortels, et susceptible de provoquer chez eux de la terreur, *δείσετο*. On n'a pas suffisamment souligné que cette affirmation, au présent de vérité générale, énoncée sous la forme d'une maxime, est introduite par une opposition entre la manifestation visuelle du dieux et une intervention qui repose uniquement sur sa voix : *θεῶν ὀμφῆς* et *ἐναντίβιον θεός*. Alors même qu'Achille est un des héros de l'*Iliade* qui entre le plus souvent en contact avec les dieux, favorables ou non, ne serait-ce que parce qu'il est le fils de la déesse Thétis, il ressentira de la peur à voir un dieu. Il peut y avoir une hésitation sur le type de rencontre qui peut être qualifiée par l'adjectif *χαλεπός*. Il pourrait en effet s'agir de la rencontre d'Apollon qui viendrait se confronter au héros sur le champ de bataille. Toutefois, le dieu n'est pas, à ce moment-là, visible dans la plaine troyenne. Il a seulement encouragé Énée. En revanche, un dieu qui viendrait informer Achille du fait qu'Énée a le soutien du dieu archer pourrait l'effrayer, s'il apparaissait directement devant lui, et c'est la raison pour laquelle Héra suggère une intervention qui serait uniquement d'ordre sonore.

On ne peut néanmoins considérer, comme cela a parfois été suggéré, que le thème de l'*enargeia* serait utilisé pour désigner la forme « réelle » des dieux, en opposition à la diversité des apparences qu'ils peuvent endosser lorsqu'ils se trouvent dans la sphère humaine⁴⁰. L'hypothèse ne tient pas dans la mesure où l'adjectif *ἐναργής* vient qualifier un

⁴⁰ DELG s.v. *ἐναργής*. En rhétorique, le thème de l'*ἐνάργεια* est utilisé pour désigner l'évidence liée à la vue (CALAME 2008 p.191-204).

⁴¹ Voir notamment DIETRICH 1983 p.69. Pucci comprend « le sens éymologique de *enargēs* » comme « “en pleine lumière” et par extension “manifestement”, “sans déguisement”, “vraiment” ». Or, Pucci lui-même convient ensuite que ce sens ne peut convenir pleinement que pour deux des cinq occurrences que l'on trouve chez Homère (à savoir *Il.* XX 131 et *Od.* VII 201). Il est alors étonnant de ne pas adopter pour toutes les occurrences le sens qu'il propose pour les trois autres, à savoir la simple insistance sur

songe envoyé à Pénélope par Athéna et auquel la déesse a donné l'apparence de la sœur de Pénélope (*Od.* IV 796-797) :

εἶδωλον ποίησε, δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί,
Ἴφθίμη, κόρη μεγαλήτορος Ἴκαρίοιο

Elle fit un fantôme, par sa stature semblable à une femme,
Iphthimé, fille du noble Icare.

Nulle marque de surprise de la part de la femme d'Ulysse, qui lui répond tout en restant endormie et ne se réveille qu'au départ du songe (*Od.* IV 840-841) :

φίλον δέ οἱ ἦτορ ἰάνθη,
ὥς οἱ ἐναργές ὄνειρον ἐπέσσυτο νυκτὸς ἀμολγῶ.

Son cœur se réchauffa,
parce qu'un songe bien visible s'était jeté sur elle au profonde de la nuit.

Ainsi l'*enargeia* est liée à la visibilité mais ne présume aucunement d'une « forme réelle » du dieu. C'est qu'il n'existe pas de forme du dieu autre que celle qui est perçue par les hommes. De même, ce passage empêche de faire du rapport direct la pierre de touche de l'*enargeia* comme le suggère Verity Platt qui propose de traduire « full unmediated presence »⁴². En revanche, nous la suivons, ainsi que Renée Koch-Piettre, dans l'importance qu'elles donnent à la reconnaissance. Quand il y a *enargeia*, c'est toujours que le sujet humain comprend qu'il a affaire à un dieu⁴³. Aucune incertitude ne subsiste⁴⁴. L'autre élément qui est selon nous déterminant pour la compréhension de ce qu'est l'*enargeia* est le caractère discriminant de la manifestation divine. Dans la première apparition d'Athéna à Achille, sur laquelle nous avons ouvert la réflexion, le poète précise que la déesse est visible

l'idée de visibilité, qui convient dans tous les cas, alors qu'au contraire l'idée d'absence de déguisement, qu'on ne peut déduire de l'étymologie, n'a rien de nécessaire pour comprendre les deux autres scènes. L'unique raison pour laquelle l'expression de la simple visibilité semble rendre compte de manière insuffisante de l'adjectif ἐναργής aux yeux de Pucci, semble être que l'expression φαίνεσθαι ἐναργής serait alors redondante (PUCCI 1995 p.160-162)

42 PLATT 2011 p.77.

43 KOCH PIETTRE 1996, PLATT 2011 p.78 : « a corresponding process of perception and recognition—*noesis* and *anagnorisis*— from its mortal witnesses ».

44 MANIERI 1998 p.107 : « Gli dei inoltre manifestano la loro volontà in maniera ἐναργής, in modo da non lasciare spazio all'incertezza e all'ambiguità ».

pour le héros seul, *οἷω φαινομένη* (*Il.* I 198). On trouve plusieurs fois l'adjectif *ἐναργής* dans de telles configurations (*Od.* XVI 159-161) :

στῆ δὲ κατ' ἀντίθυρον κλισίης Ὀδυσῆϊ φανείσα·
οὐδ' ἄρα Τηλέμαχος ἴδεν ἀντίον οὐδ' ἐνόησεν,
οὐ γάρ πως πάντεσσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς

Elle se tenait face à la porte de la cabane, visible pour Ulysse,
Mais Télémaque ne la voyait pas en face de lui, ni ne s'en apercevait,
car les dieux n'apparaissent pas du tout bien visibles à tous.

Comme le montre Pietro Pucci, le poète précise seulement que Télémaque ne voit pas Athéna, contrairement à son père et aux chiens qui sont présents (*Od.* XVI 162). Il ne s'agit en rien de dire qu'Ulysse verrait la déesse sous sa véritable forme alors qu'elle apparaîtrait à Télémaque sous un quelconque déguisement⁴⁵. Au contraire, les Phéaciens, grâce à leur proximité avec les dieux, peuvent collectivement voir des dieux, qui leur apparaissent à tous comme *ἐναργεῖς* (*Od.* VII 201). Ce n'est pas pour autant qu'ils peuvent distinguer avec certitude un homme des dieux, puisqu'Alkinoos se demande précisément à cette occasion si Ulysse n'est pas un immortel. Ainsi, les apparitions des dieux se caractérisent par la possibilité qu'ont ceux-ci de choisir à qui ils sont visibles. Cela ne signifie néanmoins pas qu'ils se rendent alors visibles sous une forme plus réelle, plus authentique. Lorsque Nestor propose d'offrir à Athéna une génisse aux cornes d'or (*Od.* III 420), il a certes reconnu la déesse, mais celle-ci avait l'apparence de Mentor, avant de partir, semblable à une orfraie.

Dans un article consacré au lien entre *muthos* et *logos*, à partir du traitement de l'épisode de Crésus par Hérodote, François Hartog propose une définition éclairante de l'*enargeia* : « *enargēs* designates the mode of visibility of what one cannot see, what mortals can no longer see or look at »⁴⁶. Il s'agit donc bien pour les dieux de se rendre visibles, sous une forme ou une autre, et cette visibilité est nécessairement exceptionnelle. Reste que le concept demeure difficile à traduire, et si la définition proposée par Hartog est, selon nous, la plus satisfaisante, ses traductions, « in full light, truly », « visible in person » ne permettent pas d'exprimer avec précision le contenu de cette notion. Selon Hartog, d'Homère à Hérodote, on passe du temps de l'épiphanie au temps des oracles et c'est ainsi

45 PUCCI 1995 p.162.

46 HARTOG 1999 p.189.

que, dans les *Enquêtes*, c'est un oracle qui est qualifié d'ἐναργής⁴⁷. Le divin se manifeste aux hommes de manière visible, directement ou indirectement.

Dans la mesure où les scènes d'apparition ne permettent pas d'apporter une connaissance sur l'apparence des dieux, il apparaît difficile d'établir une liste fixe et exhaustive des épiphanies dans les épopées homériques. Certains passages peuvent ou non être considérés comme des épiphanies, en fonction des critères choisis. Cette absence de consensus repose sur le fait que, comme le souligne à juste titre Verity Platt, le phénomène est par essence lié à une dissonance cognitive : « divine manifestation is itself resistant to human modes of description or classification »⁴⁸. Cette difficulté est d'autant plus importante dans les épopées homériques où les manifestations divines sont le plus souvent peu décrites, non dénuées d'ambiguïtés sémantiques, d'ambivalences voire de contradictions⁴⁹, et où les thèmes du déguisement, de la dissimulation et de la métamorphose s'ajoutent aux procédés poétiques que sont la métaphore et la comparaison, pour brouiller les pistes⁵⁰.

L'usage des comparaisons notamment peut être éclairée par l'étude du corps des dieux et du prétendu anthropomorphisme des dieux grecs par Jean-Pierre Vernant. Le corps des dieux est en effet pensé à partir du corps connu, qu'est le corps des hommes. Il s'agit d'un système symbolique de correspondance où la limitation humaine s'oppose à la plénitude divine⁵¹. Toutefois, du point de vue du langage, cela oblige à utiliser des termes propres à la sphère humaine pour désigner la sphère divine. C'est ainsi que le corps des dieux peut se dire sur le mode de la comparaison. Comme Athéna auprès d'Ulysse (*Od.* XIII 287-289) :

ὡς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξε· δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί
καλῆ τε μεγάλῃ τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη·

Ainsi parla-t-il, et Athéna la déesse aux yeux glauques sourit,
et elle le caressa de la main : sa stature⁵² **était semblable à** celle d'une
femme

47 *Enquêtes* VIII 77.

48 PLATT 2015 p. 493.

49 « This divine presence is characterized by contradictory, ambivalent, and disconcerting elements, both from a formal and from a theological point of view » (PUCCI 1998 p.67).

50 « Epiphanies in homeric epic are similarly resistant to interpretation, characterized by disguise, metamorphosis, and verbal ambiguity » (PLATT 2015 p.495).

51 VERNANT 2007 p.1307-1331.

52 Comme le souligne Vernant, δέμας « désigne non le corps mais la stature, la taille, la charpente d'un individu fait de parties assemblées » (VERNANT 2007 p. 1310).

belle et grande et douée pour des travaux resplendissants

Auparavant, la déesse avait l'apparence d'un jeune garçon (*Od.* XIII 221-225) :

σχεδόθεν δέ οἱ ἦλθεν Ἀθήνη,
 ἀνδρὶ δέμας εἰκυῖα νέω, ἐπιβώτορι μῆλων,
 παναπάλω, οἴοι τε ἀνάκτων παῖδες ἕασι,
 δίπτυχον ἀμφ' ὤμοισιν ἔχουσ' εὐεργέα λώπην·
 ποσσι δ' ὑπὸ λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε, χερσὶ δ' ἄκοντα.

Athéna vint près de lui-même

semblable par sa stature à un jeune homme, berger pour les moutons,
 délicat, tels que sont les fils des rois.

Sur les épaules elle avait une cape double et fine,
 sous ses pieds brillants, des sandales, à la main une flèche.

Alors que le premier passage peut être considéré comme une simple comparaison⁵³, dans le second, Athéna prend bien l'apparence d'un jeune homme mais les seuls éléments concrets de ce déguisement sont ceux qui constituent sa tenue, qu'un mortel aurait tout aussi bien pu revêtir pour changer son apparence. L'apparence de la déesse est volontairement présentée de manière complexe par le poète, dans la mesure où Athéna ressemble à un berger qui ressemblerait à un prince⁵⁴. Le passage d'une comparaison à l'autre est généralement compris comme un changement d'apparence de la déesse, qui ne prendrait sa véritable forme que dans un deuxième temps⁵⁵. Pour que le héros la reconnaisse, il est pourtant nécessaire que celle-ci dise son nom : οὐδὲ σύ γ' ἔγνωσ // Παλλάδ' Ἀθηναίην, « et toi tu n'as même pas reconnu Pallas Athéna » (*Od.* XIII 299-300). En effet, comme le souligne Ulysse, la multiplicité de ses apparences rend la déesse difficilement reconnaissable (*Od.* XIII 311-312) :

ἀργαλέον σε, θεά, γνῶναι βροτῶ ἀντιάσαντι
 καὶ μάλ' ἐπισταμένω· σὲ γὰρ αὐτὴν παντὶ εἴσκεις.

53 PUCCI 1998 p.69 : « « the [...] goddess is described through the rhetorical figure of a simile ».

54 Il est néanmoins possible, comme le suggère HOEKSTRA *ad loc.*, en mentionnant les scholies H et Q que le prince et le berger soient une seule et même personne dans la mesure où les fils de rois pouvaient être chargés de surveiller les troupeaux aussi bien que les villes.

55 PUCCI 1986 p.14 : « Par un fiat divin, Athéna devient elle-même ». Pucci comprend ce passage comme un dévoilement.

Il est dur, déesse, de te reconnaître pour un mortel qui te rencontre en face même s'il s'y connaît bien. Car tu te rends semblable à tous.

Aucune apparence n'est plus vraie qu'une autre, et rien ne nous permet d'affirmer que dans un cas il s'agit d'une comparaison et dans l'autre d'un déguisement ou d'une métamorphose.

Il est un autre passage qui apparaît comme le parangon de l'indétermination du poète sur cette question. À Pylos, Athéna accompagne Télémaque sous l'apparence de Mentor. Elle justifie son départ par la nécessité de ne pas laisser seul l'équipage qui accompagne le jeune homme (*Od.* III 371-373) :

ὥς ἄρα φωνήσασ' ἀπέβη γλαυκῶπις Ἀθήνη
 φήνη **εἰδομένη**· θάμβος δ' ἔλε πάντας ἰδόντας.
 θαύμαζεν δ' ὁ γεραῖός, ὅπως ἴδεν ὀφθαλμοῖσι·

Ainsi parla-t-elle et Athéna aux yeux glauques partit,
ayant l'apparence d'une orfraie. La stupeur saisit tous ceux qui la regardaient.

Et le vieillard s'étonnait de ce qu'il avait vu.

Stephanie West résume la controverse : « Di solito si interpreta l'espressione come una effettiva metamorfosi, ma è sicuramente meglio intenderla come una similitudine volta ad illustrare la partenza di Atena »⁵⁶. Dans l'analyse de cette scène, l'enjeu semble en effet de déterminer si la déesse, qui auparavant avait l'apparence de Mentor, a changé de forme, est visible sous la forme d'un oiseau ou si son prompt départ est comparable à celui d'un oiseau. La question se pose, par exemple, si l'on suit la séparation proposée par Dietrich qui, parmi plusieurs passages, distingue ceux qui relèvent de la comparaison poétique des descriptions « réalistes » d'épiphanyes⁵⁷. Mais il ne propose aucun critère pour distinguer l'apparence de la comparaison. De plus, comme il le remarque à raison, les formules signifiant « comme »

⁵⁶ WEST 1981 *ad loc.* La controverse est telle que, dans la version anglaise du commentaire, elle semble pencher davantage du côté de la métamorphose : « εἰδομένη must mean that the goddess assumes the form of a bird [...] To some scholars, the notion that the Olympians might thus manifest themselves in the guise of birds, of extreme interest to the historian of Greek religion, has seemed to imply unacceptably theriomorphic conceptions of divinity, and the attempt has been made to interpret all such passages as simile » (WEST 1990 *ad loc.*). C'est l'article de Dirlmeier, pour qui la déesse ne se transforme pas en oiseau, qui semble avoir lancé cette controverse (DIRLMEIER 1967).

⁵⁷ « Sometimes, however, as in our first two examples, the ambiguous manner of appearance betrays a poetic simile which did not really intend to describe a realistically conceived epiphany » (DIETRICH 1983 p.56).

ou « semblable » chez Homère peuvent désigner aussi bien une identification qu'une comparaison. La structure du vers 372 montre que le commentaire du poète sur l'apparence de la déesse est étroitement lié à la perception des hommes qui sont présents. Ceux-ci ressentent la même stupeur que celle qui caractérisait la première apparition d'Athéna dans l'*Iliade* sur laquelle nous avons ouvert ce chapitre⁵⁸. Or, qu'est-ce qui, à ce moment, provoque la stupeur des hommes, qui auparavant regardaient sans surprise Athéna-Mentor ? C'est qu'il la perçoivent d'une nouvelle manière. Il n'est pas nécessaire de considérer que la déesse se transforme en oiseau ; ce qui compte c'est que les hommes, à ce moment, la perçoivent comme telle, que ce soit du fait de sa vitesse ou de son aspect. Or il s'agit bien là du point central de la scène. Comme le montre Pietro Pucci, l'importance des scènes d'épiphanie ne réside pas dans la représentation des dieux : « it presents not the imaginary and superhuman world of the invisible gods, but the divine as it manifests itself to men »⁵⁹. Dans la mesure où l'importance du passage repose sur l'effet produit par le dieu sur les hommes, effet qui relève du *θάμβος* et du *θαῦμα*, c'est bien sur la perception qu'insistent ces deux vers. La déesse est perçue comme un oiseau. Qu'il s'agisse d'une comparaison ou d'une métamorphose a, au final, peu d'importance. Si l'apparence des dieux dans l'épopée repose essentiellement sur sa dimension relationnelle et sur la manière dont ils choisissent d'être perçus, ou non, par les hommes, il n'y a pas à statuer sur une éventuelle transformation : ce que perçoivent les Achéens sont des qualités, que l'on peut imaginer être la vitesse, la légèreté, le vol, propres à une orfraie qu'Athéna incarne au moment de son départ⁶⁰. L'incertitude laissée par la tournure employée par le poète correspond au flou et à l'ambiguïté dans les descriptions des dieux⁶¹. Notre perception de cette ambiguïté n'est pas liée à l'ignorance qu'aurait le lecteur moderne de l'apparence des dieux grecs, comme le propose Renée Koch Piettre, mais au fait que l'on néglige souvent l'importance relationnelle des apparitions divines. Selon cette dernière, poète, auditeurs et héros de l'épopée partageraient une connaissance commune sur l'apparence des dieux qui rendrait inutile

58 Il n'y a aucune raison de considérer que Nestor ne ressent pas le même sentiment que les autres, parce qu'il aurait déjà vu de nombreuses épiphanies, et ne s'étonne que de ce que la déesse soit si proche d'un héros aussi jeune que Télémaque (scholies E,M,Q).

59 PUCCI 1998 p.76.

60 PUCCI 1986 p. 26 : « Il se peut bien que l'ambivalence du langage épique corresponde à une ambivalence réelle même pour le poète et son auditoire ». La deuxième hypothèse qu'il propose dans la suite de la phrase paraît en revanche peu satisfaisante : « en second lieu, le passage ne cachant aucunement sa force fictionnelle, l'inouï est toujours possible puisque le référent est fictif ou employé fictivement ». Le repli derrière le caractère fictif de l'épopée rend vaine toute tentative d'interprétation d'Homère d'un point de vue religieux.

61 DIETRICH 1983 p.53 : « Surprisingly, accounts in Homer of actual divine manifestations are far from clear ». L'argument de Dietrich repose sur l'idée que la plupart du temps le dieu n'est pas réellement présent dans la sphère humaine. Pour lui, il s'agit essentiellement d'effets poétiques et on ne peut rien apprendre sur les dieux à partir des épiphanies homériques.

davantage de précision mais excluait, de fait, le lecteur moderne⁶². Nous pensons au contraire que l'embarras du lecteur moderne face à l'apparence des dieux correspond à l'incertitude liée à l'apparence des dieux. Les héros peuvent certes avoir une idée de ce à quoi ressemblent les dieux, mais celle-ci est très imprécise. C'est ainsi qu'un mortel peut parfois être pris pour un dieu, et un dieu pour un mortel. Il n'existe pas de critère infaillible, et ce, malgré l'affirmation péremptoire d'Ajax (*Il.* XIII 71-72) :

ἴχνια γὰρ μετόπισθε ποδῶν ἠδὲ κνημῶν
ρεῖ' ἔγνω ἀπιόντος· ἀρίγνωτοι δὲ θεοὶ περ·

Car les traces de ses pieds et de ses jambes derrière lui,
je les ai facilement reconnues, alors qu'il s'en allait. Car les dieux sont faciles
à reconnaître.

Pour s'adresser aux deux Ajax, Poséidon avait pris la stature de Calchas (*Il.* XIII 45). Or le héros ne reconnaît le dieu qu'*a posteriori*, alors qu'il est déjà parti. Janko souligne à juste titre la fanfaronnade du héros⁶³. Comme le montrent Burkert et Vernant, ce sont les traces qui permettent de reconnaître le dieu, et précisément pas son apparence⁶⁴. Verity Platt propose une interprétation très éclairante du syntagme ἴχνια ποδῶν ἠδὲ κνημῶν qui a posé problème : comment en effet, les jambes laisseraient-elles des traces⁶⁵ ? Elle suggère que l'étrangeté de l'expression soit ici délibérée et exprime la difficulté à dire l'expérience du divin : « The poet is forced to twist the conventions of poetic diction in order to convey the ineffable, readily exposing the limitations of language ». L'expérience de l'épiphanie se caractérise par la difficulté de sa transmission⁶⁶. C'est la raison pour laquelle l'auditeur est finalement placé dans la même position que le héros épique : pour lui aussi, le dieu est difficile à voir, à visualiser.

Les scènes dites épiphoniques ne permettent donc pas d'en savoir plus sur l'apparence des dieux. Et quoique de telles scènes aient pu être rapprochées des représentations figurées de la statuaire classique⁶⁷, on ne peut expliquer les premières à partir des secondes comme

62 KOCH PIETTRE 1996 p.153.

63 JANKO 1992 *ad loc.*

64 BURKERT 1985 p.186, VERNANT 2007 p.1324-1325.

65 Sur les différentes hypothèses pour l'interprétation de ἴχνια voir KOCH-PIETTRE 1996 p.53-62.

66 PLATT 2011 p.79-81. Voir aussi PLATT 2011 p.93 : « The continual movement of divinities between bodies in the Homeric poems begs the question of what divine *eidea* actually constitute. On this, the poets fall silent ».

67 RICHARDSON 1974.

semble le proposer Deborah Steiner : « in their conceits, the poets anticipate and match the strategies adopted by statue-makers when they come to fashion images that are supremely beautiful, larger-than-life, and shining with an otherworldly radiance »⁶⁸. Or ces critères ne correspondent pas tant aux apparitions divines des épopées homériques qu'à la description d'Arès et Athéna tels que les façonne Héphaïstos sur le bouclier d'Achille. Il est en effet intéressant de remarquer que le texte homérique lui-même introduit la question de la représentation iconographique des dieux, lors de la description de la fabrication du bouclier par Héphaïstos (*Il.* XVIII 516-519) :

ἤρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
 ἄμφω χρυσεῖω, χρύσεια δὲ εἴματα ἔσθην,
 καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὡς τε θεῶ περ
 ἄμφις ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπολίζονες ἦσαν.

À leur tête sont Arès et Pallas Athéna,
 tous les deux en or, vêtus d'un manteau d'or
 beaux et grands avec des armes, comme des dieux précisément
 à part⁶⁹, remarquables, et les soldats étaient plus petits.

Dans son étude sur la dimension ekphrastique du bouclier, d'Achille, Becker montre bien que, dans ce passage, l'attention est portée sur l'objet (*opus ipsum*) et davantage que sur la réalité représentée sur l'objet (*res ipsae*)⁷⁰. Il s'arrête notamment sur l'usage de l'adjectif χρύσεος, qui n'est jamais utilisé dans l'épopée pour décrire les dieux eux-mêmes mais seulement des objets qu'ils manipulent ou qui leur sont liés : « the adjective “golden” cannot help but remind one of the metallic medium [...] An effect of calling these gods “golden” in this ekphrasis is that we imagine both the gods and the depictions of the gods »⁷¹. Plus généralement, le vocabulaire ici utilisé n'est pas celui que l'on trouve dans la

68 STEINER 2001 p.99.

69 L'adverbe ἄμφις n'est pas aisé à analyser. Plutôt que de suivre Eustathe qui suggère que les dieux sont représentés chacun d'un côté (EUSTATHE *ad loc.* : ἀμφοτέρωθεν), nous pensons, avec Leaf et la plupart des commentateurs modernes qu'il faut plutôt le comprendre comme « à part » et qu'il exprime l'opposition entre acteurs humains et divin (LEAF 1900 *ad loc.*). Pour Chantraine, les deux interprétations sont possibles (*GH* II §127).

70 Pietro Pucci a un raisonnement inverse : il affirme d'abord, à la suite de Leaf, que cette représentation forgée n'est pas de type grec mais plutôt assyrien ou égyptien, du fait de la différence de taille entre hommes et dieux. Les dieux sont pourtant souvent représentés plus grands que les hommes sur les vases grecs, mais on peut en effet penser que le texte homérique indique une différence significative. Pour Pucci les dieux sont ici représentés « à la mesure de leur être, c'est-à-dire, de l'être qu'on leur imagine » (PUCCI 1986 p.17-18).

71 BECKER 1995 p.118. Contrairement à l'adjectif χάλκεος, utilisé pour Arès, mais nous verrons plus loin que sa valeur n'est pas descriptive (I.1.5).

narration épique. Ainsi de l'association des adjectifs *καλός* et *μέγας* qui certes traduit l'impression d'ensemble qui ressort des manifestations divines mais n'est pas fréquente⁷². De même l'adjectif *ὑπολίζων* est un hapax dans l'épopée⁷³ et si *ἀρίζηλος* apparaît dans cinq autres occurrences, ce n'est jamais dans des scènes qui correspondent aux critères de l'épiphanie. L'adjectif désigne un objet remarquable, qui attire l'attention, par son aspect visuel ou par le bruit qu'il produit. On le trouve dans des comparaisons, pour qualifier le foudre de Zeus⁷⁴ ou le son d'une trompette⁷⁵. Ainsi, le caractère remarquable dénoté par *ἀρίζηλος* semble plutôt être de l'ordre du *σῆμα*. C'est de cette manière qu'est défini le foudre de Zeus au chant XIII et l'adjectif vient aussi qualifier le serpent d'Aulis (*Il.* II 318)⁷⁶. Un dernier élément semble indiquer la volonté du poète de distinguer entre l'objet manufacturé et les dieux eux-mêmes. En effet il introduit une comparaison pour le moins déroutante, puisque Arès et Athéna sur le bouclier sont « comme des dieux ». L'expression n'a pas retenu l'attention des commentateurs, sans doute parce qu'ils la comprennent, non comme une comparaison mais avec un sens causal. C'est-à-dire qu'ils considèrent que c'est leur statut de dieu qui explique leur apparence remarquable. Il en est ainsi de la traduction de Mazon, « comme dieux », ou encore de celle de Lattimore, « being divinities ». La scholie B invite toutefois à s'arrêter sur cette expression. Celle-ci est rapprochée de *ῥεῖα μάλ' ὥς τε θεός* qui vient qualifier une action d'Aphrodite en *Il.* III 381 et d'Apollon en *Il.* XX 444. Il s'agit de la valeur causale de *ὥς*, bien définie par Chantraine qui traduit le premier passage par « en déesse qu'elle était »⁷⁷. Pourtant la présence de la particule *περ* nous oriente plutôt à comprendre *ὥς* comme introduisant une comparaison : « dans tous les cas [que *ὥς* et *περ* soient disjoints ou non], *περ* souligne et précise la comparaison »⁷⁸. On doit alors comprendre que la représentation des dieux sur le bouclier est comparée à l'apparence des dieux. De même que Télémaque affirme que Nestor lui apparaît comme un dieu⁷⁹. Arès et Athéna ne sont pas remarquables parce qu'ils sont des dieux mais parce qu'on les représente comme des dieux. Le poème

72 On la retrouve en revanche dans la description des compagnons d'Ulysse quand Circé, après les avoir transformés en pourceaux, leur redonne forme humaine (*Od.* X 396). Deborah Steiner rapproche également ce passage de la transformation d'Ulysse par Athéna chez les Phéaciens en *Od.* VI 229-235 (STEINER 2001 p.98). Toutefois la formule est assez éloignée : *μείζονά τ' εἰσιδέειν και πάσσονα*. Le verbe *εἰσιδέειν*, notamment, vient sous-entendre la présence d'un spectateur, d'une mise en relation que l'on ne trouve pas au chant XVIII de l'*Iliade*.

73 Certains commentateurs proposent de lire *ὑπ' ὀλίζονες*. L'expression n'a pas non plus d'équivalent chez Homère (LEAF 1900 *ad loc.*, EDWARDS Date *ad loc.*). Voir également *GH* II §118.

74 *Il.* XIII 244, XXII 27.

75 *Il.* XVIII 219 et 221. Le comparé est alors les cris d'Achille et d'Athéna et la clameur de l'armée provoquée par Athéna.

76 La dernière occurrence se trouve en *Od.* XII 143 quand Ulysse arrête son récit au point que les Phéaciens connaissent, pour éviter de raconter ce qu'ils savent déjà.

77 *GH* II §371.

78 *GH* II §371.

79 *Od.* III 246 : *ὥς τέ μοι ἀθανάτοις ἰνδάλλεται εἰσοράασθαι*, « à le voir, il m'apparaît semblable aux immortels ».

établit ainsi une distinction entre les dieux et leur représentation figurée, quand bien même cette représentation se trouve sur un artefact créé par un dieu⁸⁰. Le poète distingue ici la représentation des dieux telle qu'il la propose d'une représentation iconographique, sans toutefois proposer que l'une soit moins problématique que l'autre⁸¹.

Jean-Pierre Vernant a bien souligné, pour la question du corps, et en particulier du corps des dieux, l'importance de sa dimension relationnelle, en ce qu'il est le lieu du rapport à autrui. Les interventions des dieux dans la sphère humaine chez Homère n'ont pas pour but une reconnaissance du dieu, une mise en contact de tel héros avec tel dieu. Toutes les interventions sont motivées par les besoins de l'action. Le dieu s'adresse au héros non pour se faire voir par lui mais pour intervenir concrètement. Dans cette perspective, la notion d'épiphanie ne permet pas d'apporter une réponse claire à la question de l'apparence des dieux dans les épopées homériques. Au contraire, le terme épiphanie isole des phénomènes qui ne se distinguent pas radicalement d'autres formes de manifestation divine comme le montrera l'étude de la dimension relationnelle et sensorielle d'un large spectre d'interventions divines dans la sphère humaine. Il ne s'agira plus de déterminer sous quelle forme se manifestent les dieux mais quels effets ils provoquent, qui les rendent reconnaissables.

1.1.3 Être affecté par la présence des dieux

Que les dieux établissent un contact direct avec les hommes ou qu'ils leur envoient un signe, le poète mentionne toujours la réaction des destinataires. Et, dans les deux cas, cette réaction est de l'ordre de l'étonnement et de la stupeur, c'est-à-dire du *θαῦμα* et du *θάμβος*. Le *θάμβος* peut s'emparer aussi bien d'un héros individuel que d'un groupe d'hommes. Il est l'expression d'une forte stupeur qui saisit un homme. Les occurrences de l'épopée ne permettent néanmoins pas de donner le sens fort de « crainte révérencielle » proposé par Jean-Pierre Vernant⁸². Cette expression cherche sans doute à exprimer la dimension religieuse d'un tel sentiment mais est plus précise et plus restrictive que l'usage du terme dans les épopées homériques. Ainsi la manière dont Achille s'adresse à Athéna après avoir vu la déesse et ressenti le *θάμβος* exprime peu de crainte et peu de révérence (*Il.* I 202-205). Il s'agit d'un sentiment qui s'empare des hommes dans des circonstances particulières et le laisse

80 La relation problématique entre l'objet et sa représentation est soulignée par Reinhardt : « Kunst und Gegenstand sind einander gemäß : schön sind die Götter [...] Aber was ist hier schön, das Kunstwerk oder das, was dargestellt ist? » (REINHARDT 1961 p.401)

81 PLATT 2011 p.28-29 : « visual and textual artefacts seldom treat the relationship between epiphany and representation as unproblematic; rather, they acknowledge and even celebrate the enduring problems of cognition, interpretation and mediation that are intrinsic to each phenomenon ».

82 VERNANT 2007 p.1326.

pour un instant immobile⁸³. Cette stupeur dont Cléo Carastro a montré qu'elle est presque toujours, dans les épopées homériques, la conséquence d'une vision⁸⁴, est ressentie à l'occasion d'une manifestation divine. Cette présence divine peut prendre différentes formes. Il peut s'agir d'un dieu qui est directement en présence d'un homme et que celui-ci reconnaît : Achille reconnaît Athéna (*Il.* I 199), Hélène reconnaît Aphrodite (*Il.* III 398), Télémaque reconnaît Athéna (*Od.* I 323), les Achéens reconnaissent Athéna alors qu'elle s'éloigne, sous la forme d'une orfraie (*Od.* III 372). Tous ces passages sont caractérisés par le fait que la stupéfaction est liée à la reconnaissance de l'identité de la divinité et que celle-ci n'est pas nécessairement immédiate⁸⁵. La stupeur n'est donc pas directement liée à l'apparence du dieu, au fait qu'il serait particulièrement brillant ou imposant mais bien à sa présence même en tant que dieu, à la reconnaissance de l'irruption du divin dans la sphère humaine. Dans les quatre passages mentionnés, les déesses ont, et parfois conservent, une apparence humaine. Au contraire, au chant IV de l'*Iliade*, quand les soldats voient et reconnaissent Athéna sur le champ de bataille (*Il.* IV 79), celle-ci, envoyée par Zeus, est alors comparée à un astre. En cela, ce passage est proche de ceux où le *θάμβος* s'empare des hommes au spectacle d'un signe envoyé par Zeus qu'il s'agisse de la foudre, qui produit un effet à la fois visuel et auditif (*Il.* VIII 77), ou d'aigles (*Od.* II 155). Enfin, un dernier passage implique la présence d'un dieu : dans le dernier livre de l'*Odyssée*, Agamemnon et Achille sont stupéfaits de voir les prétendants arriver dans l'Hadès, accompagnés d'Hermès (*Od.* XXIV 101), sans que l'on puisse préciser si c'est le spectacle des prétendants ou celui du dieu qui provoque chez eux une telle réaction. En effet, il y a, dans les épopées homériques, un nombre significatif de passages où le *θάμβος* est provoqué par un homme. Pour autant, nous suivons l'objection que fait Carastro à la thèse de Chantraine. Ce dernier considère que *θάμβος* et ses dérivés « ne sont pas chargés d'une valeur religieuse particulière »⁸⁶. Non seulement le *θάμβος* se caractérise par un mode d'action, celui de l'entrave, qui est propre aux dieux⁸⁷, mais, le plus souvent, même quand c'est la vue d'un être humain qui provoque la stupéfaction, ce sentiment est lié à la présence divine⁸⁸. Il s'agit, par exemple, de la réaction de Télémaque à la vue d'Ulysse dont l'apparence vient d'être transformée et magnifiée par Athéna (*Od.* XVI 178). Quand un héros fait l'objet du *θάμβος*, c'est fréquemment juste après avoir été en contact avec une divinité, le plus souvent Athéna qui donne des conseils à ses

83 CARASTRO 2006 p.84-85.

84 Sauf en *Od.* I 360 (il s'agit de la réaction de Pénélope à un discours de Télémaque), IV 638 (réaction des prétendants à un discours de Noémon).

85 Elle l'est seulement dans le premier de ces trois passages. Les verbes utilisés sont, respectivement, *γινώσκειν*, *νοεῖν* et *οἶσθαι*. Pour le dernier passage, aucun verbe ne désigne explicitement cette reconnaissance, mais elle est exprimée ensuite dans le discours de Nestor.

86 DELG s.v. *θάμβος*.

87 CARASTRO 2006 p.84-85.

88 PRIER 1989 p.85 : « Amazement predicates a proto-object, a god's involvement ».

protégés (*Od.* I 360, XVII 367, XXIV 394). À la fin de l'*Iliade*, Priam provoque un effet remarquable sur Achille et ses compagnons (*Il.* XXIV 477-484) :

τοὺς δ' ἔλαθ' εἰσελθὼν Πρίαμος μέγας, ἄγχι δ' ἄρα στάς
 χερσὶν Ἀχιλλῆος λάβε γούνατα καὶ κύσε χεῖρας
 δεινὰς ἀνδροφόνους, αἳ οἱ πολέας κτάνον υἴας.
 ὡς δ' ὅτ' ἄν ἄνδρ' ἄτη πυκινὴ λάβη, ὅς τ' ἐνὶ πάτρῃ
 φῶτα κατακτείνας ἄλλων ἐξίκετο δῆμον
 ἀνδρὸς ἐς ἀφνειοῦ, **θάμβος** δ' ἔχει εἰσορόωντας,
 ὡς Ἀχιλεὺς **θάμβησεν** ιδῶν Πρίαμον θεοειδέα.
θάμβησαν δὲ καὶ ἄλλοι, ἐς ἀλλήλους δὲ ἴδοντο.

Il ne se rendirent pas compte que le grand Priam entrait, et alors qu'il se tenait tout près,
 il saisit de ses mains les genoux d'Achille et embrassa les mains terribles du meurtrier, qui lui avaient tué tant de fils.
 Comme quand la lourde Folie s'empare d'un homme, qui, dans sa patrie, a tué un un homme et arrive chez un autre peuple,
 auprès d'un homme. **La stupeur** prend ceux qui le voient,
 de même Achille **fut pris de stupeur** en voyant Priam, dieu à voir,
 et **furent** aussi **pris de stupeur** tous les autres, et ils se regardèrent les uns les autres.

L'insistance du poète sur le *θάμβος* est accompagné d'échos sémantiques qui mettent l'accent sur le rôle central de la vision. Si Priam provoque un tel effet sur Achille et ses compagnons, c'est parce que sa présence dans le camp achéen aurait été impossible sans l'intervention d'un dieu. Et en effet le Troyen vient de quitter Hermès qui a accompagné toute sa traversée. La simple présence de Priam est le signe incontestable d'une intervention du dieu. Et c'est peut-être ainsi également qu'il faut lire l'épithète *θεοειδής* : si Priam ressemble à un dieu c'est parce qu'il laisse voir la présence d'un dieu⁸⁹. La comparaison avec un meurtrier est étonnante et on a pu considérer qu'il s'agissait de ces comparaisons inversées où comparant et comparé se retrouvent dans des situations inverses, le meurtrier servant ici de comparant à celui qui est devant le meurtrier de ses fils⁹⁰. On peut également

89 Prier suggère la traduction « for he was like the gods to look upon face-to-face » (PRIER 1989 p.86).

90 RICHARDSON 1993 *ad loc.*, MOULTON 1977 p.114-116. Cet aspect est déjà noté par EUSTATHE *ad loc.*

comparer la longueur du voyage qui a été fait, le fait que l'homme n'est pas attendu⁹¹, et l'écart qui existe entre le statut de l'exilé et celui de l'homme opulent. Mais pourquoi donc l'arrivée d'un meurtrier provoquerait-elle de la stupéfaction⁹² ? Tout d'abord, on peut remarquer que l'action initiale du meurtrier, tout comme celle de Priam, est avant tout le fait d'un dieu : c'est Atè, la Folie qui est à l'origine de son action. D'autre part, même si aucun rituel de purification n'est mentionné, on peut faire l'hypothèse que le traitement des homicides requiert l'intervention des dieux⁹³. Ainsi, la stupéfaction liée à la présence de Priam a une origine divine. Ce n'est pas Priam qui suscite cette réaction, mais la prise en compte, avec un moment de décalage, de la présence divine dans la sphère humaine.

Il est un autre passage de l'*Iliade* où la sphère sémantique du θάμβος est particulièrement présente : il s'agit des jeux funéraires en l'honneur de Patrocle. À trois reprises, le peuple spectateur est saisi de stupeur : durant la lutte, le combat à la lance et le tir à l'arc. À première vue, les dieux n'interviennent pas à cette occasion et seule l'excellence des héros explique la stupéfaction du public. Ainsi, lors du combat à la lance, Ajax et Diomède s'affrontent et l'ensemble des Achéens est pris de stupeur alors que tous deux arrivent au milieu d'eux, après s'être équipés (*Il.* XXIII 815). Plus tôt, les Achéens ont eu une réaction semblable lors de la lutte entre Ulysse et Ajax. Le combat est égal, jusqu'à ce qu'Ajax prononce des paroles qui ont pour objectif d'exhorter son adversaire aussi bien que lui-même (*Il.* XXIII 723-724) :

διογενὲς Λαερτιάδη πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ
ἢ μ' ἀνάειρ', ἢ ἐγὼ σέ· τὰ δ' αὖ Διὶ πάντα μελήσει.

Race de Zeus, fils de Laërte, Ulysse aux mille tours,
soulève-moi ou c'est moi qui te soulève. Dans tous les cas, sera l'affaire de
Zeus.

91 MACLEOD 1984 *ad loc.*, PARKER 1990 p.135 n.124.

92 De fait une semblable scène de supplication d'un exilé est présentée dans l'*Odyssée*, quand Théoclymène raconte son histoire à Télémaque et lui demande de l'accueillir, mais ce dernier ne manifeste ni stupeur ni étonnement particuliers (*Od.* XV 272-278).

93 Certes les poèmes homériques ne font jamais explicitement mention de la nécessité d'une purification après un homicide. Le schéma qui prévaut est celui de l'exil, de la supplication et de la réintégration dans une nouvelle communauté (GIORDANO 1999 p.96-107, GIORDANO 2014). On ne peut considérer que la mention de l'exil et de la supplication suffise à sous-entendre qu'une purification rituelle suivrait (GIORDANO 1999 p.98 *contra* AUBRIOT-SEVIN 1992 p.415). Parker souligne néanmoins que l'absence d'attestation dans les poèmes homériques n'est pas une preuve de l'inexistence de la pratique à l'époque archaïque (PARKER 1990 p.135). Un passage de l'*Odyssée* pourrait aller dans le sens contraire : en *Od.* XXII 481-482, Ulysse demande à la nourrice d'apporter du soufre pour faire des fumigations (EDMONDS 2013 p.232). Parker considère que c'est son palais et non sa personne qu'Ulysse cherche alors à purifier (PARKER 1990 p.114 n.39). Sur le μίασμα dont est porteur le meurtrier, voir DETIENNE 1996. Voir également la scholie T.

La première tentative d'Ajax, qui se soldera par un échec, alors qu'Ulysse remportera ensuite le concours, provoque la stupeur. Quoiqu'aucun dieu ne soit intervenu, on peut faire l'hypothèse que la mention de Zeus par Ajax n'est pas sans lien avec ce sentiment. Mais c'est la dernière occurrence du terme, lors de l'épreuve de tir à l'arc qui permettra d'éclairer le mieux le θάμβος à l'œuvre pendant les jeux funéraires. Teucros y est opposé à Mérion, lequel est désigné par le sort pour être le premier à tirer. La mention rapide de la procédure de tirage au sort, avec des κλήροι (*Il.* XXIII 861-862), que l'on ne retrouve pas pour toutes les épreuves, est déjà le signe de l'intervention des dieux dans la compétition⁹⁴. L'épreuve est ensuite marquée par une intervention aussi inattendue qu'injustifiée de la part d'Apollon (*Il.* XXIII 862-869) :

Τεῦκρος δὲ πρῶτος κλήρω λάχεν· αὐτίκα δ' ἰὸν
 ἤκεν ἐπικρατέως, οὐδ' ἠπειλήσεν ἄνακτι
 ἀρνῶν πρωτογόνων ῥέξειν κλειτὴν ἑκατόμβην.
 ὄρνιθος μὲν ἄμαρτε· μέγηρε γάρ οἱ τό γ' Ἀπόλλων.
 αὐτὰρ δὲ μήρινθον βάλε παρ πόδα, τῇ δέδετ' ὄρνις·
 ἀντικρὺ δ' ἀπὸ μήρινθον τάμε πικρὸς οἴστος.
 ἦ μὲν ἔπειτ' ἦϊξε πρὸς οὐρανόν, ἦ δὲ παρείθη
 μήρινθος ποτὶ γαῖαν· ἀτὰρ κελάδησαν Ἀχαιοί.

Teucros le premier fut désigné par le sort. Aussitôt
 il lança sa flèche de toutes ses forces et ne promit pas au prince
 de lui offrir une insigne hécatombe d'agneaux premiers-nés.
 Il manqua l'oiseau, car Apollon trouva que c'était trop pour lui
 mais il atteignit près de la patte la corde qui attachait l'oiseau,
 la flèche amère coupa la corde en plein milieu.
 puis la colombe fila vers le ciel, et la corde retomba
 à terre ; et les Achéens de pousser un cri.

Nulle part ailleurs dans les jeux funéraires, ni même sur le champ de bataille, un homme n'est puni pour n'avoir pas fait ou promis de sacrifice. L'archer est confronté à un surgissement de la divinité. Le mode d'intervention du dieu n'est absolument pas précisé. Le

⁹⁴ Sur la dimension religieuse du tirage au sort voir DEMONT 2000. Il fait remarquer que dans le déroulement de la scène typique qu'est le tirage au sort, la prière aux dieux n'est pas toujours mentionnée par le poète, peut-être parce qu'elle va de soi (DEMONT 2000 p.304 n.19).

verbe *μεγαίρειν* ne désigne pas un simple refus, comme certaines traductions peuvent le laisser penser. Ce terme, dérivé de l'adjectif *μέγας*, est peu aisé à interpréter. Dans la majorité de ses occurrences homériques, c'est un dieu qui en est le sujet et qui ne permet pas à un mortel d'atteindre son but : Poséidon à Adamas (*Il.* XIII 563), Zeus à Teucros (*Il.* XV 473), et enfin Apollon à Teucros encore, dans notre passage. Selon Chantraine, il s'agit de « regarder comme excessif » d'où « refuser, ne pas permettre »⁹⁵. Est-ce un comportement qui est considéré comme excessif ou une prétention ? Dans les trois cas, les héros ne se comportent en rien de manière excessive, ils accomplissent les actions habituelles pour le combat ou les jeux. Il s'agit plutôt alors d'une prétention excessive d'un héros qui croit pouvoir mener à bien une action sans l'aide des dieux. Teucros est un des archers les plus reconnus du camp achéen et, à ce titre pourrait prétendre à la victoire⁹⁶. Mérion, qui succède à Teucros, pense à promettre au dieu une telle hécatombe et atteint sa cible (*Il.* XXIII 870-881) :

σπερχόμενος δ' ἄρα Μηριόνης ἐξείρυσε χειρὸς
τόξον· ἀτὰρ δὴ οἷστον ἔχεν πάλαι, ὡς ἴθυνεν.
αὐτίκα δ' ἠπειλήσεν ἐκηβόλω Ἀπόλλωνι
ἀρνῶν πρωτογόνων ῥέξειν κλειτὴν ἑκατόμβην.
ὑψι δ' ὑπὸ νεφέων εἶδε τρήρωνα πέλειαν·
τῆ ρ' ὄ γε δινεύουσαν ὑπὸ πτέρυγος βάλει μέσσην,
ἀντικρὺ δὲ διήλθε βέλος· τὸ μὲν ἄψ ἐπὶ γαίῃ
πρόσθεν Μηριόναο πάγη ποδός· αὐτὰρ ἦ ὄρνις
ἰστῶ ἐφεζομένη νηὸς κυανοπρώροιο
αὐχέν' ἀπεκρέμασεν, σὺν δὲ πτερὰ πυκνὰ λίασθεν.
ὠκύς δ' ἐκ μελέων θυμὸς πτάτο, τῆλε δ' ἀπ' αὐτοῦ
κάππεσε· λαοὶ δ' αὖ θηεῦντό τε θάμβησάν τε.

Sans tarder Mérion lui prit de la main

l'arc ; mais il tenait déjà la flèche, pendant que Teucros visait.

95 *DELG* s.v. *μέγας*.

96 Les autres occurrences sont plus difficiles à interpréter car elles ne suivent pas le même schéma d'une action humaine dont l'aboutissement est empêchée par un dieu. En effet, dans les autres passages, ce verbe est mentionné lors d'un dialogue, à la première personne du singulier et à la forme négative. Il s'agit alors d'un homme ou d'un dieu qui ne refuse pas de faire quelque chose, c'est-à-dire qui ne considère pas excessif de le faire : Héra accepte que Zeus détruise ses villes (*Il.* IV 54), Agamemnon accepte la proposition de Priam de prendre le temps d'enterrer les morts, il prend alors Zeus à témoin (*Il.* VII 408), Athéna sous l'apparence de Mentor dit que ce n'est pas tant le comportement des prétendants qu'elle considère comme excessif, car il sera puni plu tard, mais celui du peuple qui accepte en silence de tels débordements (*Od.* II 235), Ulysse affirme qu'il ne refuse pas de se mesurer aux Phéaciens, à l'exception de son hôte (*Od.* VIII 206).

Aussitôt il promet à l'archer Apollon
 de lui offrir une insigne hécatombe d'agneaux premiers-nés.
 Très haut sous les nuages il vit la timide colombe.
 Il la frappa en plein milieu, sous l'aile, tournoyante,
 le trait la transperça. Il retomba sur la terre
 et se ficha au pied de Mérion. Alors l'oiseau
 se posa sur le mât de la nef à la proue cyan,
 pendue par son cou, ses ailes denses pendantes.
 Brusquement l'ardeur s'envola de son corps et loin du mât,
 il tombe. L'armée le contempla et **fut prise de stupeur**.

Le lien de causalité entre la promesse de l'hécatombe et la réussite au concours est fortement souligné par le poète, du fait de l'opposition entre les deux archers. Toutefois, Apollon n'intervient pas directement sur le champ de bataille et il n'est pas dit qu'il guide ni qu'il écarte les flèches, comme peuvent parfois le faire les dieux pendant le combat. Ainsi la stupéfaction qui s'empare de l'armée n'est pas le résultat de la vision d'un dieu mais réside dans le spectacle d'un événement où la présence d'un dieu se fait sentir. Ici, contrairement à la scène de l'arrivée de Priam, nul événement hors du commun. Tout aurait pu se dérouler sans la présence d'un dieu. C'est uniquement la réaction des spectateurs qui est le gage de l'intervention divine. On ne sait si ceux-ci savent qu'une prière a été prononcée, même si cela est probable puisqu'en Grèce les prières étaient prononcées à haute voix⁹⁷. Toutefois, les *λαοί* ne voient pas Apollon, ils ne savent pas qu'il est à l'origine de la victoire de Mérion, mais ils ressentent la présence du dieu et en subissent les effets. Ce qui s'opère dans ce passage est une actualisation du dieu. La mention de son nom par l'aède permet tout d'abord de faire entrer le divin dans une scène dont il était absent. La scène est particulièrement frappante, notamment du fait de la description précise de la chute de la flèche et de la colombe, des mouvements ascendants – des deux flèches et de la colombe – puis descendants – de la corde, de la flèche de Mérion et de la colombe. Cette description crée un suspens temporel qui confirme l'impression que les événements n'ont pas seulement une dimension humaine. Seule la présence d'Apollon peut rendre compte du caractère exceptionnel d'un tel spectacle. L'effet est rendu encore plus saisissant par le fait que le dieu n'est pas représenté : son action peut donc se manifester partout, dans le vol de la colombe après le tir de Teucros, comme dans le vol de la flèche de Mérion et, en dernier lieu, dans la réaction des spectateurs qui se présente comme la reconnaissance et l'attestation de sa présence. Sans intervenir

⁹⁷ AUBRIOT-SÉVIN 1992, PULLEYN 1997.

directement, Apollon devient un agent de l'action. Sans apparaître aux hommes, il fait irruption et surgit sur la scène épique. La dimension rituelle des jeux funéraires peut expliquer l'importance du thème du θάμβος dans cet épisode où la présence des dieux se fait sentir, de manière régulière, parmi les Achéens⁹⁸.

Ainsi, le θάμβος manifeste une réaction face à une intervention divine dans la sphère humaine, que celle-ci soit directement visible aux spectateurs ou qu'elle soit rendue manifeste par les actions ou, plus rarement, par les paroles d'un homme⁹⁹. Les hommes reconnaissent qu'un événement n'a pu avoir lieu sans une intervention divine. Leur réaction, qui n'est pas nécessairement de la crainte chez Homère, mais est liée à une perception visuelle ou, rarement, auditive, a un effet physique immédiat : les hommes sont momentanément paralysés. C'est la raison pour laquelle Cléo Carastro a rapproché le θάμβος de la sphère du θέλγειν, qui relève du mode d'action de certains dieux¹⁰⁰. Mais ici l'entrave n'est pas directement le fait du dieu. Le dieu intervient, manifeste sa présence pour une raison ou une autre, mais sans avoir pour but de provoquer la stupeur. On remarque que le substantif θάμβος est toujours sujet et l'être qui le subit objet, le verbe utilisé étant ἔχειν ou αἰρεῖν. De même il n'existe pas de verbe signifiant « provoquer le θάμβος » puisque θαμβεῖν signifie au contraire l'éprouver. Le thème du θάμβος vient préciser non tant la manière dont le dieu agit mais l'effet que sa présence provoque sur les hommes

Le θαῦμα est également un thème central pour comprendre le lien qui unit hommes et dieux dans les épopées homériques. Comme le souligne Christine Hunzinger, il ne désigne pas alors le sentiment mais l'objet du sentiment¹⁰¹. Le terme est lié lui aussi au sens de la vue, comme le montrent l'expression θαῦμα ιδέσθαι et le complément ὀφθαλμοῖσιν¹⁰² qu'on lui trouve souvent associé. De plus, le verbe θαυμάζειν peut être combiné à l'expression du θάμβος. Néanmoins, l'expression θαῦμα ιδέσθαι n'est pas liée de manière explicite à la sphère divine. On la trouve pour désigner un certain nombre d'artefacts, humains ou divins, à

98 NAGY 1994, SEVERI 2014.

99 Deux occurrences de θαμβεῖν restent à mentionner. Dans la première, le verbe décrit la réaction des prétendants au discours de Noémon qui leur apprend, lui-même étonné, que Télémaque a quitté Ithaque (*Od.* IV 638). C'est ici bien le contenu du discours qu'il faut considérer comme à l'origine de la stupeur des prétendants : si Télémaque a pu quitter Ithaque, c'est qu'il a reçu l'aide d'un dieu. Le dernier passages est plus problématique. Le verbe θαμβεῖν y désigne la réaction d'Éole et de sa famille lorsqu'Ulysse se présente pour la deuxième fois devant eux après que ses compagnons ont ouvert l'outre offerte par le dieu (*Od.* X 63). Faut-il voir dans cette réaction de l'étonnement face à l'irruption d'un homme dans la sphère divine ? La réaction d'Éole qui interroge Ulysse sur le κακὸς δαίμων qui serait à l'origine de son retour montre encore une fois que l'étonnement est dû au fait que cette irruption est pensée comme le résultat d'une intervention divine. Ce qui n'est pas tout à fait faux dans la mesure où c'est bien à cause des vents d'Éole que le héros se retrouve de nouveau dans la demeure du dieu.

100 CARASTRO 2006 p.84-85.

101 HUNZINGER 2005 p.29. À l'exception d'une occurrence sur laquelle nous reviendrons.

102 *Il.* XIII 99, XV 286, XX 344, XXI 54, *Od.* XIX 36.

l'apparence particulièrement remarquable mais qui ne sont pas nécessairement d'origine divine¹⁰³. Il semble qu'il y ait une volonté de présenter ce thème du θαῦμα ιδέσθαι comme un thème important de la poésie aédique, dans la mesure où c'est sur ses mots que se clôt le seul chant de Démodocos qui soit rapporté de manière directe. Les autres occurrences du terme θαῦμα apparaissent souvent en lien avec une intervention divine supposée par le locuteur. En effet, le terme est utilisé le plus souvent au discours direct, suite à la surprise qui s'offre à la vue d'un personnage. Contrairement aux occurrences de θαῦμα ιδέσθαι la dimension esthétique n'est pas toujours fondamentale. Il s'agit dans la grande majorité des cas d'un commentaire du poète qui semble indiquer la surprise sans qu'un effet physique sur un personnage ne soit évoqué. Dans une occurrence, θαῦμα est à rapprocher très étroitement de θάμβος. Dans le chant X de l'*Odyssée*, alors que Circé exprime sa surprise face à Ulysse, le substantif θαῦμα est utilisé pour désigner son sentiment plutôt que l'objet qui provoque ce sentiment : θαῦμά μ' ἔχει, « l'étonnement me prend » (*Od.* X 326). L'usage du verbe ἔχειν est ici semblable à celui que l'on trouve pour θάμβος et l'être qui l'éprouve se présente dans une position passive¹⁰⁴.

Christine Hunzinger a montré les usages du verbe θαυμάζειν sont également associés à une passivité du sujet¹⁰⁵. Ce verbe est lié lui aussi à la vue, notamment du fait de son association fréquente avec le verbe θεαέσθαι¹⁰⁶. Mais il est également très souvent associé au thème du θάμβος¹⁰⁷. Ainsi les deux sont associés quand Athéna quitte l'assemblée de Nestor en prenant l'apparence d'une orfraie (*Od.* III 372-373) :

θάμβος δ' ἔλε πάντας ιδόντας.
θαύμαζεν δ' ὁ γεραῖός, ὅπως ἴδεν ὀφθαλμοῖς

La **stupeur** s'empara de tous les Achéens.
Et le vieillard **s'étonnait** de ce qu'il avait vu de ses yeux.

De même, la stupeur des prétendants est la conséquence de l'étonnement de Noémon d'avoir vu Mentor à Ithaque alors qu'il le croyait parti (*Od.* IV 655). Les verbes θαυμάζειν et

¹⁰³ Le char d'Héra (*Il.* V 725), celui de Rhésos (*Il.* X 439), les armes d'Achille prises par Hector sur le cadavre de Patrocle (*Il.* XVIII 83), les trépieds automatés d'Héphaïstos (*Il.* XVIII 377), Arète et sa quenouille (*Od.* VI 306), les murailles qui entourent Schérie (*Od.* VII 45), la robe faite par les Grâces que revêt Aphrodite à la fin du deuxième chant de Démodocos (*Od.* VIII 366), les étoffes faites par les Naïades dans les grottes de Phéacie (*Od.* XIII 108).

¹⁰⁴ Prier la rapproche également de l'expression ἄγη μ' ἔχει que l'on trouve en *Il.* XXI 221, *Od.* III 227, XVI 243 (PRIER 1989 p.81).

¹⁰⁵ HUNZINGER 2005.

¹⁰⁶ PRIER 1989 p.83-85.

¹⁰⁷ Sur ces trois thèmes voir PRIER 1989 p.81-97.

θαμβεῖν ont également des effets en commun. Ainsi l'étonnement est souvent accompagné de l'immobilité : ἡμεῖς δ' ἑσταότες θαυμάζομεν, « et nous étonnés, restions immobiles » (*Il.* II 320), dit Ulysse, rappelant la réaction des Achéens au présage d'Aulis¹⁰⁸ Ceux-ci gardent le silence, ἄνεω ἐγένεσθε (*Il.* II 323). La même réaction de silence marque l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens, οἱ δ' ἄνεω ἐγένοντο (*Od.* VII 145). On remarque une réaction similaire quand Télémaque prend la parole avec assurance devant les prétendants, réaction décrite par une métaphore étonnante (*Od.* XVIII 410-411 = *Od.* XX 268-269) :

ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ὀδᾶξ ἐν χεῖλεσι φύντες
Τηλέμαχον θαύμαζον, ὃ θαρσαλέως ἀγόρευε.

Il parla ainsi et eux tous, les dents plantées dans les lèvres
s'étonnaient que Télémaque ait osé ainsi leur parler.

Le verbe θαυμάζειν désigne par ailleurs une action qui dure : comme le souligne Hunzinger, il n'est employé qu'à l'imparfait¹⁰⁹ et jamais à l'aoriste¹¹⁰. Par ailleurs, elle rappelle que si la dimension visuelle du thème du θαῦμα est très forte, il faut considérer en général qu'il s'agit d'une expression sensorielle au sens large¹¹¹. En témoigne la réaction des femmes représentées sur le bouclier d'Achille par Héphaïstos qui expriment leur étonnement au spectacle de la danse, de la flûte et de la cithare (*Il.* XVII 495-496).

L'étonnement et la stupéfaction s'emparent donc des hommes, par l'intermédiaire d'un choc sensoriel, dans des situations qui sont le résultat d'une intervention divine, sans que les dieux soient nécessairement perceptibles par les hommes. Ceux-ci sont affectés par la présence divine qui se manifeste. Il faut comprendre cette affectation dans son sens le plus plein et fort, que nous nous permettons de rappeler, celui de « produire un effet sur quelqu'un ou quelque chose de manière à y déterminer une action ou une modification »¹¹².

Si la vue est le sens le plus sollicité dans le cadre d'une expérience divine, nous avons vu que l'ouïe peut aussi être en jeu. En réalité, ce sont tous les sens qui peuvent être sollicités et

108 Voir aussi *Il.* XVIII 496, XXIV 394.

109 Exception faite d'une occurrence au futur.

110 HUNZINGER 2005 p.32.

111 HUNZINGER 2005 p.38.

112 *TLF* s.v. affecter.

c'est précisément une sollicitation hors du commun des sens humains que provoque la présence divine¹¹³.

1.1.4 Les dieux se font entendre, voir et sentir

Le chant VIII de l'*Iliade* est remarquable pour différents aspects¹¹⁴ et notamment parce que Zeus y a interdit aux autres dieux d'intervenir. Il va en revanche surgir à de nombreuses reprises et sous des modalités différentes. Vont également s'immiscer dans l'action Apollon et Héra. Mais l'ordre de Zeus a pour conséquence le fait que jamais dans ce chant les dieux ne viennent en personne sur le champ de bataille, contrairement à ce qui se passe dans de nombreux autres chants. Au contraire, et comme par un effet de compensation, les manifestations de Zeus ou des autres dieux sont variées et se caractérisent par une action sur les sens des héros.

La première manifestation de Zeus suit immédiatement la scène de la balance qui a marqué le moment où les Achéens devraient être vaincus. Zeus fait alors résonner un grand bruit puis un éclat de feu (*Il.* VIII 75-77) :

αὐτὸς δ' ἐξ Ἴδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ
ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν· οἱ δὲ ἰδόντες
θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ χλωρὸν δέος εἶλεν.

Et lui, depuis l'Ida, frappa fort, et il lança
une lueur flamboyante en direction des Achéens. Et ceux-ci le virent
et **furent pris de stupeur**. Et **une terreur livide les saisit tous**.

Le tonnerre envoyé par Zeus a un but précis : celui de produire un fort effet sur les Achéens, qui sont désignés comme les destinataires du signe, avec l'expression μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν. La stupeur et la crainte qui les saisit sont provoquées par un fracas et une lueur flamboyante. Il s'agit sans aucun doute d'un éclair et d'un coup de tonnerre, qui correspondent à un mode d'action habituel de Zeus. Mais, précisément, le poète choisit de

¹¹³ La recherche sur le thème des sens dans l'Antiquité fait actuellement l'objet d'un renouveau. On mentionnera par exemple la collection *The Senses in Antiquity* chez Routledge, qui compte déjà un volume sur la vue (SQUIRE 2016), un sur l'odorat (BRADLEY 2014) et un sur la synesthésie (BUTLER et PURVES 2014). Le lien entre sollicitations sensorielles et religion fait l'objet du groupe de recherches toulousain interdisciplinaire « Synaesthesia – Expérience du divin et polysensorialité dans les mondes anciens. Approche interdisciplinaire et comparée ». Sur ce sujet voir également HARVEY 2015. Voir le bilan historiographique sur le corps antique et l'histoire du sensible proposé par BODIQUO et MEHL 2015.

¹¹⁴ Répertoriés par KIRK 1990 *ad loc.*

désigner ce phénomène avec des termes génériques¹¹⁵, plus aptes à rendre compte de la réaction des Achéens qui entendent un fort bruit et voient une lumière aveuglante avant de pouvoir identifier un phénomène météorologique¹¹⁶. Tous prennent alors la fuite, sauf Nestor, immobilisé parce qu'un de ses chevaux a été blessé (*Il.* VIII 81-86)¹¹⁷. Diomède seul, qui domine le combat depuis le chant V grâce à l'aide d'Athéna, semble n'avoir pas perçu le signe envoyé par Zeus. Il continue à se battre, isolé, et risque de tuer Hector, ce qui ne correspond pas à la βουλή de Zeus. C'est alors que Zeus intervient pour la seconde fois (*Il.* VIII 130-138) :

ἔνθα κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γένοντο,
καὶ νύ κε σήκασθεν κατὰ Ἴλιον ἠὔτε ἄρνες,
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόησε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
βροντήσας δ' ἄρα δεινὸν ἀφῆκ' ἀργῆτα κεραυνόν,
καὶ δὲ πρόσθ' ἵππων Διομήδεος ἦκε χαμᾶζε·
δεινὴ δὲ φλόξ ὤρτο θεεῖου καιομένοιο,
τῷ δ' ἵππῳ **δείσαντε** καταπτῆτην ὑπ' ὄχεσφι·
Νέστορα δ' ἐκ χειρῶν φύγον ἠγία σιγαλόεντα,
δεῖσε δ' ὄ γ' ἐν θυμῷ, Διομήδεα δὲ προσέειπε·

Alors ça aurait été la ruine et l'impasse,
et vraiment ils auraient été parqués dans Ilion comme des moutons,
si avec acuité le père des hommes et des dieux ne s'en était pas aperçu.
Alors en grondant terriblement il lança un foudre brillant,
et il toucha le sol devant les chevaux de Diomède.
Une flamme terrible s'éleva, flamme de soufre brûlé,
et les chevaux **effrayés** se réfugièrent sous le char.
Les rênes brillantes échappèrent des mains de Nestor,
il **s'effraya** en son cœur et dit à Diomède :

115 Si *μεγάλ' ἔκτυπε* apparaît à plusieurs reprises, il s'agit de la seule occurrence de *δαιόμενον σέλας* pour désigner la foudre (KIRK 1990 *ad loc.*).

116 Les scholiastes s'attachent à décrypter les termes météorologiques qui se cachent derrière *σέλας* et *ἔκτυπε*, respectivement *βροντή* et *ἀστραπή*, le participe *δαιόμενον* faisant enfin référence au *κεραυνός* (scholie b1).

117 Les chevaux ont une place très importante dans ce chant. Ils sont, d'une certaine manière, les doubles des hommes. C'est d'eux que dépend le mouvement du combat, dans le début du chant du moins, et ce sont souvent eux qui réagissent aux signes divins.

L'intervention de Zeus est marquée par son introduction avec la tournure εἰ μὴ¹¹⁸ qui dramatise l'action. Ce risque vient souligner l'échec relatif de la première intervention de Zeus qui n'a pas atteint le héros achéen. On retrouve les mêmes éléments visuels et auditifs que dans le passage précédent, mais présentés différemment dans la mesure où l'objet concret qu'est le foudre est mentionné. L'adjectif ἀργής, qui désigne une brillance blanche, vient connoter la dimension lumineuse, tandis que l'origine du bruit est ramenée directement à Zeus, avec le participe βροντήσας. L'adjectif δεινός, qui apparaît à deux reprises, fonctionne comme l'indice de l'effet produit sur les dieux. Il vient qualifier tout objet impressionnant, qu'il force l'admiration ou la peur, souvent les deux. On le trouve fréquemment employé dans les épopées homériques pour désigner des dieux, leurs actions ou les objets qu'ils manipulent. Le lien de l'adjectif δεινός avec la peur est ici souligné par l'écho avec le verbe δειδῶ, lui aussi répété deux fois, dont il est dérivé¹¹⁹. Contrairement au premier passage, la manifestation de Zeus s'opère en deux temps. Tout d'abord la foudre touche le sol au pied des chevaux, qui apparaissent cette fois comme les premiers destinataires du signe divin, puis la flamme de soufre s'élève. Il est intéressant de remarquer que le soufre brûle avec une flamme bleue, couleur remarquable qui dénote qu'il ne s'agit pas d'une flamme ordinaire¹²⁰. D'autant que le bleu foncé, κυάνεος, est souvent associé aux dieux, notamment à leurs cheveux¹²¹. D'autre part, en brûlant le soufre dégage une odeur désagréable, parfois étouffante¹²². Si l'odeur n'est pas mentionnée ici, elle l'est dans le seul autre passage de l'*Iliade* où Zeus se manifeste par une flamme de soufre (*Il.* XIV 415-417) :

δεινὴ δὲ θεοῦ γίγνεται ὀσμὴ
 ἐξ αὐτῆς, τὸν δ' οὐ περ ἔχει θράσος ὅς κεν ἴδῃται
 ἐγγύς ἑών

Une **terrible** odeur de soufre apparaît
 venant [du chêne], le courage ne s'empare pas de celui qui le voit
 de près.

Cette mention du soufre se trouve dans une comparaison où Hector, blessé par Ajax, se trouve comparé à un chêne déraciné sous l'effet de la foudre de Zeus ou, plutôt, à celui qui

118 DE JONG 1989 p.68.

119 DELG s.v. δειδῶ.

120 D'autre part le soufre est utilisé pour les purifications, voir *Od.* XXII 481 (PARKER 1990 p.227).

121 GRAND-CLÉMENT 2011 p.121-128.

122 Ainsi que le remarque la scholie b : δεινὴ γὰρ ἐστὶν ἢ δυσωδία αὐτοῦ, ὅταν προσψαύσῃ ἕλη τινί, καὶ πικραίνει τὴν αἴσθησιν, « c'est sa mauvaise odeur qui est terrible quand elle touche quelque matière, et elle irrite les sens ».

sentirait l'odeur qui émanerait de cet arbre. Ainsi, pour provoquer encore plus de stupeur sur la scène humaine, Zeus mobilise un nouveau sens, l'odorat. Comme la vue et l'ouïe précédemment, il est sollicité de manière extrême. Aveuglement, assourdissement et étouffement sont censés entraîner une incapacité à agir. Si Nestor est effrayé, on ignore la réaction de Diomède, que visait pourtant Zeus. On remarque que malgré la peur qu'il ressent, le vieux héros identifie l'origine du tonnerre et de la flamme : contrairement à Diomède (οὐ γινώσκεις, *Il.* VIII 140), il a reconnu qu'il s'agissait de Zeus. Ainsi, que les dieux soient présents ou non, la dimension de reconnaissance est toujours importante. Malgré le caractère impressionnant de cette manifestation du dieu, Diomède hésite encore, notamment du fait de la provocation d'Hector (*Il.* VIII 161-166). Diomède a failli être convaincu par Nestor mais la bravade d'Hector le retient. Il est donc nécessaire pour Zeus de se manifester à nouveau (*Il.* VIII 169-171) :

τρὶς μὲν μερμηήριξε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 τρὶς δ' ἄρ' ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων κτύπε μητίετα Ζεὺς
 σῆμα τιθεὶς Τρώεσσι μάχης ἑτεραλκέα νίκην.

Trois fois il balançait en son esprit et en son cœur,
 trois fois vraiment à le voir depuis l'Ida Zeus l'avisé frappa
 faisant **signe** aux Troyens d'une victoire qui changeait de camp dans la
 bataille

À première vue, cette intervention est moins impressionnante que les deux précédentes. Seule la dimension sonore est présente, avec la reprise du même verbe κτύπε que dans le premier passage, mais cette fois sans l'accusatif d'objet interne *μεγάλα*. La reprise de ce verbe semble indiquer qu'il s'agit du même type de signe que dans le premier passage et que le but de Zeus est le même. Ici, l'insistance est exprimée par la répétition, de base trois, comme souvent dans les épopées homériques. Zeus est obligé de renouveler ses avertissements sonores parce que Diomède semble ne pas y réagir. La correspondance entre action humaine et action divine est intéressante, dans la mesure où, contrairement à d'autres scènes similaires où il s'agit d'une course¹²³, ce n'est pas à proprement parler une action du héros qui entraîne la réaction du dieu mais bien son hésitation, un mouvement intérieur de son θυμός et de ses φρένες, deux organes de la personne homérique liés à l'action. Mais un effet de surprise apparaît au troisième vers qui vient préciser l'action de Zeus. Contrairement

¹²³ *Il.* V 436, XI 462, XVI 702, 784, XVIII 155, 228, XX 445, XXI 176. Voir KIRK 1990 *ad loc.*

à ce que l'on pourrait attendre, Diomède n'est plus alors le destinataire de ce signe envoyé par Zeus. Celui-ci encourage désormais les Troyens et leur indique que le moment est venu pour un retournement de situation. Nicanor, et les éditeurs modernes avec lui, refusent de faire de *σήμα* un accusatif adverbial mais comprennent *σήμα* et *νίκη* comme les deux compléments de *τιθείς* avec un léger zeugme¹²⁴. Une telle lecture suppose également une parataxe qui serait surprenante et nous pensons qu'il faut plutôt faire de *σήμα* un attribut du complément d'objet. L'expression *μάχης ἑτεραλκεία νίκη* est également problématique¹²⁵. On peut comprendre que la victoire change de camp¹²⁶ ou qu'elle devient incertaine et passe alternativement d'un camp à l'autre¹²⁷, comme ce sera le cas dans la suite de l'épopée. Toutefois, le signe galvanise bien les Troyens et en particulier Hector qui harangue ses troupes et analyse ce qu'il a entendu (*Il.* VIII 175-176) :

γινώσκω δ' ὅτι μοι πρόφρων κατένευσε Κρονίων
 νίκην καὶ μέγα κῦδος, ἀτὰρ Δαναοῖσι γε πῆμα
 Je reconnais que Zeus avec bienveillance m'a fait un signe,
 de victoire, et d'une grande gloire, et au contraire d'un désastre pour les
 Danaens

Ainsi le même signe peut servir pour effrayer ou pour encourager. Le verbe *κατανεύειν* désigne un mouvement de tête qui exprime l'approbation. Ici, on peut le comprendre comme l'envoi d'un signe positif par Zeus, lequel est reconnu comme tel par le héros, aussi bien dans son origine que dans son sens. Zeus confirme ensuite cet avantage en accordant effectivement à Hector le *κῦδος* que le héros a appelé de ses vœux (*Il.* VIII 216). Le verbe *νεύειν* se retrouve plus loin dans le chant. Héra, malgré l'interdiction de Zeus, est intervenue pour encourager Agamemnon, sans toutefois descendre de l'Olympe jusqu'en Troade (*εἰ μὴ ἐπὶ φρεσὶ θῆκ' Ἀγαμέμνονι πτόνια Ἥρη*, *Il.* VIII 217). Celui-ci stimule son armée et adresse une prière à Zeus, qui est pris de pitié. Le père des dieux fait alors un signe de tête : *νεῦσε*. L'absence de préverbe ne permet pas de déterminer si le signe est positif ou négatif, mais le signe est explicité par le poète : *νεῦσε δὲ οἱ λαὸν σόον ἔμμεναι οὐδ' ἀπολέσθαι* (*Il.* VIII 246). Puis Zeus envoie un présage complexe qui articule divers éléments (aigle, faon, autel – *Il.* VIII 247-250) et est immédiatement compris comme tel par les Achéens (*ἐκ Δίος* – *Il.* VIII

124 Scholie A.

125 On la retrouve en *Il.* VII 26.

126 LEAF 1900 *ad loc.* la comprend ainsi : « “a victory giving might to the other side” i.e. turning the tide of battle » ; il s'appuie notamment sur *Il.* XV 738, *ἑτεραλκεία δήμον* « the *δήμος* is a reserve to change the tide of war ».

127 Dans le sens de l'expression latine *anceps pugna* qui semble être celui de *ἑτεραλκίης* en grec classique.

251). Il convient alors de revenir sur les mouvements de tête de Zeus : ils ne peuvent être vus par les hommes mais semblent avoir pour corollaire un autre signe perceptible par les hommes, qui peut prendre différentes formes.

L'étude d'un large passage de l'épopée où les dieux ne descendent jamais sur le champ de bataille mais se manifestent aux hommes et se rendent présents à de nombreuses reprises permet ainsi d'étudier la composante sensorielle de l'expérience du divin. Odorat, vue et ouïe sont fortement sollicités, à des degrés inhabituels, ce qui permet aux hommes d'identifier une présence divine. Il faudrait ajouter au moins un sens à cette palette : le toucher. Les dieux saisissent parfois par la main les mortels à qui ils s'apprentent à parler¹²⁸, un geste qui peut aussi se faire entre hommes ou entre dieux mais qui dans ces deux cas, suppose une très grande proximité¹²⁹. Aphrodite touche également Hélène par sa robe (*Il.* III 385), et Athéna saisit Achille par les cheveux (*Il.* I 197). Comme le souligne Adeline Grand-Clément, reprenant les analyses de Constance Classen¹³⁰, le sens du toucher a ceci de particulier qu'il est nécessairement réciproque : celui qui touche éprouve la corporalité de l'autre autant que celui qui est touché¹³¹. Une telle proximité peut également être à l'origine d'une réaction de stupeur même si ce n'est pas toujours le cas, puisque le contact de la main semble être caractéristique de la proximité entre un dieu et un homme.

La dimension sensorielle de l'expérience divine telle qu'elle est présentée dans les épopées homériques correspond à l'importance des sens dans les pratiques cultuelles de la religion grecque. Chez Homère même, sanctuaires et autels sont caractérisés comme étant odorants, *θυήεις*¹³². Il existe un lien entre les parfums, qu'il s'agisse de fumets de viande sacrificielle, d'encens, de fleurs ou d'huiles odorantes ointes sur les statues des dieux, et la perception de la présence divine dans les sanctuaires¹³³. Plus généralement, dans les sanctuaires, les sens étaient sollicités par divers procédés censés rendre manifeste la présence du dieu¹³⁴. Ainsi, les auditeurs de l'épopée savaient eux-mêmes par expérience que la présence divine se caractérisait par une sollicitation particulière des sens et pouvaient rapprocher

128 Thétis à Achille (*Il.* I 361, XIX 7, XXIV 127), Calypso à Ulysse (*Od.* V 181), Athéna à Ulysse (*Od.* XIII 288), Hermès à Ulysse (*Od.* X 280), Poséidon à Tyro (*Od.* XI 247)

129 Que ce soit entre Dioné et Aphrodite (*Il.* V 372) ou entre Hector et Andromaque (*Il.* VI 406, 485), pour ne citer que deux exemples.

130 CLASSEN 2012.

131 GRAND-CLÉMENT à paraître. Je remercie Adeline Grand-Clément de m'avoir communiqué son article avant sa publication.

132 *Il.* VIII 48, XXIII 148, *Od.* VIII 363. L'adjectif désigne une odeur agréable, celle de la fumée d'encens. Voir CLEMENTS 2015.

133 DETIENNE 1972, FAURE 1987 p.100-206, MEHL 2008, PROST 2008.

134 Par l'intermédiaire de musique et chants, de statues en matières précieuses, de bassins et de reflets d'eau, etc. Voir PROST 2008

certaines scène héroïques de leur propre expérience. Le chant même qu'ils étaient en train d'entendre était la marque d'une présence divine, et la performance aédique s'accompagnait sans doute de tout un univers sensoriel sur lequel nous reviendrons¹³⁵. L'épopée, toutefois, ne cherche nullement à illustrer une expérience rituelle particulière. Alors que les sollicitations sensorielles propres aux sanctuaires et autres processions, semblent avoir été agréables, les héros homériques sont pris par la stupeur, paralysés, aveuglés, assourdis, asphyxiés. Ils ne font pas l'expérience de la bonne odeur des dieux, qui n'est mentionnée que dans des scènes dont ils ne sont pas témoins, notamment des scènes de toilette¹³⁶. En revanche Ménélas doit supporter l'odeur de phoque de Protée¹³⁷.

Ainsi, la description des dieux ne prend tout son sens que lorsque l'on l'envisage du point de vue des relations avec les hommes. De même la notion d'épiphanie n'est pas nécessaire pour prendre en compte une dimension sensorielle qui ne présuppose pas nécessairement une présence physique du dieu. Le choc sensoriel peut être lié à une corporalité particulière des dieux, ainsi que nous allons le voir, mais ne lui est pas constitutive. Quand il passe par une perception du corps des dieux, c'est que ceux-ci choisissent de manifester leur présence sous une forme corporelle.

1.1.5 La matérialité du corps des dieux : des métaux brillants et sonores

L'expérience sensorielle est étroitement liée à la dimension corporelle. Si les hommes ressentent la présence du dieux par l'intermédiaire d'une expérience sensorielle, c'est que leur corps est affecté par la présence du dieu. Il existe une interaction physique entre la sphère humaine et la sphère divine, qui peut également résulter d'un contact sensible entre corps humain et corps divin. Si le corps des dieux n'est jamais décrit et que seuls des détails de ce corps sont parfois mentionnés, les sons et couleurs qui en émanent permettent de l'envisager du point de vue de sa matérialité.

La question du corps des dieux a été profondément renouvelée depuis le colloque interdisciplinaire du même nom publié en 1986 par Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant. Ce dernier y insistait sur la nécessité de ne pas analyser le corps des dieux en soi mais en relation avec le corps des hommes. Les dieux disposent d'un sur-corps, qui n'est pas marqué par le sceau de la limitation. Le discours sur le corps des dieux « permet de penser la relation de l'homme et du dieu sous la double figure du même et de l'autre, du proche et du lointain, du contact et de la séparation »¹³⁸. Si Vernant a bien montré que le corps des

¹³⁵ Voir le chapitre 5 (5.3.3).

¹³⁶ *Il.* XIV 171-174 Héra s'enduit de parfum.

¹³⁷ *Od.* IV 406.

¹³⁸ VERNANT 2007 p.1311. Pour un bilan historiographique de la question du corps des dieux voir ESTIENNE et LISSARRAGUE 2015.

hommes peut être augmenté par ce qu'il porte ou manie : « vêtements, protection, parure, armes, outils – des prolongements permettant d'élargir le champ de leurs actions et d'en renforcer les effets »¹³⁹, il omet de montrer que le corps des dieux fonctionne également de cette manière. Les dieux, quand ils se meuvent dans la sphère humaine, sont toujours vêtus. De fait, les scènes d'habillage et d'armement sont des scènes homériques typiques aussi bien chez les dieux que chez les hommes¹⁴⁰ et précèdent souvent l'arrivée d'un dieu dans la sphère humaine. Or ce que l'on met sur soi transforme l'apparence que l'on a et peut même conférer une propriété particulière à celui qui le porte¹⁴¹. Dans la mesure où ce que l'on porte sur soi détermine la manière dont on est perçu par autrui¹⁴², ce qui vêt les dieux a une importance cruciale pour le rapport entre les hommes et les dieux, où la question de la visibilité est fondamentale. Les dieux se revêtent d'une armure ou de riches vêtements décrits avec précision, et toujours porteurs d'une splendeur particulière. Le corps des dieux est souvent associé à celui d'un métal, or, bronze ou argent. La présence de ces métaux ne doit pas être analysée comme un attribut naturel des dieux, mais doit être interrogée comme l'une des modalités de perception des dieux par les hommes. Le fait de convoquer le bronze et l'argent comme métaux brillants et sonores semble être une des manières choisies par le poète pour rendre compte de la présence des dieux dans la sphère humaine¹⁴³ et de l'effet que produit cette présence sur les protagonistes humains. La matérialité métallique du corps des dieux apparaît comme une manière de le distinguer du corps des hommes, de l'inscrire dans le champ de la τέχνη, tout en le rapprochant d'autres objets métalliques précieux, qui relèvent de la sphère de l'ἄγαλμα.

Les mots utilisés pour désigner l'argent et le bronze renvoient de façon explicite à l'idée de couleur. En effet, ἄργυρος, « l'argent », est un adjectif dérivé d'ἀργός, « blanc brillant », il signifie donc « le métal blanc brillant »¹⁴⁴. L'importance de ce métal est peut-être à mettre en rapport avec son caractère frappant à la vue, exprimé par le substantif ἐνάργεια dont nous

139 VERNANT 2007 p.1318.

140 AREND 1975 chapitre V « Rüstung und Ankleiden », p.92-98.

141 L'exemple le plus frappant est sans doute l'égide, objet difficile à définir, à la fois arme et vêtement effrayant, que revêtent parfois Athéna (*Il.* II 447, V 738, XVIII 204, XXI 400, *Od.* XX 297) et Apollon (*Il.* IV 167, XV 308, 318, 361) sur le champ de bataille. Nous reviendrons sur cet objet dans le chapitre suivant (2.2).

142 BARTHES 1957 a montré qu'il fallait envisager le vêtement comme un fait social à interpréter en termes de symbole et de valeur. Voir également à ce sujet le premier numéro des *Cahiers du léopard d'or* 1989.

143 GRAND-CLÉMENT 2010 p.7 : « L'attribution préférentielle d'une ou plusieurs couleurs à un Immortel ne procède pas seulement de la volonté de rendre sensible son corps ou son apparence aux hommes, de matérialiser son essence, de le « présentifier ». L'article est centré sur la figure d'Athéna Glaukopis. Dans l'article à paraître mentionné plus haut, Adeline Grand-Clément montre combien les couleurs des dieux sont à comprendre comme l'expression de leur mode d'action et non de leur représentation (GRAND-CLÉMENT à paraître).

144 DELG s.v. ἄργυρος : « Il n'y a pas de nom i.-e. de l'argent, mais il a été dénommé le métal blanc brillant dans diverses langues », et LSJ s.v. ἄργυρος : « white metal, i.e. silver ».

avons vu plus haut qu'il est lié avec la visibilité divine. Une des hypothèses étymologiques pour *χάλκος*, « le bronze », fait remonter ce terme à la « notion fondamentale de “couleur rouge” » en le rapprochant de *κάλλι* « murex, pourpre »¹⁴⁵. Ainsi la dimension purement matérielle du métal n'est jamais la seule présente, la mention du bronze ou de l'argent suggère toujours en même temps une couleur particulière, le point commun de ces deux couleurs étant leur brillance¹⁴⁶. La brillance du bronze est soulignée à de nombreuses reprises dans l'épopée homérique, notamment par l'intermédiaire d'adjectifs signifiant « flamboyant » (*αιθοψ*, *αιθων*), « luisant » (*ἦνοψ*) ou « brillant » (*νῶροψ*)¹⁴⁷. L'absence d'adjectifs de ce genre pour qualifier l'argent semble justifiée par le fait que l'idée de couleur et de brillance est déjà contenu dans ce nom et ses adjectifs dérivés.

Outre leur dimension visuelle, les métaux ont également une dimension sonore très importante, un objet en métal frappé produit en effet un son puissant. Ainsi, de quoi résonne le palais de Ménélas, *δῶματα ἠχήμεντα*, dans lequel pénètre Télémaque au chant IV de l'*Odyssée* (*Od.* IV 74) si ce n'est des métaux précieux dont il est couvert, bronze, or, électron et argent ? Dans l'épopée, l'argent et le bronze sont deux métaux particulièrement associés au bruit. La cithare sonore d'Achille, *φόρμιγγι λιγείη* (*Il.* IX 187), est surmontée d'une travée d'argent. *Stricto sensu* ce n'est pas l'argent en lui-même qui résonne, mais cette association entre l'argent et le son est également confirmée par l'arc d'argent d'Apollon qui lui aussi résonne (*Il.* I 49). Quant au bronze, c'est avant tout l'apanage des guerriers. Il s'agit du métal dont sont faites les armes, toute la panoplie que porte le héros et qui le revêt. Mais quand le poème mentionne le bronze des guerriers, il n'évoque pas seulement une matière, une solidité, mais toujours en même temps le bruit et la lumière produits par ces armes. Ainsi avec l'expression, *δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῶ*, « il tomba avec fracas et ses armes sonnèrent sur lui »¹⁴⁸. Le bronze est également le métal dont est fait l'instrument de musique guerrier par excellence, la trompette, *σάλπιγξ*¹⁴⁹.

La mention dans l'épopée des métaux que sont le bronze et l'argent convoque toujours un registre sensoriel, connotant l'effet que ces métaux produisent sur les personnages de la scène. Mais la présence de tels métaux ne sollicite pas seulement les sens des personnages de l'épopée qui en sont spectateurs, et, indirectement, ceux de l'auditeur de la performance aédique amené à l'imaginer.

145 *DELG* s.v. *χάλκος*.

146 GRAND-CLÉMENT 2011 p.300.

147 GRAND-CLÉMENT 2011 p. 145.

148 *Il.* IV 504, V 42, 540, XIII 187, XVII 50, 311, *Od.* XXIV 525.

149 *Il.* XVIII 220 où la voix de bronze d'Achille est comparée au son de la trompette.

La divinité particulièrement liée au bronze, à la fois dans ses composantes sonores et lumineuses, est Athéna comme l'ont Detienne et Vernant : « la fille de Zeus et de Métis jaillit dans l'éclat de la lumière et du tumulte [...] C'est une Athéna inséparable de ses armes [...] Lumière et son du bronze, tels sont les traits de la puissance guerrière que possède Athéna »¹⁵⁰. Si la fille de Zeus est la divinité métallique par excellence, ce n'est pas la seule à être liée aux métaux quand elle se trouve sur le champ de bataille. L'*Iliade* s'ouvre sur un Apollon à l'arc d'argent dont l'efficacité tient précisément dans cette arme brillante et sonore (*Il.* I 43-46). Avant même que la flèche d'Apollon ait atteint son but, le bruit qu'elle produit, exprimé par le verbe *ἐκλαγγαν*, « faire du fracas, résonner », et le nom *κλαγγή*, « fracas, retentissement », semble déjà faire effet. Ce bruit terrible, *δαινῆ*, est caractéristique d'un dieu et en même temps lié à la brillance de l'arme du fils de Zeus, *ἀργυρέοιο βιοῖο*. La puissance du dieu s'exprime tout entière dans cet arc d'argent, dans ce métal brillant et sonore, qui sera à l'origine du fléau qui s'abattra sur les Achéens.

L'arc d'Apollon est l'équivalent offensif de l'armure qui revêt les dieux quand ils sont sur le champ de bataille et qui émet également un son retentissant et une lumière brillante. Néanmoins, le bronze n'est pas uniquement lié aux divinités guerrières, les dieux ne s'en revêtent pas uniquement pour se protéger, à l'image des hommes, mais il semble être une matière directement liée à la perception de la divinité. Ainsi Hypnos, Sommeil, mandaté par Héra pour endormir son divin époux, craint de subir des représailles de la part du roi des dieux et son intervention nécessite qu'il endosse une forme particulière au moment où il entre dans la sphère humaine où se trouve Zeus à ce moment-là (*Il.* XIV 286-291) :

Ἐνθ' Ὑπνος μὲν ἔμεινε πάρος Διὸς ὅσσοι ἰδέσθαι,
εἰς ἐλάτην ἀναβάς περιμήκετον, ἧ τότ' ἐν Ἴδῃ
μακροτάτῃ πεφυῦια δι' ἠέρος αἰθέρ' ἴκανεν·
ἔνθ' ἦστ' ὄζοισιν πεπυκασμένος εἰλατίνοισιν,
ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος, ἦν τ' ἐν ὄρεσσι
χαλκίδα κικλήσκουσι θεοί, ἄνδρες δέ κύμινδιν.

Là, Hypnos s'arrêta sans être vu par les yeux de Zeus,
il monta sur un pin immense, qui alors sur l'Ida
était le plus haut qui ait jamais poussé et qui montait jusqu'à l'éther.
Là, il se posta à l'abri de branches de pin,
semblable à l'oiseau au chant mélodieux que, dans les montagnes,

150 DETIENNE et VERNANT 1974, chapitre VI, « L'œil de bronze », p.167-175, p. 172.

les dieux nomment *khalkis* et les hommes *kumindis*.

L'oiseau dont Sommeil prend la forme est décrit uniquement par son cri : ὄρνιθι λιγυρῆ ἐναλίγκιος, « pareil à l'oiseau sonore ». Le seul élément qu'on peut considérer comme décrivant l'apparence prise par Hypnos consiste donc en la mention d'un cri dont rien ne dit s'il est effectivement poussé par Hypnos. Puis, suit la mention des deux noms. Le nom divin connote le bronze, χαλκός, et, puisque le mot χαλκίς suit immédiatement la mention du cri de l'oiseau, il en vient à connoter le bruit du bronze, ce bronze dont le choc produit un son fort et retentissant. Cela est confirmé par le nom humain de cet oiseau, κύμινδης, qui serait au départ dérivé d'une onomatopée¹⁵¹ et imiterait donc d'une certaine manière le cri de l'oiseau évoqué au vers précédent. Le meilleur exemple de la stupeur pétrifiante qui peut s'emparer des humains est la réaction que provoque par les Sirènes. Dans cet épisode bien connu de l'*Odyssée*, l'emploi de l'expression λιγυρῆ ἀοιδῆ, « avec un chant aigu » (*Od.* XII 44), montre bien que c'est par l'intermédiaire du chant que les hommes sont charmés, subjugués par les Sirènes. Or, tout comme le chant de l'oiseau χαλκίς, le chant des Sirènes est qualifié par Circé de λιγυρός. Cet adjectif ne semble donc pas seulement qualifier la tonalité d'un son mais aussi l'effet qu'il produit sur ceux qui l'entendent¹⁵². On peut également avancer l'hypothèse que le plumage de l'oiseau se rapproche également du bronze par sa couleur¹⁵³. Le bronze apparaît donc ici comme caractéristique de la présence divine, doublement même puisqu'il caractérise une des formes que peut prendre un dieu, et parce qu'il est l'image choisie par les dieux pour désigner ce qui peut les représenter. Les métaux apparaissent donc comme l'un des moyens privilégiés pour qualifier l'apparence des dieux qui sont présents dans la sphère humaine. Le caractère brillant de ces métaux correspond tout à fait à la splendeur de l'apparence divine et à son caractère aveuglant.

La brillance et le son aigu ne se résument pas à des qualités de l'objet. Ils ont en commun le fait qu'ils agissent sur le spectateur ou l'auditeur, provoquant éblouissement ou assourdissement. Or, nous avons vu que provoquer l'éclat du sensible est caractéristique du mode de présence des dieux dans l'épopée homérique. C'est la raison pour laquelle Télémaque, découvrant le palais brillant et résonnant de Ménélas, éprouve le σέβας, un sentiment de crainte mêlé de respect et d'admiration qui le conduit aussitôt à comparer le palais du héros à celui de Zeus¹⁵⁴. On remarque que l'expression de cette admiration se fait

151 DELG s.v. κικυμωίς : « constitué autour de l'onomatopée κικκαβαῦ », « le cri de la chouette chevêche ».

152 CARASTRO 2006, chapitre IV, « Le chant des Sirènes », p. 101-140.

153 Scholie T : ἢ ὅτι χαλκίζει τὴν χροιάν, « ou bien parce qu'il a la peau de couleur bronze ». DELG s.v. χαλκίς.

154 RUDHARDT 1958 p.17 : « la stupeur en présence de la grande beauté, la vénération devant la majesté divine ». Voir aussi RUDHARDT 2000 où l'auteur montre que le terme σέβας est un élément central de la religion grecque.

sur le mode du saisissement, comme pour la sphère du θάμβος : σέβας μ' ἔχει εισορόωντα, « quand je le regarde l'étonnement me saisit » (*Od.* IV 75). Ainsi, le bruit et la couleur lumineuse du bronze et de l'argent constituent un mode possible de manifestation de la présence du divin. Leur manifestation est liée à une expérience humaine particulière, celle de l'assourdissement et de l'aveuglement que ces deux métaux sont particulièrement aptes à évoquer, notamment parce que leur couleur brillante et leur son retentissant sont régulièrement rappelés dans l'épopée, y compris dans des épisodes où ils ne sont pas associés à une présence divine.

Mais la mention de ces métaux doit être considérée au-delà du plan strictement dénotatif. La qualification ne vaut jamais pour elle-même, elle appelle toujours une référence, explicite ou implicite, à une réaction humaine. Comme l'ont bien montré Detienne et Vernant, couleur et bruit des métaux produisent un effet sur les hommes et constituent un moyen d'expression de la puissance divine. Mais plus encore, leur mention permet de représenter les dieux et leurs corps, de figurer ce qui est en fait invisible, inaudible.

Bronze, argent, mais aussi or, renvoyant à une valeur, à des qualités et à des effets, représentent bien plus que les matières dont sont faits les vêtements et les armes des dieux. Ils renvoient à leur corps même, auquel ils sont associés, et plus exactement à la surface de ce corps. Ils relèvent du domaine de la parure et sont ainsi perçus comme une émanation du corps des dieux, un moyen d'exprimer la divinité. L'excursus de Georg Simmel sur la parure permet de repenser celle-ci par opposition au vêtement ; la définition qu'il en donne correspond à la figuration des dieux homériques : « le moyen *matériel* de répondre à la finalité sociale de la parure, c'est cet *éclat brillant* »¹⁵⁵. La parure est envisagée par le sociologue en termes de valeur. Elle « exprime et augmente » la valeur de celui qui la porte, et de ce fait, correspond à une manière particulière, qui n'est pas celle d'un simple vêtement, d'entrer en relation avec l'autre. La dialectique complexe que la parure met en place, établissant tout à la fois « distance » et « connivence » entre celui qui la porte et celui qui la voit, correspond tout à fait à la plupart des relations qui s'établissent entre les hommes et les dieux dans l'épopée : la brillance et le son qui émanent de la personne des dieux sont le moyen de les manifester aux hommes, d'attester leur présence et de mettre en place un contact, en même temps, ils établissent d'emblée une distance par la subjugation qu'ils

155 SIMMEL 2013 p.376.

provoquent¹⁵⁶. La brillance attire le regard et l'aveugle, la stridence assourdit en même temps qu'elle fait se lever l'oreille.

La parure est néanmoins tout aussi opérante dans les relations entre les dieux. La parure par excellence est celle qu'Héra met longuement en place avant d'aller séduire, et tromper, Zeus (*Il.* XIV 166-223). Si le roi des dieux n'est pas à proprement parler aveuglé par la brillance de la parure de la déesse, celle-ci a néanmoins sur lui un effet similaire à celui qu'elle aurait sur les hommes : Zeus est subjugué, sa capacité d'action est réduite à néant. Il existe également un autre destinataire de cette parure, humain cette fois, qui n'est autre que l'auditeur même de la performance épique. La description de la parure d'Héra par le chant de l'aède vise elle aussi à subjuguier l'auditeur, à charmer ses sens et à lui faire sentir la présence de la divinité¹⁵⁷. À cette parure divine correspond une parure humaine. Vernalant a rappelé que les hommes aussi se parent, dans l'épopée : la parure guerrière et la cosmétique féminine apparaissent comme autant de moyens dont les hommes disposent pour manifester aux autres leur valeur propre, et ce en quoi ils se rapprochent des dieux¹⁵⁸. Mais le rapport du corps à la parure semble être différent chez les hommes et chez les dieux. La parure vient en effet s'ajouter, se superposer à la corporéité humaine tandis qu'elle constitue le corps même du dieu. Même quand la parure humaine est d'origine divine, elle vient revêtir le corps de l'homme. Ainsi, quand Athéna pare Ulysse avant que celui-ci ne rencontre Nausicaa, le geste qu'elle fait est celui de verser la χάρις sur la tête du héros¹⁵⁹. Elle transforme ainsi son apparence en ajoutant quelque chose sur lui, en recouvrant, revêtant son corps. Pour les dieux, en revanche, on n'a pas affaire à un ajout, il y a correspondance entre ce qui pare le dieu et sa peau, son corps même.

Cette correspondance est particulièrement claire dans un épisode où Arès blessé résonne sur le champ de bataille. Son épithète est alors χάλκεος, « Arès de bronze » (*Il.* V 855-863) :

δεύτερος ἀῖθ' ὤρματο βοήν ἀγαθὸς Διομήδης
 ἔγχει χάλκειω· ἐπέρισε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη
 νείατον ἐς κενεῶνα ὄθι ζωννύσκετο μίτρη·

¹⁵⁶ C'est la raison pour laquelle dans l'*Hymne homérique* à Aphrodite, celle-ci doit quitter ses parures pour s'unir à Anchise. Dans un premier temps (v.60-65), elle se pare pour entrer en contact avec le pâtre, et son apparence éclatante le séduit et le subjugue (v.81-91), mais pour que l'union puisse avoir lieu la déesse doit quitter ses atours (v.161-166). Au contraire, au chant XIV de l'*Iliade*, si Héra s'est parée comme Aphrodite pour séduire son divin époux, celui-ci n'a pas besoin d'ôter les parures d'Héra. Il lui suffit de cacher son épouse aux yeux des autres, sous un nuage d'or (*Il.* XIV 350-351). Ainsi, si Anchise dénoue les parures d'Aphrodite, ce n'est pas seulement pour la dévêtir avant de s'unir à elle, mais parce qu'elles établissent une trop grande distance entre la déesse et son amant.

¹⁵⁷ Sur la parure d'Héra et notamment le ruban d'Aphrodite, voir chapitre 2 (2.2.1).

¹⁵⁸ VERNANT 2007 p.1318.

¹⁵⁹ *Od.* VIII 19. Sur le geste de verser la *kharis*, voir le chapitre 5 (5.3.1).

τῆ ῥά μιν οὔτα τυχών, διὰ δὲ χροά καλὸν ἔδαιψεν,
 ἐκ δὲ δόρυ σπάσεν αὖτις· **δ δ' ἔβραχε χάλκεος Ἄρης**
ὄσόν τ' ἐννεάχιλοι ἐπίαχον ἢ δεκάχιλοι
ἄνδρες ἐν πολέμῳ ἔριδα ξυνάγοντες Ἄρης.
 τοὺς δ' ἄρ' ὑπὸ τρόμος εἶλεν Ἀχαιοὺς τε Τρώας τε
 δείσαντας· τόσον ἔβραχ' Ἄρης ἄτος πολέμοιο.

En deuxième, à son tour, s'élança Diomède valeureux par son cri avec sa pique en bronze. Pallas Athéna la poussa contre le bas-ventre [d'Arès], là où sa ceinture le ceignait. Le rencontrant à cet endroit elle le blessa, elle dévora sa belle peau. Il retira ensuite la lance. **Arès de bronze résonna** comme crient neuf ou dix mille hommes sur le champ de bataille, engagés dans la lutte d'Arès. Ils sont pris d'un tremblement, les Achéens et les Troyens, de peur. Si fort résonna Arès avide de guerre.

Le cri de douleur d'Arès est comparé à un cri d'enthousiasme : celui de neuf ou dix mille hommes sur le champ de bataille. Toutefois, le verbe βράχειν ne désigne pas un son émis par la voix, mais plutôt un fracas¹⁶⁰, en particulier celui des armes qui s'entrechoquent. Arès n'a plus l'apparence d'un simple héros engagé dans un duel contre Diomède : par ce bruit, il révèle sa nature divine. Mais il révèle en même temps sa nature particulière de dieu de la guerre qui résonne comme les armes qui se cognent. Il devient presque une armure entière et, à ce moment précis, est défini comme χάλκεος, de bronze. Quatre vers plus loin, l'épithète n'est plus la même, et l'accent est mis sur la violence du dieu, avide de guerre. Contrairement à l'armure qui résonne *sur* (ἐπί)¹⁶¹ le corps du guerrier humain, l'armure de métal qui est la parure du dieu n'est pas une simple surface, elle est l'expression de la présence du divin dans la sphère humaine et la manifestation extérieure du corps du dieu¹⁶².

Il y a là un nouveau moyen d'appréhender la question du corps des dieux par l'intermédiaire de sa peau, ou plutôt de sa surface¹⁶³. Les métaux caractérisent en effet la surface du corps des dieux, mais pas seulement : comme l'exemple d'Arès de bronze le montre, ils renvoient à la matérialité de l'ensemble du corps du dieu. La surface peut être dite pour le corps, et le terme χρώς peut être traduit en français aussi bien par « peau » que

160 *Il.* IV 420, V 838, XII 396, XIII 181, XIV 420, 468, 566, XXI 9, 387.

161 En particulier dans l'expression déjà relevée : δούπησεν δὲ πεσών, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ.

162 Voir sur ce passage et sur ce que signifie le corps blessé d'Arès, LORAUX 1986.

163 Pour la notion de peau-surface, voir CARASTRO 2009 et DONNAT 2009.

par « corps »¹⁶⁴, non pas en vertu d'un emploi synecdochique mais parce que la surface du corps, ou plutôt ce qui, dans le corps, est visible par autrui, est à envisager comme une composante de la personne homérique¹⁶⁵. De même, l'expression « Arès de bronze » n'est pas simplement métaphorique comme le montre le fait qu'elle est appuyée par la mention du bruit métallique fait par le corps du dieu. La couleur du métal n'est pas une propriété contingente de l'objet qui recouvre le dieu, elle revient à dire ce qu'est un dieu, et en particulier, ce qu'est un dieu qui entre en contact avec les hommes. La surface visible du dieu renvoie au dieu dans son ensemble. Alors que les armes résonnent sur le guerrier frappé, c'est la personne toute entière d'Arès frappé qui résonne. Ce qui pour les hommes est revêtir, ou parer, ajouter une nouvelle surface ou une couleur sur la surface du corps semble être chez Homère, dans le cas des dieux, non seulement rendre visible et audible un corps, mais aussi former ce corps, avec toutes ses propriétés et les relations qu'il peut avoir avec les hommes¹⁶⁶. L'éclat et le fracas qui émanent des dieux apparaissent comme une composante constitutive de leur corps, et de leur personne toute entière. C'est ainsi qu'une différence très nette se dessine entre corps des dieux et parure humaine. Comme l'a montré Georg Simmel l'efficacité de la parure, la fascination qu'elle provoque à l'encontre de qui la porte est liée à son impersonnalité. Il prend l'exemple du vêtement neuf qui n'épouse pas encore la silhouette¹⁶⁷. Les dieux n'ont pas besoin d'une parure surajoutée, qui vient d'ailleurs et fait l'objet d'une circulation comme c'est le cas pour les hommes. Leur corps fonctionne tout entier comme un parure qui établit à la fois distance et connivence vis-à-vis du spectateur humain.

Le corps du dieu est alors rapproché d'un artefact et l'insistance sur sa matérialité le ramène au domaine de la τέχνη, évoquant les précieux δαίδαλα, ces objets souvent métalliques dotés de vertus particulières qui les associent à de la sphère du divin¹⁶⁸. Le δαίδαλον désigne uniquement des produits de la τέχνη, que celle-ci soit humaine ou divine¹⁶⁹. Le rapport entre le corps des dieux et la τέχνη permet, *a contrario*, d'écarter celui-ci de la

164 DELG s.v. χρῶς: « corps, surface du corps humain, peau, chair, teint, carnation, couleur ».

165 CARASTRO 2009 p. 309.

166 Éléna Cassin a montré qu'exprimer la puissance de la divinité et faire sentir sa présence par la notion de splendeur n'est pas une spécificité grecque, et que le rayonnement lumineux permet de manifester la personnalité du dieu mésopotamien. Il est une des émanations par laquelle le dieu manifeste sa présence (CASSIN 1968). Or elle souligne l'existence de deux configurations possibles pour mettre en rapport le corps et la lumière : la splendeur peut émaner du corps, le dieu irradie et la lumière précède et suit sa présence, ou alors le corps concentre sur lui la lumière, en particulier quand un dieu confère l'éclat à un autre dieu ou à un autre homme, par un geste qui est celui du recouvrement, qui relève du vêtir (CASSIN 1986 p.18-22).

167 SIMMEL 2013 p.375.

168 FRONTISI-DUCROUX 1975.

169 FRONTISI-DUCROUX 1975 p.71.

sphère de la φύσις. Or à la φύσις est liée la génération et, partant, la corruption à laquelle échappent les dieux. La notion de matérialité et d'artefact est ainsi un autre moyen de souligner ce qui fait la différence entre le corps des dieux et celui des hommes. Si le corps des dieux s'oppose à celui des hommes en ce qu'il échappe à la limitation donc à la corruption¹⁷⁰, l'un des moyens dont dispose l'épopée pour présenter la particularité de ce corps est de le rattacher à la sphère de la τέχνη. Si l'apparition des dieux n'est pas de l'ordre du naturel, du physique, la dimension technique ne soustrait pas pour autant le corps des dieux au domaine du vivant¹⁷¹, mais elle les fait entrer dans un autre ordre, elle souligne leur altérité par rapport aux corps humains d'une part, et aux objets humains de l'autre¹⁷².

Cette stratégie de présentification des dieux que l'aède met en place dans l'épopée n'est pas sans rappeler la « matérialité emphatique » pointée par Verity Platt au sujet des statues divines monumentales de l'époque classique¹⁷³. Elle considère que de telles statues ne sont pas une représentation symbolique de la divinité, mais la reproduction d'une épiphanie, d'une rencontre entre un homme et un dieu. Ce qui est primordial est encore une fois la mise en relation, l'entrée en contact entre hommes et dieux qui passe par un choc sensoriel. Le corps des dieux peut donc être repensé en ce qu'il est figuré dans l'épopée comme doté d'une matérialité particulière qui rend inopérante la distinction entre corps, vêtement et parure. C'est par sa matérialité que le corps des dieux donne à voir, à entendre, à sentir, ce qui est à l'extrême limite de la sphère de perception humaine, et se manifeste ainsi comme divinité. La matérialité du corps des dieux est donc un moyen pour le poète de figurer les dieux, mais aussi d'exprimer un type de mise en relation entre les dieux et les hommes, renvoyant ainsi à la sphère de l'ἄγαλμα. Parures et objets métalliques destinés à plaire, les ἀγάλματα permettent d'établir un lien : ils sont le lieu d'un échange privilégié entre deux parties, et singulièrement entre les hommes et les dieux¹⁷⁴. Les ἀγάλματα permettent l'instauration d'un lien et, surtout, leur présence, leur mention, leur manipulation rendent perceptible le lien instauré, d'où l'importance des caractéristiques physiques de l'objet et de sa forte visibilité, rendue possible le plus souvent par sa brillance et son caractère chatoyant. De même, le corps-parure des dieux permet de rendre visible l'invisible. Non seulement il permet aux hommes de voir, bien qu'imparfaitement, ce qui appartient à la sphère de

170 VERNANT 2007 p.1315.

171 STEINER 2001 p.23.

172 Perig Pitrou a développé une réflexion, à partir de la question de la vie, sur l'imbrication des processus vitaux et techniques et le gain heuristique qu'on peut tirer à ne pas cantonner les premiers aux êtres vivants et les seconds aux artefacts (PITROU 2016).

173 PLATT 2011 p.89.

174 GERNET 1968 p.121-179. Sur l'*agalma* sa valeur de lien, sa manipulation, voir les travaux présentés lors du colloque « *Agalma* ou les figurations de l'invisible », 13 et 14 février 2012, Paris (en cours de publication).

l'invisible, à savoir la divinité, mais il instaure également un lien entre hommes et dieux et rend visible ce lien et la nature de ce lien, qui oscille, comme nous l'avons vu entre distance et connivence. Il ne s'agit pas seulement d'une apparition mais d'une mise en relation d'une nature particulière, qui passe par le registre sensoriel, notamment.

1.1.6 Sons et couleurs des mots divins

Le lien entre la sphère divine et le registre sensoriel s'exprime également à travers les mots que le poète signale comme relevant spécifiquement du vocabulaire divin. Nous avons déjà vu que c'est le cas pour l'oiseau χαλκίς dont Hypnos prend l'apparence. Son nom divin connote le bruit et l'éclat du bronze, contrairement à son nom humain, κύμινδις, qui ne porte aucune connotation. La prétendue « langue des dieux » n'a jamais été étudiée sous cette angle. Quatre passages de l'*Iliade* et deux de l'*Odyssee* présentent en effet des objets qu'hommes et dieux désignent par des noms différents. Ces passages ont souvent été lus comme les exemples grecs d'une langue des dieux que l'on retrouverait dans diverses œuvres poétiques indo-européennes, et leurs enjeux narratifs et anthropologiques ont été négligés. Plus que la signification de ces mots, c'est leur présence même qu'il faut questionner, leur apparition à des moments clés de la narration et les connotations qu'ils portent. Il ne s'agit pas tant de comprendre ce qu'ils disent, que la manière dont leur présence attire l'attention sur une dimension particulière de la scène, inaperçue jusque-là.

Les linguistes ont souligné que la différence principale entre les mots utilisés par les dieux et ceux des hommes – il semble n'exister qu'un mot qui n'ait pas d'équivalent humain, μῶλυ – réside dans le fait qu'ils ne répondent pas aux mêmes critères de formation¹⁷⁵ et nous reprendrons leurs analyses. Toutefois, à partir de cette observation ils cherchent à analyser les traits saillants d'une langue des dieux, qui pour eux est la marque de l'érudition du poète et propose des énigmes à l'auditeur. Or, comme nous l'avons argumenté ailleurs, les poèmes homériques ne permettent en rien de parler d'une langue des dieux qui serait différente de celle des hommes, mais seulement, pour certains vocables bien particuliers, d'une double nomination ou διωνυμία, pour reprendre le terme employé par les commentateurs anciens¹⁷⁶. En revanche il est vrai que les mots présentés comme appartenant au vocabulaire des dieux se laissent analyser et présentent une étymologie beaucoup plus évidente que les mots humains correspondants, comme nous l'avons vu avec le nom de l'oiseau χαλκίς, lié étymologiquement au nom du bronze.

Nous commencerons par analyser les différentes scènes où surgissent les mots des dieux. Le premier vocable divin apparaît au premier chant de l'*Iliade*. Il s'agit du nom de

¹⁷⁵ GÜNTERT 1921, WATKINS 1970, BADER 1989, PINCHARD 2009.

¹⁷⁶ BROUILLET 2013. Voir aussi LÉTOUBLON 1985b.

Briarée. Achille, frustré de sa captive de guerre, demande à sa mère d'obtenir de Zeus qu'il punisse les Achéens. Au cours de son dialogue avec Thétis, il lui rappelle que Zeus lui est redevable depuis le jour où, faisant intervenir un Cent-Bras, elle a assuré sa royauté alors remise en cause par Héra, Poséidon et Athéna qui tentaient de l'enchaîner (*Il.* I 401-406) :

Ἀλλὰ σὺ τὸν γ' ἔλθοῦσα, θεά, ὑπελύσασα δεσμῶν
 ὧχ' ἑκατόγχειρον καλέσασ' ἐς μάκρον Ὀλυμπον,
 ὃν βριάρεων καλέουσι θεοί, ἄνδρες δέ τε πάντες
 Αἰγαίων' – ὁ γὰρ αὐτε βίη οὔ πατρὸς ἀμείνων –
 ὅς ῥα παρὰ Κρονίωνι καθέζετο κύδει γαίων·
 τὸν καὶ ὑπέδδισαν μάκαρες θεοὶ οὐδὲ τ' ἔδησαν.

Mais toi, venant à lui, déesse, tu délia ses liens,
 en appelant vite l'Hécatonchire sur l'Olympe élevé,
 lui que les dieux appellent Briarée mais tous les hommes
 Ægéon – il surpasse en effet son père par la force –
 et il vint s'asseoir auprès du Cronide, rayonnant dans sa gloire.
 Les dieux bienheureux prirent peur et cessèrent de l'entraver.

La situation d'énonciation du passage explique cette mention. La connaissance du nom de Briarée par Achille est expliquée par le fait qu'il a souvent entendu sa mère relater cet épisode (*Il.* I 396). Cet événement n'est mentionné nulle part ailleurs dans la littérature et l'iconographie qui nous sont parvenues. Achille rappelle l'épisode à Thétis en lui demandant de le remémorer elle-même à Zeus (*Il.* I 407). Or la déesse ne fera pas référence à cette scène, elle ne répétera pas au père des dieux ce qu'a dit son fils humain. Le nom de Briarée est également mentionné dans la *Théogonie* (v.811), sans être accompagné de celui d'Ægéon, que l'on trouve en revanche chez Virgile (*Énéide* X 565)¹⁷⁷. Le nom Βριάρεως est composé de βρι-, premier terme de composé bien connu et signifiant « lourd », « puissant », et de ἀρή, « le malheur », « la perte ». On comprend donc ce nom propre comme « qui cause un grand dommage »¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Un tombeau d'Ægéon apparaît également chez Apollonios de Rhodes (*Argonautiques* I 1165). La tradition rapproche souvent Ægéon de Poséidon (Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane* I 6), que certains présentent comme son père ou son beau-père (*Théogonie* 818, scholie AT *ad Il.* I 403), et en général du monde marin (il faut remarquer la grande proximité de son nom avec celui de la mer qui baigne la Grèce). Cela lui confère également un lien très étroit avec Thétis, divinité marine.

¹⁷⁸ DELG s.v. βριαρός.

Le deuxième nom divin est un toponyme. Au chant II de l'*Iliade*, Iris vient de s'adresser à Priam et à Hector sous la forme de l'éclaireur Politès. Elle a enjoint aux Troyens de marcher au combat. Le poète présente alors un lieu élevé, sur lequel les Troyens vont se poster, et fait une courte parenthèse descriptive au présent de narration (*Il.* II 811-815) :

Ἔστι δὲ τις προπάροιθε πόλιος αἰπεῖα κολώνη,
 ἐν πεδίῳ ἀπάνευθε, περιδρομος ἔνθα καὶ ἔνθα,
 τὴν ἦτοι ἄνδρες Βατίειαν κικλήσκουσιν,
 ἀθάνατοι δὲ τε σῆμα πολυσκάρθμοιο Μυρίνης·
 ἔνθα τότε Τρῳῆς τε διέκριθεν ἦδ' ἐπίκουροι.

Il y a devant la ville un tertre élevé,
 à l'écart, dans la plaine, dégagé de toutes parts.
 Les hommes l'appellent Batieia,
 et les immortels le tombeau de la bondissante Myrhinè.
 C'est là qu'alors les Troyens et leurs alliés se mirent en rangs distincts.

Μυρίνη serait le nom d'une Amazone¹⁷⁹, tandis que Βατίεια apparaît dans la littérature tardive comme la fille de Teucros et femme de Dardanos¹⁸⁰ ; dans les deux cas, une femme des temps passés aurait donné son nom à la colline. Les dieux parlent de σῆμα πολυσκάρθμοιο Μυρίνης. Si le nom propre Μυρίνη n'est rattaché à aucune famille étymologique dans les dictionnaires et lexiques, l'adjectif πολυσκάρθμος, composé de πολύ- et -σκάρθμος de σκαίρειν, « sauter », « bondir », signifierait « qui fait de nombreux bonds ». Quant au toponyme βατίεια, Françoise Bader le rapproche de βάτοι, « les ronces », et transcrit donc ce toponyme par l'expression « la colline aux ronces »¹⁸¹. Nous préférons toutefois dans notre traduction garder le toponyme Batieia car son étymologie ne nous paraît pas immédiatement compréhensible.

C'est ensuite le nom d'un fleuve qui fait l'objet d'une double nomination. Le chant XX s'ouvre sur une assemblée des dieux à laquelle sont présents tous les fleuves, à l'exception d'Okeanos. Les dieux descendent ensuite sur le champ de bataille et s'affrontent en combats singuliers (*Il.* XX 73-74) :

ἄντα δ' ἄρ' Ἡφαιστοιο μέγας ποταμὸς βαθυδίνης,

179 Diodore de Sicile *Bibliothèque* III 54, Eustathe *ad loc.* LEAF 1900 *ad loc.*, BADER 1989, p.199.

180 Diodore de Sicile *Bibliothèque* IV 75.

181 BADER 1989 p.198. Voir aussi LEAF 1900 *ad loc.* : « Brier hill ».

ὄν Ξάνθον καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ Σκάμανδρον.

En face d'Héphaïstos se trouve le grand fleuve aux profonds tourbillons,
que les dieux appellent Xanthe et les hommes Scamandre.

Contrairement aux termes mentionnés précédemment, les noms propres Scamandre et Xanthe apparaissent à de nombreuses reprises dans l'*Iliade* pour désigner le fleuve de Troade¹⁸². Le nom Xanthe est aussi celui d'un autre fleuve, en Lycie, pays de Sarpédon et Glaukos (*Il.* II 877) et le nom du cheval d'Achille (*Il.* VIII 185, XIX 400). Il semble ainsi pouvoir être utilisé par les humains, mais pour désigner d'autres réalités que le dieu-fleuve de Troade. Dans le cours du récit, c'est le nom Xanthe qui est utilisé, de même que dans les paroles des dieux. Quand un humain, en revanche, désigne le fleuve, il utilise le nom Scamandre, conformément à la bipartition décrite par le poète. Alors que l'étymologie de Scamandre est obscure, quoique l'on puisse y reconnaître le suffixe -ανδρος de ἀνήρ, « l'homme, le guerrier », le nom Xanthe est à rapprocher de l'adjectif de couleur ξανθός qui signifie « jaune doré, blond »¹⁸³, « roux », voire « rouge ».

Dans l'*Odyssée*, les mots utilisés par les dieux sont présentés de manière différente. Ils ne sont en effet pas directement confrontés aux mots humains. Le premier mot divin apparaît au chant X, après que les compagnons d'Ulysse viennent d'être transformés en porcs par Circé. Hermès apporte alors à Ulysse une aide précieuse (*Od.* X 302-306) :

Ὦς ἄρα φωνήσας πόρε φάρμακον Ἀργειφόντης
ἐκ γαίης ἐρύσας, καί μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε.
ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος.
μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί· χαλεπὸν δὲ τ' ὀρύσσειν
ἄνδράσι γε θνητοῖσι· θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται.

Ayant ainsi parlé, le tueur d'Argos me donna une drogue
qu'il avait tirée de la terre, et me montra sa nature.
Elle avait une racine noire et sa fleur était semblable au lait.
Les dieux l'appellent *mólū*. Il est difficile de l'arracher
pour les hommes mortels, mais les dieux peuvent tout.

¹⁸² Les auteurs ultérieurs utilisent indifféremment les deux termes, avec un avantage statistique pour Scamandre, à l'inverse de l'*Iliade*. Pindare est le seul auteur à utiliser les deux termes mais dans deux œuvres différentes (Scamandre en *N.* IX 39 et Xanthe en *Ol.* VIII 47).

¹⁸³ *DELG*, s.v. ξανθός.

Dès l'Antiquité, le nom μῶλυ a été rapproché de l'adjectif μῶλυσ, « mou », « affaibli »¹⁸⁴.

Enfin, la dernière mention d'un vocable divin se trouve dans un discours de Circé à Ulysse. Elle lui indique le chemin du retour (*Od.* XII 59-61) :

ἔνθεν μὲν γὰρ πέτραι ἐπηρεφές· προτὶ δ' αὐτὰς
κῦμα μέγα ῥοχθεῖ κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης·
Πλαγκτὰς δὴ τοι τὰς γε θεοὶ μάκαρες καλέουσι.

On trouve d'abord des roches surplombantes. Devant elles
rugit le grand flot d'Amphitrite aux yeux cyans.
Les dieux bienheureux les appellent les Errantes.

Le mot Πλαγκταί dérive du verbe πλάζειν qui signifie « égarer » au sens propre comme figuré et, au passif, « errer », « être égaré, écarté de son chemin, trompé ». Le toponyme Πλαγκταί [πέτραι] est une forme de l'adjectif verbal πλαγκτός, « qui vogue au hasard »¹⁸⁵. Ce terme répond à l'adjectif ἐπηρεφής qui l'introduit qui a aussi une connotation spatiale puisqu'il est composé du préverbe ἐπί et de ἐρέφειν, « couvrir », « couronner », et signifie donc « qui surplombe ». L'expression πέτραι Πλαγκταί¹⁸⁶ désigne les écueils près desquels doivent passer différents héros, mais il n'est jamais mentionné ailleurs que dans les épopées homériques que cette expression soit spécifiquement divine. Elle est employée par les auteurs comme un toponyme communément admis et connu du lecteur sans plus de précision¹⁸⁷.

184 Lycophron *Alexandra* 678-679, ainsi que les scholiastes. C'est également l'hypothèse de Charles de Lamberterie qui en fait un adjectif neutre à rattacher à un φάρμακον, sous-entendu sur le modèle φάρμακον πρᾶν donné par Athéna à Bellérophon dans la XIII^e *Olympique* de Pindare (LAMBERTERIE 1986).

185 DELG s.v. πλάζω.

186 Il s'agit d'un nom que l'on retrouve chez de nombreux auteurs, notamment Hérodote (*Enquêtes* IV 85), Apollonios de Rhodes (*Argonautiques* IV *passim*), Apollodore (*Bibliothèque* I 134, VII 20) et Strabon (*Géographie* I, 2, 10 ; III, 2, 12 ; III, 5, 5).

187 Plusieurs hypothèses ont été avancées pour identifier le nom humain correspondant. La typographie adoptée par Bérard dans son édition de l'*Odyssée* aux Collections Universitaires de France invite à penser qu'il considère l'adjectif ἐπηρεφές, auquel il met une majuscule, comme l'équivalent humain du mot Planctes. Il le traduit ensuite par une expression plutôt éloignée mais qu'il présente également comme un nom propre : « les Pierres du Pinnacle ». Jean Bollack considère quant à lui que les Planctes correspondent à Charybde et Scylla (BOLLACK 1976). Heubeck avance la possibilité que le nom humain auquel l'auditeur est censé associer les Planctes soit Symplégades (Euripide *Médée* 102, *Iphigénie en Tauride* 241, 260, 355, 1389, Strabon *Géographie* I, 2, 10 où il identifie les Symplégades aux Cyanées et les distingue des Planctes ; III, 2, 12 où il fait de même ; III, 5, 5 où il distingue Symplégades de Planctes). Mais le nom de Symplégades ne serait pas cité dans l'*Odyssée* car cela ne correspondrait pas au contexte, c'est-à-dire qu'il ne faudrait pas citer un élément qui connoterait trop une autre épopée, celle des Argonautes (HEUBECK 1981 *ad loc.*). Pourtant le périple des Argonautes est évoqué un peu plus loin (*Od.* XII 69-72). L'hypothèse est réfutée par BALLABRIGA 1986 p.95 et CLAY 1972 p.129.

Toutes ces nominations divines apparaissent dans des scènes importantes pour l'économie du récit. Cette mention, apparemment anodine, vient alors interrompre pour deux vers, parfois davantage, la narration. L'effet produit sur l'auditeur est d'abord un effet de pause, de suspens. L'attention peut alors se porter sur les connotations particulières des deux mots présentés à l'auditeur, le mot divin et le mot humain. Le suspens créé dans le récit et l'accent porté sur l'acte de la nomination entraîne l'auditeur à s'interroger sur des noms qu'il connaît par ailleurs fort bien comme Xanthe ou Briarée. L'intérêt que peut avoir le caractère transparent de ces mots n'est alors pas de susciter une réflexion linguistique chez l'auditeur mais bien plutôt d'évoquer chez lui d'autres mots, de multiplier les connotations et d'apporter ainsi à la scène un surplus de sens. Ces mots ne se limitent pas à la désignation d'une réalité – oiseau, dieu, plante... – mais connotent également cette réalité et, par là même, expriment ses spécificités. Or ces connotations relèvent presque toujours du domaine du sensible : les mots divins connotent la dimension sonore ou visuelle de la réalité qu'ils représentent et plus largement de la scène dans laquelle cette réalité intervient. Cette connotation peut prendre deux formes : le mot peut rappeler un son par sa formation et son étymologie mais peut aussi être remarquable par ses sonorités mêmes. Ainsi de *χαλκίς*. Ainsi également du mot *Πλαγκταί*, qui évoque un fracas, lié cette fois plutôt à la houle et aux roches qui s'entrechoquent. On peut également évoquer l'adjectif *πολύσκαρθμος* qui qualifie l'Amazone Myrhinè. Le sens d'un *hapax* n'est jamais aisé à déterminer mais il semblerait que l'adjectif puisse se rapporter aux chevaux de l'Amazone et à leur galop. Le bruit de la cavalcade pourrait alors être évoqué, redoublé par les sonorités du mot qui présente des consonnes double et triple et impose son rythme avec ses trois longues successives, alors que tout le début du vers est dactylique. De manière plus générale, les mots des dieux ont une sonorité particulière. Le nom de Briarée, par exemple, avec ses deux liquides, a une tonalité quelque peu menaçante. La sonorité des mots divins est commentée à plusieurs reprises par Eustathe¹⁸⁸. L'évêque de Thessalonique propose un commentaire stylistique, mais aussi

188 Ἐκαλεῖτο δὲ ἡ ῥηθεῖσα κολώνη ὀμωνύμως, φασίν, Ἀμαζόνι τινὶ ἐκεῖ τεθαμμένη δύο ποτέ, οἷα εἰκός, ἐχούση ὀνόματα, ὧν τὸ μὲν εὐτελέστερον ἀτεια καὶ ἡ Βατίεια λειῶς καὶ ἀφελῶς ἐκφωνοῦμενον. Τὸ δὲ ὀγκρότερον καὶ σεμνότερον ἢ καὶ κατὰ τοὺς παλαιούς ἀληθέστερον θεοῖς δέδοται, ὡς ἡ Ὀμηρικὴ Μοῦσα φησιν, ἥτοι ὁ θεόληπτος ποιητὴς καὶ ὡς οἷα μουσοτραφῆς τὴν τῶν θεῶν, φασίν, εἰδῶς διάλεκτον. Οὕτω καὶ Βριάρεως καὶ Αἰγαίων, τὸ ἐν θεῖον ὄνομα κατὰ τὸν ποιητὴν, τὸ δ' ἀνθρώπινον. Τὸ δὲ ὅμοιον καὶ ἐπὶ ἐτέρων διωνυμίων. « On dit que la colline mentionnée était appelée ainsi d'après le nom d'une Amazone enterrée à cet endroit qui elle-même, à ce qu'il semble, avait deux noms, dont l'un, plus commun et, à ce que disent les Anciens, plus vulgaire, était connu par les hommes. C'est Batiēia et Batiēia se prononce distinctement de manière simple et douce. L'autre, plus pompeux et solennel ou, selon les Anciens, plus vrai, est attribué aux dieux, comme le dit la Muse homérique ou le poète inspiré par les dieux et qui, parce qu'il est protégé des Muses, connaît, dit-on, la langue des dieux. Ainsi Briarée et Ægéon sont, selon, le poète, le nom divin et le nom humain. Et il en est de même pour les autres cas de double nom » (EUSTATHE *ad loc.*). Il fait une remarque similaire à propos des mots Xanthe et Scamandre.

phonétique selon lequel les mots des dieux seraient plus agréables à prononcer et à entendre que les mots humains.

Les passages qui mentionnent les noms des dieux ont également souvent des connotations visuelles marquées et en particulier chromatiques. Les objets désignés par des mots divins frappent souvent par leur aspect et leurs couleurs, ce qui peut aller jusqu'à faire d'eux des spectacles terribles. La spécificité de Briarée est son apparence : c'est grâce à elle et non à sa force que Zeus maintient sa souveraineté. Le simple fait de le voir conduit les Olympiens à renoncer à leur entreprise. Le participe γαίων confirme l'aspect surprenant voire aveuglant de l'Hécatonchire. Dérivé de γάννυμαι¹⁸⁹, il connote la brillance, en particulier celle des armures, ce qui rappelle la mention de Virgile qui décrit l'Hécatonchire muni de cent boucliers. Or, de même que la simple vue de l'Hécatonchire effraie les Olympiens, selon Achille, la simple mention de son nom pousserait Zeus à accorder à Thétis ce qu'elle lui demande.

Ainsi, les connotations des mots des dieux suffisent à provoquer l'effet produit en présence de l'objet¹⁹⁰. On remarque notamment un certain nombre d'indications chromatiques, alors que les adjectifs de couleur sont plutôt rares dans l'épopée. Le seul de nos passages qui mentionne explicitement la couleur de l'objet est celui du chant X de l'*Odyssée* où les couleurs du μῶλυ sont décrites avec précision. Pour les hommes, seule est visible la fleur qui est blanche, mais les dieux qui peuvent l'arracher de terre ont accès à sa racine noire. Il faut d'abord remarquer que l'on a affaire à un fort contraste. La couleur même de l'objet lui confère donc un caractère exceptionnel. Mais, comme le souligne Matteo Capponi¹⁹¹, l'adjectif de couleur μέλας n'est pas opposé à un autre adjectif de couleur mais au nom γάλαξ. Pour lui, les connotations attachées au lait chez Homère, que sont douceur, éclat et abondance viennent s'appliquer à la plante merveilleuse qu'est le μῶλυ. La notion d'éclat nous semble particulièrement importante dans la mesure où les Grecs distinguaient les couleurs en fonction de leur brillance ou de leur matité. Alors que le mot μῶλυ ne porte pas de connotations chromatiques, c'est γάλαξ qui assure ce rôle. Par ailleurs, la douceur du lait pourrait confirmer l'interprétation de l'étymologie de μῶλυ qui signifierait « mou ». Les deux termes se répondraient ainsi, servant à préciser les caractéristiques physiques de la plante.

189 DELG s.v. γάννυμαι.

190 Hésiode (*Théogonie* 148) précise que les Hécatonchires sont οὐκ ὀνομαστοί, c'est-à-dire que l'on ne peut pas et surtout que l'on ne doit pas les nommer. Comme le rappelle West, le fait de prononcer leur nom risque de mettre en branle toute la puissance de ces créatures et suffit donc à provoquer l'effroi (WEST 1966 *ad loc.*).

191 CAPPONI 2009.

Le nom du dieu-fleuve Ξάνθος est dérivé de l'adjectif de couleur ξανθός, qu'il évoque directement. L'adjectif est généralement traduit par « jaune » ou « roux » car il est appliqué dans l'épopée à la chevelure d'un certain nombre de héros. Mais il peut également qualifier le miel, le vin, le feu et semble donc s'appliquer à des objets brillants et tirant plutôt vers le roux, voire vers le rouge. De fait, chez Euripide, cet adjectif de couleur est appliqué à un objet taché par le sang¹⁹² et peut donc désigner la couleur du sang, une couleur vive. Le nom du fleuve serait peut-être alors une manière d'anticiper sa propre geste au chant XXI, où, plein des cadavres des Troyens tués par Achille¹⁹³, il se jette sur le héros pour mettre fin au carnage. Il s'agit en tout cas d'une couleur anormale pour un fleuve et la proximité entre l'adjectif de couleur et le nom du fleuve ne peut manquer d'attirer l'attention de l'auditeur.

Le passage concernant les Planctes a également des connotations chromatiques, en particulier avec l'adjectif κυανῶπις qui est appliqué à Amphitrite. Cet adjectif rare, dérivé de κυανός semble bien apporter une connotation particulière à l'ensemble de la scène. L'adjectif κυανός qualifie aussi la brume qui entoure Scylla quelques vers plus loin (*Od.* XII 75) et est donc intimement lié à ces roches monstrueuses. D'autre part, un passage d'Hérodote autorise également le rapprochement de cet adjectif de couleur avec les Planctes¹⁹⁴. L'adjectif κυανός est rapproché de la couleur bleue – il est souvent lié à l'univers marin – plus ou moins foncée¹⁹⁵. Mais l'élément le plus important est qu'il s'agit d'une couleur brillante, puisqu'on l'applique en particulier chez Homère à des objets métalliques, brillants ou irisés¹⁹⁶. L'adjectif apparaît en particulier dans la description du bouclier d'Achille (*Il.* XVIII 564). Tout comme ses composés, il est également très souvent utilisé pour décrire les dieux et en particulier leurs cheveux ou leur barbe, même s'il peut aussi décrire des chevelures humaines. Cette couleur a toujours quelque chose d'inquiétant, de menaçant. Elle est fréquemment liée à la divinité ou au prodige et, le plus souvent, aux objets menaçants. Certains objets sont même des objets dont la vue suscite l'effroi, voire pétrifie. Ainsi, la description de l'armure d'Agamemnon comporte quatre occurrences de κυανός (*Il.* XI 24, 26, 35, 39). Deux mentions de l'adjectif encadrent une représentation de la Gorgone sur le bouclier de l'Atride. Il s'agit donc d'une brillance liée à la divinité, à l'exploit et à la fascination qui est évoquée dans l'épisode des Planctes, par l'intermédiaire de la divinité marine Amphitrite. Ainsi, les indications de couleur étant relativement rares dans l'épopée homérique, le fait que les mots des dieux connotent presque tous la couleur de ce qu'ils désignent ne peut manquer

192 ἐξ αἱμάτων... ξάνθα (*Iphigénie en Tauride* 72-73). Mentionné par PINCHARD 2009 p.289 n.50.

193 Le héros qui se définit par sa chevelure blonde.

194 *Enquêtes* IV 85 : Τὰς Κυανέας καλεομένας, τὰς πρότερον πλαγκτὰς Ἑλληνέας φασὶ εἶναι.

195 GRAND-CLÉMENT 2011 p.121-128.

196 À des hommes en armes (*Il.* IV 282), à la peau d'un serpent (*Il.* XI 26), à des objets en bronze ou en métal (*Il.* XII 24, *Od.* VII 87), à des pieds de table (*Il.* XI 629), à la proue des vaisseaux d'Ulysse à de nombreuses reprises dans l'*Odyssée*.

d'interpeller. D'autre part nous avons affaire à des couleurs particulières, liées aux champs lexicaux du sang, de la guerre, du prodige et qui sont caractérisées par leur brillance.

Les scènes qui nous intéressent contiennent donc de nombreuses notations sonores et chromatiques, évoquant d'une part la stridence et de l'autre la brillance. Ces scènes sont l'occasion d'une expérience particulière de la manifestation du divin, expérience fondée sur une sollicitation inhabituelle des sens. Mais contrairement aux passages que nous avons évoqués plus haut, on ne trouve dans ces scènes aucun enjeu narratif : aucun personnage n'est assourdi par le cri d'Hypnos changé en oiseau ni aveuglé par la brillance de son plumage. C'est une expérience évoquée pour l'auditeur au moment même où il est confronté à la présence divine qui se manifeste ici comme groupe uniforme, *οἱ θεοί*, qui s'oppose au groupe des hommes en général dont l'auditeur fait partie. De telles pauses sont en fait saturées d'expériences sensorielles extrêmes qui apportent un surcroît de sens à l'ensemble de la scène. Une irruption de couleurs et de sons accompagne l'apparition des mots des dieux. Ces mots font précisément irruption dans l'épopée. Ils sont de véritables événements poétiques qui modifient la perception que l'auditeur a de la scène. Mentionner les mots des dieux, c'est dire une particularité relative à l'expérience du divin.

Ainsi, la sollicitation particulière des sens décrite dans les scènes où les dieux font irruption dans la sphère humaine trouve son écho dans l'irruption des mots divins dans le langage poétique. Les auditeurs sont sans nul doute pris de surprise à la mention de ces mots des dieux, alors même qu'il n'existe pas, en Grèce ancienne, de langue des dieux. Quand l'aède mentionne ces termes, il fait entendre sa proximité avec le divin et rappelle que les dieux sont là, qui président à la performance.

C'est pourquoi, alors même que les relations entre hommes et dieux revêtent presque toujours une dimension physique, centrer l'analyse de ces relations sur le corps du dieu risque d'isoler un type de présence divine qui ne présente pas de caractéristiques particulières. Dans l'épopée, les apparitions divines n'épuisent pas toutes les manifestations du divin. La présence des dieux, qui se caractérise par un effet physique inhabituel sur les hommes, peut s'exprimer à travers un animal, un coup de tonnerre, une odeur, un mot. Le poète dispose d'un matériau textuel aussi bien que d'un contexte de performance poétique qui lui permet de faire plus que décrire les dieux, les représenter. C'est une stratégie de figuration et de présentification des dieux qu'il met en place. Si les scènes épiques peuvent être convoquées pour venir appuyer telle ou telle représentation iconographique, et elles le sont bien souvent, il est nécessaire de s'arrêter sur la particularité de la mise en forme

poétique. Le héros épique confronté à la présence de Zeus ne fait pas la même expérience que l'Athénien du V^e siècle qui se rend au temple de ce dieu à Olympie. Et, de même, l'auditeur qui écoute l'aède dans un sanctuaire ou à un banquet est confronté à une expérience du divin qui est encore différente. On trouve des points de rencontre, qui constituent les éléments saillants du polythéisme grec mais chaque médium utilise ses procédés pour figurer l'invisible et dire l'expérience humaine de cet invisible.

La question de la perception des dieux s'accompagne de la question des émotions humaines suscitées par l'appréhension du divin¹⁹⁷. Toutefois ce n'est pas en termes d'émotion que l'épopée homérique présente la relation entre hommes et dieux. Celle-ci s'établit soit par l'intermédiaire du rituel, soit de manière inattendue, auquel cas les hommes sont présentés comme affectés sans qu'une émotion particulière puisse être isolée. Le fait que l'épopée insiste sur l'effet de la présence divine en se plaçant du point de vue humain permet à l'auditoire lui aussi de faire lui aussi l'expérience du divin. La performance épique n'est pas le lieu d'une épiphanie mais d'un autre type d'expérience et de relation aux dieux. Alors que l'on peut considérer que les hymnes ont pour rôle de provoquer une épiphanie, en invoquant le dieu¹⁹⁸, l'épopée s'attache à manifester la présence du dieu et à la rendre sensible pour ses auditeurs.

1.2 De la représentation à la présentification

Dans la mesure où la relation entre hommes et dieux telle que la dit l'épopée passe par un éventail de situations qui excède largement la question de la représentation des dieux, il est nécessaire de revenir sur la distinction fondamentale établie par Jean-Pierre Vernant entre représentation, ou imitation, et présentification. Dans son essai « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », c'est la question de l'image qui est au centre de la réflexion. Toutefois, le problème de la représentation des dieux dans l'épopée peut et doit également être envisagée sous cet angle. Vernant part du constat que les nombreux termes désignant un artefact que l'on peut identifier comme une « idole divine » n'expriment jamais « l'idée de ressemblance, d'imitation, de représentation figurée au sens strict »¹⁹⁹. De fait, les idoles de l'époque archaïque n'avaient rien d'anthropomorphe. Elles n'étaient donc

197 BORGEAUD et RENDU-LOISEL 2009, CHANIOTIS 2012, CHANIOTIS 2013.

198 PLATT 2011 p.84 : « Hymns therefore have a dual function that relates closely to the ambiguous role of epiphanic representations in Greek religion, such as the votive reliefs discussed above : they are designed to make epiphany happen, calling upon the god to be present, whilst simultaneously providing their audience with a sophisticated representation (in narrative form) of divine activity that prefigures the subsequent epic performance ».

199 VERNANT 2007 p.547.

pas des représentations, des images des dieux, mais « des actualisations symboliques des diverses modalités du divin ». Les piliers de bois appelés ξόανα permettaient l'actualisation de l'invisible. Ils rendaient présents les dieux et permettaient que s'instaure avec eux une communication. Or Vernant rappelle que ces idoles ne prenaient toute leur valeur symbolique que grâce aux manipulations rituelles dont elles étaient l'objet. Vêtir, laver, promener le ξόανον, ne revient pas à le traiter comme un corps divin mais à établir un contact direct, sensoriel nécessaire. Le ξόανον doit être activé par le rite pour rendre présente la divinité. Présentifier le dieu, c'est le rendre présent aux hommes. Au contraire, les statues monumentales de l'époque classique ne seront plus manipulées de la sorte²⁰⁰. Ainsi, non seulement il faut attendre le début du V^e siècle pour que « la catégorie de la représentation figurée » soit « bien dégagée dans ses traits spécifiques », mais cette catégorie modifie profondément le rapport à l'objet cultuel et à la présence divine. Vernant souligne que ce passage de l'idole à l'image « trouve son expression dans la théorie platonicienne de la *mimêsis* »²⁰¹. On a souvent dit que les statues monumentales anthropomorphes, et en particulier celles de Phidias, s'inspiraient directement des épopées homériques. Mais on ne peut au contraire prétendre comprendre « les dieux d'Homère » en les comparant uniquement à ces statues de culte qui n'existaient pas à l'époque de composition des poèmes²⁰². De fait, le rapport que l'épopée entretient avec le divin n'est pas d'ordre mimétique, il relève de la présentification, par un procédé comparable à celui que Vernant a mis en lumière pour les statues d'époque archaïque. Si l'essai de Vernant a fait date et que non seulement l'expression mais le concept même de « figuration de l'invisible » sous-tend désormais nombre d'études sur les dieux dans l'iconographie et la statuaire antiques²⁰³, les œuvres de langage que sont l'épopée, mais aussi la poésie lyrique ou la tragédie constituent également un moyen de dire l'invisible et peuvent ainsi adopter diverses stratégies de figurations, qu'elles soient mimétiques, descriptives ou autres. De même que la théorie platonicienne des images ne se limite pas à la statuaire et à l'iconographie mais vient définir « toutes les images, produites par tous les genres d'arts, plastiques mais aussi musicaux et

200 C'est la raison pour laquelle, d'après Deborah Steiner, des idoles de ce type continuent à être utilisées à l'époque classique, car ils répondent à des fonctions différentes (STEINER 2001 p.103)

201 VERNANT 2007 p.1685.

202 Il faut certes rester prudent avec la perspective que l'on pourrait accuser d'évolutionniste de Vernant, mais l'auteur lui-même, reprenant cette thèse dans *Figures, idoles masques*, souligne l'importance de ne pas raisonner en termes de progrès ou d'évolution : « Plus que d'étapes, nous parlerons de formes, de niveaux multiples de figuration du divin » (VERNANT 2007 p.1533). Sur la question de l'aniconisme voir GAIFMAN 2012. Elle souligne à juste titre que le spectre de l'iconicité va bien plus loin que l'opposition iconique/aniconique (GAIFMAN 2012 p.13). Deborah Steiner souligne également la persistance des statues aniconiques à l'époque classique (STEINER 2001 p.80-82). On trouve notamment un indice de cette coexistence dans Pausanias, *Périégèse*, VII 22.4.

203 Voir par exemple le volume collectif *Figures de dieux* (ESTIENNE ET AL. 2014) ou, tout récemment, l'ouvrage issu de la thèse de doctorat d'Hélène Collard, *Montrer l'invisible* (COLLARD 2016).

littéraires, comme des imitations de l'apparence »²⁰⁴, on peut aussi considérer que l'épopée, avant d'imiter les dieux, pourrait les présentifier. C'est d'ailleurs ainsi que Vernant lui-même la présente dans *Mythe et religion en Grèce ancienne*. Après avoir souligné l'importance des récits transmis dans les foyers pour la communiquer la « masse des “savoirs” traditionnels », il souligne l'importance de la poésie : « c'est ensuite par la voix des poètes que le monde des dieux, dans sa distance et son étrangeté, est *rendu présent* aux humains »²⁰⁵. Toutefois, Vernant ne pense alors la poésie que comme le moyen de conserver et transmettre un savoir, comme « mémoire sociale », laissant de côté l'aspect dynamique de la création poétique.

1.2.1 *Mimèsis* ?

Si isoler les scènes dites d'épiphanie s'est révélé peu satisfaisant, en comparaison avec une enquête sur les effets de la présence divine, c'est que les études sur l'épiphanie reposent beaucoup sur la question de la représentation. Or la prégnance de cette question dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* peut s'expliquer par l'influence de la lecture des épopées homériques que Platon a proposée. En effet, d'après Vernant, le moment qui marque l'avènement de ce qu'il appelle « l'imitation de l'apparence » correspond à l'émergence d'un développement théorique autour de la question de la *mimèsis*, chez Xénophon d'abord²⁰⁶, et surtout dans les dialogues platoniciens. La théorie de l'imitation et la critique des arts reproductifs développées par Platon ne sont pas aisées à saisir, d'autant que dans les différents dialogues qui abordent cette question, *Phèdre*, *Ion*, la *République* et les *Lois*, sa thèse peut sembler varier, notamment parce que ces œuvres ont chacune leur objet propre et leur visée argumentative²⁰⁷. C'est surtout dans la *République*, et dans une moindre mesure dans l'*Ion*, que Platon développe sa théorie de la *mimèsis*, en relation avec la critique de la poésie et de la peinture. La critique que le philosophe adresse à l'imitation repose sur l'idée que celle-ci éloigne de la vérité. Or d'après lui, les œuvres de langage comme les œuvres visuelles sont par essence imitatives : elles font entendre ou voir des réalités absentes. Elles fabriquent des images et non des réalités. L'épopée est ainsi irrémédiablement placée du côté de la représentation²⁰⁸ : πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων (*République* X 600e). C'est bien l'image qui est au centre de la réflexion platonicienne. Toutefois, comme le souligne Milette Gaifman, Platon n'aborde jamais directement la question de la représentation des dieux²⁰⁹. C'est que la critique platonicienne d'Homère porte sur autre chose. Il s'agit pour le

204 VERNANT 2007 p. 1685.

205 VERNANT 2007 p.834. Nous soulignons.

206 *Mémorables* III 10 1-8.

207 HALLIWELL 2002 p.38.

208 VERNANT 2007 p.1729.

209 GAIFMAN 2012 p.104.

philosophe de déterminer si les poètes doivent être admis dans la cité, et partant, si l'on peut apprendre grâce à Homère. On ne saurait apprendre à rendre un oracle à partir des interventions de Calchas dans *Illiade*. L'imitation ne donne donc pas accès à la connaissance. D'autre part, pour ce qui relève de la *mimésis*, la question est notamment de savoir ce que la poésie imite. L'argumentation de Platon est reprise de manière éclairante par Havelock²¹⁰. Dans le livre III de la *République*, ce sont d'abord les dialogues seuls qui sont présentés comme étant « mimétiques », par opposition au récit. L'art mimétique par excellence est donc le drame alors que dans l'épopée seuls les dialogues relèvent de la *mimésis*²¹¹. Havelock souligne que, dès ce premier moment, il y a un glissement entre la composition des paroles des personnages et l'incarnation de ce même personnage par le poète pendant la performance. Dans le livre X et dans les *Lois*, l'art est mimétique en tant que tel, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie, la première imitant des objets et la seconde les actions humaines²¹². C'est ainsi que la poésie reproduirait mal ce que sont et ce que font les dieux et les être humains²¹³. Cette critique s'articule avec un autre reproche adressé par Platon à la poésie : celle de l'inspiration du poète et de son statut cognitif. En effet, l'autre théorie développée par Platon au sujet du poète concerne la question du lien entre le poète et le dieu qui l'inspire. Dans *Ion*, le philosophe insiste sur l'instrumentalisation et l'ignorance du poète. L'image de l'aimant présente le rhapsode comme le troisième maillon de la chaîne, après la Muse et Homère²¹⁴, de même que ce qui est chanté par le poète ou représenté par le peintre est au troisième rang dans la hiérarchie des êtres²¹⁵. Ces deux « éloignements » du poète et de son chant vis-à-vis de la vérité sont liés entre eux. Ils correspondent aux deux pôles de la *mimésis* que Vernant a bien mis en évidence : d'une part l'imitation de l'apparence, la semblance, de l'autre ce qu'il nomme « effectuation, manifestation »²¹⁶. Mais les deux sont difficilement distinguables, d'où l'idée d'une sorte de « tromperie » du spectateur. C'est alors le « mime-simulateur » qui devient l'acteur du *mimeisthai*. C'est ainsi que Platon susbsume au concept de la *mimésis* Ion aussi bien qu'Homère, le rhapsode-acteur tout comme le poète²¹⁷. Une telle critique jette alors le discrédit sur l'usage des épopées homériques pour l'enseignement des jeunes gens. *L'Illiade* et *l'Odyssée*, nous dit Platon, ne sauraient être de bonnes « encyclopédies tribales ».

210 HAVELOCK 1963 Chapitre 2 « Mimesis » p.20-35.

211 *République* III 392d5.

212 *République* X 603c 6, *Lois* II 682a 4-5.

213 *République* III 377e 1.

214 *Ion* 533c-535a.

215 *République* X 602c.

216 VERNANT 2007 p.1730. Voir également HALLIWELL 2002 p.16 « The whole history of mimeticism manifests a dual concern with the status of artistic works or performances and with the experiences they invite or make available ».

217 VERNANT 2007 p.1740.

Dans *Pindar's Homer*²¹⁸, Gregory Nagy développe sa réflexion autour de la *mimèsis* et du *reenactment*. Plus exactement, il propose de donner au terme grec μίμησις le sens de « reenactment » ou « impersonation » qui est proche de celui proposée par Vernant. C'est, d'après lui, le sens premier du mot qui glisse, dès avant Platon, vers l'idée de représentation ou d'imitation des apparences. Mais bien plus que de Platon, c'est de la *Poétique* d'Aristote que s'inspire la théorie de Nagy, une théorie qui éclaire aussi bien la tragédie et la poésie lyrique que l'épopée. Ces trois genres seraient à comprendre à partir de la notion de *mimèsis* comprise comme « the reenactment, through ritual, of the events of myth »²¹⁹ ou encore « réactualisation dramatique »²²⁰. Une telle compréhension de la poésie archaïque grecque, centrale dans la réflexion de Gregory Nagy, s'appuie sur un texte peu connu d'Edmund Leach qui présente le rituel comme la réactualisation du mythe²²¹. À cette proposition de Leach, Nagy ajoute un second niveau. Chaque performance rappelle et rejoue les précédentes : « the present reenacting of previous reenactments »²²². Ce qui conduit Nagy à opérer un tel redoublement est sans doute la structure bien particulière de la poésie lyrique. À la suite des travaux de Claude Calame²²³, Nagy souligne que la poésie chorale, du fait de sa structure énonciative, reprend, dans chacune de ses performances, non seulement un contenu mais aussi la figure d'un auteur. L'importance de la *persona* de l'auteur dans la poésie lyrique rend nécessaire l'actualisation de cette *persona* à chaque performance. D'autre part, l'idée que toutes les performances précédentes sont comprises et reprises dans la dernière de ses performances permet à Gregory Nagy de rendre compte de l'épisode du chœur des Déliennes dans l'*Hymne homérique à Apollon*. Il y est dit que ces jeunes filles savent « imiter » les voix de tous les hommes et que chacun s'y reconnaît²²⁴. Tous n'étant pas des héros, pourquoi seraient-ils imités par les Déliennes ? C'est que celles-ci rejouent toutes les performances précédentes. La performance poétique est alors à comprendre comme « a cumulative synthesis of all previous experiences »²²⁵. Le tout est alors de déterminer ce qu'est ce *reenactment*, cette réactualisation centrale dans la théorie de Nagy. C'est là que réside, selon nous, le point faible de cette théorie : le *reenactment* est à comprendre comme une imitation. Il s'agit d'une imitation qui permet de « faire revivre » le mythe et toutes les performances précédentes : « All ritual reenactment is imitation,

218 NAGY 1990.

219 NAGY 1990 p.42.

220 NAGY 2000 p.13.

221 LEACH 1982. Il s'agit de l'introduction critique de la traduction anglaise de *Myth* de Steblin-Kamenskij.

222 NAGY 1990 p.43.

223 CALAME 2000.

224 *Hymne homérique à Apollon* 162-163. Nous reviendrons sur les Déliennes dans le chapitre 5 (5.3.1.3).

225 NAGY 1990 p.43.

though of course not all imitation is ritual reenactment »²²⁶. On arrive alors à une théorie peu satisfaisante en ce que le *reenactment* du mythe devient proche d'une représentation – c'est d'ailleurs la représentation théâtrale qui en est le parangon. Il est, de plus, difficile de cerner, dans le cas de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, un unique thème mythique. Dans ses ouvrages ultérieurs, c'est à l'instauration des cultes héroïques que Nagy associera les performances épiques. Enfin, pour ce qui est de l'actualisation de l'ensemble des performances, là encore les épopées homériques se distinguent de la poésie lyrique. Quoi qu'en dise Nagy, rien ne permet d'émettre l'hypothèse d'une performance chorale de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*. D'autre part on n'y trouve aucune trace de la *persona* du poète²²⁷.

On ne peut enfin clore ce parcours autour de la *mimésis* sans revenir sur le premier chapitre séminal de *Mimésis* d'Auerbach. Celui-ci, comparant les poèmes homériques et la Bible, notamment à partir de la scène emblématique de la cicatrice d'Ulysse, constate que la diction homérique ne construit jamais deux plans distincts : la digression ne constitue jamais un arrière-plan. Or il est intéressant de remarquer que cela constitue, pour Auerbach, un élément important de présentification : « l'essence même du style homérique [...] est de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales »²²⁸. Egbert Bakker combine la thèse de Nagy avec celle d'Auerbach, ce qui permet d'articuler à la perspective essentiellement narrative de ce dernier la question de l'inspiration du poète et de son lien avec la Muse. Bakker souligne ainsi que l'approche d'Auerbach est trop statique et qu'il faut introduire une épaisseur temporelle : « the poet's "seeing" of reality is a remembrance of earlier poet's – and ultimately – the Muses' – seeing of that same reality »²²⁹. C'est par l'étude des structures des phrases et des séquences et de l'usage des particules que Bakker explore la manière dont la diction épique peut rendre présentes les actions héroïques. La particule ἄρα fonctionne comme la marque d'une évidence visuelle et ce sont justement les marqueurs visuels qui peuvent faire de la performance une réexpérience des actions épiques²³⁰. C'est le point de vue inverse qu'adopte Andrew Ford, cherchant également à interroger la relation complexe qui existe entre le moment de la performance et les actions épiques. Il considère que l'auditoire est comme transporté sur la scène des actions héroïques : « poetry [...] claims to transport us to an au-

226 NAGY 1990 p.45

227 NAGY 1990b p.47-60.

228 AUERBACH 1977 p.14. Sur cet ouvrage et sa réception voir BREMMER 1999.

229 BAKKER 2005 p.70.

230 BAKKER 2005 p.97.

delà, not a beyond buried in the vault of recollection but a place as present as our own »²³¹. Il ne s'agit plus alors de présentifier les actions épiques mais, par l'intermédiaire de la voix du poète, de faire des auditeurs des spectateurs présents sur le champ de bataille²³².

Si l'on peut s'accorder sur l'idée que la performance épique repose sur un procédé auquel il est possible de donner le nom de *mimésis*, c'est-à-dire qu'elle actualise et présentifie, ce qui fait l'objet de cette présentification reste objet de controverse. Dans le contexte d'une performance épique qui s'ouvre sur une invocation à la Muse, donc par l'instauration d'un lien avec l'invisible, il semble que c'est bien ce lien qui doit nécessairement être réactivé à chaque performance. Ainsi ce ne sont pas tant les performances précédentes mais bien les conditions de réalisation de la performance, à savoir la présence des dieux, qui font l'objet d'une actualisation.

Deux auteurs anciens qui, contrairement à Platon, explorent le rapport qu'entretient la poésie épique avec les images des dieux permettent de comprendre ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* font des dieux. Le premier, Xénophane, condamne l'épopée parce que les poètes font les dieux à leur image :

Ἄλλ' εἰ χεῖρας ἔχον βόες (ἵπποι τ') ἢ λέοντες
 ἢ γράψαι χεῖρεςσι καὶ ἔργα τελεῖν ἄπερ ἄνδρες,
 ἵπποι μὲν θ' ἵπποισι, βόες δέ τε βουσὶν ὁμοίας
 καὶ (κε) θεῶν ιδέας ἔγραφον καὶ σώματ' ἐποίουν
 τοιαῦθ', οἷόν περ καὶ τοὶ δέμας εἶχον (ἔκαστοι)²³³.

Mais si les bœufs et les chevaux avaient des mains, ainsi que les lions,
 et qu'ils pouvaient peindre de leurs mains et accomplir des hauts faits,
 comme les hommes
 les chevaux **donneraient aux dieux des formes** de chevaux, les bœufs,
 des formes de bœufs
 et **ils leur feraient des corps semblables** chacun à leur propre stature.

Il est ici très aisé de comprendre ce que le philosophe présocratique désigne par l'expression *θεῶν ιδέας* reprise par *σώματα* : il s'agit bien des caractéristiques physiques des dieux, de même qu'un autre fragment évoque la couleur des yeux et des cheveux. Couleurs

231 FORD 1992 p.55.

232 FORD 1992 p.55 : « When the heroic actions are performed we seem to be present as onlookers ».

233 B 15 DK.

qui sont pourtant bien peu présentes, aussi bien chez Homère que chez Hésiode. Les verbes *γράφειν* et *ποιεῖν* utilisés pointent bien du côté de la représentation des dieux. Ce n'est pas le cas de la phrase d'Hérodote qui est souvent mobilisée afin de souligner l'importance d'Homère et d'Hésiode, dans la religion grecque (*Enquêtes* II 53) :

Ἡσίοδον γὰρ καὶ Ὅμηρον ἡλικίην τετρακοσίοισι ἔτεσι δοκέω μέο
πρεσβυτέρους γενέσθαι καὶ οὐ πλέοσι· οὗτοι δὲ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην
Ἑλλησι καὶ τοῖσι θεοῖσι τὰς ἐπωνυμίας δόντες καὶ τιμὰς τε καὶ τέχνας διελόντες
καὶ εἶδεα αὐτῶν σημῆναντες·

En effet je pense qu'Hésiode et Homère n'ont pas vécu plus de quatre cents ans avant moi. Ce sont eux qui ont fait pour les Grecs la naissance des dieux et qui ont donné aux dieux leurs surnoms, ils ont réparti leurs prérogatives et leurs modes d'action et ont **signifié leurs formes**.

L'historien utilise ici un verbe bien différent de son prédécesseur : le verbe *σημαίνειν*. Ce n'est plus la représentation qui est au centre de la question de la forme des dieux. Signifier n'est pas représenter. Dans son enquête citée plus haut sur le passage du *muthos* au *logos*, François Hartog passe de la question de l'*enargeia* chez Homère à celle du *sêmeinein* chez Hérodote²³⁴. Le verbe, qui prend dans les *Enquêtes* le sens de « signifier, exprimer », appartient au vocabulaire de la divination. Il s'agit d'une source de savoir supérieure, qui n'est pas accessible à tous²³⁵ : elle résulte d'une procédure divinatoire, ou de la position particulière de l'historien qui a voyagé et enquêté. Dans le cas d'Hésiode et d'Homère, l'historien peut considérer le savoir supérieur des poètes comme venant de leur proximité avec la Muse. C'est ainsi, comme l'a bien montré François Hartog, qu'Hérodote se présente comme celui qui prend la suite du poète. L'aède a donc un rapport privilégié aux dieux qui lui permet de transmettre aux hommes ce qu'il sait sur eux. Toutefois, la traduction proposée par Hartog, « drawn their figures », n'est pas satisfaisante. Le *sēma* a trait avec l'invisible. Il rend sensible ce que l'on ne peut pas voir et est ainsi porteur de la polarité entre présence et absence. Il correspond à la manière dont s'expriment les dieux selon Héraclite : οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει, « il ne dit ni ne cache, mais il fait signe »²³⁶. L'aède ne dit pas les formes des dieux, mais les signifie c'est-à-dire qu'il présente des images possibles. Le *sēma* n'épuise pas toutes les significations et les formes de ce vers quoi il fait signe. Il rend

²³⁴ HARTOG 1999.

²³⁵ NAGY 1990 p.236 : « When Herodotus *sêmeinein* “indicates”, he does so on the basis of superior knowledge ».

²³⁶ Héraclite, fragment 93.

présente une réalité, il permet de la percevoir, sans la représenter. C'est ainsi que la cicatrice d'Ulysse rend présent le héros aux yeux de la nourrice (*Od.* XIX 390-475). Ulysse n'est présent qu'à partir du moment où le signe qu'est la cicatrice rend présente et reconnaissable²³⁷ la forme d'Ulysse. De même, selon Hérodote, les poètes présentent à leurs auditoires quels sont les signes par lesquels les dieux indiquent leur présence. Le passage de l'*enargeia* au *sêmein*, que met en évidence François Hartog, est rendu sensible par l'épopée elle-même : alors qu'au temps des héros, les dieux pouvaient se manifester et se rendre visibles, lors de la performance épique l'aède rend présents les dieux sans que ceux-ci soient directement visibles par l'auditoire²³⁸.

Que signifie le terme présentification pour Vernant ? Dans *Figures, idoles, masques*, il fait référence à Creuzer puis à l'écho que trouve l'œuvre de celui-ci chez Cassirer : « l'image divine a valeur symbolique parce qu'elle présentifie un être dans une forme que cet être chaque fois déborde et dépasse [...] Pour Cassirer comme pour Creuzer un des traits marquants du symbole religieux est son ambition d'ouvrir l'accès à une réalité qu'il s'agit moins de représenter que de manifester, d'effectuer, d'insérer réellement dans le monde visible »²³⁹. Il s'agit là d'une reprise de la définition romantique du symbole qui unit symbolisant et symbolisé. C'est de cette manière que l'on peut considérer que l'épopée homérique présentifie l'invisible : « dans la poésie grecque archaïque, l'organisation rythmique, phonique, sémantique vise à produire sur le public un effet qui prolonge l'action de la puissance célébrée par le chant. La valeur symbolique des procédures de la poésie archaïque tient à ce que l'image verbale, pas plus que la représentation figurée, n'y fonctionne pas comme simple copie, décalque ou *analogon* ; elle est douée d'efficace ; elle donne aux auditeurs le sentiment qu'à travers les expressions qui évoquent un type défini de puissance, cette force particulière se trouve effectivement mobilisée »²⁴⁰. Mais Vernant, en pensant en termes de symboles, n'a pas vu que c'est le caractère discursif de la poésie épique qui permet cette présentification. Il ne s'agit pas de chercher une vérité symbolique de type allégorique comme l'affirme Creuzer, mais de montrer que le montage syntaxique même, grâce à ses variations, reprises et apparentes contradictions, contribue à la présentification. L'irruption du divin sous une forme inattendue, nouvelle, au sein du récit, crée une surprise qui restitue au divin sa force première d'événement. C'est ainsi que nous analyserons les

237 NAGY 1990b p.203 : « Homeric diction deploys *sêma* as the conventional word for the signs that lead to the recognition [...] the recognition of the *sêma* implicitly requires an act of interpretation ».

238 Pour Andrew Ford, l'*enargeia* s'applique même à la performance poétique où elle est comprise comme « a real psychological effect of epic performance » (FORD 1992 p.54).

239 VERNANT 2007 p.1531.

240 VERNANT 2007 p.1532.

différentes procédures de présentification des dieux et la manière dont le poète prolonge non seulement l'action mais la présence des dieux tout au long de la performance.

1.2.2 Actualiser les interventions divines

Nous avons exploré dans la première partie du chapitre les manières dont se manifeste la présence divine dans les épopées homériques lorsque les dieux sont en contact avec les hommes dans les épopées homériques. Dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, un certain nombre de scènes sont exclusivement divines. Les dieux y sont alors peu décrits, si ce n'est lors de leur toilette ou leur armement. Mais de telles scènes ont des traits communs : les dieux y parent leurs corps, ils revêtent leur parure et préparent leur visibilité. C'est parce qu'ils s'appêtent à être vus par les hommes, ou, dans le cas bien particulier de la toilette d'Héra²⁴¹, par Zeus, que certains éléments de leur parure sont décrits. En général, les dieux sont présentés tenant conseil, parlant ou réfléchissant et leur apparence n'est pas décrite quand elle n'est pas perçue. Néanmoins, les dieux sont en action dans l'épopée et leur mode d'agir fait partie intégrante de la question de leur figuration, y compris lorsqu'ils ne sont pas perçus directement par les hommes.

1.2.2.1 Les vents, du banquet au bûcher

À partir de la mort d'Hector au chant XXII de l'*Iliade*, les interventions des dieux dans la sphère humaine se font plus rares. Seul Hermès entrera directement en contact avec Priam dans le dernier chant, pour guider celui-ci jusqu'à la baraque d'Achille (*Il.* XXIV 351-469). Toutefois, les dieux interviennent ponctuellement, de leur propre initiative, comme Apollon lors du concours de tir à l'arc ou Aphrodite et Apollon, encore, pour empêcher la décomposition du cadavre d'Hector (*Il.* XXIII 184-191). Alors que les funérailles de Patrocle commencent, Achille fait appel aux des dieux (*Il.* XXIII 192-199) :

οὐδὲ πυρὴ Πατρόκλου ἐκαίετο τεθνηῶτος·
 ἔνθ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησε ποδάρκης δῖος Ἀχιλλεύς·
 στὰς ἀπάνευθε πυρῆς δοιοῖς ἠρᾶτ' ἀνέμοισι
 Βορέη καὶ Ζεφύρω, καὶ ὑπίσχετο ἱερὰ καλὰ·
 πολλὰ δὲ καὶ σπένδων χρυσέω δέπαϊ λιτάνευεν
 ἐλθέμεν, ὄφρα τάχιστα πυρὶ φλεγεθοῖατο νεκροί,
 ὕλη τε σεύαιτο καήμεναι. ὦκα δὲ Ἴρις
 ἀράων αἴουσα μετάγγελος ἦλθ' ἀνέμοισιν.

²⁴¹ Nous reviendrons sur cette toilette dans le chapitre suivant (2.2.1).

Mais le bûcher où se trouvait Patrocle mort ne brûlait pas :
 Alors le divin Achille aux pieds rapides pensa à autre chose :
 Il se plaça à l'écart du bûcher et fit une prière aux deux vents,
 Borée et Zéphyr, et leur promit de belles offrandes.
 Et il faisait aussi des libations avec une coupe en or et les pria
 de venir, afin qu'au plus vite les morts soient brûlés par le feu,
 et que le bois soit poussé à brûler. Rapide Iris,
 Entendant ses prières, alla porter le message aux vents.

La procédure mise en place par Achille n'est guère surprenante. Prière, libation et promesse ont pour but de convoquer les dieux (ἐλθέμεν) dont la présence est ici nécessaire. Toutefois, la première surprise réside dans le fait que les destinataires de la prière ne l'entendent pas et qu'Iris, la déesse messagère, transmette le message d'un homme aux dieux, comme elle transmettrait celui d'un dieu à un homme. Il s'agit ici d'un cas inédit où la déesse se fait la messagère d'un héros, sans toutefois avoir été convoquée par lui. Elle se rend donc auprès d'eux (*Il.* XXIII 200-208) :

οἱ μὲν ἄρα Ζεφύροιο δυσαέος ἀθρόοι ἔνδον
 εἰλαπίνην δαίνυντο· θεούσα δὲ Ἴρις ἐπέστη
 βηλῶ ἐπι λιθέω· τοὶ δ' ὡς ἴδον ὀφθαλμοῖσι
 πάντες ἀνήϊξαν, κάλεόν τέ μιν εἰς ἕκαστος·
 ἢ δ' αὖθ' ἔξεσθαι μὲν ἀνήνατο, εἶπε δὲ μῦθον·
 οὐχ ἔδος· εἴμι γὰρ αὖτις ἐπ' Ὀκεανοῖο ῥέεθρα
 Αἰθιοπῶν ἐς γαῖαν, ὅθι ῥέζουσ' ἑκατόμβας
 ἀθανάτοισι, ἵνα δὴ καὶ ἐγὼ μεταδαιίσομαι ἱρῶν.

Ils étaient assemblés chez l'orageux Zéphyr
 et partageaient un banquet. Dans sa course, Iris s'arrêta
 sur le seuil de pierre. Quand ils la virent de leurs yeux
 Tous se levèrent et chacun l'appela à lui.
 Mais elle refusa de s'asseoir et dit :
 Je ne prends pas place. Je vais repartir vers les bords de l'Océan,
 dans la terre des Éthiopiens, qui offrent des hécatombes
 aux immortels, pour partager moi aussi le banquet sacré.

Iris transmet le message d'Achille aux vents qui réagissent aussitôt (*Il.* XXIII 212-218) :

ἦ μὲν ἄρ' ὡς εἰποῦσ' ἀπεβήσετο, τοὶ δ' ὄρέοντο
 ἠχῆ θεσπεσίῃ νέφεα κλονέοντε πάροιθεν.
 αἶψα δὲ πόντον ἴκανον ἀήμεναι, ὦρτο δὲ κύμα
 πνοιῆ ὑπο λιγυρῆ· Τροίην δ' ἐρίβωλον ἰκέσθην,
 ἐν δὲ πυρῆ πεσέτην, μέγα δ' ἴαχε θεσπιδαῆς πῦρ.
 παννύχιοι δ' ἄρα τοί γε πυρῆς ἄμυδις φλόγ' ἔβαλλον
 φυσῶντες λιγέως·

Ayant dit cela elle partit et ils se levèrent,
 bousculant **avec un bruit prodigieux** les nuées devant eux ;
 Vite ils gagnèrent la mer en soufflant, le flot se leva
sous leur souffle sonore. Ils arrivèrent à la Troade fertile,
 se jetèrent dans le bûcher et **le feu prodigieux retentit avec force**.
 Toute la nuit ensemble ils excitèrent la flamme
de leur souffle sonore.

Ce type de passage n'est jamais convoqué quand il s'agit d'analyser les dieux d'Homère. Sans doute parce que les dieux vents sont considérés comme des dieux « mineurs » et que rien n'est dit sur leur apparence. Leur mode d'action et la manière dont ils sont présentés ici est pourtant éclairante. L'ensemble du passage est condamné par Leaf. Il voit en effet le manque de sérieux de la scène comme la trace d'une interpolation : « It must be admitted that this scene falls below the dignity of its surroundings ; there is an unmistakable touch of humour in the party of the wind and their behaviour to the goddess. This may be an intentional relief to the gloom of the funeral, or may possibly betray the hand of an interpolator »²⁴². La question est bien celle du contraste, non seulement entre le banquet des vents et le bûcher funéraire, mais plus précisément entre la position des dieux au moment de l'intervention d'Iris et leur action dans la sphère humaine. Les dieux sont d'abord décrits comme assis au banquet et interpellant la déesse avec désinvolture²⁴³, comme pourraient le faire des convives humains. Cette scène présente un fort contraste avec la scène suivante, le moment du départ des dieux effectuant une transition entre une scène domestique et une

²⁴² LEAF 1900 *ad loc.* Voir aussi RICHARDSON *ad loc.* « The episode in which the winds are summoned is a curious one ». KAKRIDIS 1949 p.75-83 considère que cette scène serait issue d'un épisode des funérailles d'Achille lui-même lors desquelles les vents auraient refusé de souffler.

²⁴³ Et quelque peu avinés (scholie T).

description de l'action divine plus habituelle, soulignée par les adjectifs *θεσπέσιος* et *θεσπιδαής*. De tels adjectifs sont utilisés à partir du moment où les dieux font irruption dans la sphère humaine et sont perçus comme tels. Les dieux sont perçus dans leur immédiateté, comme événement sensible. Le bruit qu'ils provoquent et le feu qu'ils excitent manifestent leur présence. La dimension sonore est soulignée à quatre reprises : *ἤχη θεσπεσίη, πνοιῆ ὑπο λιγυρῆ, μέγα δ' ἴαχε, λιγέως*. Ces indications correspondent à l'expérience humaine habituelle de la manifestation des vents. La description peut ainsi rappeler une comparaison du chant XIV où une tempête provoquée par l'Euros et le Notos est décrite également avec l'expression *ἤχη θεσπεσίη* et les mentions du fracas provoqué (*Il. XVI 765-769*). Ce qui est décrit est une expérience physique qui repose sur l'ouïe et le toucher et peut-être également appuyée par la vue, lorsque le souffle du vent attise le feu. Les dieux qui banquetaient sont désormais présentés comme se trouvant dans le bûcher même, qu'ils alimentent comme de l'intérieur : *ἐν δὲ πυρῆ πεσέτην*. Or ces deux moments de l'action divine ont autant de valeur, ils sont mis sur le même plan par l'aède et constituent chacun une modalité de l'action des vents. Le poète nous confronte à deux représentations qui semblent difficilement compatibles, ou, plus exactement, ces deux passages sont incompatibles, si l'on se place du point de vue de la représentation. Il est impossible de tirer de cet épisode une représentation univoque des dieux vents. Il faut alors les considérer comme des actualisations possibles des dieux. Loin de présenter une contradiction, c'est la mise en séquence de différentes actualisations qui permet de dire la complexité du divin et de distinguer entre un mode possible de figuration des dieux et leur présentification.

Alors que les vents invitent Iris à se joindre à eux, celle-ci leur répond : *οὐχ ἔδος*, « ma place n'est pas ici », car elle s'apprête à participer aux hécatombes offertes par les Éthiopiens²⁴⁴. Or, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, le temple est appelé *ναός* ou encore *ἔδος*, « siège de la divinité », « et le même mot *ἔδος* désigne aussi bien la grande statue divine : c'est par son image que la divinité vient habiter dans sa maison. Entre le temple et la statue, il y a réciprocité complète. Le temple est fait pour loger la statue du dieu ; et la statue, pour extérioriser en spectacle la présence du dieu dans l'intimité de sa demeure »²⁴⁵. Cette dimension « intime » correspond tout à fait à la scène. Précisément, c'est un autre type de rapport avec les hommes que préfère Iris. À un banquet entre dieux, à des funérailles qui signalent la rupture inexorable entre hommes et dieux liée à la mortalité, la déesse préfère un banquet particulier, où certains hommes peuvent encore partager le

²⁴⁴ Les scholies considèrent qu'il s'agit d'un prétexte puisque les dieux la veille observaient le champ de bataille et le lendemain s'inquiéteront pour le sort d'Hector (scholies bT)

²⁴⁵ VERNANT 2007 p.553.

repas avec les dieux, contrairement aux auditeurs de l'épopée. Pour eux, c'est par l'intermédiaire de la performance épique que ce rapport peut s'instituer.

1.2.2.2 θεσπέσιος, ou comment se manifestent les dieux

Quand les dieux vents entrent dans la sphère humaine, leur présence est rendue sensible par le bruit et le feu, qualifiés par les adjectifs θεσπέσιος et θεσπιδαής. Le second, composé du premier, et du verbe δαίειν, signifie « allumé par les dieux »²⁴⁶. Mais la traduction française lui fait perdre une partie de son effet. Le terme apparaît toujours avec le substantif πῦρ et ne souligne seulement le rôle actif d'un ou de plusieurs dieux dans la présence de flammes. Dans l'*Odyssée*, le feu ainsi qualifié correspond au dieu Protée lui-même, susceptible de prendre toutes les formes possibles pour échapper à Ménélas (*Od.* IV 418). Il en va de même pour l'incendie qui gagne la plaine troyenne, suscité par Héphestos à la demande d'Héra (*Il.* XXI 342-381). Mais l'adjectif est d'autant plus intéressant lorsque le feu semble allumé par un homme. C'est le cas pour l'occurrence du chant XV où Zeus désire favoriser Hector (*Il.* XV 596-598) :

Ἐκτορι γάρ οἱ θυμὸς ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι
 Πριαμίδῃ, ἵνα νηυσὶ κορωνίσιν θεσπιδαῆς πῦρ
 ἐμβάλοι ἀκάματον

Car à Hector son cœur voulait procurer la gloire,
 au fils de Priam, afin qu'aux nefs recourbées ce soit **un feu prodigieux**
 qu'il jette, inextinguible

Si Hector est en mesure d'allumer un incendie, ce sera parce que Zeus le lui a permis. Le feu aura non seulement une origine divine mais il sera même la manifestation de l'action de Zeus. C'est bien le héros qui mettra le feu aux nefs mais celui-ci sera la manifestation de l'intervention du dieu. Ce thème de l'incendie que Zeus permet à Hector de provoquer est présent dès le chant XII. On retrouve l'expression par deux fois, au chant XII (*Il.* XII 177 et 441), où l'incendie est à chaque fois présenté comme lié à la gloire, κῦδος, que Zeus veut accorder à Hector (*Il.* XII 174 et 437). Le fait que l'incendie soit présenté comme une manifestation du dieu est d'autant plus clair dans le premier passage qu'entre la mention de la gloire d'Hector et celle de l'incendie, le poète rappelle combien les capacités des hommes

²⁴⁶ DELG s.v. θεσπέσιος. On ne peut pas accepter le commentaire de Richardson pour qui l'adjectif va de soi car, pour les Grecs, le feu serait toujours d'origine divine : « Here the fire is caused by a separate divine agency, but fire was in any case divine » (RICHARDSON 1993 *ad loc.*).

sont incommensurables à celles des dieux : ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὡς πάντ' ἀγορευσαι, « il m'est difficile de dire tout cela à la manière d'un dieu » (*Il.* XII 176)²⁴⁷. Il ne s'agit ainsi pas seulement d'un phénomène hors du commun, comme le laissent penser les traductions telles que « prodigieux »²⁴⁸, ni d'un événement prophétique comme le suggère Koller²⁴⁹, puisque ce feu ne vient rien annoncer.

L'étymologie de l'adjectif θεσπέσιος vient confirmer l'analyse que nous proposons. D'après Chantraine, la première partie du mot, θεσ-, est la même que celle de θεός²⁵⁰. La deuxième partie correspondrait à l'adjectif verbal *σπετός que l'on retrouve dans ἄσπετος, « indicible » et dont la racine se retrouverait également dans ἔννεπω, verbe pour lequel Chantraine propose la traduction de « faire connaître »²⁵¹. À partir de ces considérations, on ne peut se contenter des conclusions de Chantraine pour qui l'adjectif aurait « purement et simplement » le sens de « divin »²⁵². Est bien plutôt qualifié de θεσπέσιος ce qui fait connaître le dieu, c'est-à-dire ce qui vient manifester sa présence. L'étude des emplois de l'adjectif dans *Illiade* et *Odyssée* permet de mettre en évidence le fait que le sens de « divin » est bien trop imprécis. Tout d'abord, on le trouve toujours dans un contexte humain. C'est dans la sphère humaine qu'un phénomène ou un objet peut être qualifié de θεσπέσιος²⁵³. Ainsi, l'adjectif ne s'applique pas à ce qui est propre aux dieux comme ἀμβρόσιος. *A contrario*, on ne peut considérer que θεσπέσιος est utilisé pour indiquer qu'un événement humain est hors du commun. L'adjectif apparaît quand les dieux provoquent un phénomène particulier dans la sphère humaine. Il s'agit très souvent d'un fracas extraordinaire fait par les soldats mais qui a été causé par une manifestation divine, qu'il s'agisse de peur ou d'excitation²⁵⁴. Il peut également venir qualifier une panique provoquée par les dieux ou par les hommes à la suite d'une intervention divine²⁵⁵, mais aussi le cri de

247 La dernière occurrence de l'expression θεσπιδαῆς πῦρ se trouve en *Il.* XX 490 au sein d'une comparaison où, en l'absence de contexte, on ne peut déduire l'origine divine de l'incendie que de l'emploi de l'adjectif.

248 Il n'y a donc nulle raison de suivre Dieu qui traduit « un feu prodigieux » dans le sens de « extraordinaire ». Contrairement à ce qu'il affirme, l'intervention divine est, dans toutes les occurrences du terme, manifeste (DIEU 2013 p.45).

249 KOLLER 1965. C'est la spécialisation du terme dans ce sens par la suite qui le conduit sans doute à une telle interprétation.

250 Voir aussi BENVENISTE 1969 II p.135.

251 MEIER-BRÜGGER 2006 propose une autre interprétation pour la deuxième partie du mot, à partir de la racine *speh-, « engraisser, réussir », aboutissant ainsi à la traduction « rendu prospère par un dieu ». Éric Dieu discute cette étymologie et montre bien que les occurrences homériques rendent impossible une telle interprétation (DIEU 2013).

252 DELG s.v. θεσπέσιος.

253 À l'exception du seuil à partir duquel Héphaïstos est lancé par Zeus jusqu'à Lemnos (*Il.* I 591).

254 *Il.* VIII 159 : après Zeus a lancé son foudre ; *Il.* XII 252 : après que Zeus a envoyé un aigle et que le présage a été interprété par Hector et Hélénos ; *Il.* XIII 834 : suite à l'aigle qui apparaît alors qu'Ajax et Hector se disputaient la protection de Zeus ; *Il.* XV 353 : quand les Troyens marchent derrière Apollon ; *Il.* XV 590 : les Troyens ont été excités par Zeus ; *Il.* XVIII 149 : réaction des Achéens suite au départ de Thétis sur l'Olympe ; *Od.* III 150 : la discorde entre les Achéens, provoquée par Zeus, au sujet du retour.

255 *Il.* IX 2 : la panique, φύζα, s'empare des Achéens ; cette panique est comparée à la levée de Zéphyr et de Notos (*Il.* IX 4-7). Si aucun dieu n'est explicitement mentionné, on remarque que cette réaction

deuil poussé par Thétis et les Néréides qui vient faire trembler les hommes (*Od.* XXIV 49) Les vents sont également à de nombreuses reprises liés à cet adjectif, qui qualifie leur bruit tel qu'il est entendu par les hommes²⁵⁶. On remarque que dans toutes ces occurrences, les vents, envisagés comme phénomène, sont liés à la manifestation de Zeus. Il en va de même des autres passages, où est qualifié de θεσπέσιος ce qui est provoqué par un dieu : l'éclat du bronze des armures des Achéens qui monte jusqu'au ciel après l'intervention d'Athéna (*Il.* II 457), la richesse que Zeus accorde aux Rhodiens (*Il.* II 670), le nuage de brouillard qu'Athéna écarte des yeux des combattants²⁵⁷ (*Il.* XV 669), tout comme celui que Poséidon dissout autour d'Achille (*Il.* XX 342), la brume dont Athéna couvre Ulysse (*Od.* VII 42) et la *kharis* qu'elle verse sur lui (*Od.* VIII 19) et sur Télémaque (*Od.* II 12, XVII 63). Un usage adverbial²⁵⁸ au chant II, θεσπεσίη, sur la manière dont les Achéens apprendront comment vaincre Troie, est directement lié au rappel du présage d'Aulis (*Il.* II 367). La voix de Thamyris (*Il.* II 600) tout comme le chant des Sirènes (*Od.* XII 158), tous deux liés au chant épique inspiré reçoivent la même qualification, mais également le cri des morts, victimes d'Arès (*Od.* XI 43), hôtes d'Hadès et de Perséphone (*Od.* XI 633), ou guidés par Hermès (*Od.* XXIV 6). Restent trois passages odysseens où la manifestation des dieux est moins explicite mais peut néanmoins être déduite. L'adjectif vient qualifier l'odeur du vin qu'Ulysse a reçu d'un homme qui avait été épargné par lui en sa qualité de prêtre d'Apollon (*Od.* IX 21), la toison du bélier qui sauve Ulysse du Cyclope (*Od.* IX 434) et dont la présence dans la grotte avait été attribuée, plus haut, à l'intervention d'un dieu (*Od.* IX 339), enfin la grotte d'Ithaque, premier lieu qu'Ulysse reconnaît de son île, après l'intervention d'Athéna, une grotte peut-être liée aux Nymphes et où la déesse lui enjoint de cacher les présents des Phéaciens (*Od.* XIII 363).

Ainsi, l'adjectif θεσπέσιος est toujours lié à la perception humaine d'un phénomène lié à une intervention divine. La variété des phénomènes permet de rendre sensible combien les dieux peuvent se manifester aux humains sous des formes variées. Si la perception humaine est toujours au centre de ces scènes, c'est que les phénomènes provoqués par les dieux ont tous une dimension sensorielle. Dans une grande majorité des cas, elle est auditive²⁵⁹, mais

intervient juste après un sacrifice fait aux dieux à la fin du chant VIII. D'autre part le mode d'action de cette panique, exprimé par le verbe *ἐχειν*, est caractéristique des dieux (voir chapitre 3 – 3.5.1). *Il.* XV 637 : les Achéens sont pris de panique sous l'action conjointe de Zeus et d'Hector ; *Il.* XVI 295 : le tumulte provoqué par Patrocle est la conséquence directe de la prière d'Achille à Zeus ; *Il.* XVIII 149 : il s'agit du φόβος que provoque Apollon chez les Achéens.

256 *Il.* XIII 797 : dans une comparaison qui souligne le bruit que font les vents sous l'effet du tonnerre de Zeus (*ὑπό*) ; *Od.* IX 68 : les hurlements de Borée provoqués par Zeus ; *Od.* XII 314 : les hurlements de Notos provoqués par Zeus.

257 Le passage est athétisé par Aristarque dans la mesure où ce nuage, sans doute d'origine divine, n'a jamais été mentionné auparavant.

258 Ou nominal, avec une substantivation au féminin, à l'instar de ἀμβροσίη (DIEU 2013 p.44 n.11).

elle peut aussi être visuelle²⁶⁰, olfactive – l'odeur du vin en *Od.* IX 211, ou tactile – la toison du bélier en *Od.* IX 434²⁶¹.

Le terme *θεσπέσιος* ne vient pas marquer un lien d'appartenance vis-à-vis d'un dieu. Il désigne ce qui dit les dieux, les rend manifestes aux yeux des hommes. Le phénomène, par ses qualités sensorielles, révèle une intervention divine. Il s'agit d'une manifestation indirecte, qui ne provoque pas une réaction démesurée de la part des hommes mais leur rappelle avec régularité la présence des dieux²⁶². C'est ainsi que le poète rend sensible une des actualisations possibles des dieux. Il le fait d'autant plus aisément que son propre chant permet de rendre manifeste la présence divine. C'est ainsi que le chant de l'aède Thamyris est qualifié de *θεσπέσιος*, tout comme les Sirènes, dont la performance funeste constitue le revers de la performance aédique. Or l'enquête sur *θεσπέσιος* ne saurait être complète sans l'étude de son parent *θέσπις*. Celui-ci n'apparaît que dans l'*Odyssée*, avec les substantifs *αοιδός* et *αοιδή*, ce qui le rapproche des deux emplois de *θεσπέσιος* associé à un chant. D'après Koller, ce syntagme serait la reprise analytique de *θεσπιαοιδός* ou *θεσπιωδός*, qui est mentionné par Hésychius et serait construit comme *ῥαψωδός*. Il s'agirait donc, à l'origine, d'une forme contractée de *θεσπέσιος αοιδός*. Alors que le seul chanteur qualifié de *θέσπις* est un anonyme convoqué par Eumée à qui Antinoos reproche d'accueillir n'importe qui à Ithaque (*Od.* XVII 385), les deux aèdes de l'*Odyssée* sont décrits comme possédant une *θέσπις αοιδή* (*Od.* I 328, VIII 498). Comme dans le cas de *θεσπέσιος*, on ne peut se contenter d'affirmer que l'adjectif *θέσπις* désigne l'origine divine du chant, le fait que l'aède soit inspiré. Si c'était le cas, l'expression du chant VIII serait redondante : *πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν αοιδήν*. Il ne s'agit pas de dire que le dieu a donné à Démococ un chant dont l'origine est divine, mais un chant par lequel le poète manifestera sa présence. L'aède, par sa performance, permet de rendre sensible, par la voie auditive, l'intervention du dieu dans la sphère humaine.

Le chant du poète permet d'articuler et de confronter différentes actualisations des dieux²⁶³. Aucune ne permet de dire le divin dans son intégralité. Au contraire, c'est par leur combinaison, qui n'est jamais à considérer comme contradictoire que se dit l'incommensurabilité du divin. Mais toutes ces actualisations disent ce qu'est le dieu, aux

259 *Il.* II 457 (Dieu souligne à juste titre la dimension auditive du bronze dans l'*Iliade* – DIEU 2013 p.51), 600, VIII 159, IX 2, XII 252, XIII 797, 834, XV 355, 590, 637, XVI 295, 769, XVII 118, XVIII 149, XXIII 213.

260 *Il.* II 457, XV 669, XX 342, *Od.* II 12, VII 42, VIII 19, XVII 63.

261 Éric Dieu insiste sur la dimension auditive ou plutôt, selon lui, vocale, pour argumenter dans le sens d'une étymologie commune à *ἐννέπω*, *contra* MEIER-BRÜGGER 2006. Il considère que les autres usages sont dérivés de celui-ci. Si son article est intéressant, il n'analyse que très peu l'importance de la dimension divine du terme (DIEU 2013).

262 La spécialisation de l'adjectif dans la sphère oraculaire dans la littérature postérieure est caractéristique d'un monde où les modes de présence des dieux se font beaucoup plus restreints.

263 Vernant, pour les différents types de statues divines, parle de « niveaux multiples de figuration du divin » (VERNANT 2007 p.1533.)

yeux des hommes, elles sont le lieu non d'une représentation mais d'une expérience du divin. C'est de cette manière que le poète présentifie les dieux.

1.2.3 Divines comparaisons

Un dernier procédé demande à être analysé pour rendre compte des différentes modalités de figuration du divin par le poète. Les comparaisons sont un des procédés caractéristiques de la langue homérique et de nombreux travaux se sont attachés à les analyser, aussi bien du point de vue de leur structure que de celui de leur signification²⁶⁴. Or, à plusieurs reprises, une action divine est comparée à une action humaine. La comparaison d'un dieu à un homme est-elle néanmoins à inclure dans le répertoire de l'anthropomorphisme des dieux homériques ? Les études sur les comparaisons homériques insistent en effet sur le caractère souvent ténu du point de contact entre le comparant et le comparé. L'analyse se doit de prendre en compte l'ensemble de la scène afin de comprendre quel lien le poète instaure entre hommes et dieux lorsqu'il impose à l'action un temps d'arrêt pour créer une vignette qui servira de comparant²⁶⁵. De même, tous les éléments de la comparaison et non seulement le point commun entre comparant et comparé doivent être pris en compte et mis en relation avec l'action divine²⁶⁶. Il convient en effet d'envisager les comparaisons de la manière dont Auerbach invite à le faire en les considérant comme les autres digressions de l'épopée homérique. Épithètes, comparaisons, généalogies et autres détails permettent en effet « d'extérioriser les phénomènes en termes de perception »²⁶⁷. Il s'agira donc de comprendre comment les comparaisons entre une action divine et une action humaine permettent de percevoir de manière plus claire l'action du dieu. Cela s'inscrit dans une stratégie de présentification dont nous avons vu qu'elle est centrale pour ce qui concerne les dieux dans les épopées homériques. Dans la mesure où ce sont les rapports entre hommes et dieux sur lesquels se centre notre attention, nous analyserons uniquement les comparaisons entre des membres de ces deux groupes²⁶⁸. Mais les dieux peuvent également être comparés à des oiseaux, ainsi que nous l'avons vu plus haut, ou à des phénomènes météorologiques. Il faut également remarquer que les dieux font plus souvent l'objet de comparaisons dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*. Cela peut s'expliquer par le fait que les dieux

264 BASSET 1921, FRÄNKEL 1924, COFFEY 1957, SCOTT 1974, MOULTON 1977, BONNAFÉ 1983, SCOTT 2009, READY 2011. MARTIN 1997 s'attache à montrer que les comparaisons relèvent d'un registre de performance différent, lié à la poésie lyrique, qui fait irruption dans la performance épique.

265 SILK 1974.

266 FRÄNKEL 1924, READY 2011. Contrairement à ce qu'affirme SEVERYNS 1947 p.540 pour qui il faut souvent considérer que seul le début de la comparaison « s'adapte étroitement au contexte », tandis que la suite formerait « un tableau distinct, qui lui reste étranger ».

267 AUERBACH 1977 p.14.

268 Il s'agit de scènes qui ont peu retenu l'attention dans les ouvrages consacrés aux comparaisons que nous avons cités plus haut.

sont bien plus souvent présentés en action dans la première. Seule Athéna intervient de manière répétée dans l'épopée d'Ulysse. Hermès et Poséidon y apparaissent de manière extrêmement ponctuelle. Or, comme nous le verrons, ce ne sont jamais les dieux en personne qui sont comparés à des hommes. Mais c'est plutôt une action divine, accomplie le plus souvent dans la sphère humaine, qui est comparée à une action humaine.

Les comparaisons les plus frappantes sont sans doute celles où le comparant est une scène domestique des plus triviales. Ainsi deux scènes de l'univers de l'enfance sont convoquées comme comparant à une action divine. Dans la première, c'est Apollon lui-même qui est comparé à un enfant. Le dieu est pourtant en pleine action guerrière ; il a pris la tête des Troyens, a détruit le fossé et s'en prend au mur des Achéens (*Il.* XV 360-366) :

τῆ ρ' οἷ γε προχέοντο φαλαγγιδόν, πρὸ δ' Ἀπόλλων
 αἰγίδ' ἔχων ἐρίτιμον· ἔρειπε δὲ τεῖχος Ἀχαιῶν
 ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις ψάμαθον πάϊς ἄγχι θαλάσσης,
 ὅς τ' ἐπεὶ οὖν ποιήσῃ ἀθύρματα νηπιέησιν
 ἀψ' αὖτις συνέχευε ποσὶν καὶ χερσὶν ἀθύρων.
 ὡς ῥα σὺ, ἦϊε Φοῖβε, πολὺν κάματον καὶ οἴζυν
 σύγχεας Ἀργείων, αὐτοῖσι δὲ φύζαν ἐνώρσας.

Ils s'y précipitèrent en phalanges ; devant se tenait Apollon
 tenant l'égide vénérée. Il fit ensuite s'écrouler le mur des Achéens
 tout à fait facilement, comme quand un enfant avec le sable au bord de la
 mer
 fait des jeux puérils
 et qu'ensuite il renverse des pieds et des mains par jeu
 ainsi, toi, ô Phoibos, c'est la peine et la misère
 pour les Achéens que tu renverses et parmi eux tu fais se lever la panique.

Le point de comparaison entre les deux actions réside dans la facilité avec laquelle le dieu comme l'enfant détruit ce qui a été construit. On remarque également que ces deux actions ont lieu sur le rivage. L'expression *ῥεῖα μάλ'* est utilisée à plusieurs reprises dans la poésie pour qualifier de actions divines qui sont aisément réalisées²⁶⁹. La comparaison se

²⁶⁹ *Il.* III 381 : *ῥεῖα μάλ' ὡς τε θεός*, au sujet d'Aphrodite. On retrouve la même expression en *Il.* XX 444 à propos d'Apollon. Dans *Les Travaux et les jours* les vers 5 et 6 commencent avec l'adverbe *ῥεῖα* en anaphore, pour décrire les actions de Zeus. Voir également *Theogonie* 419.

développe ensuite autour de l'idée de la facilité et du jeu, avec un changement de focalisation. Le thème du jeu est répété avec les termes ἀθύρματα et ἀθύρων, puis l'adjectif νηπιέησιν, qui pointe du côté de la tendre enfance. Le contraste est fort entre le mur construit à grand peine par les Achéens, πολὺν κάματον καὶ δίζυν, et le simple château de sable. On pourrait ainsi considérer que tout ce qui relève de la guerre de Troie et des affaires humaines en général n'a que peu d'importance pour les dieux qui les considèrent, au mieux, comme un jeu²⁷⁰. Les dieux pourtant sont loin de manifester de l'indifférence face à l'érection d'un tel mur, notamment Poséidon qui le considère comme une véritable insulte²⁷¹. Apollon ne détruit ici qu'une petite partie du mur, qui ne sera réellement anéanti qu'à la fin de la mer, par une action conjointe de Zeus, de Poséidon et d'Apollon lui-même, comme l'annonce le poète au chant XII (*Il.* XII 1-33). Cette description relativement longue de la disparition du mur, annonçant en creux la fin de l'âge des héros²⁷², constitue une prolepse unique dans l'épopée qui souligne avec force l'importance que les dieux accordent à cette fortification. Il est donc impossible de la considérer comme un simple château de sable que le dieu détruirait pour se distraire. La fin de la comparaison invite à adopter une autre perspective. Le retour à la scène divine est en effet marqué par une apostrophe du poète au dieu, ici par l'intermédiaire de son épithète Φοῖβος au datif, ainsi qu'avec l'usage de la deuxième personne σὺ²⁷³. Enfin, cet appel s'accompagne de l'adjectif ἥϊος qui semble être lié au culte du dieu. Le terme fait en effet référence au cri poussé pour invoquer Apollon²⁷⁴. Alors que la comparaison cherchait à rendre visible l'action du dieu, l'appel constitué par le cri rituel crée un effet de surprise en convoquant le dieu dans la sphère humaine de la performance et en le présentant comme une puissance à redouter. C'est ainsi que le dieu est rendu présent dans la scène. La comparaison qui précède n'est pas pour autant discréditée. Si l'invocation rend impossible toute assimilation entre les deux personnages, c'est la comparaison qui rend possible l'invocation en ancrant le dieu dans une réalité familière. Les deux images du dieu viennent alors se superposer et permettent de dire l'action divine à la fois dans la simplicité de son déroulement physique et dans l'incommensurabilité de sa puissance. Le récit joue ainsi sur des changements de points de vue, susceptibles même

270 GRIFFIN 1980 p.130: [du point de vue des dieux], « nothing achieved or endured by men can be really serious ».

271 Et ce, pour au moins deux raisons. Tout d'abord il craint que ce mur ne fasse oublier celui qu'il a construit autour de Troie avec Apollon (*Il.* VII 449-450), et d'autre part parce que les Achéens n'ont procédé à aucun sacrifice pour accompagner la construction de leur mur (*Il.* VII 452-453).

272 Notamment avec l'emploi, unique chez Homère, de l'adjectif ἡμίθεος.

273 Il s'agit du seul passage où la fin de la comparaison est marquée par l'expression ὡς σὺ, quoiqu'on puisse trouver des pronoms de deuxième personne, le plus souvent au datif, après des comparaisons.

274 *DELG* s.v. ἥϊε : Appel rituel. *LSJ* s.v. ἥϊος : Prob. from the cry ἦ, ἦ, cf. ἡϊός. *LSJ* s.v. ἡϊός : epith. of Apollo, the god invoked with the cry ἦ or ἦ παιών. Les autres occurrences, toujours au vocatif, se trouvent dans l'*Hymne homérique à Apollon* (120) et en *Il.* XX 152 alors que les dieux favorables aux Troyens se réunissent autour d'Apollon et leurs adversaires autour d'Arès.

d'inclure des éléments du mythe, comme la fin de l'âge de héros, mais sans que celui-ci ne soit jamais qu'un des modes possibles de la présentification du divin.

La deuxième comparaison qui rapproche une action divine d'une scène quotidienne relève du domaine de l'enfance. C'est en réalité la première d'une paire de deux comparaisons qui viennent décrire les mésaventures de Ménélas au chant IV de l'*Iliade*²⁷⁵. Nous reviendrons plus loin sur les nombreuses implications de cette scène pour la compréhension de la manière dont s'articulent actions humaines et actions divines²⁷⁶ et nous contenterons ici d'analyser la comparaison (*Il.* IV 127-133) :

οὐδὲ σέθεν Μενέλαε θεοὶ μάκαρες λελάθοντο
 ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη,
 ἢ τοι πρόσθε στᾶσα βέλος ἔχεπευκὲς ἄμυνεν.
 ἢ δὲ τόσον μὲν ἕργεν ἀπὸ χροῶς ὡς ὅτε μήτηρ
 παιδὸς ἐέργη μυῖαν ὅθ' ἠδέϊ λέξεται ὑπνω,
 αὐτὴ δ' αὖτ' ἴθυνεν ὅθι ζωστήρος ὀχῆες
 χρῦσειοι σύνεχον καὶ διπλὸς ἦντετο θώρηξ.

Mais toi, Ménélas, les dieux bienheureux ne t'oubliaient pas,
 immortels, et d'abord la fille de Zeus, la preneuse de butin,
 qui debout devant toi écarta le trait perçant,
 elle l'éloigna de ta peau d'autant que quand une mère
 de son enfant éloigne une mouche alors qu' il repose d'un doux sommeil,
 et elle, elle dirigea le trait là où les fermoirs de la ceinture,
 en or, se rejoignaient et la double cuirasse vint l'arrêter.

Les commentateurs anciens et modernes ont voulu faire de la Parthénos une figure maternelle pour Ménélas, qui chercherait à épargner son protégé²⁷⁷. Dans cette perspective, la suite de la scène serait surprenante puisque l'Atride est non seulement touché mais même blessé et craint de mourir (*Il.* IV 148-156). La longue description de son corps blessé, comparé à un morceau d'ivoire qui se teint de pourpre (*Il.* IV 141-147) ainsi que la panique qui s'empare de lui et de son frère jusqu'à l'arrivée du médecin (*Il.* IV 155-219) sont en effet autant de signes qu'Athéna n'a pas souhaité protéger l'Atride. Bien plus, cette scène

275 Sur les paires de comparaison voir MOULTON 1977 p.18-49.

276 Voir chapitre 3 (3.3.3).

277 Voir notamment scholies bT et CUCHE 2015.

surprenante invite à reconsidérer l'ensemble de l'attitude de la déesse. C'est elle qui a poussé Pandare à lancer son trait sur Ménélas. Il n'est donc nullement question de tendresse de la part d'Athéna. Seul son mouvement peut être comparable à celui d'une mère. Mais précisément, la comparaison, ainsi que la focalisation sur le corps du héros (χροός, ζωστήρος, θώρηξ) permettent au contraire de faire planer le silence sur le possible corps de la déesse et sur sa présence même dans la scène humaine. En revanche, si Ménélas peut être comparé à un petit garçon, c'est sans doute parce que les raisons de l'action lui échappent totalement, comme elles échappent à l'ensemble des protagonistes humains. En effet, les dieux, quelques vers auparavant, ont décidé de rompre la trêve qui menace de mettre fin à la guerre (*Il.* IV 1-72). Ménélas, comme un enfant qui dort, ignore tout de l'action divine. C'est ce que souligne, *a contrario*, l'apostrophe pleine d'ironie qui ouvre la scène. Ce sont les hommes qui sont du côté du λανθάνειν, à qui tout échappe.

Dans ces deux comparaisons qui convoquent un univers domestique et enfantin, l'écart est maximal entre le comparant et le comparé et l'irruption de la comparaison permet de faire voir une proximité illusoire entre les gestes divins et leurs équivalents humains. Les gestes des dieux ne peuvent être ni prévus ni compris dans toutes leurs implications par les spectateurs humains de la scène. De telles comparaisons fonctionnent en fait comme des mises à distance de l'anthropomorphisme des dieux, de leur apparente proximité avec les hommes. Dans les deux cas, l'apostrophe permet de resituer les hommes par rapport aux dieux. Un geste divin ne peut avoir la même signification que son équivalent humain. Si l'on s'attache au sens de l'action humaine dans la comparaison, qu'il s'agisse de jeu ou d'amour maternel, on perd de vue la nature du geste divin sur lequel la comparaison permet de faire porter l'attention mais qui ne trouve pas de correspondant dans le monde des hommes.

Il pourrait sembler que certaines comparaisons insistent sur la ressemblance entre hommes et dieux en la caractérisant par un écart quantitatif. Or il ne faut pas considérer que l'aède propose une équivalence arithmétique entre hommes et dieux. C'est le cas pour une comparaison que nous avons déjà évoquée plus haut, lorsque le bruit fait par Arès de bronze est comparé au cri de neuf ou dix mille hommes. Cette comparaison apparaît à deux reprises dans l'*Iliade*. Au chant XIV, Poséidon a pris l'apparence d'un vieillard, παλαιῶ φωτὶ ἑοικώς (*Il.* XIV 136). Après avoir saisi la main d'Agamemnon, il l'encourage en lui annonçant la mort future d'Achille et sa propre victoire. Pour conclure son discours, il pousse un cri (*Il.* XIV 147-152) :

ὦς εἰπὼν μέγ' ἄυσεν ἐπεσσύμενος πεδίοιο.

ὄσσόν τ' ἐννεάχιλοι ἐπίαχον ἢ δεκάχιλοι
 ἄνδρες ἐν πολέμῳ, ἔριδα ζυνάγοντες Ἄρηος,
 τόσσην ἐκ στήθεσφιν ὄπα κρείων ἐνοσίχθων
 ἤκεν· Ἀχαιοῖσιν δὲ μέγα σθένος ἔμβαι' ἐκάστω
 καρδίῃ, ἄλληκτον πολεμίζειν ἠδὲ μάχεσθαι.

Ainsi parla-t-il et il poussa un grand cri en se précipitant vers la plaine.
 Comme crient neuf ou dix mille
 hommes sur le champ de bataille, engagés dans la lutte d'Arès,
 aussi grand est le cri que de sa poitrine le puissant ébranleur de la terre
 lança. Chez les Achéens il jeta une grande vigueur, à chacun
 dans son cœur, de continuer le combat et la bataille.

L'analyse des occurrences du verbe ἐπίαχειν chez Homère²⁷⁸ permettent de comprendre dans quelles conditions il est utilisé. Il désigne toujours l'expression par une armée de son approbation après le discours d'un de ses chefs et possède dans le même temps une dimension performative dans la mesure où il lui permet également de manifester sa puissance. Il y a ici un glissement puisque ce n'est pas l'auditoire qui crie à la fin d'un discours mais l'orateur lui-même. En effet, les soldats achéens n'ont pu entendre le discours de Poséidon qui ne s'adressait qu'à Agamemnon, sans doute sur le ton de la confiance. Sans laisser à l'Atride le temps de répondre, le dieu se rue sur le champ de bataille, suivi par les troupes galvanisées par son cri. Ainsi, les différentes étapes de la scène typique du début du combat²⁷⁹ se retrouvent condensées, toutes exprimées par le seul cri de Poséidon. Cette condensation permet d'exprimer la puissance du discours du dieu. Afin d'encourager les soldats²⁸⁰, il crie comme des hommes courageux. L'armée semble ainsi dédoublée : les troupes achéennes entendent comme une autre armée qui les encourage. Le dieu rend ainsi effectif ce qu'il souhaite voir réaliser. Nul besoin pour lui d'attendre que les effets de son discours se fassent ressentir. De plus, comme les scholiastes l'ont souligné²⁸¹, après avoir produit un tel vacarme, Poséidon ne peut plus être perçu comme un vieillard. Son cri permet ainsi de le révéler en tant que dieu, aussi bien aux yeux des soldats que pour l'auditeur. La comparaison est nécessaire pour exprimer le fait que le cri ne peut être poussé par un vieillard. De fait le verbe αὔσειν peut également être utilisé pour désigner un son

278 On le trouve seulement dans trois autres passages : *Il.* VII 403, IX 50, XIII 835.

279 Telles qu'elles sont décrites par AREND 1975 chapitre 8 "Versammlung" p.116-121.

280 Et, dans le même temps, de terrifier l'ennemi.

281 Scholies bT *ad Il.* XIV 147.

humain²⁸². C'est ainsi que l'auditoire de la performance épique comprend que l'armée achéenne reconnaît la présence du dieu. Le dieu se manifeste en tant que dieu au moment où il produit un son humain, qu'aucun homme ne peut produire.

Au chant V, la comparaison est employée au sujet d'Arès qui vient d'être blessé par Diomède. C'est donc un cri de douleur qui est comparé au cri d'enthousiasme de plusieurs milliers de soldats. Il n'y a plus de concordance entre le cri du dieu et l'effet qu'il veut produire. Néanmoins, quand le dieu résonne de la sorte, nous avons vu qu'il manifeste lui aussi sa nature divine en faisant entendre le bronze dont il est paré, alors qu'il avait auparavant pris l'apparence du guerrier Akamas (*Il.* V 462). Mais il se révèle, plus précisément encore que Poséidon, en tant que dieu de la guerre. En effet, une autre de ces prérogatives est actualisée par la comparaison : Arès étant le dieu de la guerre, règne sur les deux camps. Il n'est plus uniquement le champion troyen. Achéens et Troyens sont unis dans une même réaction face au dieu comme l'annonce d'abord un vers de la comparaison, *ἀνέρες ἐν πολέμῳ ἔριδα ξυνάγοντες Ἄρηος*, « des hommes sur le champ de bataille, engagés ensemble dans la lutte d'Arès » (*Il.* V 861). Puis les deux camps réagissent de même, par un tremblement de frayeur *τοὺς δ' ἄρ' ὑπὸ τρόμος εἶλεν Ἀχαιούς τε Τρῳάας τε // δείσαντας*. La forte coordination *τε ... τε* vient souligner que tous les hommes sont alors soumis à la manifestation divine. Ainsi, le poète présente deux actualisations possibles d'Arès et esquisse une réflexion sur le lien entre les deux. Arès peut être à la fois un combattant favorable aux Troyens blessé et en même temps le dieu du combat auxquels sont soumis tous les hommes.

Ainsi, cette comparaison répétée n'est pas à comprendre comme une exagération poétique²⁸³ ni comme l'expression d'une identité de nature entre hommes et dieux qui ne seraient distinguables que par une différence de degré entre leurs capacités. La comparaison permet une nouvelle actualisation du dieu, qui passe par un assourdissement des hommes en présence. Le dieu se manifeste en tant que dieu et l'auditoire peut alors comprendre que c'est ainsi qu'il est perçu par les hommes.

Enfin, Héra est impliquée dans une comparaison qui, contrairement aux précédentes, ne survient pas au moment où la déesse est directement engagée dans la sphère humaine. Toutefois son action n'est pas sans lien avec le combat qui a lieu dans la plaine de Troie. Zeus vient de se réveiller, furieux, et souhaite que les Troyens reprennent le dessus. Il envoie alors Héra sur l'Olympe pour chercher Iris et Apollon, non sans l'avoir d'abord menacée (*Il.* XV 78-83) :

282 Il s'agit d'un verbe très fréquent dans *Illiade* : *Il.* III 81, IV 508, V 101, etc.

283 Comme le suggère DIETRICH 1983 p.61.

Ἦς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
 βῆ δ' ἐξ Ἰδαίων ὀρέων ἐς μακρὸν Ὀλυμπον.
 ὡς δ' ὅτ' ἂν αἴζη νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλήν
 γαῖαν ἐληλουθῶς φρεσὶ πευκαλίμησι νοήσῃ
 ἔνθ' εἶην ἢ ἔνθα, μενοιθήσῃ τε πολλά,
 ὧς κραϊπνῶς μεμαυῖα διέπτατο πότνια Ἥρη.

Ainsi parla-t-il, et Héra, la déesse aux bras blancs, ne désobéit pas,
 elle alla des montagnes de l'Ida jusqu'à l'Olympe élevé.
 Comme quand se précipite la pensée d'un homme qui sur de nombreuses
 terres s'est rendu et pense en son esprit subtil :
 si seulement j'étais là ou là, et il a beaucoup de souvenirs.
 C'est avec la même vitesse que, pleine de rage, s'envole la souveraine Héra.

Contrairement aux deux comparaisons précédentes, celle-ci n'est pas nécessaire à la compréhension de la scène. On trouve en effet dans l'*Iliade* de nombreux voyages de dieux entre l'Olympe et la plaine de Troie. Ici, c'est la rapidité du voyage qui est comparée au mouvement de l'esprit humain. La comparaison développe sans doute une expression courante, déjà relevée par les scholiastes²⁸⁴ : διέπτατο δ' ὥστε νόημα, dont on trouve également la trace dans l'*Odyssee*²⁸⁵. La comparaison resémantiserait alors une expression figée. On remarque la présence d'une métaphore au sein même de la comparaison avec l'usage du verbe αἴσσειν, un verbe qui indique un mouvement très rapide et est donc utilisé de manière métaphorique. La métaphore comme la comparaison décrivent ainsi un procédé intellectuel difficile à comprendre, alors que la comparaison, au contraire, est parfaitement claire. Sans affirmer que l'esprit humain est divin, le poète le rapproche d'un dieu qui se meut, tout en ajoutant une précision importante. L'esprit humain ne peut se rendre que là où l'homme s'est déjà rendu. Seul celui qui a beaucoup voyagé acquiert cette capacité exceptionnelle et la description d'un tel homme rappelle les errances d'Ulysse, les vers 80 et 81 étant proches des vers d'ouverture de l'*Odyssee*. Ainsi ce n'est pas tant la vitesse d'Héra qui est mise en lumière qu'un phénomène mental qui, lui, est plus difficile à conceptualiser. La vivacité de l'esprit humain peut se comprendre grâce au thème du voyage divin. Cela n'explique néanmoins pas l'irruption de cette comparaison. C'est la différence entre ces deux

²⁸⁴ Scholie A.

²⁸⁵ τῶν νέες ὠκεῖται ὡς εἰ πτερόν ἢ νόημα : « leurs bateaux sont rapide, comme l'aile ou la pensée » (*Od.* VII 36).

voyages qui vient informer la particularité de la situation. En effet, l'esprit humain est totalement libre d'aller d'un point à un autre et de choisir sa destination, comme l'exprime le discours direct du début du vers 82. Héra, au contraire, agit sous la contrainte. Zeus lui a fixé un itinéraire précis, des montagnes de l'Ida jusqu'à l'Olympe élevé, et elle ne peut désobéir. La formule *οὐδ' ἀπίθησε*, que l'on trouve souvent après qu'un personnage a formulé un ordre ou un conseil, ne suffit pas à exprimer le fait que la déesse agit contre son gré. Elle peut en effet aussi bien être utilisée dans le cas où l'interlocuteur adhère totalement au projet qui lui a été proposé. C'est donc la comparaison qui introduit véritablement le thème de la volonté. Les échos de sonorité entre *μενοιήησι* et *μεμαῦα* soulignent la différence entre les deux situations : Héra est pleine de colère, précisément parce qu'elle ne peut pas agir comme elle le désire. La déesse se trouve dans une circonstance qui, d'une certaine manière, contredit les prérogatives habituelles d'un dieu. La toute-puissance de Zeus est soulignée. Héra peut bien voler aussi vite qu'elle le souhaite, elle n'en est pas moins contrainte de se rendre auprès d'Iris et Apollon.

Ainsi, par leur grande variété²⁸⁶, les comparaisons entre hommes et dieux permettent d'éclairer une dimension de l'action divine. Loin d'être une description ou une représentation des dieux, elles fonctionnent en ajoutant du sens à la scène. Cet excès de sens est le fait du poète, et on ne le trouve pas dans un passage où c'est un personnage humain qui commente la scène à l'aide d'une telle comparaison. Lors de l'épreuve de course des jeux funéraires en l'honneur de Patrocle, Ajax est en tête jusqu'à ce qu'Ulysse demande son assistance à Athéna (*Il.* XXIII 770). Ajax se plaint ensuite de sa défaite (*Il.* XXIII 782-783) :

ὦ πόποι ἦ μ' ἔβλαψε θεὰ πόδας, ἦ τὸ πάρος περ
μήτηρ ὡς Ὀδυσῆϊ παρίσταται ἢδ' ἐπαρήγει.

Malheur, la déesse m'a retenu les pieds ; elle qui est toujours là
comme une mère auprès d'Ulysse qu'elle protège.

La comparaison formulée par Ajax convient ici parfaitement à l'action de la déesse. Dans l'*Odyssee*, la déesse fait d'Ulysse son protégé, mais ce motif est déjà esquissé dans l'*Iliade*²⁸⁷. Cette adéquation entre comparant et comparé contraste avec les comparaisons précédents qui se présentaient comme problématiques.

²⁸⁶ Les deux comparaisons restantes, entre Zeus et une ouvrière (*Il.* XII 430-438) et Athéna et un orfèvre (*Od.* VI 232-234=*XXIII* 159-161) retiendront notre attention dans le chapitre 3 (3.5.3) et 5 (5.3.1), respectivement.

²⁸⁷ En *Il.* X 25, Ulysse demande à la déesse d'être près de lui, *παρίστασαι*, et la déesse lui envoie un signe.

Pour le poète, les comparaisons font partie de la stratégie de figuration des dieux. Comparaisons entre dieux et hommes n'expriment pas l'anthropomorphisme des dieux mais permettent au contraire d'actualiser la puissance divine et, par là-même de marquer « l'incommensurabilité entre la puissance sacrée et ce qui la manifeste, de façon toujours inadéquate et incomplète, aux yeux des mortels »²⁸⁸. Cette phrase de Jean-Pierre Vernant définit la fonction de l'image religieuse, de l'idole qui n'a pas encore pris, à l'époque archaïque, les traits anthropomorphes qu'on lui connaît par la suite. La comparaison homérique, passant d'une image à une autre, permet de la même manière au poète d'exprimer cette incommensurabilité.

1.2.4 Les expériences presque humaines des dieux

Nous avons vu que la multiplicité des actualisations des dieux invite à ne pas centrer l'attention sur leur apparence et que leur prétendu anthropomorphisme est à relativiser. Pourtant, les dieux de l'épopée touchent parfois du doigt la réalité humaine qui leur est *a priori* la plus éloignée : ils peuvent faire l'expérience de la blessure, de la perte et de la mort. Si ces épisodes peuvent à première vue s'écarter de la question de la représentation et de la figuration des dieux, ils permettent de reposer la question de l'anthropomorphisme en des termes nouveaux.

Le passage le plus connu est celui de la blessure d'Aphrodite au chant V de l'*Iliade*, mobilisé notamment par Vernant pour montrer la proximité et la distance que le poète établit entre le corps des hommes et celui des dieux. Les dieux sont immortels, ils ne sont pas soumis à la décomposition²⁸⁹ et c'est la raison pour laquelle ils n'ont pas de sang, mais un liquide nommé ἰχώρ²⁹⁰, sang immortel. Blessée au poignet par Diomède, la déesse voit couler ce fluide propre aux dieux (*Il.* V 337-342) :

εἶθαρ δὲ δόρυ χροὸς ἀντετόρησεν
 ἀμβροσίου διὰ πέπλου, ὃν οἱ Χάριτες κάμον αὐταί,
 πρυμνὸν ὑπερ θέναρος· **ῥέει δ' ἀμβροτον αἷμα θεοῖο**
ἰχώρ, οἶός περ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν·
 οὐ γὰρ σῖτον ἔδουσ', οὐ πίνουσ' αἶθροπα οἶνον,
 τοῦνεκ' ἀναίμονές εἰσι καὶ ἀθάνατοι καλέονται.
 ἦ δὲ μέγα ἰάχουσα ἀπὸ ἔο κάββαλεν υἷόν·

²⁸⁸ VERNANT 2007 p.549.

²⁸⁹ VERNANT 2007 p.1314-1315.

²⁹⁰ Dans la littérature médicale postérieure, ἰχώρ désigne le sérum. Sur l'ἰχώρ voir JOUANNA et DEMONT 1981. Gabriella Pironti voit dans ce passage le lien d'Aphrodite avec « la dimension corporelle et les humeurs vitales » (PIRONTI 2007 p.218).

Aussitôt la lance s'enfonça dans sa peau,
à travers le manteau divin, que pour elle les Grâces elles-mêmes avaient
ouvragé
au-dessus du poignet. **Le sang immortel de la déesse coula**
l'ikhôr, qui coule chez les dieux bienheureux.
Car ils ne mangent pas de pain ni ne boivent de vin noir.
C'est pour cette raison qu'ils n'ont pas de sang et qu'on les appelle
immortels.
Et elle poussa un grand cri et laissa tomber son fils de ses bras.

Nicole Loraux a analysé ce texte avec finesse et montré comment le surgissement de l'ἰχώρ de la déesse « construit la notion d'un corps divin, sur fond de différence et de proximité »²⁹¹. Comme les hommes, les dieux ont du sang dans les veines, mais un sang pur, imputrescible, qui garantit leur immortalité, au même titre que leur nourriture immortelle. Toutefois c'est par l'intermédiaire de ce corps et de ce sang que les dieux peuvent faire l'expérience de la peur et de la douleur. Il s'agit d'une expérience qui n'est pas si rare comme le souligne Dionè à sa fille venue se réfugier auprès d'elle (*Il. V* 383-384) :

πολλοὶ γὰρ δὴ τλήμεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἐξ ἀνδρῶν χαλέπ' ἄλγε' ἐπ' ἀλλήλοισι τιθέντες.

Car nous sommes nombreux, qui habitons dans l'Olympe, à avoir souffert,
du fait des hommes, et à s'être infligés les uns aux autres de terribles
souffrances.

Et la mère d'Aphrodite fait la liste des blessures et douleurs terribles subies par les Immortels. Le premier dieu mentionné est Arès, avec une expression particulièrement frappante. Arès, en effet, a failli mourir, il serait mort, *κεν ἔνθ' ἀπόλοιτο*, si Hermès n'avait pas été averti (*Il. V* 385-391). Or, dans l'*Iliade*, plusieurs passages font état d'une presque mort

²⁹¹ LORAUX 1986 p.486-491. Sur ce passage voir aussi LORAUX 1989 p.164-168.

d'Arès²⁹². Ainsi, au chant V, après avoir blessé Aphrodite Diomède s'en prend à Arès. Celui-ci vient s'en plaindre à Zeus (*Il.* V 872-874 et 885-887) :

Ζεῦ πάτερ οὐ νεμεσίζη ὄρων τάδε καρτερὰ ἔργα;
αἰεὶ τοὶ ῥίγιστα θεοὶ τετληότες εἰμὲν
ἀλλήλων ἰότητι, **χάριν ἄνδρεςσι** φέροντες. [...]
ἀλλὰ μ' ὑπήνεικαν ταχέες πόδες· ἦ τέ κε δηρὸν
αὐτοῦ πήματ' ἔπασχον ἐν αἰνῆσιν νεκάδεσσιν,
ἦ κε ζῶς ἀμενηνὸς ἔα χαλκοῖο τυπῆσι.

Zeus père, n'es-tu pas indigné, à voir ces actes violents ?
Toujours nous les dieux subissons ce qu'il y a de plus horrible,
par la volonté des uns et des autres, **pour les hommes** nous souffrons [...]
Mais mes pieds rapides m'ont soustrait à lui, sinon longtemps
là-bas j'aurais souffert ces maux infligés au milieu des horribles cadavres,
ou bien, vivant, j'aurais été laissé sans vigueur, sous les coups du bronze

Nicole Loraux a montré que l'étonnante alternative proposé par le dieu n'en est pas une et permet de dire « deux modalités divines de l'expérience de la mortalité »²⁹³. Il en va de même au chant XV où, pour venger son fils tué par Déiphobe (*Il.* XIII 518) le dieu se dit prêt à subir la colère de Zeus et à se retrouver « étendu à terre en même temps que les cadavres » (*Il.* XV 118)²⁹⁴. Par son « corps vulnérable » comme le décrit Loraux, Arès touche du doigt la condition humaine et la mortalité qui la caractérise : « dans les souffrances dont Arès se plaît à imaginer qu'il les aurait subies, le lecteur de l'*Iliade* reconnaît quelque chose comme la traduction à l'usage d'un dieu de ce qui, pour les mortels, est la mort »²⁹⁵. Cette expérience divine de la mort qu'explore l'épopée n'est pas limitée à la figure d'Arès et, dans une moindre mesure, à celle d'Héraklès comme Loraux semble le suggérer. Si Arès est le dieu qui y est le plus sujet, Dionè comme Arès lui-même soulignent que tous les

292 Levy part de ces passages pour affirmer, dans un très court article, que ce trait ressort d'une tradition préhomérique dans laquelle les dieux étaient mortels. Homère reprendrait ce motif en l'adaptant à ses fins poétiques (LEVY 1979). L'article manque de références solides à l'appui et s'inscrit par ailleurs dans une perspective évolutionniste de la religion grecque à laquelle on ne peut pas souscrire. On ne suivra par pour autant Anderson qui écrit directement contre Levy et minimise le caractère frappant de l'image de la mort d'un dieu pour n'en faire que l'expression d'une grande fatigue ou d'une blessure grave (ANDERSON 1981). Voir également WILLCOCK 1986 ad *Il.* V 388 : « That a god could perish is carrying anthropomorphism rather far ».

293 LORAUX 1986 p.469.

294 *κεῖσθαι* ὁμοῦ νεκύεσσι. Comme le souligne Nicole Loraux, le verbe *κεῖσθαι* est utilisé pour désigner l'immobilité des cadavres.

295 LORAUX 1986 p.468.

dieux sont concernés par ces terribles maux. Dionè établit même une liste des dieux qui ont ainsi souffert, à savoir Arès, Héra et Hadès (*Il.* V 382-415). De plus, la toute-puissance de Zeus est telle que tous les dieux risquent de connaître de tels supplices (*Il.* VIII 10-26). Le père des dieux et des hommes lui-même en a fait les frais dans un épisode rapporté par Achille au chant I : il a été enchaîné par les autres Olympiens et seule l'intervention de Thétis et de Briarée a mis fin à son entrave (*Il.* I 396-406). Cette expérience de l'entrave, de la blessure et de la « presque mort » par laquelle les mortels touchent du doigt la condition humaine est donc un risque encouru par tous les dieux.

Or, Dionè aussi bien qu'Arès insistent sur le fait que c'est aux hommes que les dieux doivent ces souffrances : ἐξ ἀνδρῶν, χάριν ἀνδρεσσι. C'est parce qu'ils sont en relation avec les hommes, qu'ils prennent parti pour eux, et notamment, parce que certains d'entre eux sont leurs enfants. Arès comme Aphrodite sont d'autant plus déterminés à se rendre sur le champ de bataille qu'ils doivent venger ou protéger leur fils. Si le sang des dieux est immortel, celui de leur fils ne peut couler sans risquer de provoquer leur mort. C'est ainsi que Zeus, comme tous les autres pères, ne peut rien faire face à la mort de son fils. Sa seule intervention avant la mort de Sarpédon est la pluie de sang qu'il répand (*Il.* XVI 459-461) :

αἱματοέσσας δὲ ψιάδας κατέχευεν ἔραζε
παῖδα φίλον τιμῶν, τόν οἱ Πάτροκλος ἔμελλε
φθίσειν ἐν Τροίῃ ἐριβῶλακι τηλόθι πάτρης.

Il répandit des gouttes de sang sur la terre,
pour honorer son enfant, que Patrocle s'apprêtait à lui
tuer dans la fertile Troade, loin de sa patrie.

Ce sang qui ne coule pas dans ses veines, Zeus peut le répandre pour exprimer son chagrin. Si le sang de Sarpédon s'apprête à couler, toute la Troade doit être teinte du sang répandu par Zeus. Enfin la figure divine par excellence qui souffre de la mort de son fils est celle de Thétis. La déesse est la figure du deuil immortel²⁹⁶. Elle pleure son fils avant même sa mort, notamment par l'intermédiaire de la figure de Patrocle défunt (*Il.* XVIII 35-72)²⁹⁷.

²⁹⁶ Pour reprendre l'expression employée par Pierre Judet de La Combe dans le cadre d'un séminaire de l'EHESS (février 2015) consacré aux émotions chez Homère.

²⁹⁷ Thétis, qui jouissait d'un grand pouvoir comme le laissent entendre certains passages de l'*Iliade*, notamment avec l'épisode de Briarée et des chaînes de Zeus, semble avoir perdu ce pouvoir dans le poème. Laura Slatkin montre que cette perte de pouvoir est lié à son mariage forcé avec un mortel, Pélée. La naissance d'Achille correspond donc au statut particulier de Thétis parmi les dieux (SLATKIN 1995).

Ainsi, non seulement les dieux peuvent frôler la mort, manquer de mourir, mais ils font l'expérience du deuil, de la perte d'un enfant au même titre que les mortels. Si Priam peut comparer son sort à celui de Pélée (*Il.* XXIV 534-542), Hécube et Thétis sont destinées à connaître le même chagrin. Il y a là une communauté d'expérience entre hommes et dieux.

Cette communauté d'expérience est soulignée dans un passage de l'*Odyssee* qui n'est jamais rapproché des passages de l'*Iliade* où les dieux sont près de mourir. Au moment d'avertir Ulysse sur les dangers du voyage qu'il s'appête à accomplir, Circé lui décrit les dangereuses roches que les dieux nomment Planctes²⁹⁸, auxquelles il devra préférer les non moins redoutables Charybde et Scylla (*Od.* XII 62-68) :

τῆ μὲν τ' οὐδὲ ποτητὰ παρέρχεται οὐδὲ πέλειαι
 τρήρωνες, ταί τ' ἀμβροσίην Διὶ πατρὶ φέρουσιν,
 ἀλλά τε καὶ τῶν αἰὲν ἀφαιρεῖται λίς πέτρη·
 ἀλλ' ἄλλην ἐνίησι πατήρ ἑναρίθμιον εἶναι.
 τῆ δ' οὐ πῶ τις νηῦς φύγεν ἀνδρῶν, ἢ τις ἴκηται,
 ἀλλά θ' ὁμοῦ πίνακάς τε νεῶν καὶ σώματα φωτῶν
 κύμαθ' ἄλδς φορέουσι πυρός τ' ὄλοοιο θύελλαι.

La première ne se laisse frôler par aucun oiseau, pas même les colombes timides qui apportent l'ambrosie à Zeus le père, mais la roche lisse enlève toujours au moins l'une d'elles.

Mais le père en envoie une autre pour que leur nombre soit toujours le même.

L'autre, jamais un navire humain passé par là ne lui a échappé, mais ensemble les planches des navires et les corps des hommes sont emportés par le flot de la mer et des tourbillons de feu dévastateur.

La description est construite sur le balancement μέν ... δέ qui correspond à chacune des deux roches errantes mais qui distingue également les deux sphères d'action, divine et humaine, des roches. Les Planctes sont un facteur de destruction à la fois pour les hommes et pour les dieux. Zeus lui-même ne peut rien contre elles. De même que les hommes doivent payer un tribut pour passer, quelle que soit la route qu'ils choisissent, les dieux doivent sacrifier ce qui leur appartient. C'est ainsi que la mort atteint la sphère divine, par un double

²⁹⁸ Le terme Planctes fait donc partie de ces nominations divines étudiées plus haut (I.I.6).

mouvement, d'une part parce que les roches tuent les colombes, d'autre part parce qu'elles entravent le convoi de l'ambrosie, boisson d'immortalité²⁹⁹. Alain Ballabriga analyse ce passage de manière très convaincante : « Les Planctes obligent Zeus à réparer sans cesse leur effet destructeur. L'immutabilité, image du divin, n'est ainsi que le résultat d'un processus d'échange entre la vie et la mort. [...] La restauration continue du nombre des colombes de Zeus pourrait ainsi apparaître comme le symbole discret d'un mode d'être divin soumis malgré tout à un certain "mouvement" d'usure et de renouveau »³⁰⁰. L'action de ces pierres se caractérise par la privation, la mort et l'entrave dans la mesure où elles empêchent de passer les oiseaux et les bateaux. Alors qu'Ulysse sacrifiera certains de ces compagnons en passant par l'autre route, Zeus lui-même voit, à intervalles réguliers, ses colombes sacrifiées et fait ainsi l'expérience de la mort et de la finitude.

La matérialité à laquelle les dieux homériques ne sont pas soustraits les fait donc participer à l'expérience humaine. L'étroitesse du lien entre hommes et dieux est telle dans les épopées homériques que c'est précisément la figuration des dieux, construite par le poète sur des tensions entre diverses actualisations, qui lui permet d'indiquer la distance entre hommes et dieux, ces derniers ne se laissant pas représenter.

De même que la statue d'Aphrodite décrite par Philostrate veut « to be experienced as an epiphany »³⁰¹, de même les dieux, qui président à la performance poétique cherchent à faire ressentir leur présence auprès des auditeurs. C'est ce que permet la présentification des instances divines, sous des formes variées qui sont autant d'actualisations des puissances. L'épopée homérique présente toujours les dieux en relation avec les hommes, tels que ceux-ci les perçoivent ou tels qu'ils influencent le cours des actions humaines. L'épopée ne se construit pas tant en rendant présent le passé qu'en rendant sensible, appréhendable par l'auditoire la présence divine, qui peut se manifester sous des formes extrêmement diverses. Si l'on peut parler d'épiphanie, c'est seulement dans un sens fort, en soulignant la continuité entre narration et performance, comme le fait Egbert Bakker : « the appearance is not represented but effected by the performance ; the epic figure, god or hero, makes his or her appearance out the timeless world of the myth into the time frame of the performance, a moment that is closer to ritual and cult than to our sense of poetry »³⁰². C'est le contexte d'énonciation même, celui de la performance poétique qui permet au polythéisme de prendre forme. L'épopée n'est alors plus un récit, ou plus seulement, mais le lieu de la

299 Sur le nectar, l'ambrosie et l'ἴχῳρ voir BALLABRIGA 1997.

300 BALLABRIGA 1986 p.95-98.

301 PLATT 2011 p.12.

302 BAKKER 1997 p.163.

construction des figures divines. Cette construction est rendue possible par la mise en situation des dieux. La variété des actions dans lesquelles ils sont impliqués et des procédés poétiques mis en œuvre pour rendre compte de ces actions met en lumière la richesse du matériau épique pour la constitution du polythéisme grec.

Chapitre 2

Gestes, objets et noms des dieux

Tout comme les actes de la vie quotidienne que sont les repas, les bains, les couchers, les poèmes homériques présentent un certain nombre d'actes de culte. Prières, offrandes, libations et sacrifices ne sont pas absents des épopées. Ces dernières ont été considérés comme des sources pour la religion grecque, apparaissant toujours comme les premières attestations littéraires ou écrites de tel ou tel phénomène. Certains passages de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* sont ainsi utilisés pour décrire les sacrifices de l'époque archaïque ou attester de la présence de statues de culte anthropomorphes à la même époque. C'est ainsi que les épopées constituent par exemple une source privilégiée pour Walter Burkert dans sa somme sur la religion grecque¹. Mais Homère n'est ni un ethnologue ni un historien. Il ne cherche pas à décrire les rites et actes religieux. En revanche le discours qu'il tient sur les dieux et les actes de culte prend son sens dans le contexte général de la performance. Les moyens poétiques dont il dispose lui permettent de construire un discours original sur les dieux. Que l'épopée présente les dieux entre eux ou en contact avec les hommes, elle problématise la question de la communication entre hommes et dieux. Cette communication se met en place à travers des paroles, des gestes et des artefacts qui ne sont pas à comprendre comme de simples intermédiaires entre hommes et dieux. L'épopée interroge la manière dont le polythéisme se construit autour des noms des dieux, des gestes humains et divins et des artefacts.

2.1 Athéna aux beaux cheveux : expérimenter dans le champ des polythéismes

Le chant VI de l'*Iliade* met en scène un type de lien inédit entre les hommes et une divinité, par l'intermédiaire d'une offrande adressée à une statue. Il s'agit du seul rituel qui se construise autour d'une image. Et il aboutit à un échec. Plus exactement, les hommes échouent à créer ce lien avec la divinité, la procédure d'offrande et de prière se soldant par un refus d'Athéna, exprimé par

¹ BURKERT 1985.

un mouvement de tête. Ce refus a été expliqué par l'économie du récit, sans que soient prises en compte les modalités particulières du rituel décrit. Athéna étant, dans l'*Iliade*, la déesse pro-achéenne par excellence, il a paru tout à fait logique qu'elle refuse la demande faite par les Troyens, ou plus exactement par les Troyennes.

Ce passage semble particulièrement propice pour éclairer la manière dont le poète met en œuvre une « expérimentation » au niveau du rituel. Par une série de variations, il montre les conditions de réussite ou, en l'occurrence, d'échec, du contact entre hommes et dieux. Les ressources langagières qui lui sont propres permettent d'explorer, tout en suivant un déroulement narratif, quels sont les moyens mis en œuvre par les hommes pour établir un contact avec les divinités et dans quelles circonstances ces moyens peuvent être considérés comme acceptables et efficaces. Il se présente ainsi comme celui qui sait comment entrer en relation avec les dieux.

Une telle expérimentation n'est pas sans rappeler celle que proposait Marcel Detienne dans un important article paru dans *Kernos* en 1997². Pour l'auteur, une analyse du polythéisme est d'autant plus riche qu'elle peut s'appuyer sur « des détails concrets »³. Dans sa perspective, ce sont les différentes puissances divines qui peuvent être mieux comprises à l'aide de telles expérimentations, grâce à l'analyse des relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. « Objets, gestes, situations » sur lesquels Detienne propose de s'arrêter avec précision sont présentés par le poète dans ce chant avec une richesse particulière. Statue, offrande, gestes et mots de la prière s'articulent en effet dans ce passage de manière à servir de « réactifs »⁴. Mais l'expérimentation menée à partir de ces vers n'a pas la même visée que celle de l'analyste du polythéisme. Ce n'est pas à la compréhension des puissances divines mais plutôt l'exploration des relations entre les hommes et dieux. Une microanalyse attentive au déroulement de la scène permettra de montrer comment le poète manipule différents réactifs et, partant, produit un discours sur le rituel.

2 DETIENNE 1997. Développant des propositions publiées en 1994 dans *Mètis* (DETIENNE 1994). Le texte a été repris dans DETIENNE 2000.

3 « Sur le terrain des polythéismes grecs, l'approche expérimentale se fera plus sûrement par des objets concrets, servant de "réactifs", que par des mises en contact directes de puissances intégrales dont les traits individuels, même implicitement, viendraient perturber les effets de la manifestation expérimentale. Le détour par les détails concrets et par les segments de situations est, sinon la voie la plus courte, du moins la plus sûre pour analyser les ensembles de relations entre dieux et ne pas se laisser séduire par les formes immédiates de dieux si portés à s'individualiser, pour leurs indigènes d'abord. Objets, gestes, situations » (DETIENNE 1997 p.66).

4 « Des objets, des gestes, des segments de situation: voilà donc les "réactifs", c'est-à-dire ce qui provoque une réaction au contact d'une puissance, d'un objet ou d'un geste qui va livrer un aspect inaperçu, une propriété cachée, un angle insolite. Expérimentation dont le principe le plus simple est de voir "ce qui se passe" » (DETIENNE 1997 p.67).

Le chant VI fait suite à l'aristie de Diomède. Les dieux, et en particulier les deux déesses Athéna et Héra, ont regagné l'Olympe, et la bataille est « laissée à elle-même »⁵. Le chant VI est donc un chant sans dieux, et si les Achéens ont encore le dessus, ce n'est *a priori*, plus grâce à Athéna et aux faveurs particulières qu'elle a accordées à Diomède. Cette supériorité temporaire des Achéens sur les Troyens va à l'encontre de la promesse faite par Zeus à Thétis. Celle-ci n'a pas encore trouvé sa réalisation. C'est dans ces conditions que le devin Hélénos décide de donner des instructions à Énée et Hector (*Il.* VI 73-76) :

ἐνθά κεν αὖτε Τρῶες ἀρηϊφίλων ὑπ' Ἀχαιῶν
 Ἴλιον εἰσανέβησαν ἀναλκείησι δαμέντες,
 εἰ μὴ ἄρ' Αἰνεία τε καὶ Ἑκτορι εἶπε παραστάς
 Πριαμίδης Ἑλενος οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος

Alors à nouveau les Troyens, sous la pression des Achéens aimés d'Arès, se seraient retirés dans Ilios, domptés par leur propre faiblesse, si ne s'était pas adressé à Énée et Hector en se tenant devant eux le Priamide Hélénos, de loin le meilleur pour la divination par les oiseaux

Hélénos insiste sur la nécessité d'exhorter les troupes, puis adresse un conseil particulier à Hector (*Il.* VI 86-101) :

Ἑκτορ ἀτὰρ σὺ πόλιν δὲ μετέρχεο, εἰπέ δ' ἔπειτα
 μητέρι σῆ καὶ ἐμῆ· ἦ δὲ ξυνάγουσα **γεραιὰς**
 νηὸν Ἀθηναίης γλαυκῶπιδος ἐν πόλει ἄκρη
 οἴξασα κληῖδι θύρας ἱεροῖο δόμοιο
 πέπλον, ὅς οἱ δοκέει χαριέστατος ἢ δὲ μέγιστος
 εἶναι ἐνὶ μεγάρῳ καὶ οἱ πολὺ φίλτατος αὐτῆ,
 θεῖναι Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠῦκόμοιο,
 καὶ οἱ ὑποσχέσθαι δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ
 ἦνις ἠκέστας ἱερευσέμεν, αἶ κ' ἐλέησῃ
 ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα,
 ὥς κεν Τυδέος υἱὸν **ἀπόσχη** Ἰλίου ἱρής
 ἄγριον αἰχμητὴν κρατερόν μῆστωρα φόβοιο,
 δν δὴ ἐγὼ κάρτιστον Ἀχαιῶν φημι γενέσθαι.

5 *Il.* VI 1.

οὐδ' Ἀχιλῆά ποθ' ὦδέ γ' ἐδείδιμεν ὄρχαμον ἀνδρῶν,
 ὄν πέρ φασι θεᾶς ἐξέμμεναι· ἀλλ' ὄδε λίην
 μαινεται, οὐδέ τις οἱ δύναται μένος ἰσοφαρίζειν.

Mais Hector, toi, gagne la cité et ensuite parle
 à celle qui est ta mère et la mienne. Qu'elle rassemble les **anciennes**
 au temple d'Athéna aux yeux brillants tout en haut de la cité,
 qu'elle ouvre avec la clé les portes de la demeure sacrée,
 et le voile qui lui semblera avoir le plus de grâce et être le plus important
 dans le palais et qui lui sera de beaucoup le plus cher,
 qu'elle le pose sur les genoux d'Athéna aux beaux cheveux,
 et qu'elle lui promette douze génisses dans son temple
 d'un an et ignorantes de l'aiguillon à lui sacrifier, si elle prend pitié
 de la ville et des femmes et des jeunes enfants des Troyens,
 si bien qu'elle **écartera** le fils de Tydée de la sainte Ilion,
 le porteur de lance sauvage, le très puissant maître de dérouté.
 Moi, je dis qu'il est le plus fort des Achéens.
 Même Achille autrefois nous ne le craignons pas autant, le meneur
 d'homme,
 lui que l'on dit être né d'une déesse. Mais l'autre est totalement
 enragé, et il n'y a personne qui puisse égaler son ardeur.

Hector obéit aussitôt, non sans haranguer ses troupes auparavant (*Il.* VI III-III5) :

Τρῶες ὑπέρθυμοι τηλεκλειτοί τ' ἐπίκουροι
 ἄνδρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς,
 ὄφρ' ἂν ἐγὼ βεῖω προτὶ Ἴλιον, ἠδὲ **γέρουσιν**
 εἶπω βουλευτῆσι καὶ ἡμετέρης ἀλόχοισι
 δαίμοσιν ἀρήσασθαι, ὑποσχέσθαι δ' ἑκατόμβας.

Troyens au très grand courage, illustres alliés,
 soyez des hommes, mes amis, et rappelez vous votre vaillance impétueuse,
 jusqu'à ce que j'aïlle vers Ilion et qu'**aux anciens**
 du conseil j'aïlle parler, ainsi qu'à vos épouses,
 de prier les dieux, et de promettre des hécatombes.

L'explication que donne le héros est différente de celle fournie par Hélénos. Hector remplace les inattendues « anciennes », *γεραιάς*⁶, que doit rassembler Hécube par les « anciens », *γέρουσιν*, à qui il s'adresserait lui-même et ne mentionne pas l'offrande spécifique faite à la statue d'Athéna. Il parle simplement d'une prière et d'une promesse d'hécatombes aux dieux. C'est pourtant bien la procédure d'Hélénos qu'Hector va suivre. Cet écart dans le discours d'Hector peut s'expliquer par le fait que le héros doit avant tout galvaniser ses troupes. C'est, du vœu même d'Hélénos, la première chose à faire : empêcher toute retraite. Ainsi Hector se comporte en chef de guerre, rappelant aux soldats l'autorité de leurs pères et leurs épouses à protéger. Dans le même temps, le poète signale ce qui sera la particularité du passage, l'irruption d'écarts minimes, mais signifiants, entre la prescription du devin et la réalisation du rite.

La description de l'arrivée à Troie est différée par la célèbre rencontre entre Diomède et Glaukos qui donnera lieu à un échange inégal de gages d'hospitalité. À son arrivée à Troie, Hector se voit proposer par Hécube un rituel concurrent, une prière à Zeus, dont on peut penser qu'il aurait plus de succès que l'offrande à Athéna (*Il.* VI 258-260), tout d'abord parce qu'Hector est chéri de Zeus, et parce qu'il faut que la promesse faite par Zeus à Thétis de donner la supériorité aux Troyens entre dans sa phase de réalisation. Celui-ci refuse, et transmet à sa mère les instructions d'Hélénos (*Il.* VI 269-280) :

ἀλλὰ σὺ μὲν πρὸς νηὸν Ἀθηναίης ἀγγελίης
 ἔρχεο σὺν θυέσσιν ἀλλίσσασα γεραιάς·
 πέπλον δ', ὅς τις τοι χαριέστατος ἤδὲ μέγιστος
 ἔστιν ἐνὶ μεγάρω καὶ τοι πολὺ φίλτατος αὐτῇ,
 τὸν θῆς Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠὔκόμοιο,
 καὶ οἱ ὑποσχέσθαι δυοκαίδεκα βοῦς ἐνὶ νηῶ
 ἦνις ἠκέστας ἱερευσέμεν, αἶ κ' ἔλεήσῃ
 ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα,
 αἶ κεν Τυδέος υἱὸν ἀπόσχη Ἰλίου ἱρῆς
 ἄγριον αἰχμητὴν κρατερὸν μῆστωρα φόβοιο.
 ἀλλὰ σὺ μὲν πρὸς νηὸν Ἀθηναίης ἀγγελίης
 ἔρχεο, ἐγὼ δὲ Πάριν μετελεύσομαι ὄφρα καλέσω

Mais toi, va vers le temple d'Athéna amasseuse de butin

6 Nulle part ailleurs que dans cet épisode il n'est question de ces vieilles femmes, alors que les Anciens, en tant que groupe sont mentionnés fréquemment.

avec des offrandes, après avoir rassemblé les anciennes.
 Le voile qui te semblera avoir le plus de grâce et être le plus important
 dans le palais et qui te sera de beaucoup le plus cher,
 pose-le sur les genoux d'Athéna aux beaux cheveux,
 et promets lui douze génisses dans son temple
 d'un an et ignorantes de l'aiguillon à lui sacrifier,
 si elle prend pitié de la ville et des femmes et des jeunes enfants des Troyens,
 si bien qu'elle **écartera** le fils de Tydée de la sainte Ilion,
 le porteur de lance sauvage, le puissant maître de dérouté.
 Mais toi, vers le temple d'Athéna amasseuse de butin,
 va, et moi j'irai chercher Paris et l'appellerai.

Hector part alors dans le palais de Paris où il trouve son frère auprès d'Hélène, il lui enjoint de retourner au combat, et avant de quitter Troie, voit Andromaque pour la dernière fois. Les Troyennes accomplissent le rituel (*Il.* VI 286-312) :

ὡς ἔφαθ', ἥ δὲ μολοῦσα ποτὶ μέγαρ' ἀμφιπόλοισι
 κέκλετο· ται δ' ἄρ' ἀόλλισσαν κατὰ ἄστυ γεραιάς.
 αὐτὴ δ' ἐς θάλαμον κατεβήσετο κηώνετα,
 ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν
 Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
 ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,
 τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέριαν·
 τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἑκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη,
 δς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
 ἀστὴρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν· ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων.
 βῆ δ' ἰέναι, πολλαὶ δὲ μετεσσεύοντο γεραιαί.
 αἶ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρη,
 τῆσι θύρας ὤϊξε Θεανῶ καλλιπάρηος
 Κισσηῖς ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο·
 τὴν γὰρ Τρῶες ἔθηκαν Ἀθηναίης ἰέρειαν.
 αἶ δ' ὀλολυγῆ πᾶσαι Ἀθήνη χειῖρας ἀνέσχον·
 ἠ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανῶ καλλιπάρηος
 θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠῦκόμοιο,
 εὐχομένη δ' ἠρᾶτο Διὸς κούρη μέγαλοιο·

πότνι' Ἀθηναίη ἐρυσίπτολι δία θεάων
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος, ἠδὲ καὶ αὐτὸν
πρηνέα δὸς πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πυλάων,
 ὄφρα τοι αὐτίκα νῦν δυοκαίδεκα βούς ἐνὶ νηῶ
 ἦνις ἠκέστας ἱερεύσομεν, αἴ κ' ἐλεήσης
 ἄστυ τε καὶ Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα.
 ὥς ἔφατ' εὐχομένη, ἀνένευε δὲ Παλλὰς Ἀθήνη.
 ὥς αἰ μὲν ῥ' εὐχοντο Διὸς κούρη μεγάληο·

Ainsi parla-t-il, et elle se dirigea vers le palais et appela ses servantes.
 Elles rassemblèrent alors les anciennes de par la ville.
 Quant à elle, elle descendit dans la chambre parfumée
 où se trouvaient les voiles, travaux tout en chatoyements des femmes
 de Sidon qu'Alexandre pareil aux dieux lui-même
 avait conduites de Sidon, en naviguant sur la vaste mer,
 lors de ce voyage dont il ramena Hélène au noble père.
 Parmi ces voiles Hécube en choisit un à porter comme offrande à Athéna,
 celui qui était le plus beau grâce à ses broderies chatoyantes et le plus grand.
 Et il brillait comme un astre. Il était placé au fond, derrière les autres.
 Elle alla, et les anciennes, nombreuses, se mirent en route avec elle.
 Quand elles arrivèrent au temple d'Athéna, tout en haut de la cité,
 leur ouvrit les portes Théano aux belles joues,
 fille de Kisseus, épouse d'Anténor le dompteur de chevaux.
 C'est elle que les Troyens avaient faite prêtresse d'Athéna.
 Toutes, en criant, levèrent les mains vers Athéna.
 Théano aux belles joues prit alors le voile
 et le posa sur les genoux d'Athéna aux beaux cheveux,
 et adressa en suppliant une prière à la fille du grand Zeus :
 « Souveraine Athéna, toi qui protèges la cité, divine parmi les déesses,
brise la lance de Diomède, et lui aussi
accorde-nous qu'il tombe, la tête en avant, devant les portes Scées,
 alors aussitôt nous te sacrifierons douze génisses dans ton temple,
 d'un an et ignorantes de l'aiguillon dans ton temple, si tu prends pitié
 de la ville et des femmes et des jeunes enfants des Troyens. »
 Ainsi parla-t-elle en suppliant, et Pallas Athéna fit non de la tête.

Ainsi adressèrent-elles leur prière à la fille du grand Zeus.

La scène est importante, par son ampleur, et par le caractère inédit d'un certain nombre d'éléments qu'elle présente notamment du point de vue des relations entre hommes et dieux. Pourtant, sa place même à l'intérieur de la narration est problématique. En effet, la requête des Troyennes est rejetée, ce qui ne permet pas le retournement de situation recherché par Héléno et nécessaire pour la suite de l'épopée. Or ce retournement aura lieu dès le début du chant VII. Les Troyens, en effet, y reprennent le dessus, après qu'Hector et Paris les ont rejoints. Apollon et Athéna décident alors de concert l'établissement d'une trêve, à l'issue d'un duel entre Hector et un champion achéen. Cette décision des dieux est transmise à Hector par le même Héléno⁷. Ainsi, dans l'économie générale du passage, le refus ou l'acceptation d'Athéna, voire même l'absence de prière et d'offrande ne changeraient apparemment rien au déroulement des événements.

Le chant VII fournit en quelque sorte l'épilogue de la scène d'offrande à Athéna en même temps qu'il constitue une charnière dans le récit, avec la mise à exécution de la promesse faite à Thétis par Zeus. Or, le retournement de situation est lié à l'arrivée conjointe d'Hector et de Paris. C'est bien parce qu'il est allé à Troie sur le conseil d'Héléno qu'Hector en revient avec son frère. Mais à aucun moment cela ne fait partie de la prescription du devin. On pourrait alors considérer cette scène comme une simple digression, avant le retournement du chant VII, destinée à développer les scènes de la vie à Troie et surtout la rencontre d'Hector avec son épouse et son fils.

Pourtant, l'importance de la scène est particulièrement mise en valeur par les vers 73-76 qui viennent l'introduire. L'expression $\epsilon\iota\ \mu\grave{\eta}$ vient souligner le fait qu'il s'agit d'une scène charnière dans la narration et qui ne sera pas sans lien avec le retournement de situation. Il s'agit d'un « presque » tel que Karl Reinhardt l'a analysé. Ici, la ville de Troie manque de se retrouver ravagée avant l'heure. Pour l'auteur, ce « presque » vient essentiellement motiver la rencontre d'Hector et d'Andromaque, même si celle-ci n'est pas annoncée. Il s'agit alors selon lui d'un « presque » épisodique, qui laisse la place au surgissement d'un épisode particulier, établissant une pause dans l'action principale⁸. Dans le même temps, ce retournement, qui peut être pensé comme nécessaire à la réalisation de la promesse de Zeus, se fait par l'intermédiaire d'Héléno. James Morrison souligne également l'importance de ce motif : pour lui, le motif $\epsilon\iota\ \mu\grave{\eta}$ permet de signaler au narrateur un changement dans le cours des événements. Il s'agit toutefois d'une anticipation, qui, dans ce cas précis, ne correspondra pas à la suite de l'action. Il s'agirait alors de ces *misdirections* pointées par Morrison qui

⁷ Sur l'intervention d'Héléno au chant VII, voir le chapitre 4 (4.1.1).

⁸ REINHARDT 1961 p.107-120. Il mentionne ce passage à la p.109.

visent à décevoir l'horizon d'attente de l'auditeur. De même, Irene de Jong considère ces « if-not situations » qui présentent à l'auditeur une situation alternative à celle qui est présentée comme relevant des faits « réels », comme permettant au narrateur de souligner son statut et le caractère véridique de ce qu'il rapporte⁹.

De fait, il est important de souligner que, bien que la prière soit refusée par Athéna, la situation décrite au vers 73 n'arrive pas. Les Troyens n'opèrent pas une retraite et sont bien galvanisés par le discours d'Hector, assez longtemps pour tenir jusqu'au retour de celui-ci.

La justification la plus extrême donnée au refus d'Athéna est celle de Gregory Nagy¹⁰. Pour lui, Athéna n'est pas seulement la plus fervente partisane des Achéens, mais la plus farouche ennemie d'Hector. Il existerait en effet un antagonisme rituel entre le héros et la déesse – à l'instar de celui qui oppose Apollon à Achille¹¹ – qui ne peut qu'aboutir à l'échec de cette prière : « *L'Iliade* a peine à traiter le thème du culte rendu par les Troyens à Athéna, en raison de l'antagonisme fondamental qui existe entre la déesse et Hector, principal héros protecteur des Troyens ». Plus que d'un motif narratif, il s'agirait d'une opposition fonctionnelle entre le héros et la déesse¹². Mais outre le fait que Gregory Nagy propose une analyse qui ne tient pas compte des nombreuses particularités de la scène qui nous intéresse, on peine également à voir en quoi un tel antagonisme rituel constituerait un « principe fondamental de la religion grecque » sur lequel s'appuierait *l'Iliade*. En effet, Athéna, au début du chant VII, acceptera la mise en place d'un duel, comme le propose Apollon, qui pourrait conduire à une victoire incontestée d'Hector. D'autre part, si, dans l'épopée, la plupart des dieux ont plutôt tendance à intervenir pour un camp particulier, ils peuvent être ponctuellement attentifs à l'autre camp : Apollon, au début de *l'Iliade* accepte et se réjouit du péan chanté par les Achéens (*Il.* I 472-474). De même, Zeus au chant II reçoit, δέκτο, les offrandes d'Agamemnon, même s'il ne soulage pas sa peine pour autant (*Il.* II 419-420). Enfin Athéna elle-même au chant V est présentée comme la protectrice d'un artisan troyen (*Il.* V 59-64)¹³.

9 DE JONG 1989 p.68.

10 NAGY 1994 p.187.

11 Qui correspond selon lui à « un principe fondamental de la religion hellénique : l'antagonisme qui oppose dieu et héros dans le mythe correspond à l'exigence de symbiose rituelle entre dieu et héros dans le culte » (NAGY 1994 p.156), en l'occurrence au sujet de Pyrrhos et Apollon, et partant, d'Achille et Apollon.

12 Il s'attache en effet à démontrer que « ce facteur – l'antagonisme rituel entre dieu et héros – est véritablement susceptible de déterminer les antipathies des divers dieux dans la tradition épique de la guerre de Troie » (NAGY 1994 p.181). Woronoff considère que c'est la haine de la déesse envers les Troyens qui la pousse à refuser (WORONOFF 1999 p.179).

13 ἐξοχα γὰρ μιν ἐφιλάτο, « en effet elle l'aimait particulièrement » (*Il.* V 61).

En revanche, pour de nombreux commentateurs, Athéna aurait pu accepter la requête des Troyennes. Ils ont souligné le décalage qui existe entre le conseil donné par Héléno et transmis avec précision par Hector et la prière de Théano. En effet, le devin avait conseillé d'adresser une prière pour écarter Diomède de Troie, Τυδέος υἱὸν ἀπόσχη Ἰλίου ἱρής (*Il.* VI 96 et 216). C'est au contraire sa mort que réclame la prêtresse, avec des détails précis, sa lance cassée, et le lieu de sa chute, devant les portes Scées (*Il.* VI 306-307). Plusieurs commentateurs considèrent qu'Athéna aurait pu accepter la prière de Théano si celle-ci n'avait pas réclamé la mort du héros mais seulement un moment de répit pour les Troyens¹⁴. En réalité, c'est tout le passage qui est construit sur d'imperceptibles glissements entre la première prescription et la réalisation du rite. C'est en cela que la scène peut se lire comme une expérimentation du poète lui-même. En effet, entre le conseil d'Héléno et la réalisation de l'offrande, le poète opère des changements d'épithètes, d'objets et de motifs de la prière qui peuvent être compris comme autant de « manipulations », au sens où l'emploie Marcel Detienne : « Plus que d'expérimentations, il conviendrait de parler des manipulations, car si l'expérimentation exige aussi bien la répétition des phénomènes livrés à l'observation que la possibilité d'intervenir sur les conditions de l'expérience, les manipulations peuvent couvrir ce que nous voulons dire en parlant de mettre en contact, de faire réagir les uns par rapport aux autres des phénomènes et des configurations qui ne sont jamais réitérés intégralement dans le cours de l'histoire mais dont une culture, interrogée dans la profondeur de sa durée, offre des récurrences formelles dans des contextes assez variés pour faire voir les transformations de certains des éléments composant ces phénomènes et ces configurations »¹⁵. C'est ainsi que le poète nous donne à voir la réaction d'une déesse en changeant la prière qui lui a été adressée. Il fait réagir ensemble le devin, les Troyennes, la prêtresse, le héros Hector qui tous constituent une part de la communauté humaine qui a ses raisons propres et ses manières bien à soi d'entrer en contact avec la déesse, et les met en rapport avec une statue elle-même présentée dans la complexité de son rapport avec la déesse. Ce sont précisément toutes ces interactions que nous nous proposons d'étudier, sans nous satisfaire de l'idée que le refus de la déesse irait de soi. Au contraire, il faut interroger la spécificité du rituel ici présenté, du refus qui le suit, ainsi que la présence de cette scène à ce moment de la narration épique.

Du côté des historiens de la religion grecque, le passage n'a pas toujours reçu l'attention méritée. Notons que les dernières sommes consacrées à la religion grecque¹⁶ n'en

¹⁴ KIRK 1990 *ad loc.*, MORRISON 1991 p.166, PULLEYN 1997 p.28, GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 *ad loc.*

¹⁵ DETIENNE 1997 p.71.

¹⁶ Notamment PARKER 2011 et VERSNEL 2011.

font pas mention. La scène a le plus souvent été lue comme un témoignage, une illustration d'une pratique grecque archaïque que l'aède mentionnerait maladroitement. Ainsi Kirk : « Despite inconsistencies, the details are important for the understanding of Greek cult »¹⁷. Or les rares détails qui intéressent les historiens sont généralement liés à la présence d'un temple et d'une statue de culte, et non à la spécificité du rituel ainsi décrit. Walter Burkert rapproche le passage du chant VI, et plus généralement ce que l'épopée dit des temples dédiés aux dieux, de la situation qui prévalait à l'époque géométrique¹⁸. Jan Bremmer y voit également un témoignage qui concorde avec les sources archéologiques qu'il mobilise pour l'étude des sanctuaires grecs à l'époque archaïque : « Chez Homère, notre plus ancienne source littéraire, les sanctuaires avec temple, statue et prêtre(sse) sont une réalité déjà bien établie »¹⁹. Il relève également pour appuyer cette phrase la mention du *τέμενος* et du *βωμός* de Zeus sur l'Ida²⁰. Notons l'adverbe « déjà » qui semble bien chercher une continuité entre les sources archéologiques et la source littéraire par excellence qu'est Homère. C'est uniquement le lieu qui intéresse Bremmer ici et non l'acte rituel en lui-même. Quant à Gregory Nagy, plutôt qu'une trace d'une pratique proprement grecque qui aurait continué à exister dans la tradition ultérieure, il propose de voir dans la scène le reflet d'une pratique proprement troyenne avec laquelle l'épopée homérique aurait du mal à composer²¹. On retrouve ainsi chez les commentateurs, quoique pour des motifs différents, l'idée d'une incohérence, d'un décalage entre la narration épique et un épisode qui correspondrait à une réalité historique. C'est souvent de cette manière qu'est lue l'épopée homérique par les historiens, surtout quand il s'agit de questions religieuses. L'épopée semble n'avoir qu'une dimension illustrative, et la particularité de ses stratégies énonciatives n'est donc pas prise en compte. Nous allons montrer au contraire que c'est dans le déploiement narratif, avec ses reprises et ses variations, que s'éclaire le rituel mis en scène.

17 KIRK 1990 *ad loc.* Parmi les éléments importants, il relève le fait qu'Athéna ait un temple sur l'Acropole, que celui-ci soit fermé à clé, qu'il s'y trouve une statue assise d'Athéna et que des offrandes puissent être brûlées à l'intérieur du temple.

18 « The homeric poems [...] know the temple as the dwelling place (*neos*) of a particular god, and this corresponds to the situation at the end of the Geometric period » (BURKERT 1985 p.88).

19 BREMMER 2012 p.51.

20 *Il.* VIII 48.

21 NAGY 1994 p.187 : « *L'Iliade* a peine à traiter le thème du culte rendu par les Troyens à Athéna, en raison de l'antagonisme fondamental qui existe entre la déesse et Hector, principal héros protecteur des Troyens. Dans *L'Iliade*, l'attention que le récit porte à l'antipathie d'Athéna envers Hector occulte la sympathie qu'elle pourrait éventuellement éprouver pour les Troyens. La scène où les Troyens lui adressent des prières n'est qu'un *vestige* de sa relation avec eux » (c'est nous qui soulignons). Citons encore la note qui suit directement cette phrase : « Je ne pense donc pas (cf. Bethe 1927 III, 19-20) que la scène où, en *Iliade* VI, les Troyens rendent un culte à Athéna représente nécessairement une tradition « nouvelle », et encore moins que le passage soit interpolé. Il est vrai que le traitement d'Athéna gardienne de Troie est apparemment un thème plus important dans *Iliou Persis* (Proclus, p. 107-108 Allen) ; mais cela ne signifie pas forcément que ce traitement différent soit moins archaïque que celui de *L'Iliade*. Le thème d'Athéna gardienne de Troie convenait peut-être fort bien aux réalités politiques du VIII^e ou du VII^e siècle en Troade, ce qui n'empêchait pas qu'il puisse être beaucoup plus archaïque ».

2.1.1 Les cheveux d'Athéna

C'est ainsi que ce qui peut sembler un détail, comme l'épithète ἡῦκομος, « aux beaux cheveux » utilisée pour Athéna, peut s'avérer particulièrement révélateur. Son usage dans notre passage n'a guère été relevé jusqu'ici, si ce n'est dans le commentaire du livre VI de l'*Iliade* par Graziosi et Haubold²² et la traduction de Pierre Judet de La Combe, les deux remarquant que cette épithète est attribuée à Athéna dans ce passage seulement²³. Ce choix doit pourtant être interrogé si l'on considère la grande homogénéité de son emploi dans le reste de l'*Iliade*. Celle-ci ne s'applique en effet qu'à des êtres féminins, femmes ou déesses, dans des passages où elles sont présentées en leur qualité d'épouses ou de mères. Elle semble liée à la sphère érotique, qui ne relève pas tant ici de la séduction propre à Aphrodite²⁴ que de l'union. Ainsi, dans l'*Iliade*, l'épithète est attribuée à Léo deux fois dans des relatives où est souligné son rôle de mère d'Apollon²⁵. De même à Thétis, en sa qualité de mère d'Achille²⁶, et à Niobé²⁷, figure emblématique de la maternité. Pour la sphère de l'union et du désir, Briséis aux beaux cheveux est celle qui est à l'origine de la colère d'Achille²⁸. Héra²⁹ et Hélène sont toutes deux des épouses aux beaux cheveux, ou plus exactement, Zeus et Paris sont tous deux appelés « l'époux de Héra/Hélène aux beaux cheveux »³⁰. Dans l'*Odyssee*, on retrouve cette épithète appliquée à nouveau à Léo, comme mère d'Apollon³¹, mais aussi à Calypso³², la nymphe qui est le plus souvent dite « aux belles tresses »³³.

L'adjectif renvoie donc à une sphère qui semble étrangère à celle d'Athéna mais qui correspond tout à fait à l'ensemble des scènes troyennes de la fin du chant VI où les figures

22 GRAZIOSI et HAUBOLD 2010. En général pour la lecture de ce chant leur commentaire aux Cambridge University Press est précieux.

23 Les commentateurs anciens ne relèvent pas ce trait.

24 L'épopée ne fait jamais d'allusion aux cheveux d'Aphrodite, les attributs caractéristiques de la déesse semblent plutôt être ceux énumérés au chant III quand Hélène reconnaît la déesse : καὶ ῥ' ὡς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρὴν // στήθεά θ' ἰμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα, « et alors donc elle reconnut le cou magnifique de la déesse, // sa poitrine désirable et ses yeux plein d'éclats » (*Il.* III 396-397).

25 Τὸν / δὲν ἡῦκομος τέκε Λητώ, « qu'à enfanté Léo aux beaux cheveux » *Il.* I 36, XIX 413.

26 Ἀχιλλεύς Θετίδος πάϊς ἡῦκόμοιο, « Achille fils de Thétis aux beaux cheveux » *Il.* IV 512, XVI 860. En *Il.* XXIV 466, Hermès enjoint Priam de supplier Achille « au nom de sa mère aux beaux cheveux » : ὑπὲρ πατρός καὶ μητέρος ἡῦκόμοιο.

27 καὶ γὰρ τ' ἡῦκομος Νιόβη ἐμνήσατο σίτου, « car même Niobé aux beaux cheveux n'a pas oublié de manger » *Il.* XXVI 602.

28 κούρης χωόμενος Βρισηΐδος ἡῦκόμοιο, « irrité contre Briséis, la jeune fille aux beaux cheveux » *Il.* II 689.

29 La belle chevelure d'Héra est décrite avec précision en *Il.* XIV 176-177 : πέξαμένη χερσὶ πλοκάμους ἔπλεξε φαινοῦς // καλοῦς ἀμβροσίους ἐκ κράτος ἀθανάτοιο, « elle se peigna avec ses mains et tressa ses tresses brillantes // et belles, tresses d'ambrosie sur sa tête immortelle ».

30 Respectivement πόσις Ἡρῆς ἡῦκόμοιο *Il.* X 5, dans une comparaison qui rapproche le cœur agité d'Agamemnon à Zeus en train de lancer un éclair avant une tempête ou une grande bataille. Ἐλένης πόσις ἡῦκόμοιο, se trouve, toujours en fin de vers, dans différents passages décrivant les actions de Paris : *Il.* III 329, VII 355, VIII 82, XI 369, XI 505, XIII 766. Sans relation particulière avec Paris, Hélène est « aux beaux cheveux » en *Il.* IX 339.

31 δὲν ἡῦκομος τέκε Λητώ, *Od.* XI 318.

32 Καλυψοῦς ἡῦκόμοιο, en fin de vers, *Od.* VIII 452 et XII 389.

33 ἐμπλόκαμὸς *Od.* I 86, V 30, 58, VII 255, XII 449. Faut-il voir un clin d'œil dans la description de l'égide dont les cent franges sont dites πάντες ἐμπλεκέες, « toutes bien tressées » (*Il.* II 449) ? Sur l'égide voir *infra* (2.2.2).

féminines dominant, présentées en leur qualité de mères – Hécube, les Troyennes, Andromaque³⁴ – et d'épouses – Hélène, Théano, Andromaque, Laodikè³⁵. Cette proximité entre les Troyennes et la déesse aux beaux cheveux est encore soulignée par les paroles que l'intendante adresse à Hector quelques vers plus loin quand celui-ci cherche sa femme : Andromaque n'est pas auprès de ses belles-sœurs « aux beaux voiles »³⁶ ni avec les autres Troyennes « aux belles tresses »³⁷. Il y a donc à la fois cohérence thématique et discordance théologique dans l'usage de cette épithète³⁸. L'épithète, qui oblige à mettre Athéna en rapport avec d'autres femmes de l'*Iliade*, pose deux problèmes ; l'un est d'ordre religieux : qui est cette Athéna que l'on peut dire « aux beaux cheveux », en opposition avec les autres représentations de la déesse dans l'épopée ? l'autre, d'ordre narratif : pourquoi cette scène qui est un *hapax* sur bien des plans est-elle ici rapportée, et avec autant de précision ?

2.1.2 Une expérimentation théologique

Dans la mesure où cette procédure rituelle se solde par un échec, il nous paraît nécessaire d'envisager cette scène sous ce double registre de la cohérence thématique et de la discordance théologique, à savoir que les Troyennes honorent une Athéna à leur image mais dont l'image ne correspond pas à l'Athéna de l'*Iliade*. Ainsi, cette scène ne peut être comprise que dans le cadre de la performance épique, et d'un contexte religieux bien précis qui s'interroge sur ce qu'est un dieu, et comment les hommes peuvent entrer en contact avec lui.

Michel Briand fait partie des rares commentateurs à porter leur attention, quoique brièvement, sur l'épithète d'Athéna. Il l'oppose à d'autres « facettes » de la déesse : « Suivant une ironie tragique, les Troyennes s'adressent à l'Athéna civile, “aux beaux cheveux”, alors que c'est l'Athéna guerrière qui agit ici »³⁹. Une telle opposition entre une Athéna civile et une Athéna guerrière ne nous paraît pas pertinente. Il ne s'agit pas de construire deux Athéna ni même d'opposer deux facettes qui seraient propres à la déesse

34 Hécube : μητέρι σῆ καὶ ἐμῆ (Il. VI 87), μήτηρ (Il. VI 251), πότνια μήτηρ (Il. VI 264). Andromaque : ζῆν παιδί (Il. VI 372), ἀλόχοιο φίλης ἐν χερσὶν ἔθηκε // παιδ' ἐόν, « dans les bras de son épouse il plaça // son fils » (Il. VI 482-483). L'expression Τρώων ἀλόχους (voir note suivante) est toujours accompagné de νήπια τέκνα. Les épouses troyennes sont toujours en même temps des mères.

35 Τρώων ἀλόχους (Il. VI 95, 276, 310), ἡμετέρης ἀλόχοισι (Il. VI 114), ἀμφ' ἄρα μιν Τρώων ἄλοχοι θεὸν ἠδὲ θυγατρὲς // εἰρόμεναι παιδᾶς τε κασιγνήτους τε ἕτας τε // καὶ πόσιας, « Autour de lui les épouses des Troyens accourent, et leurs filles // pour l'interroger sur leurs fils, leurs frères, ceux de leur famille // et leurs époux » (Il. VI 238-240). Théano : Κισσηΐς ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο, « la fille de Kisseus et l'épouse d'Anténor le dompteur de chevaux » (Il. VI 299), Andromaque : ἄλοχος πολύδωρος (Il. VI 394). Laodikè est présentée dans ce chant comme la fille d'Hécube et en Il. III 121-124 comme l'épouse d'Hélicaon. Sont également mentionnés les cinquante fils de Priam et leurs épouses (Il. VI 245-246), ainsi que les cinquante gendres de Priam et leurs épouses (Il. VI 249-250).

36 ἐϋπέπλων Il. VI 383.

37 ἐϋπλόκαμοι Il. VI 385.

38 Sur la question de l'épithète voir SBARDELLA 1993 et plus loin dans ce chapitre.

39 BRIAND 2003 p. 124.

mais actualisées de manière différenciée. Une enquête sur les épithètes concurrentes de ἡΰκομος de ce passage permettra de préciser la stratégie dans laquelle s'inscrivent les Troyens.

Hélénos parle d'abord du temple d'Athéna γλαυκῶπις, « aux yeux brillants » (*Il.* VI 88), utilisant une épithète qui décrit elle aussi l'apparence physique de la déesse, mais qui, contrairement à ἡΰκομος, non seulement est employée à de nombreuses reprises dans les épopées homériques avec le nom d'Athéna mais surtout lui est réservée. Hector, lui, quand il évoque ce même temple, parle d'Athéna ἀγελείη, « pilleuse de butin » (*Il.* VI 269-279). L'épithète est beaucoup moins fréquente que la précédente, on la trouve moins d'une dizaine de fois, toujours pour Athéna⁴⁰. Le fait qu'il puisse y avoir deux épithètes concurrentes pour désigner l'Athéna dont le temple se trouve à Troie, semble être la marque du fait qu'il ne s'agit pas d'épithètes cultuelles permettant de distinguer le culte dont il serait question mais que leur utilisation est liée au contexte narratif⁴¹. Hector choisit d'employer une épithète moins neutre que celle utilisée par son frère et avec des connotations plus guerrières. Théano, prêtresse d'Athéna, utilise d'autres épithètes, qui ne s'appliquent à Athéna que dans ce passage. Mais la situation d'énonciation est différente puisqu'il s'agit là de s'adresser directement à la déesse. Ce sont deux épithètes qui sont utilisées à la suite l'une de l'autre. D'abord ἐρυσίπτολις, « protectrice de la cité »⁴² (*Il.* VI 305). Il s'agit d'un *hapax* que l'on ne retrouve ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssée*. De fait, dans les épopées, la déesse ne défend aucune ville. L'épithète correspond au contraire à la posture que Théano souhaite voir adoptée par la déesse, d'autant que dans le contexte de la guerre de Troie, Ilion est bien la seule cité en jeu⁴³. Néanmoins l'association de l'épithète ἐρυσίπτολις avec le nom d'Athéna n'est pas une invention de Théano. Comme l'a rappelé Gregory Nagy, ἐρυσίπτολις, qui n'est jamais appliqué à un autre dieu qu'Athéna, est présente dans les deux *Hymnes homériques à Athéna*⁴⁴. Dans le premier on le trouve dès le troisième vers, au milieu d'une liste d'épithètes qui lui sont très fréquemment attribuées telles que γλαυκῶπις, πολύμητις, Παρθένος ou Τριτογένεια. Dans ce cadre, ἐρυσίπτολις semble s'inscrire parmi les épithètes cultuelles fréquentes de la déesse. La deuxième occurrence, qui apparaît dès le premier vers du deuxième hymne consacré à la déesse, accompagnée seulement de Παλλὰς Ἀθηναίη, semble également aller en ce sens. Ainsi l'usage de l'épithète ἐρυσίπτολις pour Athéna n'est pas une

⁴⁰ *Il.* IV 128, V 765, VI 269, 279, XV 213, *Od.* III 378, XIII 359, XVI 207.

⁴¹ « L'épiclèse se distingue de l'épithète littéraire en ce qu'elle remplit une fonction symbolique : elle va bien au-delà d'un simple acte de qualification, elle implique un culte, elle renvoie à un cadre spécifique » (BELAYCHE *et al.* 2005 p.211). Nous reviendrons sur la relation entre épicleses et épithètes homériques dans la troisième partie de ce chapitre.

⁴² DELG s.v. ἔρυσμαι.

⁴³ καὶ οἰκεῖον ταῖς περὶ σωτηρίας εὐχομέναις τῆς πόλεως, « et c'est approprié pour celles qui prient pour le salut de leur cité », scholies Ab T *ad loc.* Eustathe fait une remarque du même ordre (EUSTATHE *ad loc.*).

⁴⁴ « “protectrice de la cité”, épithète cultuelle générique d'Athéna que nous trouvons appliquée exclusivement à cette déesse dans les deux *Hymnes homériques à Athéna* qui sont attestés (II, 1 ; 28, 3) » (NAGY 1994 p.184).

création de l'épopée mais est réinvesti par le poète dans le seul moment de l'épopée où celle-ci peut avoir un sens⁴⁵. La seconde épithète utilisée par la prêtresse est *πότνια*, « souveraine » (*Il.* IV 305), épithète qui dans l'*Iliade*, s'applique toujours, et à de très nombreuses reprises, à Héra⁴⁶. Il s'agit, pour la prêtresse, d'insister sur la toute-puissance de la déesse à laquelle elle s'adresse. Mais, une fois encore il y a un décalage entre la manière dont les Troyens considèrent Athéna et sa place dans l'*Iliade*. Le retour à la narration après la prière vient souligner ce décalage. En effet, pour décrire la réaction de la déesse, le poète la désigne sous le nom Pallas Athéna (*Il.* VI 311) et, au vers suivant, *Διὸς κόρυη μέγαλοιο*, « la fille du grand Zeus » (*Il.* VI 312). Il s'agit là des expressions les plus fréquentes pour nommer la déesse. L'une insiste sur son ascendance et le pouvoir qu'Athéna tire de sa proximité avec son père. L'autre, Pallas, est l'épithète épique par excellence de la déesse⁴⁷. Vu la fréquence de son emploi dans l'*Iliade*, il n'est pas sûr qu'il faille y voir une référence à la plus illustre des statues d'Athéna à Troie : le Palladion.

La prolifération des épithètes d'Athéna ne peut s'analyser que dans le contexte même de la performance épique. Elle vient en effet articuler le contexte cultuel qui est propre à l'épisode avec les ressources de la narration épique. En utilisant de nombreuses épithètes propres à Athéna, que les Troyens auraient pu utiliser, le poète souligne, *a contrario*, l'incongruité de *ἡΰκομος*. La manière dont les Troyens nomment et invoquent Athéna ne correspond pas à la manière dont elle agit dans l'*Iliade*. Ils tentent d'attribuer à la déesse une sphère d'action qui leur serait utile dans la situation actuelle mais qui ne lui correspond pas. C'est de cette manière que cet épisode unique en son genre apparaît comme une exploration des possibilités du polythéisme, et que l'épopée devient un laboratoire d'expérimentation. Il ne s'agit pas d'opposer une Athéna guerrière à une Athéna civile mais de questionner ce qu'est un dieu, de mettre en tension les différentes représentations possibles d'un dieu et surtout d'illustrer comment un dieu peut à la fois favoriser un camp tout en étant honoré par les deux.

2.1.3 La déesse au *peplos*

L'offrande d'un *peplos* qui est présentée au chant VI constitue également une des particularités de la scène. Elle n'a pas d'équivalent dans l'épopée. Le *peplos* est une large pièce

45 On pourrait également penser que l'usage de cet épithète qui présente Athéna comme une protectrice des cités est un autre indice de la rédaction pisistratide. Néanmoins la question de la mise par écrit et de l'influence d'Athènes sur le poème est loin d'épuiser la richesse de la scène.

46 En *Il.* XXI 470, *πότνια θηρῶν* désigne Artémis.

47 *Παλλάς δὲ παρὰ τὰς παλάμας, ἢ ὅτι εὐκίνητος ὁ νοῦς “ὡσεὶ πτερόν ἢ ἐ νόημα”*, « Pallas vient des paumes de la main ou parce qu'elle a l'esprit rapide “comme l'aile ou la pensée” », scholie BT *ad Il.* I 200. Voir également *BNP* s.v. Pallas, Athena's epithet « its origin and meaning are unknown ».

de tissu qui peut être utilisé comme draps pour recouvrir certains objets⁴⁸ mais désigne le plus souvent un vêtement, la deuxième pièce de tissu, plus épaisse, que l'on porte sur la tunique ou, plus généralement toute sorte d'étoffe rectangulaire⁴⁹.

Pour certains auteurs, cette scène ne peut se comprendre que comme un ajout, dans le contexte de la rédaction pisistratide, ayant pour but d'enter sur le « texte » homérique un épisode qui rappellerait l'offrande du *peplos* à Athéna lors des Panathénées⁵⁰. Cette hypothèse est rapportée par Graziosi et Haubold dans leur commentaire au chant VI de l'*Iliade*⁵¹ qui, loin de la reprendre à leur compte, esquissent une piste de réflexion plus intéressante concernant la réception possible de cette scène par un public athénien : « The failure of the ritual in book 6 must have seemed particularly interesting, and alarming, to audiences at the Panathenaea. We have already seen that recitations of the Homeric poems featured prominently at that festival. The most important event, however, was a ritual procession, which culminated in the offering of a garment to the goddess Athena. The parallels between the Panathenaea and the ritual in *Iliad* 6 is so striking that Lorimer considered the entire episode an interpolation. It is ultimately impossible to establish the origins of our text ;but it remains important to ask how the Athenians experienced the similarity between their own ritual and that depicted in *Iliad* 6. It must have been striking to hear about Athena's rejection of the Trojan robe, at a festival where the Athenians themselves presented the goddess with one »⁵². Plus généralement, les offrandes d'étoffes étaient fréquentes dans le monde grec⁵³ et l'on peut penser que tout auditeur grec peut rapprocher la scène décrite d'un rite qu'il connaît, voire qu'il pratique, et que la scène de refus d'une offrande d'un dieu pouvait avoir une résonance particulière, surtout dans le contexte de la performance épique où l'auditoire est mis en relation avec les puissances divines.

Quant à mettre en rapport cette scène avec d'autres passages des épopées homériques, Kirk propose de la rapprocher du chant XV de l'*Odyssée*, où Ménélas et Hélène font à Télémaque de très riches présents. Le roi lui offre une double coupe et un cratère d'argent

48 Un char (*Il.* V 194) et des fauteuils, chez Alkinoos (*Od.* VII 97). Notons que les *peploi* se trouvant chez Alkinoos sont eux aussi qualifiés de *ἔργα γυναικῶν*, sans adjectif, cette fois. Faut-il y voir l'œuvre des servantes du palais, comme la traduction de Bérard l'y invite ? En tout cas ces voiles ne font pas l'objet d'un don.

49 *DAGR* s.v. *peplos* et *vestis*.

50 Voir notamment LORIMER 1950 p.442-449. BOULANGER et GERNET 1970 p.28 : « Hécube, de concert avec des femmes de bonne naissance, qualifiées de *γεραραι* comme celles qui assistent la Reine dans un rituel des Antheséries athéniennes, accomplit sur l'acropole un rituel qui fait penser aux Panathénées ».

51 GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 p.27-28.

52 GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 p.28. Les auteurs prennent le soin de préciser que la différence entre les deux rituels réside dans le statut de l'objet offert à Athéna sur lequel nous reviendrons.

53 KIRK 1990 *ad loc.* rappelle « it was a widespread and ancient custom ». Voir à ce sujet SVENBRO et SCHEID 1994, KLEIJWEGT 2002, KAUFFMANN-SAMARAS et SZABADOS 2004, NEILS 2009.

aux lèvres vermeilles, fait par Héphestos. Surtout, c'est le cadeau d'Hélène qui rappelle l'offrande d'Hécube : comme la reine troyenne, elle descend dans le *thalamos* pour choisir un voile. On note une correspondance vers à vers entre les deux scènes⁵⁴ pour la description de la descente dans le *thalamos* odorant, le fait que l'on y trouve des voiles richement brodés⁵⁵, et le choix du voile le plus beau et grand, brillant comme un astre. Contrairement à Athéna, Télémaque reçoit le cadeau avec plaisir, ὁ δ' ἐδέξατο χαίρων (*Od.* XV 130). Malgré l'opulence des deux palais et l'atmosphère féminine de ces deux scènes, leurs implications sont très différentes : l'une s'inscrit, quoique sous une forme hyperbolique, dans le cadre habituel des dons héroïques, renouvelant et confirmant un lien d'hospitalité entre deux lignées⁵⁶ tandis que l'autre s'attache à créer un lien entre la communauté troyenne et la déesse protectrice de Diomède. D'autre part, l'origine du voile d'Hélène est bien différente de celle du voile des Troyennes : alors qu'Hécube descend dans un *thalamos* empli de voiles fait par des femmes de Sion (*Il.* VI 289-292), les voiles du trésor d'Hélène ont été tissés par elle : ἐνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλοι, οὗς κάμειν αὐτή (*Od.* XV 105). Hélène insiste elle-même sur ce détail lorsqu'elle présente son cadeau à Télémaque : le voile sera pour lui un souvenir des mains d'Hélène, μνημ' Ἑλένης χειρῶν (*Od.* XV 126). Le thème de Sidon au contraire est esquissé à travers le présent de Ménélas : le cratère fait par Héphestos lui a été offert par le roi de Sidon alors qu'il était son hôte (*Od.* XV 113-119). La Phénicie apparaît donc dans l'épopée comme un lieu pourvoyeur d'objets extraordinaires, particulièrement propices à servir de gages d'hospitalité. Mais plusieurs commentateurs expliquent et justifient l'échec de la prière par la maladresse du choix d'Hécube : choisir un voile fait par les Sidoniennes, c'est rappeler à la déesse l'enlèvement d'Hélène et tout ce qui est à l'origine des malheurs des Troyens⁵⁷. Plus généralement, il semble qu'il y ait une valeur particulière à ce que l'étoffe ait été tissée par celle qui l'offre⁵⁸. De même, le manteau dont se vêt Héra avant d'aller séduire Zeus a été ouvré, puis donné, même si l'acte du don n'est pas explicitement mentionné, par Athéna (*Il.* XIV 178-179). Hécube ne peut faire de même puisque, dans son *thalamos*, il semble que tous les voiles aient été tissés par des Sidoniennes, des étrangères à la communauté. Certes dans l'épopée il est tout à fait possible d'offrir un cadeau qui a été acquis, et non fabriqué à

54 *Il.* VI 288 = *Od.* XV 99, *Il.* VI 289 = *Od.* XV 105, *Il.* VI 293-295 = *Od.* XV 106-108.

55 Παμποίκιλοι *Il.* VI 289 et *Od.* XV 105.

56 Tout comme l'échange de dons entre Glaukos et Diomède, qui a précisément lieu au chant VI, juste avant l'épisode troyen (*Il.* VI 230-236).

57 Voir par exemple ROUSSEAU 1995 p.507 : « le rituel de la supplication est vicié en son centre par la faute de la reine ». GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 p.28 : « Her choice is disastrous ». Pour Paul Wathelet, Hécube est « mal inspirée » (WATHELET 1995). Nous relevons cette expression métaphorique qui prend tout son sens dans le contexte particulier de la scène : Hécube n'a pas été inspirée mais enjointe par Hector, qui transmet le conseil d'Héléno, à faire une offrande. Celui qui aurait dû être inspiré en revanche est bien Héléno et il ne l'a pas été (voir *infra*).

58 Valeur qui est peut-être celle exploitée lors des Panathénées où ce sont les femmes de la communauté, les Athéniennes qui tissent le voile offert chaque année à la déesse – sauf tous les quatre ans, lors des Grandes Panathénées, où la confection est confiée à des professionnels du tissage (SCHEID et SVENBRO 1994).

l'intérieur du palais, comme le fait Ménélas à Télémaque ou Priam à Achille pour la rançon d'Hector. Néanmoins, alors que la prière qui va être faite à Athéna émane de la communauté des femmes, pour la protection de l'ensemble des Troyens, la mention de l'origine sidonienne du voile semble être un premier indice de l'échec à venir⁵⁹. Cette origine étrangère n'est pas seulement un mauvais souvenir pour les Troyens et Achéens. C'est ce qui ressort clairement du parallèle établi par John Scheid et Jesper Svenbro entre l'offrande des Troyennes et celles qui pouvaient avoir lieu, par exemple, lors des Panathénées : le tissu offert par les Troyennes n'est pas d'origine « indigène ». Or, les deux auteurs voient dans la métaphore du tissage le symbole de « la réconciliation politique après une période de guerre »⁶⁰. Ici l'offrande intervient dans un contexte guerrier, mais il ne s'agit pas tant de tisser et de restaurer un lien entre les différents éléments de la cité, comme lors des festivals de l'époque classique, que de tenter de réactiver un lien avec la déesse que la ville de Troie semble avoir perdu. Dans le contexte de l'*Iliade*, ce lien ne semble déjà pas aller de soi mais le fait qu'Hécube ne choisisse pas un tissu fait par la communauté rend la restauration de cette relation impossible.

D'autre part, le choix même d'une pièce telle que le *peplos* comme offrande à Athéna peut être une mauvaise stratégie de la part d'Hélène. Certes, le *peplos* et les vêtements en général font l'objet d'une circulation, ils font partie des supports privilégiés du système du don, notamment à destination des femmes⁶¹. Il en est ainsi du *peplos* destiné par Hélène à l'épouse de Télémaque, du manteau d'Héra fait par Athéna, de la rançon de Priam, mais aussi du κρήδεμνον, voile de tête, donné à Andromaque par Aphrodite le jour de son mariage (*Il.* XXII 470), et du *peplos* ouvragé offert par Antinoos à Pénélope (*Od.* XVIII 292). Pensons également aux Heures qui offrent à Aphrodite ses vêtements immortels, ἀμβροτα εἴματα, dans l'*Hymne homérique à Aphrodite* (II 6). Mais Athéna, déesse à l'égide, possède déjà un *peplos*, qu'elle a quitté au chant précédent (*Il.* V 733-735), avant d'entrer sur le champ de bataille. Pour reprendre les termes de Michel Briand, on pourrait expliquer l'échec de l'offrande par le fait qu'Athéna a déjà quitté sa tenue civile pour revêtir sa tenue guerrière, mais on ne peut se satisfaire de cette explication. La plupart des commentateurs ont bien plutôt considéré cette offrande comme tout à fait appropriée dans la mesure où les

59 Dans l'épopée, il semble que l'acte de fabrication est valorisé quand il s'agit d'un présent fait par une femme.

60 SCHEID et SVENBRO 1994 p.27.

61 Voir SCHEID-TISSINIER 1994 p.58-59. Elle établit une différence entre le *peplos* offert par Hélène à Télémaque, à destination de sa future femme et celui offert par les Troyennes à Athéna. Pour elle, le premier objet a un statut particulier en ce qu'il « suit un circuit exclusivement féminin », de femme à femme, alors que le *peplos* offert à Athéna passe par l'intermédiaire de Paris. Toutefois on peut objecter que de même le cadeau d'Hélène passe par l'intermédiaire de Télémaque.

Troyennes s'adresseraient à Athéna en tant que déesse protectrice de l'artisanat et en particulier du tissage. En effet, le *peplos* qu'elle quitte au chant V, elle l'a fait de ses propres mains. Mais Nicole Loraux a très justement fait remarquer que ce qui est souligné par l'expression insistante *ποικίλον, ὃν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμει χερσίν* (*Il.* V 735), n'est pas tant l'habileté bien connue d'Athéna à l'ouvrage, que le fait que son *peplos* ne fasse pas l'objet d'une circulation, d'un échange comme c'est normalement le cas⁶². Le voile d'Athéna qui lui est intimement lié, jusqu'à constituer, selon Loraux, un deuxième corps, ne peut donc faire l'objet d'un échange, d'une offrande et l'initiative des Troyennes est donc vouée à l'échec. L'usage du verbe *τιθέναι* qui est employé à plusieurs reprises pour désigner le geste fait par les Troyennes (*Il.* VI 92, 274, 303) vient souligner l'impossible appropriation de l'étoffe par la déesse. La déesse ne revêt pas le *peplos* mais le reçoit sur ses genoux. Il ne devient pas à proprement parler son *peplos*. Le verbe désigne un geste à sens unique, un dépôt plus qu'un don. Alors que *διδόναι* est le verbe du don par excellence, Évelyne Scheid-Tissinier a montré que le verbe *τιθέναι* pouvait fonctionner de la même manière dans le cas d'une intervention divine sur les hommes, par exemple quand un dieu « donne » des malheurs à tel héros. En revanche, dans le cas d'un objet donné, ce sont toujours des composés de *τιθέναι* tels que *ἐπιτιθέναι*, *παρατιθέναι* ou *ἐν χερσίν/χερὶ τιθέναι* qui sont utilisés. On trouve le verbe simple seul dans un contexte très particulier, celui des Jeux Funéraires. C'est au moment de la mise en jeu du prix que le verbe est utilisé et non quand le vainqueur le reçoit⁶³. Louis Gernet a analysé avec précision cet usage. Le héros vainqueur s'empare de l'objet qui a été déposé au centre de l'assemblée. Il ne le reçoit pas des mains d'Achille et ainsi n'entre pas en relation contractuelle avec lui⁶⁴. Si le geste des Troyennes est du même ordre, on ne peut le considérer comme une offrande à proprement parler, il ne saurait faire l'objet d'un contre-don.

Mais la véritable erreur des Troyennes est ailleurs. Hécube n'a pas su choisir le voile destiné à Athéna, comme le souligne le décalage entre la prescription d'Hélénos, répétée par Hector, et la réalisation effective du rite⁶⁵. En effet, la femme de Priam choisit le voile le plus beau, *κάλλιστος* (*Il.* VI 294), alors que son fils lui avait demandé de choisir le plus charmant, *χαριέστατος* (*Il.* VI 90 et 271), ou plus exactement celui qui avait le plus de *kharis*, c'est-à-dire qui serait le plus destiné à plaire à la déesse, à établir une relation privilégiée avec celle-ci⁶⁶. La

62 LORAUX 1989 p.264-270.

63 SCHEID-TISSINIER 1994 p.21-26.

64 GERNET 1955 p.11

65 Pour GRAZIOSI et HAUBOLD 2010, il n'y a pas d'incohérences entre les prescriptions d'Hélénos et ce que fait Hécube mais plutôt un décalage dû au fait qu'Hélénos et Hector connaissent mal le monde des femmes et sa répartition des tâches. L'explication est insuffisante et nous verrons que ce décalage est bien plus riche de sens qu'il ne peut le sembler.

66 Gregory Nagy est le seul auteur à s'arrêter en détail sur ces deux adjectifs *κάλλιστος* et *χαριέστατος*, mais sans les opposer. Pour lui, en effet, les différences entre les trois passages (prescription d'Hélénos, message

kharis en effet est un élément déterminant des relations entre hommes et dieux. Le plaisir partagé par l'intermédiaire d'une offrande permet à celle-ci d'être efficace. C'est ce plaisir que ressent la même Athéna lorsque Nestor lui offre une génisse aux cornes dorées : ἴν' ἀγαλμα θεὰ κεχάροιτο ἰδοῦσα, « afin que la déesse se réjouisse à la vue de cet *agalma* » (*Od.* III 438). Le choix d'Hécube semble surtout s'appuyer sur la dimension visuelle de l'objet, comme le montre la comparaison ἀστὴρ δ' ὡς ἀπέλαμπεν⁶⁷. Cette comparaison peut renvoyer à la sphère d'Athéna dans la mesure où celle-ci est comparée à un astre au chant IV (*Il.* IV 73-78). Mais plus que sa brillance, c'est alors la vitesse d'Athéna qui est soulignée par la comparaison, un véritable chatoiement lié à son ardeur (μεμανῖαν, αἶξασα, ἦξεν). Mais la suite du vers 295 du chant VI, ἔκειτο δὲ νεΐατος ἄλλων, dénote au contraire le caractère statique de la scène, dans l'accumulation des trésors royaux. Le voile choisi par Hécube est certes un bel objet, mais il n'est pas un *agalma*, il n'est pas propre à établir un lien avec la déesse⁶⁸.

Pour la même raison, dans la prescription d'Héléno, le superlatif μέγιστος ne saurait être réduit à une question de taille. Il s'agit de choisir une étoffe « importante », par sa valeur et par la capacité qu'elle pourrait avoir à faire lien avec la déesse. Si le *peplos* choisi par la mère d'Hector est bien qualifié de μέγιστος, on peut soupçonner qu'elle s'attache à ses dimensions plus qu'à son importance. Enfin un dernier qualificatif est donné par Héléno, qui ne sera pas répété dans la scène d'offrande. Il doit être φίλτατος. Nous avons proposé de traduire « le plus cher à ses yeux », mais cela signifie, plus exactement, qu'il doit relever de la sphère de la φιλία⁶⁹. Cette φιλία est un des éléments déterminants des rapports entre hommes et dieux⁷⁰, elle n'est pas un sentiment mais relève d'un « engagement mutuel de nature contraignante »⁷¹, ce qu'est une offrande aux dieux. C'est le cas, comme le souligne Benveniste, des φίλα δώρα offerts par Hector à Zeus (*Il.* XXIV 68) qui font de lui « le plus cher pour les dieux, parmi les mortels, φίλτατος θεοῖσι βροτῶν (*Il.* XXIV 67).

L'étoffe choisie est donc impropre à plaire à Athéna mais surtout à permettre une mise en relation entre la déesse et la communauté des Troyennes, ce qui est pourtant le but du

d'Hector, réalisation du rite) sont à mettre sur le compte de l'esthétique de la variation, thème qui est souligné par l'usage des mots ποικιλία et παμποικίλος. Pour lui, la beauté et la grâce du *peplos* sont deux thèmes qui permettent de rapprocher de manière encore plus étroite cette scène avec les Panathénées. La *kharis* qu'il traduit par l'expression « pleasurable beauty » ajoute un élément supplémentaire en ce qu'il fait référence à la poésie épique même, qui est également dotée de *kharis* (NAGY 2010 p.266-272).

67 Sont également comparés à un astre Astyanax (*Il.* VI 401), le bouclier de Diomède (*Il.* V 5), Hector (*Il.* XI 62) et le casque d'Achille (*Il.* XIX 381, XXII 317). Enfin, le *peplos* offert par Hélène à Télémaque brille lui aussi comme un astre (*Od.* XV 108).

68 Sur la *kharis* et l'*agalma* voir chapitre 5 (5.3.1).

69 BENVENISTE 1969 I chapitre 4 « *Philos* » p.335-353.

70 BENVENISTE 1969 I p. 342 : « Les dieux sont dits souvent *phileîn* les mortels, c'est-à-dire qu'ils leur témoignent les égards et le faveurs dues aux *philoî*. C'est pourquoi on dit en retour d'un homme qu'il est *philos thoîsin* "philos aux dieux" ».

71 BENVENISTE 1969 I p. 344.

rite. Ainsi, après avoir choisi une image qui ne correspond pas à l'Athéna de l'*Iliade*, les Troyens choisissent de faire offrande d'un objet, qui pour de multiples raisons qui sont mentionnées mais ne sont pas explicitement développées dans le récit, n'est pas propre à établir un lien entre Athéna et Troie.

2.1.4 Une procédure rituelle vouée à l'échec

Les dieux ne rendent pas compte de leurs actes aux hommes, pas même par l'intermédiaire de l'aède. Pensons par exemple à Apollon qui au chant XXIII fait échouer à la compétition l'archer qui ne lui a pas promis d'hécatombe, alors que le poème met en scène nombre d'archers qui atteignent leur but sans avoir préalablement formulé une telle promesse⁷². Il n'y a pas de raison absolue liée au récit épique pour qu'Athéna rejette l'offrande des Troyennes, comme il n'y a pas non plus pour elle la moindre obligation d'accepter. Pourtant les Troyennes peuvent sembler avoir réuni les conditions nécessaires à une mise en contact entre les hommes et les puissances divines. Dans l'épopée, ces zones de contact sont en effet soulignées par une atmosphère particulière, caractérisée par un environnement sensoriel particulièrement riche. La présence d'un dieu est souvent révélée par la sollicitation inhabituelle de la vue, de l'ouïe et de l'odorat des mortels qui sont mis en sa présence⁷³. Le palais de Priam semble s'y prêter particulièrement. L'arrivée d'Hector à Troie permet de décrire la richesse de ce palais (*Il.* VI 242-250) mais c'est surtout à partir du moment où Hécube va chercher le *peplos* dans le *thalamos* que les sens sont particulièrement sollicités. Est mentionné tout d'abord l'odorat : le *thalamos* est parfumé, *κηώεις* (*Il.* VI 288) ; puis la vue et le toucher, notamment avec la description du voile brillant et ouvragé, et enfin l'ouïe, avec le cri rituel strident poussé par les Troyennes, *ὄλολυγή* (*Il.* VI 301). Il s'agit de la seule mention dans l'*Iliade* d'un tel cri, mais il est poussé à plusieurs reprises dans l'*Odyssée*, toujours par une ou des femmes, notamment pour accompagner un sacrifice ou une prière⁷⁴. Cette atmosphère sensorielle caractéristique de la présence divine est soulignée par la comparaison entre le *peplos* et un astre brillant, comparaison qui rappelle la descente d'Athéna de l'Olympe jusqu'en Troade au chant IV. Même si nous avons vu que cette comparaison n'est en réalité pas adéquate, elle suscite un certain horizon d'attente chez l'auditeur pour qui les conditions peuvent sembler réunies pour l'apparition de la déesse ou, tout du moins, pour qu'elle reçoive favorablement l'offrande voire la prière qui lui sont adressées. Mais ceci n'est qu'un leurre : les Troyennes cherchent à établir un contact avec la divinité en créant des conditions qui ne sont normalement que les marqueurs de sa présence.

72 Voir chapitre I (1.1.2).

73 Voir chapitre I (1.1.2).

74 *Od.* III 450 : au moment où le coup est porté sur la victime offerte à Athéna, *Od.* IV 767 : par Pénélope pour marquer la fin de sa prière à Athéna.

Il faut que la déesse accepte pour que odeur, son et brillance divins soient véritablement signifants.

De même, les gestes rituels accomplis par les Troyennes semblent conformes aux prières décrites dans l'épopée, notamment mains levées vers le ciel et cri rituel. Mais le contenu de la prière prononcée par la prêtresse Théano présente un écart important à la fois avec la prescription d'Hélénos et avec les autres types de prière de l'épopée. Comme Marella Nappi l'a bien remarqué, il manque un élément essentiel à sa prière : l'argumentation, la raison pour laquelle la déesse devrait se laisser fléchir par ses prières⁷⁵. Tandis que Marella Nappi y voit une marque de l'impuissance de la parole féminine et lit dans l'écart entre les paroles de Théano et celles d'Hélénos le signe de « l'état émotif des Troyennes »⁷⁶, nous pensons qu'il s'agit plus généralement d'une dernière marque de l'échec rituel. Mais cet échec, plus qu'un simple oubli repose sur le fait que les Troyennes remplacent l'argumentation par une promesse. Mabel Lang, reprise par Simon Pulleyn, souligne en effet que la structure de la prière est inédite dans Homère en ce qu'elle ne correspond pas au *do ut des* ni au *da quia dedi*. Dans les six autres prières des épopées homériques qui comportent une proposition introduite par ὄφρα, celles-ci introduisent la raison pour laquelle le dieu doit se laisser convaincre, c'est-à-dire l'argumentation. Dans cette scène, au contraire, ὄφρα introduit la promesse d'une hécatombe. Les Troyens introduisent un lien de cause à effet entre les bienfaits de la déesse et leur offrande, qui ne correspond pas au simple *da et dabo* que l'on trouve dans d'autres prières homériques. Il s'agit là d'une formule inédite que Lang propose d'exprimer par l'expression *da ut recipias* ou, comme le propose Pulleyn, *da ut dare possim*. Plutôt que de rappeler à la déesse qu'elle est engagée dans un rapport de réciprocité du fait d'offrandes passées, ou de laisser la déesse libre d'accepter ou non d'entrer dans un tel rapport de réciprocité, la formule entend contraindre la déesse et lui présente une proposition à prendre ou à laisser⁷⁷. Proposition qu'Athéna ne saurait accepter. Après avoir utilisé une épithète et une offrande inappropriées, les Troyens ne parviennent pas à formuler une prière qui puisse être acceptable pour la déesse.

2.1.5 La statue qui fait non

Un dernier élément d'importance reste à étudier : la statue d'Athéna. Aucun terme ne vient concrètement la désigner mais l'expression Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν, « sur les genoux

75 Pour elle, l'argumentation se trouve essentiellement dans l'épithète ἐρυσίπολις : « Athéna est donc qualifiée de divinité "protectrice de la cité" précisément pour qu'elle exauce ce vœu » (NAPPI 2006 p.167). Sur la prière en Grèce ancienne voir AUBRIOT-SÉVIN 1992, PULLEYN 1997, NAIDEN 2006.

76 NAPPI 2006 p.169.

77 LANG 1975, PULLEYN 1997 p.27-28.

d'Athéna »⁷⁸ (*Il.* VI 92, 273, 303) permet de comprendre qu'une effigie anthropomorphe de la déesse se trouve à l'intérieur du temple. Dans l'Antiquité, la question est de savoir si elle est assise ou debout, et les scholiastes discutent l'opportunité de remplacer ἐπι γούνασιν par παρὰ γούνασιν⁷⁹. Il n'y a néanmoins aucune raison de pencher pour une statue debout, même si la mention des genoux peut également être liée à un geste de supplication qui ne présume pas de la posture de la statue. Outre le fait qu'il s'agit de la seule statue de dieu mentionnée dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, c'est surtout son rapport avec l'expression du refus de la déesse qui a suscité de nombreuses discussions.

La scène s'achève sur le refus d'Athéna. En un demi-vers, le rituel longuement décrit est réduit à néant. Ce refus est exprimé avec le verbe ἀνανεύειν, un verbe qui désigne un mouvement de tête expressif, vers le haut, en signe de refus⁸⁰. Tous les exemples des verbes composés de νεύειν et des déverbatifs mentionnés par Chantraine expriment l'idée d'un mouvement. On ne peut donc accepter l'hypothèse avancée par certains selon laquelle il s'agirait d'un sens abstrait, métaphorique du verbe qui signifierait ici tout simplement « refuser »⁸¹.

Le verbe apparaît à quatre autres reprises. Au chant XVI, Achille adresse une prière accompagnée d'une libation à Zeus avant le départ de Patrocle. Le verbe ἀνανεύειν est alors utilisé à deux reprises pour signifier le fait que Zeus n'accepte qu'une partie de la requête du héros et refuse de protéger Patrocle : ἔτερον δ' ἀνένευσε (*Il.* XVI 250), σόον δ' ἀνένευσε μάχης ἐξαπονέεσθαι (*Il.* XVI 252). Achille non seulement ne voit pas le geste du dieu mais il ignore tout de son refus. Au contraire, dans la dernière occurrence de l'*Iliade*, c'est Achille qui fait un signe de tête pour signifier aux Achéens qu'il ne veut pas qu'ils se jettent avec lui sur Hector (*Il.* XXII 205). Aucune requête n'a été faite auparavant, mais on peut penser que les Achéens voient et comprennent le message d'Achille. Le verbe apparaît une fois dans l'*Odyssee* : alors que Télémaque tente de bander l'arc de son père, celui-ci l'arrête (*Od.* XXI 129). Il aurait pourtant peut-être pu réussir, à la quatrième tentative, souligne le poète, mais

78 L'expression ἐπι γούνασιν n'apparaît pas ailleurs dans l'épopée.

79 ἡ διπλή, ὅτι ἀντὶ τῆς παρὰ, ἢ ἢ παρὰ γούνασιν. ὀρθὰ γὰρ τὰ Παλλάδια κατεσκευάσται. καὶ ἔστιν ὁμοίον τῷ "ἢ μὲν ἐπ' ἐσχάρῃ" (ζ 52) ἀντὶ τοῦ παρ' ἐσχάρῃ· ἢ γὰρ ἐπὶ τὴν ἐπάνω σχέσιν σημαίνει. διὸ οὐκ ἀναστρεπτεῖον τὴν πρόθεσιν. Α. ἢ ἐπὶ ἀντὶ τῆς παρὰ, ὁμοίως τῷ "ἢ μὲν ἐπ' ἐσχάρῃ ἦστο" (ζ 52). b(BCE3)T | Στράβων (13, 1, 41, p.161) γὰρ φησι καθῆσθαι πρώην τὰ ἀγάλματα τῆς Ἀθηνᾶς. ἐξαρτῆσται αὐτῆς κελεύει. b(BCE3E4) T. Selon Nagy il y a ici une rivalité avec la statue debout d'Athéna dans son temple de l'Ilion de l'époque éolienne que Strabon (XIII, 1, 41) décrit comme étant une statue debout (NAGY 2010 p.270).

80 DELG s.v. νεύω « "se pencher en avant, s'incliner, faire un signe de la tête" [...] Les préverbes précisent le sens : ἀνα- "relever la tête en arrière", souvent en signe de refus ».

81 NAPPI 2006 p.169 n.43. Voir aussi GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 *ad loc.* : « The verb νεύω covers the entire semantic spectrum from actual physical movement to mere refusal ». Pour le *Lfgre* s.v. νεύω si le premier sens est bien lever la tête en signe de refus (« (hoch)nicken [...] als Zeichen der Ablehng), le verbe peut aussi signifier refuser (« ablehnen, abschlagen »). Voir également DIETRICH 1997 p.3 « the poet vividly described Athena's refusal which, as so often in Homer, did not require an actual divine physical presence ».

c'est à Ulysse de reprendre possession d'Ithaque. Ici le mouvement de tête du père est nécessairement vu par le fils qui, dépité, dépose l'arc.

On peut également rapprocher ce geste d'Athéna d'autres mouvements faits par les dieux en guise de réponse. Le plus frappant est sans doute le signe fait par Zeus au chant I de l'*Iliade* après la requête de Thétis. Le dieu reste d'abord silencieux, ce qui pousse la mère d'Achille à lui réclamer un signe positif de la tête : *κατάνευσον* (*Il.* I 514). Avant d'acquiescer, Zeus indique l'importance d'un tel signe (*Il.* I 524-530) :

εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατανεύσομαι ὄφρα πεποίθης·
 τοῦτο γὰρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον
 τέκμων· οὐ γὰρ ἐμὸν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
 οὐδ' ἀτελεύτητον ὃ τί κεν κεφαλῇ κατανεύσω.
 Ἴη καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων·
 ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

Allons, je vais te faire un signe positif de la tête, afin que tu sois convaincue.
 Ce signe qui vient de moi est parmi les immortels le plus puissant
 des gages. Car il n'est ni révocable ni trompeur,
 ni ne reste inaccompli, le signe positif que j'ai fait de la tête.
 Il dit et de ses sourcils bleus brillants le fils de Cronos fit un signe.
 Les cheveux divins du prince se soulevèrent
 sur sa tête immortelle et le grand Olympe trembla.

Un geste de la tête engage plus encore un dieu que sa parole. Zeus insiste sur la puissance contractuelle et réalisatrice du geste divin. Le dieu qui le fait ne peut revenir en arrière et mettra à exécution ce sur quoi il s'est engagé. L'importance de ce geste est répétée quelques vers plus loin par Héra elle-même : *τῇ σ' ὄτω κατανεῦσαι ἐτήτυμον*, « j'imagine que tu as accepté d'un geste de la tête infallible » (*Il.* I 458). C'est la raison pour laquelle, dans le cas d'Athéna, on ne peut considérer que le verbe *ἀνανεύειν* signifie simplement que la déesse refuse. Elle fait un geste négatif et irrécusable, un geste propre à faire trembler, d'où l'effet de surprise produit par une telle réaction, après la longue description du rituel et de ses préparatifs⁸². La réaction de la déesse fonctionne, du point de vue de la narration, comme

82 Il n'est toutefois pas exact d'affirmer, comme le fait Morrison, qu'un tel refus est inédit : « the only such rejection in either Homeric epic » (MORRISON 1991 p.166). Zeus refuse les prières qui lui sont adressées par Agamemnon (*Il.* II 419) et par l'ensemble des combattants, Troyens et Achéens (*Il.* III 302).

une prolepse, annonçant à l'auditeur qu'elle n'apportera aucun réconfort aux Troyens. Ce qui n'est que partiellement vrai puisqu'au début du chant VII la déesse accepte la mise en place du duel que propose Apollon. Ce geste, toutefois, n'est pas nécessairement vu ni perçu par les Troyennes, comme c'est le cas pour le geste de refus de Zeus au chant XVI, qui n'est pas vu par Achille.

La question est alors de déterminer si c'est la statue d'Athéna qui bouge la tête. De même que les « genoux d'Athéna » semblent désigner sans équivoque dans ce passage le genoux de la statue d'Athéna, faut-il penser de même que la tête d'Athéna qui est mise en mouvement est celle de la statue ? Il semble que l'ensemble du passage puisse induire une telle interprétation. Aristarque en effet trouve le vers superflu et même ridicule et propose de l'athétiser⁸³. Dans la mesure où le verbe apparaît par ailleurs dans l'épopée et notamment pour des dieux, seule une confusion entre la déesse et la statue pourrait conférer à la scène le caractère ridicule dénoncé par Aristarque. La question du rapport entre statuaire et mouvement de tête ne se pose pas que dans le chant VI dans la mesure où la description des sourcils et des cheveux de Zeus au chant I a été considérée comme une source d'inspiration pour la statue de Zeus à Olympie de Phidias⁸⁴.

Le poète, utilisant le nom d'Athéna pour désigner tantôt la divinité tantôt sa représentation figurée⁸⁵, et insistant sur le corps de la déesse, construit le passage de manière à soulever la question de la statue de culte et plus généralement de la représentation. La reprise de ce passage par Virgile dans l'*Énéide* montre bien que la question de la représentation est posée en filigrane dans ce vers. L'auteur latin reprend en effet la scène en parlant lui aussi de la déesse, *diva*, et non de sa statue, qui cette fois reste immobile, et il ne saurait en être autrement dans la mesure où il s'agit d'une scène représentée en bas-relief sur le mur du temple d'Aphrodite à Carthage⁸⁶. C'est ainsi que les commentateurs se sont focalisés sur la statue, centrant la réflexion sur la question de l'objet. L'objet est alors pensé comme, par essence, inanimé, et son association avec la mention d'un geste a suffi à faire de cette statue un objet exceptionnel⁸⁷. Deborah Steiner part de cette scène pour souligner que les statues

83 *a.* ἀθετείται, ὅτι πρὸς οὐδὲν τὸ ἐπιφώνημα καὶ οὐκ ἠθισμένον· κατὰ μὲν γὰρ τὸ ἐναντίον ὁ Ζεὺς ἐπιβεβαιοῖ κατανεύων (sc. A 528). καὶ ἐξῆς δὲ ἐπιλεγομένου "ὡς αἱ μὲν ῥ' εὐχοντο" (Z 312) σαφῶς γίνεται περισσὸς ὁ στίχος. γελοία δὲ καὶ ἡ ἀνανεύουσα Ἀθηνᾶ. *b.* τῇ γνώμῃ ἀνένευεν ἐπὶ τῇ ἀναιρέσει, ἐπεὶ τοι παύει Διομήδεα διὰ τῆς Αἴαντος πρὸς Ἑκτορα μονομαχίας. b(BCE3E4) Γ.

84 GRAZIOSI et HAUBOLD 2010 *ad loc.*

85 Il s'agit d'un procédé fréquent en grec.

86 *Énéide* I 482 : *diua solo fixos oculos auersa tenebat*. L'adjectif *aversa* peut signifier soit que la déesse se détourne soit qu'elle est hostile aux Troyens. Voir BARCHIESI 1998.

87 En parlant notamment d'objet magique, pris dans un sens extrêmement vague. Ainsi Michel Woronoff considère que la statue bouge : « toute à sa haine des Troyens, la divinité dit non, en relevant la tête, ce qui fait songer aux propriétés magiques de certaines statuettes, Palladion ou Junon de Véies, capables, elles aussi, de bouger la tête » (WORONOFF 1999 p.179).

de culte ne sont pas en premier lieu à considérer comme des « représentations » des dieux⁸⁸. Reprenant l'argumentation de Christopher Faraone⁸⁹, elle propose de les considérer comme des réceptacles⁹⁰. Par un glissement d'une notion à l'autre qui gagnerait à être explicité, les statues de culte sont considérées comme des objets « convaincants » (*persuasive*) destinés à influencer les dieux. Les hommes représenteraient les dieux et les traiteraient de la manière dont ils souhaiteraient voir les dieux se comporter avec eux : « Thus a community depicts a picture of Apollo with the attributes of peace so as to guarantee that when the gods attend its rite, he will do so in his benign and tranquil aspect »⁹¹. Si tel était le cas, Athéna devrait se présenter comme la protectrice des Troyennes. Ce n'est pas ce qu'elle fait. La littérature anthropologique a bien montré les limites qu'il y a à considérer les statues des dieux comme de simples réceptacles⁹². Pour autant, la statue et la déesse ne sont pas confondus par le poète. Ce passage a en effet été mobilisé pour étayer l'hypothèse d'une indistinction, à l'époque archaïque, entre la divinité et son image. C'est ainsi que Jan Bremmer ouvre le résumé initial de son article sur les statues grecques et romaines animées par la phrase : « In the Archaic period the Greeks did not yet conceptualize the difference between a divinity and its statue »⁹³. Il considère que l'ambiguïté entre image et dieu est constitutive de l'époque archaïque et qu'elle perdure, à l'état de trace, au moins jusqu'à l'époque hellénistique. Contrairement à ce qu'indique le titre de l'article « The agency of Greek and Roman statues », l'auteur s'intéresse aux mouvements des statues, à leurs actions, plus qu'à leur agentivité comme il le précise lui-même d'entrée, prenant le terme *agency* au sens de « performance of an action ». Il ne s'inscrit en effet pas dans une perspective d'anthropologie des objets mais dans une perspective historique et évolutionniste. Or, une approche anthropologique permet justement de déplacer le problème pour comprendre ce qui est en jeu dans le vers 311 du chant VI. Les approches traditionnelles se focalisent sur l'opposition entre objet et être animé. La statue est considérée *a priori* comme un objet inerte et toute idée de mouvement est pensée comme une perturbation du rapport entre animés et inanimés. Mais si, plutôt que de mouvement, nous parlons d'*agency*, c'est-à-dire

88 STEINER 2001 p.105-106.

89 FARAONE 1992.

90 Alors que Walter Burkert mobilise cette scène pour présenter le temple comme le lieu d'habitation du dieu (BURKERT 1985 p.88-89).

91 STEINER 2001 p.106.

92 Voir par exemple BAZIN 1986, BAZIN 2008.

93 BREMMER 2013 p.7. Tonio Hölscher développe cette idée avec plus de subtilité en affirmant que les statues sont traitées « comme s'il s'agissait des dieux eux-mêmes ». Selon lui c'est le cadre rituel et la tension émotionnelle qu'il provoque qui fait que « l'image de la divinité est la divinité » (HÖLSCHER 2015 p.26, l'emphase est dans le texte). Mais l'argumentation de l'auteur est ensuite insuffisante en ce qu'il déduit la vie des objets de leur dimension symbolique. Or un objet peut être chargé de significations sociales et culturelles sans pour autant être considéré comme vivant. Pour une perspective radicalement opposée à celle de Bremmer, et bienvenue, à partir des objets dans le culte romain, voir ANDO 2011.

d'action et d'intentionnalité⁹⁴, la statue apparaît alors comme le lieu autour duquel viennent s'articuler un certain nombre de gestes rituels. Or, de la même manière, c'est par un geste que la déesse exprime son intention et la rend effective. Toutefois, ce geste n'est pas vu par les Troyennes. Sa mention par le poète est à la destination exclusive de l'auditoire. L'auditoire est présenté comme le seul spectateur du geste de refus de la déesse. La parole poétique construit à ce moment une image d'Athéna qui vient s'imbriquer avec celle qu'il a présentée dans le début de la scène. Ces deux images ne se confondent pas mais entrent en tension l'une par rapport à l'autre dans un rapport problématique. L'effet de surprise lié au refus inattendu de la déesse s'articule avec l'affirmation de la complexité de l'objet rituel. Par là même, l'aède dit aussi sa supériorité sur le devin et sa propre stratégie de mise en relation des dieux et des hommes.

2.1.6 Le meilleur des devins

Toute cette procédure qui se solde par un échec après de mauvais choix est pourtant due à l'initiative d'un devin, Hélénos, précisément ici désigné comme le meilleur des devins. Dans ces conditions, l'expression *οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος* (*Il.* VI 76) n'a pas manqué de surprendre, et a même été corrigée en *μάντις τ' οἰωνοπόλος τε*⁹⁵. Il faut plutôt remarquer la proximité de cette expression avec *ὄν δὴ ἐγὼ κάρτιστον Ἀχαιῶν φημι γενέσθαι* (*Il.* VI 98). Le devin présente Diomède comme le meilleur des Achéens, tout en étant conscient qu'il s'agit là d'une opinion paradoxale, comme le montre l'usage du verbe *φημι*, « moi j'affirme », puisque le meilleur des Achéens est bien Achille. Ainsi en l'absence d'Achille, tout le combat se trouve perturbé et c'est Diomède qui prend sa place. Or il est intéressant de remarquer qu'Achille n'est pas le seul à avoir disparu du théâtre des hostilités. Calchas ne réapparaît plus après avoir révélé la cause de la colère d'Apollon au premier chant de l'*Illiade*, révélation qui sera un des éléments déclencheurs de la colère d'Achille donc de l'ensemble de l'*Illiade* (*Il.* I 59-100)⁹⁶. Le devin affirme lui-même qu'une telle révélation risque de le mettre dans une situation délicate vis-à-vis d'Agamemnon et le fait qu'il n'apparaisse plus par la suite doit peut être se comprendre en relation avec cette menace (*Il.* I 74-83). En l'absence du meilleur guerrier et du meilleur devin, ces qualifications sont données à d'autres. Le poète souligne ainsi combien la situation est perturbée. Achille et Calchas ne sont plus les meilleurs, et les Troyens se mettent à prier Athéna. Contrairement à ce qu'affirme Irene de Jong, il est

94 Nous reviendrons avec précision sur ce concept au chapitre 3 (*passim*).

95 Une autre interprétation à cet amendement proposé par Aristarque repose sur l'idée que le meilleur devin est Calchas (*Il.* I 69) et qu'il ne peut y avoir deux meilleurs devins.

96 Notons que le devin sera ensuite mentionné par Ulysse lorsque celui-ci rappellera le présage d'Aulis (*Il.* II 300-332).

impossible de dire qu'Hélénos intervient ici après avoir été inspiré⁹⁷. Au contraire, le contraste avec la scène qui ouvre le chant VII, que, nous analyserons plus loin⁹⁸, où Hélénos propose à Hector de mettre en place un duel comme les dieux viennent de le décider, souligne bien qu'au chant VI le frère d'Hector agit de son propre chef, sans avoir été inspiré⁹⁹.

L'échec de la procédure proposée par Hélénos se présente comme une réflexion sur le rôle des devins et plus généralement le rapport entre hommes et dieux. On trouve dans cette scène une réflexion sur les liens possibles qui peuvent s'établir entre les hommes et les dieux et la nécessaire collaboration des dieux dans l'établissement de ces liens.

Il faut par ailleurs remarquer que les chants VI et VII déploient un éventail de possibilités autour de la question de l'instauration d'un lien, qu'il soit rituel ou d'hospitalité, par l'intermédiaire des objets. Cette circulation peut faire l'objet d'un échec, comme c'est le cas pour l'offrande à Athéna, ou d'un déséquilibre, quand Diomède et Glaukos font la folie d'échanger de l'or contre du bronze (*Il.* VI 232-236), ou au contraire être acceptable et réussie, à l'image de l'échange entre l'épée à clous d'Hector et la ceinture d'Ajax (*Il.* VII 299-305).

L'étude de ce passage a permis de montrer la fécondité de l'approche de Marcel Detienne qui peut également être mise en œuvre au sein d'un poème unique et même d'un seul passage. Mais il est alors primordial de penser en termes d'épisode, sans isoler seulement deux à trois vers des poèmes homériques. Ainsi, on ne peut analyser l'ensemble de l'épisode sans prendre en compte le fait qu'il trouve son origine dans la prescription d'un devin. C'est seulement de cette manière, en portant une attention particulière aux mots utilisés, aux objets et aux gestes présentés : « En attirant l'attention sur tout ce qui n'est pas dit en clair des dieux et de leurs pouvoirs, nous voulons inviter les analystes des ensembles polythéistes à découvrir comment les puissances divines sont connectées par des dizaines de facettes à l'ensemble des objets et des phénomènes de la vie sociale et du monde naturel »¹⁰⁰. Si les poèmes homériques permettent de faire porter l'attention sur ce qui n'est pas dit « en clair », ce n'est pas parce que le poète ferait œuvre d'ethnographe ou d'analyste du polythéisme, mais parce que, se présentant lui-même comme porteur d'une parole qui fait lien entre les hommes et les dieux, il pointe les modalités possibles de l'instauration d'un tel

97 DE JONG 1989 p.73 : « a divine motivation for Helenus' intervention is not given, but might be implied in his qualifications in 76 [...] which he shares with Calchas only (A 69) ».

98 Nous reviendrons en détail sur la figure du devin au chapitre 4 (4.1).

99 Le lien entre ces deux scènes est encore souligné par le fait qu'au chant VII c'est « le meilleur des Achéens » (*Il.* VII 50) qu'Hector doit provoquer en duel (NAGY 1994 p.51).

100 DETIENNE 1997 p.72.

lien. Par une manipulation des différentes composantes de l'action rituelle, il est alors en mesure de révéler les éléments qui sont essentiels à sa réussite.

2.2 Artefacts divins ou le mode d'action des dieux

Alors que l'épopée peut insister sur le rôle de certains objets, comme l'offrande ou la statue, dans l'instauration d'une relation entre hommes et dieux, il est des objets qui sont présentés comme caractéristiques de la sphère divine. Il s'agit d'objets qui circulent parmi les dieux, sont manipulés par eux et dont l'analyse révèle un mode d'action propre aux dieux¹⁰¹. Or les objets doivent être considérés comme des foyers qui participent de la construction des relations entre les individus d'une société¹⁰². Comme nous l'avons vu, cette dimension relationnelle est clairement mobilisée dans les épopées homériques, où la circulation des objets est un des motifs majeurs de l'expression des rapports interpersonnels. L'intrigue même de *Illiade* est liée à un dysfonctionnement dans la circulation des objets du butin – Chryséïs et Briséis étant, à ce titre, des objets précieux parmi d'autres.

Si tous les objets participent à la construction des relations, certains objets donnent à voir au moment de leur utilisation une modification des relations et des situations : ils ont une influence sur la relation qui existe entre différents êtres, qu'ils soient humains ou divins. L'analyse des deux objets divins particuliers que sont le ruban d'Aphrodite et l'égide se donnera pour objectif de mettre en lumière non seulement le rôle de ces objets dans la diction poétique mais surtout leur mode de fonctionnement. Il s'agira de penser l'objet en tant que dispositif et dans son rapport aux gestes qui l'entourent. Ainsi la vie de l'objet n'est pas seulement pensée du point de vue de sa fabrication et de sa circulation mais aussi de son activation et de sa transmission. En effet, le ruban d'Aphrodite comme l'égide d'Athéna sont deux objets intimement liés aux déesses qui les possèdent. Pourtant, comme de nombreux artefacts de l'épopée, ils peuvent également être portés et utilisés par d'autres dieux. C'est à l'occasion d'une telle circulation que ces objets doivent être activés. Il s'agit d'objets qui ont toujours été considérés comme difficiles à cerner et à identifier et qui ont suscité des hypothèses nombreuses et variées quant à leur forme et à la manière dont ils étaient portés. Car aucun de ces deux objets n'est véritablement décrit. Ils sont présentés dans leur dimension relationnelle dans la mesure où ils doivent être vus pour provoquer un effet sur autrui. C'est ainsi que les éléments qui constituent ces objets ne sont pas à prendre comme

¹⁰¹ Cette section reprend une présentation commune faite avec Cléo Carastro au XXII^e colloque Corhali : « Modes iconiques : objets graphiques, objets textuels en Grèce archaïque », (EHESS, juin 2013). Elle s'appuie sur des réflexions communes, notamment autour de la question de l'objet.

¹⁰² APPADURAI 1986, GELL 2009.

des parties visibles faisant l'objet d'une description. C'est la mention de leur mode d'action qui permet la présentification des puissances qui entrent en composition dans ces parures divines. Les artefacts doivent ainsi être envisagés non comme des objets clos mais en tant que « dispositifs » pour en saisir toute la complexité – spatiale, temporelle, rituelle, énonciative, etc. – et ce, en les analysant à l'échelle d'un épisode entier.

2.2.1 Le ruban d'Aphrodite et le sourire d'Héra

Le ruban d'Aphrodite est un objet qui n'apparaît que dans l'épisode de la *Dios Apaté*. Dans cette scène fameuse, il n'est jamais question des hommes, qui continuent le cruel combat dans la plaine troyenne. Toute l'attention est portée sur les dieux et aucun humain ne sera témoin de cette scène, si ce n'est l'auditoire de l'aède. Pourtant c'est toujours la guerre de Troie qui est l'unique enjeu des actions divines. Alors que Zeus a interdit aux Olympiens toute intervention (*Il.* VIII 5-27), Poséidon décide de porter secours aux Achéens (*Il.* XIV 135-136). Héra, qui favorise le même camp, cherche à détourner l'attention de son époux (*Il.* XIV 159-165) :

μερμήριξε δ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη
 ὅπως ἔξαπάφοιτο Διὸς νόον αἰγιόχοιο·
 ἥδε δέ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνετο βουλή,
 ἔλθειν εἰς Ἴδην εὖ ἐντύνασαν ἔαυτήν,
 εἴ πως ἰμείραιτο παραδραθέειν φιλότῃτι
 ἧ χροίῃ, τῷ δ' ὕπνον ἀπήμονά τε λιαρόν τε
 χεύῃ ἐπὶ βλεφάροισιν ἰδὲ φρεσὶ πευκαλίμησι.

Ensuite la souveraine Héra aux yeux de vache cherchait
 Comment tromper l'esprit de Zeus qui porte l'égide ;
 Cette décision lui parut la meilleure en son cœur :
 Bien se préparer pour aller sur l'Ida,
 Si jamais il éprouvait le désir de se coucher dans la tendresse
 Tout contre sa peau à elle, et ensuite lui verser un sommeil doux et paisible
 sur ses paupières et ses sages pensées.

En ces quelques vers, qui décrivent le plan d'Héra, est déjà évoqué en filigrane le ruban d'Aphrodite. Sans qu'il soit mentionné de façon explicite, l'artefact est présent par deux termes, *ζμερος* et *φιλότης* qui sont directement mis en rapport avec la *χροίή* même d'Héra. Il

ne s'agit pas simplement du corps, dans sa dimension charnelle, mais plutôt de la composante de la personne qui est chargée d'une valeur esthétique dans les poèmes homériques¹⁰³. La peau-corps d'Héra n'est pas une simple pellicule qui va faire l'objet d'une toilette soignée. Cette *χροιή* en effet constitue un lieu d'inscription du plan d'Héra de séduire Zeus et de l'endormir. Purifiée par de l'ambrosie, luisante d'une huile parfumée, elle doit être préparée pour accueillir les parures divines, dont le ruban qu'elle demandera à Aphrodite. En plus de la vue, la scène de la séduction d'Héra sollicite d'autres sens, et en particulier l'odorat. Quand elle entre dans le palais de Zeus, le poète souligne que son parfum divin, *ἄτυμή* vient imprégner tout l'espace, le ciel et la terre (*Il. XIV 174*), émanant de la chevelure, mais aussi du vêtement qu'elle porte. Héra se pare de plusieurs pièces de joaillerie : agrafes d'or pour tenir ce vêtement souple, ceinture jointe aux cents franges, *ζώσατο δὲ ζώνη ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυίη* (*Il. XIV 181*), et boucles d'oreilles. La déesse, luisante de *kharis*, *χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή* (*Il. XIV 183*), se couvre également d'un voile, et attache de belles sandales. Héra est alors prête à se rendre chez Aphrodite (*Il. XIV 197-223*) :

τὴν δὲ δολοφρονέουσα προσηύδα πότνια Ἥρη·
 δὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἡμερον, ὧς τε σὺ πάντας
 δαμνᾷ ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους.
 εἶμι γὰρ ὀψομένη πολυφόρβου πείρατα γαίης,
 Ὀκεανὸν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν,
 οἷ με σφοῖσι δόμοισιν ἐὺ τρέφον ἠδ' ἀτίταλλον
 δεξάμενοι Πείας, ὅτε τε Κρόνον εὐρύοπα Ζεὺς
 γαίης νέρθε καθεῖσε καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης·
 τοὺς εἶμ' ὀψομένη, καὶ σφ' ἄκριτα νείκεα λύσω·
 ἤδη γὰρ δηρὸν χρόνον ἀλλήλων ἀπέχονται
εὐνῆς καὶ φιλότητος, ἐπεὶ χόλος ἔμπεσε θυμῶ.
 εἰ κείνω γ' ἐπέεσσι παραιπεπιθοῦσα φίλον κῆρ
 εἰς εὐνήν ἀνέσαιμι ὁμωθῆναι φιλότητι,
 αἰεὶ κέ σφι φίλη τε καὶ αἰδοίη καλεοίμην.
 τὴν δ' αὖτε προσέειπε φιλομειδῆς Ἀφροδίτη·
 οὐκ ἔστ' οὐδὲ ἔοικε τεδὸν ἔπος ἀρνήσασθαι·
 Ζηνὸς γὰρ τοῦ ἀρίστου ἐν ἀγκοίνησιν ἰαύεις.
 ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
 ποικίλον, ἔνθα δὲ οἱ θελκτῆρια πάντα τέτυκτο·

103 CARASTRO 2009.

ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἡμερος, ἐν δ' ὄαριστὺς
 πάρφασις, ἣ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.
 Τὸν ῥά οἱ ἔμβαλε χερσὶν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
 τῆ νῦν τοῦτον ἰμάντα τεῶ ἐγκάτθεο κόλπῳ
 ποικίλον, ᾧ ἔνι πάντα τετεύχεται· οὐδέ σέ φημι
 ἀπρηκτόν γε νέεσθαι, ὅ τι φρεσὶ σῆσι μενοιναῖς
 ὧς φάτο, **μειδήσεν** δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη,
μειδήσασα δ' ἔπειτα ἐῶ ἐγκάτθετο κόλπῳ.

Et avec des pensées de ruses Héra la souveraine lui dit :
 Donne-moi maintenant tendresse et désir avec lesquels toi tous
 tu les domptes, les immortels et les hommes mortels.
 Car moi je vais voir, aux limites de la terre aux nombreuses pâtures,
 Océan, naissance des dieux, et leur mère Téthys,
 qui dans leur demeure m'ont bien élevée et soignée,
 m'ayant reçue de Rhéa, quand Cronos, par Zeus au vaste regard,
 fut placé sous la terre et sous la mer non labourée.
 Je vais les voir et délierai leur querelle non tranchée.
 Car depuis longtemps déjà ils s'éloignent l'un de l'autre,
de la couche et de la tendresse, puisque le ressentiment s'est abattu sur leur
 cœur .
 Si leur cœur à eux deux finit par être persuadé par mes paroles
 et que je les conduis sur la couche pour qu'ils soient unis dans la tendresse,
 Ils m'appelleront toujours amie et vénérable.
 Aphrodite **qui aime les sourires** lui répondit :
 C'est impossible, c'est impensable, de refuser ce que tu dis.
 Car Zeus, le meilleur, tu dors dans ses bras.
 Elle dit et de sa poitrine elle déliait le ruban piqué
 chamarré, là toutes les puissances qui stupéfient ont été façonnées pour
 elle :
 là est tendresse, là désir, là intimité,
 parole caressante, qui ravit l'entendement même de ceux qui ont de sages
 pensées.
 Elle le lui met dans les mains, lui parle et dit son nom :
 Tiens, ce ruban, mets-le tout contre ton sein,

chamarré, où tout a été façonné. Et je te dis
que tu ne reviendras pas sans avoir accompli ce vers quoi tu tends en ton
cœur.

Elle parla ainsi, et la souveraine Héra aux yeux de vaches se mit à **sourire**,
et **souriante** elle le mit ensuite tout contre son sein.

La rencontre entre les deux déesses est d'emblée placée sous le signe de l'ἕμερος et de la φιλότης¹⁰⁴. Pour créer désir et tendresse entre deux vieux époux, qu'il s'agisse, dans son mensonge, d'Océan et Thétys, ou d'elle-même et Zeus, Héra demande tout simplement à la déesse ce désir et cette tendresse. Le thème du φιλεῖν envahit tout le passage. La mention de l'objet ἱμάς apparaît ensuite dans la réaction d'Aphrodite qui, pour donner la tendresse et le désir (δὸς νῦν μοι), délie un ruban. Ce ruban ne fait pas l'objet d'une description. Est-il noué sur ou sous les vêtements¹⁰⁵, soutient-il la poitrine à l'exemple d'un bandeau ¹⁰⁶? C'est uniquement par son effet que l'objet est décrit. On le considère comme une amulette¹⁰⁷ ou un vêtement doté d'un pouvoir particulier¹⁰⁸. L'adjectif κεστός, qui tout comme ἱμάς est un *hapax* chez Homère, donne une première indication sur le caractère ouvragé de l'objet, confirmée par ποικίλος qui est mis en valeur au début du vers suivant. En lieu de forme, de couleur ou de matière, nous apprenons donc que le ruban relève de la sphère de la ποικιλία, c'est-à-dire d'un assemblage de différentes couleurs et matières qui confèrent à l'objet une valeur particulière. La ποικιλία exerce un pouvoir d'attraction par l'intermédiaire de la vue mais aussi des autres sens¹⁰⁹. Les vers suivants semblent décrire l'objet, notamment avec la répétition des termes ἔνθα et ἐν, mais les puissances décrites φιλότης, ἕμερος, ἄριστος et πάρφρασις ne doivent pas être considérées comme étant représentées sur l'objet¹¹⁰.

104 Il s'agit de deux puissances qui accompagnent toujours Aphrodite. Voir Hésiode *Théogonie* 201 et 206. Sur Aphrodite voir PIRENNE-DELFORGE 1994 et PIRONTI 2007.

105 Cléo Carastro, qui insiste à raison sur l'importance de la visibilité de cet objet rappelle que pour Eustathe, un tel objet qui relève de la magie amoureuse est nécessairement dissimulé (EUSTATHE *ad loc.*), « signe éloquent du fait que l'époque où on agissait par le *thelgein* en plein jour, était révolue depuis longtemps » (CARASTRO 2006 p.97)

106 C'est-à-dire d'un ἀπόδεσμος. Le terme ἱμάς ne semble pas être employé dans ce sens. DAGR s.v. *Fascia* : « Homère attribue à Vénus une ceinture brodée, κεστός, qui ajoutait à ses charmes un moyen de séduction irrésistible ; tout porte à croire que pour le vieux poète cet ornement était placé sur le vêtement de la déesse et non au-dessous ; mais dans les œuvres d'art des temps avancés on a quelquefois représenté Vénus avec une ceinture appliquée sur la peau, au-dessous des seins, par analogie avec celle que portaient les femmes de l'époque ». On note ici la confusion entre le substantif ἱμάς et l'adjectif κεστός, brodé. Les deux termes sont en fait étroitement liés, si bien que le seul terme κεστός, substantivé, finira par désigner le bandeau (LSJ s.v. κεστός).

107 Le terme amulette renvoie notamment à la proximité de cet objet avec le corps : « à la manière d'une amulette, qui est pensée comme un appendice du corps auquel elle est attachée, le ruban d'Aphrodite va devenir une émanation des seins d'Héra » (Carastro 2006 p.96). Chez Plutarque l'objet est rattaché à la sphère de la γοητεία (Plutarque, *Propos de table* VI 7 639b).

108 Sur ces discussions voir en particulier BONNER 1949 et FARAONE 1999 p.97-98.

109 Sur la ποικιλία voir LE VEN 2013, GRAND-CLÉMENT 2013 et GRAND-CLÉMENT 2015.

110 Contrairement à ce qu'affirme Renée Koch Piettre qui parle de « surcharges allégoriques » KOCH-PIETTRE 1996 p.137.

L'expression *θελεκτήρια πάντα* qui les désigne tous de manière générique montre bien qu'il s'agit des composantes de l'objet, des puissances actives. Ces puissances ont été intégrées dans un processus de fabrication, désigné par le verbe *τεύχειν*, employé à deux reprises et qui relève de la sphère technique artisanale¹¹¹.

Le geste que doit faire la déesse qui reçoit le ruban consiste à le mettre au plus près de soi. Le double préverbe de *ἐγκατατιθέναι* insiste sur cette proximité entre le corps et l'objet. Dans le plan initial d'Héra, c'est bien sa *χροιή* qui était supposée lui permettre de séduire Zeus. Cette *χροιή*, qui a une forte dimension relationnelle dans la conception de la personne en Grèce archaïque, et le ruban ne font plus qu'un¹¹². Le fait de « faire corps » avec l'objet constitue la première étape de son activation.

La deuxième étape réside dans le sourire de la déesse. Le poète insiste sur le sourire, exprimé par deux fois dans les vers qui viennent conclure la scène : *μειδήσεν, μειδήσασα*. Or ce sourire correspond à la sphère d'Aphrodite, rappelée par l'épithète *φιλομειδής*. Il ne s'agit pas d'un sourire qui marquerait la satisfaction de la déesse à l'idée de tromper Zeus¹¹³ et Aphrodite par la même occasion. On ne peut considérer, à la suite de Kirk, le sourire d'Héra comme exprimant la satisfaction de qui a arrosé l'arroseur. Aphrodite n'est pas dupe. L'expression *ὄ τι φρεσὶ σῆσι μενοιᾶς* pourrait déjà en elle-même laisser entendre que le but d'Héra n'est pas nécessairement celui qu'elle a exposé à Aphrodite. Surtout, la description même faite par Aphrodite d'Héra dans les bras de Zeus montre que la déesse peut aisément prévoir l'usage qui sera fait de son ruban¹¹⁴. Le sourire d'Héra fonctionne plutôt comme une activation du ruban. Entrant dans la sphère d'Aphrodite, elle vient partager son mode d'action et c'est de cette manière que la femme de Zeus va être en mesure, à son tour, de provoquer les sourires.

Dès qu'Héra s'approche de Zeus et qu'elle est vue par lui, le ruban fait preuve d'efficacité (*Il. XIV 292-296*) :

Ἥρη δὲ κραιπνῶς προσεβήσετο Γάργαρον ἄκρον
 Ἰδης ὑψηλῆς· ἴδε δὲ νεφεληγερέτα Ζεὺς.
 ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν,
 οἷον ὄτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότητι

111 CARASTRO 2006 p.96.

112 Gabriella Pironti insiste à juste titre sur la dimension corporelle de la *φιλότης* (PIRONTI 2007 p.38-40).

113 PIRONTI 2007 p.44 : « Le sourire d'une déesse qui est maintenant sûre de son succès et que l'Aphrodite *φιλομειδής*, "celle qui aime les sourires" connaît très bien » .

114 Le commentaire de Janko selon qui Aphrodite sourit mais est en fait trompée ici est tout à fait insatisfaisant : JANKO 1992 *ad loc.* : « Hesiod puts "smiles and deceit" in Aphrodite's province (*Theog.* 205) ; she whose smiles deceive others is now deceived herself. Aphrodite naïvely accedes because Here sleeps in Zeus' arms : her reasons defeats the love-goddess special interests and amusingly foreshadows the result of the loan she makes ! » .

εἰς εὐνήν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας.

Héra atteignit vite la cime du Gargare
 en haut de l'Ida ; et Zeus qui assemble les nuées la vit.
 Quand il la vit, alors l'amour enveloppa ses sages pensées,
 comme lorsque pour la première fois ils s'étaient unis dans la tendresse
 en se précipitant dans la couche, à l'insu de leurs parents.

Le ruban a bien sur l'époux d'Héra l'effet prévu : il provoque chez Zeus la *φιλότης*. Le mode d'action du ruban est évoqué de manière très rapide : c'est par la vue qu'il agit, comme le montre la répétition de ἴδε¹¹⁵.

2.2.2 L'égide, d'Athéna à Apollon

Qui dit égide dit Athéna. Pourtant, ce sont les usages qu'en font Apollon et Zeus dans l'*Iliade* qui paraissent les plus éclairants. En effet, de même que l'on a vu à quel point le dispositif sensoriel qui se construit autour du ruban est révélé par le contexte bien précis de son utilisation et de son activation par Héra, de même les modes d'activation et d'action de l'égide sont rendus d'autant plus visibles quand l'objet n'est pas manipulé par Athéna. Plus exactement il semble qu'Athéna, contrairement à Zeus et à Apollon, n'ait pas besoin de manipuler l'objet, de l'activer.

Nicole Loraux a montré combien l'égide est consubstantielle à Athéna. Elle n'est pas sa deuxième peau, elle est sa peau même¹¹⁶. D'où, semble-t-il, cette difficulté que l'on a à déterminer de quelle manière Athéna utilise l'égide et, l'autre difficulté qui lui est liée, celle de comprendre la nature même de l'égide. L'objet pourtant est décrit avec plus de détails que le bandeau mais la manière dont il peut être manipulé prête à confusion¹¹⁷. Il s'agit alors de comprendre certains des éléments de l'égide présentés dans l'*Iliade* à partir de la question de ses usages et de son activation. L'usage de l'objet semble en effet déterminant pour en définir sa nature. C'est en tout cas de cette manière que l'on peut comprendre le dédoublement de l'égide chez un certain nombre de commentateurs. L'idée répandue est en effet qu'il y aurait

115 Nul besoin de penser que le ruban change l'apparence d'Héra comme semble le suggérer Faraone, il agit sur Zeus, non sur son épouse. FARAONE 1999 p.100 : « the *kestos himas* makes Hera appear more beautiful and more desirable ». L'analyse de Gabriella Pironti est beaucoup plus convaincante : « le désir est une puissance divine, il ne procède pas de l'individu, mais vient d'ailleurs, et saisit alors et tient en sa possession celui qui en subit les effets. Héra ne contrôle pas le désir de Zeus à son égard » (PIRONTI 2007 p.43).

116 LORAUX 1989 p.266.

117 Jusqu'à pouvoir venir recouvrir et protéger le cadavre d'Hector (*Il.* XXIV 20-21).

deux égides ou deux types d'égide, l'une maniée par Apollon et Zeus serait plutôt proche d'un bouclier, tandis que celle en possession d'Athéna serait plutôt un corsage ou un châle¹¹⁸.

Athéna tient l'égide, αἰγίδ' ἔχουσα (*Il.* II 447), la met sur ses épaules, ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν (*Il.* V 738), ὤμοις ἰφθίμοισι βάλ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν (*Il.* XVIII 204), c'est-à-dire qu'elle la porte sur elle et que l'égide est visible sur son corps. Au contraire, les gestes faits par Apollon et Zeus sont décrits de manière précise : ils secouent l'égide, et c'est seulement une fois que l'égide est secouée que ce que l'on peut appeler l'effet de l'égide commence à s'exercer sur les mortels.

C'est lorsque Zeus donne des instructions à Apollon sur la manière d'activer l'égide que cette procédure est la plus claire. Il est intéressant de remarquer que c'est justement après s'être aperçu de la tromperie d'Héra que Zeus envoie Apollon rééquilibrer la situation en lui confiant l'égide (*Il.* XV 229-230) :

ἀλλὰ σύ γ' ἐν χεῖρεσσι λάβ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν,
τῇ μάλ' ἐπισσειῶν φοβέειν ἦρωας Ἀχαιούς.

Mais toi, prends dans tes mains l'égide frangée
et agite-la fort pour effrayer les héros achéens.

Ces instructions sont appliquées par Apollon quelques vers plus loin (*Il.* XV 306-311 et 318-327) :

Τρῶες δὲ προὔτυψαν ἀολλέες, ἦρχε δ' ἄρ' Ἐκτωρ
μακρὰ βιβιάς· πρόσθεν δὲ κί' αὐτοῦ Φοῖβος Ἀπόλλων
εἰμένος ὤμοιν νεφέλην, ἔχε δ' αἰγίδα θοῦριν
δεινὴν ἀμφιδάσειαν ἀριπρεπέ', ἦν ἄρα χαλκεὺς
Ἥφαιστος Διὶ δῶκε φορήμεναι ἐς φόβον ἀνδρῶν·
τὴν ἄρ' ὃ γ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων ἠγήσατο λαῶν [...]
ὄφρα μὲν αἰγίδα χερσὶν ἔχ' ἀτρέμα Φοῖβος Ἀπόλλων,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός.
αὐτὰρ ἐπεὶ κατ' ἐνώπα ἰδὼν Δαναῶν ταχυπῶλων

118 KOCH-PIETTRE 1996 p.136 : « Dans l'*Iliade*, l'égide est parfois un vêtement, ou plutôt une cuirasse, une armure, jetée par-dessus les vêtements, ou bien une sorte d'étendard : elle le porte sur l'épaule ou à la main ». *HE* s.v. αἰγίς : « It may be a shield carried by Zeus and Apollo, but in the possession of Athene it is a kind of bodice or shawl, as we see in later classical art [...] This may suggest that Athene has her own aegis and has no need to borrow Zeus', as Apollo does ».

σεῖσ', ἐπὶ δ' αὐτὸς αὔσε μάλα μέγα, τοῖσι δὲ θυμὸν
 ἐν στήθεσσι ἔθελξε, λάθοντο δὲ θούριδος ἀλκῆς.
 οἱ δ' ὡς τ' ἠὲ βοῶν ἀγέλην ἢ πῶϋ μὲγ' οἰῶν
 θῆρε δῦω κλονέωσι μελαίνης νυκτὸς ἀμολγῶ
 ἐλθόντ' ἐξαπίνης σημάντορος οὐ παρεόντος,
 ὡς ἐφόβηθεν Ἀχαιοὶ ἀνάλκιδες· ἐν γὰρ Ἀπόλλων
 ἦκε φόβον, Τρωσὶν δὲ καὶ Ἑκτορι κῦδος ὄπαζεν.

Les Troyens chargèrent en masse, Hector à leur tête
 marchait à grands pas ; et devant lui avançait Phoibos Apollon
 vêtu d'un nuage sur les épaules, il tenait l'égide impétueuse
 terrible, hirsute, glorieuse, que de fait le forgeron
 Héphaïstos avait donnée à Zeus à porter pour l'effroi des hommes ;
 il la tenait dans les mains et conduisait l'armée. [...]
 Aussi longtemps que Phoibos Apollon tint l'égide immobile entre ses
 mains,
 aussi longtemps les traits touchaient des deux côtés, et les gens tombaient.
 Mais quand, en fixant dans les yeux les Danaens aux coursiers rapides
 Il l'agita, et se mit lui-même à pousser un grand cri, il stupéfia leur cœur
 dans leur poitrine, et eux, ils oublièrent leur vaillance impétueuse.
 Comme un troupeau de bœufs ou une grande troupe de brebis
 est bousculée par deux fauves
 qui sont venus dans l'obscurité de la nuit noire en l'absence du berger,
 Ainsi les Achéens sans force furent effrayés : car Apollon
 Envoya effroi, et il accordait la gloire aux Troyens et à Hector.

L'aède s'emploie à bien préciser la différence qu'il y a entre le fait de simplement tenir l'égide et le fait de l'agiter. Cette différence est soulignée par la structure ὄφρα ... τόφρα. Ce n'est pas l'arrivée d'Apollon qui provoque le retournement de situation mais uniquement la secousse qui permet l'activation de l'objet, le déploiement de ses propriétés, de ses effets. Or, de même que dans le cas du ruban d'Aphrodite, mais de manière beaucoup moins explicite, l'activation est liée à la mise en place d'un univers sensoriel. Bordée de cent franges d'or, comme le poète la décrit ailleurs (ἐκατὸν θύσανοι παγχρύσει, *Il.* II 448-449), l'égide devient beaucoup plus visible quand on l'agite et que les franges se mettent en mouvement. L'égide se pare alors de reflets, qui peuvent même être éblouissants. Cette dimension lumineuse,

brillante, est soulignée, par contraste, par l'insistance sur l'obscurité de la scène évoquée dans la comparaison. D'autre part, alors que le début de la scène est caractérisé par le thème de la dissimulation, puisqu'Apollon porte sur les épaules une nuée, c'est ensuite la visibilité qui prend le pas. Comme par un retournement, c'est sur le regard d'Apollon que le poète focalise l'attention, *κατ' ἐνώπα ἰδῶν*, soulignant le lien entre le fait de voir et d'être vu¹¹⁹. Cette expression unique dans l'épopée homérique n'est pas sans rappeler le regard fixe de la Gorgone qui est présente sur l'égide, *ἐν δέ τε γοργεῖη κεφαλῇ δεινοῖο πελώρου* (*Il. V 541*)¹²⁰. La dimension auditive est également présente : le mouvement de l'égide est accompagné par un cri poussé par Apollon *ἐπὶ δ' αὐτὸς ἄϊσε μάλα μέγα*. Ce cri, pourtant, n'était pas mentionné dans le « mode d'emploi » de Zeus et vient comme en surplus, *ἐπι*. Il vient sans doute en réponse à la bouche de la Gorgone. C'est ainsi que Jean-Pierre Vernant rapproche cette bouche ouverte du cri guerrier : « La bouche du monstre, distendue, évoque en sa béance le formidable cri de guerre qu'Achille [...] pousse à trois reprises avant le combat »¹²¹. On peut supposer que la dimension sonore est également liée au secouement de l'égide : en plus de briller, les franges qui s'entrechoquent produisent un bruit caractéristique. Si l'on pense que ces franges sont des serpents, suivant l'iconographie ultérieure de l'égide, la dimension sonore liée au secouement de l'égide est encore plus claire : « pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ? ».

Zeus fait lui-même un tel usage de l'égide¹²², ainsi que le décrit Agamemnon (*Il. IV 166-167*) :

*Ζεὺς δὲ σφιν Κρονίδης ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων
αὐτὸς ἐπισείησιν ἐρεμνὴν αἰγίδα πᾶσι*

Zeus fils de Kronos assis bien haut et qui vit dans l'éther
lui-même agitera pour eux tous la sombre égide

Comme le ruban, l'égide maniée par Zeus et Apollon doit donc faire l'objet d'une activation¹²³. Ce maniement est à rapprocher de la seule occurrence de l'*Odyssée* où apparaît

119 Cette expression renvoie également au thème du dédoublement du regard qui s'opère dans la fascination que provoque la vue de la Gorgone (VERNANT 2007 p.1518).

120 Sur le regard de la Gorgone, voir FRONTISI-DUCROUX 2012 p.25-28.

121 VERNANT 2007 p.1493-1494 qui insiste sur les connotations sonores du masque de la Gorgone. Sur le nom même de la Gorgone, avec son redoublement expressif et ses phonèmes qui évoque « gargouillements, gargarismes, grognements et autres grouillements [...] les bruits divers qui escortent ces créatures mythiques » voir FRONTISI-DUCROUX 2012 p.26-27.

122 En *Il. XVII 593*, Zeus tient l'égide entre ses mains et lance son foudre dans le même temps.

123 Le verbe *ἐπισείειν* n'est pas sans rappeler l'*ἐπίσημα* que l'on trouve sur les boucliers que les soldats brandissent devant eux pour effrayer l'ennemi., Dans l'iconographie, cette dimension active de l'égide peut être rendue manifeste par le fait que le *gorgoneion* est représenté en mouvement, suivant la direction

l'égide et où Athéna la brandit. C'est le verbe ἀνέχειν qui est alors utilisé (*Od.* XXII 297-298) :

δὴ τότε Ἀθηναίη φθισίμβροτον αἰγίδ' ἀνέσχευ
ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς.

Et alors Athéna brandit l'égide qui détruit les mortels
vers le haut depuis le plafond.

Ainsi l'objet se comprend par son usage, par ses gestes mais ce n'est pas parce que les gestes ne sont pas les mêmes qu'il s'agit d'objets différents. L'égide est bien la même, elle provoque le même effroi, sur lequel nous allons revenir dans un instant, mais alors que l'égide semble toujours activée quand elle est portée par Athéna, Apollon et Zeus doivent l'agiter pour l'activer.

2.2.3 Présentification et efficacité

Ces objets sont donc liés à des dispositifs et des gestes qui permettent de les activer. Il convient en dernier lieu de s'intéresser aux effets qu'ils produisent et à leur activation.

Comme le bandeau, l'égide est un objet composite (*Il.* V 738-742) :

ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν
δεινήν, ἣν περὶ μὲν πάντη φόβος ἐστεφάνωται,
ἐν δ' ἔρις, ἐν δ' ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα ἰωκή,
ἐν δέ τε γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου
δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο.

Autour de ses épaules elle jeta l'égide frangée
terrible, qu'effroi couronnait tout autour,
là il y a querelle, là vaillance, là dérouté glacée,
là, la tête de Gorgone du monstre terrible,
terrible, épouvantable, prodige de Zeus qui porte l'égide.

dans laquelle se meut Athéna, (Eleusis 619; fragments de coupe attique à figures rouges, peintre d'Eleusis ; Rome Villa Giulia (ex Hunt); cratère attique à figures rouges, Euphronios) jusqu'à se retrouver de profil, dans une posture dynamique inhabituelle pour ce motif (Cleveland 78.59; lécythe attique à figures rouges, Douris). Nous remercions François Lissarrague d'avoir porté ce motif à notre connaissance.

On note une grande proximité dans la description des deux objets. Mentionnons de nouveau la description du ruban pour mieux saisir la concordance structurelle (*Il.* XIV 214-217) :

ἤ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο **κεστὸν ἱμάντα**
ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο.
 ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἱμερος, ἐν δ' ἄριστος
 πάρφασις, ἣ τ' ἔκλειψε νόον πύκα περ φρονεόντων

L'égide comme le ruban sont d'abord introduits comme le complément du verbe qui désigne l'action des déesses : βάλετο, ἐλύσατο. Le substantif, en fin de vers, est ensuite accompagné d'un adjectif qui lui est étroitement lié, n'étant appliqué à aucun autre objet dans l'épopée, θυσσανόεις, κεστός. Un second adjectif en asyndète est introduit au début du vers suivant. Contrairement aux précédents, δεινός et ποικίλος sont des adjectifs très fréquents dans l'épopée et tous deux fréquemment associés à la sphère divine. Comme ποικίλος que nous avons analysé plus haut, δεινός dénote l'effet produit sur le spectateur : l'égide est un objet « terrible, redoutable » et dans le même temps « puissant, extraordinaire »¹²⁴. Elle provoque la peur et impressionne. Ces deux adjectifs permettent de définir ces objets comme relevant de la sphère d'action des dieux. Dans les deux passages, suit une relative. À première lecture, ces relatives peuvent sembler avoir peu de choses en commun. En réalité dans les deux cas l'accent est mis sur la fabrication de l'objet et sur son mode d'action. Le mode d'action est celui du φόβος dans un cas, de la θέλις dans l'autre. Deux termes qui expriment une paralysie dont on est saisi devant un spectacle particulier. Dans son analyse sur la constellation du θέλγειν, Cléo Carastro souligne l'importance de Phobos, Effroi qui fait oublier au guerrier ses propres forces¹²⁵. Les deux objets agissent donc de la même manière, l'un dans la sphère érotique, l'autre dans la sphère guerrière. D'autre part, l'idée de totalité est exprimée dans les deux cas avec la présence du pronom πᾶς. Enfin, dans ces deux propositions relatives, qui précèdent l'énumération des puissances caractérisée par l'absence de forme verbale, on trouve dans les deux cas un verbe : τέτυκτο et ἐστεφάνωται. On pourrait penser que ces deux verbes ne sont pas équivalents puisque le premier fait référence à la fabrication de l'objet et le second à sa forme et à sa disposition. Nous avons vu que, pour ce qui est du ruban, le verbe τεύχειν souligne le fait que l'objet est le produit d'un savoir technique artisanal. Contrairement à l'égide, nous n'avons pas d'indications précises sur l'atelier qui aurait produit le ruban d'Aphrodite. Au contraire, au chant XV, Héphaïstos

¹²⁴ DELG s.v. δειδω.

¹²⁵ CARASTRO 2006 p.89.

est présenté comme le créateur de l'égide¹²⁶. Quant au verbe στεφανοῦν, il renvoie lui aussi à la sphère d'action du dieu forgeron. Plutôt que de couronne de feuilles de laurier, la couronne de l'égide doit nous rappeler la couronne en feuilles d'or¹²⁷. Le motif de la fabrication en couronne se retrouve au tout début de la description du Bouclier d'Achille. Après la mention de la bordure et des attaches, on trouve le verbe τεύχειν, suivi, comme pour le ruban et l'égide, de différents éléments introduits par ἐν et enfin la mention d'Ouranos qui couronne le Bouclier (*Il.* XVIII 483-485). Le bouclier d'Agamemnon est lui aussi couronné avec la tête de la Gorgone, un élément caractéristique de l'égide¹²⁸. Φόβος y est présent également (*Il.* XI 36-37). Car la Gorgone est étroitement lié à l'effroi : « cette terreur dont elle incarne la présence, qu'elle mobilise en quelque sorte »¹²⁹.

Ruban et égide sont d'abord présentés du point de vue de leur effet et de leur fabrication. Leur efficacité même est liée à leur fabrication. C'est seulement dans un dernier temps que les composantes de ces objets sont énumérées. Ces composantes sont en réalité des puissances. Il s'agit d'une part de puissances qui stupéfient : φιλότης, ἕμερος, δαριστύς, πάρφασις, ainsi que celle qui effraie : ἔρις, ἀλκή, κρύεσσα ἰωκή, γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου. Nul besoin ici de raisonner en termes de personnification ni d'allégorie ou encore de représentation au sens mimétique du terme. Les puissances ne sont pas brodées ou forgées à la manière d'Arès et Athéna représentés sur le Bouclier d'Achille¹³⁰. Φιλότης et ἕμερος font partie du cortège d'Aphrodite, ils l'accompagnent, ils sont là, et sont présents également lorsque, par l'intermédiaire du don de l'objet, la sphère d'action propre à la déesse accompagne une autre déesse. La présentification peut ainsi se passer de la représentation au sens mimétique du terme. Le texte en effet ne mentionne pas le fait qu'elles soient représentées mais bien le fait qu'elles soient sur l'objet. Présentification des puissances et circulation des objets sont ainsi étroitement liés. Dans la mesure où l'égide sur laquelle il y a le φόβος provoque le φόβος chez celui qui la voit, et le ruban où se trouve la φιλότης fait naître la φιλότης, ces artefacts nous permettent de repenser la dichotomie de l'objet et du sujet. À partir du moment où des gestes particuliers permettent une activation, φόβος et φιλότης se déploient. Ils ne sont ni uniquement des propriétés de l'objet ni seulement des états du sujet mais des éléments qui sont communs à l'objet et au sujet. De l'un à l'autre et dans certaines conditions, un *continuum* s'établit par l'intermédiaire des sens, et notamment

¹²⁶ *Il.* XV 310.

¹²⁷ Nulle trace de couronne dans les épopées homériques. En revanche, si Pandore est coiffée par Athéna d'une couronne de fleurs (*Théogonie* 576), c'est bien d'une couronne d'or qu'il est fait mention dans *l'Hymne homérique à Séléné* (v.6). On remarque d'autre part que Zeus, après avoir été trompé par le ruban d'Aphrodite et juste avant de donner l'égide à Apollon, se coiffe d'une couronne de nuée (*Il.* XV 153)

¹²⁸ Sur l'égide et le Gorgoneion voir HALM-TISSERANT 1986.

¹²⁹ VERNANT 2007 p.1493.

¹³⁰ Ils font alors l'objet d'une description (*Il.* XVIII 517-519), voir chapitre 1 (I.1.2).

de la vue. Plutôt que de parler en termes d'intériorité, en exprimant l'idée d'une émotion par l'image d'une implantation de cette émotion à l'intérieur du sujet, il faut parler en termes de présence. Il ne s'agit pas seulement de subir ou faire subir l'effroi ou le désir, mais d'activer une sphère d'effroi ou de désir qui prend tous ceux qui l'entourent. Héra elle-même est prise dans la sphère de la *φιλότης* une fois qu'elle porte le ruban sur elle. Quant au *φόβος*, Nicole Loraux a bien résumé le fait qu'il prend dans sa sphère le porteur de l'objet comme celui qui le regarde : « *phobos* est ce lien qui enchaîne au terrifiant le terrifié, lors même qu'il s'enfuit »¹³¹. De tels passages permettent de repenser la dimension relationnelle des artefacts. On ne peut pas simplement dire que l'objet crée un lien. La dynamique est plus complexe : l'artefact englobe plusieurs individus dans sa sphère et détermine ainsi, pour un temps, la nature de leur relation.

2.3 Nommer un dieu

L'enquête sur la présentification des dieux et leurs mises en relation avec les hommes telle que nous la menons s'appuie et s'articule sur les moyens d'expression propres à la diction épique. L'attention au rythme du vers, aux récurrences des mots, permet de saisir la construction du discours homérique sur les dieux. Or, dans un certain nombre de passages il est apparu que les mots mêmes qui sont associés aux noms des dieux sont utilisés avec précision et de manière à les rendre signifiants. La plasticité avec laquelle l'épopée homérique utilise les épithètes permet en effet d'éclairer un des aspects de la stratégie épique de présentification des dieux.

Comme cela a déjà été montré, la thèse de Milman Parry, si féconde soit-elle, ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des épithètes homériques et ne rend pas caduque leur étude du point de vue de leur signification et de leurs connotations¹³². D'autre part puisque la dimension religieuse de la performance épique est importante, il s'agit de mettre en question le rapport entre épithètes dites homériques et épiclèses.

Le mot épithète est en grec ancien, comme en français courant, un terme grammatical désignant un adjectif qui détermine un substantif. Le terme épiclèse est généralement utilisé pour désigner un type particulier d'épithète divine dans un contexte culturel. Le mot grec *ἐπικλησις* existe également et est largement utilisé par Pausanias dans le sens que nous lui connaissons aujourd'hui¹³³. Robert Parker distingue une catégorie particulière, celle de

¹³¹ LORAUX 1989 p.120.

¹³² HOEKSTRA 1965, EDWARDS 1970.

¹³³ Il existe six occurrences de ce terme chez Homère (*Il.* VII 138, XVI 177, XVIII 487, XXII 29, XXII 506, *Od.* V 273) où il désigne le surnom d'une personne ou d'une étoile dont on donne par ailleurs le nom « véritable », l'exemple le plus connu étant celui du fils d'Hector Scamandrios que les Troyens appellent

« double nom cultuel », expression qui lui permet de maintenir problématique la relation entre les deux « membres » du nom¹³⁴. L'épithète culturelle, celle qui est employée dans le cadre des prières et des hymnes, est généralement appréhendée dans sa fonction identificatoire. L'épithète est ainsi analysée sous le régime de l'invocation, celle-ci ayant d'abord pour but l'individuation. Alors que le nom du dieu seul, Aphrodite ou Hermès, pourrait sembler suffisant pour une identification non ambiguë du dieu auquel on s'adresse, l'ajout systématique d'une, voire de plusieurs épithètes, a plusieurs valeurs. L'idée la plus fréquente est que l'épithète permet d'identifier à quelle divinité exacte on veut avoir affaire, ou vers quelle facette de la divinité on se tourne. Dans ce cas, l'épithète a déjà une valeur d'explication ou même d'argument. D'autre part, dans un contexte rituel où la profération du nom est une invocation, où elle a une valeur performative, visant à susciter non seulement l'attention du dieu mais même sa présence, le redoublement du nom par l'épithète permet de donner plus de force à cette invocation. Claude Calame souligne un autre aspect déterminant des noms des dieux, qui ne relève pas tant de l'individuation que de l'attribution. Il fait en cela référence à un passage célèbre d'Hérodote¹³⁵ selon qui on ne connaît pas les dieux et leurs attributions tant que l'on ne connaît pas leurs noms et leurs surnoms : « La procédure de configuration en régime polythéiste est claire : dénommer un dieu c'est définir son identité ; donner à un dieu une "éponymie" et surtout la prononcer, c'est lui assigner des compétences qui s'inscrivent dans une organisation ordonnée. Et ces attributions dénommées sont en relation avec les actes de culte qui les sollicitent. »¹³⁶. Dire le nom du dieu et ses épithètes, ce n'est pas seulement le faire être au moment de l'invocation ou de la performance, c'est le faire être¹³⁷.

Dans les études sur les épiclèses ou les épithètes divines, on trouve souvent l'idée que chez Homère est mentionné le nom du dieu seul¹³⁸. Cette affirmation tient au fait que l'on considère les épithètes qui accompagnent très souvent les noms des dieux dans les épopées homériques comme étant d'une nature différente des épithètes dites culturelles ou épiclèses. On les nomme « homériques » ou « traditionnelles », à la suite des travaux de Milman Parry¹³⁹. La remise en cause de cette idée de l'épithète ornementale a fait son chemin, notamment grâce au perfectionnement du modèle oral-formulaire et les épithètes attribuées aux dieux dans les épithètes homériques font parfois l'objet de commentaires et

par le surnom d'Astyanax. Sur les épithètes voir USENER 1896, ainsi que l'éclairant article de Scheid et Svenbro sur cet ouvrage dans *Nommer les dieux* (SCHEID et SVENBRO 2005).

134 PARKER 2005 et PARKER 2011 p.68.

135 Hérodote *Enquêtes* II 52.

136 CALAME 2014 p.80.

137 D'où l'enjeu, souligné par Calame dans cet article, des assignations de nouvelles épithètes.

138 Voir par exemple BELAYCHE *et al.* 2005, BRULÉ et LEBRETON 2007.

139 PARRY 1928, PARRY 1971.

d'interprétations. Toutefois aucune étude exhaustive du fonctionnement de ces épithètes n'a été faite.

Or, dans la grande majorité des cas, le syntagme nom+épithète que l'on trouve en contexte cultuel et celui de l'épopée fonctionnent de la même manière. Pierre Brulé souligne que le premier membre, celui que nous appelons le nom se caractérise généralement par son opacité étymologique¹⁴⁰ alors que le deuxième est souvent signifiant, en général sous forme adjectivale, reprenant le nom d'un autre dieu, d'une cité ou de ce qui peut être apparenté à une fonction. De la même manière, les épithètes dans Homère sont généralement composées ou dérivées. Ainsi, pour celles qui nous ont le plus intéressé et sur lesquelles nous allons revenir, *χάλκεος* vient de *χάλκος*, « bronze », *ἡῦκομος* vient de *εὔ*, « bon », et *κόμη*, « cheveux », et enfin *φιλομειδῆς* de *φιλεῖν*, « aimer » et *μειδᾶν*, « sourire ». C'est la raison pour laquelle on les traduit généralement par une locution : « de bronze », « aux beaux cheveux », « qui aime les sourires ». Jean Rudhardt a pourtant formulé une mise en garde importante vis-à-vis de telles traductions : « le composé est le plus souvent intraduisible en français. Si nous cherchons à le rendre par un seul mot, nous demeurons nécessairement approximatifs et nous appauvrissons la pensée énoncée par le texte grec ; si nous formons une proposition entière pour mieux rendre cette pensée, nous donnons au texte une lourdeur et une clarté qu'il n'a pas toujours »¹⁴¹. Même si la traduction est traîtresse, l'important est de garder à l'esprit l'idée que l'épithète est une phrase, un énoncé qui vient s'ajouter au nom du dieu¹⁴². Cet énoncé peut même contenir potentiellement tout un épisode mythique¹⁴³.

Livio Sbardella propose de considérer que les épithètes des dieux ne fonctionnent pas comme les autres épithètes dites homériques, contournant ainsi l'impasse traditionnelle faite sur les épithètes divines chez Homère au nom de la théorie de Parry. Il a montré que, contrairement à ce qui se passe pour les héros – mais aussi, peut-on ajouter, pour les villes, les bateaux, etc – le principe de l'économie formulaire ne s'applique pas dans le cas de la nomination divine. D'après Sbardella c'est justement parce que la formularité divine chez Homère reflète le langage traditionnel religieux qui se caractérise par la surabondance

140 « On notera que ce “premier nom”, s'il a eu un sens (on pense aux étymologies de Déméter, de Poseidon, voire à celle de Zeus), en est souvent pratiquement dépourvu à l'époque historique; et cela fait contraste avec la grande majorité des noms d'homme, “démontables” et porteurs de sens. » (BRULÉ 1998 n. 13).

141 RUDHARDT 2008 p.232.

142 Aristote *Poétique* 1457a 10 : « Le nom est une voix (*φωνή*) composée signifiante dont aucune partie n'est par elle-même signifiante ; en effet dans les noms doubles (*διπλοῖ*), nous n'employons pas chaque partie selon ce qu'elle signifie, comme, par exemple, dans Théodôros où le *dôron* ne signifie pas ».

143 SCHEID et SVENBRO 2014.

d'éléments lexicaux et expressifs¹⁴⁴. On ne peut toutefois se contenter de l'idée d'un reflet, ou de la trace d'une « coutume religieuse » que conserverait « l'épopée tribale » qu'est l'épopée¹⁴⁵. De plus, même s'il est possible de trouver dans les épopées homériques des configurations proches de celles des prières ou des hymnes, que ce soit dans les appels aux Muses, les paroles des héros, ou même quand le poète lui-même invoque Apollon avec le cri rituel des Péans (*Il.* V 365), l'épopée n'imité jamais une situation énonciative autre que la sienne. Elle a son système et sa créativité propre qui vient répondre et interagir avec d'autres modes d'expression du polythéisme.

C'est ainsi que dans les épopées homériques on trouve des épithètes dans la narration sans qu'il y ait nécessairement une valeur invocatoire. Plus précisément, dans le contexte cultuel de la performance épique, la profération d'un nom divin peut avoir une dimension non d'invocation, mais de présentification. Pour Egbert Bakker, il s'agit même de l'effet produit par toute épithète : « Instead of ascribing a property to an absent referent, noun-epithet formulas make this absent referent present »¹⁴⁶. La différence entre l'invocation et la présentification tient essentiellement dans les modes de désignation de la divinité, l'une étant de l'ordre du « tu » et l'autre du « il ». Dans ce cadre, l'épithète sert non pas à qualifier le dieu, à l'individualiser ni même à souligner quelle « facette » de la puissance divine est en action mais plutôt à mettre en tension la divinité comme puissance vers laquelle Achéens comme Troyens peuvent se tourner et la divinité prise dans une action particulière. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'usage d'une épithète avec le nom d'un dieu est toujours problématique, mais que l'épopée exploite cette ressource propre au polythéisme et met ainsi en jeu une réflexion linguistique sur les noms des dieux. Dans trois passages étudiés, différentes configurations se dégagent. Que l'épithète soit un *hapax*, qu'elle soit fréquente ou même associée traditionnellement au nom du dieu, son usage dans un épisode peut être éclairant.

Ainsi nous avons vu que dans le cas d'Athéna « aux beaux cheveux », ἡῦκομος, la mise en tension de différentes épithètes au sein d'un même épisode intervient dans un contexte cultuel. En mettant en scène un échec, l'épopée souligne à la fois l'importance, l'enjeu de la nomination des dieux et sa propre liberté vis-à-vis de celle-ci. Pour montrer une prière qui échoue, le poète dispose de différents moyens, dont celui de mettre en scène des hommes qui

¹⁴⁴ SBARDELLA 1993. C'est la raison pour laquelle il existe selon lui d'authentiques doublons c'est-à-dire des formules qui ont la même structure métrique et dont l'usage ne se justifie pas par le contexte. Nous verrons que, contrairement à ce qu'il affirme, φιλομειδής et Διὸς θυγάτηρ ne peuvent être considérés comme des doublons.

¹⁴⁵ Sbardella s'inscrit ainsi explicitement dans la lignée de Havelock (SBARDELLA 1993 p.43).

¹⁴⁶ BAKKER 1997 p.161.

utilisent une épithète inappropriée. L'épopée explore alors la plasticité du polythéisme tout en respectant ses règles.

Revenons sur un passage étudié dans le chapitre précédent. Arès combat dans la plaine troyenne et Diomède, excité par Athéna, lance sa pique sur lui et l'atteint au niveau de la ceinture : $\delta \delta' \xi\beta\rho\alpha\chi\epsilon \chi\acute{\alpha}\lambda\kappa\epsilon\omicron\varsigma \text{ Ἄρης}$, « et résonna Arès de bronze » (*Il.* V 859)¹⁴⁷. L'épithète $\chi\acute{\alpha}\lambda\kappa\epsilon\omicron\varsigma$ appliquée à Arès apparaît à cinq reprises dans l'*Iliade*¹⁴⁸, elle est tout à fait compréhensible dans la mesure où le bronze est par excellence le métal de l'armure et qu'Arès préside à la guerre. On pourrait donner à cette épithète qui, à notre connaissance, n'a pas fait l'objet de commentaires, une valeur descriptive pour le dieu qui est revêtu d'une armure et est en train de se battre. Elle désignerait alors aussi bien l'apparence du dieu que sa fonction. Mais la mise en séquence de l'épithète $\chi\acute{\alpha}\lambda\kappa\epsilon\omicron\varsigma$ avec le verbe $\beta\rho\acute{\alpha}\chi\epsilon\iota\nu$, « résonner », permet au poète d'exploiter les conséquences signifiantes de l'épithète : si Arès est de bronze, que se passe-t-il quand il est frappé ? Il résonne. Mais il ne s'agit pas ici seulement d'un jeu, d'un bon mot. Il y a une vraie problématisation du nom du dieu dans l'épopée et de son apparition dans la narration : la dimension narrative est indispensable : sans les vers qui suivent, où Arès est qualifié différemment, l'épithète du dieu serait passé inaperçue. L'épithète fait événement. Sa resémantisation permet de dire ce qu'est le corps d'Arès et de présentifier la puissance divine.

Mais l'épopée peut également jouer avec les épithètes les plus traditionnelles et caractéristiques des dieux. Ainsi Aphrodite est appelée $\phi\iota\lambda\omicron\mu\epsilon\iota\delta\acute{\eta}\varsigma$ aussi bien dans les épopées homériques que dans la *Théogonie* et l'*Hymne homérique* qui lui est consacré¹⁴⁹. Hésiode propose même une interprétation concurrente de cette épithète. Gabriella Pironti souligne à juste titre le glissement sémantique que le poète opère : « Hésiode interprète l'épithète $\phi\iota\lambda\omicron\mu\epsilon\iota\delta\acute{\eta}\varsigma$ en fonction du contexte théogonique et la fait glisser de la sphère sémantique de $\mu\epsilon\iota\delta\acute{\alpha}\omega$, “sourire” à celle des $\mu\acute{\eta}\delta\epsilon\alpha$ », c'est-à-dire des parties génitales¹⁵⁰. D'autre part, l'épithète est employée à de nombreuses reprises dans l'*Hymne*, rendant plausible son usage en contexte cultuel. Comme pour les deux passages précédents, ce n'est pas l'échelle du syntagme ni même du vers mais de l'épisode entier qui est pertinente pour saisir ce qui est en jeu dans le nom d'Aphrodite. C'est ici le jeu entre l'épithète et le verbe d'action $\mu\epsilon\iota\delta\acute{\alpha}\nu$ qui met en tension ce qui est en train de se jouer entre les deux déesses. Héra, en revanche, ne

¹⁴⁷ Voir chapitre 1 (1.1.5)

¹⁴⁸ *Il.* V 704, V 859, V 866, VII 146, XVI 543. On ne trouve cette épithète que dans l'*Iliade*.

¹⁴⁹ *Il.* III 424, IV 10, V 375, XIV 211, XX 40, *Od.* VIII 362, *Théogonie* 200, 256 (il s'agit du seul passage où l'épithète ne s'applique pas à Aphrodite mais à une des Néréides), 989, *Hymne homérique à Aphrodite* 49, 56, 65, 155.

¹⁵⁰ PIRONTI 2007 p.155 n.7. Voir aussi WEST 1966 p.88.

devient pas φιλομειδής. Le partage de modes d'action entre les déesses ne va pas jusqu'à permettre un transfert d'épithète. Comme Athéna aux beaux cheveux, Héra qui aime les sourires relèverait d'une incompatibilité structurelle vis-à-vis de l'*Iliade*. Le poète peut éclairer une scène par l'usage qu'il fait des épithètes mais il ne saurait commettre les mêmes erreurs que le commun des mortels.

Dans tous ces passages, la dimension relationnelle est primordiale, que cette relation s'établisse au sein de la communauté divine ou entre hommes et dieux. L'épithète dit une reconnaissance. Elle exprime une relation qui, loin d'être statique, se construit et se reconfigure dans le temps de la performance.

L'épopée joue avec les mots. Son matériau poétique vient interagir avec le contexte religieux dans lequel elle s'inscrit et auquel elle répond. L'analyse de la manière dont les gestes, les objets et les noms divins sont traités par l'épopée permet de souligner l'importance de la construction des relations. Un objet ne se définit pas uniquement par ses éléments constitutifs, mais aussi par les gestes et le mode de circulation de ses détenteurs. C'est ainsi que le polythéisme prend aussi forme autour d'artefacts qui sont comme le foyer d'agentivités diverses que la figuration de l'objet permet de présentifier. À l'instar de l'objet cultuel, l'objet construit par le texte devient ainsi un enjeu de la présentification de l'invisible. C'est ainsi que l'épopée vient problématiser et complexifier la relation entre mythe et rite. Elle exploite ce qui, pour Jean-Pierre Vernant, constitue les trois éléments s'associant dans toute religion : mythe, figuration, rituel¹⁵¹, en d'autres termes, une articulation entre « concepts, images et actions », les trois éléments qui, comme le souligne Dumézil cité par Vernant, constituent « toute la matière de l'expérience humaine »¹⁵². C'est ainsi qu'il ne faut pas seulement considérer l'épopée homérique comme relevant d'un aspect de la religion grecque, en l'occurrence le mythe, indépendamment des deux autres. La performance épique se présente au contraire comme un moyen de dire l'ensemble de l'expérience religieuse.

151 VERNANT 2007 p.840.

152 DUMÉZIL 1949 p.64.

Chapitre 3

L'épopée et ses agents

Après avoir exploré ce que l'épopée dit et fait des dieux, il faut passer aux hommes et à ce qui les caractérise au plus haut point dans les épopées : ils sont aux prises avec l'action. Aussi bien dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, ce qui importe pour les hommes n'est pas d'entrer en contact avec les dieux mais de voir leurs actions couronnées de succès, qu'il s'agisse de la victoire au combat ou du retour dans sa patrie. Or les dieux interviennent dans ces actions, de leur propre chef ou à la demande des hommes. Les uns comme les autres doivent également composer avec le destin. Hommes, dieux, destin : il ne faut pas pour autant considérer que l'épopée présente trois niveaux qui entretiennent des relations de soumission ou de domination les uns par rapports aux autres. Il s'agit au contraire d'une dynamique complexe que l'épopée interroge. Si le titre de ce chapitre fait écho à l'ouvrage d'Alfred Gell *L'art et ses agents*¹, c'est que le concept d'intentionnalité, ou *agency*, est à même de rendre compte de la structure d'un grand nombre d'actions épiques. Loin de considérer les hommes comme subissant les décisions divines, il s'agira d'interroger selon quelles modalités est présentée leur action et comment elle s'articule avec celles des dieux et le destin.

3.1 Intentionnalité et épopée : état de l'art

De nombreuses études sur les épopées homériques aussi bien que sur la religion grecque ont placé la question de l'action au centre de leur réflexion sur le rapport entre les hommes et les dieux. Sans que cela ait toujours été précisé de manière explicite, les questions de causalité, de responsabilité, de liberté, de détermination s'attachent toutes à rendre compte des modalités de l'action. Les épopées homériques s'y prêtent particulièrement dans la mesure où les actions des héros sont marquées par les interventions divines. Les personnages eux-mêmes allèguent l'influence de telle ou telle divinité, et, dans le cas de l'*Iliade*, la relation entre la décision de Zeus et les actions des hommes et des dieux qui lui sont liées est problématisée dès le tout début du poème. Cette intrication qui est formulée dès le début du poème semble caractériser la pratique de la performance aédique même dans la mesure où le chant épique ne peut se faire sans une collaboration avec différentes instances divines. Toutefois ces nombreuses études s'intéressant aux rapports entre les hommes et les dieux ont presque toutes la caractéristique de se faire dans un sens unilatéral : quel est le rôle des dieux dans les actions humaines? La question inverse, celle du rôle

1 GELL 2009.

des hommes dans les actions divines, semble ne pas pouvoir être posée, comme si elle n'avait pas de sens, ou comme s'il était impossible d'y répondre, alors même que les épopées homériques constituent une source unique, un véritable point d'entrée sur la manière dont les dieux agencent leurs actions en fonction des hommes. Il s'agit pourtant d'une question cruciale dans une perspective d'anthropologie religieuse qui prend en compte le fait que les hommes mettent en œuvre un certain nombre de pratiques et de discours, d'ordre rituel, par lesquelles ils cherchent à avoir une influence sur les actions des dieux. Mais, pour la plupart des hellénistes, la question est d'abord d'ordre moral : qui est à l'origine des actions humaines ? Les hommes sont-ils considérés comme libres de leurs actions si celles-ci peuvent être influencées par les dieux ? Quelle est leur responsabilité et quelles actions peuvent leur être imputées ? Existe-t-il un concept de justice ?

L'ouvrage de E. R. Dodds *The Greeks and the Irrational* paru en 1951² marque un moment important. Il vient notamment s'opposer à tout un courant de pensée – représenté notamment par Gilbert Murray³ et Paul Mazon⁴ – pour qui les épopées homériques n'ont rien à nous apprendre sur les conceptions religieuses des Grecs. Il s'agit pour l'auteur de montrer le passage d'une « civilisation de honte » à une « civilisation de culpabilité », c'est-à-dire d'une intériorisation progressive de processus psychiques qui étaient d'abord attribués à des agents extérieurs. Les actions humaines sont envisagées par l'auteur du point de vue de ce qui fait exception : l'expérience qui fait qu'une action accomplie par un agent est perçue ou décrite par cet agent comme extérieure à lui-même. Cette expérience est alors à comprendre comme une influence extérieure sur l'intériorité humaine. Dodds montre que, lors de cette première étape de la civilisation grecque, dont nous tirons notre connaissance des épopées homériques, cette influence, qu'elle soit exercée par des dieux dits personnels ou par différentes puissances, ne s'exerce pas tant sur la personne en elle-même que sur ces différents « organes »⁵. L'ouvrage de Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, paru en 1946 et traduit en anglais en 1953 sous le titre *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*⁶ est mentionné par Dodds. Selon Bruno Snell en effet, le corps humain à l'époque archaïque n'est pas conçu comme une unité mais comme une pluralité et certains de ces organes, de ces éléments constitutifs de l'homme pourraient être mus par des puissances extérieures. L'absence d'unité psychique fait qu'aucune décision humaine n'est réellement possible. L'idée d'une volonté humaine est ainsi impossible. Les héros homériques sont donc présentés comme conscients qu'un monde divin ordonné les entoure

2 DODDS 1977.

3 MURRAY 1925.

4 MAZON 1942.

5 Nous préférons parler d'instances de la personne.

6 SNELL 1994.

et ainsi capables d'imputer leurs actions à une divinité olympienne – ce que l'homme du V^e siècle ne fera plus. Dodds reprend cette idée, sans nier la possibilité que l'homme homérique puisse connaître ses propres sentiments. Il n'est pas sans prises sur ses actions, mais l'action psychique est doublée par une mécanique divine. C'est le concept de sur-détermination des actions humaines. Dodds suit en cela certaines thèses déjà défendues par Nilsson dès 1924⁷ selon qui l'ensemble de la vie humaine subit l'influence des puissances divines, y compris la vie psychique qui se caractérise, dans les moments de difficulté, par une division de la personnalité entre ce qui dépend de l'homme et ce qui lui est extérieur et agit sur lui. Toutefois, pour Nilsson comprendre tout échec humain comme le résultat d'une action divine, devient, chez Homère, une réaction habituelle, stéréotypée, à la quelle il ne faut donc pas accorder trop de valeur⁸. Or c'est précisément ce que Dodds fait, rejetant du même coup l'argument avancé par Nilsson de l'instabilité psychique des personnages homériques.

Il faut également mentionner un ouvrage publié la même année par Richard Broxton Onians, *The Origins of European Thought: About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Une des principales différences avec l'ouvrage de Dodds tient dans le fait que Onians consacre une longue première partie de ses recherches à ce qu'on peut appeler les instances de la personne, mais sans explorer l'influence des dieux sur ces organes et la manière dont cette influence peut déterminer les actions humaines. Plus loin en revanche, il consacre un court chapitre au fatalisme des héros homériques qui ne seraient aucunement des agents libres mais « les instruments passifs ou les victimes d'autres puissances »⁹ et, distinguant dieux dits personnels et fortune des hommes, il conclut que ce sont les dieux qui filent le destin humain mais qu'une négociation entre les uns et l'autre est toujours possible¹⁰.

Arthur Adkins et Hugh Lloyd-Jones sont deux grands lecteurs de Dodds. Le premier s'interroge sur la possibilité d'une responsabilité morale, et du mérite qui peut en découler, dans une société où les actions humaines sont contrôlées par les dieux, sans que les hommes puissent intervenir. Son premier argument réside dans le fait que seules certaines actions isolées sont causées par les dieux, et non toutes¹¹. Sa conclusion est que la croyance homérique dans la cause divine des actions humaines n'a pas d'influence sur l'imputation de responsabilité. Il introduit en effet une distinction nouvelle, entre les interventions divines qui sont proprement surnaturelles, comme les décisions de Zeus, et celles qui ne diffèrent

7 NILSSON 1956.

8 NILSSON 1956 p.159.

9 ONIANS 1999 p.361

10 ONIANS 1999 p.460-465.

11 ADKINS 1960 p.13.

des actions humaines que par leur intensité et non par leur nature – par exemple quand un dieu intervient physiquement sur le champ de bataille en lançant une arme ou en ôtant une armure¹². Lloyd-Jones centre au contraire son analyse sur la figure de Zeus, toujours en lien avec la question de la justice. Dans une démarche qui se distingue de celle des savants précédemment cités, il ne cherche pas à dégager une évolution : pour lui le concept de justice divine est déjà présent dans les épopées homériques. Tout en distinguant très fortement Zeus des autres dieux, il considère qu'en dernier ressort lui et Moira ne font qu'un¹³. En revanche ce ne sont pas les actions humaines en tant que telles dans leur déroulement et leur réalisation qui intéressent cet auteur¹⁴.

Il nous paraît intéressant de remarquer que tous ces auteurs, quelles que soient leurs divergences, sont très attachés à faire une distinction entre dieux et puissances et à donner un rôle particulier à Moira. C'est-à-dire qu'il est pertinent pour eux, du point de vue de la responsabilité humaine, de séparer les uns et les autres et de ne pas leur accorder le même rôle. D'autre part, tous s'attachent à distinguer entre les actions humaines « normales » et d'autres qui se distinguent par leur « sur-détermination » pour reprendre le terme de Dodds, c'est-à-dire parce qu'elles ont une cause psychique humaine et une cause d'origine divine.

De nouvelles questions émergent, dans le domaine des études proprement homériques cette fois, qui posent la question de l'action humaine non tant du point de vue de la responsabilité que de celui de l'influence des dieux dans la narration. Plus exactement, il s'agit de rendre compte de l'action épique comme résultant d'une combinaison entre décisions divines, initiatives humaines, interventions directes et indirectes des dieux, etc. Cette réflexion se développe dans le cadre d'une attention accrue portée au déroulement narratif de l'épopée. Albin Lesky a écrit en 1961 un ouvrage important qui fait toujours référence sur la question, *Göttlich und menschliche : Motivation im homerischen Epos*¹⁵, dont il reprend les principales conclusions dans son article en anglais « Divine and Human causation in Homeric Epic »¹⁶. Il montre que l'homme a toute sa place en tant qu'agent dans

12 ADKINS 1960 p.16-17.

13 LLOYD-JONES 1971 p.5

14 C'est contre ces approches, et notamment celles de Snell et Adkins, que s'est positionné Christopher Gill. Partant de l'idée qu'il ne faut pas imposer des conceptions modernes aux textes antiques, il étudie notamment la question de la prise de décision et du passage à l'action. Il considère qu'Homère est déjà doté d'un modèle adéquat de la décision, qu'il s'agisse de décision individuelle ou collective, divine ou humaine, et que celui-ci ne nécessite pas de conception du sujet telle que nous l'entendons. Centrant en particulier son étude sur les monologues délibératifs des héros, il ne s'intéresse pas à l'interaction entre les hommes et les dieux (GILL 1996).

15 LESKY 1961.

16 LESKY 2001.

les épopées homériques, il y garde toujours sa pleine et entière responsabilité. Il a ainsi développé une théorie de la double motivation que Vernant en 1972 considère comme « adoptée, avec diverses nuances, par la plupart des contemporains »¹⁷. C'est toujours, selon nous, le cas aujourd'hui. Son étude s'intéresse aux différentes instances de la personne grecque et surtout à ces actions humaines où les dieux interviennent dans les processus mentaux des hommes. Il tient à bien souligner l'existence de nombreux passages où le héros réfléchit seul, agit sans prendre le temps de la réflexion, ou encore les passages où certaines actions sont exclusivement causées par des dieux. Il existe toutefois un grand nombre d'actions qui sont doublement motivées, c'est-à-dire qui ont une double origine, un agent humain et un agent divin. Lesky insiste alors sur la claire distinction opérée entre les deux niveaux de l'action. Il voit dans ces deux niveaux les deux faces d'une même médaille, très liées entre elles au point de former une unité, et en même temps indépendantes l'une de l'autre. Cette collaboration entre hommes et dieux s'exprime pour lui aussi bien dans la sphère physique que dans la sphère mentale. Tout en faisant un grand pas en ce qu'il prend au sérieux la part tout humaine de l'action, l'analyse de Lesky reste selon nous incomplète en ce qu'elle est centrée sur l'identité de l'agent, une face pour les dieux, une face pour les hommes, et ne cherche pas à rendre compte de la nature de ces différentes actions et de leur articulation. Il s'agit pour lui d'une simple superposition, qui ne fait que redoubler le modèle classique de l'action. Il n'est plus alors possible de parler que de *collaboration*, *mutuality*, ou encore *layers of agency*. La séparation nette qui est créée entre les sphères humaines et divines n'est pas justifiée, comme nous le verrons plus loin. Notons par ailleurs que c'est justement en dépassant ce qui semble être une séparation entre deux règnes que l'on peut mieux comprendre l'action et en rendre compte de manière rationnelle, ce que Lesky considère comme impossible¹⁸.

Certains ouvrages cherchent à explorer le rôle d'un dieu spécifique dans l'ensemble d'un poème épique et son déploiement. Nous ne citerons que quelques études relativement récentes et d'importance qui illustrent particulièrement une tendance à unifier la pluralité des instances divines présentées dans les épopées sous la coupe d'un dieu supérieur. Ainsi Jenny Strauss Clay étudie le rôle d'Athéna dans l'*Odyssee*¹⁹ : elle fait de sa colère la clé de toute la structure de l'œuvre. Mais c'est surtout la figure de Zeus qui se distingue pour son rôle

17 VERNANT 2007 p.1107. « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque » a d'abord été publié dans *Psychologie comparative et art*, Hommage à I. Meyerson, Paris, 1972, p.277-306

18 LESKY 2001 p.177 : « « What takes place between the man and what the god wills and brings to pass are united in a way that defies any rational partition but, in my opinion, represent an essential trait of the Homeric world-picture ». Nous soulignons.

19 STRAUSS CLAY 1983.

prédominant dans les épopées. C'est ainsi que Philippe Rousseau²⁰ fait du plan de Zeus la raison suprême de l'*Iliade*, à laquelle tous les agents concourent sans le savoir²¹. Tous les autres dieux sont, consciemment ou inconsciemment soumis à Zeus. Jim Marks, dans *Zeus in the Odyssey*²², suit une thèse assez proche mais appliquée à l'*Odyssee* en avançant l'argument que l'ensemble du poème correspond au plan divin de Zeus seul et que celui-ci se contente de négocier avec les « dieux inférieurs » (*lesser gods, subordinate gods*) que sont Athéna et Poséidon, voire de les manipuler pour les conduire à réaliser son propre but. Contrairement aux deux premiers ouvrages cités dont la réflexion est avant tout poétique et narrative, Marks intègre à son argumentation une véritable dimension religieuse : ce qui nous semble le trait le plus original dans son étude est qu'il fait de cette prééminence de Zeus dans l'*Odyssee* le signe d'une tradition panhellénique, celle des grandes performances épiques dans le cadre de festivals. Il établit en effet un lien entre la divinité dont le rôle est prépondérant et le type de culte auquel était liée la performance. Or le culte de Zeus n'était pas poliade en Grèce archaïque et classique mais s'inscrivait dans une dimension panhellénique. C'est ce qui caractérise selon lui la différence entre l'*Odyssee* et les traditions non odysseennes, plus locales, qui n'accordent pas à Zeus cette place prééminente. Toutefois une telle approche reste insatisfaisante en ce que le polythéisme grec, y compris tel qu'il est présenté dans les épopées homériques, ne saurait se réduire à une opposition entre un dieu supérieur et des dieux inférieurs.

À la lecture de telles études, on est donc toujours confronté à une hiérarchisation entre les actions humaines et les actions divines, d'une part, et, d'autre part, entre des dieux plus importants et des dieux qui le seraient moins. Alors que, dans le premier groupe d'ouvrages cités, la distinction primordiale est celle qui oppose dieux dits personnels et puissances, notamment instances du destin, les ouvrages ayant une perspective moins ouvertement religieuse mais s'intéressant davantage à la narration épique et au déroulement de l'action distinguent Zeus des autres dieux, ainsi qu'Athéna, dans le cas de l'*Odyssee*. L'idée que l'on trouve répétée de différentes manières, est qu'il existe deux niveaux dans la structure des actions et que ces niveaux se distinguent par l'identité, la nature des agents.

Un article de Catherine Darbo-Peschanski²³ renouvelle réellement la question de l'action homérique²⁴ : plutôt que de s'intéresser à l'identification des acteurs, elle repense

20 ROUSSEAU 1995 dont une partie des arguments et des conclusions sont reprises dans ROUSSEAU 2001.

21 ROUSSEAU 2001 p.149 : « En dehors de Zeus lui-même, les principaux acteurs du drame, dieux compris, servent le plan du dieu suprême par des détours dont l'enchaînement leur échappe. Ils sont bien les agents de l'histoire, et si l'événement tourne régulièrement autrement qu'ils l'avaient envisagé et produit des effets contraires à ceux qu'ils croyaient ou attendaient, il n'en est pas moins aussi la conséquence de leur action ».

22 MARKS 2008.

23 DARBO-PESCHANSKI 2008.

24 Reprenant des théories déjà esquissées dans DARBO-PESCHANSKI 2007 notamment p.313-334.

l'action dans ses différentes composantes et distingue deux phases systématiquement présentes dans l'action homérique. L'acte est fait d'une matière et d'une forme. La question de l'agent réapparaît en ce que « la forme émane d'un personnage différent de celui qui détient la matière, si bien que l'acte implique deux agents, qu'ils soient dieux ou hommes ». Il s'agit pour Catherine Darbo-Peschanski d'une constante structurelle de l'action épique, qui en fait sa particularité. L'autre grande nouveauté apportée par cet article réside dans le fait que les actions humaines et divines ne sont pas fondamentalement différentes, mais suivent la même structure. On peut toutefois aller encore plus loin dans ce décroisement des actions divines et humaines : nous montrerons qu'un même acte, y compris un acte considéré comme divin, peut être réparti entre les hommes et les dieux. Alors qu'il y a deux acteurs, celui qui donne la matière, et celui qui donne la forme, Darbo-Peschanski réserve le nom d'agent à celui qui donne la matière, car il est aussi celui qui actualise l'acte²⁵. L'auteur ne s'explique pas sur cette terminologie. Dans notre développement ultérieur, nous choisirons plutôt de nommer agents toutes les instances, humaines ou non humaines, qui concourent à la réalisation d'un acte. Darbo-Peschanski conclut son étude par un retour sur les composantes de la personne, qui ne sont pour elles ni des organes ni des entités intelligibles mais des « points d'impact des mouvements » où elle montre qu'il existe également une « répartition intérieure ». Elle ne s'intéresse toutefois pas au fait que ces « mouvements » liés à l'action sont souvent présentés comme provoqués par les dieux. La notion, développée dans cet article, d'« acte réparti » est à rapprocher de la notion féconde de l'agentivité distribuée qui s'est développée dans les sciences sociales, notamment en philosophie et en anthropologie. Il convient toutefois de souligner que Darbo-Peschanski ne part pas d'une théorie de l'*agency* : l'ouvrage qu'elle cite comme point de départ pour son article, *Le Complément de sujet*, de Vincent Descombes²⁶. Celui-ci part d'une « méthode grammaticale d'éclaircissement des concepts » pour établir une philosophie du sujet. L'étude du philosophe est consacrée uniquement au sujet humain et se distingue en cela des perspectives anthropologiques qui montrent que des objets ou des instances peuvent être également considérées comme des agents. Catherine Darbo-Peschanski suit la méthode de Descombes en portant son attention sur la structure grammaticale des phrases, qui sera également pour nous un moyen d'étudier la manière dont est présentée l'agentivité dans les poèmes épiques.

25 DARBO-PESCHANSKI 2008 p. 248.

26 DESCOMBES 2004.

3.2. Les théories de l'agentivité

La notion qui recouvre le terme anglais *agency* n'est pas aisée à traduire. Elle fait partie de ces concepts que les auteurs du *Vocabulaire européen des philosophies* ont isolés et inclus dans leur liste des « intraduisibles ». Nous choisissons de le traduire, ou plutôt de faire référence à cette notion sous le terme d'agentivité²⁷. Le passage de la notion d'action à celle d'agentivité permet notamment de dépasser la dichotomie agent/patient, ainsi que de sortir du schéma aristotélicien de l'action qui prévaut dans les sociétés occidentales et qui repose notamment sur une distinction entre la puissance (δύναμις) et l'acte (ἐνέργεια)²⁸ et distingue, parmi quatre causes, la cause agissante. L'*agency* peut ainsi être définie comme « une qualité des événements qui en fait des actions », comme le proposent Étienne Balibar et Sandra Laugier dans le *Vocabulaire européen des philosophies*²⁹. Le gain heuristique est que l'agent intentionnel n'est plus au centre de l'action mais qu'au contraire l'action devient le point de rencontre de nombreux agents. On peut alors étudier l'action comme le point de rencontre d'un faisceau d'agentivités multiples, de différentes natures. C'est la raison pour laquelle on peut ensuite parler de « coagentivité », ou d'agentivité distribuée, pour rendre compte de situations qui sont caractérisées par la superposition de différentes agentivités, sans que celle-ci repose nécessairement sur une collaboration. C'est ainsi que depuis plusieurs décennies, la notion d'agentivité est devenue centrale en anthropologie religieuse et en particulier pour l'étude du rituel, mais aussi dans des approches anthropologiques cherchant à rendre compte de situations artistiques³⁰. En effet, puisqu'elle opère « un décentrement par rapport au sujet humain intentionnel au profit d'une multiplicité d'agents »³¹, elle permet d'interroger des relations entre les hommes, des actions de ceux-ci, mais aussi des relations entre les humains et les non humains. Objets, animaux, instances divines peuvent alors être pris en compte. Et la relation que les humains peuvent avoir avec ces tiers peut être envisagée en des termes autres que communicationnels.

L'anthropologue britannique Alfred Gell a développé à partir de la notion d'*agency* une théorie anthropologique de l'œuvre d'art³². Pour rendre compte d'objets aussi divers que *La Joconde*, des tatouages corporels, des proues de bateau ou des idoles, il définit l'œuvre

27 Sur la difficulté à traduire ce terme, voir également la préface de Maurice Bloch à la traduction française de *Art and Agency* d'Alfred Gell (GELL 2009). Maurice Bloch argumente plutôt en faveur du terme « intentionnalité ».

28 L'article de Catherine Darbo-Peschanski suit cette structure, tout en soulignant que la particularité des actions épiques consiste dans le fait que deux agents différents sont en jeu (DARBO-PESCHANSKI 2008).

29 *VEP* s.v. Agency.

30 Il convient de remarquer que les auteurs de l'article « Agency » du *VEP* n'abordent en rien ces domaines, alors même qu'ils ont apporté une contribution significative dans l'analyse de l'action et de l'agentivité.

31 FORNEL 2013 §1.

32 GELL 2009.

d'art comme un objet au centre de divers réseaux d'intentionnalité, et qui exprime seul toutes ces intentionnalités³³. C'est ce qui, d'après lui, confère à l'objet son pouvoir de fascination, puisque, dans des conditions normales, un objet n'exprime pas d'intentionnalité. Les images sont pour lui à la fois des « sources et cibles d'agentivité sociale ». Ce réseau se déploie entre différentes instances : l'artiste, l'indice – ce vers quoi pointe l'œuvre –, le prototype et le destinataire, qui peuvent tour à tour être agents ou patients en fonction du réseau d'intentionnalité de l'œuvre. Alfred Gell et d'autres après lui³⁴ ont utilisé sa théorie de l'agentivité pour rendre compte de nombreuses œuvres d'art particulières mais toujours, « visuelles », c'est-à-dire qui se déploient dans l'espace, mais pas dans le temps³⁵. Pourtant, les œuvres d'art langagières, écrites ou orales, semblent pouvoir tout autant être soumises à de telles analyses³⁶. L'épopée homérique pourrait alors être considéré comme un objet artistique ou plus exactement comme une « situation d'ordre artistique ». En effet, comme nous le verrons dans ce chapitre ainsi que dans le suivant, les épopées homériques déploient un réseau d'agentivité particulièrement complexe, qui s'affiche notamment dès leurs proèmes. La performance épique peut alors être comprise comme un véritable agent dans le réseau des relations sociales entre les hommes et les dieux et entre les hommes entre eux. L'épopée permet non seulement de mettre en exergue, mais de présentifier des agentivités divines. Néanmoins, l'approche de Gell s'appuie sur une définition de l'agentivité qui reste trop limitée. Pour lui en effet les objets permettent d'exprimer les intentions des divers agents qui entrent ou sont entrés en relation à travers eux, sans être dotés eux-mêmes d'une agentivité propre et indépendante³⁷. D'autre part, l'un des points faibles de l'argumentation de l'anthropologue est qu'il ne rend pas compte précisément du rapport entre fonction religieuse et expérience esthétique³⁸. Plus exactement, il n'établit pas de différence entre expérience religieuse et expérience esthétique. C'est la raison pour laquelle sa théorie lui permet d'analyser des icônes aussi bien que des œuvres d'art contemporain. Or si nous percevons aujourd'hui les épopées homériques comme des œuvres d'art, il faut aussi prendre en compte la dimension rituelle de leur performance.

33 Permettant ce qu'il appelle une « abduction d'agentivité ».

34 OSBORNE et TANNER 2007.

35 Selon la distinction établie par Lessing (LESSING 1990).

36 GELL 2009 p.16 : « pour simplifier le problème je me contenterai du cas de l'art visuel, ou du moins de l'art "visible" en excluant l'art verbal et musical, même si je reconnais qu'ils sont généralement inséparables les uns des autres ».

37 Sur les diverses critiques de cet ordre adressées à Gell voir notamment SEVERI 2009, p.11, ALLARD 2010.

38 La théorie de l'enchantement qui est au cœur de son argumentation pourrait apporter un élément de réponse. Sur la question de l'enchantement dans la thèse de Gell voir DERLON et JUDY-BALLINI 2010. Rappelons que l'œuvre a été publiée à titre posthume et que l'anthropologue n'a malheureusement pu répondre aux objections de ses détracteurs.

Caroline Humphrey et James Laidlaw, dans leur étude consacrée à l'analyse du rituel à partir des pratiques jaïnistes, insistent sur le fait que le rituel n'est pas à comprendre en termes de communication³⁹. Ils proposent une théorie du rituel dont la force est de laisser la place à tout type d'actions qui peuvent être considérées comme ritualisées. La ritualité est alors une qualité que l'action peut avoir. Ainsi plutôt que de parler de rituel, ils proposent de penser en termes de ritualisation ou de situation rituelle, caractérisée selon eux par une modification par rapport à l'intentionnalité habituelle de l'action humaine⁴⁰. En d'autres termes, la relation entre intention et action est rendue problématique. L'intention de l'agent humain impliqué dans une situation rituelle « n'est pas constitutive de son acte »⁴¹ et ainsi la compréhension de l'intention des agents humains n'épuise pas la signification de l'action. Michel de Fornel, dans son introduction au deuxième dossier sur l'agentivité publié dans les *Ateliers d'anthropologie*, considère leur thèse comme réductrice en ce qu'elle nierait toute intention dans les pratiques rituelles alors qu'une procédure rituelle peut avoir pour but de « faire de certains non-humains des quasi-co-agents dans le traitement de leurs affaires judiciaires »⁴². L'approche de Michel de Fornel, centrée sur l'étude linguistique des moyens grammaticaux en œuvre dans l'expression de l'agentivité, s'appuie toutefois sur l'analyse de ce qu'il nomme « communication rituelle » alors que ces actions ne sont pas toujours à comprendre en termes communicationnels.

Il est selon nous fructueux de combiner ces approches en cherchant à prendre au sérieux le discours de l'épopée qui dans de nombreux passages, va dans le sens d'une coagentivité entre agents humains et agents non humains, sur les plans intradiégétique et extradiégétique. Nous montrerons au cours des chapitres suivants que performance épique et exploits héroïques peuvent être considérés comme des actions d'un type particulier. Ce sont des actions qui se distinguent de l'expérience commune en ce que l'intentionnalité humaine ne suffit pas à en rendre compte. Il s'agira pour nous de montrer, notamment par des analyses de discours, que différents agents, humains ou non humains, sont impliqués dans la réalisation d'une action, sans qu'il y ait besoin d'avoir recours à la dichotomie actif/passif ou à une quelconque hiérarchisation ou au motif du redoublement (double motivation, surdétermination). Dans le contexte d'une étude conjointe du texte homérique et de la religion grecque, la notion d'agentivité permet de repenser l'action en elle-même, du point de vue de l'intention, de la réalisation et des agents impliqués, sans questionnement juridique ou moral. Enfin, la notion d'agentivité est riche en tant qu'elle permet de rendre

39 HUMPHREY et LAIDLAW 1994 p.68.

40 HUMPHREY et LAIDLAW 1994 p.71.

41 HUMPHREY et LAIDLAW 1994 p.96.

42 FORNEL 2013 §II.

compte non seulement d'actions, mais aussi de processus psychologiques ou intellectuels dont nous verrons qu'ils sont au centre du rapport entre hommes et dieux dans les poèmes homériques⁴³. C'est autour de cette notion que notre étude des actions humaines et divines s'articulera dans ce chapitre, et nous nous efforcerons pour cela de suivre une démarche proche de celle de Catherine Darbo-Peschanski : « on partira en effet de la dynamique de l'acte pour dire quelque chose de l'agent »⁴⁴.

Une telle enquête permettra de mettre en rapport actions héroïques et performance épique, à partir du constat que le roi Agamemnon et l'aède Phémios, tous deux amenés à se justifier, avancent un argument qui relève de l'agentivité partagée.

3.3. Agentivité partagée des actions humaines

La littérature anthropologique montre bien que les questions que nous percevons comme relevant du domaine de la morale ou de la justice font souvent intervenir des agents non-humains⁴⁵. Or la difficulté d'appréhender le rôle de ces agents non-humains réside dans le fait que l'on cherche souvent à leur faire emplit des fonctions – psychologiques, explicatives, punitives, etc. On peut également chercher à déterminer qui sont ces différentes entités, ou ce qu'elles sont. Perig Pitrou, dans le numéro de la revue *Ateliers d'anthropologie* mentionné plus haut consacré à l'agentivité des entités surnaturelles du monde amérindien⁴⁶, s'intéresse au rôle des agents non humains dans l'exercice de la justice chez les Mixe de Oacaxa au Mexique⁴⁷. Il montre bien que pour rendre compte des agentivités, humaines et non humaines, mises en œuvre dans de telles procédures, il faut plutôt se demander ce que font ces agents, et ce qui les distingue ainsi les uns des autres. Ils se caractérisent en effet par des modes d'action différents qui viennent se combiner les uns aux autres. Chez les Mixe, il existe une institution judiciaire mais qui est également à l'origine d'une activité rituelle visant à impliquer des entités non humaines dans le processus d'exercice de la justice. Deux entités interviennent : la Mairie et « Celui qui fait vivre », les deux instances exerçant une agentivité différente et donc étant différemment impliquées dans l'imputation de la responsabilité de l'action – en l'occurrence les actions punitives et coercitives exercées par les autorités municipales. Il s'agit de déterminer la sphère

43 PITROU 2013 §2 : « L'intérêt de la notion d'agentivité est qu'elle permet d'analyser de façon globale la réalisation, par différents agents, de phénomènes aussi divers que des actions matérielles, des processus intellectuels ou des formes de contrôle sur soi et sur autrui ».

44 DARBO-PESCHANSKI 2008 p.241.

45 Voir à ce sujet la bibliographie mobilisée dans PITROU 2013.

46 FORNEL 2013.

47 PITROU 2013.

d'intervention de chacune tout en reconnaissant combien leurs interventions sont enchâssées, et exemptes de toute solution de continuité. Ces différents types d'agentivité ont pour conséquence l'établissement de relations spécifiques entre les agents.

La question de la justice et de l'imputabilité de l'action est primordiale dans certaines scènes des épopées homériques où les agents humains mettent en question leur responsabilité dans l'action, ou celle d'autrui, et où cette mise en question repose précisément sur l'implication d'entités non-humaines dont l'agentivité est à définir.

3.3.1 Les excuses d'Agamemnon : à qui la faute ?

Dans les études homériques et, plus généralement, dans les études sur la religion grecque, les excuses présentées par Agamemnon à Achille au chant XIX de l'*Iliade* ont un statut tout particulier. Sans doute à cause de la place que lui réserve Dodds dans *The Greeks and the Irrational*, ouvrage qui a fait date. Il ne s'agira pas de considérer cette scène comme ayant un statut particulier, puisque nous la mettrons en regard avec d'autres qui obéissent à des mécanismes semblables. Mais nous montrerons qu'elle se distingue par sa dimension réflexive : elle combine des questions cruciales dans la compréhension du rapport entre hommes et dieux et en particulier la question de la responsabilité humaine, mais aussi du rapport entre les dieux, et en particulier entre les dieux dits personnels et les puissances destinales. Toutefois, l'angle par lequel nous souhaitons l'aborder n'est pas celui de la responsabilité morale ou juridique, mais l'angle de l'action : il s'agit d'étudier comment l'aède, les héros épiques et les dieux décrivent les modalités de l'action.

Achille vient de recevoir les armes qu'Héphaïstos a forgées pour lui et sa mère lui enjoint de mettre un terme à sa colère : *μηὲν ἀποειπῶν Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν*, « en renonçant à ta colère envers Agamemnon, berger de son peuple » (*Il.* XIX 35). Le héros achéen convoque l'assemblée et tient un discours de réconciliation qui ne fait aucune mention des responsabilités respectives ni aucun appel aux dieux. La seule qu'il mette en cause est Briséis présentée comme le motif de la querelle : *θυμοβόρω ξριδι μενεήναμεν εἴνεκα κόουρης*, « nous nous sommes enragés dans une **querelle** dévoreuse de cœur à cause d'une fille » (*Il.* XIX 58)⁴⁸. Achille, le fils de la déesse Thétis, le protégé d'Athéna, est aussi celui qui passe sous silence toute possibilité de responsabilité divine et n'invoque la déesse Artémis que pour faire une imprécation contre la captive pour laquelle il a plongé dans la colère (*Il.* XIX 59).

L'absence de mention d'agent divin dans les paroles d'Achille, et la mention d'un seul agent, humain et marqué du sceau de la faiblesse, la femme, la captive, la *κούρη* Briséis, est

48 Comme le remarquent les scholies bT il n'est plus question que de *κούρη* et non de *γέρας*.

d'autant plus remarquable que le vers précédemment cité fait écho aux tous premiers vers de l'*Iliade* où la querelle, ἔρις, n'est pas le fait des hommes mais bien celui des dieux, et plus exactement d'un dieu. Alors qu'Achille présente deux sujets unis, Agamemnon et lui-même, dans une première personne du pluriel, le proème présente un duel objet : τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι; (*Il.* I 8). Tout le discours d'Achille est marqué par la prégnance de la première personne, au singulier et au pluriel, et s'attache donc à présenter les agents humains mais aussi à les unir. Le « nous » domine ce passage : il s'agit de reconstituer l'unité du camp achéen face à Hector et aux Troyens. Ce bref discours est à lire en parallèle avec l'échange qu'Achille a avec sa mère au chant précédent : au début du chant XVIII, Thétis se rend auprès d'Achille en deuil et leur dialogue porte sur la réalisation par Zeus du souhait d'Achille. À aucun moment le héros ne mentionne le fait qu'il aurait été trompé par le dieu. Il reprend exactement la formulation de sa mère qui distingue l'exécuteur, Zeus, de celui qui a demandé l'exécution, Achille (*Il.* XVIII 74-75) :

ἔξάυδα, μὴ κεῦθε· τὰ μὲν δὴ **τοῖ** τετέλεσται
ἔκ Διός, ὡς ἄρα δὴ πρὶν γ' εὐχέο χειρᾶς ἀνασχῶν

Parle ouvertement, ne cache rien : cela a été accompli **pour toi**
du fait de Zeus, vraiment comme auparavant tu l'avais prié en levant les
mains.

Même si le rapport entre la prière d'Achille et les accomplissements de Zeus n'est pas présenté de manière polémique, il trouve son expression dans ces deux vers prononcés par Thétis. Le verbe τελεῖν, qui apparaît dès le cinquième vers du premier chant, est un verbe-clé pour la mise en forme du déroulement de l'action de l'*Iliade* et la question de l'agentivité des actions héroïques et divines⁴⁹. Ici, la tension s'articule autour des compléments de τετέλεσται : le datif τοῖ et le syntagme ἔκ Διός. Si l'on suit Chantraine, les deux peuvent être compris comme liés à l'expression de l'agent : « Le datif d'un pronom atone, surtout de la première ou de la seconde personne, souligne la part qu'un personnage prend, dans ses sentiments, au procès verbal. C'est ce que l'on a appelé le datif *éthique* qui n'est jamais indispensable à l'expression de la pensée [...] C'est d'après ce type de datif que s'est développé l'emploi du datif comme complément du verbe passif, d'abord avec l'adjectif verbal ou le parfait »⁵⁰. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'un datif d'intérêt, comme nous avons

49 Voir chapitre 4 (4.2.3).

50 *GH* II §93 et 94.

choisi de le traduire : « Le datif d'intérêt, en général, désigne un objet, ou, le plus souvent, une personne au profit (ou au dommage) de qui le procès se réalise »⁵¹.

Pour ce qui est de ἐκ Διός, il s'agit d'abord d'un syntagme avec une préposition ou plus exactement d'un adverbe qui précise le sens du génitif comme « marquant l'origine » et qui « s'emploie avec des verbes qui n'expriment pas proprement un mouvement »⁵², mais on le trouve aussi « avec un nom de personne qui désigne l'auteur et Chantraine de conclure, en mentionnant nos vers, « avec un passif le complément précédé de ἐκ équivaut, en définitive, à un complément d'agent »⁵³. Comme Chantraine, certains traducteurs s'accordent plutôt pour faire de τοι un datif d'intérêt et de ἐκ Διός le complément d'agent⁵⁴ alors que ceux qui traduisent ἐκ Διός de manière plus nuancée semblent comprendre τοι non comme un pronom personnel mais comme une particule d'emphase⁵⁵ et se passent de les traduire⁵⁶. La réponse d'Achille à Thétis écarte cette possibilité (*Il.* XVIII 79) :

μη̄τερ ἐμή, τὰ μὲν ἄρ μοι Ὀλύμπιος ἐξετέλεσεν

Ma mère, cela vraiment l'Olympien l'accomplit pleinement **pour moi**.

La formulation de Thétis est toutefois plus ambiguë que celle de son fils. Nous pensons qu'elle laisse entendre une coagentivité entre le héros et le dieu : dans la phrase de Thétis nous comprenons le rôle d'Achille comme à la fois celui qui fait la prière et celui qui est particulièrement intéressé dans la réalisation de l'action c'est-à-dire qu'il est celui pour qui l'action a eu lieu et celui par qui elle a commencé, et le rôle de Zeus comme celui qui est à l'origine de la réalisation de l'action. La diction aédique exploite ainsi des possibilités de la langue qui permettent de penser l'*agency*.

Et c'est peut-être précisément cette coagentivité reconnue qui fait qu'Achille, contrairement à Agamemnon, ne remet pas en cause les actions de Zeus. Poursuivant le dialogue autour de la question de son destin et de sa mort précoce, le héros s'attache même à

51 *GH* II §95.

52 *GH* II §139.

53 *GH* II §140.

54 Calzecchi Onesti (Einaudi) : « Poiché t'è stato fatto da Zeus come hai pregato, levando le mani ».

55 DENNISTON 1954 p.537 sq. souligne le fait que les usages de τοι, qui se trouve presque toujours dans les discours dans l'épopée, montrent qu'il doit être identifié avec le datif éthique de σὺ. Il comprend τοι comme une particule emphatique qui implique la présence d'un auditoire, ou plutôt un auditeur unique.

56 Mazon (CUF) : « Tout est arrivé, grâce à Zeus, ainsi que tu le voulais, quand tu demandais, mains tendues au ciel... », Lattimore (University of Chicago Press) : « These things are brought to accomplishment through Zeus: in the way that you lifted your hands and prayed for ».

souligner la communauté de destin entre les dieux et les hommes⁵⁷, en particulier vis-à-vis de l'ἔρις et du χόλος (*Il.* XVIII 107-108) :

ὥς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιο
καὶ χόλος, ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ χαλεπῆναι

Que la discorde, celle qui vient des dieux et celle qui vient des hommes
périsse !

Et la colère, qui jette même le très sage dans la violence.⁵⁸

Remarquons enfin que si un responsable de la colère est bien mentionné dans ce passage, il s'agit d'Agamemnon (*Il.* XVIII 111) :

ὥς ἐμὲ νῦν ἐχόλωσεν ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων

C'est donc ainsi que le prince des hommes Agamemnon m'a mis en
courroux.

Toutefois cette accusation n'est absolument pas reprise au chant XIX. Du point de vue de ses rapports tant avec les dieux qu'avec les hommes, Achille place son discours sous le signe de la conjonction tout comme Agamemnon choisira la disjonction.

Ainsi, au chant XIX, la stratégie d'Achille repose-t-elle sur une réconciliation rapide, avec peu d'explications et justifiée par un choix personnel, νῦν δ' ἦτοι μὲν ἐγὼ παύω χόλον, « mais maintenant, moi, je mets fin à ma colère » (*Il.* XIX 67). De même, le fils de Thétis ne demande à Agamemnon nulle explication : il lui enjoint uniquement de reprendre le combat à ses côtés. Pourtant, l'Atride s'y prend d'une tout autre manière. Comme Achille, son but semble être celui de mettre fin à l'ἔρις et de reconstituer l'unité du camp achéen, mais il le fait d'abord en présentant une justification. Cette justification ne s'adresse pas uniquement à Achille mais à toute l'armée : alors que le discours d'Achille commençait par l'interjection Ἀτρεΐδη, l'Atride, lui, en appelle d'abord au soutien des Danaens, pour ensuite s'adresser plus spécifiquement à Achille : ὦ φίλοι ἥρωες Δαναοὶ θεράποντες Ἄρηος, « Héros danaens, serviteurs d'Arès » (*Il.* XIX 78). Même quand il se met à s'adresser tout à fait explicitement à Achille, au vers 83, il précise bien le rôle qu'ont toujours à tenir les Argiens :

57 Correspondant peut-être à la communauté de destin entre lui-même et sa mère.

58 On remarque dans la traduction de Paul Mazon une volonté délibérée de ne pas considérer ἔρις comme une puissance comme elle peut l'être ailleurs, mais plutôt comme un concept, avec une traduction qui lève toute ambiguïté possible : « et esprit de querelle ».

Πηλεΐδη μὲν ἐγὼν ἐνδείξομαι· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι // σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' γνῶτε ἕκαστος,
 « C'est au fils de Pélée que moi je vais faire mon exposé, mais vous autres Argiens prenez
 votre part, et que chacun connaisse bien mon discours » (*Il.* XIX 83-84). Dans le chapitre
 suivant, nous montrerons l'importance de ce développement argumentatif qui relève de la
 sphère du *συντιθέναι*, liée à la coopération tournée vers la réconciliation d'un camp⁵⁹.

Contrairement au discours d'Achille qui est essentiellement tourné vers l'action et
 refuse de poser la question de la responsabilité *ἀλλὰ τὰ μὲν προτετύχθαι ἐάσομεν ἀχνύμενοί
 περ*, « mais laissons ce qui s'est passé, quelle que soit notre colère » (*Il.* XIX 65),
 Agamemnon souhaite revenir sur cette question. Il en donne clairement la raison : c'est
 parce qu'il a été pris à parti par les Achéens : la responsabilité qui lui a été imputée l'a mis
 dans une situation de *νεῖκος* non seulement vis-à-vis d'Achille, mais vis-à-vis de tous les
 Achéens (*Il.* XIX 85-86) :

πολλάκι δὴ μοι τοῦτον Ἀχαιοὶ μῦθον ἔειπον
 καὶ τέ με νεικείεσκον· ἐγὼ δ' οὐκ αἰτίός εἰμι

Souvent les Achéens m'ont tenu ce discours
 et m'ont querellé : mais je ne suis pas responsable

Il mentionne alors différentes puissances divines mises en cause : Zeus, Moira, Erynis
 et en dernier lieu Atè⁶⁰, puis convoque un épisode mythologique lié à la naissance d'Hérakès
 et à l'envoi d'Atè sur terre. Son discours se conclut par la proposition de cadeaux
 compensatoires, déjà présentée au chant IX. L'étude faite par Dodds de ce passage est
 déterminante en ce qu'elle souligne son importance pour la compréhension de la religion
 homérique, ou plus exactement, pour la mise en évidence des rapports entre les hommes et
 les dieux. Toutefois son argumentation passe essentiellement par une étude de la psychologie
 qui est au fondement de ce type d'expérience. Il reprend en cela Nilsson qui dans son article
 de 1924 développe l'idée que les hommes imputent la responsabilité de leurs actions aux
 dieux seulement quand celles-ci leur échappent, qu'ils ne les reconnaissent plus⁶¹. Or cette

59 Chapitre 4 (4.1.1). Les analyses de Leaf, reprises par Edwards, selon lesquelles cette adresse aux Achéens
 plutôt qu'à Achille est le signe de l'embarras d'Agamemnon ne nous paraissent pas du tout
 convaincantes. C'est précisément la compréhension du verbe *συντιθέναι* qui permet de s'en détacher :
 Agamemnon adresse bien son discours à Achille. S'il en appelle à toute l'armée, ce n'est pas tant par
 nervosité et parce qu'il est dans son tort, que parce qu'il a besoin de l'attention de toute l'armée et de sa
 collaboration active pour rendre son discours de réconciliation et de restauration de l'unité efficace.

60 Sur *Atè* dans les épopées homériques voir WYATT 1982, ARIETI 1988.

61 NILSSON 1924 repris dans NILSSON 1956 p.163 sq. Nilsson y développe l'idée que l'imputation aux dieux
 de ses actes personnels est due à une division de la personnalité, un sentiment d'étrangeté face à l'action
 qui vient d'être accomplie.

notion de psychologie apparaît problématique en ce qu'elle repose sur l'idée d'une séparation nette entre intériorité et extériorité de l'homme. Nous ne suivons pas David Bouvier qui affirme : « l'expérience de l'intériorité renvoie, ici, à la perception d'influences divines et l'on ne saurait procéder à une analyse du comportement des héros sans tenir compte de ces projections qui confondent religion et psychologie »⁶². Cette prétendue confusion entre religion et psychologie est en effet une construction moderne, qui s'appuie notamment sur une compréhension en termes psychologiques des différentes composantes de la personne grecque sur lesquelles peuvent agir les dieux comme le θυμός ou les φρένες, qui remonte au moins à Snell. Or l'étude des actions humaines et divines permet de montrer que les « influences divines » ne sont pas nécessairement à comprendre en termes psychologiques. De plus, l'autre question qui importe à Dodds est celle de la responsabilité morale et juridique telle qu'elle se présente dans ce passage, et la distinction entre l'une et l'autre à l'époque archaïque. Ce problème a été repris par Adkins qui cherche à savoir comment sont déterminés le mérite et la responsabilité dans une société archaïque où Zeus et d'autres puissances contrôlent les actions humaines. Dans son analyse de cette scène, ce qui importe est de savoir en quoi Agamemnon a eu tort⁶³.

Or, la question de la responsabilité est intimement liée à celle de l'action. Dans une réflexion sur les agentivités humaine et divine dans la narration épique, ce qui nous intéresse ici n'est pas la responsabilité en soi mais les différents agents convoqués, et de quelle manière ils le sont, pour rendre compte de l'action d'Agamemnon. En cela, la manière qu'a Dodds de prendre en compte ces différentes puissances nous paraît insuffisante en ce qu'il les met chacune sur un plan différent : « l'*atè* chez Homère n'est pas un agent personnel [...] L'*atè* est toujours, ou presque toujours, un état d'âme – un obscurcissement une perturbation momentanée de la conscience normale »⁶⁴. Le fait qu'elle soit présentée comme la fille de Zeus est d'après lui à comprendre comme une allégorie⁶⁵. Les autres agents mentionnés sont en revanche élevés au rang de « puissances ». Il y a d'abord Zeus « l'agent mythologique »⁶⁶, puis Moira qui pour l'auteur n'est pas une « déesse personnelle » (à orthographier avec une majuscule). Il comprend cette figure comme étant le destin, la portion qui échoit à chacun. Mais Agamemnon en fait toutefois un « agent », franchissant ainsi « le premier pas qui mène à sa personnification ». Dodds fait enfin l'hypothèse que

62 BOUVIER 2002 p.419. Le reproche qu'il fait à Dodds étant uniquement de « systématiser ses affirmations ».

63 ADKINS 1960 p.50-52. Le tort d'Agamemnon a été de mal prévoir l'effet désastreux qu'aurait pour l'armée achéenne la défection d'Achille. Son erreur n'est pas d'ordre moral mais d'ordre militaire. Et elle doit être réparée.

64 DODDS 1977 p.15.

65 DODDS 1977 p.17.

66 DODDS 1977 p.16.

Erinys soit « l'agent personnel qui assure l'accomplissement d'une *moira* ». On remarque une volonté d'articuler ces puissances, de rendre compte du type de lien entre les unes et les autres. Cette distinction est reprise presque mot pour mot par Henk Versnel⁶⁷. C'est aussi une démarche qui caractérise les études sur les puissances destinales et leurs relations avec les dieux dits personnels sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Le discours d'Agamemnon est articulé en deux parties : l'une consiste à proprement parler en des excuses, tandis que l'autre est un court récit qui fonctionne comme un argument pour que de telles excuses soient acceptées.

3.3.1.1 Plaidoyer pour des excuses

À l'instar de Dodds, Henk Versnel commence également une partie centrale de son ouvrage *Coping with the gods*, le deuxième chapitre « The Gods » avec l'étude de ce passage⁶⁸. Il est en effet à ses yeux représentatif de ces « inconsistencies », ces incohérences, de la religion grecque qui sont une préoccupation ancienne de l'auteur qui a publié en 1990 et 1993, deux volumes intitulés *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, où il s'attache à montrer le caractère anti-systématique de la religion grecque⁶⁹.

Tout en reprenant de Dodds l'importance de la dimension psychologique d'une telle présentation, il y ajoute une dimension tout à fait déterminante pour la compréhension de cette scène : le fait qu'il s'agisse d'excuses présentées par Agamemnon à Achille ou, en anglais, « a plea for excuses », ce qui l'amène à faire référence à l'article d'Austin de 1971 qui porte ce titre. Dans cet article, Austin propose d'examiner les justifications ou les causes que l'on donne à l'action afin de définir l'*agency* de manière plus satisfaisante. On pourra ainsi mieux comprendre ce que veut dire « X a fait A » ou « X parce qu'il a fait A est responsable de B ». Comprendre les excuses, c'est comprendre la diversité des modes d'action. De même, cet article permet de bien souligner que le fait de présenter des excuses ne signifie pas nier

67 « the core of the problem lies in the conjunction of three dissimilar agents : one personal “mythological” god, (Zeus) who in the *Iliad* generally exercises his supreme power in an arbitrary – at least inscrutable – way, betraying some interest in the execution of justice exclusively in punishing perjurer, and those who wrong suppliants and *xenoi*. The second actor on this stage began her career as a non-personnal principle representing 'one's portion or share' developing into 'that which is destined to be', often translated as 'one's fate'. She is often pictured as an independent deified personification and so she seems to be here, witness her position in between two personal agents and joining theses partners in a common action. The third is a demonic authority prosecuting and punishing a person guilty of the specific transgressions just mentioned, and thus introducing the element of personal culpability as opposed to the ambivalent rule of the highest god and the arbitrary, but mostly negative, actions of Moira » (VERSNEL 2011 p.165-166). Nous soulignons.

68 « Chapter II. (the gods) examines the implications and complications of the well-known Greek tendency to attribute sudden changes in human life, either fortunate or, more often, catastrophic ones, to the interference of a supernatural power under the name of Zeus or anonymously referred to as 'the gods' or 'the god' » (VERSNEL 2011 p.7).

69 « the persistent and pervasive *lack of consistency* in expressions concerning divine causation of good and evil in archaic and early classical literature » (VERSNEL 2011 p.162).

que l'on est l'auteur de l'action mais amener son interlocuteur à prendre en compte la complexité et la variété des agents. Ainsi, quand Dodds établit une distinction nette entre action et intention : « Agamemnon ne nie assurément pas sa responsabilité juridique, puisque à la fin de son discours il offre des compensations à ce titre précisément [...] La justice grecque, à ses débuts, ne tient pas compte de l'intention, c'est l'action qui compte »⁷⁰. Toutefois, le recours de Versnel à cet article reste trop superficiel : pour lui, le fait qu'il s'agisse d'excuses est un argument pour proposer une analyse du discours d'Agamemnon à un niveau psychologique : « On a psychological level, then, blaming a divine power is a device for simultaneously acknowledging one's own acts as errors *and* attributing the cause of it all to another agent. From a functionalistic perspective I would suggest we understand references to “the god”, “the gods”, and particularly *ate* in such expressions as devices to facilitate such a “double entendre”. Albeit not releasing the offender from his responsibility and his duty to redress it, this excuse formula may help both to save his face and to open up avenues in the social process of reconciliation »⁷¹. La « surdétermination » pointée par Dodds est, selon Versnel, d'ordre psychologique, et il appuie cette affirmation sur son interprétation de sources ultérieures : « In the Hellenistic and Roman periods this type of potentially inconsistent blame attribution proliferates »⁷². Selon lui, les agents désignés par le héros sont là pour recevoir le blâme des actions qui ont été accomplies sous l'effet de cette *atè* (« blame targets »). Il accorde toutefois son importance à cette « façon de parler » en ce que la stratégie suivie par Agamemnon peut apporter des indices sur l'action et la causalité telles qu'elles pouvaient être comprises dans le monde grec. Puisque les excuses d'Agamemnon ne sont nullement remises en cause, on peut considérer ses arguments comme acceptables pour ses interlocuteurs. Or ces excuses reposent sur la dimension de coaction ou de « co-operation », pour reprendre le terme de Versnel, entre Zeus, Moira et Erynys : « they are depicting as acting together in putting wild *ate* in Agamemnon's mind »⁷³. Versnel dégage trois agents et un agent « instrumental » : « We thus see three different agents — a more or less personal supreme god (Zeus), Fate (Moira) “that what is destined for a person”, and a personalized principle of retaliation (Erinys) — in paratactic co-operation sending the instrumental agent *ate*, which/who after meeting the other three in the central niche “theos” steals this predicate and the show and continues her life as a personal divine actor »⁷⁴. Ainsi pour Versnel cette multiplicité d'agents sert à faire retomber le blâme sur les puissances divines. Il faut remarquer que l'analyse proposée par Versnel

70 DODDS 1977 p.13.

71 VERSNEL 2011 p.170.

72 VERSNEL 2011 p.171.

73 VERSNEL 2011 p.164.

74 VERSNEL 2011 p.178.

permet de résoudre l'apparente incohérence dans la présentation des agents et de la réduire à l'expression de la mauvaise foi humaine. Il n'y a là, selon lui, aucune expression d'une croyance religieuse mais une accumulation de « blame targets » qui ne serait rien d'autre qu'une façon de parler.

L'article d'Austin est bien plus subtil dans son analyse des procédures d'excuses. Nous nous proposons de le reprendre afin d'analyser, de la manière dont il y invite, les excuses du héros achéen. Il s'agit bien ici non d'une justification de l'action mais d'un rejet, qu'il soit partiel ou total, de responsabilité. Agamemnon reconnaît bien qu'il est l'auteur des faits que les Achéens lui imputent, même si Achille s'est gardé de le faire explicitement. On note l'utilisation du pronom *αὐτός*, souligné par Catherine Darbo-Peschanski, par lequel Agamemnon reconnaît être pleinement agent de cet acte⁷⁵. C'est une des particularités de cette scène : les autres scènes de l'*Iliade* qui font état d'une coagentivité humaine et divine, et sur lesquelles nous reviendrons pour certaines, sont décrites comme telles uniquement par l'aède. On trouve au contraire des exemples où la responsabilité du dieu, seule et unique est pointée du doigt. C'est par exemple le cas d'Ajax au chant XXIII de l'*Iliade* qui impute sa chute et sa défaite lors de la course à pied à la préférence accordée par Athéna à Ulysse (*Il.* XXIII 782-783). Les seules excuses qui sont comparables, et n'ont, à notre connaissance, pas été comparées, sont celles que Phémios présente à Ulysse au chant XXII de l'*Odyssee*. Nous y reviendrons⁷⁶. Suivre Austin permet de montrer quelles sont les qualifications de l'action et son contexte qui permettent la défense d'Agamemnon. Le héros, refusant la qualification juridique d'*aitios*, mais nullement celui d'acteur, reporte l'*aitia* sur les agents divins⁷⁷. « C'est bien la plupart du temps, pour échapper à la responsabilité, ou à l'entière responsabilité, que nous faisons des excuses [...]. Mais en fait, « responsabilité » ne semble pas non plus vraiment approprié dans tous les cas. Je ne soustrais pas exactement ma responsabilité quand

75 Pour Catherine Darbo-Peschanski, dans la structure de l'acte réparti qui caractérise l'action iliadique, le pronom *αὐτός* désigne celui qui actualise l'action, qui est passé à l'acte sans avoir nécessairement choisi le contenu de cet acte. Sur le pronom *αὐτός* voir également ILDEFONSE 2014. Dans cette analyse Frédérique Ildefonse reprend l'analyse de Catherine Darbo-Peschanski (DARBO-PESCHANSKI 2008) et affirme qu'un dieu intervient toujours dans le processus causal des actions humaines. Dans ces conditions, *αὐτός* ne peut exprimer qu'un sujet affirme son exclusivité dans l'action. Ce à quoi vient s'opposer *αὐτός* n'est donc pas l'intervention des dieux mais un processus qui est selon elle majoritaire dans les actions iliadiques : celui de la délégation. La délégation ne recouvre pas tout à fait la notion d'« acte réparti » telle qu'elle est définie par Darbo-Peschanski. Pour Frédérique Ildefonse, quand un dieu ou un homme souhaite réaliser une action, il la fait souvent faire par une tierce personne. Lorsque ce n'est pas le cas et qu'il l'accomplit lui-même, il souligne cette exceptionnalité en utilisant l'adverbe *αὐτός*.

76 Voir chapitre 5.

77 Au sujet de cet adjectif voir DARBO-PESCHANSKI 1997 : elle montre que dans la littérature archaïque ce terme est ambivalent puisqu'il désigne à la fois celui qui assigne la part et celui qui la prend. Sans avoir encore un sens juridique, il est toujours, d'après l'auteur, convoqué pour son ambiguïté, dans des situations où l'attribution et la répartition des parts fait problème, comme dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Voir aussi DARBO-PESCHANSKI 2007 notamment p.313-334.

je plaide la maladresse ou le manque de tact, ni, souvent, quand je plaide avoir fait quelque chose contre mon gré, ou à contrecœur, et encore moins quand je plaide n'avoir pas eu le choix étant donné les circonstances ; dans ce cas j'étais contraint et j'ai une excuse (ou une justification), mais je peux néanmoins assumer ma responsabilité »⁷⁸. Agamemnon ne cherche pas à faire porter le blâme sur la divinité mais bien plutôt à associer à son action les puissances divines qu'il cite. Les excuses ne portent pas sur les questions de liberté ou de responsabilité mais sur celles de la définition de l'action et de l'agentivité. En l'occurrence une coagentivité complexe. La particularité de l'action décrite ici, que Dodds montre bien, est qu'elle n'est pas uniquement le résultat d'une action divine mais plus exactement d'une intervention divine sur une des composantes de la personne du héros. Il s'agit, dans ce cas, des *phrenes*, et Dodds rapproche ce schéma de l'insufflation du *menos*. C'est-à-dire que l'agent humain est bien physiquement impliqué dans l'action en même temps que le dieu et par le même mouvement que lui. Il est intéressante de noter chez les deux auteurs la question de la distance par rapport à ce qui serait une norme : Dodds s'attache à souligner « la différence entre les actes normaux et les actes accomplis dans un état d'*atê* »⁷⁹, ce qui fait écho à l'affirmation d'Austin : « Étudier les excuses, c'est étudier les cas où s'est produit quelque anomalie ou échec »⁸⁰. Cet écart par rapport à l'action normale est en fait ce qui caractérise l'action héroïque.

3.3.1.2 Le chant d'Agamemnon

Il est primordial de noter qu'Agamemnon a une manière toute particulière de présenter ses excuses et de mettre en exergue la répartition d'agentivité à l'œuvre dans ses actions. Il le fait en rapportant un épisode mythologique, ce qui est unique dans l'*Iliade* : les quelques récits mythologiques amorcés dans l'épopée sont soit le fait de l'aède, soit le fait des dieux – au premier chant, quand Achille rappelle la révolte des Olympiens contre Zeus et l'intervention de Thétis, c'est précisément parce que cette dernière le lui a raconté. Avant même de commencer son récit, Agamemnon se place dans une posture particulière, il fait mention de sa blessure et donc de son impossibilité à prendre la parole comme un chef. Cette posture est unique dans l'*Iliade* ; Edwards fait remarquer que la procédure normale de prise de parole n'est pas suivie, ce qui a donné lieu à des divergences d'interprétation⁸¹. Sa lecture nous semble tout à fait convaincante. Selon lui, il faut comprendre qu'Agamemnon non seulement reste à sa place et ne vient pas au milieu, *αὐτόθεν ἐξ ἔδρης, οὐδ' ἐν μέσσοισιν ἀναστὰς* (*Il. XIX 77*), comme c'est normalement le cas pour celui qui prend la parole devant

78 AUSTIN 1994 p.142-143.

79 DODDS 1977 p.17.

80 AUSTIN 1994 p.141.

81 EDWARDS 1991 *ad loc.*

l'assemblée, ἔσταότος, mais encore qu'il reste assis. C'est la raison pour laquelle il se permet de demander aux Achéens d'avoir une attitude particulière, encore plus coopérative que s'il se tenait debout et avait une voix efficace. En effet, cette posture particulière donne l'occasion à Agamemnon de placer son intervention sous le signe de l'adjectif λιγύς (*Il.* XIX 82). Si l'adjectif peut renvoyer chez Homère aux hérauts et aux orateurs, Cléo Carastro a montré qu'il est aussi lié à la voix des Sirènes et à la Muse, donc à l'aède⁸². Celui qui a une voix qui relève de la sphère du λιγύς est celui dont la parole exerce une emprise sur l'auditoire⁸³. Agamemnon aimerait que sa parole ait une telle portée. Dans la mesure où l'adjectif peut être utilisé pour qualifier des prises de paroles publique, il fonctionne pour décrire le type de parole que l'on pourrait attendre d'Agamemnon ; toutefois, il renvoie également à un autre univers, celui de la parole non seulement efficace mais médusante. Il fonctionne comme un embrayeur qui prendra tout son sens quand Agamemnon fera de son discours un chant théogonique et mythologique.

Par ailleurs, l'Atride place son discours sous le signe du συντιθέναι. Il ne s'agit pas seulement d'une stratégie de réconciliation plus globale que ne le serait celle d'Achille. Agamemnon demande aux Achéens de réagir face à son discours de la même manière que Pénélope au chant de Phémios au premier chant de l'*Odyssée*. Il leur demande ainsi de comprendre la portée de son discours mais aussi de l'aider à ce qu'il soit rendu effectif, de faire de son discours une véritable performance⁸⁴.

Surtout, le début de l'intervention d'Agamemnon présente une grande proximité avec le proème de l'*Iliade*⁸⁵. Tout d'abord, et cela n'a pas été suffisamment souligné, le thème en est le même : il s'agit de la colère d'Achille et en particulier de la querelle entre les deux héros achéens et de la raison divine de cette colère. Cette origine divine est présentée selon la même structure dialogique (*Il.* XIX 87-92) :

ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς,
οἳ τέ μοι εἶν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβalon ἄγριον ἄτην,
ἦματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων.
ἀλλὰ τί κεν ῥέξαιμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾶ.
πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἥ πάντας ἀᾶται,

82 CARASTRO 2006 p.118-119 : « par son chant, le poète se réclame de l'aigu » p.119. Nous pensons en effet qu'il faut aller plus loin que la définition « clear and loud, easily heard and understood » (KAIMIO 1977 p.42-47) et considérer que la connotation sonore de cet adjectif est la même, qu'il s'agisse d'un son humain, animal ou divin.

83 CARASTRO 2006 chapitre IV « Le chant des Sirènes » p.101-140.

84 Voir à ce sujet le chapitre 4 (4.2.3).

85 On note que Edwards décrit la structure tripartite de l'intervention d'Agamemnon en en dégagant « a short proem » (EDWARDS 1991 *ad loc*).

οὐλομένη...

Mais c'est Zeus, le Destin et Érinys qui marche dans les brumes,
 qui m'ont à l'assemblée jeté dans l'esprit une folie sauvage,
 le jour où **moi en personne** j'ai privé Achille de sa part d'honneur.
 Mais qu'aurais-je pu faire ? Le dieu mène tout à terme.
 C'est la fille aînée de Zeus, Folie, qui rend fous tous les hommes,
 maudite...

Dans le discours d'Agamemnon, le passage du plan humain au plan divin se caractérise par un changement dans le formulaire utilisé. La colère d'Achille est alors présentée par Agamemnon sous une forme proche de celle utilisée par l'aède au tout début du poème. Tout d'abord, un agent divin, Atè, est mis en position centrale, tout comme Zeus dans le proème. Le verbe ici utilisé est *τελευτᾶν* alors que l'on trouve *τελεῖν* dans le proème, deux variantes du même verbe avec une suffixation différente⁸⁶. D'autre part, la deuxième partie du verbe est problématique et a donné lieu à de nombreuses leçons⁸⁷ et on pourrait penser à une contamination ou un doublon métrique entre *τελευτᾶν* et *τελεῖν* puisque le verbe *διατελευτᾶν* – s'il faut bien retenir cette leçon et comprendre qu'il s'agit d'une tmèse – semble être un hapax alors que *διατελεῖν* est attesté. Le vers 5 du chant I et le vers 90 du chant XIX ont par ailleurs une structure métrique très proche, avec une coupe trochaïque, et des sonorités après la coupe qui se répondent. Surtout, la suite de cette réponse rappelle elle aussi la suite du proème : l'expression *Διὸς θυγάτηρ* suit l'interrogative alors que le proème mentionne *Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός*. On note également la présence du participe *οὐλομένη* (*Il.* XIX 92) en début de vers qui ne peut que rappeler l'imprécation adressée par l'aède à l'encontre de la colère d'Achille au deuxième vers du premier chant de l'*Iliade*. Ce participe n'apparaît qu'à quatre reprises dans cette épopée⁸⁸. Il faut remarquer enfin la présence de la forme interrogative et de la relative de temps, qui, dans les deux cas, porte sur la même journée, celle où a commencé la colère d'Achille.

86 *DELG* s.v. *τέλος*.

87 La plus répandue, que nous reproduisons comprend *διὰ* en préverbe et constitue donc une variante par rapport aux nombreux usages de *τελεῖν* et *διατελεῖν* dans l'épopée. L'autre version donne *θεοὺς διὰ πάντα τέτυκται*. Aux différentes leçons correspondent des interprétations divergentes sur l'identité du *θεός* : s'agit-il de Zeus, d'Atè, ou d'un dieu indéterminé, ou encore de l'ensemble des dieux comme le suggère la lecture *θεοῦς* (voir la discussion dans VERSNEL 2011 p.176-177) ? Selon Leaf il ne peut s'agir d'Atè : « Ce n'est pas l'avis de Leaf : « *θεός*, divine power, is not to be taken as identical with “*Ἄτη*” » (LEAF 1900 *ad loc.*). L'usage du verbe *τελευτᾶν* constitue selon nous un argument fort en faveur d'une identification de *θεός* à Zeus.

88 *Il.* I 2, V 876, XIV 84, XIX 92. Il est plus présent dans l'*Odyssee* mais son emploi y est plus varié puisqu'il n'apparaît pas toujours en apposition en début de vers comme c'est le cas dans l'*Iliade* : *Od.* IV 92, X 394, XI 410, XI 555, XV 344, XVII 287, XVII 474, XVII 484, XVIII 273.

<i>Il. XIX 87-92</i>	<i>Il. I 1-9</i>
<p>ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς, οἳ τέ μοι εἰν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβαλον ἄγριον ἄτην, <u>ἤματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων.</u> ἀλλὰ τί κεν ρέξαιμι; <u>θεὸς διὰ πάντα τελευτᾶ.</u> πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη, ἥ πάντας ἅαται, <u>οὐλομένη</u></p>	<p>μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος <u>οὐλομένην</u>, ἥ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν οἰωνοῖσι τε πᾶσι, <u>Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,</u> <u>ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε</u> <u>Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.</u> <u>τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἕριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;</u> <u>Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός</u></p>

Tableau 1 : éléments de comparaison entre la réplique d'Agamemnon et le proème de l'*Iliade*

D'une certaine manière, Agamemnon propose une *Iliade* concurrente, une épopée qui n'aurait pas pour thème la colère d'Achille causée par Apollon, mais la folie d'Agamemnon causée par Zeus. Agamemnon propose un autre μῦθος : il ne veut plus entendre celui que les Achéens ont tenu à son encontre souvent. Après une première partie fondée sur une présentation problématique des agentivités humaines et divines, Agamemnon se lance dans une description d'Atè qui rappelle plus le style théogonique, avec des notations généalogiques comme πρέσβα Διὸς θυγάτηρ, « la fille aînée de Zeus », et la description de son apparence (*Il. XIX 92-93*) puis dans la narration d'un épisode qui n'est pas sans rappeler la tromperie d'Héra du chant XIV de l'*Iliade*. Au chant XIV en effet, Héra se fait aider d'Hypnos, de Philotès et d'Himeros placés sur le ruban d'Aphrodite⁸⁹ comme elle semble ici secondée par Atè. Surtout, c'est la volonté souveraine que Zeus souhaite imposer sur tous les autres dieux⁹⁰ qu'Héra s'attache à mettre en péril dans les deux épisodes. La narration d'Agamemnon passe, pour ainsi dire, de l'*atè* à l'*apatè*⁹¹. C'est bien, une tromperie d'Héra qui est liée au déchaînement de l'*atè* (ἀπάτησεν⁹²). Pour Adkins, la fonction d'Atè dans cet épisode est comparable à celle de Hypnos au chant XIV⁹³. Alors que δολοφροσύνη se trouve seulement dans ce chant (aux vers 97 et 112), l'adjectif δολοφρονέουσα, que l'on trouve au vers 106 du chant XIX, n'apparaît qu'à trois autres occurrences dans l'*Iliade*, dont trois se

89 Voir chapitre 2 (2.2.1).

90 *Il. XIX 101* : κέκλυτέ μεν πάντες τε θεοὶ πᾶσαι τε θεάιναι.

91 EDWARDS 1991 p.249 : « Hesiod keeps Ἄτη and Ἀπάτη apart (*Theogony* 224, 230) but R.D. Dawe, *HSCP* 72 (1968) 100-1 is convinced the Greeks would see an etymological connexion ».

92 *Il. XIX 97*.

93 ADKINS 1960 p.51.

trouvent au chant XIV⁹⁴. Un autre rapprochement avec cette scène peut être fait en ce qu'elle rapporte la concurrence entre deux des descendants humains de Zeus. Les amours de Zeus sont un thème absent de l'*Iliade*, sauf dans cet épisode rapporté par Agamemnon et dans les paroles de Zeus lors de la *Dios apatè* : Agamemnon évoque la naissance d'Héraklès, fils d'Alcmène et celle d'Eurysthée, descendant de Persée, lui-même fils de Zeus et de Danaè. Or Zeus parle de ses amours avec ces deux mortelles, respectivement aux vers 323 et 319 du chant XIV. Cette histoire divine d'amour et de jalousie n'est pas non plus sans rappeler les amours d'Arès et d'Aphrodite, chantés par Démodocos, l'aède phéacien de l'*Odyssée* (*Od.* VIII 266-369).

Alors que le thème épique avait été amorcé par Achille qui prévoyait que cette querelle deviendrait objet de souvenir pour les Achéens (*ἀὐτὰρ Ἀχαιοὺς // δηρὸν ἐμῆς καὶ σῆς ἔριδος μνήσεσθαι ὄϊω*, « mais les Achéens // longtemps se souviendront de la querelle entre toi et moi, je le pense » – *Il.* XIX 63-64), ce motif est pleinement assumé par Agamemnon. L'Atride ne cherche pas tant à se mettre sur le même plan que Zeus, comme on a pu l'affirmer⁹⁵, que sur le même plan que l'aède⁹⁶. Ce que propose Agamemnon, c'est une épopée dont il serait le héros. Car le propre du héros épique est bien d'être aux prises avec les dieux : si l'on chante la colère d'Achille, c'est parce qu'elle est aux prises avec la volonté de Zeus. C'est parce qu'elle rend problématique le lien entre agir humain et agir divin. Agamemnon, par l'intermédiaire de la figure d'Atè, se place sur le même plan dans cette épopée dont il veut se faire l'aède. La coagentivité entre hommes et dieux est caractéristique des actions épiques et la forme épico-théogonique du discours d'Agamemnon permet au poète de souligner d'une manière synthétique le caractère structurant de ce partage d'agentivité.

Le plaidoyer d'Agamemnon montre bien que les interventions divines n'ont pas pour conséquence la passivité des hommes. Elles sont le lieu d'une collaboration entre hommes et dieux, dont les agents humains sont conscients, même s'ils n'en perçoivent pas nécessairement tous les détails ni tous les enjeux. Le fait que les interventions des dieux puissent se faire par l'intermédiaire d'une actions sur les composantes de la personne, qu'il s'agisse d'insuffler la vigueur, *μένοος*, ou même d'« implanter » des chants (*Od.* XXII 347) invite à reconsidérer les notions mêmes d'intériorité et d'extériorité.

94 *Il.* III 405, XIV 197, 300, 329.

95 En particulier ADKINS 1960 p.50. David Bouvier a montré que le parallèle n'était pas satisfaisant puisque Zeus, dans son égarement, n'a lésé personne d'autre que lui, alors que le problème d'Agamemnon est qu'il a lésé Achille, BOUVIER 2002 p.419-420.

96 LEAF 1900 *ad loc.* « It will be seen that the doings and even the very words of the gods are narrated by an actor in the story; elsewhere they are told only by the poet himself, who knows them of course by direct inspiration »

3.3.2 Le premier, le deuxième, le troisième : la mort de Patrocle

Un autre épisode est particulièrement propice à l'étude des coagentivités humaine et divine : il s'agit de la mort de Patrocle. Agents divins et humains s'y succèdent pour mettre fin à la vie du héros et c'est le héros lui-même qui souligne cette dimension auprès d'Hector qui se glorifie de l'avoir tué. Le motif est donc différent de celui des excuses d'Agamemnon : agents humains et divins y agissent successivement, chacun consciemment et de son propre gré.

Le récit de la mort de Patrocle, qui s'étend des vers 684 à 867 du chant XVI est marqué par un grand nombre d'adresses directes au héros à la deuxième personne⁹⁷. Après la mort de Sarpédon, l'attention se porte sur les actions de Patrocle. Or la phrase d'ouverture de cet épisode se caractérise par une qualification du fils de Ménétiος par l'adjectif *νήπιος* (*Il.* XVI 686) qui vient souligner l'erreur commise par le héros, son manque de discernement. Le poète semble déjà s'adresser au héros lui-même, même s'il s'agit d'un nominatif et non d'un vocatif. Il paraît annoncer l'adjectif *νήπιε* par lequel Hector s'adressera à Patrocle mourant (*Il.* XVI 833). La première adresse directe à Patrocle se trouve aux vers 692-693 :

ἐνθα τίνα πρῶτον τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξας
Πατρόκλεις, ὅτε δὴ σε θεοὶ θάνατονδ' ἐκάλεσαν;

Alors qui fut le premier, qui fut le dernier que tu dépouillas
Patrocle, quand vraiment les dieux t'appelèrent à la mort ?

Puis, au vers 744, c'est la phrase introductive au discours de Patrocle qui est à la deuxième personne (*Il.* XVI 744) :

τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφησ Πάτροκλεις ἵππευ

Et, railleur, tu lui dis, Patrocle aux chevaux⁹⁸

On trouve la même formule cent vers plus loin (*Il.* XVI 843) :

τὸν δ' ὀλιγοδρανέων προσέφησ Πάτροκλεις ἵππευ

97 On en trouve deux autres dans le chant qui précède le début à proprement parler de la mort de Patrocle : au vers 20 et au vers 584.

98 Sur l'épithète « marquée » *ἵππευ* voir la traduction commentée de Pierre Judet de La Combe (à paraître).

Et, à bout de force, tu lui dis, Patrocle aux chevaux

Cet usage de *πρόσφημι* à la deuxième personne du singulier n'apparaît qu'au chant XVI et toujours pour Patrocle, la troisième occurrence de ce vers se trouvant au vers 20 de ce chant. On trouve également une deuxième personne dans un vers qui décrit une action guerrière du héros (*Il. XVI 754*) :

ὦς ἐπὶ Κεβριόνη Πατρόκλεις ἄλσο μεμαώς

De même, sur Cebrion, Patrocle, tu sautas, enragé

De même, le moment charnière, celui du quatrième assaut qui marque l'intervention d'Apollon et le terme de la vie de Patrocle, est introduit par une autre apostrophe (*Il. XVI 787-788*) :

ἐνθ' ἄρα τοι Πάτροκλε φάνη βιότοιο τελευτή·
ἦντετο γάρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῇ ὕσμίνῃ

Alors vraiment, Patrocle, arriva le terme de ta vie :

Car Phoibos vint face à toi, dans la puissante mêlée

Après cet assaut, la situation de Patrocle face à Hector est encore décrite par une apostrophe (*Il. XVI 812-813*) :

ὅς τοι πρῶτος ἐφῆκε βέλος Πατρόκλεις ἵππευ
οὐδ' ἐδάμασσ'

Et d'abord il te frappa de son trait, Patrocle aux chevaux,
mais ne te dompta pas.

Ainsi, comme le souligne Elizabeth Block, les apostrophes faites à Patrocle suffisent à résumer les grands traits de son *aristeia* et de sa mort⁹⁹. Ces apostrophes et passages à la deuxième personne sont généralement analysés en termes de dramatisation et d'expression de la sensibilité du poète envers le personnage. Irene de Jong relève l'importance que les

⁹⁹ BLOCK 1982 p.17.

scholiastes ont accordée aux apostrophes¹⁰⁰. Selon les scholies, ces apostrophes sont liées à l'expression des sentiments personnels du poète envers les personnages, en général de la compassion. Ainsi la scholie bT à 692-693, ἡδίσται αἱ ἀποστροφαι τῷ ποιητικῷ εἶδει. ἄλλως τε καὶ αἰεὶ προσπάσχει ὁ ποιητῆς τῷ Πατρόκλῳ, « les apostrophes sont très plaisantes pour la forme poétique, en particulier à chaque fois que le poète éprouve de la compassion envers Patrocle ». De même la scholie bT au vers 787 : ἡ ἀποστροφή σημαίνει τὸν συναχθόμενον, « L'apostrophe est un signe de condoléance ». De Jong souligne la manière dont la scholie utilise elle-même l'apostrophe pour décrire la puissance émotionnelle de ce procédé¹⁰¹. Elle se range à cet avis et n'aborde pas l'apostrophe du narrateur aux héros d'un point de vue narratologique, alors qu'une telle étude aurait pu être fort profitable¹⁰². L'autre tendance interprétative concernant ces apostrophes consiste à en faire une convention, liée à la technique de composition orale¹⁰³. Adam Parry s'oppose à cette dernière opinion mais s'attache également à préciser la première¹⁰⁴ : il souligne le fait que les trois personnages régulièrement apostrophés dans les épopées homériques, à savoir Ménélas¹⁰⁵, Patrocle¹⁰⁶ et Eumée¹⁰⁷, ont des caractéristiques particulières¹⁰⁸. Ce sont des personnages sensibles, dignes de la sympathie de l'auditoire¹⁰⁹, que ces apostrophes permettent de provoquer, mais aussi qui jouent un rôle déterminant dans l'action épique tout en représentant des doubles des grands héros que sont, respectivement, Agamemnon, Achille et Ulysse. Des doubles dignes de sympathie, d'une certaine manière. Mais cette approche ne se distingue pas de manière radicale des commentaires anciens.

Néanmoins, une des occurrences particulièrement significative permet d'en dire plus sur ces apostrophes adressées à Patrocle. Il s'agit précisément de la seule adresse sur laquelle s'arrête Irene de Jong, celle qui prend la forme d'une question¹¹⁰. Car cette adresse particulière peut se rapporter à un autre type d'adresse que l'on trouve dans l'épopée : les questions

100 DE JONG 1989 p.12-13.

101 σοὶ γάρ, ὦ Πάτροκλε, τῷ οὕτως ὑπ' Ἀχιλλέως ἀγαπωμένῳ, τῷ πᾶν εἰς σωτηρίαν τῶν Ἑλλήνων πραγματευσαμένῳ, τῷ Νέστορος φιλοπόνῳ ἀνασχομένῳ, τῷ Εὐρύπυλον φιλοστόργως ἰασαμένῳ, τῷ ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων δακρύσαντι καὶ τὸν σκληρῶς διακείμενον Ἀχιλλέα πείσαντι, τῷ κατὰ τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς τὴν ἔξοδον κατορθώσαντι. ταῦτα πάντα ἔνεστιν ἐπαναφέροντας ἐπὶ τὴν ἀποστροφήν ὄραν τὸ ἐν αὐτῇ περιπαθές, « Avec toi, Patrocle, qui étais si aimé d'Achille, qui t'es exercé pour le salut des Grecs, qui as patiemment supporté Nestor, qui t'es occupé avec tendresse d'Eurypylè, qui as pleuré sur les Grecs, qui as persuadé l'inébranlable Achille, qui, au prix de ta propre vie, as tracé une sortie. Toutes ces choses, si on les rapporte à l'apostrophe, on peut voir que cette dernière est très pathétique ».

102 DE JONG 1989 p.45.

103 Voir notamment EFFE 1983 p.77.

104 PARRY 1972.

105 *Il.* IV 127, 146 ; VII104 ; XIII 603 ; XVII 679, 702 ; XXIII 600.

106 *Il.* XVI 20, 584, 692 sq., 744, 754, 787, 812, 843.

107 *Od.* XIV 55, 165, 360, 442, 507 ; XV 325 ; XVI 60, 135, 464 ; XVII 272, 311, 380, 512, 579 ; XXII 194.

108 Il y a deux autres occurrences dans l'*Iliade* : Melanippos en XV 582 et Achille en XX 2.

109 PARRY 1972 p.15. Voir l'article de Block qui reprend ces arguments et y ajoute les notes qui manquent à l'article de Parry, publié à titre posthume : BLOCK 1982.

110 DE JONG 1989 p.49.

posées aux Muses dont certaines ont en effet le même formulaire que la question posée à Patrocle^{III} : ἔνθα τίνα πρῶτον τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριζαν/ἐξενάριζεν, aux vers 703 du chant V et 299 du chant XI. De Jong souligne la fonction expressive d'une telle question^{II2} et en rejette la dimension cognitive : il ne s'agit pas d'une demande d'information mais d'une manière de mettre en valeur une scène. Cette dimension est évidemment présente et ne manque pas de rappeler la dimension émotionnelle pointée par d'autres critiques, mais elle nous paraît insuffisante.

En effet il ne s'agit pas seulement d'une héroïsation de Patrocle, mais d'une manière de faire de lui un des destinataires de la narration épique, au même titre que la Muse et que les auditeurs du poème. Or il se trouve que Patrocle va ensuite prendre la parole et dire à son tour les circonstances qui ont conduit à sa défaite et à son trépas. La réponse de Patrocle à Hector qui se glorifie de l'avoir tué peut être lue comme une réponse à une question qui serait non pas « Alors qui fut le premier, qui fut le dernier que tu dépouillas // Patrocle, quand vraiment les dieux t'appelèrent à la mort ? » mais plutôt « Alors qui fut le premier, qui fut le dernier qui te dépouilla // Patrocle, quand vraiment les dieux t'appelèrent à la mort ? ». Patrocle avait répondu par ses actions guerrières à la question posée par le poète au début de son aristie, il prend la parole au même titre que le poète au moment de mourir (*Il.* XVI 844-854) :

ἤδη νῦν Ἑκτορ μεγάλ' εὐχεο· σοὶ γὰρ ἔδωκε
 νίκην Ζεὺς Κρονίδης καὶ Ἀπόλλων, οἳ μ' ἐδάμασσαν
 ῥηϊδίως· αὐτοὶ γὰρ ἀπ' ὤμων τεύχε' ἔλοντο.
 τοιοῦτοι δ' εἴ πέρ μοι εἰέκοσιν ἀντεβόλησαν,
 πάντες κ' αὐτόθ' ὄλοντο ἐμῶ ὑπὸ δουρι δαμέντες.
 ἀλλὰ με μοῖρ' ὄλοή καὶ Λητοῦς ἕκτανεν υἱός,
 ἀνδρῶν δ' Εὐφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.
 ἄλλο δέ τοι ἔρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν·
 οὐ θην οὐδ' αὐτὸς δηρὸν βέη, ἀλλὰ τοι ἤδη
 ἄγχι παρέστηκεν θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή
 χερσὶ δαμέντ' Ἀχιλῆος ἀμύμονος Αἰακίδαο.

III Voir JANKO 1991 *ad* XVI 92-7 : « In an emotive adaptation of the standard opening of slaying catalogues, the poet addresses Patroklos himself, not the Muse (cf. 14.508-10n.), and reminds us that this is his last foray ».

II2 « The illocutionary force of the question-form is not so much a request for information as an expressive statement » DE JONG 1989 p.49.

Maintenant déjà Hector, tu triomphes avec grandeur. Car c'est à toi qu'ont donné
la victoire Zeus le Cronide et Apollon qui m'ont dompté
aisément : car c'est eux qui de mes épaules ont enlevé les armes.
Mais si vingt hommes tels que toi étaient venus face à moi,
Tous, ici, ils **auraient péri**, domptés par ma lance.
Mais moi Moira **funeste** et le fils de Léto m'ont tué,
et parmi les hommes Euphorbe : toi tu as été le troisième à me dépouiller.
Je vais te dire autre chose, mets-le dans ta poitrine :
toi non plus tu ne vivras pas longtemps, mais déjà pour toi
tout près de toi sont la mort et Moira puissante,
dompté par la main d'Achille, l'Éacide sans reproche.

Alors que la deuxième partie de la réplique de Patrocle tient plutôt de la prophétie – , Πατρόκλεις τί νύ μοι μαντεύεαι αἰπὸν ὄλεθρον; « Patrocle, pourquoi donc me prophétises-tu le gouffre de la mort ? » (*Il.* XVI 686), demande Hector – la première relève plutôt de l'art du poète et consiste bien en une réponse à la question « qui le premier ? qui le dernier ? » : le premier est Zeus, le fils de Cronos, et Hector a beau se vanter, il ne vient qu'en dernier. La réponse de Patrocle à Hector reprend et condense les étapes de la scène. Le νῦν qui ouvre son intervention pourrait correspondre à un changement dans la perspective du récit tel qu'on le trouve dans la dite seconde invocation à la Muse du chant II de l'*Iliade*. On trouve une fois encore dans cette réponse des points communs avec le début de l'*Iliade*. Ainsi les acteurs divins du proème sont ceux qui sont mentionnés ici : Ζεὺς Κρονίδης καὶ Ἀπόλλων, « Zeus le Cronide et Apollon » (*Il.* XVI 845). Or ce dernier dieu est ensuite désigné par la périphrase Λητοῦς υἱός. Cette expression n'apparaît qu'à deux reprises dans l'*Iliade* : dans ce passage et au vers 9 du proème. Le rapprochement se fait donc nécessairement entre ces deux pôles du récit, d'autant plus qu'Apollon est mentionné à de nombreuses reprises dans l'*Iliade*, mais sans qu'il y ait jamais d'autre mention de son ascendance. On remarque également la présences du verbe ὄλοντο et de l'adjectif ὄλοῶ, deux termes relevant de la racine d'ὄλλωμι, ce qui est aussi caractéristique du proème où l'on trouve à la fois le participe οὐλομένην (*Il.* I 2) et l'imparfait ὄλεκοντο (*Il.* I 10).

Surtout, la réponse de Patrocle reprend et rend problématique la succession d'actions précédemment décrite. Le héros distingue l'intervention de cinq agents : Zeus, Apollon, Moira, Euphorbe et Hector. Hector est pourtant présenté comme le troisième. Apollon et Zeus sont présentés comme ceux qui ont décidé d'accorder la victoire à Hector, et c'est en

effet le sens du vers 799. Ce sont également eux qui ont dompté Patrocle et ont détaché sa cuirasse. Dans la narration seul Apollon est présenté comme l'agent qui fait effectivement ces gestes (*Il. XVI* 793-796) tandis que le rôle de Zeus est d'abord lié au plan qu'il prépare en vue de la mort de Patrocle. La scène est en effet préparée par une prolepse aux vers 647-655, où Zeus s'interroge sur les modalités de la mort de Patrocle, qui vient de tuer son fils Sarpédon, et surtout sur le moment où celle-ci doit intervenir. Le résultat de cette délibération consiste en une venue en aide à Hector à laquelle répondra une intervention envers Patrocle. Ces deux interventions sont de même type : il s'agit d'abord d'une intervention sur Hector, Ἐκτορι δὲ πρωτίστῳ ἀνάγκιδα θυμὸν ἐνήκεν, « à Hector le premier il mit la vaillance au cœur » (*Il. XVI* 656)¹¹³, puis sur Patrocle, ὃς οἱ καὶ τότε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ἀνήκεν, « et il fit se lever son cœur dans sa poitrine » (*Il. XVI* 691). Cette intervention de Zeus est liée à une mention problématique du rapport entre les actions de Patrocle et la volonté de Zeus (*Il. XVI* 686-691) :

νήπιος· εἰ δὲ ἔπος Πηληϊάδαο φύλαξεν
 ἧ τ' ἂν ὑπέκφυγε κῆρα κακὴν μέλανος θανάτοιο.
 ἀλλ' αἰεὶ τε Διὸς κρείσσων νόος ἢ ἐπερ ἀνδρός·
 ὃς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην
 ῥῆϊδίως, ὅτε δ' αὐτὸς ἐποτρύνησι μάχεσθαι.
 ὃς οἱ καὶ τότε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι ἀνήκεν.

Imbécile ! S'il s'était tenu à la parole du fils de Pélée
 c'est là qu'il aurait échappé à la mauvaise puissance de la mort noire,
 mais toujours l'esprit de Zeus est plus fort que celui d'un homme :
 c'est lui qui effraye l'homme valeureux et lui soustrait la victoire,
 aisément, quand c'est lui qui l'a poussé à combattre.
 Et il fit se lever son cœur dans sa poitrine.

Albin Lesky, reprenant un article de Gisela Strasburger considère que la folie de Patrocle est due à la volonté de Zeus : « What takes place within the man and what the god wills and brings to pass are united in a way that defies any rational partition but, in my opinion, represent an essential trait of the Homeric world-picture »¹¹⁴. L'irréel présenté dans

113 On remarque qu'à la suite de cette intervention Hector est dit « reconnaître la balance sacrée de Zeus », γνώ γὰρ Διὸς ἱρὰ τάλαντα (*Il. XVI* 658), seule mention faite de cette balance par un mortel, et alors qu'elle n'a précisément pas été utilisée, mais qu'elle le sera dans l'épisode de la mort d'Hector. Sur cet épisode, voir plus loin dans ce chapitre (3.5.3).

114 LESKY 2001 p.177.

les premiers vers constitue en fait une impossibilité logique : Patrocle n'aurait pas pu écouter Achille puisque cela allait à l'encontre de la volonté de Zeus. Entre ces deux interventions du dieu sur des acteurs humains, il adresse ordre à Apollon, qui ne concerne pourtant pas la mort de Patrocle mais le traitement du cadavre de Sarpédon. La dernière mention qui est faite de Zeus dans cet épisode se trouve au moment où Hector revêt le casque d'Achille (*Il.* XVI 799-800). Il est toutefois difficile de déterminer s'il s'agit d'une action ponctuelle de Zeus, qui accorderait le casque à Hector, l'adapterait à lui comme il le fait plus loin avec l'armure ou, plutôt si cette mention est un élément qui rappelle la décision générale de Zeus. Ainsi, l'hypothèse présentée par le poète d'une survie possible de Patrocle tend à souligner que pour que la volonté des dieux se réalise, il faut la collaboration des hommes : il est nécessaire que ceux-ci agissent comme on s'y attend. Mais cette collaboration, inconsciente de la part des hommes, a toujours lieu, car ceux-ci ne réfléchissent pas. Ils sont naïfs, comme des enfants (*νήπιος*). La volonté de Zeus aurait pu ne pas se réaliser, mais, les hommes étant ce qu'ils sont, il n'y avait en fait aucun risque qu'elle ne se réalise pas. Malgré lui, Patrocle a collaboré à sa propre mort.

Apollon intervient ensuite à plusieurs reprises. Tout d'abord, pour ce qui concerne Patrocle, les interventions d'Apollon sont caractérisées par l'usage du motif « trois fois, et à la quatrième fois » que l'on trouve à deux reprises, aux vers 702-706 et 784-787. Il n'y a qu'au chant XVIII que l'on trouve cette formule répétée au sein d'un même épisode. La première occurrence de ce motif est accompagnée d'une prise de parole menaçante du dieu qui ajoute une autre instance destinale : *αἴσα* (*Il.* XVI 707). Or cette instance réapparaît plus loin, quand les Achéens remportent le corps de Cébrion qui vient d'être tué par Patrocle (*Il.* XVI 780) :

καὶ τότε δὴ ῥ' ὑπὲρ αἴσαν Ἀχαιοὶ φέρτεροι ἦσαν

Et alors les Achéens étaient supérieurs, au-delà du destin¹¹⁵

En effet, le destin, qui vient d'être énoncé par Apollon, est que ni Patrocle ni Achille ne prendront Troie. Pourtant, il octroie aux Achéens une victoire partielle. Pierre Judet de La Combe comprend ce passage en faisant de *aisa* un équivalent du plan de Zeus : « Comme le souligne Janko, l'expression est ici aussi à prendre à la lettre (et non au sens de « au-delà de toute attente », Leaf, ou de « merveilleux », Mazon). Cette victoire provisoire des Achéens

115 Pour *ὑπὲρ αἴσαν*, nous reprenons la traduction de Pierre Judet de La Combe.

est le seul événement de l'*Iliade* qui soit « au-delà du destin » : les Achéens, à ce moment (c'est-à-dire sans l'action d'Achille programmée par Zeus en XV 68), ne peuvent vaincre : le but de l'épisode présent est la mort de Patrocle. Implicitement la mention du « destin » situe l'action dans le plan de Zeus (qui détermine l'*aisa*) : l'avancée de Patrocle anticipe de manière intempestive la victoire finale des Achéens, que Patrocle a anticipé trois fois en attaquant le rempart (v. 697 sq. – l'une des occurrences du thème du « presque », « cela aurait eu lieu si... », étudiée par Karl Reinhardt et Irene de Jong¹¹⁶), de même ici une victoire collective est donnée aux Achéens, mais de manière à produire en fait l'isolement de Patrocle, et donc sa mort ; or cette mort, vengée par Achille, est la condition mise par Zeus à la réalisation finale de la victoire Achéenne¹¹⁷. Il faudrait alors comprendre qu'Apollon choisit d'aider les Achéens, pour les mettre, très temporairement, dans une situation plus favorable que celle qui devrait être la leur. Si Apollon et Moira semblent agir de concert d'après Patrocle mourant, le dieu est aussi capable d'anticiper le destin *pour lui permettre de se réaliser*. La lecture de Pierre Judet de La Combe montre bien que cette anticipation est nécessaire à la réalisation du plan de Zeus puisqu'elle permet l'isolement de Patrocle. L'expression ὑπὲρ αἴσαν serait un moyen de montrer la relation particulièrement complexe qui existe entre le destin, les décisions divines d'une part et d'autre part les actions qui permettent la réalisation de ce destin. Le moyen qu'ont les dieux pour faire face aux actions humaines et réaliser le destin peut être complexe et nécessiter une entorse même au destin : il faut que Patrocle soit assez confiant pour attaquer les Troyens et se mesurer à Hector, malgré les recommandations d'Achille et d'Apollon lui-même, et pour cela le dieu doit faire en sorte qu'il soit encouragé par une victoire des Achéens, alors même que ceux-ci ne devraient pas être supérieurs dans la bataille en l'absence d'Achille.

Une autre intervention du dieu est ensuite nécessaire : sur Hector cette fois, auquel le dieu s'adresse en prenant les traits de son oncle, pour l'encourager à ne pas engager de retrait. Il fait alors mention d'une gloire qu'Apollon pourrait lui octroyer, εὖχος Ἀπόλλων (Il. XVI 725). Ce genre de trait d'ironie de la part d'un dieu n'est pas rare dans l'*Iliade* et apparaît comme une mise en évidence de la possible adéquation entre la perception humaine et l'action divine. Apollon est partout, et notamment dans les peines des mortels : ὡς εἰπὼν δὲ μὲν αἴτις ἔβη θεὸς ἄμ' πόνον ἀνδρῶν, « ayant ainsi parlé le dieu retourna au milieu des peines des hommes » (Il. XVI 726). Sa troisième intervention consiste à rejoindre les lignes achéennes pour y semer un mauvais tumulte, κλόνον κακόν (Il. XVI 729-730), et qu'Hector se dirige directement vers Patrocle. Après le meurtre de Cébrion par Patrocle et la bataille autour de son corps, Apollon met un terme au massacre des Troyens. Cette dernière

¹¹⁶ REINHARDT 1961 p.107-120, DE JONG 1989 p.68.

¹¹⁷ JUDET DE LA COMBE à paraître *ad loc.*

intervention d'Apollon est particulière. Il aurait pu affaiblir Patrocle, lui dérober son μένος. Ou alors prendre l'apparence d'un guerrier et l'attaquer, comme quand Arès attaque Diomède au chant V (*Il.* V 846-863). L'intervention d'Apollon se fait de manière particulière¹¹⁸ : couvert d'un nuage, le dieu ne se fait pas voir, mais il intervient directement par un coup dans le dos puis en défaisant l'armement du guerrier. Cette mise à nu est de l'ordre du déliement : le verbe utilisé quand Apollon ôte sa cuirasse à Agamemnon est λῦσε, un verbe qui est souvent utilisé pour désigner un guerrier sur le point de mourir, dont une des instances, que ce soit le μένος ou les γυῖα, vient à faire défaut. C'est ce qui se passe dans le vers suivant, mais pas tout à fait sous l'action d'Apollon. On remarque en effet l'irruption d'un agent qui aura son importance quelques chants plus loin, Atè (*Il.* XVI 805) :

τὸν δ' ἄτη φρένας εἶλε, λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα

Atè lui prit l'esprit, ses membres lumineux se délièrent.

Le premier agent humain fait ensuite son apparition. Euphorbe est bien peu glorieux, qui frappe Patrocle dans le dos et s'enfuit aussi vite. Son action est pourtant mise sur le même plan que celle d'Apollon : Patrocle est « dompté par le coup du dieu et par la lance [d'Euphorbe] », Πάτροκλος δὲ θεοῦ πληγῇ καὶ δουρὶ δαμασθεὶς (*Il.* XVI 816). Enfin apparaît Hector, le troisième, qui frappe Patrocle de sa pique et le fait choir à terre. Ainsi, si l'on suit le développement de l'action, qui semble correspondre à la perception de Patrocle, Hector est bien le troisième agent de son trépas. Le rôle de Zeus est de fixer les buts de l'action, tandis qu'Apollon est libre de trouver les moyens pour le réaliser. On pourrait même dire qu'il est mis en demeure de trouver les moyens de réaliser cette action, et de composer avec la décision de Zeus, avec le destin, et avec les initiatives individuelles des hommes. Afin d'atteindre son but, on voit qu'Apollon ne ménage pas sa peine, il participe à la peine des hommes, πόνον ἀνδρῶν (*Il.* XVI 726, XVII 82). La gamme de ses interventions est extrêmement variée et une des particularités de cette scène tient dans le fait que les dieux interviennent pour favoriser les deux héros, et surtout que c'est Apollon seul qui finalement intervient de part et d'autre pour que l'action atteigne le terme souhaité.

Adkins distingue de manière un peu différente les rôles respectifs des deux dieux : « This passage shows the difference, from the point of view of responsibility, between Zeus' general influence on the battle, and Apollo's particular interference. [...] When Patroclus calculates the number of his opponents, only Apollo is mentioned [...] (That *moira* and

¹¹⁸ WEST 2011 ad 791-2 : « Apollo's assault is unusually physical ».

Apollo, as is evident from the arithmetic, only count as one agent, is interesting ; as the discussion of *moira* will show, only Apollo's influence here affects the question of responsibility) »¹¹⁹. Tout en mentionnant tous les agents impliqués dans son trépas, Patrocle n'en décompte que les acteurs. Le point de vue humain ne retient qu'une succession d'actions – auxquelles des responsabilités respectives peuvent être imputées, si l'on suit Adkins – alors que la performance épique permet de montrer une complexité bien plus grande. La coagentivité ne peut pas être perçue par les agents humains qui sont dans la distinction – entre les hommes et les dieux, entre une action et la suivante. Seul le déroulement narratif temporel de la performance épique et le point de vue de l'aède permettent de dire la réalité de l'action épique. Cette réalité se caractérise par une coagentivité qui ne relève pas de la double détermination : humains et divins sont amenés à collaborer et c'est leur collaboration, l'articulation et l'ajustement de leurs actions qui permettra d'atteindre le but, le τέλος recherché.

Ces épisodes des excuses d'Agamemnon et de la mort de Patrocle permettent de mettre en évidence une conception plus fine des rapports entre hommes et dieux où les premiers ne sont pas seulement les pantins des seconds ni ne font que redoubler par leurs actions les actions divines. Ces passages, souvent isolés parce qu'ils contiennent des affirmations qui semblent ambiguës au lecteur moderne soucieux de distinguer les acteurs et de répondre à des questions comme celles de la justice divine et de la responsabilité humaine, permettent de mettre en évidence un trait qui ne relève pas de l'exception mais qui est caractéristique de l'action épique. La coagentivité rend nécessaire non seulement que les hommes négocient avec les dieux mais aussi que les dieux négocient avec les hommes.

3.3.3 « Coping with the men » : du traité à la trahison et la blessure de Ménélas

Afin d'étayer notre théorie, nous présenterons un dernier exemple de coagentivité humaine et divine particulièrement spectaculaire à un moment crucial du récit : la rupture de la trêve entre Achéens et Troyens au chant IV. Ce moment est marqué par une apostrophe du poète à l'autre héros qui en fait l'objet à plusieurs reprises dans l'*Iliade*, Ménélas (*Il.* IV 127-133) :

οὐδὲ σέθεν Μενέλαε θεοὶ μάκαρες λελάθοντο
ἀθάνατοι, πρώτη δὲ Διὸς θυγάτηρ ἄγελείη,

¹¹⁹ ADKINS 1960 p. 15.

ἢ τοι πρόσθε σταῖσα βέλος ἔχεπευκὲς ἄμυνεν.
 ἢ δὲ τόσον μὲν ἔεργεν ἀπὸ χροὸς ὡς ὄτε μήτηρ
 παιδὸς ἐέργη μυῖαν ὄθ' ἠδέϊ λέξεται ὑπνω,
 αὐτὴ δ' αὖτ' ἴθυνεν ὄθι ζωστήρος ὀχῆες
 χρύσειοι σύνεχον καὶ διπλόος ἦντετο θώρηξ.

Mais toi, Ménélas, les dieux bienheureux ne t'oubliaient pas,
 immortels, et d'abord la fille de Zeus, la preneuse de butin,
 qui debout devant toi écarta le trait perçant,
 elle l'éloigne de ta peau d'autant que quand une mère
 de son enfant éloigne une mouche quand il repose d'un doux sommeil,
 et elle, elle dirigea le trait là où les fermoirs de la ceinture,
 en or, se rejoignaient et la double cuirasse vint l'arrêter.

On établit à partir de cette scène une relation particulière entre les hommes et les dieux. Il y aurait ainsi un lien de type maternel qui s'instaurerait entre Athéna et Agamemnon, commentent critiques et scholies, prenant ainsi la comparaison au pied de la lettre. L'apostrophe à Ménélas peut alors être comprise comme rassurante : comment une mère pourrait-elle oublier son fils ? La comparaison, qui repose sur le geste, a été interprétée de manière erronée, c'est-à-dire que l'on a lu un rapprochement entre la douceur et la tendresse des deux gestes. Ainsi de nombreux commentateurs¹²⁰ citent la scholie bΓ : ἡ μήτηρ πρὸς τὸ εὖνουν· ἡ μυῖα πρὸς τὸ εὐχερῶς μὲν ἀποσοβεῖσθαι, μεταπηδᾶν δὲ εἰς ἕτερον τόπον· ὁ δὲ ὑπνος πρὸς τὸ ἀπαραφύλακτον καὶ τὸ ἀσθενὲς τῆς πληγῆς, « la mère correspond à la bienveillance. La mouche à la facilité avec laquelle elle est effrayée et écartée et se déplace ailleurs. Le sommeil au fait qu'il a baissé la garde et qu'il est affaibli par sa blessure ». Vincent Cuche mobilise ce passage dans le même sens que la scholie pour montrer le caractère maternel d'Athéna¹²¹. C'est négliger la suite de l'épisode. La surprise est grande en effet, de constater que, malgré le geste protecteur d'Athéna, Ménélas est blessé et craint même de mourir (*Il.* IV 152). Comment comprendre qu'Athéna ne soit pas capable d'accomplir un geste maternel suffisamment efficace pour son protégé ? Une autre comparaison vient rendre compte de la blessure de Ménélas (*Il.* IV 141-147)¹²² :

120 Parmi lesquels EDWARDS 1991 *ad loc.*

121 CUCHE 2015 §12-13.

122 Pour Caroll Moulton, ces deux comparaisons ont pour but la réévaluation du personnage de Ménélas dont la dimension guerrière et héroïque est amoindrie. Protégé par Athéna comme plus haut Paris par Aphrodite, le héros Ménélas est ici ironiquement déprécié (MOULTON 1977 p.93 n.14). En revanche elle n'analyse pas la succession des deux comparaisons, dans la première partie de son étude consacrée aux séquences de comparaison. Pour elle, des comparaisons qui se succèdent ont un lien fort l'une avec

ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἔλέφαντα γυνή φοίνικι μίγη
 Μηονίς ἢ Κάειρα παρήιον ἔμμεναι ἵππων·
 κείται δ' ἐν θαλάμῳ, πολέες τέ μιν ἠρήσαντο
 ἵππῆες φορέειν· βασιλῆϊ δὲ κείται ἄγαλμα,
 ἀμφοτέρον κόσμός θ' ἵππῳ ἐλατῆρί τε κῦδος·
 τοῖοι τοι Μενέλαε μιάνθην αἵματι μηροῖ
 εὐφύεες κνήμαί τε ἰδὲ σφυρὰ κάλ' ὑπένερθε.

Comme quand une femme teint de pourpre une pièce d'ivoire,
 une Méonienne ou une Carienne, qui servira de bossette pour les chevaux.
 Elle reste au fond du palais, de nombreux cavaliers désirent
 la prendre. Mais c'est un *agalma* pour le roi.
 C'est à la fois une parure pour le cheval et une gloire pour le conducteur.
 De même toi, Ménélas, se teignirent de sang tes cuisses
 bien plantées, tes jambes, et tes belles chevilles en dessous.

Le corps de Ménélas se teint de sang et, une fois encore, il est apostrophé par le poète. Cette comparaison particulièrement frappante fait entrer le corps de Ménélas dans le domaine de l'artisanat. Son corps se réifie en même temps qu'il est sublimé. Or cette sphère artisanale est bien celle d'Athéna, et on ne peut imaginer qu'Athéna ait fait une erreur en n'écartant pas suffisamment la flèche du corps d'Agamemnon. L'apparition même du terme *agalma*, occurrence unique dans l'*Iliade*¹²³, fait du corps de Ménélas blessé un objet destiné à plaire à Athéna et qui établit un contact entre la déesse et le monde des hommes¹²⁴.

Pourquoi donc Athéna, n'oubliant pas Ménélas, se comportant avec lui comme une mère, accepterait-elle qu'il soit blessé, et même, on peut le supposer, jouirait-elle du spectacle de sa blessure ? C'est qu'Athéna elle-même est à l'origine de la blessure de Ménélas : elle a incité le troyen Pandare à rompre le traité et à attaquer l'Atride. On ne peut comprendre ce passage qu'en reprenant tout le contexte de ce traité et de sa rupture.

Au début du chant III, sur une proposition d'Hector acceptée par Pâris, un duel est proposé entre ce dernier et Ménélas, qui serait assorti d'un pacte entre Troyens et Achéens

l'autre, parfois avec des reprises sémantiques, la deuxième se présentant comme une amplification de la première (MOULTON 1977 p.18-49). Dans ce passage, la deuxième comparaison invite à une relecture de la première.

123 Sur l'*agalma* comme objet ou situation artistique permettant d'établir un lien entre les sphères humaine et divine voir le chapitre 5 (avec bibliographie).

124 Comme l'a montré Andrew Ford, le caractère agalmatique de l'objet repose non seulement sur le savoir-faire artisanal dont il est issu mais également sur l'autorité de son possesseur (FORD 2002 p.116-117).

(*Il.* III 39-120). Ce pacte est scellé par un sacrifice où sont invoqués Zeus et l'ensemble des dieux (*Il.* III 245-309). Le duel commence par un tirage au sort, destiné à déterminer le premier assaillant et qui semble lui aussi lié à l'expression de la volonté de Zeus, car il est assorti d'une prière à celui-ci. Mais le duel tourne court puisque Aphrodite soustrait son protégé au combat¹²⁵. Les Achéens considèrent alors qu'ils ont remporté la victoire. La particularité de ce chant est donc que les initiatives humaines sont nombreuses et que les dieux ne sont là que pour les sanctionner, par l'intermédiaire des prières et des sacrifices qui leur sont adressés mais sans que soient jamais mentionnées leur approbation ni leurs réactions. Seule Aphrodite intervient, de son propre chef, sans l'appel d'un homme mais sans avoir non plus l'accord des autres dieux. La situation du chant IV est toute différente puisqu'elle s'ouvre sur une assemblée des dieux. Zeus lui-même commence par souligner que la guerre pourrait bien être terminée. Après l'intervention d'Aphrodite, pour les hommes la situation semble bien être arrivée à un point où la Philotès pourrait régner entre les deux camps (*Il.* IV 16, 83), ce qu'Héra ne peut accepter. C'est à ce moment que se noue un autre pacte, entre le roi des dieux et son épouse qui sacrifie à la chute de Troie les villes qui lui sont chères, Argos, Sparte et Mycènes. Mais ce n'est pas Héra qui opérera la rupture du traité nécessaire à la reprise de la guerre et à la destruction de Troie : Zeus envoie Athéna avec l'ordre de pousser les Troyens à provoquer les Achéens, à rompre le pacte le premier. Le Troyen choisi par Athéna est l'archer Pandare, ce qui semble un choix raisonnable pour un acte de trahison et de lâcheté¹²⁶. Il est en revanche tout à fait étonnant qu'elle lui dise de s'attaquer à Ménélas, le seul Achéen dont la mort entraînerait la fin de la guerre, cette fin qui menace et que l'intervention d'Athéna a justement pour but d'éviter. Son choix ne se fait pas au hasard puisqu'elle cherche spécifiquement Pandare : Πάνδαρον ἀντίθεον διζήμενή εἴ που ἐφεύροι, « cherchant si elle pourrait trouver quelque part Pandare semblable aux dieux » (*Il.* IV 88). La déesse, ἀνδρὶ ἰκέλη, « semblable à un homme » (*Il.* IV 86), s'adresse alors à l'archer troyen en désignant sa cible avec insistance, mentionnant trois fois le nom de Ménélas dans un discours de onze vers¹²⁷. Avant que Pandare ne décoche sa flèche et que Ménélas ne soit blessé, un dernier agent divin est convoqué : il s'agit d'Apollon. Le Troyen, avant de tirer, adresse une prière à l'Olympien, à qui il promet une hécatombe. Le concours d'arc du chant XXIII montrera combien une telle promesse est déterminante pour la réussite d'un tir à l'arc (*Il.* XXIII 850-883). En plus de cette prière, Apollon est également présent indirectement lors de la longue description de l'arc puisque cet arc dont la

125 Aphrodite amène en fait Pâris à Troie, dans la chambre d'Hélène. Philippe Rousseau montre que cette scène, associée à la suivante qui verra la trahison de Pandare, fonctionne comme un rappel du jugement de Pâris et de l'enlèvement d'Hélène qui sont à l'origine de la guerre de Troie (ROUSSEAU 2001 p.132-137).

126 West ajoute un argument supplémentaire : « While the armies are separated it will take a bowshot to violate the truce » WEST 2011 *ad.* 94.

127 *Il.* IV 94, 98, 100.

fabrication est tout humaine¹²⁸ a été donné par Apollon à Pandare (*Il.* II 827). L'efficacité de cet arc est donc liée à l'activation par la prière d'un lien privilégié qui existe entre l'homme et le dieu.

Au début du chant IV, les dieux reprennent donc le dessus et il faut repenser totalement l'intervention d'Athéna et son rapport à Ménélas : le point de comparaison ne repose pas sur la tendresse dont Athéna, comme une mère, ferait preuve, mais bien plutôt le type de geste effectué : quand on essaye d'éloigner une mouche, celle-ci ne s'écarte généralement que très peu comme le poète de l'*Iliade* le décrit lui-même (*Il.* XVII 569-572). De la même manière, le léger geste d'Athéna a pour but d'écarter la flèche de sorte que la blessure ne soit pas mortelle, mais que Ménélas soit effectivement blessé¹²⁹. Il ne s'agit nullement d'une contradiction du poète qui se retrouverait dans une situation embarrassante, comme semble le suggérer West¹³⁰. Le poète ne rattrape pas son action par une intervention d'Athéna qui serait nécessaire car elle est particulièrement liée à Ménélas. Le poète présente les deux actions comme successivement choisies par Athéna. L'auditeur est confronté à la complexité des actions divines qui ne sont pas directement appréhensibles par les humains. Sans une connaissance précise des motivations divines, les gestes des dieux peuvent être compris de manière tout à fait erronée par les hommes, y compris par les commentateurs modernes. Faire ici d'Athéna une figure maternelle vis-à-vis de Ménélas, c'est ne pas voir l'ironie du poète qui compare à une mère la déesse qui est à l'origine d'une blessure particulièrement douloureuse et spectaculaire.

L'épisode de la blessure de Ménélas est le lieu où s'exerce un faisceau d'agentivités particulièrement intéressant où les hommes ont d'abord l'initiative et où ce sont les dieux qui rompent le serment fait par les hommes. Contrairement aux deux scènes étudiées plus haut, ce qui est remarquable ici c'est que cette coagentivité échappe totalement aux hommes. Cette action est en effet interprétée par Agamemnon comme devant rapidement être sanctionnée par Zeus (*Il.* IV 155-168) :

128 Il s'agit d'un artefact issu du monde animal et travaillé par un artisan polisseur de cornes, *κεραοξόος ἤραρε τέκτων*, qui a également ajusté les deux cornes et ajouté un bec d'or, opérations qui le font entrer dans la sphère du *χαλκεύς*. La description n'est pas sans rappeler la mention du dorage des cornes de la génisse sacrifiée à Athéna au troisième chant de l'*Odyssée* (*Od.* III 418-463), où on retrouve notamment le même participe *ἀσκήσας*. Cette incursion dans le monde artisanal annonce la description de la bossette peinte dans la comparaison suivante (*Il.* IV 105-111).

129 PARRY 1972 p.15 « It is ironic then that, here in book 4, Athena must make him victim of Pandarus' arrow in order to achieve her purpose of not letting the war end easily for Troy. Menelaus is the last man to be in this way forgotten by the gods. They must after all protect him; he must live to regain his loss, since all this is being done for him. Hence the poet turns our full attention on him now at this crucial point, on him and the goddess who has not after all abandoned him ».

130 WEST 2011 *ad* 127-129 : « The poetic purpose of the shot at men is to break the truce. But he must not be killed or badly wounded, and divine intervention is again needed to save him. P. finds himself in an awkward position. He has used Athena to incite Pandaros ; certainly she wants to see the battle renewed. But she is on the Achaean side and has been identified as a protector of Men. in particular (7 f.), so it must fall to her to save him from the shot that she herself has provoked ». Nous soulignons.

φίλε κασίγνητε θάνατόν νύ τοι ὄρκι' ἔταμνον
 οἷον προστήσας πρὸ Ἀχαιῶν Τρωσὶ μάχεσθαι,
 ὡς σ' ἔβαλον Τρῶες, κατὰ δ' ὄρκια πιστὰ πάτησαν.
 οὐ μὲν πως ἄλιον πέλει ὄρκιον αἰμά τε ἀρνῶν
 σπονδαί τ' ἄκρητοι καὶ δεξιαὶ ἧς ἐπέπιθμεν.
 εἴ περ γάρ τε καὶ αὐτίκ' Ὀλύμπιος οὐκ ἔτέλεσσεν,
 ἔκ τε καὶ ὀψὲ τελεῖ, σὺν τε μεγάλῳ ἀπέτισαν
 σὺν σφῆσιν κεφαλῆσι γυναιξί τε καὶ τεκέεσσιν.
 εὖ γὰρ ἐγὼ τόδε οἶδα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν·
 ἔσσεται ἡμαρ ὅτ' ἂν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρή
 καὶ Πριάμος καὶ λαὸς ἐϋμμελίῳ Πριάμοιο,
 Ζεὺς δέ σφι Κρονίδης ὑψίζυγος αἰθέρι ναίων
 αὐτὸς ἐπισσείησιν ἐρεμνὴν αἰγίδα πᾶσι
 τῆσδ' ἀπάτης κοτέων· τὰ μὲν ἔσσεται οὐκ ἀτέλεστα.

Mon cher frère, j'ai fait le serment de ta mort
 en te plaçant seul au nom des Achéens pour combattre les Troyens.
 Ainsi les Troyens t'ont frappé et ont foulé au pied les serments de
 confiance.

Mais, il n'est en rien vain, le serment, ni le sang des agneaux,
 les libations de vin pur, et les mains serrées, pour établir la confiance.
 Car si l'Olympien ne l'a pas encore mis à accomplir,
il l'accomplira, même tard, et grande est l'amende à payer,
 de leurs têtes, de leurs femmes et de leurs enfants.

Moi je sais bien cela, dans mon esprit et dans mon cœur :
 il viendra le jour où la sainte Ilion périra
 et Priam et le peuple de Priam à la bonne pique de frêne,
 et Zeus le Cronide, assis sur les bancs élevés, habitant de l'éther,
 en personne agitera sa sombre égide, contre tous,
 enragé contre cette tromperie. Cela arrivera, et ne restera pas sans
s'accomplir.

Agamemnon fait de la chute de Troie la conséquence nécessaire de la rupture du serment, alors qu'elle en est la condition. Renaud Gagné, dans son étude sur la faute

ancestrale, étudie ce passage du point de vue de la justice divine et remarque sa complexité en termes d'agentivité. Il remarque que le concept de double motivation ne suffit pas à en rendre compte¹³¹. Il souligne la mauvaise perception qu'a Agamemnon : « The words of Agamemnon convey his personal understanding of perjury and punishment after the wounding of Menelaus. The fact that his perception of Zeus's reaction is in complete disagreement with the actions of the god that we have just seen would not have escaped the audience »¹³². L'ambiguïté de ce passage réside dans le fait que Troie sera bien détruite, et que la rupture du serment est nécessaire pour cela. Une telle ambiguïté ne peut être appréhendée que par une lecture globale du passage, sur laquelle une certaine histoire des religions fait systématiquement l'impasse. Ainsi Robert Parker qui prend au pied de la lettre le discours du héros : « Divine revenge against the whole family, however, is certainly attested in Homer, just where one would expect it, in connection with oaths. Zeus punishes perjury in the end, if not at once, and offenders “pay for it at a high cost, with their own heads, their wives and children” »¹³³. C'est oublier que la rupture du serment est provoquée par Zeus lui-même. Renaud Gagné analyse la complexité de la chaîne causale ainsi déployée : « He [Agamemnon] is, however, right in his understanding of the consequences of Trojan perjury [...] Perjury is the mean of their [the gods'] goal »¹³⁴. Toutefois ce n'est pas le parjure en lui-même qui est important pour les dieux ni qui sera condamné : la seule chose qui importe pour eux est la reprise de la guerre. Pandare sera certes tué au chant suivant par Diomède (*Il. V* 290-296), mais c'est parce qu'il l'aura d'abord blessé de son arc (*Il. V* 95-113) et de nouveau attaqué aux côtés d'Énée (*Il. V* 166-289). Diomède le tue ensuite, après avoir demandé, et reçu, l'assistance d'Athéna (*Il. V* 115-130). À aucun moment il n'est dit que Pandare est puni pour avoir été parjure. Ainsi l'affirmation de Renaud Gagné : « They [the gods] incite the Trojans to renew battle through the perjury of a great oath of destruction. To impose their resolution on mortals, the gods are shown using ritual as an instrument. The *Iliad* stages gods enacting their will through the provocation of ritual transgression »¹³⁵ n'est pas tout à fait exacte. Pandare ne fait que relancer les hostilités, ce n'est pas la rupture du serment, la « transgression rituelle » qui conduira à la chute de Troie. L'auditeur, et même l'homériste, peut se laisser prendre par le point de vue des personnages, de même qu'il

¹³¹ GAGNÉ 2013 p. 191 : « This description of causality is a salutary reminder of the complexity of the portrayal of divine justice in the *Iliad*. It is there remarkably more intricate that the 'double determination' so often mentioned in modern scholarship. The picture is even more elaborate if we consider it from the angle of narrative perspective ».

¹³² GAGNÉ 2013 p.191.

¹³³ PARKER 1990 p.201. Voir également WEST 2011 *ad.* 160-168 qui reconnaît une telle ambiguïté mais soutient qu'elle pourrait ne pas empêcher les auditeurs d'être convaincus par Agamemnon : « P's hearer know that Zeus himself authorized the perfidy ; nevertheless, they may accept this as a genuine justification for Troy's downfall ».

¹³⁴ GAGNÉ 2013 p.191. Nous soulignons.

¹³⁵ GAGNÉ 2013 p.191.

peut se laisser prendre par une comparaison trompeuse. Si Renaud Gagné accorde tant d'importance au serment dans cet épisode, c'est parce qu'il s'intéresse à la justice divine. Mais pour les dieux ce serment a relativement peu d'importance dans l'action : il convient surtout de relancer le combat. Il pointe l'ambiguïté narrative, les différentes possibilités d'interprétation, mais en plaçant sur le plan de la justice ce qui en fait relève de l'action¹³⁶. De même, Kirk voit dans cette scène « the first general statement in Greek literature of the powerful dogma that Zeus always exacts vengeance in the end, and that it may spread into the transgressor's family »¹³⁷. Or si cette affirmation se trouve bien dans le discours d'Agamemnon, on n'en trouve pas trace dans les actions que les dieux accomplissent par la suite. Les dieux se voient bien forcés de réagir à ce serment : ils ne peuvent pas prétendre que ce serment n'existe pas. Le sacrifice qui leur a été adressé les intègre dans un dispositif rituel dont ils ne peuvent se soustraire. Toutefois, ce que ce passage montre de manière remarquable est que les dieux sont libres d'adapter leur réponse à ce serment. Ils en sont garants mais peuvent aussi en provoquer la rupture.

L'insistance dans les paroles d'Agamemnon sur la notion de *τέλος* montre que les acteurs humains ne peuvent embrasser de leur vue qu'une partie de l'action. Face à ce but unique, répété par Agamemnon, les dieux doivent négocier avec une multiplicité d'agents et de mobiles. La particularité de cette scène est que les acteurs humains n'ont aucun accès à la réalité des décisions divines. Leur analyse de la situation est faussée, et le poète joue avec l'auditeur en le perdant lui aussi, au détour d'une comparaison apparemment innocente, dans la complexité des situations de coagentivité. Il ne faut pas se laisser troubler par la multiplicité d'agents mais plutôt rendre compte de cette multiplicité : la décision des hommes est sanctionnée par un dispositif rituel qui contraint les dieux à ne pas rester sans réaction vis-à-vis de cette trêve. Cette réaction n'est pas immédiate mais doit faire l'objet d'une négociation entre Héra et Zeus, qui aboutit à une décision prise par Zeus. Une telle décision n'a toutefois pas encore de forme, pour reprendre les termes de Catherine Darbo-Peschanski. C'est Athéna qui lui donne une forme, choisissant notamment les agents humains impliqués dans l'action. Pandare met l'action à exécution tout en impliquant un nouveau acteur, Apollon, qui rend possible la réussite de son action. La première action, le tir de la flèche avec la blessure de Ménélas qui s'ensuit, a alors lieu. C'est Ménélas, invoquant

¹³⁶ GAGNÉ 2013 p.194 : « One of the characteristic and more fascinating aspects of divine justice in the *Iliad* is how it is presented through the many prisms of many perspectives. We are rarely allowed a glimpse behind the particular sights of particular human characters. Even the scenes which show the audience direct speeches and action of the divine characters do not always give us privileged information above the knowledge of human characters, but often contribute in opening new and more complex narrative and theological possibilities instead ». Cette insistance portée sur la question de la justice pour l'interprétation de cette scène se trouve déjà chez Rohde qui y voit le premier exemple de *Erbschuld*, faute originelle (ROHDE 1952 p.54n.1).

¹³⁷ KIRK 1985 *ad loc.*

les dieux et le serment précédemment prêté, qui provoque ensuite le retour aux armes, et enfin les Achéens qui achèvent l'action et mettent à exécution la décision de Zeus en reprenant le combat. On voit bien ici que l'on ne peut pas dire que les dieux agissent sur les hommes, ni que hommes et dieux agissent, chacun de leur côté et qu'il en résulte un aboutissement unique.

Ces scènes où l'action est complexe et fait intervenir des agents visibles et invisibles gagnent ainsi à être analysées du point de vue de l'agentivité. On peut ainsi rendre compte d'un certain nombre de situations épiques dans toute leur complexité, sans chercher à faire des hommes les simples jouets des dieux, mais en n'omettant pas non plus les apparentes contradictions soulignées par le texte.

3.4 βουλαί divines

À de nombreuses reprises, Zeus affirme sa supériorité sur les autres dieux de l'Olympe. Néanmoins, son rapport avec le destin ne répond pas à la même logique. Avant d'examiner le lien que le père des dieux entretient avec le destin, que l'on a souvent considéré comme la seule instance qui lui soit supérieure, il convient de s'interroger sur le rapport qu'a Zeus avec les autres dieux. Si l'on prend au sérieux la notion d'agentivité partagée que nous avons mise en évidence plus haut, on ne peut en effet considérer Zeus comme le seul acteur de l'*Iliade* dont les actes ne dépendent que de lui. Le père des dieux et des hommes doit composer avec les actions des hommes comme avec celles des dieux. Mais s'il semble ne pas être soumis à ce partage d'agentivité, c'est qu'il présente sa propre action d'un point de vue qui relève de l'intelligence politique. Si l'*Iliade* se présente comme le déploiement efficace de la βουλή de Zeus, celui-ci fait en sorte que sa décision ne puisse être remise en cause par le cours des événements. Dans son étude sur la notion d'*aitia*, Catherine Darbo-Peschanski analyse avec finesse le réveil de Zeus au début du chant XV de l'*Iliade*. Le père des dieux, furieux d'avoir été trompé, menace Héra de châtiments terribles si elle venait à recommencer (*Il.* XV 14-33) puis annonce toute la suite des événements (*Il.* XV 49-77) : Héra ira convoquer les dieux, et en particulier Iris et Apollon. L'une ira parler à Poséidon, l'autre à Hector. Celui-ci, plein d'une nouvelle ardeur, provoquera une avancée jusqu'aux vaisseaux des Achéens, ce qui entraînera l'intervention de Patrocle et les morts successives de Sarpédon, Patrocle et Hector, ce dernier étant tué par Achille. Ainsi Ilios tombera. Catherine Darbo-Peschanski souligne bien que Zeus présente ce qui relève de ses ordres comme un futur assuré : « Quando Zeus ritorna in sé, indispettito per essere stato sedotto e poi addormentato da Era intenzionata a favorire gli Achei, trasforma impercettibilmente i propri ordini in esposizione del futuro

sviluppo degli eventi, e in tal modo il suo disegno ingloba il comportamento futuro degli uomini »¹³⁸. Cela pourrait sembler une simple ruse de la part de Zeus qui chercherait à présenter comme déjà fixé un avenir qui en réalité doit s'accomplir avec la participation d'un nombre important de dieux et d'hommes. C'est la raison pour laquelle, d'après Catherine Darbo-Peschanski, à l'époque archaïque, l'adjectif *aitios* ne vient pas sanctionner une responsabilité personnelle dans un acte : « È piuttosto l'indecisione sull'origine della parte di ciascuno, che si ripercuote su quella dell'origine dell'agire umano, che, facendo leva sulla dualità semantica dell'aggettivo *aitios*, genera una sorte di incessante oscillazione da un polo all'altro »¹³⁹. Les agents impliqués dans un seul et même acte sont trop nombreux pour que l'on puisse attribuer une origine certaine à chaque acte : « In una situazione del genere, nella quale gli dèi non sono mai i soli a distribuire le parti spettanti a ciascuno, né ciascun uomo è mai il solo ad arrogarsi la propria parte, l'origine stessa dell'agire diventa incerta : l'atto rientra nella parte concessa a chi lo compie oppure è quest'ultimo che se lo procura ? »¹⁴⁰ C'est ainsi que Zeus lui-même ne se présente pas comme étant à l'origine des actions qui vont suivre. Dans les vingt-huit vers qui constituent son annonce, un seul verbe est à la première personne du singulier (Il. XV 69-71) :

ἐκ τοῦ δ' ἄν τοι ἔπειτα παλίωξιν παρὰ νηῶν
αἰὲν ἐγὼ τεύχοιμι διαμπερές εἰς ὃ κ' Ἀχαιοὶ
Ἴλιον αἰπὺ ἔλοιεν Ἀθηναίης διὰ βουλᾶς.

À partir de ce moment-là ensuite c'est un retour offensif à partir des vaisseaux
que moi **je mettrais en place** immédiatement et qui se poursuivra
jusqu'au moment où les Achéens
auront pris la haute Troie suivant les volontés d'Athéna.

La seule initiative que Zeus présente comme sienne, la mise en place de la *paliôxis*, est présentée sur le mode optatif, accompagné de la particule ἄν. Il présente ainsi ces événements comme relevant de la simple possibilité¹⁴¹. Or cette possibilité est liée à la condition sur laquelle s'ouvre la réplique de Zeus et qui semble déterminer toutes les actions qui suivent (Il. XV 49-50):

138 DARBO-PESCHANSKI 1997 p.1070.

139 DARBO-PESCHANSKI 1997 p.1072.

140 DARBO-PESCHANSKI 1997 p.1071.

141 GH §314 et §322. Malgré les propositions de correction, notamment celle de Cobet, signalée par Leaf qui propose le subjonctif τεύχωμι qui correspondrait davantage au mode de la prophétie (LEAF 1900 *ad loc.*).

εἰ μὲν δὴ σὺ γ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη
ἴσον ἐμοὶ φρονέουσα μετ' ἀθανάτοισι καθίζοις,

Si vraiment ensuite, toi, auguste Héra aux yeux de vache
tu venais t'asseoir auprès des Immortels, en ayant les mêmes pensées que
moi,

Ainsi le dieu présente tous les événements qui vont suivre comme dépendants du bon vouloir d'Héra. Il continue en présentant les différents agents qui seront impliqués dans l'action, à savoir, pour les dieux, Poséidon, Iris, Apollon, et, pour les hommes, Hector, Achille, Patrocle, ainsi que l'ensemble des troupes achéenne et troyenne. Tous ces acteurs auront leur rôle à jouer dans une action qui, en dernier lieu, correspondra non pas à la volonté de Zeus mais aux volontés d'Athéna, Ἀθηναίης διὰ βουλᾶς. L'expression est surprenante, au sein d'un passage où le père des dieux entend reprendre l'action en main. L'événement ultime qui est l'horizon de l'*Iliade*, à savoir la destruction de Troie est présentée comme étant souhaité avant tout par Athéna. Certes, Athéna souhaite la défaite des Troyens mais une telle présentation de l'issue de la guerre comme réalisation de la volonté d'Athéna, à laquelle le dieu s'oppose depuis plusieurs chants est étonnant, notamment au moment où il s'agit de réaffirmer avec force son autorité. D'autre part, pour ce qui est de la première partie des actions, et du revers infligé aux Achéens, ils ne sont pas présentés non plus comme le résultat de la volonté de Zeus mais de sa promesse faite à Thétis (*Il.* XV 74-77) :

πρὶν γε τὸ Πηλεΐδαο τελευτηθῆναι ἐέλδωρ,
ὥς οἱ ὑπέστην πρῶτον, ἐμῶ δ' ἐπένευσα κάρητι,
ἦματι τῷ ὄτ' ἐμεῖο θεὰ Θέτις ἤψατο γούνων,
λίσσομένη τιμῆσαι Ἀχιλλῆα πτολίπορθον.

Avant que le souhait du fils de Pélée ne **soit réalisé**
comme le lui ai d'abord promis, j'ai fait un geste de la tête,
le jour où la divine Thétis m'a touché les genoux
en me priant d'honorer Achille le preneur de villes.

Le terme ἐέλδωρ, généralement traduit par « souhait », « vœu », renvoie toujours dans les épopées homériques à une demande faite à un dieu, généralement accompagnée

d'un sacrifice ou d'une libation¹⁴². Le souhait d'Achille correspond ici au serment fait par Achille au chant I, sanctionné par le jet à terre du sceptre (*Il.* I 233-244) et redoublé par la demande directe de Thétis à Zeus (*Il.* I 493-530). On remarque que le verbe ici utilisé par Zeus est *τελευτᾶν*, un verbe dont nous avons vu qu'il fonctionne comme un doublon de *τελεῖν*. Dans l'*Iliade*, le verbe qui accompagne *ἔλδωρ* est toujours *κραίνειν* ou *ἐπικραίνειν*¹⁴³. Le choix de ce verbe ne peut que rappeler qu'il est associé, dans le proème, à la volonté, *βουλή*, de Zeus. Ici le dieu substitue à sa volonté les volontés d'Athéna et la prière d'Achille.

La confrontation des différentes volontés divines est problématisée à plusieurs reprises dans l'*Iliade*¹⁴⁴. Il ne s'agit pas seulement, comme l'analyse David Elmer, d'une recherche du consensus, fondée sur une préoccupation d'ordre politique semblable à celle qui anime le camp des Achéens¹⁴⁵. Dans son intervention, Zeus ne cherche pas particulièrement à ménager les autres dieux. Il se présente au contraire d'une manière autoritaire aussi bien vis-à-vis d'Héra que de Poséidon. Sa présentation des événements à venir se présente au contraire comme la reconnaissance lucide d'une structure de l'action où chacun, sans toujours connaître les motivations et les réactions des autres a son rôle à jouer. De même qu'une action ponctuelle comme la mort d'un héros se caractérise par le déploiement d'une agentivité partagée, de même l'intrigue de l'*Iliade* repose tout entière sur ce partage d'agentivité entre agents humains et agents divins. Les actions divines même sont déterminées par des agents humains. La proposition conditionnelle par laquelle Zeus commence son discours n'est pas une simple précaution oratoire. Il faut qu'Héra accepte, même si ce consentement est obtenu sous la menace, pour que les événements se déroulent comme Zeus l'annonce. S'il doit la punir, l'assemblée des dieux et l'envoi de messagers n'aura pas lieu.

Ainsi Zeus, tout en ayant une capacité de nuisance plus importante que les autres dieux, de par son statut régalien, n'en est pas moins impliqué de la même manière qu'eux dans une chaîne d'événements complexes et pris dans cette structure d'agentivité partagée caractéristique de l'action épique. Or, de la même manière, ce n'est pas en termes de

¹⁴² *Il.* I 41, 455, VIII 242, XVI 238, *Od.* III 418, XII 242, XXI 200. Lorsqu'Achille adresse une deuxième prière à Zeus, il reprend cette formule, tout en rappelant que le dieu l'a déjà écouté une fois. Cette deuxième prière, dans laquelle il demande que Patrocle soit épargné, ne sera pas exaucée.

¹⁴³ Dans l'*Odyssee*, on trouve à la fois, *κραίνειν* (*Od.* III 418, XVII 242) et *τελευτᾶν* (*Od.* XXI 200).

¹⁴⁴ Ainsi quand Héra reproche à son époux de réaliser les *βουλαί* de Thétis (*Il.* VIII 370) ou quand Apollon refuse d'obéir aux *βουλαί* de Zeus (*Il.* XXI 229). Au chant XX, les deux groupes de dieux s'affrontent, chacun avec des *βουλαί* opposées (*Il.* XX 154).

¹⁴⁵ ELMER 2013.

supériorité qu'il faut comprendre la place du destin, ou plus exactement des puissances destinales, vis-à-vis des dieux olympiens.

3.5 Les puissances destinales, des agents comme les autres ?

Les études sur les puissances destinales dans la religion grecque, et plus particulièrement telles qu'elles s'expriment chez Homère, ont été nombreuses, notamment à la fin du XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle. La question dépasse en effet aussi bien la sphère de la mythologie que celle des pratiques religieuses. Elle a pu être considérée comme relevant du domaine de la religion populaire¹⁴⁶, mais son succès s'explique notamment par le fait que la question du destin en soulève d'autres, qui sont tout aussi présentes dans les sociétés monothéistes modernes que dans les sociétés polythéistes : celles de la providence, de la théodicée, du libre arbitre¹⁴⁷, et plus généralement du bien et du mal¹⁴⁸. Dietrich reprend en détail l'histoire de cette recherche¹⁴⁹. L'enjeu récurrent est double : il s'agit d'abord de savoir si Moira est bien considérée par les Grecs comme une divinité – et non simplement une personnification ou une allégorie de ce que nous appelons destin – et ensuite de déterminer le rapport que cette entité peut avoir avec les dieux considérés comme personnels. Notons que de nombreux auteurs pointent une différence entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*¹⁵⁰. Les emplois des termes désignant le destin y sont en effet différents, comme nous le verrons plus loin, et nous centrerons notre étude sur l'*Iliade*, sans renoncer toutefois à examiner des occurrences de l'*Odyssée*. Nous pensons en effet que cette opposition entre les deux poèmes homériques est à nuancer et qu'elle tient davantage aux thèmes des deux épopées puisque l'*Odyssée* est centrée autour d'un seul héros alors que l'*Iliade* met en scène le destin de nombreux héros et la manière dont s'articulent les interventions des différents dieux avec les actions des différents héros.

Nous reprendrons les deux questions principales liées au destin dans les épopées homériques. Il ne s'agit pas de faire une étude exhaustive mais de déterminer si les représentations épiques de ce que nous appelons destin permettent de mieux comprendre l'action épique, en particulier dans son articulation entre agents humains et agents divins. Il

¹⁴⁶ Voir DIETRICH 1967 en particulier p.179-183. En revanche dans la deuxième partie du XX^e siècle et au début du XXI^e la question du destin devient beaucoup moins centrale dans l'étude de la religion grecque et est en revanche réinvestie par les homéristes non tant d'un point de vue théologique que du point de vue du développement narratif de l'intrigue.

¹⁴⁷ Morrison, par exemple, se demande jusqu'à quel point Achille est libre (MORRISON 1997 p.279).

¹⁴⁸ GREENE 1948.

¹⁴⁹ DIETRICH 1967 chapitre VI « Modern research on the concept of fate in Homer » p.179-193. Sur le vocabulaire du destin chez Homère, voir aussi SAÏD 1984.

¹⁵⁰ Différence qui n'est toutefois pas qualitative mais plutôt quantitative chez Dietrich : « The concept of Moira found in the *Odyssey* shows that the tendencies of the *Iliad* are continued and sometimes brought to a general form » (DIETRICH 1967 p.213). Au contraire, Mackowiak rapproche fortement l'*Odyssée* de la *Théogonie* et oppose ces deux œuvres à l'*Iliade* (MACKOWIACK 2010).

convient ainsi en tout premier lieu de déterminer s'il est légitime d'inclure les puissances destinales dans notre enquête sur les modalités de l'agir dans l'épopée homérique. En d'autres termes, la Moira est-elle un agent dans l'épopée¹⁵¹ ? Il ne s'agit que de poser de manière différente la question formulée plus haut sur l'identité de la Moira. Certaines formules utilisées pour la définir enjoignent d'envisager le problème sous ce biais, comme celle d'« agent impersonnel » que l'on trouve sous la plume de Karin Mackowiak. Ugo Bianchi considère que, dans l'épopée, il n'y a pas de caractérisation mythique de la Moira, pas de Moira personnifiée, mais qu'on la trouve comme la figure littéraire d'une expérience humaine et que, par ailleurs, elle est liée à la figure de Zeus qui est la vraie figure cardinale de la religion grecque. Dietrich au contraire la perçoit comme un agent, un agent de la mort, qui est à distinguer d'une autre moira qui serait impersonnelle¹⁵².

C'est d'abord en portant notre attention sur les modes d'actions de ce que l'on peut appeler des puissances destinales¹⁵³ que nous tenterons de les définir, par opposition aux modes d'action des agents que nous identifions immédiatement comme des dieux. Il s'agira donc d'une prise de distance par rapport à une approche traditionnelle qui cherche à définir l'articulation entre les dieux et les puissances destinales¹⁵⁴ en s'appuyant sur une identification – allégorie, puissance, etc. – et une hiérarchisation plutôt que sur un mode d'agir.

3.5.1 Modes d'agir du destin

L'étude des puissances destinales se centrera sur la figure de Moira qui est la plus présente dans les épopées homériques¹⁵⁵. Une première enquête permet de dégager une

151 Otto répond très clairement à cette question de manière négative : « Pour Homère, elle n'est pas une personne » (l'emphase se trouve dans le texte original) et plus loin : « non seulement Moira n'est pas une personne, mais on ne peut même pas la considérer comme une "puissance" au sens propre du terme » (OTTO 1993 p.305). Cette idée du destin comme personne ou puissance est selon lui un trait archaïque dont l'épopée ne garderait que des traces, pour considérer Moira comme l'expression de l'idée d'un ordre.

152 « Besides the agent or goddess Moira, the poet of the *Iliad* knows an impersonal moira in the phrase μοῖρα (ἔστιν) » (DIETRICH 1967 p.200).

153 Cette expression a notamment été utilisée dans le cadre du séminaire : « Approches comparées du destin : le lot, la part, le lien » organisé par Cléo Carastro, Caterina Guenzi, Frédérique Ildefonse et Silvia d'Intino depuis décembre 2012 par le Programme de Recherches Interdisciplinaires « Pratiquer le comparatisme : terrains, textes, artefacts » (EHES). Ces pages ont très largement bénéficié des présentations et des échanges qui ont eu lieu dans le cadre du séminaire dont je tiens à remercier les intervenants et participants.

154 Voir notamment DODDS 1977 p.17 et VERSNEL 2011 p.163-187.

155 Outre αἴσα et les termes dérivés de μοῖρα et αἴσα, les autres termes abordés dans les études sur le destin sont : κῆρ, sur lequel nous reviendrons plus loin, les participes εἰμαρμένη et πεπρωμένη, au féminin singulier, qui sont généralement compris comme venant préciser le substantif μοῖρα sous-entendu. Les termes ἀνάγκη et τύχη n'apparaissent pas dans le sens de destin chez Homère, de même que δαίμων qui, dans la poésie homérique, renvoie à une puissance divine non identifiée ou non identifiable (preuve en est en particulier l'absence d'article) mais dont les caractéristiques sont plutôt celles des dieux de l'Olympe, à la fois du point de vue de son mode d'action et par le fait qu'un héros peut voir son apparence comparée à celle d'un δαίμων, avec l'expression δαίμωνι ἴσος. Dans l'*Odyssee*, on le trouve une fois seulement comme sujet du verbe filer (*Od.* XVI 64). C'est surtout à partir des tragiques que δαίμων

différence fondamentale entre μοῖρα et αἴσα, qui sont souvent mises sur le même plan¹⁵⁶. En effet, αἴσα n'est jamais sujet d'un verbe d'action dans l'*Iliade*¹⁵⁷. Les seules occurrences de ce terme au nominatif se trouvent dans des tours de type αἴσα + verbe à l'infinitif en fonction d'attribut qui définit ainsi la part, le lot d'un personnage. Il convient toutefois de remarquer une occurrence qui se distingue, aux vers 128-129 du chant XX. C'est Héra qui parle d'Achille : ὕστερον αὐτε τὰ πείσεται ἄσσοι αἴσα // γεινομένῳ ἐπένησε λίνῳ ὅτε μιν τέκε μήτηρ, « mais plus tard il devra subir tout ce que le destin pour lui // a filé de son fil à sa naissance, quand sa mère l'a enfanté »¹⁵⁸. Cette image du « fil du destin » que l'on retrouve dans toute l'Antiquité n'apparaît qu'ici chez Homère. Il ne s'agit toutefois pas d'une intervention de αἴσα en tant que telle dans l'action épique, comme nous verrons que μοῖρα peut le faire. Les autres mentions du terme αἴσα se trouvent le plus souvent au datif, dans des formules comme πεπρωμένον αἴσῃ ou κακῇ αἴσῃ. Ainsi, on ne peut pas dire que dans les épopées homériques αἴσα soit un agent à proprement parler.

Il n'en va pas de même pour μοῖρα. En effet, outre les expressions κατὰ μοῖραν et ὑπὲρ μοῖραν¹⁵⁹ et les tours μοῖρα + verbe à l'infinitif en fonction d'attribut¹⁶⁰, parallèles à ceux que l'on trouve pour αἴσα, le nom μοῖρα se trouve également sujet d'un grand nombre de verbes

est considéré comme une puissance destinale, associée à Moira notamment par Euripide (*Andromaque* 1008, *Hélène* 211) ainsi que chez Platon (voir notamment GERNET 1917, DETIENNE 1963, TIMOTIN 2012).

¹⁵⁶ DIETRICH 1967 p.249-259 tend plutôt à les rapprocher, tandis que BIANCHI 1953 p.42 les distingue en ce que αἴσα exprimerait une idée plus générique du destin tandis que μοῖρα s'emploie dans des contextes particuliers où l'homme est « rattrapé » par son destin, où le destin individuel est compris comme antagoniste aux intérêts du héros.

¹⁵⁷ On trouve en revanche dans l'*Odyssée* deux emplois de αἴσα qui semble être présenté comme un agent,, au même titre que μοῖρα dans l'*Iliade* (*Od.* IX 52-53, XI 61). Au chant IX, Ulysse décrit αἴσα comme susceptible d'occuper une position dans l'espace, même s'il peut ici s'agir d'une métaphore : τότε δὴ ῥα κακῇ Διὸς αἴσα παρέστη // ἡμῖν αἰνομόροισιν, ἴν' ἄλγεα πολλὰ πάθοιμεν, « alors vraiment le mauvais destin de Zeus **se tint** près de nous, à la destinée funeste, afin que nous souffrions de nombreux maux » (*Od.* IX 52-53). La spécificité de cette action est précisée par la proposition finale qui suit. Il convient de remarquer l'association intéressante entre αἴσα et μόρος. Ce dernier terme entre en effet dans la composition de αἰνομόρος. Comme μοῖρα, μόρος est dérivé de μείρομαι et signifie « destin » mais ne semble pas être utilisé pour désigner un agent destinale. L'expression αἰνός μόρος se trouve dans l'*Iliade* (*Il.* XVIII 465). Toutefois l'adjectif αἰνομόροισιν vient également redoubler l'expression de l'action de αἴσα : la proximité de αἴσα est à l'origine du destin funeste du héros. Cet adjectif apparaît à trois reprises dans l'épopée (*Il.* XXII 481, *Od.* IX 53, XXIV 169). Au chant XI, αἴσα est de nouveau sujet d'un verbe d'action lorsqu'Élphéor indique à Ulysse les causes de sa mort : ἄσέ με δαίμονος αἴσα κακῇ καὶ ἀθέσφατος οἴνος, « C'est le mauvais destin du dieu et le vin inexorable qui m'**ont perdu** » (*Od.* XI 61). Dans ces deux passages de l'*Odyssée* où αἴσα est sujet d'un verbe, le terme est associé au nom d'un autre agent toujours au génitif (Διὸς, δαίμονος). Ainsi l'usage d'αἴσα est toujours marqué par une multiplication des agents en présence.

¹⁵⁸ On retrouve l'image du filage avec le même terme αἴσα en *Od.* VII 197-198, associée aux Fileuses, Κλωθεῖς. En *Il.* XXIV 208, dans la bouche d'Hécube c'est bien Μοῖρα qui tisse le fil, avec la même expression ἐπένησε λίνῳ.

¹⁵⁹ Cette dernière ne se trouve qu'une seule fois dans l'*Iliade*, mais il faut la rapprocher des expressions ὑπὲρ μόρον (*Il.* XX 30, XXI 517, *Od.* I 34, 35, V 436) et ὑπέρμορα (*Il.* II 155).

¹⁶⁰ Dans ces occurrences, où μοῖρα comme αἴσα sont à comprendre en termes de part, de portion, d'une part ou dans les syntagmes où le verbe être est sous-entendu, en termes de destin individuel – qui est déjà connu et auquel le héros va se conformer ou non, comme l'a montré Dietrich (DIETRICH 1967 p.206-209)– les puissances destinales ne sont pas présentées comme des agents, elles représentent une norme à l'aune de laquelle une action peut être jugée. Sur le destin entendu essentiellement comme part mais aussi comme norme, voir également SAÏD 1984.

d'action qui semblent décrire une action directe sur le champ de bataille et permettent de qualifier cette puissance d'agent. On le trouve ainsi sujet des verbes : ἄγειν, conduire (*Il.* V 614, XIII 602), ἀμφικαλύπτειν, recouvrir (*Il.* XII 116), δαμάζειν, dompter (*Il.* XVIII 119), κτείνειν, tuer (*Il.* XVI 849), λαμβάνειν, prendre (*Il.* V 83, XVI 334, XX 477), ὀρνύναι, dresser (*Il.* V 629), πεδᾶν, entraver (*Il.* IV 517, XXII 5), τιθέναι, placer, (*Il.* XXI 82), mais aussi κηχάνειν, atteindre, (*Il.* XVII 478, XXII 303, 436) et παριστέναι, se tenir près de (*Il.* XVI 853, XXIV 132). Ces verbes d'action désignent tous une action concrète, qui a lieu sur le champ de bataille¹⁶¹. Les deux derniers verbes ont également une dimension spatiale : ils désignent la proximité entre la μοῖρα et le corps du héros, toujours sur ce même champ de bataille¹⁶². Ce sont ces passages qui sont cités par les chercheurs pour isoler une « divinité Moira »¹⁶³, « a deity agent »¹⁶⁴.

Tous ces verbes désignent des manifestations concrètes de la puissance de la Moira sur les héros, sous la forme d'actions qui sont généralement de l'ordre de l'entrave¹⁶⁵. Il est remarquable que la plupart de ces verbes ne se trouvent pas employés pour désigner l'action d'un dieu mais sont propres à la puissance du destin. Certes, l'entrave est également caractéristique du mode d'action de certains dieux, notamment Athéna, Poséidon et Zeus, mais Cléo Carastro a montré que la capacité d'entrave va toujours également avec celle de redonner la vue ou la vigueur¹⁶⁶, c'est-à-dire de mettre fin à l'entrave, ce que les puissances destinales ne font jamais. D'autre part, l'objet même de ces verbes montre également une différence dans le mode d'agir de μοῖρα : alors que les dieux olympiens agissent sur ce que l'on a appelé des organes ou, plus exactement, sur des composantes de la personne du héros comme son νόος, son θυμός ou ses φρένες, la puissance destinale semble, elle, agir sur le héros dans son entier, sans qu'il soit possible de distinguer un organe particulier.

Cette première enquête est importante en ce qu'elle permet de montrer d'abord que le destin est bien un agent dans l'épopée¹⁶⁷ et d'autre part qu'il agit selon des modalités qui lui

161 SAÏD 1984 p. 43 : « le destin est aussi un être actif qui occupe une place dans l'espace ».

162 Nous ne suivons donc pas Dietrich qui distingue deux modes d'action différents pour ces verbes puisqu'il comprend κηχάνω comme un verbe ne pouvant qu'avoir pour sujet un agent personnel : « The verb κηχάνω in Homer has the sense of "finding what one is looking for", "overtaking", and therefore presupposes a subject that actively searches for something or someone » (DIETRICH 1967 p.197) et voit au contraire dans παρίστημι la simple idée de l'imminence de l'action, en l'occurrence de la mort : « and here the concept of Moira, the deity, has been all but lost » (DIETRICH 1967 p.197). Pourtant de très nombreuses occurrences de ce verbe dans les épopées homériques désignent bien une proximité physique entre deux héros, parfois soulignés par l'adverbe de lieu ἔγγι (*Il.* V 570, VI 405, VII 188, XV 442, XV 649, XVI 114, XVI 853, XVII 338, XXIII 304, XXIV 132, *Od.* VIII 218, IX 345, X 377, XVI 338, XVI 455, XVII 361, XVIII 70, XXIV 368).

163 MACKOWIAK 2010 p.11.

164 Première entrée dans la typologie établie par DIETRICH 1967 p.212.

165 CARASTRO 2006 p.74.

166 CARASTRO 2006 p.73.

167 Contrairement donc, à ce qu'affirme Burkert pour qui « *Moira, aisa* is not a person, not a god or a power but a fact : the word means portion and proclaims that the world is apportioned » (BURKERT 1985 p.129). Sa thèse est à rapprocher de celle de Chantraine : « La μοῖρα n'est pas une puissance qui agit

sont propres : il ne s'agit pas seulement de matérialiser une décision divine. La Moira n'est pas seulement un principe organisateur et prescripteur, comme pourrait le laisser penser, notamment, l'expression de Philippe Rousseau « l'ordre de la moira »¹⁶⁸. La Moira est directement liée à une action. Dans le même temps il s'agit d'une action qui empêche l'action, sur le mode de l'entrave, qui a pour but la cessation de l'action, c'est-à-dire la mort. Un type d'action paradoxal donc. Moira en tant qu'agent apparaît uniquement au moment où cette action négative surgit. Alors que les dieux font faire des actions aux hommes – en leur insufflant la vaillance, ou la panique, en les faisant tomber, etc. –, le destin les déchoit de leur statut d'agent¹⁶⁹. Les verbes *δαμάζειν*, *κτείνειν* et *πεδᾶν* expriment cette idée de manière tout à fait explicite. Mais on la retrouve aussi pour les autres actions de Moira. Ainsi le verbe *ἄγειν* (*Il.* V 614) désigne l'action de la Moira sur Amphios : au moment même où Ajax s'apprête à le tuer, l'aède rappelle que la Moira l'a conduit auprès de Priam et de ses fils pour être leur allié, c'est-à-dire qu'elle l'a conduit exactement à l'endroit où il est à ce moment précis : sous la lance du fils de Télamon. De même au chant XIII, Pisandre est conduit par Moira au *τέλος* de la mort, au parachèvement du trépas. L'enveloppement décrit par le verbe *ἀμφικαλύπτειν* est un enveloppement qui paralyse : cet enveloppement se fait par l'intermédiaire de la pique d'Idoménée, mais ce qui compte dans la description de l'action n'est pas tant la blessure, ni même la mort, que l'absence désormais de toute action possible pour le héros¹⁷⁰. Le verbe *λαμβάνειν*, « prendre », a pour objet le héros même qui est sur le point de mourir, par l'intermédiaire de ses yeux (*Il.* V 83, XVI 334 et XX 477¹⁷¹). L'expression

mais un ordre d'événements que l'on constate » (CHANTRAINE 1954 p.70). Si c'était le cas, on pourrait se référer à Moira, mais celle-ci ne pourrait pas agir directement, comme elle le fait à de nombreuses reprises, dénonçant ainsi son caractère d'agent.

168 ROUSSEAU 1995 p.428 n.33.

169 Si l'on suit Otto, une telle dichotomie entre les actions des dieux et celle des puissances destinales est liée au fait que « le divin ne fait qu'un avec la plénitude de la vie ». Les dieux sont du côté de la vie, et non de la mort (OTTO 1993 p.293-294)

170 Les autres usages de ce verbe se trouvent avec les sujets *ἔρωσ* (*Il.* III 442, XIV 294), *θάνατος* (*Il.* V 68), *θανάτου νέφος* (*Il.* XVI 350, *Od.* IV 180), *νέφος* (*Il.* XIV 343 – il s'agit de la nuée d'or qui abrite les amours de Héra et Zeus et qui met ainsi Zeus hors d'action), *νεφέλη κυανέη* (*Il.* XX 417-418, au moment où un guerrier succombe), *σορός* (*Il.* XXIII 91, quand le fantôme de Patrocle réclame à Achille qu'une même urne enferme ses os et ceux de son compagnon) et enfin la montagne avec laquelle Poséidon doit recouvrir la cité des Phéaciens (*Od.* VIII 569, XIII 152, XIII 158, XIII 177, XIII 183). Notons quelques autres occurrences où il s'agit d'un objet qui sert d'enveloppe : les vêtements de Thersite qui couvrent sa virilité (*Il.* II 262), le bouclier d'un héros avec lequel celui-ci protège son compagnon (*Il.* VIII 331, XIII 420), le toit que l'on offre à un hôte (*Od.* IV 618), les paupières qu'Athéna referme sur les yeux d'Ulysse (*Od.* V 493). Dans ces exemples, au contraire, l'enveloppement est plutôt lié à la protection. Ce motif est plus présent dans l'*Odyssee* que dans l'*Iliade*. La dernière occurrence (*Od.* VIII 511-512) présente un renversement du motif : ce sont les agents qui recouvrent le cheval, dont le destin est alors de mourir : *αἶσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὴν πόλις ἀμφικαλύψῃ // δουράτεον μέγαν ἵππον* « leur destin était de mourir, quand la cité [de Troie] a recouvert // le grand cheval de bois ».

171 *τὸν δὲ κατ' ὄσσε // ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή*, « et lui, par ses yeux la mort pourpre et la Moira puissante le prirent ». KIRK 1985 *ad loc.* ne commente pas mais propose la traduction : « the purple death over the eyes ».

κατ' ὄσσε est étonnante dans ces vers. Elle n'apparaît pas ailleurs dans l'épopée¹⁷². Nous comprenons cette référence aux yeux comme un nouvel indice du mode d'action de Moira : on trouve en effet le terme ὄσσε avec les verbes θέλγειν¹⁷³ et surtout καλύπτειν¹⁷⁴. Le verbe ὀρνύναι n'apparaît qu'en une occurrence. Ce verbe pourrait paraître suggérer une action de la part des héros. Le destin dresse Télépolème contre Sarpédon¹⁷⁵. Mais loin de suggérer que Télépolème va faire obstacle au fils de Zeus, celui-ci va bien être privé de toute possibilité d'action. Les deux héros se blessent l'un l'autre et sont immédiatement transportés hors du champ de bataille. Télépolème n'apparaîtra plus dans l'*Iliade*. Si le coup est mortel ou non, il est difficile de le dire : alors que le poète précise que Zeus fait en sorte que la blessure de Sarpédon ne soit pas mortelle (*Il.* V 662), rien de tel n'est dit pour son adversaire dont les yeux sont couverts par la nuit (*Il.* V 659). Dans tous les cas, Télépolème est définitivement mis hors d'état d'agir. Au chant XXI, Lycaon se plaint d'avoir été placé (ἐθηκε) par le destin dans les mains d'Achille. Il est déjà à terre, en position de suppliant lorsqu'il prononce ces mots, à la merci d'Achille qui, de fait, le mettra à mort. Le verbe κιχάνειν se trouve uniquement dans les discours des personnages. Il est toujours utilisé au présent alors qu'au chant XVII l'objet en est Patrocle qui est déjà mort¹⁷⁶ et au chant XXII Hécube parle d'Hector qui a lui aussi succombé¹⁷⁷. Pourtant, Hector utilise exactement la même expression, toujours au présent, alors qu'il est sur le point de mourir¹⁷⁸. L'idée est que le destin atteint sa victime mais il est remarquable qu'une fois mort l'expression reste la même et ne passe pas à l'aoriste. Cela renforce l'argument que l'action de Moira n'est pas tant liée à l'idée de la mort qu'à celle de la fin de l'action : quand Hector est près de mourir, Moira l'empêche de faire toute action, de même que quand il est mort, l'action est toujours impossible. Enfin le verbe παριστέναι est, comme le précédent, lié à une proximité physique : au chant XVI, Patrocle décrit avec trois verbes successifs les actions de Moira : κτείνειν, παριστέναι et δαμάζειν (*Il.* XVI 849-854). Enfin, au chant XXIV c'est Thétis qui dit à son fils

172 Plus exactement, les deux autres occurrences de κατ' ὄσσε ne sont pas des groupes prépositionnels à proprement parler mais des groupes verbaux (l'élément séparable du verbe – tmèse – et son complément d'objet direct) : *Il.* XVI 325, XVII 167.

173 *Il.* XIII 435.

174 *Il.* XIII 575, XIV 519, XV 578, XVI 316, 325, XVII 136, XX 393, 471, XXI 181.

175 Τηλέπολεμον δ' Ἡρακλεΐδην ἦν τε μέγαν τε // ὤρσεν ἐπ' ἀντιθέω Σαρπηδόνη μοῖρα κραταιή, « Télépolème l'Héraclide, noble et grand // la puissante Moira le dresse contre Sarpédon, égal aux dieux », *Il.* V 628-629.

176 εἰ μὴ Πάτροκλος θεόφιν μῆστωρ ἀτάλαντος // ζωὸς ἔων· νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει, « si ce n'est Patrocle, égal aux dieux pour le conseil, // lorsqu'il vivait, mais maintenant la mort et Moira le touchent », *Il.* XVII 477-478.

177 ἦ γὰρ καὶ σφι μάλα μέγα κῦδος ἔησθα // ζωὸς ἔων· νῦν αὖ θάνατος καὶ μοῖρα κιχάνει, « car vraiment, pour eux, tu étais un grand motif de gloire // lorsque tu vivais. Mais maintenant la mort et Moira te touchent », *Il.* XXII 435-436.

178 ἦ γὰρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν // Ζηνὶ τε καὶ Διὸς υἱὶ ἐκηβόλω, οἳ με πάρος γε // πρόφρονες εἰρύατο· νῦν αὐτὲ με μοῖρα κιχάνει, « car cela fait longtemps désormais que j'étais bien cher // à Zeus et au fils de Zeus l'archer, qui autrefois // étaient enclins à me protéger. Mais maintenant Moira me touche », *Il.* XXII 301-303.

la proximité qui existe pour lui entre la mort et Moira (*Il.* XXIV 132). Il convient de remarquer que cette phrase apparaît à la toute fin de l'épopée, alors que la geste d'Achille est pour ainsi dire terminée. C'est à ce moment qu'Achille, dont la colère est présentée comme étant à l'origine de la performance, cesse d'être un agent de l'*Iliade* à proprement parler.

Enfin, il faut rappeler que Moira en tant qu'agent est très souvent associée à la mort et que l'on retrouve souvent Moira et θάνατος sujets du même verbe¹⁷⁹. De nombreux adjectifs viennent qualifier Moira en tant que puissance agissante : κραταιή (*Il.* V 83, 629, XVI 334, 853, XIX 410, XX 477, XXI 110, XXIV 132, 209), δυσώνυμος (*Il.* XII 116), κακή (*Il.* XIII 602), δλοή (*Il.* XVI 849, XXI 83, XXII, 5). La prépondérance de l'adjectif κραταιός souligne que la Moira est présentée comme un agent dotée d'un type de puissance particulier¹⁸⁰.

Les actions de Moira sont ainsi liées à la cessation de l'action. Devenant seul agent, le destin prive les hommes de leur qualité d'agents non pas dans le sens qu'un destin, fixé à l'avance, priverait le homme de leur liberté d'action, de leur libre arbitre, mais bien parce que l'irruption de la puissance Moira se caractérise par la cessation de l'action humaine sur laquelle la puissance s'exerce.

3.5.2 Les dieux et le destin des hommes

Après avoir qualifié les instances destinales et en particulier μοῖρα comme pouvant être des agents dans l'*Iliade* et responsables d'un effet sur les agents humains, il convient de revenir sur la question du rapport entre le destin et les dieux dits « personnels ». La question n'est pas seulement moderne, elle semble posée par les épopées elles-mêmes¹⁸¹. Nous avons vu en effet plus haut que l'action de Moira peut être associée à celle d'un dieu personnel, Zeus ou Apollon. C'est le cas dans le discours de Patrocle mourant comme dans les excuses d'Agamemnon. Or il est significatif que cela ne se produise que dans les discours des héros, jamais dans la narration. En revanche on retrouve également une telle association dans la bouche d'Achille décrivant l'action conjointe de Moira et d'Héra contre Héraclès (*Il.* XVIII 119), ainsi que dans celle de Xanthe (XIX 410), le cheval d'Achille qui s'adresse au héros. L'aède semble donc capable de discriminer ce qui pour les hommes reste dans l'indétermination. Le poète crée sur ce sujet une distinction claire entre deux types de

¹⁷⁹ *Il.* III 101, V 83, XVI 334, 853, XVII 478, 672, XX 477, XXII 436. Avec φόνος *Od.* XXI 24. Dans la Théogonie, Nuit enfante d'abord Μόρος, Κῆρ et Θάνατος (211). Le lien entre Μόρος, « le destin de mort » et Μοῖρα est étroit. D'autant plus que quelques vers plus loin, la Nuit donne naissances aux Μοίραι et aux Κῆρες, dans un redoublement généalogique (217).

¹⁸⁰ Benveniste montre bien que le substantif κράτος exprime une force qui est liée à la prévalence, à la supériorité, aussi bien dans le combat qu'à l'assemblée. Il considère certes que les dérivés en *kratai-* expriment plutôt les notions de solidité, dureté et cruauté, mais cette affirmation repose sur l'analyse des adjectifs composés et non des usages de κραταιός (BENVENISTE 1969 II p.71-83.)

¹⁸¹ Et en général par la littérature grecque, et de manière explicite chez Eschyle, quand le coryphée interroge Prométhée sur le lien entre Zeus, Anankè et Moira (*Prométhée enchaîné*, 511-525).

discours : celui des hommes, marqué du sceau de l'incertitude, qui multiplie donc les agents responsables du malheur des hommes, et celui du poète, de celui qui sait et n'a donc pas à faire d'hypothèses pour désigner le responsable de l'action. C'est ainsi que le discours des hommes peut refléter le discours commun auquel s'opposerait celui du poète inspiré qui se pose ainsi en véritable « maître de vérité » capable de fournir une réponse à une épineuse question théologique.

Toutefois la question du rapport entre dieux et destin a été longuement étudiée. Si l'on excepte l'hypothèse selon laquelle le destin et la volonté de Zeus seraient synonymes¹⁸², que la mort de Sarpédon tout comme celle d'Hector viennent contredire, ce rapport est généralement pensé en termes de hiérarchie, tout comme on a vu qu'est pensé le rapport entre actions humaines et actions divines. C'est ainsi que l'on considère généralement que le destin est au-delà des dieux¹⁸³, qu'il leur est supérieur ou qu'il les contraint¹⁸⁴. C'est cet « au-delà » qui est à interroger. L'autre voie possible consiste à considérer que Zeus et les autres dieux d'une part, les puissances du destin d'autre part, sont séparées, indépendantes mais coexistent¹⁸⁵. Cette thèse, largement partagée, a pourtant le défaut de maintenir vague la relation entre les deux et de ne rien dire de la particularité des uns et des autres.

En réalité, cette question n'est réellement posée qu'à deux reprises dans l'*Iliade*, dans des passages importants de l'épopée : la mort de Sarpédon et la mort d'Hector. Toutes deux ont été annoncées par Zeus lui-même au début du chant XV. Dans les deux cas, la réaction de Zeus devant une mort qu'il sait devoir arriver est d'interroger les autres dieux et de poser une alternative possible (*Il.* XVI 431-438 et XXII 167-177) :

τοὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε Κρόνου παῖς ἀγκυλομήτεω,
 Ἕρην δὲ προσέειπε κασιγνήτην ἄλοχόν τε·
 ὦ μοι ἐγών, ὃ τέ μοι Σαρπηδόνα φίλτατον ἀνδρῶν
μοῖρ' ὑπὸ Πατρόκλοιῳ Μεινοτιάδαο δαμῆναι.
 διχθὰ δέ μοι κραδίη μέμονε φρεσὶν ὄρμαινοντι,
 ἢ μιν ζῶν ἐόντα μάχης ἄπο δακρυόεσσης
Θείῳ ἀναρπάξας Λυκίης ἐν πίονι δήμῳ,
 ἢ ἤδη **ὑπὸ χερσὶ Μεινοτιάδαο** δαμάσσω.

182 EUSTATHE *ad Od.* XI 297 : ἔστι δὲ ταῦτόν Διὸς βουλὴν εἰπεῖν καὶ θεοῦ μοῖραν.

183 REDFIELD 1984 p.171 : « Au-delà des dieux on trouve le destin, *moira, aisa*, ce qui est *peprômenon* ».

184 CHANTRAINE 1954 p.71 : « les dieux semblent régler le destin, ou, du moins, ils en sont les exécutants ». Une telle affirmation, qui propose deux interprétations divergentes comme si elles étaient du même ordre montre la difficulté qu'il y a à appréhender les rapports des dieux avec le destin.

185 C'est ainsi la position de Versnel (VERSNEL 2011 p.168) qui se place explicitement dans la lignée de Nilsson (NILSSON 1956 p.170-171) et Burkert (BURKERT 1985 p.129). C'est aussi la thèse de MORRISON 1997.

À les voir le fils de Kronos à la pensée torve prit pitié,
 et il s'adressa à Héra, sa sœur et épouse :
 Malheur à moi, quand, Sarpédon le plus cher à mes yeux parmi les
 hommes

a pour destin d'être dompté par Patrocle, fils de Ménétiος.

Mon cœur, plein de rage, est divisé, et mon esprit délibère :
 vais-je, encore vivant, du combat larmoyant,
 l'arracher, pour le déposer dans le gras pays de Lycie
 Ou déjà le dompter par la main du fils de Ménétiος ?

τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·
 ὦ πόποι ἦ φίλον ἄνδρα διωκόμενον περὶ τεῖχος
 ὀφθαλμοῖσιν ὀρώμαι· ἐμὸν δ' ὀλοφύρεται ἦτορ
 Ἔκτορος, ὅς μοι πολλὰ βοῶν ἐπὶ μηρί' ἔκηεν
 Ἴδης ἐν κορυφῆσι πολυπτύχου, ἄλλοτε δ' αὖτε
 ἐν πόλει ἀκροτάτῃ· νῦν αὖτέ ἐ δῖος Ἀχιλλεὺς
 ἄστνυ πέρι Πριάμοιο ποσὶν ταχέεσσι διώκει.
 ἀλλ' ἄγετε φράζεσθε θεοὶ καὶ μητιάασθε
 ἦέ μιν ἐκ θανάτοιο σαώσομεν, ἦέ μιν ἤδη
Πηλεΐδῃ Ἀχιλῆϊ δαμάσσομεν ἐσθλὸν ἐόντα.

Le père des hommes et des dieux le premier leur dit ces mots :
 Hélas, c'est un homme qui m'est cher que, poursuivi autour du rempart,
 je vois de mes yeux : mon cœur se lamente
 pour Hector qui pour moi a brûlé de nombreuses cuisses de bœufs,
 sur les cimes de l'Ida aux nombreux plis, et parfois aussi
 au sommet de la cité. Mais maintenant, le divin Achille
 autour de la ville de Priam de ses pieds rapides le poursuit.
 Mais réfléchissez, dieux, et délibérez :
le sauverons-nous de la mort ou bien déjà
le dompterons-nous, par Achille, fils de Pélée, tout brave qu'il soit.

Dans ces deux passages, le dieu présente une alternative : il s'agit de sauver un héros ou de le dompter. Toutefois, dans le cas de Sarpédon, sa décision semble être uniquement personnelle, avec un verbe à la première personne du singulier, alors qu'il associe étroitement

les autres dieux à la mort d'Hector en leur demandant de participer à la décision (deuxième personne du pluriel : ἀγετε φράζεσθε θεοὶ καὶ μητιάσθε) mais aussi en les associant à l'action qui sera issue de cette décision, quelle qu'elle soit (première personne du pluriel : σώσομεν, ἧέ δαμάσομεν). Pour autant les dieux ne sont pas ici les seuls agents. On trouve dans les deux passages le cas étonnant d'un verbe actif, le verbe « dompter », suivi par une structure proche de celle du complément d'agent, le datif Πηλεΐδῃ Ἀχιλῆϊ dans le second cas, et, plus intéressant encore dans le premier passage, ὑπὸ χειρὶ Μενoitιάδαο, reprenant l'expression ὑπὸ Πατρόκλοιῳ Μενoitιάδαο qui, quelque vers plus haut était bien le complément d'agent du verbe au passif δαμῆναι. Dans ce passage, une puissance destinale est bien mentionnée par Zeus : Moira, dans un syntagme que nous avons choisi de ne pas étudier dans le paragraphe précédent. Ce syntagme, dans la classification établie par Dietrich, correspond à une puissance impersonnelle qui décide de la mort (II)¹⁸⁶. Le destin n'est pas ici présenté comme un agent. Sa mention renvoie à une règle, un arrêt, avec lequel toutefois les dieux semblent pouvoir négocier : la Moira de Sarpédon, son lot, est d'être tué par Patrocle, mais Zeus suggère la possibilité qu'il en aille autrement. Une des réponses apportées à la question du rapport entre le destin et les dieux a consisté à faire de la Moira non pas un agent mais l'expression de la volonté des dieux, et plus exactement de celle de Zeus¹⁸⁷. Mais on voit bien dans ces passages que cela ne peut être le cas : il est impossible d'affirmer que la mort de Sarpédon en Troade fasse partie de la volonté de Zeus. Elle ne présente aucun caractère de nécessité, aussi bien pour la mort de Patrocle que pour celle d'Hector et la chute de Troie. Les deux déesses pro-achéennes répondent avec indignation à l'hésitation de Zeus en utilisant l'expression πεπρωμένον αἴση (*Il.* XVI 439-449 et XXII 177-181) :

τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα βοῶπις πότνια Ἥρη·
αἰνότατε Κρονίδη ποῖον τὸν μῦθον ἔειπες.
ἄνδρα θνητὸν ἔόντα πάλαι πεπρωμένον αἴση

¹⁸⁶ DIETRICH 1965 p.212.

¹⁸⁷ LLOYD JONES 1971 p.3. ROUSSEAU 1995 p.428 n.33 : « La “destinée” n'est pas pour les dieux, c'est-à-dire pour Zeus, une puissance supérieure à leur vouloir ultime : elle est l'expression de l'ordre qu'ils instaurent et font régner par le jeu de leurs relations réglées, un ordre dont la puissance de Zeus garantit la stabilité. Le paradoxe qui intéresse l'*Iliade* et engage la réflexion sur la manière dont l'histoire exprime la Dios boule est que le principe de l'ordre emprunte – et doit emprunter – pour achever ses fins, le déguisement du désordre. Le problème crucial autour duquel tourne la discussion sur les rapports entre l'action des dieux et l'ordre de la moira est celui de la mortalité des mortels que Zeus semble deux fois vouloir remettre en cause – sans pouvoir jamais céder à son inclination. Mais la séparation radicale des mortels et des immortels, avec la disparition du *genos* des *hēmi-theoi* est au cœur du plan divin que dévoile l'action du poème. L'hésitation de Zeus s'explique donc autrement que par l'idée, critiquée déjà par Nāgelsbach dans la troisième section de *Homerische Theologie* et dénoncée comme une absurdité par Wilamowitz (Gl. d. Hell., I, p.355) que les dieux seraient comme les mortels soumis à la froide domination de la destinée : elle engage la réflexion sur le sens de la puissance et de l'action de la divinité en même temps qu'elle oppose, comme l'a montré G. Nagy, la conception iliadique de l'héroïsation poétique aux modèles d'immortalisation que proposaient d'autres traditions poétiques ».

ἄψ' ἐθέλεις θανάτοιο δυσηχέος ἐξαναλῦσαι;
 ἔρδ'· ἀτὰρ οὐ τοι πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι.
 ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν·
 αἶ κε ζῶν πέμψῃς Σαρπηδόνα δν δὲ δόμον δέ,
 φράζεο μὴ τις ἔπειτα θεῶν ἐθέλῃσι καὶ ἄλλος
 πέμπειν δν φίλον υἱὸν ἀπὸ κρατερῆς ὕσμίνης·
 πολλοὶ γὰρ περὶ ἄστυ μέγα Πριάμοιο μάχονται
 υἱέες ἀθανάτων, τοῖσιν κότον αἰνὸν ἐνήσεις.

Ensuite la souveraine Héra au regard de vache lui répondit :
 Fils de Cronos, toi le plus terrible, quel discours tiens-tu ?
 Un homme mortel depuis longtemps **voué à son destin**
 tu veux au contraire l'épargner de la mort au triste écho ?
 Fais ! Mais nous, les autres dieux, ne t'approuvons pas tous.
 Je vais te dire autre chose, mets-le en ton esprit :
 Si tu renvoies Sarpédon vivant chez lui,
 prends garde qu'ensuite un autre dieu ne veuille lui aussi
 envoyer son fils loin de la puissante mêlée.
 Car ils sont nombreux à combattre autour de la grande ville de Priam
 les fils des immortels, chez qui tu jetteras une rancœur terrible.

τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
 ὦ πάτερ ἀργικέραυνε κελαινεφές οἷον ἔειπες·
 ἄνδρα θνητὸν ἐόντα πάλαι **πεπρωμένον αἴση**
 ἄψ' ἐθέλεις θανάτοιο δυσηχέος ἐξαναλῦσαι;
 ἔρδ'· ἀτὰρ οὐ τοι πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι.

Alors Athéna la déesse aux yeux glauques lui répondit :
 Mon père à la foudre brillante, aux sombres nuées, que dis-tu ?
 Un homme mortel depuis longtemps **voué à son destin**
 tu veux au contraire l'épargner de la mort au triste écho ?
 Fais ! Mais nous tous les autres dieux, ne t'approuvons pas.

Alors que Zeus avait mentionné Moira, c'est Aisa qui apparaît dans les réponse d'Héra et d'Athéna. Il convient de ne pas se laisser abuser par la menace proférée par la déesse : ce

qui limite la volonté de Zeus, bien plus que le destin est la réaction possible des autres dieux. Zeus, loin d'être contraint par les puissances du destin, pourrait très bien s'opposer à elles. Bien plus, les autres dieux pourraient faire de même et suivre son exemple. C'est ce qui est sous-entendu par la menace brandie par Héra. Le destin n'apparaît donc en rien comme étant supérieur aux dieux, ni contraignant. C'est un donné, dont les dieux ont connaissance et auxquels ils peuvent choisir de se conformer ou non. C'est ainsi qu'au chant XX, Poséidon ne se décide à sauver Énée qu'après avoir en quelque sorte reçu l'autorisation par Héra de le faire. Pourtant, le dieu énonce auparavant le destin du héros troyen : être sauvé et perpétuer, par sa descendance, la race troyenne¹⁸⁸, et la peine qu'il a à savoir que celui-ci est sur le point de mourir sous la lance d'Achille. Héra lui répond qu'elle-même ne le sauverait pas mais que Poséidon est libre de son choix ou plutôt qu'il doit décider en son esprit¹⁸⁹. Qu'est-ce alors que le destin, ici exprimé sous l'expression *μόριμον ἐστι*, si un dieu peut agir comme s'il n'existait pas (Apollon), un autre être tout à fait indifférent à sa réalisation (Héra) et un troisième enfin requis pour que ce destin devienne effectif (Poséidon) ? Certains ont pu dire qu'il s'agissait uniquement de la tradition, dont le poète pourrait menacer, pour un temps de s'écarter¹⁹⁰. Quand il n'est pas une entité agissante mettant fin à l'action, le destin n'est qu'en puissance. Potentiellement, hommes comme dieux peuvent être à l'origine d'une action qui soit contraire à Moira¹⁹¹. Moira ne peut venir protéger Énée, puisque, comme nous l'avons vu l'action de Moira n'a pour but que de faire cesser l'action. Or la geste d'Énée au contraire doit continuer.

Si les dieux sont confrontés au destin, c'est uniquement au destin des hommes, et plus précisément au moment et à la manière dont ceux-ci doivent mourir. Moira est liée à la mortalité, comme cela a été largement affirmé¹⁹², c'est pourquoi elle ne peut concerner les dieux que de manière indirecte. Et même dans les cas qui nous ont intéressé, qui se présentent davantage comme des exceptions que comme des règles, les dieux ont en réalité une marge d'action. Ainsi la mention de Moira, comme celle d'Aisa, quand elle est présentée non comme agent mais comme norme à laquelle il s'agit de se conformer, notamment avec les expressions *κατὰ μοῖραν* et *ὑπὲρ μοῖραν*, et les tours *μοῖρα* + verbe à l'infinitif ou avec *αἴσα*, intervient comme une manière de considérer l'action sous un certain point de vue. Il s'agit de l'action envisagée uniquement du point de vue de sa réalisation, quels que soient les agents qui sont impliqués et leurs intentions.

188 *Il. XX* 302-305.

189 *Il. XX* 310.

190 MORRISON 1992 p.284. NAGY 1994 p.64-65.

191 L'exemple par excellence étant celui d'Égisthe qui a agi *ὑπὲρ μόρον* (*Od.* I 34-35).

192 Notamment par BIANCHI 1953 p.34, DIETRICH 1967 p.194-231.

3.5.3 Sur les plateaux de la balance

La balance que déploie Zeus à ces occasions a été considérée comme particulièrement importante. Elle l'est notamment en ce qu'elle associe un geste au discours tenu sur le destin. On trouve ainsi l'expression de « pesée du destin » pour qualifier les scènes où elle apparaît¹⁹³. Toutefois, il est selon nous primordial de souligner qu'il n'est jamais fait mention de Moira lors des scènes de pesées¹⁹⁴. Ce sont les Κῆρες des héros qui sont présents sur les plateaux de la balance. Ces entités, difficiles à définir, apparaissent comme des doubles des agents humains, leur plongée vers l'Hadès signifie la mort du héros¹⁹⁵. Dans l'iconographie de la balance, on trouve sur les plateaux, là où sont les Κῆρες homériques, des entités anthropomorphes¹⁹⁶. Dans les scènes de pesée, le terme apparaît avec deux génitifs, l'un est un génitif de possession qui qualifie l'être ou les êtres à qui correspondent ces entités : Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων (*Il.* VIII 71) d'une part, τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἑκτορος ἵπποδάμοιο d'autre part (*Il.* XXII 211). L'autre est définitionnel, τανηλεγέος θανάτοιο (*Il.* VIII 70, XXII 210). C'est ce second génitif, qui indique le domaine d'action de ces entités qui les rapproche des puissances destinales étudiées plus haut. Ces Κῆρες sont habituellement considérées comme liées à la notion de destin. Pour Chantraine il s'agit d'un terme qui « participe à la fois aux notions de destin, de mort et de démon personnel »¹⁹⁷. On parle ainsi de « destin de mort » et les scènes de kérostasies sont souvent mobilisées dans les études sur le destin. L'idée du destin n'y est pourtant pas principale : alors que Bianchi la considère comme secondaire¹⁹⁸, c'est surtout Nilsson qui dès 1924 s'oppose avec force au rapprochement entre le thème de la Moira et celui de la balance en distinguant les Kères de la déesse liée au destin¹⁹⁹.

193 MACKOWIAK 2010 p.13. C'est également le titre de l'article de Duchemin, DUCHEMIN 1983. Voir aussi ONIANS 1999 p.483 : « la fonction originelle des talenta de Zeus était la pesée des fortunes des hommes, des portions qui leur étaient assignée, puisées dans les *pitthoi* sous les formes que l'on a montrées ». Reinhardt utilise successivement les termes *Kerenwägung* et *Schicksalswaage* (REINHARDT 1961 p.385-386). LEAF 1900 *ad* VIII 69 « balancing of fates ».

194 La Moira est toutefois mentionnée dès l'Antiquité à l'occasion du déploiement de la balance. Ainsi le scholiaste bT' à *Il.* VIII 69 mentionne les Stoïciens : οἱ Στωϊκοὶ δὲ φασιν ὡς ταύτων εἰμαρμένη καὶ Ζεὺς. διττὸν δὲ τὸ τῆς Μοίρας, « Les Stoïciens disent que le destin (la [Moira] fixée) et Zeus sont la même chose. Ce qui concerne la Moira est double ».

195 Sur les Kères voir DIETRICH 1967 p.240-248 et p.276.

196 LIMC s.v. Ker.

197 DELG s.v. Κήρ.

198 Selon lui, l'idée principale est celle de la confrontation et du moment d'équilibre qui précède la catastrophe et la scène de la balance n'exprime pas une idéologie relative aux rapports des dieux avec le destin. Toutefois il mentionne comme importante pour la compréhension de la scène l'idée que Zeus est le dispensateur des destins humains (BIANCHI 1953 p.77-85).

199 « Mit der μοῖρα hat es nichts zu tun » NILSSON 1951 p.390 n.46. Contrairement à Onians qui rapproche et même unifie les deux termes. Pour ce dernier, *kêr* « est quelque chose qui est manifestement très étroitement lié à la moira » (ONIANS 1999 p.471). Elles sont mêmes « pratiquement interchangeables » (ONIANS 1999 p.472). Notons également « la permutation naturelle entre le lien du destin et la puissance agissante par laquelle ou avec laquelle un homme est lié, la *kêr* ou le *daimôn*, apparaît donc clairement. Il est clair également que les *kêres* mises dans la balance de Zeus étaient des puissances agissantes de cette sorte, représentant le destin, et non les âmes (*psukhai*) des combattants comme on l'a soutenu »

Les Kères sont des entités plurielles comme le sont les Moirai de la *Théogonie*²⁰⁰, alors que dans les poèmes homériques, Moira est toujours au singulier, à l'exception d'une occurrence au chant XXIV où sont mentionnées les Moirai qui tissent le fil de la vie²⁰¹. Si le passage du chant XXII peut laisser penser qu'il existe une *kēr* personnelle pour chaque être – il y a ainsi deux *kêres* sur la balance, celle d'Hector et celle d'Achille –, le chant VIII semble indiquer que cette entité peut valoir pour une entité collective, un camp tout entier. En effet Zeus place d'abord deux Kères sur les plateaux, une pour chaque camp. Mais on trouve ensuite l'expression « les *kêres* des Achéens » que l'on peut comprendre comme l'ensemble des Kères individuelles de chaque membre du camp ou bien comme les Kères, entité collective, de l'ensemble du groupe des Achéens.

Si le thème a connu un succès certain pour l'étude de la religion grecque, notamment de la religion dite populaire et des conceptions du destin, son absence dans de grandes études sur les épopées homériques peut surprendre. On n'en trouve aucune trace, ou presque, dans *Le meilleur des Achéens*, dans *La tragédie d'Hector*²⁰², ni dans *The Poetics of Consent*, le récent ouvrage de David Elmer sur la prise de décision et sa dimension collective dans l'*Iliade*²⁰³. Il faut sans doute penser que ce motif, considéré comme tardif et notamment issu de l'*Ethiopide*, puis repris par Eschyle dans sa *Psychostasie*²⁰⁴, est considéré par les homéristes comme une image littéraire, un symbole de la décision de Zeus sans portée particulière dans l'action héroïque²⁰⁵. Dans le cadre de notre enquête sur l'*agency*, le déploiement de la balance peut au contraire éclairer certaines modalités de l'action épique.

Le motif de la balance apparaît à cinq reprises dans l'*Iliade*²⁰⁶ mais on ne trouve que deux pesées véritablement effectuées par Zeus. La première scène de pesée a lieu au début du chant VIII après une longue période pendant laquelle le camp achéen avait le dessus, avec l'aide des dieux (*Il.* VIII 66-77) :

(ONIAN 1999 p.481). De telles affirmations ont sans doute conduit à l'inclusion systématique des scènes de pesée dans les études des mises en scènes destinales.

200 Chez Hésiode, au contraire, la Kēr apparaît au singulier, elle fait partie, comme les Moirai, des enfants de Nuit (*Théogonie* 211). Le poète prend toutefois soin de les distinguer.

201 *Il.* XXIV 49.

202 Redfield mentionne le passage très rapidement, mais sans analyser la scène dans son ensemble (REDFIELD 1984 p.174).

203 La scène est très rapidement mentionnée dans GRIFFIN 1980 p.154 : « Again we find the impressive brevity of description in Zeus' fateful act ».

204 Voir notamment WEST 2011, CLARK et COULSON 1978, SLATKIN 2011. Pour une longue comparaison avec l'*Ethiopide*, voir REINHARDT 1961 p.382-390.

205 Scholie A : τάλαντα : τὴν τοῦ Διὸς διάνοιαν, « la balance : la pensée de Zeus ». Le motif apparaît également dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Apollon et Hermès, cherchant à trouver un terrain d'entente, se rendent auprès de Zeus, où « se trouvait la balance de la justice » : δίκης κατέκειτο τάλαντα (324). Dans les épopées homériques au contraire, la balance n'est jamais associée à δίκη. On ne peut ainsi suivre Burkert qui considère que la balance est l'image de l'impartialité du jugement de Zeus (BURKERT 1985 p.129).

206 Il est absent de l'*Odyssée*.

ῥφρα μὲν ἠὼς ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός.
 ἦμος δ' Ἡέλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει,
 καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα·
 ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' αἴσιμον ἦμαρ Ἀχαιῶν.
 αἰ μὲν Ἀχαιῶν κῆρες ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ
 ἐξέσθην, Τρώων δὲ πρὸς οὐρανὸν εὐρὺν ἄερθεν·
 αὐτὸς δ' ἐξ Ἴδης μεγάλ' ἔκτυπε, δαιόμενον δὲ
 ἦκε σέλας μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν· οἱ δὲ ἰδόντες
 θάμβησαν, καὶ πάντας ὑπὸ γλωρὸν δέος εἶλεν.

Aussi longtemps que c'était l'aurore et que le jour sacré se levait,
aussi longtemps les traits des deux camps, en nombre, frappaient, les
 soldats tombaient.

Mais quand Hélios enjamba le milieu du ciel,
 alors là le père déployait ses plateaux d'or.
 Dessus, il plaçait les deux *kêr* de la mort longuement douloureuse
 des Troyens dompteurs de chevaux et des Achéens revêtus de bronze,
 il les prit par le milieu et les souleva : le jour destiné aux Achéens tombait
 et les *kêr* des Achéens sur la terre nourricière,
 se posèrent et celles des Troyens montèrent vers le large ciel.
 Et lui, depuis l'Ida, frappa un grand coup,
 lança l'éclair de feu au milieu des troupes Achéennes, et eux à le voir,
 furent frappés de stupeur et tous une terreur livide les saisit.

L'autre pesée se trouve juste avant la mort d'Hector (*Il.* XXII 208-213) :

ἀλλ' **ῥτε** δὴ τὸ τέταρτον ἐπὶ κρουνοὺς ἀφίκοντο,
 καὶ **τότε** δὴ χρύσεια πατήρ ἐτίταινε τάλαντα,
 ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,
 τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἔκτορος ἵπποδάμοιο,
 ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' Ἔκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
 ῥχετο δ' εἰς Αἶδα, λίπεν δὲ ἐ Φοῖβος Ἀπόλλων.

Mais **quand** pour la quatrième fois ils arrivèrent aux fontaines,
alors là le père déployait ses plateaux d'or.
 Dessus, il plaçait les deux *kér* de la mort longuement douloureuse,
 celle d'Achille et celle d'Hector le dompteur de cheveux,
 il les prit par le milieu et les souleva : le jour destiné à Hector tombait,
 il allait vers l'Hadès, et Phoibos Apollon le quitta.

Quoique les formulaires de ces deux scènes soient très proches, il convient de souligner une différence notable : au chant VIII ce sont les sorts de l'ensemble des camps troyen et achéen qui sont en jeu alors qu'au chant XIX il ne s'agit que d'Hector et d'Achille. Mais on relève un certain nombre de points communs dans le contexte d'apparition de ces deux scènes qui permettra de mieux comprendre le motif de la balance. Dans les deux cas, Zeus est loin d'être le spectateur ou d'attendre de la balance qu'elle lui livre un quelconque résultat²⁰⁷. Le chant VIII s'ouvre sur une assemblée divine au cours de laquelle le père des dieux interdit toute intervention sur le champ de bataille et, comme le montre l'intervention d'Athéna, les dieux comprennent que les Achéens vont être malmenés (*Il.* VIII 1-52). Ils ignorent en revanche que la raison en est la promesse faite à Thétis d'honorer Achille. Au chant XXII également, Zeus s'est déjà adressé aux autres dieux pour leur signifier qu'il répugnait à la mort du pieux Hector. Sa réponse à la réaction indignée d'Athéna montre bien qu'il n'a pourtant pas l'intention de remettre davantage la mort du héros troyen (*Il.* XXII 167-185)²⁰⁸. Il n'est donc pas exact d'affirmer que Zeus consulte la balance ni que celle-ci soit liée à une prise de décision du dieu²⁰⁹ : sa décision est déjà prise, parfois depuis longtemps, au moment où il déploie sa balance. Nous avons déjà souligné le fait que le destin n'est pas mentionnée dans ces scènes. De plus, Zeus connaît déjà l'issue de la pesée, il n'est donc pas juste de penser que le dieu consulte ici les arrêts du destin, et encore moins qu'il se voit contraint de s'y soumettre.

C'est la raison pour laquelle, plutôt que de parler de pesée, nous choisissons d'analyser ces scènes en termes de déploiement de la balance. L'idée d'une pesée implique en effet une estimation, une évaluation, une mesure, qui doit aboutir à une connaissance. C'est ainsi que

207 Contrairement à ce qu'affirme Adkins qui fait de la pesée du chant VIII « the clearest assertion that « Fate » in Homer is something over against and superior to the gods [...] The scales are something distinct from Zeus ; the weight of the *kere* is independent of Zeus, for otherwise they would be no point in weighing them : and so there apparently exists a power over which Zeus has no control, and to which he bows » (ADKINS 1960 p.17).

208 Dans ces deux passages où Zeus s'adresse aux dieux et où Athéna exprime son indignation, le père des dieux clôt son intervention par une parole rassurante et amusée à sa fille.

209 Comme l'affirme notamment DIETRICH 1967 p.287-285.

les scènes de la balance sont souvent comprises : on pèse pour mesurer quelque chose et se conformer à cette mesure²¹⁰. La dimension de recherche d'un savoir se retrouve également chez ceux qui font des *kères* des sorts comparant ainsi la pesée de Zeus à une pratique divinatoire²¹¹. Ici la pesée ne crée de savoir pour personne : ni pour Zeus, ni pour les dieux, ni pour les auditeurs. Zeus ici ne vérifie rien : il n'a pas, ou plus, à prendre de décision. Ce qui est déterminant n'est ni l'estimation ni la décision mais le rôle du déploiement de la balance dans l'action. La situation en effet est caractérisée par une grande tension, un équilibre précaire qui pourrait être bouleversé d'une manière ou d'une autre. Bianchi refuse l'idée que le motif de la balance soit lié à la tension caractéristique de la prise de décision et souligne avec raison que la tension exprimée par l'image de la balance est bien présente dans la scène, mais non dans l'esprit de Zeus²¹².

Un autre aspect de ces scènes a en effet retenu l'attention : leur importance dans la construction temporelle de l'action. Le déploiement de la balance marque un tournant dans le déroulement des événements. Les structures *ἄφρα ... τόφρα* et *ὅτε ... τότε* soulignent que la balance est déployée à un moment crucial et vient marquer la fin d'une séquence, son basculement. C'est également une dimension que l'on retrouve dans deux autres occurrences du motif de la balance. Au chant XIX, Ulysse s'adresse à Achille : combattre à jeun n'est pas la bonne solution dans un affrontement si cruel (*Il.* XIX 216-225) :

ὦ Ἀχιλεῦ Πηληϊός υἱέ μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν,
 κρείσσων εἰς ἐμέθεν καὶ φέρτερος οὐκ ὀλίγον περ
 ἔγχει, ἐγὼ δέ κε σεῖο νοήματί γε προβалоίμην
 πολλόν, ἐπεὶ πρότερος γενόμεν καὶ πλείονα οἶδα.
 τῷ τοι ἐπιτλήτω κραδίη μύθοισιν ἐμοῖσιν.
 αἰψά τε φυλόπιδος πέλεται κόρος ἀνθρώποισιν,
 ἧς τε πλείστην μὲν καλάμην χθονὶ χαλκὸς ἔχευεν,
 ἄμητος δ' ὀλίγιστος, ἐπὴν κλίνησι τάλαντα
 Ζεὺς, ὅς τ' ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται.

²¹⁰ Ainsi Nilsson compare très directement l'activité de Zeus à celle d'un artisan : la pesée faite par un artisan n'est pas à comprendre en termes de soumission mais simplement comme une vérification, l'obtention d'un savoir objectif relatif au poids et/ou à la valeur de l'objet pesé : « Die Folgerung, dass Zeus das Schicksal befragt und ihm unterworfen ist, wird jene Zeit ebensowenig gezogen haben wie die, dass der Kaufmann, der eine Ware oder ein Goldstück wägt, Untertan der Wage ist » NILSSON 1951 p.389 n.3. De même, pour Slatkin, le motif de la balance est lié à l'activité économique et évoque la transaction. Le conflit serait alors pensé sur le modèle économique et tout l'enjeu y serait de faire payer l'autre (SLATKIN 2011 p.177). Le motif est toutefois ici inadéquat : il faudrait sous-entendre une transaction entre deux dieux par exemple, pour que le modèle économique soit efficace, ainsi que la recherche d'un équilibre. Aucun échange n'a lieu ici et nul n'y retire de gain.

²¹¹ Voir SETAIOLI 1972.

²¹² BIANCHI 1953 p.79.

Achille, fils de Pélée, toi le plus fort des Achéens,
 tu es meilleur que moi, plus fort, et pas de peu,
 à la javeline, mais moi pour le jugement je te dépasserais
 de beaucoup, puisque je suis ton aîné et que j'en sais plus.
 Donc que ton cœur écoute patiemment mes mots.
 Vite, la mêlée lasse les hommes :
 le bronze y fait couler à terre beaucoup de roseaux,
 et fort peu de grain, quand Zeus incline la balance
 lui qui se fait le contrôleur du combat des hommes.

Nous ne reviendrons pas sur la métaphore végétale dont l'interprétation n'est pas aisée²¹³. Ce qui nous intéresse est que le carnage guerrier est désigné par Ulysse comme étant provoqué par une action particulière de Zeus. La conjonction temporelle ἐπὶν exprime le fait qu'il y a une concomitance répétée entre l'action de Zeus et le désastre guerrier.

Au chant XII de l'*Iliade*, les Troyens sont arrivés jusqu'au rempart des Achéens mais ces derniers tiennent bon (*Il.* XII 430-438) :

πάντη δὴ πύργοι καὶ ἐπάλξεις αἵματι φωτῶν
 ἐρράδατ' ἀμφοτέρωθεν ἀπὸ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν.
 ἀλλ' οὐδ' ὡς ἐδύναντο φόβον ποιῆσαι Ἀχαιῶν,
 ἀλλ' ἔχον ὡς τε τάλαντα γυνή χερνήτης ἀληθῆς,
 ἢ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἴριον ἀμφὶς ἀνέλκει
 ἰσάζουσ', ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρηται·
 ὡς μὲν τῶν ἐπὶ ἴσα μάχῃ τέτατο πτόλεμός τε,
 πρὶν γ' ὅτε δὴ Ζεὺς κῦδος ὑπέρτερον Ἔκτορι δῶκε
 Πριαμίδῃ, δς πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν.

Partout les remparts et les tours sont inondés du sang des mortels
 des deux côtés, Troyens et Achéens.

Mais rien ne leur permet de provoquer l'effroi des Achéens,
 mais ils tiennent comme tient des plateaux une femme ouvrière attentive²¹⁴

²¹³ Voir notamment MOULTON 1979 et COMBELLACK 1984.

²¹⁴ L'interprétation de l'adjectif ἀληθῆς est ici difficile. Hainsworth propose « Honest, conscientious » (HAINSWORTH 1993) et Ameis et Hentze « ehrlich » (AMEIS-HENTZE 1868–1913 *ad loc.*), tandis que Leaf traduit « non forgetful » (LEAF 1900 *ad loc.*). L'idée est que rien ne lui échappe. Marcel Detienne voit dans cet adjectif l'existence d'un lien entre justice et vérité : « Si l'ouvrière de l'*Iliade* est qualifiée d'*alēthēs*, c'est très vraisemblablement parce qu'elle tient une balance, symbole et instrument de justice.

et tenant un poids et de la laine elle les soulève
en cherchant à les équilibrer afin d'obtenir un salaire misérable pour ses
enfants.

De même entre eux le combat et la bataille sont tendus,
avant le moment où Zeus donna la gloire à l'éminent Hector,
le fils de Priam, qui le premier s'est élancé sur le rempart des Achéens.

L'équilibre entre les deux camps est comparé à l'équilibre que cherche à atteindre l'ouvrière avec sa balance, et cet équilibre est rompu par l'intervention de Zeus. Ici, celui-ci ne fait pas usage de la balance, il donne la gloire à Hector et cet encouragement est implicitement comparé à la rupture de l'équilibre : jusque là, la balance était équilibrée. La présence de cette dimension temporelle a pu être interprétée comme la clé du motif de la balance²¹⁵ : ce qui compte, c'est le moment où Zeus décide de sortir la balance et de changer le cours des événements. Cela a pu être considéré soit comme sa marge de manœuvre par rapport au destin déjà figé, soit comme le moment où il se met en adéquation avec une décision qu'il a prise par le passé et déjà énoncée²¹⁶. Il convient toutefois de remarquer que, dans les deux scènes, la balance n'est pas seule à marquer le moment du retournement : c'est un événement extérieur qui déclenche le déploiement de la balance. Au chant VIII, c'est un événement cosmique qui en est à l'origine : l'arrivée du soleil au zénith²¹⁷. Ce zénith marque précisément le bref moment d'un équilibre astral. L'expression en effet ne désigne pas tant le fait que le soleil arrive au plus haut de sa course, ni même à son milieu, mais plutôt qu'il se tient un pied de chaque côté du sommet de sa course²¹⁸. Au chant XXII, il s'agit d'un événement humain répété : la quatrième fois que les héros parviennent aux fontaines. Le motif de la quatrième fois qui marque un changement et rompt l'itération est fréquent dans *Illiade*²¹⁹.

De la même manière, on ne peut pas dire que le mouvement de la balance provoque à proprement parler le changement de l'action²²⁰ : en effet il y a toujours une action divine qui

C'est un témoignage supplémentaire de la complémentarité étroite et fondamentale de la balance et de la "vérité" » (DETIENNE 1973 p.39 n.57).

215 BIANCHI 1953 p.80 : « il tracollare della bilancia conchiude la fase preparatoria dell'episodio et dà inizio all'incalzare degli avvenimenti ».

216 ONIANS 1999 p.484 : « Ainsi Zeus pouvait démontrer aux autres ou se rappeler à lui-même à qui il avait assigné la part la plus pesante ».

217 On retrouve la même expression en *Il.* XI 84 quand le combat est égal alors que Zeus se refuse à intervenir.

218 Voir LEAF 1900 *ad loc.* « ἀμφιβεβήκει, stood with both feet upon the midst of heaven, as a warrior stands with both feet over a fallen comrade ».

219 *Il.* V 438, XVI 705, 786, XX 447, XXII 208. Voir sur la « triple tentative » FENIK 1968 p.46-48.

220 Contrairement à ce qu'affirme West : « he [Zeus] is the sole owner of the scales, and when he does a weighing, the revelation of what is destined is poetically equivalent to his making it so. By being determined in one sense, it becomes determined in the other » (WEST 2011 *ad VIII* 69-72).

est à l'origine d'un retournement des forces sur le champ de bataille. Au chant VIII, Zeus lui-même envoie éclair et tonnerre et tétanise les Achéens, ce qui permet aux Troyens de prendre le dessus. Au chant XXII, le départ d'Apollon puis les interventions successives d'Athéna auprès d'Achille et d'Hector suivent le déploiement de la balance sans que l'on sache si les dieux ont vu cette balance²²¹. Certes, Athéna a pu avoir connaissance des desseins de son père dans la scène qui précède, mais la balance n'y était pas mentionnée. Zeus lui enjoignait de faire à sa guise, ἔρξον ὅπη δὴ τοι νόος ἔπλετο (*Il.* XXII 185), sans préciser à partir de quel moment elle pouvait le faire. Le lien causal entre les actions des dieux et le mouvement de la balance n'est pas rendu explicite. La question de la vision ou non de la balance par les dieux est importante si l'on considère la balance comme un signal. L'objectivation et la visualisation du moment du retournement²²². Mais nous avons vu que le signal est ailleurs : dans le zénith ou dans le chiffre quatre.

Ainsi, si la dimension de rupture est essentielle, ce n'est pas d'abord du point de vue temporel et narratif. Il y a rupture en ce que le mouvement de la balance affecte les forces en présence. Le processus de la pesée, de la mesure, n'a aucune incidence sur la laine ou le poids d'or qui sont pesés. Au contraire les guerriers qui sont dans la balance font l'expérience immédiate de cette rupture.

Le discours d'Ulysse et la comparaison qu'il présente peuvent permettre de comprendre encore plus précisément ce qui est en jeu dans le déploiement de la balance. La comparaison qui fait intervenir la balance est intéressante en ce que pesée humaine et pesée divine sont clairement à distinguer : si l'instrument est le même, le geste et le but sont bien différents. La femme cherche à égaliser les deux plateaux : il s'agit pour elle de passer d'une situation de déséquilibre à un équilibre. L'intervention de Zeus, au contraire, conduit d'une situation d'équilibre, si douloureuse soit-elle, à une situation de déséquilibre, plus douloureuse encore pour l'un des deux camps. Toutefois, si Zeus ne cherche pas, comme la femme, à maintenir les deux plateaux de la balance au même niveau, il ne provoque pas non plus *stricto sensu* le déséquilibre²²³. En effet, alors qu'Ulysse décrit l'action du dieu en utilisant

221 WEST 2011 *ad* XXII 213-214 : « Apollo abandons Hector, Athena arrives to help Ach. : the silent rearrangement confirms the tilting of the balance. What made Apollo give up ? Poetic necessity. ».

222 OTTO 1993 p.304 : « elles ne servent plus qu'à exprimer de façon visible que l'heure de la nécessité est venue ». Otto voit dans le traitement homérique du motif de la balance la trace d'une image archaïque du destin qui serait supérieur aux dieux olympiens (OTTO 1993 p.303-305).

223 SLATKIN 2011 p.175 « Zeus holds the scale, as the balance shifts between Achaeans and Trojans, but does not intervene ; destinies are calibrated independant of divine favor, according to an impartial principle of discrimination that allows them, as it were, to find their own level. The scales tip, ineluctably ; never do they remain in equipoise ». La question de l'impartialité soulevée par Slatkin renvoie au thème de la justice – même si c'est le modèle économique que Slatkin mobilise pour l'interprétation de cette scène. La balance peut en effet renvoyer en Grèce au thème de la justice (*Hymne homérique à Hermès* 324) mais ce n'est jamais le cas dans les épopées homériques et rien ne permet d'affirmer que ce thème est ici pertinent. Burkert avance également le thème de l'impartialité (BURKERT 1985 p.129).

le verbe κλίνειν, « incliner », « faire pencher », ce verbe est absent des deux scènes précédemment mentionnées. Pour Ulysse, Zeus est le sujet du verbe d'action qui est à l'origine du mouvement de la balance tandis que les scènes de déploiement de la balance font de ἤμαρ et de κῆρες les seuls sujets des verbes décrivant un mouvement de la balance ou, plus exactement, de verbes décrivant leurs propres mouvements. De même quand le héros fait du dieu le contrôleur du combat des hommes, ταμίης πολέμοιο, le décrivant dans un processus de vérification dont on a vu qu'il n'était pas le sien.

Enfin il convient d'examiner la dernière scène de l'*Iliade* où il est fait mention d'une balance. Elle apparaît au chant XVI, juste avant la mort de Patrocle et semble, de ce fait, proche de l'occurrence du chant XXII²²⁴. En effet, on peut les rapprocher en ce qu'il s'agit des deux grandes morts de l'épopée mais aussi que les deux scènes sont liées à une délibération de Zeus. Dans le cas d'Hector, l'hésitation est due aux mérites du héros, que le dieu répugne à oublier, tandis que pour Patrocle il s'agit d'un moment de délibération qui suit la mort de Sarpédon. La disparition du Lycien, fils de Zeus, fait partie des moments incontournables de l'action, tout comme celle de Patrocle et d'Hector. Mais une fois celui-ci mort, Zeus doit décider si l'aristie de Patrocle doit encore continuer ou prendre fin (*Il.* XVI 644-658) :

ὥς ἄρα τοὶ περὶ νεκρὸν ὀμίλειον, οὐδέ ποτε Ζεὺς
 τρέψεν ἀπὸ κρατερῆς ὑσμίνης ὅσση φαινώ,
 ἀλλὰ κατ' αὐτοὺς αἰὲν ὄρα καὶ φράζετο θυμῶ,
 πολλὰ μάλ' ἀμφὶ φόνῳ Παιτρόκλου μερμηρίζων,
 ἢ ἤδη καὶ κείνον ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ
 αὐτοῦ ἐπ' ἀντιθέῳ Σαρπηδόνι φαίδιμος Ἴκτωρ
 χαλκῶ δηώσῃ, ἀπὸ τ' ὤμων τεύχε' ἔληται,
 ἢ ἔτι καὶ πλεόνεσσιν ὀφέλλειεν πόνον αἰπύν.
 ὦδε δὲ οἱ φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι
 ὄφρ' ἧς θεράπων Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 ἐξαὔτις Τρῳάς τε καὶ Ἴκτορα χαλκοκορυστήν
 ὥσαιτο προτὶ ἄστνυ, πολέων δ' ἀπὸ θυμὸν ἔλοιτο.
 Ἴκτορι δὲ πρωτίστῳ ἀνάλκιδα θυμὸν ἐνήκεν·
 ἐς δίφρον δ' ἀναβὰς φύγαδ' ἔτραπε, κέκλετο δ' ἄλλους
 Τρῳὰς φευγέμεναι· γνῶ γὰρ Διὸς ἰρὰ τάλαντα.

²²⁴ Notons que l'on trouve parfois mentionné ce passage comme le troisième exemple d'une scène de pesée, après le chant VIII et le chant XXII alors qu'il ne s'agit que d'une mention de la balance (voir par exemple STRAUSS CLAY 1999 p.51 n.20). Le motif contribue certes à rapprocher la mort d'Hector de celle de Patrocle.

De même²²⁵ vraiment ils combattaient autour du mort, et Zeus ne détournait jamais de la mêlée brutale ses yeux brillants, mais il regardait toujours vers eux et délibérait en son cœur. Il balançait énormément sur le meurtre de Patrocle : est-ce que maintenant lui aussi, dans la mêlée brutale, sur le corps du divin Sarpédon, le brillant Hector le déchirera de son bronze et de ses épaules prendra ses armes ou bien est-ce qu'encore, pour de plus nombreux héros, il fera grossir la peine cruelle ?

Alors qu'il y pensait, cela lui sembla plus profitable : faire que²²⁶ le noble compagnon d'Achille, fils de Pélée, repousserait les Troyens et Hector au casque de bronze jusqu'à la ville, prendrait le cœur de nombreux héros. Et chez Hector en tout premier il jeta un cœur sans vaillance. Montant sur son char il faisait volte-face, prenait la fuite et criait aux autres Troyens de fuir, car il reconnut les plateaux sacrés de Zeus.

Après la douloureuse mort de Sarpédon, le père des dieux entre à nouveau en délibération. Il s'interroge désormais sur le moment de la mort de Patrocle. Notons que si le thème de la balance ne servait qu'à faire voir le moment de l'exécution de la décision, on pourrait l'attendre soit dans ce passage, soit au moment de la mort de Patrocle. Mais cela n'arrive pas. L'intervention de Zeus, en revanche, est originale. Loin d'encourager Patrocle, déjà au sommet de sa gloire, c'est sur Hector qu'il va agir afin de provoquer une retraite. Plutôt que de faire naître chez lui panique et terreur (φόβος, δέος), ou d'ôter toute force à ses membres (γυῖα λύειν), il agit de manière inédite : le fait de jeter un défaut de vaillance chez un héros est en effet un *hapax* : l'adjectif ἀνάλκις, présent à quinze reprises dans l'*Iliade*²²⁷, désigne l'état d'une personne, il vient qualifier uniquement des personnes, plutôt que des composantes de la personne. On ne retrouve le syntagme ἀνάλκις θυμός qu'en une autre occurrence, qui précède de peu celle-ci, au vers 355 du même chant, mais où il s'agit bien non de l'action d'un dieu, mais d'un état, en l'occurrence celui des Troyens, ou plus exactement

225 Précède une comparaison entre des mouches autour de pots de lait et les combattants autour du corps de Sarpédon.

226 Sur l'interprétation de ὅφρα ici voir LEAF 1900 *ad loc.* : « The word has passed through the stage of introducing an object-clause till it is weakened to the modern 'that,' and really takes the place of the infinitive ».

227 *Il.* II 201, V 331, 348, VIII 153, IX 35, 41, XI 390, XIII 104, 777, XIV 126, XV 62, XV 326, XVI 355, 656, XI 555. Voir aussi *Od.* III 310, 375, IV 334, IX 475, XVII 125 où les emplois sont équivalents.

celui d'agneaux poursuivis et dévorés par des loups et auxquels sont comparés les Troyens²²⁸. Un autre expression proche évoque l'action d'un dieu cette fois, mais sans que le θυμός soit en jeu : il s'agit d'Apollon qui, au chant XV, encourage Hector et provoque chez les Achéens une déroute sans vaillance²²⁹. Ainsi Zeus intervient-il sur Hector de manière inédite ici, en changeant la nature de son θυμός. Le héros s'en rend compte immédiatement. Le verbe γινώσκω est utilisé dans l'épopée pour désigner un processus de discrimination et de reconnaissance : il s'agit souvent de reconnaître, d'identifier une personne parmi d'autre, par exemple un dieu, ou de reconnaître la valeur d'une personne ou d'une situation. Mais plutôt que de reconnaître l'action de Zeus, Hector reconnaît sa balance. Comment comprendre ici cette mention ? On ne peut pas considérer que la réaction d'Hector est liée au fait qu'il reconnaît un changement brutal de situation, un renversement, puisque Patrocle est déjà en situation de supériorité dans le combat. Le déploiement de la balance est à comprendre comme une modalité de l'action épique : celle-ci acquiert une tension maximale tout en étant, un instant, vidée de tout agent. La succession délibération-évaluation-action disparaît alors, tout comme l'enchevêtrement d'agents humains et non-humains propre à l'épopée pour laisser la place à une iconisation de l'action²³⁰. L'iconisation est à comprendre comme la suspension de la logique temporelle de l'action. Elle n'a pas pour but de justifier Zeus, comme on a pu le dire, de rendre l'insupportable qu'est la mort d'un homme pieux plus supportable, mais de dire une action sans agent. C'est précisément l'absence d'agent de ces scènes qui a pu permettre à certains commentateurs d'y insérer la Moira qui pourtant ne s'y trouve pas. Il ne s'agit pas tant de dire l'ordre préétabli que de montrer l'action épique brute.

Deux éléments restent à étudier : l'objet qu'est la balance et le geste de Zeus. Ce geste est décrit par le verbe τιταίνω dans les deux scènes où Zeus utilise la balance. Au contraire, le verbe ne se trouve pas dans les autres scènes de pesée dont on a montré qu'elles ne sont pas équivalentes au déploiement de balance des chants VIII et XXII. Présent à douze reprises dans l'*Iliade* et quatre dans l'*Odyssee*, ce verbe dérivé de τείνω désigne l'action de tendre dans des contextes bien particuliers : bander un arc²³¹, tirer un véhicule²³². Mais on le trouve aussi pour désigner l'action de Politès qui tire Déiphobe par le bras²³³, de Sisyphe, tendu, qui

228 αἶψα διαρπάζουσιν ἀνάγκιδα θυμὸν ἐχούσας: « vite ils se saisissent [des agneaux] au cœur sans vaillance ».

229 *Il.* XV 62 : ἀνάγκιδα φύζαν ἐνόρσας.

230 Plus qu'à une simple dramatisation (GREENE 1948 p.16). La dimension iconique de ces scènes a été l'objet d'une intervention de Pietro Pucci, intitulée « Zeus' Golden Scales » lors du XXIIIe colloque international Corhali « Modes iconiques : objets graphiques, objets textuels en Grèce archaïque » organisé à l'EHESS en juin 2015.

231 *Il.* V 97, VIII 266, XI 370, *Od.* XXI 259.

232 Qu'il s'agisse d'un cheval ou d'une bête de trait : *Il.* II 390, XII 58, XIII 704, XXII 23, XXIII 403, XXIII 518.

233 *Il.* XIII 534.

pousse sa pierre²³⁴, et des servantes de Circé qui tirent des tables²³⁵. Ce sont les deux premiers thèmes, dont les occurrences sont nombreuses, qui nous paraissent les plus significatifs. Il s'agit d'instruments guerriers – quand il s'agit de bêtes de trait²³⁶, c'est dans une comparaison qui souligne l'ardeur des deux Ajax – qui sont mis en action par l'acte de la tension, qui ne trouvent leur efficacité que dans cette tension.

De même, la balance de Zeus n'existe que dans les moments de la tension, dans les moments où cet instrument est utilisé. Reinhardt, qui s'intéresse longuement au rapport entre Zeus et la balance, s'interroge sur la possibilité de mettre la balance sur le même plan que d'autres objets divins, à savoir l'égide et le foudre de Zeus. La mention de tels objets, ou le fait de les voir, conduit, selon lui, à une reconnaissance immédiate du dieu²³⁷. Il est vrai que la balance comme ces deux autres objets est intrinsèquement liée au père des dieux²³⁸ mais leur lien est plus étroit encore que celui isolé par Reinhardt, qui en fait comme un signe du dieu. L'objet en lui-même est très peu décrit. Il est désigné par le pluriel *τάλαντα* qui désigne *stricto sensu* les deux plateaux qui composent la balance, dérivé de *τάλασσαι*, qui est lié à l'endurance, au fait de supporter. Pour Chantraine, *τάλαντα* conserve le « sens originel de la racine, « porter, soulever » »²³⁹. Nous retiendrons surtout sa dimension double sur laquelle nous reviendrons. Par ailleurs, nous savons que cette balance ou plutôt ces plateaux sont en or, et au moment où Hector les reconnaît il les qualifie de *ἱρά*, « sacrés ». Les deux adjectifs *χρύσεια* et *ἱρά* suffisent ainsi à faire entrer la balance dans la catégorie des objets divins. Pour Rudhardt, l'adjectif *ἱερός* peut qualifier un objet qui appartient à une divinité²⁴⁰ ou qui est en rapport avec les dieux. Il propose de comprendre cet adjectif comme « chargé de puissance », à la suite d'une analyse précise de différents objets qui ont cette qualité. C'est en particulier l'adjectif par lequel sont qualifiées les offrandes. Il s'agit d'une qualité « active » de ces artefacts. Dans l'épopée, l'adjectif s'emploie avec un nombre de substantifs assez restreint, qui ne couvre pas le large spectre des sources mobilisées par Rudhardt. Il qualifie essentiellement ce qui a trait au domaine sacrificiel et des lieux particuliers, notamment la ville de Troie²⁴¹. Seuls deux objets ont ce qualificatif : la balance et le char tiré par les chevaux divins d'Achille²⁴². Par ailleurs l'adjectif est utilisé pour qualifier les

234 *Od.* XI 599.

235 *Od.* X 354.

236 *Il.* XIII 704.

237 REINHARDT 1961 p.385.

238 Même si l'égide peut également être utilisée par Athéna et par Apollo, ce dernier ne pouvant la manipuler qu'après que Zeus l'a invité à le faire.

239 *DELG* s.v. *τάλασσαι*.

240 RUDHARDT 1958 p.22-30.

241 Les autres termes qualifiés ainsi sont la tête de Zeus par laquelle jure Héra (*Il.* XV 39) et le *menos* d'Alkinoos. Ajoutons quatre occurrences problématiques : les gardiens sont qualifiés de la sorte à deux reprises (*Il.* X 56 et XXIV 68i), l'armée achéenne (*Od.* XXIV 8i) ainsi qu'un poisson dans une comparaison (*Il.* XVI 407).

242 *Il.* XVII 464.

phénomènes astraux ou météorologiques, uniquement dans des contextes où ils sont liés à la temporalité de la bataille. Ainsi au chant VIII lors de la première apparition de la balance, la description du soleil qui monte avant d'arriver au zénith comporte l'expression *ἑρὸν ἤμαρ*²⁴³. Ces observations, ainsi que la définition donnée par Rudhardt nous conduisent à définir cet adjectif comme qualifiant un lieu, un objet ou un acte qui est le théâtre d'une relation particulière entre les hommes et les dieux. On pourrait considérer que la puissance de la balance est de cet ordre : elle instaure entre hommes et dieux une relation particulière qui ne passe pas par l'action directe, mais par la congruence des agentivités divines et humaines. La balance agit comme un foyer d'agentivité : alors que Zeus la tend, le mouvement de la balance inclut dans un même mouvement vainqueurs et vaincus²⁴⁴. Les agents humains ne sont en effet pas absents ici. La balance, objet duel par excellence, fait se rejoindre, dans un moment que nous appelons iconique, les *keres* des deux héros. De même que la prise de décision de Zeus n'est pas en jeu ici, on ne peut pas dire que le vainqueur est actif tandis que le vaincu serait passif : le motif de la balance permet d'unir dans un même mouvement les agents concernés²⁴⁵. C'est un autre exemple du « lien de la division » mis en valeur par Nicole Loraux²⁴⁶ : « ce qui sépare noue un lien étrangement puissant »²⁴⁷.

La notion de foyer d'agentivité, développée au sujet d'un certain type d'objets par Alfred Gell peut ainsi éclairer notre compréhension de la balance. L'importance de cet objet, et sa dimension sacrée, relève du fait qu'elle est l'expression d'un lien particulier entre différentes sortes d'agents, et que ce lien passe, à ce moment, exclusivement par l'objet. En cela, la balance a en effet un rôle similaire à l'égide et au foudre : ce ne sont pas seulement des « attributs » de Zeus qui viendraient le caractériser dans une description et permettraient de l'identifier à coup sûr. Ce sont des objets par lequel le dieu a une action sur le monde humain. Ces objets doivent être activés d'une manière particulière²⁴⁸. C'est ainsi que l'on peut comprendre le déploiement de la balance. Pour Zeus, déployer la balance équivaut à lancer le foudre ou à agiter l'égide : cela opère une modification immédiate sur le champ de bataille. Il s'agit d'un des modes d'action du dieu. Selon Gell, les objets ne sont dotés en réalité que d'une agentivité secondaire, celle que les agents humains ont bien voulu leur

243 On retrouve également cet adjectif, pour scander le rythme du combat en *Il.* XVII 455 et XI 209.

244 Pour Karin Mackowiak, la force de l'image de la balance tient dans le fait qu'elle permet de rapprocher de manière inédite le vainqueur et le vaincu : « la moira jaillit donc du *duel* entre chaque guerrier de valeur ; et elle devient elle-même *duelle* dans sa forme » (MACKOWIAK 2010 p.19). Toutefois, conformément aux arguments exposés précédemment nous ne pensons pas que la moira soit ici en question.

245 Dans son intervention intitulée « Zeus' Golden Scales », Pietro Pucci a présenté des vases représentant des scènes de pesée et a montré que les *eidola* ou *kêres* des guerriers qui y sont représentés ne sont pas statiques : l'un est poursuivi, l'autre poursuit, chacun dans son plateau. Les lois même de la physique veulent alors que la balance penche du côté du poursuivi.

246 LORAUX 1997 chapitre IV « Le lien de la division », p.90-120.

247 LORAUX 1997 p.94.

248 Voir chapitre 2 (2.3).

conférer²⁴⁹. On pourrait ici dire de même, et que l'agentivité de la balance n'est que celle que le roi des dieux lui accorde. Toutefois, c'est précisément quand il déploie la balance que Zeus semble le moins impliqué dans l'action, les commentateurs s'accordent sur ce point. La balance a bien sa propre agentivité, et celle-ci est d'autant plus importante, que c'est elle qui permet de passer d'une multiplicité d'agents à l'absence d'agent. La balance permet de dire l'action épique d'une autre manière, sans avoir à poser la question de l'intention des sujets et surtout de l'agencement de ces diverses intentionnalités. Les scènes de déploiement de balance sont des scènes où l'action se présente telle qu'en elle-même, brute, et d'une certaine manière telle qu'elle peut être vécue par les acteurs humains spectateurs d'un retournement de situation qu'ils pourraient imputer aux dieux, au destin, ou aux agents humains, mais qu'ils peuvent tout aussi bien n'imputer à personne, se contentant d'en subir les effets tragiques.

Ainsi, aussi bien dans leurs rapports entre eux, que dans ceux qu'ils ont avec les hommes, et avec le destin, les dieux doivent se satisfaire de collaborations. Dans l'épopée homérique, une action n'est jamais accomplie par un seul agent. L'épopée est pleine d'actions dont la structure est complexe et ne peut se réduire à une chaîne sur trois niveaux destin-dieux-hommes. Prendre en compte la complexité de ces actions comme nous avons tenté de le faire à partir d'un certain nombre de scènes permet de sortir de l'approche occidentale de l'action, structurée par les questions d'intention, de motivation et de responsabilité. Si ces thèmes ne sont pas toujours absents de l'épopée homérique, ils n'y sont pas primordiaux. La question en revanche de l'élan, de la collaboration, de la forme de l'action et surtout de sa réalisation, exprimée par le thème du *τελεῖν* est au premier plan. L'action est d'abord un déploiement qui aboutit à un *τελεῖν* sans que ce *τελεῖν* ne doive nécessairement être rapporté à une décision destinale ou personnelle. Ce déploiement peut se cristalliser autour non d'un agent mais d'un objet qui vient concentrer toutes les agentivités en jeu. Ainsi, l'action épique est l'occasion d'une agentivité distribuée sur laquelle aucun agent, pas même Zeus, n'a de pouvoir absolu. L'épopée se présente alors comme le lieu non seulement d'une proximité entre hommes et dieux, mais où hommes et dieux sont soumis aux mêmes règles de l'action

Notre parcours à travers différentes actions épiques permet de nuancer l'affirmation de Jean-Pierre Vernant au sujet de l'agent en Grèce ancienne. Dans un court article en

249 Il s'agit d'ailleurs du point faible de la théorie de Gell qui ne permet de penser, pour les objets ou agents non humains, qu'une agentivité « attribuée ».

hommage à Benveniste et à son ouvrage *Noms d'agent et noms d'action en indoeuropéen*²⁵⁰ qu'il articule à sa réflexion sur la notion de personne, à la suite des travaux de Marcel Mauss et d'Ignace Meyerson, Vernant souligne la nécessité d'envisager les catégories grecques de l'agent et de l'action, sans présupposer leur correspondance exacte avec nos catégories modernes²⁵¹. Il remarque que ni les hommes ni les dieux ne peuvent être considérés comme des agents à part entière. Du côté des hommes, « la source et l'origine de l'action ne se trouvent pas dans le héros mais hors de lui » et l'action vaut pour elle-même comme action héroïque, tandis que l'agent divin « se dissout » dans son activité. C'est ainsi l'action qui serait première et sur laquelle porterait l'attention des Anciens, et surtout, en dernier lieu, le produit de cette action. Si l'analyse de Vernant est nécessairement trop rapide en ce qu'elle néglige l'articulation entre différents agents qui permet de produire l'action, et notamment l'action épique, elle permet de faire porter l'attention sur le résultat de l'action. Comment le partage d'agentivité peut-il être à l'origine d'une action particulière ? Au-delà des actions héroïques qui constituent le cœur de la narration épique, les actions d'ordre rituel doivent également être envisagées sous l'angle du partage d'agentivité. La performance épique même sera envisagée comme une situation de partage d'agentivité entre agents humains et divins. L'épopée est à envisager en tant qu'action ou activité, comme le résultat d'une collaboration entre hommes et dieux, du point de vue tant intradiégétique qu'extradiégétique.

250 BENVENISTE 1975.

251 VERNANT 2007 p.1720-1727.

Chapitre 4

Réaliser le dessein des dieux : Parole du devin et chant de l'aède

Le rapport entre dieux et humains se donne particulièrement à voir par un questionnement autour de la parole et de la vérité. Parole des hommes aux dieux, des dieux aux hommes, paroles directes ou indirectes, paroles véridiques ou mensongères, mensonge des hommes, mensonge des dieux, mensonge de l'intermédiaire humain, qu'il soit devin ou non. Toute cette palette est présente dans l'épopée et son exploration, à travers les figures du devin et de l'aède, peut nous permettre de mieux comprendre la relation ou plutôt les relations qui peuvent s'instaurer entre les hommes et les dieux dans l'épopée.

C'est en tant que « Maîtres de vérité » que Marcel Detienne a associé la figure de l'aède à celle du devin, à côté de celle du roi. Plus exactement, ce sont leurs paroles qu'il met sur le même plan¹. Ces paroles sont porteuses d'une vérité, non en tant qu'elles disent le vrai plutôt que le faux – vérité assertorique – mais en tant que leur profération fait advenir la réalité proférée. En cela, Marcel Detienne les rapproche de la parole des dieux, notamment en soulignant leur efficacité. Cette efficacité de la parole qui a depuis été largement étudiée invite à reconsidérer la parole en lien avec l'action : la parole efficace est celle qui a une action sur le monde². Toutefois, l'auteur qui fait de l'efficacité une des pierres de touche de son analyse semble parfois finir par subsumer cette efficacité sous son rôle social : la parole de l'aède et celle du devin sont efficaces en particulier grâce au pouvoir que le roi leur accorde. La véritable parole efficace reste en dernier lieu, l'apanage des dieux. Certes, Detienne met en lumière les deux particularités d'une parole qu'il qualifie de magico-religieuse : « La parole magico-religieuse est d'abord efficace, mais sa qualité de puissance religieuse engage d'autres aspects : en premier lieu, ce type de parole ne se distingue pas d'une action ou, si l'on veut, il n'y a pas à ce niveau de distance entre la parole et l'acte ; en outre, la parole magico-religieuse n'est pas soumise à la temporalité ; enfin, elle est toujours le privilège d'une

1 DETIENNE 1995. Il est intéressant de remarquer qu'il ne mentionne pas la parole du héraut qui a, elle aussi, un statut particulier (CARASTRO 2006 p.116-117). La figure du héraut correspond davantage pour Detienne à la phase de laïcisation de la parole, qui circule et permet la délibération. À cette association du devin et du poète, Cornford avait associé celle du philosophe (CORNFORD 1952 notamment chapitres IV « Seer, poet philosopher » et V « Shamanism »). Le lien entre aède et devin est aussi souligné par VERNANT 2007 (1959) p.339

2 Sur la parole efficace voir aussi TAMBIAH 1968, AUSTIN 1970, SCHABERT et BRAGUE 1996, VERSNEL 1996, GIORDANO 1999, ROSIER-CATACHE 2004.

fonction socio-religieuse »³. Son analyse porte surtout sur la poésie hymnique et la poésie de louange et il rappelle ainsi la double fonction du poète : célébrer les Immortels et chanter les exploits des hommes vaillants⁴. L'àède de l'épopée est ainsi surtout considéré en tant qu'il célèbre la gloire des héros, et qu'il est à l'origine de celle-ci. Pour ce qui est de chanter les Immortels, Detienne s'attarde peu sur l'*Iliade* et l'*Odyssee* ; l'àède par excellence semble finalement s'exprimer surtout sous la figure du jeune Hermès de l'*Hymne homérique*. Confondant ainsi parole du dieu et parole poétique, l'auteur manque une partie de la spécificité de la parole aédique. En effet, pour parler de sa fonction « créatrice », qui nous semble déterminante, il s'arrête à l'image d'Hermès : « quand Hermès joue au poète inspiré qui sait avec art et savoir tirer de la lyre des sons harmonieux, loin de prononcer des paroles « vaines, inutiles », il « réalise » [HhH 427] les dieux immortels et la Terre ténébreuse. Par la puissance de son verbe poétique, il institue les puissances du monde invisible, il déroule la longue théorie des dieux selon leur rang, leur « honneur » respectif. La louange poétique suppose une réalité du même ordre ; la parole est même ici une chose vivante, une réalité naturelle qui pousse, qui grandit ; avec elle, c'est l'homme louangé qui grandit »⁵. Une telle lecture est tout à fait convaincante, et elle permet d'interroger également la performance aédique : ce que Marcel Detienne dit de la parole des dieux et de la parole de l'àède au sujet des héros doit également s'appliquer à la parole de l'àède au sujet des dieux. Comme Hermès, l'àède crée les dieux qu'il chante, il les amène à l'existence selon des procédures que ce chapitre tentera d'explorer. Or c'est en vertu d'un lien particulier que l'àède instaure avec les puissances divines que sa parole acquiert une telle puissance. De la même manière, le devin est présenté dans les épopées homériques comme porteur d'une efficacité qui permet de rendre effective la volonté des dieux.

L'analyse conjointe de ces deux figures permettra de montrer dans quelles conditions l'acte de parole peut acquérir une efficacité en Grèce archaïque et quelles sont les modalités de coopération entre hommes et dieux qui y sont liées.

4.1. Parole du devin et vérité divine

La parole du devin en Grèce ancienne continue à être analysée sur le modèle judéo-chrétien de la transmission et de l'interprétation. Elle est pensée soit comme émanant directement du dieu, soit comme résultat de l'interprétation humaine d'une volonté divine. Or les paroles et actes divinatoires qui interviennent à de nombreuses reprises dans les

3 DETIENNE 1995 p.105.

4 DETIENNE 1995 p.56. Il s'agit d'une citation de Théocrite *Idylle XVI* v.2 : ὕμνεϊν ἀθανάτους, ὕμνεϊν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν.

5 DETIENNE 1995 p.100.

épopées homériques suggèrent une structure plus complexe, qui invite à reconsidérer le rapport entre communautés humaine et divine.

4.1.1 La synthèse du devin, ou de l'étroitesse de la collaboration entre hommes et dieux

Le chant VI de l'*Iliade* a vu la bataille entre Troyens et Achéens « laissée à elle-même », Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή⁶ : cet abandon de la bataille désigne tant l'absence des dieux que le départ d'Hector⁷ et l'omission de toute mention de combat dans la narration à partir de la retraite de ce dernier⁸. Le chant VII signe le retour sur le champ de bataille, qui se marque par un spectaculaire retournement. Les Troyens reprennent le dessus, et c'est à ce moment que la promesse faite par Zeus à Thétis commence à se réaliser. Or, ce retournement est opéré à la fois par la décision conjointe – et inattendue – d'Apollon et d'Athéna⁹, et par la réalisation humaine de cette décision, rendue effective par l'intervention d'Hélénos.

Cette scène redouble et réévalue la scène qui lui est parallèle au début du chant VI où Hélénos, qui apparaît alors pour la première fois et est présenté comme le meilleur des devins¹⁰, donne à Hector un conseil étonnant et ambigu. Le chant VII présente la particularité de donner une précision inédite dans l'épopée homérique sur la procédure divinatoire. Entre la décision des dieux et sa mise en exécution, a lieu l'intervention du devin, décrite par le vers 44 (*Il.* VII 43-45) :

ὡς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη.
τῶν δ' Ἑλένος Πριάμοιο φίλος παῖς σύνθετο θυμῶ
βουλήν, ἣ ῥα θεοῖσιν ἐφήνδανε μητιόωσι

6 *Il.* VI 1.

7 *Il.* VI 116.

8 Cette liberté que s'accorde le poète de laisser de côté le champ de bataille est ici présenté avec une expression ludique qui lui permet d'annoncer le thème du chant qui va suivre – Hector à Troie – de manière subtile tout en superposant les différents univers qui composent le poème : celui des hommes (le héros quitte le champ de bataille), celui des dieux (qui n'interviendront pas) et celui de la performance (qui portera son attention sur l'action qui se déroule à l'intérieur des murs).

9 Athéna descend en effet sur la plaine troyenne sans que son intention soit précisée (*Il.* VII 17-18), Apollon vient à sa rencontre et tout en sachant qu'elle est du côté des Achéens, lui demande de se laisser convaincre (ἀλλ' εἴ μοι τι πίθοιο τό κεν πολὺ κέρδιον εἶη, *Il.* VII 28) et d'arrêter le combat et le massacre des Troyens, en mettant en place un duel (*Il.* VII 24-32 et 38-42), contre toute attente, non seulement celle-ci se laisse convaincre, mais elle affirme même qu'elle est descendue de l'Olympe avec cette idée en tête (ὡδ' ἔστω ἐκάεργε· τὰ γὰρ φρονέουσα καὶ αὐτὴ // ἦλθον ἀπ' Οὐλύμποιο μετὰ Τρώας καὶ Ἀχαιοῦς, *Il.* VII 34-35).

10 *Il.* VI 76 : οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος. Il s'agit des deux scènes où Hélénos est présenté en sa qualité de devin. Ses autres interventions se déroulent sur le champ de bataille pendant l'action guerrière (XII 94-95, XIII 576-580, XIII 581-600).

Ainsi parla-t-il, et Athéna la déesse aux yeux brillants ne refusa pas de se
laisser convaincre

Et Héléno le fils de Priam de son cœur prit sa part dans la réalisation
de leur plan, celui qui plaisait aux dieux qui le méditaient

Ce vers a été négligé et n'est généralement pas pris en compte dans les études sur la divination grecque¹¹. Il semble en effet présenter une dissonance par rapport aux autres scènes de divination de l'épopée, l'opinion la plus répandue étant que le devin homérique est un interprète de signes¹².

Maurizio Bettini propose une interprétation originale de ce passage : pour lui, Héléno a bien entendu les dieux et a dû interpréter leurs paroles¹³. L'action du devin relève donc de l'interprétation, et le verbe *συντιθέναι* semble d'après lui signifier « comprendre » : « L'indovino Eleno assiste all'incontro e – ci dice il testo omerico – « comprende » il dialogo che si svolga fra le due divinità ». Si la traduction de *σύνθετο* par « comprendre » est problématique, comme nous le montrerons, le fait même de dire qu'Héléno assiste à la scène est une affirmation que le texte homérique ne permet pas de confirmer : les dieux se rencontrent près du chêne, qui est certes non loin des Portes Scées¹⁴, mais les combattants ne sont pas à proprement parler au pied de ces portes¹⁵. Une telle interprétation est néanmoins nécessaire pour Bettini qui met l'accent sur la composante sonore de ce passage¹⁶. En effet, selon lui, sa particularité tient au fait que ce sont des oiseaux qu'Héléno a entendus et dont il a interprété le chant¹⁷. De fait, quelques vers plus loin Apollon et Athéna sont décrits comme étant semblables à des oiseaux : *ἐξέσθην ὄρνισιν ἑοικότες αἰγυπιοῖσι*¹⁸, « ils prenaient place, semblables à des vautours »¹⁹. Toutefois cette précision intervient après la délibération

11 À l'exception notable de Bouché-Leclercq, et alors même que ces études se sont multipliées ces dernières années (voir, pour les plus récents, JOHNSTON 2008, ANNUS 2010, STONEMAN 2011, GEORGOUDI *ET AL.*, BEERDEN 2013, ROSENBERGER 2013). Nous tenterons plus loin d'avancer une explication à cet absence d'intérêt pour ce passage.

12 Voir par exemple TRAMPEDACH 2008 p.227 : « In practice, the Homeric seer considered himself to be primarily a reader of signs » (nous soulignons). Voir aussi CHIRASSI COLOMBO 1985 p.148, plus spécifiquement sur les devins homériques : « Il *mantis* infatti è solo un interprete, un decifratore ». Voir également, sur Hérodote, HOLLMANN 2011, où il n'est question que de communication, signe, code, déchiffrement, interprétation, etc.

13 BETTINI 2008, p.187.

14 *Il.* VI 237, IX 354, XI 170

15 Ainsi, alors qu'Hector quitte le lieu des hostilités au vers 116 du chant VI, il a besoin de temps pour y arriver (VI 237 : Ἐκτωρ δ' ὡς Σκαιάς τε πύλας καὶ πύργον ἴκανε - on trouve *φηγόν* au lieu de *πύργον* dans le Venetus A).

16 Il ne rend pas compte du complément *θυμῶι* qui pour la plupart des commentateurs souligne le fait qu'il n'y a pas de contact sensoriel, mais uniquement intellectuel.

17 Il s'appuie notamment sur la description d'Héléno en *οἰωνοπόλων ἄριστος* (*Il.* VI 76).

18 *Il.* VII 59.

19 Une interprétation assez proche se trouve déjà chez Eustathe : *Φαίνεται δὲ ἐξ οἰωνοσκοπίας γινῶναι τὸ μέλλον ὁ Ἐλενος, ὡς ἐμφατικῶς παραδηλοῖ τὸ τὴν Ἀθηναίαν καὶ τὸν Ἀπόλλωνα, ὧν ἡ βουλή, ἢ τῷ Ἐλένω ἀκουσθεῖσα, ἑοικέναι ὄρνισιν αἰγυπιοῖς.* « Il est clair que c'est grâce à l'observation du vol des oiseaux qu'Héléno connaît le futur, comme le montre clairement le fait que Athéna et Apollon, dont Héléno a

des dieux, au moment où, assurés qu'Hélénos a convaincu Hector, ils s'installent pour jouir du spectacle. Ce vers fait en effet mention d'un mouvement, le verbe ἔζομαι signifiant « s'asseoir », et non « être assis ». De plus, auparavant les dieux se trouvaient « près » de l'arbre, παρά²⁰, alors qu'à partir de ce moment ils sont φηγῶ ἐφ' ὑψηλῆ²¹, « sur la cime du chêne », et la ressemblance avec les vautours, ou le fait qu'ils prennent l'apparence de ces oiseaux, ne prend son sens qu'à partir du moment où ils se perchent dans l'arbre. Ainsi l'interprétation de Bettini qui fait d'Hélénos un interprète du chant des oiseaux, ne nous semble pas satisfaisante, mais elle confirme bien la difficulté qu'il y a à percevoir le rôle particulier du frère d'Hector dans cette scène²².

Dans ce passage, c'est le verbe συντιθέναι qui décrit l'action du devin. Ce verbe, présent exclusivement au moyen chez Homère, se voit attribué chez le poète épique une signification bien différente de celle qu'on lui accorde par la suite, à la lecture des textes ultérieurs. Le Liddell-Scott le glose ainsi : « put together for oneself, i.e. observe, give heed to », il s'agirait ainsi d'observer, ou de remarquer, prendre en compte, et c'est la signification retenue pour notre passage. Le deuxième sens qui en découle est : « perceive, hear » mais chez Homère le verbe est considéré comme doté la plupart du temps d'un sens abstrait²³. Ces traductions semblent indiquer que le verbe au moyen désignerait un procédé intellectuel – éventuellement appuyé sur une perception sensible – par lequel un objet viendrait à la connaissance d'un sujet²⁴. Les traductions françaises aboutissent généralement à l'idée de compréhension²⁵. Les commentateurs anciens ont également glosé le verbe dans ce sens, en

entendu la décision, ressemblent à des oiseaux ».

20 *Il.* VII 22.

21 *Il.* VII 60.

22 En dernier lieu il convient de remarquer que la lecture de Bettini, même si nous ne la suivons pas, n'entre pas en contradiction avec l'interprétation de σύνθετο que nous allons proposer.

23 LSJ s.v. συντίθημι : « mostly abs. ». Le dictionnaire italien de Franco Montanari regroupe également les usages homériques en deux entrées qui leur sont propres : « considerare, riflettere, meditare » et « percepire, udire » (MONTANARI s.v. συντίθημι).

24 Cela correspond à une certaine idée de la « mentalité » homérique, qu'on trouve notamment chez Fränkel (FRÄNKEL 1975).

25 Voir Mazon (CUF) : « Mais le fils de Priam, en son cœur, **a compris** le plan agréé par les dieux en train de consulter ». Mugler (Babel) : « Mais Hélénos, fils de Priam, **pressentit** en son cœur // Le dessein que les dieux venaient de concerter entre eux ». Flacelière (Gallimard Pléiade) : « Mais le fils de Priam, Hélénos, en son cœur **connaît** soudain le plan que méditent ces dieux ». Et en italien, Cerri (BUR) : « Eleno, figlio amato di Priamo, **intuì** dentro di se // il disegno che era gradito agli dei previdenti » ; Calzochi Onesti (Einaudi) : « Ed ecco Èleno, caro figlio di Priamo **intese** in cuore // il loro piano, quello ch'era piaciuto ai numi ». Cela correspond à la traduction proposée par Halliwell qui commence par adopter l'interprétation habituelle : « understood it » puis en propose une amélioration : « focused on it » (HALLIWELL 2011 p.3). Ainsi également de la traduction anglaise de Lattimore (University of Chicago Press) : « gathered into his heart », même si l'anglais « to gather » a le mérite de combiner l'idée d'intellection et celle de rassemblement de différents éléments qui pourraient correspondre au préverbe συν. Mais de quels éléments s'agit-il alors ? Le processus intellectuel est également souligné par Eustathe *ad loc.* : συνθέσται οὐ μόνον το συμφωνήσαι, ὡς ἐν τῇ α βραψωδία ἐγνωσται, ἀλλ' ἰδοὺ καὶ νοῆσαι. « συνθέσται, ce n'est pas seulement se mettre d'accord, comme dans le chant I, mais aussi vraiment comprendre. »

l'opposant à la perception sensible²⁶, ce sur quoi les modernes les ont globalement suivis²⁷. L'usage de la voix moyenne pourrait expliquer le choix de traduction lié à l'idée de compréhension. Le moyen est en effet interprété comme l'expression d'un « rapport particulier » avec le sujet²⁸, voire du fait que « le sujet est senti comme le lieu de l'action ». Chantraine rappelle toutefois que « surtout aux temps secondaires, la voix moyenne semble parfois s'employer sans nuance de sens particulière »²⁹. Surtout, cette implication du sujet n'est pas nécessairement à penser en termes d'intériorité. L'implication du sujet peut aussi être tournée vers l'extérieur.

La spécificité du processus divinatoire, sa dimension rituelle, serait donc totalement gommée par le verbe homérique qui l'assimilerait à un acte d'intellection. C'est pourtant bien le devin Hélénos, et non Hector lui-même, le principal intéressé, qui a accès à cette βουλή divine. Le mot n'est pas neutre. Cette décision des dieux est du même ordre, sémantique du moins, que celle qui est prise par Zeus au premier chant et qui « s'accomplissait », ἐτελείετο³⁰. Or c'est aussi le moment où la βουλή de Zeus va commencer à s'accomplir, et où la promesse que le dieu a faite à Thétis va être mise à exécution. Il s'agit du moment charnière où, en raison de l'absence d'Achille et malgré les prouesses de Diomède, les Troyens vont prendre le dessus et faire un carnage parmi les Achéens. Ce basculement se fait par l'intermédiaire à la fois d'un accord ponctuel entre les deux dieux et de l'action du devin Hélénos.

Dans l'épopée homérique, le verbe συντιθέναι désigne en fait bien plus que le processus intellectuel et/ou auditif auquel il est généralement associé. Le préverbe συν- est à prendre en considération, même s'il a pu porter à confusion, notamment chez les traducteurs français qui ont souvent traduit « comprendre ». D'autant plus facilement, peut-être que le français « comprendre » laisse encore percevoir le préverbe latin *cum-*, équivalent de συν-. Mais le verbe français ne connote nullement l'idée d'un accompagnement ou d'une collaboration que l'on trouverait en grec³¹. L'idée est séduisante, notamment dans le cas du processus

26 Voir notamment la scholie A au vers 44 : ὅτι μαντικῶς συνήκεν οὐκ ἀκούσας αὐτῶν τῆς φωνῆς. « Parce que il l'a perçu de manière divinatoire et non après avoir entendu leur voix ». On trouve le même argument chez Eustathe : σύνθετο, τουτέστιν ἔγνω διὰ τέχνης μαντικῆς « σύνθετο, c'est-à-dire qu'il a appris grâce à la technique divinatoire ».

27 Martin West parlant d'« antenne mentale », cherche sans doute à combiner perception sensorielle et intellection. WEST 2011 p.188. Déjà dans un ouvrage précédent il ne tranchait pas : « Helenus overhears, or somehow receives in his mind » (WEST 1997 p.181). Il en fait alors un motif unique chez Homère mais courant dans la littérature orientale, sans que les exemples qu'il donne soient assez précis pour convaincre qu'il s'agit bien du même type de « communication » – et non d'un rêve ou d'une adresse directe d'un dieu à un homme.

28 GHII p.174 §259.

29 GHII p.172 §257.

30 Il. I 5.

31 DELG s.v. ξυν : « Avec les verbes, συν marque l'accompagnement : συνάγω, συναγωνίζομαι, συνακολουθῶ,

divinatoire : il pourrait y avoir collaboration entre les hommes et les dieux. L'autre valeur du préverbe mise en évidence par Chantraine est celle de « l'achèvement du procès »³². C'est un aspect que l'on trouve à de nombreuses reprises dans les différents sens de συντίθημι répertoriés par le Liddell-Scott³³. Le dictionnaire relève d'abord l'idée que l'on vient placer des choses ensemble ; le verbe désignerait donc un geste de regroupement de différents éléments placés ensemble³⁴. Cette définition du verbe συντίθημι pris dans un sens tout à fait concret ne peut correspondre à notre passage où on serait bien en peine de trouver deux éléments à assembler. Le deuxième sens relevé par le dictionnaire anglais est celui d'un assemblage *en vue de* la création d'un nouvel objet : « put together constructively, so as to make a whole », le premier exemple donné venant, comme pour le sens précédent, d'Hérodote : « πεντηκοντέρους και τριήρεας (as a bridge) Hdt.7.36" ». Mais il s'agit encore une fois d'un assemblage concret qui ne correspond à aucune des occurrences homériques. Toutefois, cette idée d'un assemblage en vue d'une construction se retrouve dans les sens abstraits de ce verbe, quand il a pour complément λόγον : « construct or frame a story, [...] narrate in writing », mais aussi « μύθους, ποίησιν, μελωδίαν, ὄρχησιν ». Ces termes, qui désignent en fait tous des discours, pour ce sens retenu par le Liddell-Scott, font l'objet d'une construction ; on l'exprime généralement par l'idée d'une « com-position », et on y voit l'assemblage de différents éléments (de la langue). Cette dimension proprement créative apparaît comme constitutive du verbe simple τίθημι, dont la racine indo-européenne *dhē- est glosée par Benveniste : « poser d'une manière créatrice, établir dans l'existence, et non pas simplement laisser un objet sur le sol »³⁵.

Au moyen, le dictionnaire distingue une entrée particulière – la première, à tout seigneur tout honneur – où se trouvent sept références à Homère, ainsi qu'une à Pindare. Aucune référence à Homère n'étant recensée dans les autres entrées, il semble bien que le dictionnaire anglais considère que tous les passages homériques, et seulement eux, emploient ce verbe dans le sens de « put together for oneself, i.e. observe, give heed to, [...] and, simply, perceive, hear ». Il y aurait donc un sens exclusivement homérique de συντιθέναι. La mention de Pindare est intéressante dans la mesure où il semble bien s'agir d'un emploi homérique, voire d'un pastiche, dans un vers où le poète lyrique mentionne justement Homère : « τῶν δ' Ὀμήρου καὶ τόδε συνθέμενος ῥήμα πόρσον »³⁶. Examinons quel

etc ».

32 DELG s.v. ξυν : « l'achèvement du procès cf. συνάγνυμι, συγκόπτω, συμπληρώω. ». Un troisième sens, enfin, mais qui ne nous semble pas pertinent pour συντίθεμαι est celui de « participation cf. συγγιγνώσκω ».

33 On regrette l'absence d'entrée pour ce verbe dans le *Lexikon des frühgriechischen Epos*.

34 Il est toutefois remarquable que la première occurrence classique de ce terme se trouve, chez Hérodote, dans un contexte sacrificiel, Hérodote, *Histoires* II. 47.

35 BENVENISTE 1969 II p. 101. On remarque la traduction italienne « porre in essere ».

36 Pindare, *Pythiques* IV 277 : « Accomplis aussi ce propos d'Homère, prends part à sa réalisation ».

rapport cet emploi désigné comme exclusivement homérique pourrait avoir avec les autres sens de ce verbe au moyen. On trouve notamment un emploi, rapproché du substantif *συνθήκη*, traduit par « agree on, conclude ». Il est intéressant de regarder les compléments de ce verbe : *φιλίην*³⁷, *συμμαχίην*³⁸, *ὄμαιχμίην*³⁹, *εἰρήνην*⁴⁰. Amitié, alliance, union défensive, paix, toutes ces réalités ne préexistent pas à leur constitution. Elles ne font pas l'objet d'un assemblage préalable mais sont instituées et adviennent au moment où la décision de leur création est prise. Bien plus, on pourrait dire que c'est l'acte de langage même qui les fait advenir.

Après ces réflexions sur les significations de *συντίθημι* à l'actif et au moyen, revenons à l'épopée, et aux différentes occurrences de ce terme dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Il apparaît quatre fois dans la première et neuf fois dans la seconde, toujours au moyen. La plupart du temps, à six reprises, on le trouve à l'impératif, dans la bouche d'un personnage qui s'adresse à un autre, notamment au sein d'un vers formulaire qui peut comporter des variantes :

τοῦνεκά τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον (*Il.* VI 334, *Od.* XVIII 129)

ἐκ γὰρ τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον (*Od.* XV 318, XXIV 265)

τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον (*Od.* XVI 259)

τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον (*Il.* I 76)

Ces six occurrences présentent toutes une structure ternaire, avec notre verbe en place centrale et à l'impératif. Les commentateurs ne se sont pas longuement arrêtés sur cette expression et la comprennent généralement comme Leaf « mark my words », que l'on pourrait rendre en français par « rappelle-toi, prends-en note ». Notons que, dans son commentaire à l'*Iliade*, Leaf ne propose de traduction que pour les termes qui posent problème. Même s'il ne donne aucune explication supplémentaire, celui-ci semble bien en faire partie. Kirk, qui reprend Leaf et accepte sa traduction, remarque néanmoins que celle-ci n'est satisfaisant que pour l'occurrence qui se trouve au chant I de l'*Iliade*, et que pour les autres occurrences, l'expression est redondante⁴¹. Il ne remet néanmoins pas en cause l'interprétation du savant anglais : s'il y a redondance, il semble falloir l'imputer au poète. On pourrait au contraire penser que si les traductions donnent l'impression d'une redondance, c'est peut-être qu'elles ne correspondent pas précisément à la valeur de ce verbe.

La plupart des traductions françaises, centrées sur l'idée de compréhension, posent le même problème de redondance, notamment au chant XIX de l'*Iliade* où Agamemnon

37 Théognis, 306.

38 Hérodote, *Histoires* II 181.

39 Hérodote, *Histoires* VIII 140.

40 Isocrate, XV 109.

41 KIRK 1985 *ad Il.* I 76 : « σύνθεο, something like Leaf's 'mark my words', is redundant in the standard form of the verse (e.g. ἐκ γὰρ τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον) but useful in the variant form ».

s'adresse à ses troupes :

σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' εὖ γνῶτε ἕκαστος (*Il.* XIX 84)⁴²

Pour mieux comprendre l'opération suggérée par ce verbe dans le cadre d'une mise en relation, quelle qu'elle soit, entre le devin et les dieux, une analyse minutieuse de l'emploi de ce verbe dans les poèmes homériques nous semble la meilleure marche à suivre, sans préjuger d'un quelconque résultat.

La première occurrence se trouve au tout début de l'*Iliade*, dans la bouche de l'autre devin iliadique, celui du camp achéen, Calchas, lors de sa toute première intervention dans l'épopée (*Il.* I 68-83) :

ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
 δς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
 ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων·
 ὃ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ὦ Ἀχιλεῦ κέλεαί με Διὶ φίλε μυθήσασθαι
 μῆνιν Ἀπόλλωνος ἑκατηβελέταο ἀνακτος·
 τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὁμοσσον
 ἧ μὲν μοι πρόφρων ἔπεσιν καὶ χερσὶν ἀρήξιν·
 ἧ γὰρ οἶομαι ἄνδρα χολωσέμεν, δς μέγα πάντων
 Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί·
 κρείσσω γὰρ βασιλεὺς ὅτε χώσεται ἀνδρὶ χέρηϊ·
 εἶ περ γὰρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψῃ,
 ἀλλὰ τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσῃ,
 ἐν στήθεσσιν ἐοῖσι· σὺ δὲ φράσαι εἴ με σαώσεις.

Il parla donc ainsi, et s'assit. À ces mots se leva
 Calchas fils de Thestor, le meilleur des devins,
 lui qui savait ce qui est, ce qui sera et ce qui a été
 et qui avait conduit les Achéens vers Ilion
 grâce à son savoir divinatoire, que Phoibos Apollon lui avait donné.
 Bien disposé envers eux il parla et répondit :

⁴² Mazon (CUF) : « Vous autres, Argiens, saisissez-la bien, et que chacun comprenne mon propos », Mugler (Babel) : « À vous, Argiens, de suivre et de comprendre ma pensée » (Babel), Flacelière (Gallimard Pléiade) : « Vous autres, Argiens, suivez bien mon propos, que chacun le comprenne ».

« Achille, tu m'ordonnes, toi qui es aimé de Zeus, d'exposer
la colère d'Apollon, le prince lanceur de flèches.
Eh bien, je vais le dire : mais toi, prends ta part dans cette réalisation et fais-
moi le serment,
oui, de m'être bienveillant et défendre par tes paroles et par tes bras.
Car, oui, je pense qu'il va entrer en colère, l'homme qui de beaucoup
domine tous les Argiens, et à qui les Achéens obéissent.
Car c'est le roi qui a le dessus, quand il s'en prend à un homme inférieur.
Et même si le jour même il digère sa colère,
pourtant au fond de lui il retient son ressentiment, jusqu'à ce qu'il
l'accomplisse,
dans sa poitrine. Alors montre que tu me protégeras.

Le rapprochement entre cette scène et la précédente ne manque pas de nous interpeller. Le même verbe désigne dans l'une l'activité d'un devin et dans l'autre celle d'un homme, Achille, qui écoute un devin. Le fils de Pélée a demandé au devin d'indiquer la cause du fléau qui touche les Achéens. Calchas, s'appêtant à révéler qu'il s'agit de la captivité de Chrysis, fille du prêtre d'Apollon, Chrysis, et devinant la mauvaise réaction des Atrides, qui ne manquera pas d'arriver, demande qu'un serment, ὄμοσον, lui soit adressé à lui, μοι. Après avoir expliqué les raisons de sa crainte, le devin demande donc à Achille une confirmation de la protection qu'il lui apportera : σὺ δὲ φράσαι ἔμμε σωσεις⁴³. On serait tenté de croire que Calchas réclame ainsi au héros une confirmation verbale, mais les usages du verbe φράζω dans l'épopée ne permettent pas de l'affirmer⁴⁴. Le serment demandé par le devin ne requiert pas la compréhension de ses propos. Plus exactement, il ne fait aucun doute qu'Achille comprenne immédiatement ce dont il est question, d'autant que la requête du prêtre avait fait l'objet d'un assentiment collectif⁴⁵. La requête de Calchas porte sur un autre plan : non celui de l'intellection mais celui de l'action. Pour s'engager par ce serment, le héros doit s'impliquer dans l'acte divinatoire : la protection que demande Calchas est le corollaire de la révélation. Ainsi la supplique du devin exprimée notamment par le verbe συντιθέναι consiste en une demande de prise en considération de ce qui va être dit, et l'adoption d'une conduite appropriée. La requête est ici également liée à un contexte religieux particulier puisque c'est un devin qui parle, qui va révéler l'origine du courroux d'Apollon – et, d'une certaine manière, par ce fait, mettre en branle toute l'intrigue de

43 *Il.* I 84.

44 LSJ s.v. φράζω : « point out, show (never say, tell, in Hom. acc. to Aristarch.) ».

45 *Il.* I 22-23.

*Illiade*⁴⁶ – mais les dieux ne suffisent pas à le protéger, et il demande un serment, une garantie de la part d'Achille. Celui-ci jure justement par Apollon (οὐ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα Διὶ φίλον⁴⁷) de lui assurer sa protection.

Un autre devin, désigné comme *mantis* lors de sa première apparition dans l'*Odyssee*⁴⁸, mais non connu et reconnu comme tel par la communauté à Ithaque⁴⁹, fait usage de ce verbe. Il s'agit de Théoclymène, ce descendant de Melampous⁵⁰, qui, ayant tué un homme, se trouve contraint de fuir sa patrie, et demande à Télémaque, qu'il rencontre à Sparte, de lui accorder l'asile à Ithaque. Ce personnage en marge ne jouit pas de la même reconnaissance sociale que Calchas et Hélénos. À Ithaque, il prophétise pourtant à deux reprises, au chant XVII puis au chant XX, avant de disparaître⁵¹. Ayant rencontré Télémaque au chant XV, puis s'étant réfugié dans un premier temps à Ithaque chez Piraeos⁵², c'est au chant XVII qu'il se retrouve face à Pénélope et lui adresse tout d'abord des paroles inspirées (*Od.* XVII 152-161) :

ὦ γύναι αἰδοίη Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος,
 ἧ̄ τοι ὄ γ' οὐ σάφα οἶδεν, ἐμεῖο δὲ σύνθεο μῦθον·
 ἀτρεκέως γάρ σοι μαντεύσομαι οὐδ' ἐπικεύσω·
 ἴστω νῦν Ζεὺς πρῶτα θεῶν, ξενίη τε τράπεζα
 ἰστίη τ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος, ἦν ἀφικάνω,
 ὡς ἦ τοι Ὀδυσσεὺς ἤδη ἐν πατρίδι γαίῃ,
 ἤμενος ἦ ἔρπων, τάδε πευθόμενος κακὰ ἔργα,
 ἔστιν, ἀτὰρ μνηστῆρσι κακὸν πάντεσσι φυτεύει·
 τοῖον ἐγὼν οἰωνὸν εὐσσέλμου ἐπὶ νηὸς
 ἤμενος ἐφρασάμην καὶ Τηλεμάχῳ ἐγεγώνευν.

Sage épouse d'Ulysse, fille de Laerte,

Celui-là n'avait pas vraiment de connaissance claire. Mais prends part à la réalisation de mon discours :

Car c'est avec exactitude que je vais te faire une prophétie et je ne te cacherai rien.

46 Nous reviendrons plus loin sur les implications de cette révélation.

47 *Il.* I 86.

48 *Od.* XV 225.

49 Seul un des prétendants se moque de lui en l'accusant de vouloir « faire le devin », ἄλλος δ' αὐτὲ τις οὔτος ἀνέστη μαντεύεσθαι, « et l'autre là qui se lève pour faire le devin », *Od.* XX 380.

50 *Od.* XV 225-256. HALLIDAY 1913 p.79-81 souligne l'importance de l'hérédité dans la pratique divinatoire.

51 *Od.* XX 351-357.

52 *Od.* XV 540 sq.

Que Zeus en soit témoin, le premier parmi les dieux, et ta table
 hospitalière,
 et le foyer de l'excellent Ulysse où je suis arrivé,
 car, oui, Ulysse est déjà dans sa patrie,
 assis ou marchant, il a déjà eu connaissance de ces méfaits,
 il est là, mais il sème le fléau pour tous les prétendants.
 Tel est le présage que moi sur le navire aux bons bancs
 assis, j'ai montré et affirmé à Télémaque.

Ici sont associés très étroitement la révélation du devin et l'action de *συντιθέναι* demandée à la personne qui l'écoute. Comme Calchas, Théoclymène est dans une situation où il a besoin de la protection de son interlocuteur, mais en même temps, son statut d'hôte lui garantit une bienveillance dont Calchas pourrait être privé. L'origine de sa révélation est mentionnée par Théoclymène lui-même : elle remonte à la fin du chant XV où la vue d'un faucon, *κίρκος*, s'envolant à la droite de Télémaque, une colombe entre ses serres l'avait conduit à affirmer l'importance du roi à Ithaque⁵³. Toutefois, l'interprétation est beaucoup plus précise devant Pénélope qu'elle ne l'était pour Télémaque. En effet, alors que le devin avait fortement insisté sur le caractère prophétique d'un tel spectacle, *Τηλέμαχ', οὐ τοι ἄνευ θεοῦ ἔπτατο δεξιὸς ὄρνις // ἔγνω γάρ μιν ἐσάντα ἰδὼν οἰωνὸν ἐόντα*, « Télémaque, vraiment ce n'est pas sans l'intervention d'un dieu qu'un oiseau a volé sur notre droite // car j'ai reconnu en le voyant en face qu'il s'agissait d'un présage » (*Od. XV 531-532*), son interprétation était restée plutôt vague : *ὑμετέρου δ' οὐκ ἔστι γενέος βασιλεύτερον ἄλλο // ἐν δήμῳ Ἰθάκης, ἀλλ' ὑμεῖς καρτεροὶ αἰεὶ*, « et aucune lignée n'est plus royale que la vôtre // parmi le peuple d'Ithaque, mais c'est vous qui êtes toujours les plus puissants » (*Od. XV 533-534*). La révélation faite à Pénélope est beaucoup plus précise et concerne la présence d'Ulysse à Ithaque et le massacre des prétendants. Que demande Théoclymène à la femme d'Ulysse au moment où il lui annonce que son époux est à Ithaque ? Encore une fois, non pas de le comprendre, mais bien de collaborer à la réalisation du signe divin. Ulysse est déjà sur l'île mais le massacre des prétendants n'a pas encore eu lieu. Ainsi le signe n'est pas seulement un indice : il encourage à agir. La réponse de Pénélope nous conduit à une telle lecture : elle ne souhaite pas qu'il ait dit vrai, comme on pourrait s'y attendre, mais bien que sa parole s'accomplisse : *ἔπος τετελεσμένον εἴη*⁵⁴. C'est-à-dire que l'action est étroitement liée à la parole. La parole divinatoire a une valeur en soi qui n'est pas évaluée sur le critère du vrai et du faux, mais sur celui de son effectuation, donc de son efficacité, et les destinataires de la parole

53 *Od. XV 525-534.*

54 *Od. XIX 163.*

divinatoires sont ainsi chargés de l'efficacité de cette parole.

Parmi les treize occurrences du verbe, trois sont donc liées à l'action d'un devin, mais plus généralement l'apparition de ce verbe apparaît presque toujours dans un contexte où est affirmée une relation avec une instance divine.

Le seul passage où l'opération de *συντιθέναι* est explicitement appelée de ses vœux par une divinité se trouve au chant XV de l'*Odyssée*. Nous sommes au tout début du chant, à Sparte, et, alors que le fils de Nestor est endormi, Télémaque ne peut trouver le sommeil. C'est à ce moment qu'Athéna s'adresse à lui. Son discours est articulé en deux parties : la première lui enjoint de rentrer chez lui et de ne plus laisser sa maison et sa mère aux mains des prétendants, la seconde, plus précise, donne au jeune Télémaque des indications sur la route à suivre au moment d'aborder l'île. C'est celle-ci qui est introduite par l'expression qui nous intéresse : *ἄλλο δέ τοι τι ἔπος ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο θυμῷ* : « mais je vais te tenir un autre discours, et toi par ton cœur prends part à sa réalisation » (*Od.* XV 27). Elle lui donne alors des indications fort précises qu'il va devoir mettre en pratique. Comme dans l'épisode d'Hélénos, le complément utilisé est ici *θυμῷ*, et les deux passages peuvent donc être rapprochés encore plus étroitement que les précédents. Il faut ici interroger ce complément *θυμῷ* en tant qu'il est l'instance de la personne par laquelle se fait le contact avec le divin. Il convient également de déterminer la fonction de ce terme. Faut-il comprendre le datif comme un locatif ou comme un instrumental⁵⁵? Les traductions en font généralement un locatif, ce que la langue homérique permet tout à fait. Une telle analyse fait du *θυμός*, plus qu'une instance de la personne, un organe localisé, à la suite des travaux de Bruno Snell, qui comprend *θυμός* mais aussi *ψυχή* et *νόος* comme des organes. Plus exactement, il affirme que « l'homme homérique » les conçoit « par analogie avec les organes corporels »⁵⁶. Il les considère alors comme le « siège » de telle ou telle émotion. Nous pensons que le *θυμός* est bien plutôt ici l'agent de l'action⁵⁷. Il faudrait comprendre ce datif comme un instrumental. Il s'agit de l'instance de la personne au moyen de laquelle s'accomplit l'action. C'est en tant que principe agissant que le *θυμός* est convoqué ici. Il s'agit en effet de l'instance « appetitive, practical, urgent »⁵⁸ de la personne homérique. C'est sur le mode de l'élan que la collaboration se fait. Le seul autre complément qui apparaît avec le verbe *συντιθέναι* dans

55 Pour Chantraine c'est comme un locatif qu'il faut le comprendre : on ne trouve aucun complément du type de *θυμῷ* dans les §97 à 105 qu'il consacre à l'instrumental. Il est en revanche mentionné au §107 : « Le locatif seul comporte, dans une certaine manière, une valeur générale et on s'explique qu'il ait pu être utilisé pour désigner le siège des sentiments ». Toutefois on note un flottement qui s'exprime dans la remarque II de ce même paragraphe : « Dans les tours comme Γ 45 οὐκ ἔστι βίη φρέσιν, λ 195 μέγα δὲ φρεσὶ πένθος ἀέξει, φρεσὶ doit être un locatif mais a pu être interprété comme un datif. En Π 646 φράζετο θυμῷ, le « datif » peut reposer sur un locatif ou un instrumental », *GHII*.

56 SNELL 1994 p.35.

57 Catherine Darbo-Peschanski, dans un article sur lequel nous reviendrons, en fait quant à elle la matière de l'action (DARBO-PESCHANSKI 2008 p.252-253)

58 PADEL 1992 p.27.

l'épopée est φρένες⁵⁹, qui se trouve également dans le passage de l'*Odyssée* où Pénélope est impliquée dans un processus de συντιθέναι avec l'àède Phémios. Les termes θυμός et φρήν sont parfois associés dans l'épopée, notamment dans des expressions comme κατὰ φρένα και κατὰ θυμόν⁶⁰ ou ἐν φρεσὶ θυμός / ἐς φρένα θυμός⁶¹. Ces expressions semblent montrer que si θυμός et φρήν sont des instances différentes, leur mode d'action est proche⁶².

Ainsi, comme Hélénos, Télémaque mis en contact avec les dieux est appelé à agir, à mettre en œuvre et réaliser la parole divine. C'est l'action humaine qui fait passer l'intervention divine de la puissance à l'acte. L'agent humain, loin d'être un pantin des dieux ni même un porte-parole ou un réceptacle, en est le collaborateur nécessaire.

La dernière occurrence iliadique du verbe qui nous intéresse se trouve au chant XIX, au moment de la réconciliation entre Agamemnon et Achille. Ce dernier vient de revêtir ses armes divines, et prononce un discours de réconciliation et de retour au combat, auquel répond Agamemnon, en s'adressant à l'armée tout entière, avec le vers cité précédemment : σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' εἶ γνῶτε ἕκαστος (*Il.* XIX 84). Il s'agit du célèbre discours dans lequel l'Atride récusé toute responsabilité personnelle pour s'en prendre à Zeus et à l'ἄτη. Dans ce passage, Agamemnon lui-même, de manière inédite, se fait àède. Cette dimension a trop souvent été laissée de côté, éclipsée par l'analyse des agents et des acteurs divins, notamment à la suite des travaux de Dodds⁶³. Pourtant, le chef achéen ne se contente pas de se justifier : il rappelle un épisode olympien, à la manière du deuxième chant de Démodocos dans l'*Odyssée*. Les vers 95 à 133 du chant XIX développent les mésaventures de Zeus et d'Atè, dans un passage qui n'a pas d'équivalent dans l'*Iliade*, si ce n'est, peut-être, au chant I, le rappel par Achille de la révolte des Olympiens contre Zeus, mais d'une part le fils de Pélée est habilité à tenir ce discours car il le tient de sa mère Thétis, et d'autre part l'ampleur en est bien moindre⁶⁴. Ainsi, avant de tenir un discours poétique qui va servir à sa justification et permettre sa réconciliation avec Achille, Agamemnon demande aux Achéens de se mettre en condition de συντιθέναι. Son discours a en effet deux destinataires : Achille et l'armée achéenne, tandis qu'Achille avait certes fait réunir tous les Achéens⁶⁵ mais n'avait adressé ses paroles qu'à Agamemnon. L'Atride en appelle d'abord aux Danaens⁶⁶, dans une courte

59 On note du même coup l'absence totale de νόος, qui pourrait pourtant être convoqué si était en jeu la compréhension, comme le pensent certains traducteurs.

60 *Il.* I 193, IV 163, V 671, VI 447, VIII 169, XI 411, XV 163, XVII 106, XVIII 15, XX 264, *Od.* I 294, IV 117, IV 120, IV 813, V 365, V 424, VI 118, X 151, XV 211, XX 10, XXIV 235.

61 *Il.* VIII 202, IX 462, X 232, XIII 280, XIII 487, XXI 386, XXII 357, XXII 475, XXIII 600, XXIV 321, *Od.* V 458, XV 165, XV 486, XXIV 349.

62 Sur θυμός et φρήν et les « organes » constitutifs de la personne grecque voir aussi FRÄNKEL 1975, ONIANS 1990, CASWELL 1990, PADEL 1992, CLARKE 1999. On remarque que φρήν y est beaucoup moins étudié que la triade θυμός, ψυχή et νόος.

63 DODDS 1977.

64 *Il.* I 397-406.

65 *Il.* XIX 41.

66 *Il.* XIX 77.

captatio benevolentiae qui demande à être analysée, puis affirme les deux buts de son discours, relatifs aux deux destinataires (*Il.* XIX 78-86) :

ὦ φίλοι ἥρωες Δαναοὶ θεράποντες Ἄρηος
 ἔσταότος μὲν καλὸν ἀκούειν, οὐδὲ ἕοικεν
 ὑββάλλειν· χαλεπὸν γὰρ ἐπισταμένῳ περ ἐόντι.
 ἀνδρῶν δ' ἐν πολλῷ ὀμάδῳ πῶς κέν τις ἀκούσαι
 ἢ εἴποι; βλάβεται δὲ λιγύς περ ἐὼν ἀγορηγῆς.
 Πηλεΐδῃ μὲν ἐγὼν ἐνδείξομαι· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
σύνθεσθ' Ἀργεῖοι, μῦθόν τ' εὖ γνῶτε ἕκαστος.
 πολλάκι δὴ μοι τοῦτον Ἀχαιοὶ μῦθον ἔειπον
 καὶ τέ με νεικείεσκον· ἐγὼ δ' οὐκ αἰτιός εἰμι,

Chers héros Danaens, serviteurs d'Arès,
 il est beau d'écouter celui qui est debout, mais il ne paraît pas
 beau de l'interrompre. Car c'est une tâche difficile, même pour celui qui est
 expérimenté.
 Au milieu d'une vaste foule d'hommes, comment quelqu'un pourrait-il
 entendre
 ou parler ? Cela nuit à l'orateur, si sonore soit-il.
 C'est au fils de Pélée que moi je vais présenter mon argument, mais vous
 autres Argiens
prenez votre part, et que chacun connaisse bien mon discours.
 Car souvent les Achéens m'ont tenu ce discours
 et m'ont fait des reproches. Moi, je ne suis pas responsable.

L'Atride commence par demander l'attention de la foule, notamment, semble-t-il, en arguant de sa blessure, qui a été rappelée aux vers 52-53, lorsqu'il est le dernier chef à arriver, et, à nouveau, juste avant sa prise de parole. Cette blessure le place dans une position non conventionnelle : *αὐτόθεν ἐξ ἔδρης, οὐδ' ἐν μέσσοισιν ἀναστάς*⁶⁷, le héros parle « depuis son siège même, et sans s'être levé au milieu de la foule ». Le caractère inédit de ce passage explique sans doute les difficultés de lecture liées au début du discours d'Agamemnon, notamment autour des termes *ἔσταότος* et *ὑββάλλειν*. L'action de *ὑββάλλειν* se rapporte-t-elle aux Achéens ou à Agamemnon ? Nous suivons sur ce point Mazon qui prend ce verbe

⁶⁷ *Il.* XIX 77.

dans le sens d'« interrompre »⁶⁸, et qui ne voit pas une contradiction dans la présence de *ἔσταότος* par rapport à la blessure d'Agamemnon, mais y lit plutôt un argument *a fortiori*. Agamemnon part d'une considération générale sur la difficulté qu'il y a à parler devant un auditoire, même quand on est debout, *ἔσταότος*, même quand on est expérimenté, *ἐπισταμένω*, même quand on a une parole pouvant être qualifiée de *λιγύς*, qui permet normalement de capter l'attention de l'auditeur⁶⁹. Pour atteindre son but, à savoir faire une démonstration, *ἐνδείξομαι*, à Achille, l'orateur a besoin de l'intervention de l'assistance, et tout d'abord de ne pas être interrompu. Mais pas seulement. Il demande ensuite deux autres choses : que chacun connaisse bien ce qu'il va dire, mais aussi qu'ils manifestent tous leur capacité de *συντιθέναι*. Il s'agit bien de deux processus différents, le premier insistant sur l'idée de groupe ou d'unité, interpellant « les Argiens » en tant qu'ensemble qui doit permettre de rassembler, l'autre lié au contraire à un processus d'individuation, comme le montre le pronom *ἕκαστος*, et de diathèse, *γινώσκω* désignant un processus de connaissance fondé sur la distinction, la séparation. Ce que demande Agamemnon aux Argiens ici, c'est de permettre, par leur collaboration (*συν-*), que son propre discours soit efficace, qu'il atteigne bien son but. Pour tenir un discours sur l'Olympe qui relève de la sphère de la parole claire, aiguë et efficace, qualifiée de *λιγύς*, c'est-à-dire pour être l'égal de l'àède, Agamemnon a besoin de la collaboration particulière de son assistance. Les deux sens du préverbe *συν-* relevés par Chantraine semblent ici également pertinents. Contrairement au discours politique ou stratégique que tient d'ordinaire Agamemnon, le discours poétique requiert non seulement l'assistance des dieux, mais aussi celle des hommes pour être efficace.

La référence aux dieux apparaît également dans les occurrences odysseïennes du verbe. La première se trouve au tout début du poème, précisément lors d'une scène de performance aédique. Phémios est en train de chanter les retours de Troie, et Pénélope lui demande de cesser (*Od.* I 325-329) :

τοῖσι δ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ
 ἦατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε
 λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.
 τοῦ δ' ὑπερωϊόθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν αἰοιδῆν
 κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.

68 Voir *LSJ* s.v. *ὑποβάλλω* : « III. suggest, whisper, as a prompter does, *ἔσταότος μὲν καλὸν ἀκούειν, οὐδὲ ἔοικεν ὑββάλλειν Il.19.80* (where Sch.B expl. it to interrupt) ». EDWARDS 1991 *ad loc.* le comprend également comme indiquant une interruption et le rapproche de *ὑποβλήδην (Il. I 292)* utilisé précisément quand Achille interrompt brutalement Agamemnon.

69 Sur les connotations de cet adjectif et son lien avec les compétences du héraut, de l'orateur, de l'àède, et plus généralement avec la sphère divine voir CARASTRO 2006 p.117-119.

Ainsi chanta l'àède très renommé, et eux en silence
 étaient assis et écoutaient. Il chantait le retour des Achéens,
 funeste, que depuis Troie Pallas Athéna avait assuré.
 D'en haut, de ses pensées, elle prit part à la réalisation du chant divin,
 la fille d'Icare, Pénélope qui l'emporte par ses pensées

L'épouse d'Ulysse est à l'étage ; on comprend généralement qu'à entendre le chant de l'àède elle descend pour lui demander de s'interrompre⁷⁰. Cela serait dû, selon les interprètes, au fait que Pénélope n'est pas une auditrice qui est destinée à entendre ce chant. Elle est donc considérée comme ayant une réaction inappropriée⁷¹. Ainsi d'après Pietro Pucci⁷², Pénélope, contrairement à son fils, n'est pas faite pour écouter le chant de l'àède et ne se laisse pas charmer par lui. De même, Ioanna Papadopoulou-Belmehdi affirme que « la parole du chant n'est pas de son ressort »⁷³. Or, justement le chant de Phémios a bien un effet sur Pénélope, de même que celui de Démodocos aura un effet sur Ulysse⁷⁴ : elle pleure, *δακρύσασα*⁷⁵, et reconnaît que Phémios est capable de chanter des *θελκτήρια*, des chants par lesquels les hommes sont subjugués. Elle est donc bien consciente des pouvoirs de son chant et, pour cette raison même, lui demande de chanter un autre chant⁷⁶. La performance aédique charme les cœurs et les esprits, mais a un effet bien particulier sur ceux qui sont directement concernés par son sujet. Pénélope est consciente du pouvoir du chant : ce chant stupéfie et rend temporairement inoffensifs ses auditeurs, et en même temps instaure une réalité qui est dangereuse et insupportable pour elle. Chanter le retour des Achéens, c'est chanter le non-retour d'Ulysse, donc la nécessité pour la femme d'Ulysse, pour elle-même, de se remarier. Ainsi le verbe *σύνθετο* ne désigne pas seulement le fait que le chant parvient à ses oreilles, mais bien plutôt qu'elle, contrairement aux prétendants qui sont charmés en silence,

70 Voir les traductions de Bérard (CUF) : « Or, la fille d'Icare, la plus sage des femmes, Pénélope, du haut de l'étage, **entendait** le récit inspiré » ; Jaccottet (Club français du livre) : « Ce chant sacré, du haut de son étage **l'entendit** // l'enfant d'Icare, la très sage Pénélope ;// la reine descendit le grand degré de sa demeure » ; Privitera (Mondadori) : « Dalle stanze di sopra ne **intese** il canto ispirato la figlia di Icaro, la saggia Penelope » ; Di Benedetto (BUR) : « Dalle stanze di sopra **percepì** nella mente il canto divino // la figlia di Icaro, la molto saggia Penelope » ; Lattimore (Harper & Row) : « The daughter of Ikarios, circumspect Penelope, **heard and heeded** the magical song from her upper chamber ».

71 Lilian Doherty analyse cette scène dans le cadre de son analyse des auditoires internes de l'épopée et de la « question Pénélope ». Elle interprète également le verbe *σύνθετο* comme exprimant une perception auditive : « overheard ». Toutefois sa traduction ajoute l'idée d'une perception involontaire. Dans le cadre d'une enquête sur le genre des auditeurs de l'épopée, elle interprète cette scène comme la preuve que les femmes sont exclues des performances poétiques (DOHERTY 1995 p.75-77).

72 PUCCI 1987 p.195 sq.

73 PAPADOPOULOU-BELMEDI 199, p.43.

74 *Od.* VIII 83-92.

75 *Od.* I 335.

76 Le lien entre le chant poétique qui dit la mort et l'acte du *συντιθέναι* se trouve également chez Eschyle, où Procné, changée en rossignol, chante le destin funeste de l'enfant qu'elle a tué, *ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόνον*, (*Suppliantes* 65). NAGY 2000 p.27 voit là l'image de la composition poétique qui ne préexiste pas à la performance.

réalise la portée de ce chant. Non pas qu'elle le réalise, dans le sens, qui est en fait un anglicisme, qu'elle s'en rend compte⁷⁷, mais bien qu'elle le rend effectif, que seule son écoute du chant permet au chant d'acquiescer toute sa portée⁷⁸. L'adjectif *θέσπις* est alors à comprendre comme résultatif : la mère de Télémaque en rendant effectif le chant, saisit toute la portée de la performance aédique comme manifestation d'une intervention divine⁷⁹. Le seul auteur qui cherche à interpréter de manière précise le verbe *σύνθετο*, considérant qu'il exprime la particularité de la réaction de Pénélope, et dont l'analyse se rapproche ainsi de la nôtre est Walsh. Pour lui, Pénélope comme Ulysse sont dans une démarche d'interprétation – le verbe qu'il utilise dans les deux cas est « construe ». Ils font le lien entre le chant qu'ils entendent et leur expérience vécue. Son analyse le conduit à une interprétation de *φρεσί* non comme un complément de lieu mais comme le complément du verbe *σύνθετο* « Penelope “joins” the song with her thought »⁸⁰. Même si l'interprétation du terme *φρένες* comme lié à un contenu de pensée plutôt qu'à une activité est discutable elle permet à Walsh de préciser l'opération qu'effectue Pénélope qui ne peut être simplement perceptive. Il s'agit de saisir pleinement le sens du discours (« *synthesis* is the listener's effort to grasp what the speaker means, the point of his speech »⁸¹). Il fait ainsi de la *synthesis* l'opposé de l'expérience de l'enchantement et considère que l'auditoire normal ne procède pas à une telle « synthèse »⁸². Il est vrai que si Pénélope réagit ainsi c'est qu'elle n'est pas enchantée, subjuguée par le chant de l'aède comme le sont les prétendants. Mais, comme nous le verrons plus loin, l'enchantement n'est toutefois pas caractéristique de toutes les situations poétiques⁸³. La réaction de Pénélope n'est pas seulement en lien avec sa propre histoire. Si c'était le cas, Télémaque aurait une réaction similaire, tout comme il pleure chez Ménélas aux récits d'Hélène (*Od.* IV 183-185). La participation de Pénélope au chant de l'aède tient au fait qu'elle sait qu'une parole peut faire être, « établir dans l'existence »⁸⁴. C'est la valeur performative de la poésie épique qui est affirmée par la reine d'Ithaque. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'un chant sur la mort d'Ulysse ferait perdre la vie au héros mais qu'il aurait pour Pénélope le même effet que la mort d'Ulysse. Que le héros soit mort ou que sa mort soit

77 Expression qui correspondrait justement à certaines traductions anglaises de *σύνθετο*.

78 Nous reviendrons dans le chapitre 5 sur le rôle indispensable du public dans la réussite de la performance poétique (5.3).

79 Sur ce sens de *θέσπις*, voir le chapitre 1 (1.2.2.2).

80 WALSH 1984 p.17.

81 WALSH 1984 p.17-18.

82 Cette analyse, qui est pourtant la plus développée du vers 329 du premier chant de l'*Odyssee*, n'est jamais citée, sans doute parce que les commentateurs pensent comprendre comme allant de soi ce qu'est une performance poétique et qu'elles peuvent être les réactions de ceux qui l'écoutent. Une analyse assez proche se retrouve néanmoins chez Halliwell qui rapproche également la réaction de Pénélope de celle d'Ulysse et affirme que le vers 328 du chant I de l'*Odyssee* présente Pénélope comme une « active interpreter » (HALLIWELL 2011 p.80).

83 Voir *infra* chapitre 5 (5.3).

84 BENVENISTE 1969 II p.101.

chantée met en danger le pouvoir royal d'Ithaque. Ainsi la femme d'Ulysse réalise-t-elle la fonction référentielle du chant, contrairement aux prétendants qui en sont incapables, et restent silencieux⁸⁵.

Ici seule la médiation de Pénélope permet de dire ce qu'est vraiment la performance aédique, son pouvoir et ses risques, de la même manière que seule la perception qu'Hélénos a de la βουλή d'Athéna et Apollon permet que celle-ci se réalise. Il n'est pas question d'affirmer que les dieux ont besoin d'un homme pour que leur volonté se réalise, mais qu'ils choisissent que cette réalisation passe par une procédure divinatoire donc par l'intervention d'un homme.

La parole liée à la sphère divine est encore une fois rapportée au verbe συντιθέναι au chant XX de l'*Odyssée*. Pénélope éplorée adresse à Artémis une prière dans laquelle elle lui demande de lui accorder de mourir, après avoir rêvé qu'Ulysse était auprès d'elle. Ses paroles parviennent jusqu'à Ulysse (*Od.* XX 91-94) :

ὥς ἔφατ', αὐτίκα δὲ χρυσόθρονος ἤλυθεν Ἥως.
τῆς δ' ἄρα κλαιούσης ὄπα σύνθετο δῖος Ὀδυσσεύς·
μερμήριζε δ' ἔπειτα, δόκησε δέ οἱ κατὰ θυμὸν
ἤδη γιγνώσκουσα παρεστάμεναι κεφαλῆφι.

Ainsi parla-t-elle, puis vint l'aube au trône d'or
et alors le divin Ulysse prit part à la réalisation des paroles de sa femme qui
pleurait
puis il balança, il lui sembla en son cœur
qu'elle savait déjà dans sa tête qu'il était là.

C'est encore une fois un acte de parole qui fait l'objet de la participation d'un tiers. La prière faite par sa femme suscite de l'inquiétude chez Ulysse et le conduit à adresser à son tour une prière à Zeus, une demande de signes inédite dans l'épopée homérique⁸⁶. Alors que la prière de son épouse est restée sans réponse, Zeus répond à celle d'Ulysse par un coup de tonnerre, signe redoublé par l'interprétation d'une meunière⁸⁷. Ce sont bien les paroles de prière de Pénélope à Artémis qui provoquent la réaction d'Ulysse, et le poussent à agir. Le début de la vengeance fait l'objet d'une véritable collaboration entre Ulysse, Pénélope, Zeus et le peuple d'Ithaque.

85 Sur la différence entre l'écoute des prétendants et celle de Pénélope, voir le chapitre 5.

86 Voir le commentaire de RUSSO 1993 *ad loc.*

87 *Od.* XX, 115-119. L'intervention quasi-prophétique de ce personnage secondaire pourrait être lue à la lumière du poème de la fille de vaisselle de l'*Ondine* de Giraudoux.

Les autres occurrences de l'*Odyssee* semblent moins liées à une communication entre hommes et dieux, mais font toutefois référence au rôle qu'ont les dieux dans la vie des hommes, et à la nécessité qu'il y a à agir avec eux. Au chant XVI, Ulysse répond à Télémaque qui hésite à s'engager dans l'action qu'il a des soutiens de taille (*Od.* XVI 259-261) :

τοιγὰρ ἐγὼν ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον·
καὶ φράσαι ἢ κεν νῶϊν Ἀθήνη σὺν Διὶ πατρὶ
ἀρκέσει, ἢέτιν' ἄλλον ἀμύντορα μερμηρίζω.

Alors je vais te parler, prends ta part, et écoute-moi
et dis si pour nous Athéna et son père Zeus
suffisent, ou si je dois chercher un autre soutien.

L'injonction à écouter, exprimée par le verbe ἀκούειν, se distingue donc de celle exprimée par l'impératif σύνθεο. L'argument d'Ulysse est particulièrement efficace : ce qu'il demande à Télémaque, c'est bien d'agir, et il l'encourage en soulignant que cette action doit se faire en collaboration avec les dieux, ou plutôt parce que les dieux collaborent avec lui.

Enfin, l'*Odyssee* comporte également des occurrences de ce verbe à l'impératif, utilisé par le héros pour s'assurer la bienveillance de son interlocuteur précisément quand il est en train de mentir. Toutefois, à Ithaque comme chez les Phéaciens, le héros aux mille ruses, quoique dans des conditions différentes, chante sa propre histoire. À Pénélope d'abord⁸⁸, puis à Laërte⁸⁹. Les deux autres victimes de ses mensonges sont un prétendant et Eumée. Dans tous ces passages, Ulysse intègre à son discours cet impératif. Dans le discours au porcher, cet appel précède une référence à Hermès, que le héros prend pour témoin (*Od.* XV 318-320) :

ἐκ γὰρ τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον·
Ἑρμείαιο ἔκητι διακτόρου, ὅς ῥά τε πάντων
ἀνθρώπων ἔργοισι χάριν καὶ κῦδος ὀπάζει

Alors je vais t'expliquer, toi, prends ta part, et écoute-moi :
Grâce à Hermès le messager, qui pour les travaux de tous
mes hommes donne comme escorte la grâce et la gloire.

88 *Od.* XIX 268.

89 *Od.* XXIV 265.

Dans celui au prétendant Amphinomos, après un bref éloge, Ulysse demande à être écouté et s'étend sur la part que les Immortels accordent à chacun des hommes (*Od.* XVIII 128-130) :

τοῦ σ' ἔκ φασι γενέσθαι, ἐπητῇ δ' ἀνδρὶ ἕοικας.
 τοῦνεκά τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον.
 οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο

On dit que tu es son fils, tu as l'apparence d'un homme bienveillant.
 C'est pourquoi je vais te parler, toi, prends ta part, et écoute-moi :
 La terre ne nourrit rien de plus faible que l'homme.

Prendre sa part, pour Amphinomos, c'est venir confirmer ce que vient de dire Ulysse et faire preuve de bienveillance. Le héros clôt son discours par une libation⁹⁰, renouvelant sa proximité avec les dieux.

Le dernier passage est le seul qui semble dépourvu de toute référence à la sphère divine. Il se situe au chant VI de l'*Iliade*. Hector, sur le conseil du devin Héléno, son frère, est rentré à Troie pour demander aux Troyennes de faire une offrande à Athéna, puis va, de sa propre initiative, rendre visite à Pâris. Le héros troyen invective son frère resté loin du champ de bataille, et celui-ci accepte ses remontrances, lui explique les raisons de cet éloignement et lui expose ses nouvelles résolutions : il a écouté sa femme et va repartir se battre avec son frère. Enfin, il lui demande de l'attendre pour rejoindre avec lui le champ de bataille (*Il.* VI 325-336) :

τὸν δ' Ἔκτωρ νείκεσεν ἰδὼν αἰσχροῖς ἐπέεσσι.
 δαιμόνι' οὐ μὲν καλὰ χόλον τόνδ' ἔνθεο θυμῶ,
 λαοὶ μὲν φθινύθουσι περὶ πτόλιν αἰπύ τε τεῖχος
 μαρνάμενοι· σέο δ' εἵνεκ' αὐτῆ τε πτόλεμός τε
 ἄστυ τόδ' ἀμφιδέδηε· σὺ δ' ἂν μαχέσαιο καὶ ἄλλω,
 ὄν τινά που μεθιέντα ἴδοις στυγεροῦ πολέμοιο.
 ἀλλ' ἄνα μὴ τάχα ἄστυ πυρὸς δηΐοιο θέρηται.
 τὸν δ' αὖτε προσέειπεν Ἀλέξανδρος θεοειδής·
 Ἔκτωρ ἐπεὶ με κατ' αἴσαν ἐνείκεσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν,
 τοῦνεκά τοι ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον·

⁹⁰ *Od.* XVIII 151.

οὐ τοι ἐγὼ Τρώων τόσσον χόλω οὐδὲ νεμέσσι
ἤμην ἐν θαλάμῳ, ἔθελον δ' ἄχρῃ προτραπέσθαι.

Hector le querelle, à le voir, et lui tient des propos insultants :
Fou ! Cette colère n'est pas bonne, que tu renfermes en ton cœur.
Les soldats se consomment autour de la cité et de son haut rempart,
au combat. Et c'est pour toi que les cris et les combats
s'enflamment autour de cette ville. Mais toi tu t'attaquerais même à celui
que tu verrais s'éloigner du combat funeste.
Debout ! évite que la cité ne soit bientôt brûlée par un feu dévorant !
Et Alexandre semblable à un dieu lui répondit :
Hector, puisque c'est à raison que tu me querelles, et ce n'est pas démesuré,
alors je vais te parler : prends ta part et écoute-moi :
Moi ce n'est pas tant par colère ni par dépit envers les Troyens
que je suis resté dans ma chambre, mais parce que je voulais me laisser aller
à ma douleur.

Ce passage, le seul parmi ceux qui nous intéressent ici, est suspecté, pour des raisons grammaticales, par Lehrs et van Leewen⁹¹ qui le considèrent comme inspiré de l'occurrence du chant I. Pourtant, l'usage de *συντιθέναι* correspond au thème du texte. L'appel à la concorde de la part de Pâris vient en fait requalifier le discours d'Hector : le champion des Achéens avait invectivé son frère sous le régime du *ἐντιθέναι*, et non du *συντιθέναι*, un verbe est également lié au *νεῖκος*⁹². C'est ainsi que l'usage de ce verbe par le héros permet d'instaurer un nouveau lien entre lui et son frère et de modifier leur relation. Appelant Hector à une écoute active et collaborative, il prépare leur retour conjoint sur le chant de bataille au début du chant VII, qui sera marqué par la réussite de la collaboration des deux frères pour repousser les Achéens.

Le spectre sémantique de *συντιθέναι* tel qu'il nous est apparu à l'analyse de ses différentes occurrences dans les épopées homériques n'est donc pas de l'ordre de la compréhension. Il ne désigne pas un processus sensoriel ou cognitif. Il relève de l'action. Et le medium par lequel s'effectue cette action est la parole. Et dans le même temps, c'est

91 Cités par LEAF 1900 *ad loc.* : « The colon at the end of the line is recommended by Lehrs (Ar. ² p. 58n.). *ἐπεὶ* is often thus used without a regular apodosis, see 3.59, 13.68, Od. 3.103, Od. 6.187, Od. 8.236 (compare the exactly similar use of “*γάρ*” to introduce a sentence), and the use of “*τούνεκα*” to mark an apodosis is extremely doubtful; see note on 3.400. Hence there is good ground for van L.'s suggestion that 334 is an addition made up from 1.76, q.v. ».

92 325 : *νεῖκεσεν*, 333 : *ἐνείκεσας*.

toujours un acte de parole qui est l'objet d'une opération de *συντιθέναι*. Quand le verbe est construit avec un complément d'objet, celui-ci désigne toujours une parole (*ῥπα, ἀοιδήν, μῦθον*) et quand sa construction est absolue, le verbe suit directement un verbe de parole (*ἔρῳ*). Opérant sur la parole, l'action de *συντιθέναι* peut se faire par la parole. Réclamer de l'autre une posture de « synthèse » c'est lui demander, par sa parole ou par ses actions, d'agir avec soi-même, lui réclamer de coopérer pour qu'il fasse passer une parole à l'état de fait. C'est la parole d'un tiers ou, éventuellement, son attitude, qui permet de faire accéder une première parole à un autre statut. Cette structure qui relève proprement de l'action et non du langage ne relève pas strictement des modèles du *speech act* et de la performativité du langage. En effet, pour Austin, la présence d'un tiers comme garant ou témoin peut être requise pour qu'une parole soit un acte⁹³. Mais dans les passages homériques que nous avons étudiés, le tiers n'est pas seulement témoin de la parole prononcée. L'action est présentée comme résultant de la conjonction de deux type de paroles. Certains types d'action ne se font donc qu'au prix d'une collaboration entre deux agents, où, souvent, l'un est un homme et l'autre un dieu.

Ainsi le verbe semble recouvrir l'idée d'une collaboration entre agents humains et agents divins, qui ne se fait pas dans le sens que l'on analyse habituellement : celui où un dieu vient en aide à un homme. Il s'agit de la réalisation effective d'un projet divin ou humain qui passe par un tiers, voire par l'ensemble de la communauté. Or cette réalisation se fait jour au moment où la crise menace dans la communauté : elle intervient en effet au sein du camp achéen menacé par la querelle entre Achille et Agamemnon, à Troie entre les deux frères, à Ithaque, lieu par excellence de la crise dans la communauté politique. Quant au passage qui nous intéresse, l'intervention d'Hélénos qui permettra de transformer la bataille rangée en duel, permet de résoudre temporairement la crise qui affecte l'ensemble de la communauté des dieux dans *Iliade*. La guerre des hommes est l'occasion d'un clivage fort et parfois violent entre les dieux, qui, au début du chant VII, trouvent un terrain d'entente provisoire. Ainsi les deux sens du préverbe *συν-* relevés par Chantraine semblent ici pertinents pour comprendre le champ sémantique de *συντιθέναι* : il s'agit d'un verbe qui exprime à la fois une collaboration et une réalisation, qui vient réaliser une collaboration. C'est la raison pour laquelle dans les passages précédemment cités nous avons proposé de rendre cette idée par l'expression « prendre sa part », pour exprimer la nécessaire implication de l'interlocuteur dans la réussite de l'action.

Pour étayer notre argumentation, nous pouvons nous appuyer sur une analyse des

93 AUSTIN 1970 souligne à de nombreuses reprises l'importance des circonstances dans lesquelles les paroles sont prononcées pour qu'elles puissent être considérées comme des énoncés performatifs efficaces mais aussi la nécessité que les participants suivent également la procédure requise.

occurrences du verbe *συγγράφειν* chez Hérodote⁹⁴. Nous pensons en effet que la charge sémantique du verbe repose ici particulièrement sur le préverbe et que l'on peut donc la retrouver dans le verbe *συγγράφειν*. Les seuls sujets qui sont susceptibles de faire l'objet du *συγγράφειν* chez l'auteur des *Enquêtes* sont des *θαύματα* : la poussière d'or des Lydiens⁹⁵, l'apparence du chameau⁹⁶ ; ou les réponses d'oracle⁹⁷, parole divine par excellence. Mais le verbe est également utilisé dans le cas d'événements dignes seulement d'être chantés par un aède : οὐκ ἔχω ἀτρεκέως συγγράψαι οἵτινες τῶν Ἰώνων ἐγίνοντο ἄνδρες κακοὶ ἢ ἀγαθοὶ ἐν τῇ ναυμαχίῃ ταύτῃ⁹⁸, « je ne peux pas « faire être par l'écriture » de manière exacte ceux qui parmi les Ioniens ont été lâches ou ceux qui ont été braves dans cette bataille ». Le verbe semble ainsi désigner chez Hérodote un type d'écriture particulière, réservée à des objets spécifiques et qui a un but précis. Il s'agit notamment d'assurer l'existence de certains objets, des *θαύματα*, aux yeux d'auditeurs ou de lecteurs qui ne les connaissent pas. Dans le cas des oracles, il s'agit d'une procédure particulière qui, comme l'a montré Cléo Carastro, ne renvoie pas à un simple enregistrement. Les oracles ne font pas tous l'objet d'une *συγγραφή*. La mise par écrit a lieu pour des réponses qui sont « acceptées »⁹⁹. C'est-à-dire que ce sont ces oracles seuls que la communauté va décider d'interpréter et de rendre effectifs.

Le chant VII de l'*Iliade* présente ainsi un mode de divination particulier : la décision divine ne peut être rendue effective que par la collaboration active du devin. Le verbe *συντιθέναι* ne décrit pas tant la manière dont Héléнос acquiert une information que ce qu'il permet de réaliser grâce à cette information. Il assure d'une part la concorde, provisoire entre Athéna et Apollon, et permet d'autre part la réalisation de leur dessein, *βουλή*. Le processus divinatoire ne doit pas être compris en termes communicationnels : il n'y a aucun message ni aucun signe que les dieux auraient transmis à Héléнос. Pourtant le fils de Priam lui-même, au vers 53 du chant VII fait *comme si* les dieux lui avaient parlé :

ὥς γὰρ ἐγὼ ὄπ' ἄκουσα θεῶν αἰειγενετῶν.

Car en effet moi j'ai entendu la voix des dieux toujours vivants.

94 Analyse proposée par Cléo Carastro dans le cadre de ses séminaires *Thucydide ou le contrat historiographique* en 2011-2012 et 2012-2013 à l'EHESS, dont le point de départ était l'emploi de ce verbe dans *La guerre du Péloponnèse*, et notamment dans la première phrase de l'œuvre.

95 Hérodote *Enquêtes* I, 93.

96 Hérodote, *Enquêtes* III, 103.

97 Hérodote *Enquêtes* I, 47-48, VII, 140-141, VIII, 135.

98 Hérodote *Enquêtes* VI, 14.

99 Nous reviendrons plus loin sur la possibilité qu'il y a d'accepter ou de refuser un signe divin (4.1.3).

Il s'agit, d'une certaine manière, d'une reprise analytique par Héléнос du vers formulaire τοῦνεκά τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μεν ἄκουσον et de ses variantes. Quand il s'adresse à Hector, Héléнос fait comme si les dieux avaient prononcé cette phrase à son intention et lui avaient transmis un message, alors que ce n'est pas le cas¹⁰⁰. Les dieux ont parlé entre eux mais Héléнос prétend avoir entendu une parole qui lui était destinée. Il dessine ainsi un autre rapport avec les dieux que celui qu'il a en réalité. On remarque d'ailleurs que le contenu des paroles qu'Héléнос adresse à Hector diffère des paroles des dieux : les dieux avaient convenu qu'Hector devrait s'opposer à « un Danaen », τινά που Δαναῶν¹⁰¹, mais le devin choisit de rendre la tâche d'Hector plus ardue en lui proposant « le meilleur des Achéens », Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος¹⁰². Dans le même temps, il s'agit d'une proposition plus flatteuse, que le vaillant Hector ne peut refuser. Héléнос ajoute également une phrase propre à rassurer Hector sur l'issue de ce duel (*Il.* VII 52) :

οὐ γὰρ πῶ τοι μοῖρα θανεῖν καὶ πότμον ἐπισπεῖν

Car ce n'est pas encore ton lot de mourir et de rencontrer ton destin

Cet écart opéré par Héléнос par rapport à la parole divine qu'il a entendue permet justement de la rendre efficace : en rassurant Hector par des moyens humains, il s'assure que celui-ci accepte de réaliser le plan des dieux. La collaboration du devin est donc ici bien déterminante. Une telle collaboration ne peut qu'être voulue par les dieux, comme le remarque Kirk¹⁰³. Bien plus, l'alliance, provisoire, entre Athéna et Apollon est même scellée par l'intervention d'Héléнос. C'est seulement après celle-ci que les deux dieux viennent s'asseoir et jouir du spectacle des hommes. La parole du devin a une action sur le monde des dieux.

Une telle lecture de cet épisode vient apporter un contre-éclairage à l'étude de « l'acte réparti » dans *Iliade* de Catherine Darbo-Peschanski¹⁰⁴ : elle y montre de manière tout à fait convaincante la nécessité d'une collaboration entre deux personnages, qu'ils soient

¹⁰⁰ Ce vers a été athétisé par Aristarque qui souligne que c'est par un processus divinatoire et non par l'ouïe qu'Héléнос a reçu cette information : διὰ γὰρ τῆς μαντικῆς ἀπτῶν συνήκεν. KIRK 1990 *ad loc.* : « This is plainly a personal judgment based on his reluctance to accept overhearing the gods as a valid form of prophecy ».

¹⁰¹ *Il.* VII 39.

¹⁰² *Il.* VII 50.

¹⁰³ KIRK 1990 *ad loc.* : « it is clear that in the present instance the gods could hardly resent it, indeed must have intended some device for putting their scheme into effect. In short, Helenos' intuition involves an unusual view on the way the gods might convey their wishes to human intermediary ».

¹⁰⁴ DARBO-PESCHANSKI 2008.

humains ou divins, pour le passage à l'action, la réalisation d'une action. Cette théorie de l'action qui distingue entre deux agents, celui qui donne la matière, ou l'élan, et celui qui donne la forme repose sur une théorie philosophique, aristotélicienne, de l'action. Dans son analyse, on retrouve parmi les termes pour marquer d'une part la matière, d'autre part la forme, des mots que nous avons rencontrés lors de notre analyse de *συντιθέναι* : *θυμός* d'une part, *βουλή*, *μῦθος* d'autre part. Et celui que l'on appelle généralement l'acteur n'est en fait que le détenteur d'une matière qui a besoin d'une forme pour se réaliser, nous l'analysons néanmoins dans un second temps comme l'acteur car c'est lui qui, après que la forme lui a été donnée par un tiers, actualise l'acte¹⁰⁵. Les héros de l'*Iliade* aussi bien que les dieux ont besoin d'un tiers pour passer à l'acte¹⁰⁶.

Son article se termine sur une analyse du passage qui nous intéresse. La formule qui constitue le point de départ de l'article : « ainsi parla [A] et [B] se garda de désobéir »¹⁰⁷ précède en effet directement l'action d'Hélénos. On trouve ici, dans la sphère divine, le modèle de l'acte réparti où Athéna arrive, pourvue d'un élan auquel Apollon va donner un contenu. L'intervention du devin vient complexifier ce modèle. Catherine Darbo-Peschanski insiste à la fin de son article sur le fait que monde humain et monde divin se trouvent dans le prolongement l'un de l'autre, puisque, à l'ardeur d'Athéna, l'intervention d'Apollon donne une forme et que ce conseil « pénètre ensuite dans l'ardeur d'Hélénos »¹⁰⁸. Elle voit ainsi une continuité entre les deux mondes qui est fondamentale dans les épopées homériques. Toutefois la simple idée d'acte réparti ne suffit pas ici. À l'ardeur d'Athéna répond la forme donnée par Apollon, puis y répondrait une nouvelle forme donnée par Hélénos. Mais c'est bien le *θυμός* qui est en jeu lors de l'intervention du devin. Il ne s'agit pas ici de répartition mais bien d'une véritable collaboration du devin ; Hélénos, avec Athéna et Apollon, fait partie des agents de l'action. En effet, celui qui actualise l'acte est bien ici Hélénos. En revanche, il existe une *βουλή* divine qui préexiste à sa réalisation – de même que la *βουλή* de Zeus du tout début de l'*Iliade*, qui fera plus loin l'objet du même type d'analyse, préexiste à sa réalisation qui aura lieu au cours de la performance – et sa réalisation nécessite une ardeur humaine, celle d'Hélénos : en effet, la forme donnée par Apollon ne permet pas seule de rendre effective cette décision conjointe des deux dieux. C'est donc bien le modèle de la coagentivité qu'il faut ici mobiliser pour rendre compte de cette scène. La coagentivité du devin et des dieux se fait ici dans le sens d'un élan qui est donné à une *βουλή*. Darbo-Peschanski n'analyse pas la possibilité d'une telle configuration qui est pourtant soulignée

¹⁰⁵ DARBO-PESCHANSKI 2008 p.248.

¹⁰⁶ « L'obstacle est donc là : dans l'impossibilité où se trouve le porteur de la matière d'agir seul en se donnant lui-même la forme de l'acte à accomplir. Il faut qu'un pourvoyeur de forme l'aide à rompre l'enfermement dans lequel son corps maintient la matière de l'acte » (DARBO-PESCHANSKI 2008 p.243).

¹⁰⁷ DARBO-PESCHANSKI 2008 p.241.

¹⁰⁸ DARBO-PESCHANSKI 2008 p.254.

par l'inversion des termes βουλή et θυμός : la décision vient d'abord, l'élan après. Il en va de même dans le passage de l'*Odyssee* où Athéna conseille Télémaque : le plan d'Athéna est déjà très précis, mais pour qu'il se réalise, le θυμός de Télémaque doit être en jeu (*Od.* XV 27). De manière générale, si l'analyse de l'acte réparti de Darbo-Peschanski est convaincante dans certaines configurations, elle n'épuise pas la palette des actions de l'épopée et, en particulier, celles qui impliquent aussi bien des agents humains que des agents humains.

4.1.2 La divination : faire venir à l'être la volonté divine

Un tel passage oblige à repenser la divination, dans le cadre du réexamen des rapports entre hommes et dieux que nous nous sommes proposé de mener. Auguste Bouché-Leclercq est le seul auteur à avoir réellement pris en compte ce passage dans sa vaste étude, *Histoire de la divination dans l'Antiquité : divination hellénique et divination italique*, parue entre 1879 et 1882. Il le comprend comme un exemple de ce qu'il appelle la « divination intuitive »¹⁰⁹. Cité au début du troisième chapitre sur la « divination enthousiaste ou chresmologie », cette scène apparaît comme le parangon de la divination enthousiaste¹¹⁰. Son interprétation se base sur une lecture de σύνθετο qui peut dans un premier temps sembler équivalente à celle donnée par la traduction de Mazon : « Héléos “comprend dans son cœur” la conversation que tiennent à distance Apollon et Athènes »¹¹¹. Ce phénomène relève de « l'inspiration enthousiaste » : « Cette inspiration intérieure, l'âge homérique la connaît déjà, mais il la conçoit encore comme une opération intellectuelle ordinaire, c'est-à-dire comme un emploi conscient de la faculté de comprendre. Cette faculté s'applique momentanément à des objets qui sont d'ordinaire hors de sa portée, mais si elle a besoin, pour y atteindre, de la permission des dieux, elle a aussi besoin d'un effort personnel qu'elle ne fait pas à son insu [...] l'âge homérique a donc connu la révélation introduite dans l'âme sans le secours des sens, mais non pas sans l'intervention active de l'intelligence. L'inspiration dispensée par les Muses à leurs favoris demeure le type le plus achevé de cet influx discret de la pensée divine. »¹¹². Malgré sa traduction minimale, Bouché-Leclercq remarque bien que συντιθέναι désigne une participation « active » de la part du devin, sans toutefois préciser le contenu de cet « effort personnel ». Cependant, le modèle qui est le sien reste celui de l'intellection. Or ce n'est pas par le νόος que s'opère la divination mais bien par le θυμός, de

109 Dans son étude systématique des devins des épopées homériques, Stockinger fait de cette scène le seul exemple clair de divination intuitive de l'*Iliade* (STOCKINGER 1959 p.23).

110 Au contraire, Nilsson a affirmé que la divination intuitive n'était pas présente chez Homère (NILSSON 1955 p.66). Outre le fait qu'un examen des différentes scènes permet de remettre en cause cette distinction, plusieurs interventions d'Héléos se font sans que soit apparu un quelconque signe à interpréter.

111 BOUCHÉ-LECLERCQ 2003 p.275.

112 BOUCHÉ-LECLERCQ 2003 p.347.

même que, au début de l'*Odyssée*, c'est le φρήν de Pénélope qui est concerné.

L'analyse de Bouché-Leclercq repose en fait sur une dichotomie qui remonte à Cicéron pour qui il existe deux types de divination, la première étant dite artificielle (*artificiosa*) et la seconde divine ou naturelle (*divina, naturalis*)¹¹³. Une telle distinction n'a pas été remise en cause par Jean-Pierre Vernant qui, dans le chapitre liminaire du volume collectif *Divination et Rationalité*, affirme que les « techniques d'interprétation des signes » étaient considérées en Grèce « comme des formes mineures » de divination¹¹⁴. Il reprend ainsi l'opposition entre inspiration et divination qui s'appuie sur l'interprétation des signes.

Or, les études sur la divination qui ont été très nombreuses depuis une quinzaine d'années sont centrées sur l'idée de signe, de symbole, semblant ainsi remettre en question, sans toujours l'interroger explicitement, l'affirmation de Vernant¹¹⁵. La question de l'inspiration ou de l'enthousiasme semble moins prégnante et l'accent est mis sur le σήμα, notamment à partir de la formule d'Héraclite pour qui la divinité ne parle ni ne dissimule mais indique, fait un signe : οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει¹¹⁶. C'est sans doute la raison pour laquelle la scène qui nous intéresse, dans laquelle aucun signe n'est mentionné, ne fait l'objet d'aucune analyse dans les travaux récents sur la divination. Plus généralement il convient de remarquer que les études sur la divination grecque accordent une place plutôt restreinte aux épopées homériques, contrairement à Hérodote, notamment, qui y tient un rôle prépondérant¹¹⁷.

113 Cicéron, *De la divination*, I 109. Dans une même perspective, Cornford insiste sur la nécessité de distinguer deux procédures, considérant la première comme rationnelle et ne nécessitant pas de la part de l'interprète une proximité particulière avec les dieux (CORNFORD 1952 p.73).

114 VERNANT 1974 p.18.

115 Sur la divination dans l'Antiquité et les études reposant sur ce type d'approche voir : MANETTI 1987, JOHNSTON et STRUCK 2005, ANNUS 2010, STONEMAN 2011, GEORGOUDI ET AL. 2012, BEERDEN 2013. L'autre modèle dominant pour l'analyse de la divination antique est celui qui repose sur les rapports du devin au pouvoir, et le lien entre divination et prise de décision : GENY et SMADJA 1999, BRØDERSEN 2001, PIEPENBRINK 2001, FARTZOFF, SMADJA et GENY 2002, COLLINS 2002, KANY-TURPIN 2005. Le groupe de recherche franco-allemand (2004-2006) sur « La divination dans l'Antiquité (monde grec et empire romain) » dirigé par Nicole Belayche et Jörg Rüpke a cherché, à partir d'une enquête comparatiste à explorer la divination en tant que « modalité antique de l'action » (BELAYCHE et RÜPKE 2007 §2). Toutefois l'orientation des volumes publiés à l'issue de ces travaux (BELAYCHE et RÜPKE 2007, et JAILLARD et WALDNER 2005) est essentiellement centrée sur la place du devin dans la communauté politique et dans le même temps continue à s'articuler sur une analyse de la divination comme « communication religieuse » (BELAYCHE et RÜPKE 2007 §5).

116 Héraclite fr. 93.

117 De même les études spécifiquement consacrées à la divination chez Homère sont peu nombreuses. Elles suivent globalement la distinction entre divination technique et divination intuitive et constituent une typologie des différents devins qui ne prend pas en compte les particularités de chaque scène comme nous tentons de le faire. Ainsi Chirassi Colombo considère que la divination dite extatique est exclue des épopées homériques, si ce n'est avec la figure de Théoclymène. Son étude s'intéresse également au lien entre le devin et ceux qui détiennent le pouvoir (CHIRASSI COLOMBO 1985). Au contraire Di Sacco Franco, en analysant les différentes figures de devins, affirme la coexistence des deux types de divination, l'une relevant de Zeus et l'autre d'Apollon (DI SACCO FRANCO 2000). Pour Ready, la distinction majeure à opérer est celle qui sépare le commun des mortels qui est capable d'interpréter un présage de l'élite qui dispose aussi d'autres moyens pour connaître la volonté divine (READY 2014). Stockinger établit une typologie des différents devins et des présages (STOCKINGER 1959). Podlecki s'intéresse uniquement aux présages de l'*Odyssée* qu'il présente comme un des thèmes récurrents et unifiants de l'épopée (PODLECKI

Le modèle sémiotique de la divination comme interprétation des signes repose sur l'idée que le devin doit interpréter et transmettre le signe divin. La divination est donc également pensée comme communication entre hommes et dieux, un dieu locuteur envoyant un message à interpréter à un devin destinataire¹¹⁸. Lequel devin devient à son tour locuteur, énonciateur d'un message décrypté qu'il va délivrer à sa communauté destinataire. L'activité des devins est pensée en termes de connaissance et de communication. Ainsi, Flower ouvre son chapitre sur le rôle et l'image du devin par une citation de Loewe et Blacker : « In general terms, divination may be defined as “the attempt to elicit from some higher power or supernatural being the answers to questions beyond the range of ordinary human understanding” »¹¹⁹. Il poursuit : « In other words, divination is a means of bridging the gap between gods and humans in such a way that humans may profit from the knowledge thus acquired »¹²⁰. Mais une telle définition ne lui permet absolument pas de rendre compte de l'épisode d'Hélénos qu'il range dans la catégorie d'une prophétisation directe – c'est-à-dire sans qu'il y ait interprétation – du futur. Citons également l'introduction de *Mantikè*, volume qui se présente comme une somme sur la divination dans l'Antiquité : « Because its structures typically echo those that underlie related activities – such as communication among human themselves – divination also helps us to understand the mentalities that organize other essential aspects of human existence »¹²¹. L'affirmation finale de l'importance à accorder à la divination ne peut qu'être suivie, quoique nous nous contentions de l'explorer afin de mieux comprendre le polythéisme grec ancien, plutôt qu'une quelconque « mentalité ». En revanche, l'incise, malgré son caractère apparemment anodin, pointe bien le problème de nombreuses études sur la mantique qui la lisent à l'aune du modèle de la communication entre êtres humains.

Or, ce n'est pas le schéma qui est opérant dans l'épisode de l'*Iliade* que nous avons analysé. La relation entre les dieux et les hommes qui passe par une communication et par l'intermédiaire d'un messager existe bien dans l'épopée homérique, mais elle ne concerne pas le devin : il s'agit alors d'un dieu messager – le plus souvent Hermès ou Iris – qui est mandaté par un autre dieu¹²². Le rôle du devin homérique est tout autre : il ne sert pas à délivrer un message mais à réaliser une volonté, à faire passer une βουλή au mode de l'accompli. C'est ainsi que les devins ont un rôle central alors même que la parole des devins

1967).

118 Sur les épopées homériques voir READY 2014 p. 29 : « First, gods assume that mortals will decipher the message they send, and mortals, too, although they can imagine an interpreter misreading of an omen, generally have faith in omens as mechanism for transmitting messages ».

119 LOEWE et BLACKER cité par FLOWER 2008 p.1

120 FLOWER 2008 p.72.

121 JOHNSTON et STRUCK 2005 p.11, nous soulignons. Voir aussi TRAMPEDACH 2008 p. 213 « The sign is a simile which requires analysis ».

122 Sur le rapport entre présages et messagers voir READY 2014.

est remise en question, et que les devins peuvent mentir¹²³ ou même être corrompus¹²⁴, un lieu commun des critiques faites aux devins.

Ainsi, la divination telle qu'elle est présentée dans les épopées homériques n'est pas une pratique qui vise à scruter la volonté divine mais bien plutôt à l'inscrire dans le cours des événements¹²⁵. Halliday, quoique sans mentionner explicitement de passages homériques et en s'appuyant principalement sur d'autres sources, souligne le lien fort, voir l'absence de frontière qu'il y a entre prédire le futur et le faire. Il cite à ce propos une étude sur la magie chez les Hébreux anciens : « Indeed, divination is hardly the right word to use for what is so called at this stage, since it is really magic applied to future events. The future is not so much foretold as made or constituted by the art of the magician »¹²⁶. Ce type de divination n'est généralement pas envisagé dans les études sur la mantique grecque alors même qu'on en trouve des indications dans d'autres cultures, comme en Chine où, d'après Jacques Gernet, « le signe conçu comme l'*indice* d'une réalité cachée est aussi *moyen d'action* sur le réel : il suscite la réalité ou l'événement aussi bien qu'il les traduit ou les annonce »¹²⁷.

Ce constat doit conduire à un retour sur la divination chez Homère et sur la place accordée à ce mode de relation entre les hommes et les dieux. Nous avons vu que le premier épisode de divination de l'*Iliade* réclame au préalable qu'un accord entre la communauté, sous le patronage des dieux, garantisse la cohésion de cette même communauté. Calchas est consulté à l'occasion d'un problème : il s'agit de connaître la cause du fléau qui ravage l'armée achéenne. C'est Achille qui propose alors plusieurs types de praticiens qui pourraient être consultés : devin, prêtre ou interprète de songe, quoiqu'on ne connaisse pas de personnages ainsi qualifiés dans le camp achéen (*Il.* I 62-63) :

123 Comme l'affirme Priam (*Il.* XXIV 221-222.)

124 C'est ce que suggère un des prétendants (*Od.* II 186).

125 Ainsi le lien entre destin et divination est plus problématique qu'il n'y paraît et on ne peut pas se contenter de comprendre cette dernière comme « formulation à l'avance d'un destin irrévocable » (VERNANT 1974 p.23). Vernant distingue entre deux types de divination, l'une qui conduirait à la délibération, à la prise de décision et en dernier lieu à l'action, l'autre qui serait une simple observation des décisions divines. Nous verrons que la distinction n'est pas aussi nette.

126 DAVIES 1897 p.4, cité dans HALLIDAY 1913 p.41. Voir aussi le rappel fait par Halliday d'une réalité romaine de l'époque impériale qui vient confirmer cette idée : « We may recall the attitude of the Roman Emperors towards astrology. If the stars merely reveal the future, what harm could the astrologer effect ? Yet to prophesy the Emperor's death was a capital offence [...] This fear that the act of Prophecy may cause its fulfilment belongs to the psychology of Euphemism, and is the heritage from that belief which we examined in the last chapter, that assertion may have the force of spell. » (HALLIDAY 1913 p.43-44).

127 GERNET 1974 p.59-60. Toutefois, en Chine, le cours des événements tel que la divination permet de le réaliser n'est pas nécessairement lié aux décisions des puissances divines (GERNET 1974 p.67). Il faut néanmoins noter que la question de l'action est considérée comme une des composantes importantes de la divination. Elle n'est pourtant pas mentionnée par Nicole Sindzingre dans l'article « Divination » du *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* axé sur la question de l'interprétation et des techniques divinatoires (BONTE et IZARD 1991 s.v. Divination).

ἀλλ' ἄγε δὴ τινα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερῆα
ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν

Mais allons, interrogeons donc quelque devin ou un prêtre,
ou même un spécialiste des songes, car le songe vient de Zeus.

Calchas se désigne alors. Il apparaît pour la première fois dans l'épopée et est décrit en termes laudatifs (*Il.* I 69-72) :

Κάλχας Θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
ὅς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἶσω
ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων

Calchas, le fils de Thestor, le meilleur pour la divination par les oiseaux,
qui connaissait le présent, le futur et le passé,
et qui avait conduit les neufs des Achéens vers Iliion
grâce à l'art divinatoire, que lui avait donné Phoibos Apollon.

Après les précautions que nous avons évoquées, Calchas révèle la cause du fléau, sans qu'aucune information ne soit donnée sur l'origine de ses connaissances, contrairement à la scène de l'intervention d'Hélénos au chant VII. On ne sait s'il connaissait la cause du fléau avant que la question ne lui soit posée par Achille. D'autre part le devin achéen est présenté comme ayant un lien étroit avec le dieu de la divination, Apollon. C'est de lui qu'il tient son art. Or, l'objet de la prophétie est justement Apollon, et dans un deuxième temps, son prêtre Chrysès. Après avoir donné cette information, le devin n'interviendra plus et son avis sera suivi. Il est ici à la fois informateur et prescripteur : il rappelle l'affront fait au prêtre d'Apollon et prescrit non seulement de rendre Chryséis, mais également de faire une hécatombe.

Si l'*Iliade* est bien la colère d'Achille, comme son premier vers l'affirme, c'est précisément la révélation de Calchas qui met en branle cette colère. La parole du devin est le préalable nécessaire à l'épopée : sans lui, les Achéens ne seraient pas allés à Troie, sans lui, Agamemnon n'aurait pas su qu'il devait rendre sa captive, provoquant la colère d'Achille suite à l'échange qu'il lui impose par dépit. On a fait remarquer que les Achéens, qui ont entendu la prière de Chrysès et l'ont approuvée (*Il.* I 22), auraient très bien pu connaître

d'eux-mêmes la raison du fléau qui les frappe¹²⁸. Pourtant, il faut passer par une parole mantique pour que l'action se mette en branle. De plus, cette consultation se fait à l'initiative de la déesse Héra : c'est elle qui suggère à Achille son intervention (*Il.* I 55). On pourrait imaginer que la déesse aurait pu donner directement à Achille les causes du fléau et la marche à suivre. Ce qui est requis par les dieux eux-mêmes, ce n'est pas seulement la validation de l'information par un devin – de toute façon remis en cause par Agamemnon – mais l'intervention d'une parole de type mantique qui déclenche l'action épique, et par là-même la querelle entre les dieux. Héra elle-même sera lésée par les conséquences de cette révélation qui entraînera le retour de Chriséis, la perte de Briséis par Achille et la demande de vengeance à Zeus de la part de Thétis.

La figure du devin réapparaît au chant II, au moment où est rappelé un épisode précédant l'arrivée des Achéens à Troie. C'est Ulysse qui le mentionne, juste après avoir affirmé la nécessité de déterminer les vraies capacités de Calchas (*Il.* II 300) :

ἢ ἔτεδὸν Κάλχας μαντεύεται ἤε καὶ οὐκί.

si Calchas prophétise de manière véridique ou non.

Ulysse rappelle l'épisode du serpent et des oisillons à Aulis et rappelle l'interprétation que le devin a pu donner du μέγα σῆμα qu'il désigne également comme un τέρας μέγα (*Il.* II 322-332) :

Κάλχας δ' αὐτίκ' ἔπειτα θεοπροπέων ἀγόρευε·
 τίπτ' ἄνεω ἐγένεσθε κάρη κομόωντες Ἀχαιοί;
 ἡμῖν μὲν τόδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς
 ὄψιμον ὀψιτέλεστον, ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.
 ὡς οὗτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν
 ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἢ τέκε τέκνα,
 ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα πτολεμίζομεν αὔθι,
 τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν.
 κείνος τῷ ἀγόρευε· τὰ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
 ἀλλ' ἄγε μίμνετε πάντες εὐκνήμιδες Ἀχαιοὶ
 αὐτοῦ εἰς ὃ κεν ἄστυ μέγα Πριάμοιο ἔλωμεν.

128 TRAMPEDACH 2008 p.209.

Aussitôt après Calchas disait en prophétisant :
 Pourquoi donc restez vous sans voix, Achéens à la tête chevelue ?
 Zeus l'avisé nous a manifesté un grand prodige,
 Lointain prodige dont l'accomplissement est lointain, et dont la gloire ne
 périra jamais :
 De même que ce serpent a dévoré les petits passereaux et leur mère,
 huit, et leur mère était la neuvième, qui avait enfantés les petits,
 de même nous resterons exactement autant d'années à combattre
 et la dixième année nous prendrons la cité aux larges rues.
 Lui parlait ainsi : et aujourd'hui tout s'accomplit.
 Allons, restez tous, Achéens aux bonnes jambières,
 ici même, jusqu'au jour où nous prendrons la grande ville de Priam.

Ce qu'a fait Calchas à Aulis est désigné par le participe *θεοπροπέων*, que nous avons traduit suivant l'interprétation traditionnelle que l'on donne à ce verbe et aux termes construits sur *θεοπρόπος*. Ils sont généralement compris comme relevant de l'art prophétique, de la divination¹²⁹, donc à l'aune de l'interprétation. Pourtant, son deuxième composant, *-πρόπος*, de *πρέπειν*, ne désigne nullement un processus d'interprétation ou de compréhension. Il ne s'agit pas d'un verbe d'intellection, il relève de la sensation, sa première signification est « faire impression sur les sens »¹³⁰. Or c'est bien ce que fait toujours un *τέρας*. Avant toute interprétation, le *τέρας* induit d'abord une réaction chez celui qui l'observe, qu'il s'agisse de peur ou d'enthousiasme¹³¹. Ainsi la réaction des Achéens au présage d'Aulis est rapportée par Ulysse comme une réaction de stupéfaction : *ἡμεῖς δ' ἔσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη*, « et nous restions immobiles, à nous étonner de ce qui se passait » (*Il.* II 320). L'interprétation de Calchas s'accompagne d'une insistance sur la question de la réaction, avec le polyptote : *ὄψιμον ὀψιτέλεστον*. Le thème de l'effectuation de la parole, portée par le verbe *τελεῖν*, est introduit de manière d'autant plus insistante que ces deux termes sont des *hapax* chez Homère. Or, la raison pour laquelle Ulysse mentionne cet épisode, est qu'il veut soulager les Achéens en leur rappelant que le présage arrive à exécution. Or de même que la vue du présage avait provoqué dans l'armée une unanime réaction de peur, de même sa mention par Ulysse entraîne un cri d'enthousiasme partagé et convainc les combattants de ne pas rentrer chez eux, *Ἀργεῖοι δὲ μέγ' ἴαχον*, « et les Argiens

129 LSJ s.v. *θεοπρόπος* : « prophetic [...], seer, prophet », s.v. *θεοπροπέω* : « prophesy ». *DELG* s.v. *θεοπρόπος* : « celui qui fait connaître la pensée divine, prophète ».

130 LSJ s.v. *πρέπω* : « prop. of impressions on the senses ».

131 Voir chapitre 1 sur le *θάμβος* (I.1.2).

poussèrent un grand cri » (*Il.* II 333). Ainsi il apparaît nécessaire de rappeler le présage et son interprétation pour que la guerre reparte, et approche de sa fin¹³². Le présage vaut en ce qu'il provoque l'action.

Un épisode du début de l'*Odyssée* apparaît comme très proche de celui-ci. Alors que Télémaque adresse un discours menaçant aux prétendants, surviennent deux aigles qui se battent. Deux questions s'articulent alors, celle de l'interprétation des présages, et celle de la réalisation des prédictions (*Od.* II 155-176) :

θάμβησαν δ' ὄρνιθας, ἐπεὶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν.
 ὤρμηναν δ' ἀνὰ θυμὸν ἅ περ τελέεσθαι ἔμελλον.
 τοῖσι δὲ καὶ μετέειπε γέρων ἦρωσ Ἀλιθέρης
 Μαστορίδης· ὁ γὰρ οἶος ὀμηλικὴν ἐκέκαστο
 ὄρνιθας γνῶναι καὶ ἐναίσιμα μυθήσασθαι·
 ὃ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπε·
 κέκλυτε δὴ νῦν μευ, Ἴθακήσιοι, ὅττι κεν εἴπω·
 μνηστῆρσιν δὲ μάλιστα πιφασκόμενος τάδε εἴρω·
 τοῖσιν γὰρ μέγα πῆμα κυλίνδεται· οὐ γὰρ Ὀδυσσεὺς
 δὴν ἀπάνευθε φίλων ὦν ἔσσεται, ἀλλὰ που ἤδη
 ἐγγὺς ἐὼν τοῖσδεσσι φόνον καὶ κῆρα φυτεύει
 πάντεσσιν· πολέσιν δὲ καὶ ἄλλοισιν κακὸν ἔσται,
 οἱ νεμόμεσθ' Ἰθάκην ἐυδείελον· ἀλλὰ πολὺ πρὶν
 φραζόμεσθ', ὡς κεν καταπαύσομεν· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
 παυέσθων· καὶ γὰρ σφιν ἄφαρ τόδε λώϊόν ἐστιν.
 οὐ γὰρ ἀπείρητος μαντεύομαι, ἀλλ' ἐν εἰδῶς·
 καὶ γὰρ κείνῳ φημὶ τελευτηθῆναι ἅπαντα,
 ὡς οἱ ἐμυθεόμην, ὅτε Ἴλιον εἰσανέβαινον
 Ἀργεῖοι, μετὰ δὲ σφιν ἔβη πολύμητις Ὀδυσσεύς.
 φῆν κακὰ πολλὰ παθόντ', ὀλέσαντ' ἄπο πάντας ἐταίρους,
 ἄγνωστον πάντεσσιν ἔεικοστῶ ἐνιαυτῶ
 οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.

Ils furent stupéfiés, quand ils virent les oiseaux de leurs yeux,

¹³² Alors même que tout l'épisode est placé sous le signe de la tromperie de Zeus qui, au début du chant, a envoyé un rêve trompeur à Agamémnon. Seul le recours à une prophétie, dont l'auditeur sait qu'elle se réalisera, permet à Ulysse de rétablir le cours de l'action.

s'agitèrent en leur cœur pour savoir ce qui devait se **réaliser**

Le vieux héros Halithersès s'adressa à eux,

fil de Mastor. Car seul il surpassait les hommes de son âge

parce qu'il connaissait les oiseaux et révélait les présages

Il parla avec sagesse et leur dit :

Maintenant écoutez moi, hommes d'Ithaque, et ce que je vais vous dire.

C'est surtout pour les prétendants que je vais révéler et dire cela.

Car pour eux un grand fléau s'abattra ; car Ulysse

ne restera pas longtemps loin des siens, mais déjà

il est tout près et pour eux il plante le meurtre et le destin fatal,

pour eux tous. Et pour beaucoup de nous autres aussi, ce sera le malheur,

nous qui vivons dans la claire Ithaque. Mais bien avant

faisons en sorte de les faire cesser. Et eux, d'eux-mêmes

qu'ils cessent. Car pour eux c'est de loin ce qu'il y a de mieux.

Je ne fais pas des prédictions sans en avoir l'expérience, mais je le sais bien.

Car je lui dis que tout **s'est réalisé**

comme je le lui avais annoncé quand sont partis pour Ilion

les Argiens. Et avec eux est parti Ulysse aux mille tours

Je lui ai dit qu'il souffrirait de nombreux maux, que tous ses compagnons

mourraient,

qu'il serait méconnu de tous, et qu'à la vingtième année

il rentrerait chez lui. Aujourd'hui tout cela **s'accomplit**.

La particularité de ce passage tient dans le fait que l'apparition d'un signe est l'occasion pour rappeler une prédiction faite antérieurement¹³³. Le signe ne vaut que par sa mise en relation avec une parole prononcée dont il annonce la réalisation. Or il est impossible de savoir si cette prédiction avait été faite par Halithersès à l'occasion d'un présage ou non. Les termes utilisés par le vieil homme, qui est présenté comme un héros, ἦρως, et non comme un devin ne permettent pas de statuer sur cette question. Il est toutefois présenté comme un expert en oiseaux, tout comme il se présente lui-même comme ne manquant pas

133 Stephanie West critique l'intervention d'Halithersès. Tout d'abord, elle insiste sur la circularité de son raisonnement qui s'appuierait alternativement sur chaque présage pour justifier l'accomplissement de l'autre. D'autre part, elle affirme que le présage est mensonger puisqu'Ulysse n'est pas encore à Ithaque (WEST 1990 *ad loc.*). Les scholiastes soulignent en effet également que le héros est encore à Ogygie (scholies B.E.H.Q.) mais que la proximité du héros n'est pas géographique mais temporelle et que son arrivée est imminente : τὸ ἐγγὺς οὐ τοπικῶς ἀλλὰ χρονικῶς (scholies H.S.). L'élément important ici n'est pas de connaître la situation d'Ulysse mais de permettre aux prétendants comme à Télémaque d'agir en tenant compte de l'information qui leur a été donnée par le devin.

d'expérience dans l'art de la divination (οὐ γὰρ ἀπείρητος μαντεύομαι). Par rapport à la scène du chant II de l'*Iliade*, la structure est renversée : le présage vient marquer l'accomplissement d'une prédiction comme le soulignent les verbes employés par l'interprète : τελεῖν et τελευτᾶν. Toutefois la réaction des prétendants montre encore une fois que, quand survient un signe divin, c'est toujours la question de sa réalisation qui se pose. En effet, les prétendants ne se demandent pas ce que cela signifie, mais s'interrogent sur ce qui va se produire (ἄ περ τελέεσθαι ἔμελλον), et c'est bien à cette question que répond Halithersès. Or la question de la réalisation du présage est une fois de plus étroitement liée à l'action humaine. Tout d'abord la réaction des prétendants est présentée comme une réaction physique, marquée par le verbe θάμβειν, mais aussi par le verbe ὀρμαίνειν. Ce verbe, dérivé de ὄρμη, désigne un élan. La dimension physique de cette réaction est soulignée par l'instance de la personne qui la porte : le θυμός des prétendants. Ainsi la réalisation, l'accomplissement, sont toujours liés à une participation active des agents humains. Alors même qu'Halithersès annonce que sa prédiction faite à Ulysse va se réaliser, son discours aux prétendants est toujours centré sur l'action. Ils peuvent toujours agir, ou plutôt en l'occurrence mettre un terme à leurs agissements. La prédiction se présente toujours comme une incitation à un type d'action particulier.

Même s'il doit parfois être interprété, le présage produit un effet immédiat, le plus souvent physique sur les spectateurs. Comme dans l'épisode d'Hélénos, il y a un lien entre la parole oraculaire et l'accomplissement. Il ne s'agit pas seulement, ou pas en premier lieu, de savoir si ce que le devin a dit était vrai ou faux. La parole du devin ne dit pas ce qui est ou ce qui sera, mais plutôt oriente les actions des hommes vers une certaine réalisation, un accomplissement.

Calchas est mentionné une dernière fois dans l'*Iliade*, même si, comme dans le chant II, il n'apparaît pas en personne. Il est habituel de voir les dieux se manifester aux humains sous l'apparence d'un mortel et au chant XIII c'est celle de Calchas qu'endosse Poséidon au moment de s'adresser aux deux Ajax (*Il.* XIII 43-45) :

ἀλλὰ Ποσειδάων γαίηροχος ἐννοσίγαιος
 Ἀργείους ὤτρυνε βαθείης ἐξ ἄλδος ἐλθὼν
 εἰσάμενος Κάλχαντι δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν

Mais Poséidon qui tient la terre et qui ébranle la terre

vint de la mer profonde et excita les Argiens
s'étant rendu semblable à Calchas pour la stature et la voix.

On retrouve l'indication du corps et de la voix deux fois dans l'*Iliade* avec la même formule : Athéna se rend d'abord semblable à Phénix¹³⁴ et interpelle Ménélas puis à Déiphobe pour s'adresser à Hector¹³⁵. Dans ce passage, le fait que le dieu prenne la voix du devin et non seulement son apparence a une grande importance¹³⁶. Nous avons vu que la voix du devin, comme la voix de l'àède, est importante, et que la profération par la voix du devin est un acte crucial dans la réalisation, en tant que passage de la puissance à l'existence, de la volonté divine. La voix du devin est un medium privilégié de la volonté de Zeus. Or, ici, la parole est bien liée à la réalisation de l'action divine. Poséidon énonce ce qui semble être un souhait (*Il.* XIII 55-56) :

σφῶϊν δ' ὥδε θεῶν τις ἐνὶ φρεσὶ ποιήσειεν
αὐτῷ θ' ἐστάμεναι κρατερῶς καὶ ἀνωγέμεν ἄλλους

Qu'un des dieux puisse mettre en vos cœurs une disposition telle
que vous teniez avec force et que vous y enjoigniez aux autres.

Cet énoncé même est suivi de la réalisation du souhait par l'action de Poséidon en personne, qui se trouve être le dieu qui va agir en leur faveur (*Il.* XIII 59-61) :

ἦ καὶ σκηπανίῳ γαιήροχος ἐννοσίγαιος
ἀμφοτέρω κεκοπῶς πλησεν μένεος κρατεροῖο,
γυῖα δ' ἔθηκεν ἐλαφρὰ πόδας καὶ χεῖρας ὑπερθεῖν

Il dit et, de son bâton, celui qui tient la terre et qui ébranle la terre
les touchant tous les deux les emplît d'une ardeur puissante,
il assouplit leurs membres, les jambes et les bras au-dessus.

Nous pouvons lire ces vers comme une illustration de ce qu'est la parole du devin, en tant que parole efficace qui réalise la volonté divine, qui l'inscrit dans le monde. En général,

¹³⁴ *Il.* XVII 555.

¹³⁵ *Il.* XXII 227.

¹³⁶ Contrairement à ce qu'affirme Janko dans son commentaire : « The formula δέμας καὶ ἀτειρέα φωνήν describes anyone whose shape is taken by a god cf. 17.555 (Phoinix), 22.227 (Deiphobos), neither of whom has a stentorian voice ; when Here takes the form of the aptly named Stentor (5.785), his voice is described. More to the point, continuous ability to speak is a sign of life » (JANKO 1991 *ad loc.*).

quand dans l'épopée un dieu s'adresse à un homme après avoir pris forme humaine, il ne fait pas mention d'une intervention divine. Ici Poséidon court-circuite la médiation du devin et, en même temps, dit ce qu'est un devin, ce qu'est son rôle dans la médiation entre hommes et dieux¹³⁷. La parole du devin a une efficacité sur les hommes, elle les fait agir. Mais comme il ne s'agit pas ici véritablement de la parole d'un devin, mais bien de celle d'un dieu, le mode opératoire est différent, la parole ne suffit pas, il faut une intervention physique du dieu.

Si Cassandre, célèbre pour ses prophéties, apparaît bien à deux reprises dans l'*Iliade*¹³⁸, il est intéressant de remarquer que, contrairement à ceux de son frère Hélénos, ses dons mantiques ne sont pas mentionnés. C'est sa beauté qui est soulignée dans les deux passages : la première fois parce qu'elle est l'objet d'une promesse faite par Priam à Othryonée, comme prix de sa victoire sur les Achéens, prix qu'il ne recevra pas, puisqu'il est tué par Idoménée¹³⁹. Lors du retour de Priam avec le cadavre d'Hector à Troie, Cassandre fait néanmoins preuve de clairvoyance alors que personne d'autre dans Troie ne reconnaît le roi¹⁴⁰.

Les autres figures de devins dans l'*Odyssée* sont exploitées différemment dans la narration. Nous laissons de côté le cas de Tirésias qui, en tant que devin dans le monde des ombres, a un statut encore différent. L'étude de *συντιθέναι* nous a permis de constater que la parole de Théoclymène est étroitement liée à sa capacité de réalisation. Nous nous arrêterons en dernier lieu sur le devin mis à mort par Ulysse à la fin de l'épopée. Lors du massacre final, après avoir tué les prétendants, le héros se retrouve face à trois figures importantes d'Ithaque et est confronté au choix de les exécuter ou de les laisser en vie. Alors que l'aède et le héraut seront épargnés, le devin va être mis à mort. Cette différence de traitement entre ces trois professionnels de la parole, sur laquelle nous reviendrons, dans une perspective quelque peu différente, dans le chapitre suivant¹⁴¹, peut éclairer la différence entre la parole du devin et celle de l'aède. Léiodès se désigne lui-même comme un *θυσοκόος*¹⁴², terme repris par Ulysse¹⁴³ et qui avait déjà servi à le désigner lors de sa première apparition au chant XXI¹⁴⁴. Il s'agit

¹³⁷ Contrairement à Poséidon ici, Calchas n'est jamais explicitement désigné comme tenant un bâton (Tirésias est le seul devin qui tient un bâton en *Od.* XI. 91) mais cet objet, que détient en revanche le prêtre Chrysès (*Il.* I 15, 28, 374), est lié non seulement à l'instance royale, mais plus précisément à tous ceux qui ont une parole d'autorité. Plus exactement, la parole d'autorité est conférée par le sceptre, comme le montre le fait qu'en assemblée celui qui veut prendre la parole doit d'abord recevoir le sceptre de la main du héraut (*Il.* II 279, III 218, X 326, XVIII 505, XXIII 568, *Od.* II 37). Ici le contact avec le bâton vient encore redoubler l'efficacité de la parole pseudo-divinatoire.

¹³⁸ *Il.* XIII 366, XXIV 699.

¹³⁹ *Il.* XIII 361-385.

¹⁴⁰ Pour Marella Nappi la tradition qui fait de Cassandre une prophétesse n'est peut-être pas inconnue de l'*Iliade* mais n'est pas pertinente ici. Ce qui compte, d'après elle, est son rôle de sentinelle sur l'Acropole de Troie – il faut toutefois remarquer qu'il existe un lien entre l'Acropole de Troie et Apollon (*NAPPI* 2006b p.197 sq.).

¹⁴¹ Voir chapitre 5 (5.1.1).

¹⁴² *Od.* XXII 318.

¹⁴³ *Od.* XXII 321.

¹⁴⁴ *Od.* XXI 145. Après avoir lui-même tenté de bander l'arc, il promet que cet arc va mettre en danger la *ψυχή* en même temps que le *θυμός* de nombreux prétendants, ce qui va effectivement arriver, alors que

donc d'un devin, qui est responsable des sacrifices, θύος, et dont l'activité sacrificielle est également liée à la pratique mantique¹⁴⁵. Le devin affirme s'être toujours bien comporté et cela correspond à la description qui est faite de lui au chant précédent (*Od.* XXI 144-147) :

Λειώδης δὲ πρῶτος ἀνίστατο, Οἴνοπος υἱός,
ὃ σφι θυοσκόος ἔσκε, παρὰ κρητῆρα δὲ καλὸν
ἶξε μυχοίτατος αἰέν· ἀτασθαλῖαι δέ οἱ οἴω
ἐχθραὶ ἔσαν, πᾶσιν δὲ νεμέσσα μνηστήρεσσιν

Le premier se leva Léiodès, fils d'Oinops,
qui avait l'habitude d'observer les sacrifices, près du beau cratère
il était assis, toujours dans un coin retiré. À lui seul leurs violences
faisaient horreur, il avait de l'aversion pour tous les prétendants.

Pourtant Ulysse a des paroles très dures envers ce devin au moment de le tuer (*Od.* XXII 321-325) :

εἰ μὲν δὴ μετὰ τοῖσι θυοσκόος εὐχεται εἶναι,
πολλάκι που μέλλεις ἀρήμεναι ἐν μεγάροισι
τηλοῦ ἐμοὶ νόστοιο τέλος γλυκεροῖο γενέσθαι,
σοὶ δ' ἄλοχόν τε φίλην σπέσθαι καὶ τέκνα τεκέσθαι·
τῷ οὐκ ἂν θάνατόν γε δυσηλεγέα προφύγοισθα.

Si auprès d'eux tu te glorifiais de faire le devin,
souvent d'une manière ou d'une autre tu as dû prier dans le palais
que loin de ma portée demeure le terme de mon doux retour,
et que toi tu épouses ma femme et lui fasses des enfants.
Alors il n'y a pas de raison que tu échappes à la mort cruelle.

Jamais pourtant le devin n'a été présenté comme courtisant Pénélope. Après qu'Ulysse l'a tué, l'àède Phémios se jette à ses genoux. En une phrase brève, Télémaque intercède en sa faveur, ainsi que pour le héraut Médon. Tous deux seront épargnés. Comment comprendre cette différence de traitement ? L'intervention seule du fils d'Ulysse ne suffit pas à

¹⁴⁵ Télémaque a parlé seulement de l'enjeu lié au mariage avec Pénélope.

¹⁴⁵ Le Liddell-Scott rapproche ce terme du verbe κούω, « percevoir » et rappelle que l'adjectif est rapproché du mot μάντις et vient s'opposer à la fonction de prêtre à proprement parler : « μάντιες θ. distd. from ἱερεῖες, *Il.* 24.221 ».

l'interpréter. Sont assemblés ici trois figures importantes d'Ithaque, qui sont tous trois liés à la parole, qui manifestent son importance, son efficacité. L'argument de Phémios est de poids : il pourra chanter Ulysse, faire de lui l'équivalent d'un dieu (*Od.* XXII 346). L'exécution brutale de Léiodès revient-elle à dire que la parole du devin et celle de l'àède n'ont pas le même statut ? Phémios va jusqu'à dire que son chant rendra Ulysse semblable à un dieu. Si Ulysse peut tuer le devin mais ne peut pas tuer l'àède, c'est parce que la parole du devin est désormais inutile pour lui. Il aurait pu prédire son retour mais ne l'a pas fait, au contraire, il a prédit qu'il ne reviendrait pas et, ce faisant, a retardé son retour. C'est désormais à l'àède de dire le retour d'Ulysse. Et Ulysse a besoin de lui comme il aurait eu besoin de Léiodès¹⁴⁶. Alors que la parole de l'àède confirme l'existence de ce qui a été, le devin réalise ce qui doit être, et n'a plus d'utilité *a posteriori*.

Une des fonctions du devin dans l'épopée est bien de l'ordre de la réalisation. Si les dieux sont par excellence ceux qui réalisent tout et de manière irrévocable¹⁴⁷ ils peuvent choisir de faire passer cette réalisation par la parole humaine.

4.1.3 Le double présage

Un panorama de la divination dans les épopées homériques ne serait pas complet sans l'étude d'un épisode important pour le camp troyen. Ce n'est certes pas d'un devin qu'il s'agit, puisque Polydamas n'est jamais désigné comme tel, mais au chant XII il s'engage dans une procédure d'interprétation des signes et cette scène est souvent incluse dans les études sur la divination chez Homère¹⁴⁸. Il commence par donner à Hector un conseil stratégique, en lui disant de ne pas engager les chars dans le fossé ; ce conseil est suivi et porte ses fruit¹⁴⁹. Mais, tandis qu'un oiseau apparaît dans le ciel et que le frère d'Hector se lance dans une interprétation de ce signe, Hector vient opposer à ce *τέρας* la *βουλή* de Zeus, et le père des

¹⁴⁶ On remarque que le sort d'Halithersès qui, contrairement à Léiodès, avait prévu le retour d'Ulysse (*Od.* II 161-176) n'est jamais mis en question. Le devin réapparaît avant et après le massacre des prétendants, mais n'est pas inquiété, et peut-être même pas présent lors de celui-ci. Avant le massacre, il est présenté, avec Mentor et Antiphos, comme un des vieux compagnons d'Ulysse et accueille Télémaque (*Od.* XVII 68). Mais c'est surtout sa dernière apparition, au chant XXIV qui éclaire son rôle par rapport à celui de Léiodès. En effet, Médon et Phémios qui ont été tous deux épargnés par Ulysse sortent du palais après un long sommeil et sont accueillis par Halithersès, alors défini comme « le seul qui voit l'avenir et le passé », *ὁ γὰρ οἶος ὄρα πρόσσω καὶ ὀπίσσω* (*Od.* XXIV 452). Le devin reproche alors à ceux qui l'entourent de ne l'avoir pas écouté. Ainsi sur l'île d'Ithaque où la cohésion sociale doit être restaurée après le massacre, une figure de devin se substitue à une autre.

¹⁴⁷ DETIENNE 1995 p.100.

¹⁴⁸ Michel Woronoff a montré que c'est en particulier suite à un article d'Ersnt Wüst que la figure de Polydamas a été rapprochée de celle des devins de l'*Iliade*, notamment par la construction de couples antagonistes entre un chef et un « responsable religieux » (E. Wüst, « Hektor und Polydamas, Von Klerus und Staat in Griechenland », *Rb. M.*, XCVIII 1955 p. 336), WORONOFF 1999 p. 180-181. Plus généralement le rapprochement entre ce présage et l'interprétation du présage d'Aulis par Calchas rapportée par Ulysse a conduit à rapprocher Polydamas de la figure du devin.

¹⁴⁹ *Il.* XII 60-107.

dieux de confirmer cette affirmation par un autre signe. Il semble ici y avoir entre deux types de signes une contradiction, dont l'analyse peut se révéler fructueuse (*Il.* XII 200) :

ὄρνις γάρ σφιν ἐπήλθε περησέμεναι μεμαῶσιν

Car un oiseau vint vers eux alors qu'ils brûlaient de franchir [le fossé]

Cet oiseau-présage – il s'agit des deux sens, propre et figuré, du terme ὄρνις – est un aigle qui semble dans un premier temps être victorieux sur un serpent, mais il ne s'agit que d'une apparence puisque le serpent pique l'aigle qui le laisse retomber. La description est typique des présages homériques¹⁵⁰ et le poète glose lui même cet événement (*Il.* XII 208-209) :

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ὄπως ἴδον αἰόλον ὄφιν
κείμενον ἐν μέσσοισι Διὸς τέρας αἰγίοχοιο

Et les Troyens se raidirent d'effroi à la vue du serpent irisé¹⁵¹
à terre au milieu d'eux, prodige de Zeus porte-égide.

Comme pour les autres présages décrits directement dans l'*Iliade* – à la différence de celui d'Aulis qui est rapporté par Ulysse – ce prodige semble être compris directement par les spectateurs, ou, tout du moins, l'effet produit par la vision du présage sur l'armée – qui peut être de l'ordre de l'ardeur, de la joie ou de l'effroi – tel qu'il est décrit par le poète semble permettre immédiatement à l'auditeur d'en comprendre le sens. Mais Polydamas intervient et interprète ce présage en rapprochant la position des Troyens qui semblent être près de vaincre de celle de l'aigle. Même si les conditions semblent favorables, ils courent en réalité un danger. C'est pourquoi Polydamas conseille une retraite (*Il.* XII 228-229) :

ᾧδέ χ' ὑποκρίναιτο θεοπρόπος, δς σάφα θυμῶ
εἰδείη τεράων καί οἱ πειθοῖατο λαοί

¹⁵⁰ *Il.* II 303-330, VIII 247-252, XXIV 315-321, *Od.* II 146-166, XV 160-165, 525-534, XIX 536-541, XX 242. Ces présages ne font pas tous l'objet d'une interprétation, ou plus exactement leur interprétation n'est pas problématique. Au chant II de l'*Iliade* il est interprété par Calchas, tout comme Halithersès au début de l'*Odyssee*, et Théoclymène au chant XVI. En revanche au chant VIII comme au chant XXIV l'interprétation est immédiate, les spectateurs comprennent seuls le sens du présage. Ce sens n'est pas donné toujours par le poète, qui précise en revanche la réaction du ou des spectateurs.

¹⁵¹ L'adjectif connote à la fois l'idée de brillance et celle de mouvement.

C'est ainsi que jugerait un devin, qui de son cœur
connaîtrait la clarté des prodiges et qui convaincrerait le peuple.

Mais Polydamas n'est pas un devin et son interprétation ne plaît pas à Hector qui lui rappelle le message de Zeus qu'Iris lui avait transmis. Il s'agit d'un passage important au début du chant précédent. Zeus commence par soustraire Hector au combat, par une intervention directe, inédite dans l'*Iliade*, mais dont la modalité n'est pas précisée¹⁵². Il vient ensuite s'asseoir sur le mont Ida, éclair à la main, et dépêche Iris auprès d'Hector. Jamais dans l'*Iliade* le père des dieux n'est aussi proche de la scène humaine – il y est toujours au moment de la *Dios Apatè* et encore quand il se réveille au début du chant XV. La messagère s'adresse au héros en précisant l'origine de son message : Hector doit reculer tout en continuant à exciter ses troupes et, dès qu'Agamemnon sera blessé, Zeus lui donnera la force d'atteindre les nefes et d'y rester jusqu'à la nuit¹⁵³. Ce message envoyé par Zeus n'est pas mensonger, il va en effet soutenir les Troyens et particulièrement Hector jusqu'à la tombée de la nuit, au vers 240 du chant XVIII. Il s'agit de la longue supériorité des Troyens, qui conduit à la grande victoire d'Hector sur Patrocle, et à la prise des armes d'Achille, épisode nécessaire à la réalisation de la promesse faite par Zeus à Thétis, et dont la dernière partie est annoncée par Zeus lui-même à Héra au chant XV¹⁵⁴. Durant cette très longue journée, Zeus n'est pas toujours très attentif au sort d'Hector, notamment au début du chant XIII où il porte son regard ailleurs que sur le champ de bataille¹⁵⁵, et lorsqu'il s'endort après avoir cédé à la tromperie d'Héra¹⁵⁶. Mais Hector a raison de ne pas reculer puisque c'est bien lors de cette journée qu'il va atteindre les vaisseaux achéens et tuer Patrocle.

Hector en réponse à son frère précise que la volonté de Zeus n'est pas là, dans ce présage (*Il.* XII 235-243) :

ὄς κέλεαι Ζηνός μὲν ἐριγδούποιο λαθέσθαι
βουλέων, ἄς τέ μοι αὐτὸς ὑπέσχετο καὶ κατένευσε
τύνη δ' οἰωνοῖσι τανυπτερύγεσσι κελεύεις
πέιθεσθαι, τῶν οὐ τι μετατρέπομ' οὐδ' ἀλεγίζω
εἴτ' ἐπὶ δεξι' ἴωσι πρὸς ἠῶ τ' ἠέλιόν τε,
εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἠερόεντα.

152 *Il.* XI 163-164.

153 *Il.* XI 187-194 = 202-209.

154 *Il.* XV 55-67.

155 *Il.* XIII 1-9.

156 *Il.* XIV 352 - XV 4.

ἡμεῖς δὲ μεγάλοιο Διὸς πειθώμεθα βουλή,
 δεῖ πάσι θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσει.
 εἷς οἰωνὸς ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πάτρης.

Toi qui ordonnes de voiler les décisions de Zeus Tonnant
 qu'il m'a promises lui-même en m'assurant d'un geste de la tête¹⁵⁷,
 Toi, tu commandes qu'aux oiseaux aux ailes déployés
 on obéisse, mais je ne me tourne en rien vers eux, ni ne m'en soucie,
 qu'ils aillent à droite vers l'aurore et le soleil,
 ou bien à gauche vers l'obscurité et les ténèbres,
 et nous c'est à la décision du grand Zeus que nous obéissons,
 lui qui règne sur tous, mortels et immortels.
 De meilleur présage il n'en est qu'un : défendre sa patrie.

Plusieurs interprétations ont été faites de ce passage problématique où les signes divins semblent se contredire et où la figure de Polydamas a pu être interprétée comme celle du bon conseiller qui serait construite en complémentarité avec le guerrier fougueux qu'est Hector¹⁵⁸. Redfield voit ici la première erreur d'Hector incapable d'écouter le sage Polydamas¹⁵⁹. La réponse brutale d'Hector n'est pas sans rappeler en effet celle d'Eurymaque à Halithersès. Le prétendant oppose au vieux devin que tous les oiseaux ne sont pas des présages (*Od.* II 181-182) et qu'il est lui aussi capable de prophétiser (*Od.* II 180). Mais contrairement à la réaction d'Eurymaque, celle d'Hector ne relève pas de la fanfaronnade. Son choix est non seulement justifié, comme nous l'avons vu, mais également sanctionné à la fois par la suite des événements et par une manifestation de Zeus qui succède immédiatement à sa prise de parole (*Il.* XII 251-257) :

ὥς ἄρα φωνήσας ἠγήσατο, τοὶ δ' ἅμ' ἔποντο
 ἠχῆ θεσπεσίῃ· ἐπὶ δὲ Ζεὺς τερπικέραυνος
 ὤρσεν ἀπ' Ἰδαίων ὀρέων ἀνέμοιο θύελλαν,
 ἢ ῥ' ἰθὺς νηῶν κονίην φέρεν· αὐτὰρ Ἀχαιῶν
 θέλγε νόον, Τρωσὶν δὲ καὶ Ἑκτορι κῦδος ὄπαζε.
 τοῦ περ δὴ τεράεσσι πεποιθότες ἠδὲ βίηφι

157 L'expression peut-elle être métaphorique ? Hector n'a pas vu de geste de tête de Zeus mais il a vu Iris, envoyé par le père des dieux.

158 Voir notamment l'article de Schofield qui développe le concept d'*euboulia* (SCHOFIELD 1986).

159 REDFIELD 1984 p.184 : « Ici prend sa source l'erreur d'Hector. Prisonnier de l'instant, stimulé par l'offensive, il n'est plus en mesure d'écouter les conseils de Polydamas. Zeus lui avait promis le succès et voilà qu'un nouveau signe – de Zeus également – laisse présager un échec. »

ρήγνυσθαι μέγα τεῖχος Ἀχαιῶν πειρήτιζον

Ayant parlé ainsi il prit la tête, et ils le suivaient tous ensemble avec un fracas divin. Et Zeus qui aime les éclairs fit alors se lever sur les monts de l'Ida le vent et la tempête qui porta la poussière tout droit jusqu'aux navires. Mais les Achéens, il stupéfia leur esprit, et les Troyens et Hector, il leur donna la figure de la gloire.

Obéissant à ses prodiges et à leur propre force,
Ils se mirent en peine de détruire le grand mur des Achéens.

Ce deuxième présage de Zeus est problématique ; il n'est pas du même ordre que le premier qui se présente comme un signe à interpréter, avec des analogies à établir entre l'événement constaté et la situation présente, alors que celui-là relève plutôt du signe qui vient *a posteriori* sanctionner des paroles qui ont été prononcées. Plusieurs interventions de Zeus relèvent en effet de ce type de signe, à savoir un coup de tonnerre qui confirme un acte ou une parole qui viennent d'avoir lieu¹⁶⁰. Comme les vols des oiseaux et autres τεράτα, de tels signes de Zeus entraînent une réaction chez celui qui l'entend et l'encourage à agir. Mais, davantage encore que les augures, ce genre de signe peut aussi être ambigu. Ainsi, au chant XV de l'*Iliade*, Zeus envoie un coup de tonnerre en réponse à la prière de Nestor qui lui demande assistance au moment où les Troyens s'appêtent à franchir le mur des Achéens. Ce fracas est clairement présenté par le poète comme une réponse au héros : ὦς ἔφατ' εὐχόμενος, μέγα δ' ἔκτυπε μητιέτα Ζεύς, // ἀράων αἴτων Νηληϊάδαο γέροντος, « Ainsi parla-t-il en adressant sa prière et Zeus l'avisé frappa fort // après avoir entendu les prières du vieillard, fils de Nélée... » (*Il. XV 377-378*). Or ce coup de tonnerre de Zeus est également interprété comme un signe favorable par les Troyens qui à l'entendre se jettent sur les Argiens avec d'autant plus d'ardeur (*Il. XV 370*). C'est précisément cet élan qui leur permet de franchir le mur et d'atteindre les vaisseaux des Achéens (*Il. XV 381-389*). On pourrait considérer que, quoiqu'il ait entendu Nestor, Zeus décide de ne pas lui répondre favorablement et d'exciter au contraire les Troyens à la victoire. Toutefois, il s'agit également du moment précis où Patrocle décide de prendre les armes et de venir en aide aux Achéens, ce qui provoquera un repli temporaire de l'armée troyenne. À plus longue échéance, l'intervention de Patrocle et surtout la mort de celui-ci entraîneront le retour d'Achille sur le champ de bataille et la fin définitive de la supériorité du camp troyen. Comme le souligne Janko, qui suit notamment

¹⁶⁰ *Il. VIII 75-77, VIII 170, X 274* (seule occurrence qui est à l'initiative d'Athéna et non de Zeus), *XI 28, 45, 53, XV 377, XVII 595, Od. III 173, XX 102, XXI 413, XXIV 539*.

la scholie bT, cette ambiguïté dans l'interprétation du signe doit être mise en relation avec la promesse faite par Zeus à Thétis, qui retarde la réalisation de son dessein premier qui est la destruction de Troie. Il ne peut donc répondre de manière totalement positive à Nestor, même si, de fait, il ne laissera pas les Achéens être domptés par les Troyens¹⁶¹. Ainsi le poème s'interroge, de manière indirecte, sur le statut des signes. Le coup de tonnerre de Zeus fait partie de la catégorie des signes divines qui ne requièrent pas d'interprétation mais poussent à l'action. Il ne serait alors pas juste d'affirmer que les Troyens interprètent mal l'intervention de Zeus. Au contraire, ils ont la réaction appropriée à ce genre d'événement. Les interventions divines poussent les hommes à l'action.

Dans le cas d'Hector et de Polydamas au chant XII, le deuxième signe envoyé par Zeus a un statut plus ambigu, que l'on ne trouve pas ailleurs dans l'*Iliade* : il ne s'agit pas d'un simple coup de tonnerre comme on pourrait s'y attendre mais d'une véritable indication, les Troyens étant invités à fondre sur les vaisseaux achéens comme la poussière qui s'y précipite. Il faut agir, mais en établissant une analogie entre le signe et la situation actuelle. Le signe est donc métonymique : la poussière sera celle soulevée par l'armée troyenne. Comme les présages qui mettent en jeu des oiseaux, celui-ci est construit sur le mode de la comparaison et utilise des éléments caractéristiques des comparaisons homériques¹⁶².

Que penser alors de ces deux signes, de ces deux *τέρατα* du chant XII ? Irene de Jong¹⁶³ propose de résoudre le problème en prenant *ὄρνις* au sens propre, et en suggérant que rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit bien là d'un présage¹⁶⁴ puisqu'elle fait de l'expression *Διὸς τέρας αἰγιόχοιο* du vers 209, non pas une remarque du narrateur – qu'elle désigne par l'expression NF₁ – mais une observation venant des Troyens, c'est-à-dire du discours indirect libre, ou selon son expression, une focalisation sur les Troyens¹⁶⁵. Ainsi ce n'est pas l'interprétation du présage par Polydamas qui est erronée, mais le fait même qu'il le prenne pour un présage. Son intervention est alors comprise comme une « réécriture » de l'événement qui vient d'arriver et Hector a tout à fait raison de ne pas le suivre. Toutefois, nous suivons la réfutation convaincante proposée par Philippe Rousseau, qui rapproche cette scène du présage d'Aulis raconté par Ulysse au chant II et souligne qu'Hector ne remet

161 JANKO 1992 *ad loc.*

162 Ainsi l'armée achéenne ou troyenne peut être comparée à un flot (*Il.* II 394-97-, XV 381-384). Sur le rapprochement entre les présages et les comparaisons voir LONSDALE 1990 p.112-115, STRAUSS CLAY 1999 p.47.

163 DE JONG 1989 p. 214-215.

164 « The NF's presentation of the bird scene in M 200-209 is, I think, deliberately ambiguous, making an interpretation as given by Polydamas possible but not imperative » DE JONG 1989 p.215.

165 Dans un raisonnement assez proche, Ready avance qu'Hector ne considère pas ce signe comme un présage (READY 2014 p.39).

jamais en cause le statut de ce présage, seulement son interprétation et surtout l'intérêt qu'il y a à le suivre¹⁶⁶.

Pour les commentateurs, plus nombreux, qui acceptent bien cette péripiétie animalière comme un présage, la question se pose alors du rapport entre les deux signes. Deux lectures s'offrent à ceux qui placent le problème sous l'égide de l'interprétation, qui est généralement l'angle adopté par qui s'intéresse aux signes. L'interprétation peut être jugée comme bonne ou mauvaise, ou il s'agit plutôt de dire ici qu'une des deux interprétations est bonne et l'autre mauvaise¹⁶⁷. Pour d'autres encore, les deux sont bonnes mais chacune s'applique à différents moments du récit. C'est une hypothèse avancée par Philippe Rousseau¹⁶⁸. Mais nous avons déjà vu que dans l'épopée homérique la divination n'est pas à évaluer par rapport à la question du vrai ou du faux. Que veut dire qu'un présage est juste si l'interprétation qui en découle n'est pas suivie¹⁶⁹ ? On peut également se placer du point de vue des dieux, ici plus exactement du point de vue de Zeus. Kirk part de l'idée d'une incongruité possible dans les signes envoyés par Zeus¹⁷⁰, tout en concluant que, puisque le signe n'est pas sans ambiguïté, il est difficile d'affirmer que les deux présages se contredisent. On pourrait aussi considérer cette multiplication des signes au mieux comme une mise à l'épreuve des Troyens, au pire comme un mensonge qui ne serait pas dénué de perversité¹⁷¹. Mais en l'absence de tout commentaire dans la narration il semble difficile de nous en tenir là. Nous pensons qu'est en jeu ici, plutôt que la capacité de ceux qui interprètent les signes, la valeur des signes

166 ROUSSEAU 1995 p.44-47.

167 Les commentateurs accordent en général à Polydamas l'avantage sur Hector pour l'interprétation. LEAF 1900 *ad loc.*, BUSHNELL 1988 p.28, LLOYD 1999 p.158, COLLINS 2002 p.36, TRAMPEDACH 2008 p.216 : « Polydamas interprets the omen correctly ». Hainsworth affirme que, s'il ne fait aucun doute que le présage est envoyé par Zeus, il est ambigu et ne permet pas une interprétation équivoque (HAINSWORTH 1993 *ad loc.*)

168 « Si le caractère prémonitoire du présage est indéniable et si l'interprète est lucide et digne de foi, la réponse d'Hector à Polydamas et l'approbation de Zeus ont quelque chose d'intrigant et de scandaleux. », ROUSSEAU 1995 p.57. Voir aussi CLAY 1999 p.55

169 Nous ne pouvons pas suivre Philippe Rousseau qui affirme que si les Troyens n'avaient pas été ce qu'ils étaient, donc s'ils avaient été capables de comprendre le présage et de suivre l'interprétation de Polydamas, le massacre des Achéens aux neufs n'aurait pas eu lieu et, en dernier lieu, le massacre des Troyens non plus (ROUSSEAU 1995 p.69). Il se trouve finalement à justifier ces deux présages non pas par un écart chronologique vis-à-vis du terme de leur réalisation, mais par une figure de Zeus qui serait double, celui de l'Ida et celui de l'Olympe.

170 Ce qui n'est pas sans rappeler les *inconsistenties* de Versnel.

171 Cela semble être l'interprétation donnée par la scholie T : Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, <ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν> : πῶς, φασί, βοηθῶν τοῖς βαρβάροις ἐπιπέμπει νῦν οἰωνόν ἀποτρέποντα {τὰ} τῆς διαβάσεως; ἀριστα δὲ ἔχει καὶ τοῦτο τῷ Ὀμήρῳ· τὴν μὲν γὰρ διάβασιν ἤθελε γενέσθαι ὁ θεὸς πρὸς τὸ ἀναστῆσαι Ἀχιλλεῖα. ἤδει δὲ μὴ πεισόμενον Ἑκτορα τῷ σημειῷ, πρὸς <δὲ> τὸ μὴ δόξαι ἀπατᾶν τοὺς Τρῶας τοῦτο ποιεῖ. {ὅτε} οὐ κρίνει δὲ Ἐλενος πρὸς τὸ μὴ πεισθῆναι Ἑκτορα· ἀπίθανον γὰρ ἦν ἀπειθῆσαι τῷ μάντει. « Comment, disent-ils, alors qu'il les soutient, envoie-t-il aux Barbares désormais un signe pour le détourner de l'attaque ? Pour cela, Homère est très fort. Le dieu désire que l'attaque ait lieu pour qu'ensuite Achille se soulève. Mais il savait qu'Hector ne serait pas convaincu par le signe. Il fait cela pour ne pas paraître tromper les Troyens . Ce n'est pas Hélénos qui interprète pour qu'Hector ne soit pas convaincu. Car il aurait été invraisemblable qu'il n'obéisse pas au devin ». Rousseau invoque également la duplicité de Zeus – même si cette duplicité est plutôt à comprendre comme un dédoublement de l'instance olympienne que comme une tromperie volontaire.

elle-même dans la structuration des relations entre les hommes et les dieux. Les hommes ont leur rôle à jouer, ils doivent assumer leur part dans la réalisation de la parole divine et des signes divins.

Par deux fois dans sa réplique, le héros troyen mentionne la volonté de Zeus, sa βουλή. Cette expression rappelle très précisément le vers 5 du premier chant de l'*Iliade*. En suivant la volonté de Zeus, le héros va permettre à l'*Iliade* de se réaliser. Les mortels sont là non seulement pour obéir, *πειθώμεθα*, à la décision de Zeus, mais pour ne pas la cacher, *λαθέσθαι*. L'utilisation de ce verbe par Hector est ici intéressante : il ne dit pas à Polydamas qu'il ne dit pas la vérité, mais que sa parole ne permet pas de dévoiler la volonté de Zeus, c'est-à-dire de la faire venir à l'être, de lui permettre de se réaliser. Cela correspond à la valeur de la parole divinatoire soulignée par Detienne : « Autant que le verbe poétique, la parole du devin et des puissances oraculaires délimite un plan de réalité [...]. La parole oraculaire n'est pas le reflet d'un événement préformé, elle est un des éléments de sa réalisation »¹⁷². Ainsi le dévoilement n'est pas seulement une mise à jour de la vérité. L'*Alèthéia* ne préexiste pas au dévoilement. La réalité se construit par l'acte du dévoilement et la parole qui dévoile est une action en soi¹⁷³.

Ce qu'Hector reproche à Polydamas de faire, *Ζηνὸς λαθέσθαι βουλέων*, voiler les plans de Zeus, est l'exact inverse de ce que fait le devin, *σύνθετο θυμῷ βουλήν*, mais aussi de ce que fait le poète qui, comme nous le verrons plus loin, permet à la βουλή de Zeus de se réaliser. Ici la procédure d'interprétation des signes, en bloquant l'action, menace la réalisation des desseins divins. Ainsi la parole de Polydamas n'est pas, à proprement parler, de type oraculaire : il essaye de déchiffrer les signes, au lieu de dévoiler et de réaliser la volonté de Zeus comme le font les devins, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Les signes sont essentiellement là pour produire un effet sur celui qui le voit et non pour lui transmettre un message. Cet effet est d'ordre physique, ce sont toujours des verbes impliquant non seulement une émotion mais plus précisément encore une réaction physique qui suivent le présage¹⁷⁴, comme ce sera le cas encore après que Zeus aura fait lever la tempête. Il ne s'agit donc nullement ici d'affirmer que, si Hector ne suivait pas la ou les décisions de Zeus, il aurait tort ou serait en danger – quoi qu'il en soit, l'auditeur connaît déjà son sort funeste – mais que c'est son acceptation même de tel ou tel signe qui importe pour déterminer la suite des événements. C'est finalement lui qui va choisir l'*οἰωνός* qui lui convient. On pourrait y

¹⁷² DETIENNE 1995 p.102.

¹⁷³ DETIENNE 1995 p.105 : « La parole magico-religieuse est d'abord efficace, mais sa qualité de puissance religieuse engage d'autres aspects : en premier lieu, ce type de parole ne se distingue pas d'une action ou, si l'on veut, il n'y a pas à ce niveau de distinction entre la parole et l'acte [...] La parole chargée d'efficacité n'est pas séparée de sa réalisation ; elle est d'emblée une réaction, une réalisation, une action ».

¹⁷⁴ ἐρρήγησαν (*Il.* XII 208), οἱ δ' ὡς οὖν εἶδονθ' ἔτ' ἄρ' ἐκ Διὸς ἤλυθεν ἔρρις, // μᾶλλον ἐπὶ Τρώεσσι θόρον, μνήσαντο δὲ χάριμης (*Il.* VIII 251-252), γήθησαν, καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἰάνθη (*Il.* XXIV 321).

voir une affirmation de la liberté humaine et de l'autodétermination mais cela ne rendrait pas justice à ce passage. Les dieux sont bien là. Ils ont un rôle. Mais de même que les actions des hommes ont besoin d'être sanctionnées par les dieux, de même les décisions des dieux ont besoin des hommes pour se réaliser et passer sur le mode de l'accompli. C'est l'action conjointe des hommes et des dieux qui fait événement dans l'épopée homérique.

Le refus d'Hector du signe et de son interprétation n'est pas sans rappeler la réponse des Athéniens à l'oracle de Delphes de 480¹⁷⁵. Lors de la seconde guerre médique, les Athéniens envoient des théores consulter la Pythie. Celle-ci leur prédit alors un véritable désastre (*Enquêtes* VII 140) :

ὦ μέλει, τί κάθησθε; Λιπὼν φύγ' ἐς ἔσχατα γαίης
 δώματα καὶ πόλιος τροχοειδέος ἄκρα κάρηνα.
 Οὔτε γὰρ ἡ κεφαλὴ μένει ἔμπεδον οὔτε τὸ σῶμα,
 οὔτε πόδες νέατοι οὔτ' ὦν χέρες, οὔτε τι μέσσης
 λείπεται, ἀλλ' ἄζηλα πέλει· κατὰ γὰρ μιν ἐρείπει
 πῦρ τε καὶ ὄξυς Ἄρης, συριηγενές ἄρμα διώκων.
 Πολλὰ δὲ κἄλλ' ἀπολεῖ πυργώματα, κοῦ τὸ σὸν οἶον·
 πολλοὺς δ' ἀθανάτων νηοὺς μαλερῶ πυρὶ δώσει,
 οἳ που νῦν ἰδρῶτι ῥεούμενοι ἐστήκασι,
 δείματι παλλόμενοι, κατὰ δ' ἀκροτάτοις ὀρόφοισιν
 αἶμα μέλαν κέχυται, προῖδὸν κακότητος ἀνάγκας.
 Ἄλλ' ἴτον ἐξ ἀδύτοιο, κακοῖς δ' ἐπικίδνατε θυμόν.

Malheureux, pourquoi vous tenez-vous assis ? Fuis au bout du monde,
 abandonne ta maison, et les hauts sommets de ta cité circulaire.

Ni la tête ne reste en place, ni le corps,
 ni les extrémités, pieds, mains, ni ce qui est au milieu
 ne subsiste. Tout est désolation. Sur elle s'abat
 feu et féroce Arès sur son char syrien.

Beaucoup d'autres forteresses il ruinera, et pas seulement la tienne.
 Nombreux sont les temples des immortels qu'il livrera à feu impétueux
 qui aujourd'hui se dressent ruisselant de sueur,
 tremblants d'effroi ; du sommet du toit
 coule un sang noir, présage du désastre inévitable.

175 Hérodote *Enquêtes* VII 140-142.

Mais sortez du sanctuaire, montrez votre courage face aux malheurs

Sur le conseil d'un citoyen de Delphes, sans doute rompu à l'art de la consultation, ils demandent un autre oracle, qui laisse entrevoir cette fois une possibilité de victoire (*Enquêtes* VII 141) :

Οὐ δύναται Παλλὰς Δί' Ὀλύμπιον ἐξιλάσασθαι,
 λισσομένη πολλοῖσι λόγοις καὶ μήτιδι πυκνῇ·
 σοὶ δὲ τόδ' αὖτις ἔπος ἐρέω, ἀδάμαντι πελάσσας.
 Τῶν ἄλλων γὰρ ἀλισκομένων ὅσα Κέκροπος οὔρος
 ἐντὸς ἔχει κευθμῶν τε Κιθαιρῶνος ζαθέοιο,
 τεῖχος Τριτογενεῖ ξύλινον διδοῖ εὐρύοπα Ζεὺς
 μούνον ἀπόρθητον τελέθειν, τὸ σὲ τέκνα τ' ὀνήσει.
 Μηδὲ σύ γ' ἵπποσύνην τε μένειν καὶ πεζὸν ἰόντα
 πολλὸν ἀπ' ἠπείρου στρατὸν ἤσυχος, ἀλλ' ὑποχωρεῖν
 νῶτον ἐπιστρέψας· ἔτι τοί ποτε κἀντίος ἔσση.
 Ὡ θεῆ Σαλαμῖς, ἀπολεῖς δὲ σὺ τέκνα γυναικῶν
 ἢ που σκιδναμένης Δημήτερος ἢ συνιούσης.

Pallas ne peut fléchir Zeus Olympien
 même en le priant avec de nombreuses paroles et une prudence avisée.
 Mais pour toi je vais prononcer à nouveau la parole que voici, je la rends
 semblable à l'acier :

Quand sera pris tout ce qu'enferme le mont de Cécrops
 et l'autre du divin Cithéron,
 c'est un rempart de bois que Zeus au vaste regard donne à Tritogénie,
 le seul qui soit inexpugnable et te protégera toi et tes enfants.
 Ne reste pas à attendre sans rien faire la cavalerie et l'infanterie, qui
 s'avance,
 nombreuse, du continent, mais recule,
 tourne le dos. Un jour viendra où tu feras face.
 Divine Salamine ! Toi tu détruiras les enfants des femmes,
 à l'heure où Déméter sème, ou à l'heure où elle récolte.

Les deux oracles semblent donc contradictoires, comme dans notre passage. Comment

la parole du dieu peut-elle se contredire ? Il faut remarquer la différence de traitement entre les deux réponses : contrairement à la deuxième, la première n'est pas mise par écrit ou, plus exactement, ne fait pas l'objet d'une *συγγραφή*, il n'est pas reconnu par la communauté et il est intéressant de remarquer qu'il ne sera pas réalisé¹⁷⁶. La pratique divinatoire n'est pas l'art d'annoncer l'avenir. Elle dévoile la structure des actions et des événements et donne aux hommes la possibilité d'inscrire les décisions divines dans le cours des choses¹⁷⁷. Cela signifie que sans la parole du devin d'une part et l'acceptation de cette parole par ses auditoires d'autre part, certaines décisions divines ne pourraient être effectives. L'action épique est marquée par une collaboration entre hommes et dieux qui permet aux hommes d'être véritablement des agents, tout en étant contraints à inscrire leurs actions dans le cadre de la volonté des dieux. Alors que l'interprétation des signes semble plutôt faire l'unanimité dans l'épopée, le moment où surgit parmi les interprètes une apparente discorde et une dissonance des signes permet d'éclairer la relation entre les hommes et les dieux. Celle-ci est à comprendre sur le mode de la co-construction et de la validation réciproque des décisions. C'est la raison pour laquelle, dans les épopées homériques, la divination n'a jamais pour conséquence d'éviter un désastre ou de se soustraire à une décision divine¹⁷⁸.

Toutes deux en rapport avec la vérité, la parole du devin est celle de l'*Alètheia* tandis que celle de l'aède dépend de *Mnèmosynè*. Deux figures rapprochées par Marcel Detienne : « *Alèthèia* est, en effet une sorte de doublet de *Mnèmosynè* »¹⁷⁹. Une lecture du début de l'*Iliade* nous permettra de montrer que de même que la divination homérique n'est pas à penser sur le modèle de la communication, de même la performance poétique et l'inspiration ne sont pas liées à un message que les dieux ou les Muses communiqueraient à un aède qui lui-même les transmettrait à son public.

4.2 Le chemin de l'*Iliade*

Le lien entre hommes et dieux tel qu'il est présenté dans les épopées homériques doit aussi être examiné dans sa manière de se construire lors d'une performance épique. Il s'agit de déterminer si la manière dont l'épopée présente ce lien permet de préciser comment il se

¹⁷⁶ Je renvoie encore une fois au séminaire de Cléo Carastro, *Thucydide ou le contrat historiographique* en 2011-2012 et 2012-2013 à l'EHESS, où ces passages ont été ainsi analysés.

¹⁷⁷ Il ne s'agit donc pas de comprendre les décisions divines comme le soutient Ready mais de les réaliser : « All sorts of mortal characters [...] trust that omens brings them messages from the gods and, therefore, think that omens provide them with an understanding of the divine plan » (READY 2014 p.41).

¹⁷⁸ Pierre Judet de La Combe a souligné le fait que dans l'*Iliade* les devins qui combattent, les fils de devins, ou les guerriers dont le nom est lié à la mantique ne trouvent pas moins la mort sur le chant de bataille : *Il.* II, 831-834, V, 150, XVI, 399-402 XVII, 218 (JUDET DE LA COMBE, à paraître).

¹⁷⁹ DETIENNE 1995 p.91.

construit également d'un point de vue extradiégétique. De quelle manière l'épopée présente-t-elle sa propre performance comme le résultat d'une collaboration entre hommes et dieux ? Comme pour la divination, il conviendra de partir de la question de l'inspiration poétique qui est centrale dans l'appréhension de l'épopée homérique, si l'on accepte de prendre au sérieux l'appel liminaire à la Muse. De même que nous avons vu qu'il fallait poser à nouveaux frais la question de l'inspiration du devin, de même la prise en compte du caractère rituel du début de l'*Iliade* permettra de repenser le rapport entre l'àède et le dieu, instances à mettre en regard également avec la tradition et avec l'auditoire.

Si le début de l'*Iliade* a pu être pensé selon la catégorie de l'*in medias res*, c'est avec l'idée que le récit épique commence en plein milieu de la guerre de Troie, ou plus exactement, à sa neuvième année. Cette catégorie narratologique créée à partir d'une citation de l'épître aux Pisons d'Horace¹⁸⁰ est centrée sur la question du motif narratif. Mais son utilisation par les commentateurs modernes est problématique en ce qu'elle s'intéresse aux éléments de la narration épique alors qu'il y a précisément un écart entre le thème de l'*Iliade* et certains éléments mentionnés dans ses premiers vers. Cette catégorie moderne¹⁸¹, créée à partir d'Horace ne peut convenir pour une épopée qui est d'abord une performance orale.

On ne peut en effet considérer de la même manière un texte narratif, c'est-à-dire un récit, et le texte d'une performance dont le contenu n'est pas nécessairement narratif. Dans un article où Jack Goody s'interroge sur la pertinence de la comparaison entre la Grèce antique et les sociétés africaines de tradition orale, l'anthropologue britannique met l'accent sur le fait que les chercheurs occidentaux, s'intéressant aux traditions orales non-européennes, et en particulier des sociétés sans écriture sont en quête de récits, d'éléments narratifs, qu'ils rapportent ensuite sous le nom de conte, légende, épopée ou mythe. Or l'élément narratif n'est, selon lui, pas déterminant dans les sociétés orales – si ce n'est dans un contexte à destination des enfants – même s'il peut être présent. Ainsi il affirme que « ces longues récitations ne sont pas un trait courant des cultures orales »¹⁸². C'est la raison pour laquelle Jack Goody considère que les épopées homériques, puisqu'elles sont essentiellement narratives, ne doivent pas être considérées comme issues d'une culture orale, les cultures orales n'étant que rarement à l'origine d'épopées. Les épopées sont plutôt caractéristiques de sociétés où l'écriture n'est pas inconnue et où elle peut avoir une influence sur la

180 Horace, *Art poétique* 148. Dans cette épître, c'est l'*Odyssée* qui est érigée comme modèle par le poète, et non l'*Iliade*. Toutefois cette expression a été également attribuée au début de l'*Iliade*, par exemple RUTHERFORD 2001 p.122. FORD 1992 p.19 : « Homer is praised for plunging in medias res ».

181 *Dictionnaire des termes littéraires*, 2005, s.v. « *In medias res* » p.253. : « Procédé littéraire qui consiste à placer le lecteur, sans beaucoup de préalables, « au milieu de l'action », les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après-coup. L'expression est empruntée à Horace ».

182 GOODY 2007 Chapitre IV « Temps de la narration et narration du temps » p. 99-121.

composition et la transmission des œuvres, même si leurs auteurs ne la maîtrisent pas nécessairement¹⁸³. Au contraire, dans les sociétés orales, les performances qui sont l'occasion de grands rassemblements ne doivent leur raison d'être qu'à leur contexte rituel. Mais Goody s'appuie essentiellement sur les travaux de Parry, Lord et Kirk. Or ces derniers ont précisément cherché à comprendre les épopées homériques à partir des performances qu'ils avaient étudiées dans une Yougoslavie où les traditions orales étaient certes importantes mais qu'on ne saurait qualifier de société orale.

Même si l'on considère que l'*Iliade* et l'*Odyssee* telles qu'elles nous sont parvenues ne sont pas les productions d'une société exclusivement orale, il est intéressant de remarquer que le contexte religieux qui était probablement celui de leurs performances est à rapprocher du « ritual setting » décrit par Goody. Ainsi même si les épopées ont une dimension narrative indéniable, celle-ci vient s'articuler et prendre tout son sens dans le contexte rituel de la performance. En effet, nous allons voir que le début de l'*Iliade*, qui permet cette mise en place, présente certaines caractéristiques propres aux performances orales des cultures sans écriture. La performance orale telle que Goody la décrit, se doit en effet de fixer un cadre, de soustraire ses auditeurs aux conditions de temps et de lieu pour les faire entrer dans le temps de la performance. Cette mise en place est d'ordre rituelle : « Longer recitations, in which the narrative element is rarely the most prominent, require a ritual setting to provide an attentive audience for whom the hearing may be something of an 'ordeal', and require a validation from beyond the human realm »¹⁸⁴. C'est ainsi que les neuf premiers vers de l'*Iliade* constituent un préambule nécessaire à la narration épique de la colère d'Achille et ce préambule a souvent été compris ou commenté comme une « invocation à la Muse »¹⁸⁵, ce qu'il n'est pas réellement, ou pas seulement.

Nous nous proposons de relire ces premiers vers comme le moment de la mise en place de la performance et de la mise en contact, nécessaire, de l'aède et de l'auditoire avec la divinité.

183 GOODY 1987 Chapitre III « Africa, Greece and Oral Poetry » p.93-119, GOODY 2010 Chapitre VIII : « From oral to ritual : an anthropological breakthrough in storytelling » p.117- 152.

184 GOODY 2010, p. 149. C'est nous qui soulignons.

185 REDFIELD 2001, BOUVIER 2002 p.14 « À son moment inaugural, la poésie occidentale est ainsi placée sous le signe de l'inspiration religieuse », CALAME 2000, etc. Wheeler a souligné la nécessité de distinguer, pour l'analyse des tous premiers vers épiques, qu'il nomme introit plutôt que prélude, entre les œuvres de la période pré-classique, où l'influence de la prière est encore importante, et celles de périodes ultérieures (WHEELER 2002). Mais comme il l'affirme, on ne peut considérer qu'un tel introit aurait pu n'être qu'une pure et simple prière (WHEELER 2002 p.36).

4.2.1 Pour une remise en cause de l'expression « Invocation à la Muse »

μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
 τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἕριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
 Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. (Il. I 1-9)

La colère, chante, déesse, du fils de Pélée, Achille,
 maudite¹⁸⁶ !, qui donna aux Achéens des douleurs par milliers,
 et jeta dans l'Hadès de nombreuses âmes puissantes
 de héros, elle en faisait des proies pour les chiens
 et tous les oiseaux, et était en train de s'accomplir la volonté de Zeus ;
 À partir du moment où¹⁸⁷ d'abord se séparèrent dans leur discorde
 l'Atride prince des hommes et le divin Achille.
 Qui donc des dieux les poussa dans la discorde à s'affronter?
 Le fils de Lêtô et de Zeus.

L'expression « invocation à la Muse », qui est souvent utilisée pour désigner le début de l'*Iliade* tout comme celui de l'*Odyssée*, est problématique en ce qu'elle évoque d'une part l'idée d'une prière, c'est-à-dire d'un type de discours bien particulier adressé à la divinité, discours que l'on trouve à de nombreuses reprises dans l'épopée dans la bouche des héros mais qui ne correspond pas à l'ouverture de l'épopée et d'autre part la notion d'inspiration¹⁸⁸. Il s'agit là d'un *topos* fossilisé par toute une tradition poétique¹⁸⁹, qui bien plus que des poèmes homériques, relève de la *Théogonie*. Hésiode dans son préluce, décrit, dans un

186 LEAF 1900 *ad loc.*, « accursed [...], that of which we say “ὄλοιο” ».

187 Même si grammaticalement les deux interprétations sont correctes (LEAF 1900 *ad loc.*, KIRK 1985 *ad loc.*), nous choisissons l'interprétation majoritaire qui fait dépendre la relative temporelle introduite par ἐξ οὗ de ἄειδε plutôt que de ἐτελείετο. Le vers 5 nous semble en effet construit de manière absolue.

188 *Trésor de la langue française informatisé*, s.v. Invocation : « P. anal. Invocation (à la Muse). Prière placée en tête d'un poème – plus particulièrement d'un poème épique – par laquelle le poète demande l'inspiration (à la divinité, à la muse). »

189 Tradition énumérée par BOUVIER 2002 p.14-15, qui voit dans l'« invocation » de l'*Iliade* une « première inspiratrice », mais passe sur le fait que cette « première inspiratrice » ne peut nullement être expliquée par ses reprises. On trouve déjà le même biais chez Minton : « they cannot safely be approached as genuine appeals, but only as the ossified remains of such appeals » (MINTON 1960 p.292).

passage narratif, sa rencontre avec les Muses qu'il place sous le signe de l'apprentissage (καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν¹⁹⁰) puis de l'inspiration (ἐνέπνευσαν δέ μ' ἀοιδήν θέσπιν¹⁹¹). La topique de l'inspiration est au contraire absente des premiers vers de l'*Iliade* et en général très peu présente dans l'épopée, même si on peut en trouver trace au sujet des personnages d'aèdes dans l'*Odyssee* et, dans une moindre mesure, dans ce que l'on appelle communément la « deuxième invocation à la Muse » du chant II de l'*Iliade*¹⁹². À l'instar des commentateurs anciens qui n'utilisent pas d'expression équivalente, mais parlent de προίμιον¹⁹³, nous préférons ce terme en désignant ces premiers vers du poème par le terme « proème ».

En effet, nous ne sommes pas ici dans le cas d'une prière ou d'un hymne, c'est-à-dire d'un discours destiné principalement à la Muse¹⁹⁴. Ce proème se distingue d'emblée des premiers vers des *Hymnes homériques* et des prières, réelles ou fictives, qui nous sont parvenues, en ce que le nom de la divinité destinataire n'est pas mentionné, alors que l'on trouve généralement dans les prières le nom mais aussi l'épiclèse du dieu. James Redfield a souligné le fait que l'on ne s'adresse à une divinité en utilisant le substantif θεός/θεά qu'après s'être adressé à elle une première fois : c'est seulement quand on est déjà en contact avec la divinité qu'il n'y a plus besoin de l'identifier, car elle est déjà là¹⁹⁵. Il est intéressant de remarquer que les commentateurs ont au contraire éprouvé le besoin d'identifier cette divinité. Plus exactement, son identification ne fait aucun doute, il s'agit bien de la Muse, celle qui est nommée au début de l'*Odyssee*, mais qui le sera aussi par le poète de l'*Iliade* au

190 *Théogonie*, 22.

191 *Théogonie*, 31-32.

192 Nous reviendrons plus loin sur ces passages (4.2.6).

193 Scholies AT, bT à *Il.* I 1. Ce terme que l'on pourrait traduire par « ce qui est avant le chant » ou, plus exactement, « ce qui est avant le chemin », sera particulièrement utile pour notre compréhension du début de l'épopée.

194 Nous ne pensons pas qu'il faille considérer que les proèmes des épopées homériques étaient en fait ce que nous appelons les hymnes. Sans disposer d'aucun moyen de réfuter l'idée selon laquelle un hymne était chanté avant – et peut-être également après – une épopée, nous considérons que l'*Iliade* et l'*Odyssee* nous ont été transmises comme des œuvres closes et indépendantes, de même que la *Théogonie*, et que leurs proèmes sont donc constitués par leurs premiers vers. Toutefois plusieurs attestations de προίμιον désignent l'hymne à un dieu (Pindare *Néméennes* II, 1, Thucydide III 104, Platon *Phédon* 60d). Voir à ce sujet COSTANTINI et LALLOT 1987 : selon eux c'est à partir du VI^e siècle, par extension du sens que les premiers vers des épopées seraient ainsi désignés (p.18). Même à considérer que dans le cadre des festivals panhelléniques la performance épique était précédée d'une performance hymnique (NAGY 2010 p.79-102), ces deux performances étaient de nature différente. Après un hymne, l'épopée doit mettre en place – ou tout du moins adapter – un cadre rituel pour sa performance qui lui soit adapté. Il s'agit notamment, puisque ce sont des héros, c'est-à-dire des hommes, que l'épopée prend pour sujet, de les introduire comme agents aux côtés des dieux.

195 REDFIELD 2001 p.461 : « This vocative is proper, not to a prayer such as this invocation, but to face-to-face conversation with a goddess ; in such a context the word has a tone of formal propriety. Similarly, in a prayer a speaker who has already called a goddess by name may also call her (*Il.* 10. 290 ; *Od.* 20. 61) ; we find this usage in the proem to the *Odyssey*, where θεά (*Od.* 1. 10) is anaphoric to μοῦσα (*Od.* 1. 1). To pray to a goddess simply as, however, assumes that the correct goddess will know she is being addressed, and this in turn assumes a preexisting relation between speaker and goddess. There are only two other instances of this form of address in Homer (*Il.* 10. 462, 23. 770 – the narrator tells us that both prayers are to Athena) : both are by Odysseus to the goddess who is always close to him (cf. *Il.* 10. 278-79 ; *Od.* 3. 221-22, 13. 314-15). The first three words of the *Iliad* thus introduce us into a numinous world ; a godlike wrath will be sung by a bard who is himself close to the divine source of song. »

chant II – même si, dans ce passage, ce seront les Muses, au pluriel qui seront convoquées et qu'elles seront également caractérisées par une relative¹⁹⁶. On remarque néanmoins la volonté de la nommer aussi bien chez les scholiastes A et bΓ que dans les commentaires modernes à l'*Iliade*¹⁹⁷. Le lecteur, qu'il soit moderne ou ancien, précisément parce qu'il n'est pas pris dans le contexte rituel de la performance, éprouve ce besoin de contextualisation.

Or, avec ces proèmes, nous sommes en présence de performance orale. La contextualisation n'est pas nécessaire. C'est ainsi que l'àède, paradoxalement, peut créer un lien très fort avec la Muse en ne la nommant pas. Si dire le nom d'un dieu, avec toutes ses épiclèses, est un moyen de le convoquer¹⁹⁸, le fait de ne pas le dire instaure un autre type de rapport avec l'invisible, une proximité que seul l'àède peut revendiquer. Il fait également entrer l'instance dans un rapport de proximité immédiate avec les auditeurs de l'épopée. Ceux-ci, en tant que destinataires de l'épopée, sont en effet implicitement inclus dans la relation entre le poète et la Muse. L'implication de l'auditoire est soulignée par Jenny Strauss Clay, dans son analyse du proème de l'*Odyssée*. Elle souligne bien le fait que le poète fait un appel à la Muse au nom de toute la communauté des auditeurs, profitant pour cela de sa proximité particulière avec la divinité. En revanche, nous ne pouvons la suivre quand elle considère cette invocation comme un type particulier de prière et voit dans l'absence des éléments qui accompagnent généralement la prière en Grèce archaïque – sacrifice, promesse, rappel des bienfaits passés – la marque qu'il s'agirait ici d'une prière à l'état pur¹⁹⁹. Mais, précisément, les éléments constitutifs de la prière grecque sont manquants et il ne reste que l'idée d'une prière, telle que nous pouvons nous la représenter aujourd'hui en risquant fort d'être influencés par une conception judéo-chrétienne de la prière, fort éloignée de la conception grecque. À moins que l'auteur ne place la pureté dans l'autonomie du langage qui correspond à une vision romantique qui n'a pas d'équivalent en Grèce, il vaut mieux considérer qu'il s'agit là d'un acte qui se distingue d'une prière, même si certains de ses effets peuvent rappeler ceux de la prière, notamment l'instauration d'un dialogue et d'une proximité entre hommes et dieux.

Ainsi, une remarque de Protagoras, mentionnée par Aristote dans la *Poétique*, souligne le fait que l'*Iliade* ne s'ouvre pas sur une prière : Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄειδε θεά” τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπιτάξις ἐστίν : « Protagoras [le] condamne parce que, pensant faire une prière, il adresse un ordre en disant : “la colère, chante-la, déesse”. Car le fait d'ordonner de faire quelque chose ou de ne

196 *Il.* II 484-493 Nous reviendrons plus loin sur ce passage (4.2.6).

197 La scholie bΓ rapproche l'appellation θεά du vers 10 du premier chant de l'*Odyssée* où θεά désigne la même instance que μουσα au v.1. Pour les commentateurs contemporains voir en particulier LEAF 1900 *ad loc.* et KIRK 1985 *ad loc.*

198 Voir à ce sujet en particulier, BELAYCHE *ET AL.* 2005.

199 STRAUSS CLAY 1983 p.9-10.

pas le faire est, dit-il, un ordre. ».²⁰⁰ Ce jugement mentionné par Aristote s'inscrit dans une exploration sur la justesse du choix des mots chez Homère. Aristote, après l'avoir cité, le laisse rapidement de côté puisque cette question ne relève pas, d'après lui de la poétique²⁰¹. Danièle Aubriot-Sévin rappelle ce jugement dans son étude des temps et modes employés dans la prière et abonde dans le sens de Protagoras pour dire qu'il ne s'agit pas ici à proprement parler d'une prière. L'impératif aoriste est en effet de mise dans ce type d'adresse à la divinité alors que l'impératif présent, comme, dans le passage qui nous intéresse, ἄειδε, « peut cependant se trouver quand on estime normale et attendue la collaboration de la divinité qui est alors moins priée que mise en demeure d'accomplir sa fonction [...] Homère, quand il évoque la Muse au début de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, ne lui demande rien d'autre que d'assumer sa fonction et d'être prête par conséquent à lui rendre un service immédiat»²⁰². Il est en effet naturel que la Muse préside à la performance poétique, mais l'analyse d'Aubriot-Sévin rejoint presque la critique de Protagoras. De plus, à propos des poètes lyriques pour qualifier la valeur de l'impératif présent elle parle d'un sentiment « d'une intime familiarité avec les dieux », d'un sentiment de « plain pied » avec eux et convoque alors de nouveau l'épopée et ce « ton de conversation familière que les hommes se permettent parfois d'adopter avec la divinité »²⁰³. C'est bien cette proximité avec la divinité que l'aède affirme dès les tous premiers mots de son chant. Il ne se met pas en position d'orant, ni d'élève inspiré comme Hésiode, mais affirme sa relation privilégiée avec la divinité.

Ces dernières décennies, à la suite des travaux de Claude Calame, l'analyse discursive du proème a été une approche privilégiée pour qualifier la relation entre l'aède et la déesse. Calame s'est en effet concentré sur la question de l'énonciation et de la situation de communication, remettant pour la première fois le début de l'*Iliade* dans son contexte : une situation de performance²⁰⁴. L'analyse de Calame nous paraît toutefois insuffisante en ce qu'elle assigne un caractère fictionnel à la dimension religieuse, ou rituelle, de la performance épique, comme le montre cette phrase où il décrit l'intérêt de son approche de l'énonciation : « identité complexe réfractée aussi bien par les jeux de la fictionnalité énonciative dans l'appel à la Muse que par la multiplicité des instances « réelles » de l'énonciation, commanditaire, poète, groupe choral, sinon public »²⁰⁵. Tout est réel dans l'énonciation, sauf la Muse qui est du côté de la fiction²⁰⁶. Pour l'*Iliade*, il y a pourtant une « relation

200 Aristote, *Poétique*, 1456 b.

201 Διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ἐν θεώρημα.

202 AUBRIOT-SÉVIN 1992 p.266 (elle suit largement les analyses de BAKKER 1966 et HEILER 1931).

203 AUBRIOT-SÉVIN 1992 p.268.

204 CALAME 2000.

205 CALAME 2000 p.40. Nous soulignons. Voir aussi p.80 : « Entité purement fictionnelle, la Muse... ».

206 L'idée selon laquelle la Muse est une fiction est répandue. On peut même la faire remonter à toutes les

dialogique implicite »²⁰⁷ entre le tu et le je, mais ce « *tu* » renvoie à « une instance purement linguistique et sans référent extra-discursif à proprement parler »²⁰⁸. C'est la raison pour laquelle, d'après l'auteur, il n'y a « pratiquement aucune correspondance entre le plan de l'énonciation énoncée et le plan de la structure de communication »²⁰⁹. Pourquoi refuser, dans le contexte de la performance épique qui est, si l'on en croit l'hypothèse la plus partagée, celle de festivals panhelléniques, un contexte rituel donc, de prendre au sérieux le rôle de la divinité ? Si le schéma d'énonciation de Claude Calame est éclairant, il conduit néanmoins à un contresens en ce qu'il nie l'importance de la dimension rituelle de la performance. La Muse devient la « projection » du *je*²¹⁰ et risque dès lors d'être considérée comme une simple hypostase du poète, alors même que le poète présentifie l'instance divine et se distingue nécessairement d'elle. La dimension religieuse de l'appel à la Muse est alors projetée à son tour sur la parole du poète : « Étant donné les valeurs religieuses investies dans l'acteur « Muse », ce processus de projection consacre le statut sacré de la parole proférée par le *je* dans la poésie grecque archaïque »²¹¹. Le recours à la Muse a donc bien selon Claude Calame un effet particulier, lié à sa valeur religieuse. Mais le passage de la dimension narratologique à la dimension anthropologique est ici trop rapide, et il convient d'examiner plus précisément en quoi l'appel à la Muse confère un statut particulier à la parole du poète.

Ce qui nous intéresse est que cette relation de type dialogique qui se crée dès les premiers vers de *Illiade* est bien particulière, comme le montre la typologie établie par Calame. Celui-ci distingue trois cas de figure : le cas le plus fréquent, que l'on trouve en particulier dans les *Hymnes homériques* est celui où le poème commence avec un verbe signifiant « chanter » à la première personne, dans le deuxième, le verbe « chanter » est à la deuxième personne. Dans le dernier, le verbe « chanter » est également à la deuxième personne et la première personne est exprimée par un pronom au datif, comme au début de *l'Odyssée*. C'est le seul cas où première et deuxième personne sont actualisées ensemble²¹².

interprétations antiques qui font des dieux d'Homère des allégories de phénomènes naturels et psychologiques. Mais Calame ne fait pas d'elle une allégorie. Son étude qui donne toute son importance au contexte de la performance par l'intermédiaire de l'analyse discursive, laisse de côté la question de l'identité des agents en présence. On retrouve dans une analyse récente de la poétique homérique l'idée que la Muse n'est qu'une fiction : Halliwell, rejetant l'hypothèse selon laquelle l'aède ne serait que le porte-parole de la Muse, en vient à éliminer complètement la réalité de cette instance. Il en fait l'image de la perfection poétique à laquelle aspire le poète (HALLIWELL 2011 p.26).

207 CALAME 2000 p.61.

208 *Ibid.*

209 *Ibid.*

210 Voir le titre du chapitre 1 p.49-86 : « Poésie épique et mélique : la projection du *je* et de son discours oral dans l'instance divine » et en particulier p.65 « Réalisé dans la figure de la Muse, ce *tu* est en réalité un simple dédoublement ou une projection du *je* ».

211 CALAME 2000 p.80.

212 CALAME 2000 p.59-63.

Plutôt que d'une situation de communication complexe et semi-fictionnelle, il semble plus profitable d'analyser le proème comme une affirmation de la coopération entre la Muse et l'àède. Plus exactement, le chant aédique semble bien être l'objet d'une coagentivité entre un homme et une divinité de même que nous avons vu que la parole divinatoire n'est efficace qu'en tant qu'elle résulte de l'action aussi bien du dieu que du devin.

L'autre particularité de ce proème iliadique qui, d'après nous, n'a pas reçu toute l'attention qu'il mérite, est que ce qui ressemble à un dialogue et qui est en réalité l'expression de la coagentivité en œuvre dans le chant se poursuit avec une deuxième question au discours direct que l'on ne trouve ni dans l'*Odyssée*, ni dans aucun *Hymne homérique*. La question du vers 8 est d'autant plus importante qu'elle porte sur l'identité du dieu à l'origine de la querelle :

τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;

qui donc des dieux les a poussés dans la discorde à s'affronter ?

La présence de cette question pour lancer le récit épique est à interroger en la mettant en lien avec les tout premiers vers dont de nombreux commentateurs ont déjà souligné qu'ils ne correspondent pas à des scènes iliadiques²¹³. En effet, les images des premiers vers, présentant notamment des cadavres sans sépultures dévorés par des animaux ne trouvent aucun équivalent dans l'*Iliade*.

Que fait donc l'àède dans ses premiers vers en instaurant et entretenant cette relation avec la divinité ? Il plante le décor de l'épopée.

4.2.2 Ce que veut dire planter le décor

Michel Cartry, anthropologue africaniste, a étudié dans l'article « Le chemin du rite » un type particulier de rite, pratiqué en pays moundang (Tchad) et décrit par Alfred Adler et Andras Zempleni dans *Le bâton de l'aveugle*. Il s'agit pour le devin, consulté à l'occasion

²¹³ Pour Philippe Rousseau, le poème annonce, dès l'ouverture, sa propre complexité interne. Il convient selon lui de distinguer les deux thèmes présents dans les premiers vers que sont les souffrances des Achéens (v.2) et le massacre des héros (v.3-5). Les commentateurs ont souvent noté l'écart entre les scènes iliadiques et ce tableau de héros massacrés, dévorés par les chiens et les oiseaux. La thèse de Philippe Rousseau est que « la colère d'Achille et les souffrances des Achéens sont le moyen par lequel l'âge des héros a été anéanti ». Il y a pour lui un rapport d'inclusion logique entre les deux thèmes même si ce rapport n'est jamais clairement explicité lors de la performance (ROUSSEAU 1995). Pour Pierre Judet de La Combe, cet écart est à la fois un thème et une tonalité ; il s'agit d'une généralisation du propos de l'*Iliade* : « L'écart entre cette présentation de la colère et la suite du poème [...] montre bien que nous ne sommes pas là dans l'ordre du récit [...] mais dans la présentation d'une singularité scandaleuse et radicale », JUDET DE LA COMBE 2013 p.343.

d'une maladie, de prescrire un rituel visant à assurer la guérison du consultant. Or ce rite est précédé par une parole divinatoire, un série de questions posées à l'oracle ayant pour but de définir les étapes du rituel qui va suivre. Le rituel, qui consiste en une mise en relation entre des hommes et des instances invisibles, ne peut se faire sans la mise en place d'un dispositif particulier dont Cartry souligne qu'elle est une « mise en forme préalable »²¹⁴. Il s'agit dans le cas qui nous intéresse d'une parole qui précède le rite, comme le proème précède l'épopée à proprement parler. Dans le dispositif décrit par Cartry, le devin pose à l'oracle des questions sur le rituel qui doit être mis en place – et pas seulement sur les causes des maux qui amènent le consultant à faire appel à lui. Comme le prélude de l'*Iliade*, ce préambule est d'une autre nature que la parole rituelle qui va la suivre. Cartry définit en ces termes la parole divinatoire qui prélude au rituel : « Ce que le devin cherche, par rapport au rituel qui va se tenir, ce sont bien des conditions de lieu, de temps, d'accessoires et de décor, qui en permettant d'ôter de la vue « la nudité du lieu » naturel, va rendre possible l'émergence d'une scène où pourra se produire quelque chose. Si le devin prescrit, ce n'est ni à la manière du juge, ni à celle du médecin, mais plutôt à celle du metteur en scène qui règle les rapports du visible et de l'invisible »²¹⁵. De la même manière, par ses mots, l'àède homérique plante le décor de sa propre performance, c'est-à-dire qu'il la rend effective, lui permet de se réaliser et d'être efficace, notamment en articulant deux axes : les héros humains et les actions des dieux. Il règle donc bien « les rapports du visible et de l'invisible »²¹⁶ en mettant en place une série d'agents. La question posée à la déesse τίς τ' ἄρ, « qui donc? » rappelle fortement les différentes questions posées par le devin moundang à l'oracle, et est d'autant plus intéressante qu'elle porte sur un des agents divins de l'action, celui qui est à l'origine de la querelle entre Achille et Agamemnon. Il est également important de noter la présence de la particule ἄρ. Egbert Bakker l'a analysée comme « le marqueur d'une preuve visuelle présente dans le *hic et nunc* du locuteur »²¹⁷, il se corrige toutefois aussitôt pour préciser qu'il s'agit de « l'interprétation d'une expérience visuelle de cette sorte » et, finalement, le signe d'une expérience passée qui en fait, dans le présent, une ré-expérience. Cette théorie s'appuie en fait sur celle développée par Gregory Nagy, selon qui l'épopée homérique, ou plus exactement la performance épique, est le *reenactment* des exploits héroïques qui y sont chantés. Celui-ci comprend le *reenactment* comme une forme d'imitation particulière qui consiste en fait à *revivre* des actions par l'intermédiaire du rituel²¹⁸. Toutefois cette théorie du *reenactment* ne

214 CARTRY 2010 p. 41. L'expression vient de ADLER et ZEMPLENI 1972 p.137.

215 CARTRY 2010 p.43.

216 CARTRY 2010 p.43.

217 BAKKER 2005 p.97 : « markers of visual evidence in the here and now of the speaker ».

218 Voir par exemple une des définitions les plus récentes qu'il donne de ce terme : « When I use the word mimesis, I understand the primary meaning of the original Greek word to be “reenactment”, as in a chorus. What I mean by a reenactment is a reliving through ritual. And I understand the secondary

permet pas de rendre compte du proème de l'*Iliade* en ce qu'il est difficile de déterminer ce qui serait imité dans les premiers vers de l'*Iliade*. Tout au plus pourrait-on dire que les premières paroles chantées par l'aède lors d'une performance reprennent, imitent les performances passées, mais elles ne sont pas des imitations d'actions²¹⁹. De même, nous ne pensons pas que la particule ἄρ du vers 8 permette de « mettre devant les yeux » une action dont l'agent n'est pas encore défini puisqu'elle est introduite sur le mode interrogatif. S'il y a bien un rapport entre une situation héroïque présentée comme passée et le présent de la performance, il ne tient pas tant du *reenactment* que de l'*enactment*. Il est directement lié à la construction de la situation rituelle. La description et l'analyse que Jack Goody fait du Bagré blanc chanté au cours de certaines cérémonies chez les LoDagaa permet d'éclairer cette relation : « Ce qui suit est un récit de ce qu'il fit dans le passé et de ce que nous faisons dans le présent, récit et performance qui en eux-mêmes constituent une conquête du temps et de l'espace. La cérémonie ressemble à une messe, à la différence qu'elle tient moins de la reconstitution délibérée, car ce qui s'est passé dans le passé se passe de nouveau maintenant. Il n'y a pas de progression entre passé et présent [...] il s'agit de la chose même avec la même importance que l'acte originel. Les mêmes événements se produisent »²²⁰. Lors de la cérémonie du Bagré, le rite qui est en train de se faire est aussi le rite qui est chanté et qui fait l'objet d'une mise en récit. Dans le proème de l'*Iliade*, l'aède chante la mise en place de la performance épique. L'équivalence qui est établie entre présent et passé repose non pas tant sur les actions, comme l'affirment Nagy et de nombreux auteurs à sa suite, qui ne sont pas réalisées, ni par l'aède ni par son auditoire lors de la performance épique, mais bien plutôt sur la reconstitution d'un certain rapport avec les divinités. Ce rapport est particulier, détaché de l'expérience commune par différents aspects que ce chapitre et le suivant exploreront. Le premier est d'abord l'instauration de cette proximité avec la divinité, qui s'établit dans les premiers vers, fondé sur une collaboration et un rapport dialogique. C'est aussi cette proximité qui s'exprime dans la phrase interrogative du vers 8 soutenue par la

meaning of mimesis to be "imitation". I say secondary because I understand imitation to be a built-in aspect of reenactment. All reenactment is imitation, but not all imitation is reenactment. I say that all reenactment is imitation because the one who relives something through ritual can imitate predecessors who have already relived that something through ritual. And I say that not all imitation is reenactment because you can imitate someone or something without having to relive anything through ritual. Gradually, starting in the fifth century BCE, the primary meaning of mimesis as "reenactment" became destabilized, and the new primary meaning became simply "imitation". This destabilization, caused by a gradual weakening of ritual practices in general, led to a new secondary meaning of mimesis, which can best be translated as "representation". Unlike reenactment as I have defined it, representation can be devoid of ritual », NAGY 2013, p. 228. Sur la question de la *mimèsis* voir également le chapitre 1 (1.2.1).

²¹⁹ Nagy considère qu'en dernier lieu le *reenactment* ne fait pas tant référence aux actions héroïques qu'aux performances passées (NAGY 1990 p.373). Ainsi la performance du proème pourrait être interprétée comme le *reenactment* des performances passées de ce même proème. On voit mal néanmoins le gain heuristique de cette théorie.

²²⁰ GOODY 2007 p.112.

particule ἄρ. Plutôt qu'une preuve visuelle, elle semble ici signaler une présence. La question de l'identité de la divinité à l'origine de la querelle, dont les auditeurs connaissaient sans doute la réponse, a plutôt pour effet de convoquer cette divinité, de la présentifier, d'établir une relation avec une instance divine autre que la Muse. Le « qui ? » semble presque assorti d'un « qu'il vienne ».

Ainsi, le début de l'*Iliade* est beaucoup plus problématique qu'il n'en a l'air : loin de commencer *in medias res*, il plante un décor qui n'est pas le décor de la narration – il n'est absolument pas dit que nous sommes à Troie, après neuf ans de la guerre – mais le décor de la performance même. Il énonce les conditions de la performance qu'il commence, et la rend possible, notamment en instaurant une relation avec différentes instances divines. Comme le devin moundang, l'àède, par ses mots, plante le décor de sa propre performance, il la rend effective, lui permet de se réaliser et d'être efficace.

Le fait que l'attention ne se focalise pas à l'ouverture sur le temps et le lieu du récit, est caractéristique, si l'on suit Goody, des performances que nous rattachons à la catégorie de mythe ou d'épopée dans les sociétés sans écriture : « Ce qui m'a frappé dans ce mythe [du Bagré chez les LoDagaa], c'est qu'on y accorde relativement peu d'importance au récit, et donc au temps et à l'espace narratif »²²¹. Il ne s'agit pas d'affirmer que les épopées homériques ne sont pas essentiellement narratives, mais de souligner que l'importance de leur proème est ailleurs. Il n'est pas d'ordre narratif mais rituel. La construction dialogique du proème et la juxtaposition des thèmes qui se présentent comme une énigme plutôt que comme une scène d'ouverture soulignent l'écart, la différence de nature entre le proème qui affirme le lien avec la déesse et rendent possible le chant et le contenu de ce chant. La mise en place rituelle est activée dans le proème par différents modes de discours qui se succèdent de manière très serrée. Elle permet de convoquer une présence et de mettre en place la pertinence du récit.

4.2.3 Le déploiement de la *Dios Boulè*

Le dernier élément déterminant pour notre compréhension du proème est la deuxième partie du cinquième vers : Διὸς δ' ἔτελείτο βουλή, « et la décision de Zeus s'accomplissait ». Après avoir cherché à comprendre le rapport entre les trois thèmes exposés dans le proème et le reste de l'*Iliade*, il nous faut déterminer la nature de la relation entre cette phrase, et le reste du poème. Depuis l'Antiquité, l'identification de cette βουλή oscille

221 GOODY 2007 p.110.

entre deux pôles principaux²²² : il s'agirait soit de la promesse faite par Zeus à Thétis²²³, soit comme le pensent certains, auxquels s'oppose Aristarque, de la même décision que celle mentionnée dans les Chants Cypriens²²⁴, à savoir de soulager la terre écrasée sous le poids des héros en les détruisant²²⁵. Les commentateurs modernes ont suivi l'une ou l'autre de ces interprétations, toutes deux problématiques : la première parce qu'elle ne rendrait pas compte de la fin de l'*Iliade*, qui va plus loin que la réalisation de cette colère²²⁶, la deuxième en tant qu'elle fait appel à un élément de la tradition extérieur à l'*Iliade*. Quant à Wilamowitz, il suggère que ces termes n'expriment en rien une décision personnelle mais sont l'expression du destin immuable²²⁷. Philippe Rousseau a repris cette question en faisant de la décision de Zeus le moyen de réalisation du destin. Pour lui, la formulation problématique du vers 5 est heuristique ; il en fait à la fois le « principe déterminant de l'action » et la « clef offerte à la réflexion pour élucider les contradictions et les apories de l'histoire humaine »²²⁸. Quant à Jenny Strauss Clay, elle propose une interprétation qui permettrait de concilier les différentes interprétations. D'après elle, Zeus qui a pris la décision de détruire la race des héros le fait de différentes manières, d'abord par des revers dans le camp grec, puis par la chute de Troie, préparée dans le poème par la mort d'Hector²²⁹. Si de telles discussions sont possibles, c'est précisément parce que le poète laisse volontairement ouverte l'interprétation. Tant que le poème n'a pas touché à sa fin, la volonté de Zeus peut continuer à se déployer dans différentes directions, tout en restant cohérente avec le cadre général qui est celui de la fin de la race des héros et de la chute de Troie.

222 REDFIELD 2001 p.470-471 en dégage cinq :

- 1) il s'agit d'une expression commune, tout événement dépendant, d'une manière ou d'une autre, de la volonté de Zeus ;
- 2) la querelle entre Achille et Agamemnon elle-même dépend de la volonté de Zeus ;
- 3) la volonté de Zeus correspond à tous les événements qui vont suivre la querelle, du fait de la promesse faite par Zeus à Thétis ;
- 4) il s'agit d'alléger la terre ;
- 5) la dernière hypothèse est celle qu'adopte Redfield, suivant Pagliaro (PAGLIARO 1963) : selon lui cette phrase est d'ordinaire utilisée pour désigner une prophétie qui a été réalisée. Il fait référence à un oracle reçu par les Achéens à Ténédos selon lequel la chute de Troie aurait lieu après la querelle entre les meilleurs des Achéens. Le chant de Démodocos (*Od.* VIII 73-82) fait en effet allusion à la joie d'Agamemnon lors de la querelle entre Achille et Ulysse, alors qu'il repense à la prophétie d'Apollon. Cette hypothèse est séduisante, d'autant que notre étude sur la divination homérique nous a permis de montrer l'importance de l'étape de la réalisation, généralement marquée par le verbe *τελείν*.

223 Scholie bI, BASSETT 1922, SCHADEWALDT 1938, KIRK 1985.

224 Fragment 1 Allen.

225 Scholie A, KULLMANN 1960. NAGY 2010 p.121-125

226 Pierre Judet de La Combe, reprenant l'analyse de la colère faite par Muellner (MUELLNER 1996), a toutefois montré que la *ménis* appelle un retour à l'ordre, et qu'ainsi le thème de la colère est bien celui traité dans l'ensemble de l'*Iliade*, qui prend fin après avoir chanté les morts de Patrocle et d'Hector qui sont toutes deux conséquences de la colère d'Achille (JUDET DE LA COMBE 2013).

227 WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1920, repris par EDWARDS 1987.

228 ROUSSEAU 1995 p.557.

229 STRAUSS CLAY 1999.

Pierre Judet de La Combe a montré qu'un des points cruciaux de ce proème est l'articulation entre le premier mot, μήνιν, et la conséquence de cette colère d'une part et d'autre part la volonté de Zeus²³⁰. Il met en évidence le fait que les premiers vers de l'*Iliade* n'ont pas un contenu narratif, ils ne font pas partie de « l'ordre du récit »²³¹ et l'écart entre l'image des cadavres sans sépultures et les morts chantées ensuite dans l'*Iliade* a une visée réflexive : il s'agit en fait d'interroger l'articulation entre la colère destructrice d'Achille et la volonté de Zeus. En d'autres termes, comment Zeus peut-il vouloir – et non seulement consentir à, ce qui serait déjà beaucoup – la colère d'Achille ? : « Le récit est préparé par la présence de deux instances non narratives qui entretiennent une relation de tension maximale entre elles, la déviance individuelle, humaine mais de force divine, et l'ordre divin »²³². C'est l'interprétation des événements sur le point d'être chantés qui est ainsi mis en question. Pour l'auteur, la volonté de Zeus donne un sens à la colère d'Achille, une cohérence à tous les événements qui vont suivre. Le récit se déploie alors pour « articuler les deux pôles contraires »²³³. C'est la notion de « crise » qui permet de rendre compte de la tension entre la colère d'Achille et la volonté de Zeus.

L'élément déterminant est que l'*Iliade* est construite tout entière sur cette tension entre un agent humain et un agent humain, ou plus exactement entre agents humains et agents divins : car Zeus et Achille ne sont pas seuls : dès le proème, Apollon et Agamemnon sont présentés comme les autres agents de cette crise, et, chronologiquement, τὰ πρῶτα, les premiers acteurs : la colère d'Apollon et celle d'Agamemnon précèdent celle d'Achille et la volonté de Zeus. Mais, la colère d'Apollon même n'est pas première. Elle est le résultat d'événements qui précèdent²³⁴. D'autre part, comme le souligne James Redfield, la colère d'Achille est personnifiée²³⁵ ; elle est même présentée comme le premier agent, étant le sujet du premier verbe d'action de l'épopée. Ainsi, nous suivons Pierre Judet de La Combe dans la mise en exergue de ces deux pôles déterminants que sont la volonté de Zeus et la colère d'Achille, mais pensons que le proème complexifie volontairement cette relation. À la question « comment » cela a-t-il pu arriver ? le proème ajoute « du fait de qui » ? Le rapport entre décisions et actions humaines et divines est ainsi mis en question dès l'ouverture du proème, mettant en avant la multiplicité des agents dans cette crise qu'est « la colère d'Achille ». Au niveau de l'action épique, la coagentivité est déjà problématisée dans

230 JUDET DE LA COMBE 2013.

231 JUDET DE LA COMBE 2013 p.343.

232 JUDET DE LA COMBE 2013 p.345.

233 JUDET DE LA COMBE 2013 p.350.

234 FRÄNKEL 1975 p.64 n.1 : « the chain of causes and effects begins before Apollo's intervention ».

235 Reprénant PAGLIARO 1963 p.5 n.6 : « It is, however, also an adjective applied exclusively in the *Iliad* and predominantly in the *Odyssey* [...] to persons. Four times in the *Odyssey* it is applied to objects, always with a touch of personification [...] So we can say that οἰλομένην personifies the *mēnis* [...] The personification is developed in the relative clause which follows » (REDFIELD 2001 p.463-464).

le proème, dans la mesure où, si la βουλή de Zeus peut apparaître comme un principe unificateur, c'est d'abord la colère d'Achille qui est le sujet grammatical. La décision de Zeus se déploie tout au long de l'*Iliade* et se caractérise par les diverses situations de coagentivité auxquelles le dieu doit faire face. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il ne s'agit pas seulement d'affirmer que Zeus doit négocier avec différents agents humains ou divins, ni même qu'il les manipule, comme tente de le démontrer Jim Marks au sujet de l'*Odyssée*²³⁶. Un homme comme un dieu peut contribuer à la réalisation de la βουλή de Zeus sans le savoir, les dieux eux-mêmes ne connaissant pas, ou seulement de manière incomplète, le contenu de cette βουλή. C'est pourquoi la notion de coagentivité, qui est pertinente pour caractériser les rapports entre l'àède, la déesse, Zeus et Apollon au début de la performance épique, peut également rendre compte du déploiement de la βουλή de Zeus. De même que héros et dieux, par leurs actions, permettent à cette βουλή de se réaliser, de même l'àède, en la chantant, la réalise et lui donne un contenu. L'auditeur ne connaîtra ce dernier qu'au fur et à mesure de la performance.

Il est également nécessaire de prendre pleinement en compte le fait que le contenu de cette βουλή ne soit pas déterminé. Pour l'auditeur, comme pour le lecteur d'aujourd'hui, la phrase semble sans doute aller de soi, tant que l'on ne s'y arrête pas. Il est plus prudent de dire qu'au seuil de l'*Iliade*, cette βουλή est encore sans contenu, seul son résultat, des cadavres sans sépulture, est évoqué. C'est seulement au fil du chant que le contenu et surtout les modalités de sa réalisation vont se préciser, dans des directions qui ne semblent pas toujours cohérentes, notamment avec des effets d'annonce contradictoires, tels que les a étudiés Morrison²³⁷. Gregory Nagy a fait remarquer que le thème de la décision de Zeus est souvent convoqué dans les proèmes aédiques²³⁸ : ainsi, le début du premier chant de Démodocos mentionne ce motif²³⁹. Dans ce passage les βουλαί, au pluriel, de Zeus sont toutefois associées à un contenu : le début des maux pour les Troyens et pour les Achéens. Cependant, comme dans le début de l'*Iliade*, l'expression πῆματος ἀρχή // Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι²⁴⁰ n'a pas de contenu précis et reste peu descriptive.

236 MARKS 2008 chapitre 2. Notons également qu'il fait de Poséidon et Athéna des « dieux subordonnés » à Zeus, p. 36. p.37 : « The perspective of Zeus [...] transcends the aim of either gods »

237 MORRISON 1992 montre que la position de surplomb dont jouissent les auditeurs vis-à-vis de l'enchaînement des événements de l'épopée et qui les place sur un plan d'égalité avec les dieux est régulièrement mise à mal par de fausses annonces et de fausses prédictions qui viennent troubler son horizon d'attente.

238 NAGY 2009 chapitre 5 §243.

239 *Od.* VIII 82.

240 *Od.* VIII 81-82.

Les enquêtes consacrées à l'identification de cette βουλή sont nombreuses, et il semble important, pour tenter de déterminer ses contours, d'identifier comment elle est présentée dans le proème, c'est-à-dire sous l'angle de sa réalisation. Le verbe ἐτελείτο doit retenir notre attention. Si la traduction la plus répandue de τελεῖν est « accomplir », une des significations données par le Liddel-Scott est « perform ». Il s'agit précisément du sens dans lequel nous parlons de performance poétique, qui n'est pas pensée comme une simple représentation mais une action. L'acte de τελεῖν correspond au fait de rendre une chose effective c'est-à-dire à la fois réelle et efficace, la faire passer de la puissance à l'acte. C'est le verbe que l'on utilise pour l'accomplissement d'un rite (*Il.* XXIV 60 : τελεῖν τάφον, *Od.* IV 7 : ἐκτελεῖν γάμον)²⁴¹. Or ce verbe est très souvent lié à la profération d'une parole. Ainsi le retrouve-t-on à de nombreuses reprises associé aux substantifs ἔπος et μῦθος ainsi qu'aux verbes λέγω, ἀγορεύω²⁴². Un passage en revue des emplois de ce verbe montre qu'il est très souvent lié à une parole qui a été prononcée et qui est entrée en réalisation. On ne relève généralement d'expression explicite de postériorité entre la profération de la parole et l'étape de la réalisation, les deux étant généralement coordonnés, indiquant une simultanéité. La réalité décrite par les mots prononcés est posée comme existant dès lors que les mots ont été prononcés. Il s'agit en fait d'une réalité qui ne préexiste pas à sa profération mais qui en est la conséquence. C'est la dimension performative du langage qui s'affirme et s'expose. Si l'on applique ce schéma à la première occurrence de τελεῖν, il faut mettre l'idée de la réalisation de la décision de Zeus en rapport avec le chant de l'aède et de la Muse. On pourrait alors gloser : « la colère, chante-la, et ce qu'avait décidé Zeus existait ». Une telle formule permettrait alors d'établir une équivalence entre la décision de Zeus et la colère d'Achille. L'autre schéma que l'on trouve, généralement avec la formule σοὶ δ' ἐγὼ ἐξερῶ ὡς καὶ τετελεσμένον ἔσται²⁴³ pourrait être glosé comme suit : « je vais te le dire, et cela va exister », c'est-à-dire que le contenu des paroles vient immédiatement après l'annonce de leur exécution. Le verbe désignerait ainsi la mise à exécution d'une parole plutôt que la réalisation d'un projet : « et la volonté de Zeus était mise à exécution ».

L'emploi de l'imparfait est à prendre en compte également. Il est défini par Chantraine comme « transport[ant] dans le passé le contenu du thème du présent. Il exprime donc en principe la durée et le développement de l'action »²⁴⁴. Contrairement, donc, à la majorité des emplois du verbe τελεῖν dans l'épopée, ce n'est pas le résultat de l'action qui est envisagé mais

241 Comme le rappellent YATROMANOLAKIS et ROILLOS 2004 p.5.

242 *Il.* I 108, I 204, I 212, I 388, II 257, II 330, VIII 286, VIII 401, VIII 415, VIII 454, IX 309-310, X 303, XIII 377, XIV 44, XXIII 410, XXIII 673, *Od.* II 187, II 272, III 226, XIV 160, XV 536, XVI 440, XVII 153, XVII 229, XVIII 82, XIX 305, XIX 309, XIX 487, XX 236, XXI 337.

243 *Il.* I 212, II 257, VIII 286, 401, XXII 672, *Od.* II 187, XVII 229, XVIII 82, XXI 337.

244 *GH* II p.191 §283.

bien son déroulement, les étapes de cette réalisation²⁴⁵. Jenny Strauss Clay propose d'interpréter l'usage de ce temps comme la marque du fait que cette volonté, tout en se déployant au cours de l'*Iliade*, ne verra son plein accomplissement qu'au-delà des bornes du poème. Elle traduit « was in the course of being accomplished »²⁴⁶. Nous pensons plutôt que c'est précisément sur le temps de poème que se réalise la volonté de Zeus. La réalisation de cette βουλή se confond avec le déploiement de la performance. En effet, la présence d'un imparfait ne doit toutefois pas conduire à l'idée que cette réalisation est sans lien aucun avec le présent de la performance. Au contraire, la décision de Zeus ne prend un contenu que parce qu'elle se réalise au moment de la performance. L'usage de l'imparfait ne va pas à l'encontre d'une telle interprétation : « un procès qui est encore vrai dans le présent peut s'exprimer à l'imparfait lorsqu'on découvre qu'il a son origine dans le passé »²⁴⁷.

Il faut enfin nous interroger sur la voix de ce verbe. Toujours d'après le LSJ, il s'agirait plutôt d'un passif, mais rien ne nous permet de rendre compte de cette interprétation. En réalité, Chantraine souligne le fait que « lorsqu'on envisage les données homériques on constate que la distinction entre moyen intransitif et passif est souvent malaisée à marquer »²⁴⁸. Il mentionne précisément à cette occasion le cinquième vers du premier chant de l'*Iliade*. Le moyen est la marque, toujours d'après Chantraine, d'une implication particulière du sujet, comme « lieu du procès »²⁴⁹, ce qui permet de traduire des verbes grecs au moyen par une forme de réfléchi en français²⁵⁰ : « se réalisait ». Mais le choix de la voix passive nous paraît plus satisfaisante en ce qu'elle passe sous silence le ou les agents de cette réalisation. Or ce motif nous semble caractéristique du début de l'*Iliade*. L'idée est que la volonté – ou la décision de Zeus – passait au mode de l'accompli sous l'effet d'un agent extérieur, un agent différent de Zeus, que l'on pourrait identifier comme étant l'àède ou, plus exactement, l'àède assisté de la déesse du point de vue de la performance, mais aussi des agents humains et divins, du point de vue de l'action épique.

De fait, la βουλή de Zeus, à laquelle nous avons vu que nous ne pouvons assigner sans ambiguïté un contenu à ce moment de la performance épique va prendre un contenu et se réaliser, devenir effective au cours du chant de l'àède. Le poème entre dans la complexité de sa réalisation, montrant tous les agents, visibles et invisibles qui entrent en jeu. Entre la décision et sa réalisation, le poème se déploie dans tout son épaisseur temporelle. La réalisation de la volonté divine est un processus, comme le dit l'imparfait, dont la

245 On trouve également un imparfait dans le récit de Phénix, qui mentionne également une réalisation divine : *Il.* IX 456, θεοὶ δ' ἐτέλειον ἐπαράς.

246 STRAUSS CLAY 1999.

247 CHANTRAINE 1981 p.192 §284.

248 CHANTRAINE 1981 p.180 §266.

249 CHANTRAINE 1981 p.175 §261.

250 CHANTRAINE 1981 p.178 §264.

performance épique permet de faire l'expérience. C'est par la collaboration de la Muse et du poète que les dieux existent pour les hommes. Le rituel qu'est la performance épique donne une réalité à leurs actes et à leurs décisions.

La fin de l'article de Michel Cartry insiste sur le fait que la procédure divinatoire et les questions posées à l'oracle permettent de marquer le rituel du sceau de l'unicité. Tant que ces questions n'ont pas reçu de réponse, nul ne sait quelle forme prendra le rite : « L'obligation faite au devin de régler sur des figures aléatoires la mise en scène d'un rituel a pour effet de rendre unique chaque célébration d'un même rite. Elle investit, en outre, le devin d'une fonction qui consiste à faire entrer dans le manque ce que l'aléatoire n'a pas retenu. À la notion de rituel est fréquemment associée l'image d'une conduite qui, en multipliant les précautions destinées à conjurer un risque, encombre l'espace de gestes innombrables donnant l'impression "d'actes surajoutés". Mais cette inflation au niveau du "faire" masque à la vue l'efficacité du rite. "Par mes prescriptions minutieuses, je t'ai fait croire que, dans le rite qu'on fait pour toi, rien ne manque ; mais je t'ai en même temps donné le moyen de voir qu'en chacune de mes prescriptions le manque était inscrit", semble dire le devin à l'agent du rite »²⁵¹. Ainsi la question n'est pas résolue par le choix du « thème » qu'est la colère d'Achille, préférentiellement à un autre qui pourrait être, par exemple, la mort d'Achille ou la prise de Troie.

Dans les premiers vers de l'épopée, le fait que le poète choisisse la colère d'Achille plutôt que sa mort, par exemple, ne suffit pas à déterminer le contenu du poème, ni celui de la décision de Zeus. Ce thème contient en effet, parmi d'autres récits possibles, les malheurs des Achéens mais aussi les morts sans sépultures. Or ce dernier motif ne sera pas exploité dans l'épopée. Le poème seul donne un sens au passé épique, en l'inscrivant dans le *hic et nunc* de la performance. En ce sens, la performance poétique et la volonté de Zeus sont concomitantes.

4.2.4 Quand Hermès faisait l'àède

Dans *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, pour éclairer la fonction de l'àède, Marcel Detienne convoque la figure d'Hermès chanteur que l'on trouve dans l'*Hymne homérique*. L'auteur rappelle en effet la double fonction du poète : célébrer les Immortels et célébrer les exploits des hommes vaillants et pour cette première fonction il se réfère à l'*Hymne homérique* à Hermès : « quand Hermès joue au poète inspiré qui sait avec art et savoir tirer de la lyre des sons harmonieux, loin de prononcer des paroles "vaines, inutiles", il

²⁵¹ CARTRY 2010 p.44.

“réalise”²⁵² les dieux immortels et la Terre ténébreuse. Par la puissance de son verbe poétique, il institue les puissances du monde invisible, il déroule la longue théorie des dieux selon leur rang, leur “honneur” respectif. La louange poétique suppose une réalité du même ordre ; la parole est même ici une chose vivante, une réalité naturelle qui pousse, qui grandit ; avec elle, c’est l’homme louangé qui grandit »²⁵³.

Arrêtons-nous un instant sur ce passage que Marcel Detienne présente comme le modèle de la performance aédique sans toutefois appliquer les conclusions de son analyse aux textes qui nous sont parvenus et que nous considérons comme liés à une performance aédique : les épopées homériques. Le jeune Hermès, après avoir donné la lyre à Apollon, se met lui-même à jouer de la cithare puis s’accompagne par le chant (*Hymne homérique à Hermès 425-433*) :

τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων
 γηρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δὲ οἱ ἔσπετο φωνή,
κράινων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν
 ὡς τὰ πρῶτα γέγοντο καὶ ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος.
 Μνημοσύνην μὲν πρῶτα θεῶν ἐγέραιρεν ἀοιδῆ
 μητέρα Μουσῶν, ἢ γὰρ λάχε Μαιάδος υἱόν·
 τοὺς δὲ κατὰ πρέσβιν τε καὶ ὡς γεγάασιν ἕκαστος
 ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαδὸς υἱὸς
 πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, ἐπωλένιον κιθαρίζων.

Bientôt, tout en s’accompagnant de la cithare, avec un son aigu,
 il chantait en prélude, une voix aimable suivit,
 il accomplit les dieux immortels et la terre ténébreuse,
 comment, au début, ils naquirent et comment chacun reçut son lot.
 C’est Mnémosyne que d’abord il célébra parmi les dieux, de son chant,
 la mère des Muses, c’est à elle que le fils de Maia était lié.
 Puis en fonction de l’ancienneté de chacun et de comment il était né,
 il célébrait les dieux immortels, le brillant fils de Zeus,
 disant tout avec ordre, et jouant avec la cithare qu’il tenait sur son bras.

Le verbe qui nous intéresse ici et qui pourrait peut-être être mis en parallèle avec

²⁵² *κράινων ἀθανάτους τε θεοὺς*, *Hymne homérique à Hermès 427*.

²⁵³ DETIENNE 1995 p.100.

τελεῖν²⁵⁴, même si ces deux mots sont généralement traduits de manière très différente, est κραίνειν. Dominique Jaillard propose une interprétation de ce terme qui qualifie à la fois les actions d'Apollon et celles d'Hermès : « réaliser » et sanctionner²⁵⁵. Ce verbe est souvent traduit de manière faible dans ce passage par « célébrer »²⁵⁶ qui correspond en fait davantage au verbe γεραίρω qu'on trouve au vers 429. Mais Jaillard, suivant les analyses de Detienne et d'abord de Benveniste s'attache à redonner à ce verbe son sens plein, celui de « sanction d'accomplissement ». Il s'éloigne toutefois de l'argument de Marcel Detienne en ce qu'il établit un parallèle non pas entre la figure d'Hermès et celle de l'aède mais plutôt avec les Muses de la *Théogonie*. Dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Benveniste consacre en effet un chapitre entier à ce verbe²⁵⁷. Le sommaire résume son argumentation : « *Sommaire.* - Gr. *Krainein* se dit de la divinité qui sanctionne (d'un signe de tête *krainō* est dérivé du nom de la tête *kára*) et, par imitation de l'autorité divine, du roi qui donne force exécutoire à un projet, une proposition – mais sans l'exécuter lui-même. *Krainō* apparaît donc comme l'expression spécifique de l'acte d'autorité – divine à l'origine, puis royale, et même susceptible d'autres extensions précisées par les contextes – qui permet à une parole de se réaliser en acte »²⁵⁸. Dans le cas de l'Hymne homérique qui nous intéresse, le sens proposé est que le dieu « par son chant, « promet à l'existence » les dieux »²⁵⁹.

Ce que le proème de l'*Iliade* nous donne à voir, avec la coagentivité de l'aède et de la Muse, pourrait être compris comme un dédoublement de la figure d'Hermès aède. Les deux instances de la parole, poète et Muse, sont ici conjointement instauratrices de la réalité chantée. L'aède, par son chant, donne un contenu à la βουλή de Zeus qui n'est encore qu'une

254 On trouve ces deux verbes associés dans un discours d'Achille : ἤ περ δὴ κρανέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται *Il.* IX 310.

255 JAILLARD 2007 : « un même pouvoir de “réaliser” et de sanctionner (*krainein*) circule d'un dieu à l'autre » p. 18.

256 Voir par exemple la traduction de Jean Humbert aux CUF : « et célébra les dieux immortels ». Voir également le récent commentaire de Richardson qui considère que l'idée de réalisation est trop extrême. Il traduit « honouring », s'appuyant sur la glose d'Hésychius (τιμᾶν), tout en reconnaissant la difficulté de cette interprétation : « The verb does not seem to be used in exactly this sense elsewhere, but in some of its Homeric uses it could be interpreted as “give due honor to” as well as “accomplish”, e.g. *Il.* I.41, 504, τὸδε μοι κρήνην ἐέλδωρ », RICHARDSON 2010 p.206-207. Carlo Brillante cherche à articuler les deux facettes de ce verbe et propose une interprétation qui, tout en conférant à κραίνω un sens fort, ne fait pas d'Hermès un demiurge : « L'intervento della parola permette la costituzione definitiva del cosmo. Da un lato il canto celebra ciò che ha una propria esistenza e merita che se ne diffonda la fama ; dall'altro, con l'azione che gli è propria, contribuisce al suo passaggio definitivo nel mondo reale. Esso svolge quindi una duplice funzione : da un lato “celebra” il nuovo ordine fissandone le norme per tutto il tempo futuro ; dall' altro, attraverso la parola, ne diffonde la fama nel tempo e nello spazio [...] Il nuovo ordine sarà al tempo stesso riconoscibile ed efficace e sarà efficace proprio in quanto riconoscibile. In tal senso il canto divino svolge una funzione sanzinatoria : rappresenta il momento finale, l'indispensabile perfezionamento di un processo che ha le sue premesse nel pensiero di Zeus » (BRILLANTE 2006 p.29-30).

257 BENVENISTE 1969 II, chapitre 4, p.35-42.

258 BENVENISTE 1969 II p.35.

259 BENVENISTE 1969 II p.40. Voir aussi BRILLANTE 2006 p.29 : « κραίνω [...] vale piuttosto “realizzare, portare a compimento”. Come affermava Benveniste, le cose – ma potremmo meglio dire gli eventi e tutto ciò che appartiene al mondo reale – prendono origine dal canto ».

puissance sans contenu, et, puisque ce chant est divin, il est réalisée en même temps que proféré. La parole de l'aède a une puissance réalisatrice. Pour reprendre Benveniste, alors que « le dieu donne existence à ce qui autrement ne serait que parole »²⁶⁰, ici la parole rendue à l'existence par le fait qu'elle est produite par l'aède et la déesse donne elle-même existence à la volonté de Zeus, tout comme Hermès avait donné existence, par son chant, aux dieux eux-mêmes.

La figure d'Hermès comme premier aède est importante pour la compréhension du proème de l'*Iliade* en ce que sa naissance est associée à la réalisation de la pensée de Zeus. Dominique Jaillard relève la correspondance entre les deux passages : « Au moment où Hermès est sur le point de naître, « la pensée du grand Zeus s'accomplit », *μεγάλοιο Διὸς νόος ἐξετελείτο*²⁶¹. L'expression est équivalente à *Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή*, « et le dessein de Zeus allait s'accomplissant ». *Noos, boulè*, c'est toute la *métis* du dieu souverain qui est à l'œuvre. »²⁶². Ainsi, il est nécessaire de suivre jusqu'au bout les implications de la démonstration de Marcel Detienne, sans y appliquer une quelconque laïcisation qui conduirait à rendre trop étanche la frontière entre sphère humaine et sphère divine. Il ne faut pas seulement comparer Hermès aux poètes lyriques qui chantent et produisent la gloire des hommes, mais également à l'aède épique. Celui-ci chante les hommes, mais aussi les dieux, et de ce fait sanctionne les actions divines aussi bien qu'humaines. La parole de l'aède permet, au moment de la performance, à la *βουλή* de Zeus de se réaliser et d'acquérir un contenu.

4.2.5 Le meilleur des proèmes

Le proème de l'*Iliade* qui nous est parvenu par la tradition manuscrite et qui est toujours choisi dans les éditions modernes se caractérise ainsi par l'importance qu'il donne à la collaboration entre agents humains et agents divins. En effet, les proèmes alternatifs de l'*Iliade*²⁶³, mentionnés par les scholies, ne suivent pas le même schéma de coagentivité affirmé dans les premiers vers de l'*Iliade* et une étude contrastive permet de souligner clairement sa particularité²⁶⁴.

²⁶⁰ BENVENISTE 1969 II p.42.

²⁶¹ *Hymne homérique à Hermès* 10.

²⁶² JAILLARD 2007 p.40.

²⁶³ Sur ces variantes voir WILAMOWITZ 1929 et WEST 2003.

²⁶⁴ Gregory Nagy consacre un développement aux proèmes hymniques (NAGY 2010 p.103-127) et en particulier aux différents proèmes de l'*Iliade* (NAGY 2010 p.109-III). D'après Nagy, le sujet hymnique correspond à l'instance divine dont dépend l'inspiration de l'aède. Il peut donc s'agir des Muses ou d'Apollon, dans un premier temps, mais en dernier lieu c'est toujours de Zeus que le poète dépend. Les Muses et Apollon ne font donc que représenter l'autorité de Zeus qui est mentionné plus loin. Ainsi dans les proèmes de l'*Iliade* on trouve toujours mentionné Zeus.

Le proème dit d'Apellicon, considéré comme une version plus ancienne, a une structure qui est proche des débuts des hymnes :

Μούσας αείδω και Απόλλωνα κλυτότοξον

Je chante les Muses et Apollon célèbre pour son arc

Il se caractérise par un verbe à la première personne, et deux objets à l'accusatif qui correspondent aux divinités qui sont le sujet du chant mais qui sont également les divinités liées à la pratique poétique. Toutefois ce premier vers alternatif n'est pas aussi banal qu'il pourrait en avoir l'air : en effet une grande partie des Hymnes homériques sont construits sur ce schéma²⁶⁵. Il correspond à la première catégorie de la typologie établie par Claude Calame. Néanmoins, dans la quasi-totalité d'entre eux, il n'y a qu'un objet du chant, le dieu dont on dit précisément qu'il est à la fois le sujet et le destinataire de l'hymne, « le thème du développement narratif du poème »²⁶⁶. Ici, on peut dire qu'Apollon est une figure majeure de l'*Iliade*, en tant que c'est sa colère qui met en branle l'intrigue de l'*Iliade* car elle est à l'origine de la colère d'Achille, et qu'il est présent et actif dans les affaires humaines jusque dans les soins qu'il porte au cadavre d'Hector. Les Muses, en revanche, ne sont en rien le thème du poème. Ce collectif, qui s'oppose au singulier θεά, apparaîtra de nouveau au chant II de l'*Iliade*, juste avant le Catalogue des Vaisseaux²⁶⁷. Dans ce passage comme dans les autres qui lui sont identiques²⁶⁸, c'est bien en tant qu'instances coagentes du discours qu'elles sont mentionnées et non en tant que sujet de l'action du poème. Elles n'apparaissent comme personnages, sujets d'une action, qu'à la fin du chant I où elles sont présentées en train de chanter des chants alternés, précisément en accompagnant la cithare d'Apollon pour réjouir les Olympiens (*Il.* I 601-604), ainsi qu'au chant II lors de l'épisode de Thamyris, mais qui n'est pas un épisode de la geste iliadique et est ici seulement mentionné en quelques vers (*Il.* II 594-600). Ainsi ce proème d'Apellicon met en rapport deux instances divines qui ont un rôle bien différent dans le poème. Chacune est un agent déterminant dans la performance : sans Apollon et sans les Muses il n'y aurait pas de performance iliadique. On peut donc bien à nouveau ici parler de coagentivité, mais ces deux agents sont clairement distingués de l'agent humain qu'est le poète.

265 À Déméter 1 et 2, à Hermès 2, à Aphrodite 2 et 3, à Dionysos 2, à Artémis 2, à Héra, à Héraclès, à Asclépios, à Poséidon, à Zeus, à Athéna 1 et 2, à la Terre.

266 CALAME 2000 p.60.

267 *Il.* II 484-493. Le vers II 484 correspond en outre parfaitement au premier vers du deuxième proème alternatif sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

268 *Il.* XI 218, XIV 508, XVI 112.

Il existe un hymne qui met sur le même plan les Muses et Apollon, ainsi que Zeus. C'est précisément le court hymne désigné comme l'*Hymne homérique aux Muses* ou *aux Muses et à Apollon* :

Μουσάων ἄρχωμαι Ἀπόλλωνός τε Διός τε·
 ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κιθαρισταί,
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ἄλβιος ὄν τινα Μοῦσαι
 φίλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ·
 χαίρετε τέκνα Διὸς καὶ ἐμὴν τιμήσατ' ἀοιδήν·
 αὐτὰρ ἐγὼν ὑμέων τε καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς.

Commençons par les Muses et Apollon et Zeus :
 Car c'est grâce aux Muses et à l'archer Apollon
 qu'il existe des aèdes sur terre et des chanteurs de cithare,
 et grâce à Zeus des rois. Il est heureux celui que les Muses
 aiment. Douce est la voix qui coule de sa bouche.
 Salut, filles de Zeus ! Honorez mon chant.
 Et moi je me souviendrai de vous dans un autre chant.

On pourrait expliquer le lien fait entre Apollon et les Muses dans le proème d'Apellicon par les premiers vers de cet hymne qui soulignent le rôle déterminant de ces divinités pour l'activité poétique. Il s'agit de la même association qu'on trouve sur l'Olympe à la fin du premier chant de l'*Iliade* (*Il. I 601-604*) :

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα
 δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,
 οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
 Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῆ.

Ainsi alors pendant tout le jour et jusqu'au coucher du soleil,
 ils banquetèrent, et leur cœur ne manqua en rien d'un festin où tous
 avaient part égale,
 ni de la superbe cithare, que tenait Apollon,
 ni des Muses qui chantaient, s'alternant de leur belle voix.

Toutefois, le rôle crucial joué par Apollon dans le poème homérique rend peu probable l'hypothèse qu'il soit invoqué ici uniquement en tant que dieu cithariste et non pas également en tant qu'instance divine agissant dans l'action épique. On peut penser, comme le suggère Gregory Nagy, que cet hymne aux Muses, qui aurait pu être composé à partir des vers 94-97 de la *Théogonie*²⁶⁹ a pu ensuite inspirer une autre version des premiers vers de *Illiade*, aujourd'hui dite proème d'Apellicon. Cela permettrait d'expliquer cette étroite association entre Apollon et les Muses, malgré le rôle très différent qu'ils jouent au sein du poème.

L'autre proème, rapporté par Aristoxenos, varie davantage par rapport à celui rapporté par la tradition :

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι, Ὀλύμπια δωματ' ἔχουσαι
 ὅπως δὴ μῆνις τε χόλος θ' ἔλε Πηλείωνα
 Λήτους <τ' > ἀγλαόν υἷόν· ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθεῖς

Dîtes moi maintenant, Muses qui tenez demeure sur l'Olympe
 comment la colère et la rage ont pris le fils de Pélée
 et le brillant fils de Lété. Car enragé contre le roi...

Ce proème est plus court de six vers que celui qui est retenu dans toutes les éditions. Il correspond en fait à un vers formulaire qu'on trouve à quatre reprises dans *Illiade*²⁷⁰, suivi d'un vers qui au contraire n'est pas iliadique : on ne trouve jamais dans *Illiade* μῆνις et χόλος dans le même vers, alors qu'on le trouve deux fois dans *Hymne homérique à Déméter*²⁷¹, et l'un comme l'autre n'y sont jamais sujets du verbe αἰρέω. De même, si, dans *Illiade*, Apollon est parfois désigné seulement comme « le fils de Lété »²⁷², on ne trouve l'expression Λήτους τ' ἀγλαόν υἷόν, avec l'adjectif ἀγλαός que dans *Hymne homérique à Hermès*²⁷³. Il semble donc que ce proème, mêlant formulaire hymnique et formulaire épique, corresponde plutôt à une *lectio facilior* où la coagentivité n'est pas en question et semble même mise à distance avec l'attribution d'un part de la μῆνις à Apollon et d'autre part du χόλος à Achille.

Aussi, le proème qui a finalement été retenu est-il le plus original et, selon nous, le plus propre à rendre compte du contexte rituel de la performance poétique, non par des

269 NAGY 2010 p.106-107. L'auteur rappelle également qu'on retrouve une telle association au sujet de

Démocodoc : ἡ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἡ σέ γ' Ἀπόλλων (Od. VIII 488).

270 Il. II 484, XI 218, XIV 508, XVI 112. Voir *infra*.

271 v. 351 et 411.

272 Il. XIV 327, XVI 849.

273 v. 314.

références extra-discursives mais par une problématisation des enjeux du chant épique²⁷⁴.

4.2.6 Les retours des Muses

À cinq reprises dans l'*Iliade*, le poète réitère son appel à la Muses. Le premier de ces rappels, souvent présenté comme une « seconde invocation à la Muse » se distingue nettement des suivants. Il apparaît au chant II, juste avant le catalogue des vaisseaux, et permet de préciser un autre aspect du rapport entre l'instance divine et le chanteur (*Il.* II 484-493) :

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·
ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε **πάρεστέ** τε ἴστέ τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας

Maintenant dites-moi, Muses qui tenez demeure sur l'Olympe :
car vous, vous êtes des déesses, **vous êtes présentes**, et vous savez tout,
mais nous, nous n'entendons que du bruit et nous ne savons rien.
Qui étaient ceux qui dirigeaient et menaient les Danaens ?
Moi, je ne pourrais en rien dire la foule, ni les citer par leur nom,
Pas même si j'avais dix langues, si j'avais dix bouches,
une voix infrangible et un cœur de bronze en moi,
si les Muses de l'Olympe, filles de Zeus qui porte l'égide

²⁷⁴ L'analyse très précise et informée de Gregory Nagy sur ces différents proèmes, dans le chapitre 5 « Iliadic multiformities » de *Homer the Preclassic* que nous avons cité, ne nous semble pas tout à fait satisfaisante en tant qu'elle fait des différentes divinités présentes dans le proème les sujets des hymnes « hymnic subject », alors que nous nous intéressons à l'agentivité des instances divines dans la performance. S'il mobilise le thème de l'agentivité, ce n'est pas dans le contexte de la performance mais bien plutôt au sein de la narration épique : « As I said before, both the older and the newer *Iliad* attribute the events to the agency of Apollo, but the newer *Iliad* subsumes that divine agency under the ultimate divine agency represented by the Plan of Zeus, while the older *Iliad* does not ». D'autre part, l'analyse du déploiement de la Διὸς βουλή montre que l'idée de subsumer une agentivité à une autre n'est pas tout à fait satisfaisante, et que le concept de coagentivité rend mieux compte de la narration iliadique. Le but de Gregory Nagy dans ce chapitre est d'affirmer le lien intrinsèque entre l'hymne et l'épopée à époque ancienne (NAGY 2010 p.103-127).

ne rappelaient tous ceux qui sont venus sous Ilion.

Mais je dirai les chefs des navires et l'ensemble des navires.

Ces vers se distinguent des autres appels à la Muse en ce que la demande d'information est accompagnée d'une justification : la différence entre les Muses et les hommes rend nécessaire le recours aux déesses. Tout d'abord, ces vers invitent à mettre en rapport deux canaux sensoriels : la vue et l'ouïe. La première est l'apanage des Muses, tandis que la deuxième est ce qui revient aux hommes²⁷⁵. Si l'aède ne peut que parler du *kleos*, c'est à la fois parce qu'il ne sait pas et parce qu'il n'a pas vu. C'est sur le canal auditif seul que les hommes et en particulier le poète peut compter²⁷⁶. Or la voie auditive est précisément celle du poète qui se présente ainsi comme la seule source de connaissance humaine possible. Les Muses, au contraire, combinent la capacité de voir et d'avoir vu avec le lien qu'elles entretiennent avec la Mémoire, étant filles de Mnémosyne (μνησαίαθ'). L'interprétation du second verbe qui qualifie le mode d'existence des Muses, *πάρεστε*, est problématique : faut-il comprendre qu'elles sont présentes aux événements qu'elles peuvent ensuite chanter ou qu'elles sont aux côtés du poète ? Les deux solutions ne sont pas incompatibles²⁷⁷. Le fait que le verbe soit ici employé de manière absolue, sans complément de temps ni de lieu, invite à l'interpréter comme un présent de vérité générale. Le mode d'être des Muses est celui de la présence. Cette présence était déjà affirmée dès le proème, notamment, comme l'a montré James Redfield, par l'usage du générique *θεά*²⁷⁸. L'aède réaffirme ici la présence des instances divines. L'ambiguïté du verbe *πάρεστε* ou plutôt sa double valeur permet de mettre sur le même plan, le temps d'un vers, le moment de la performance épique et ses agents, poète et auditeurs, d'une part, et d'autre part le moment de l'action épique et ses agents que sont les héros. La Muse assiste à la performance épique de même qu'elle assiste à l'action héroïque. L'appel à la Muse permet ici la présentification de l'instance divine et fait se rejoindre les deux temporalités.

Cette jonction entre le passé héroïque et le présent aédique est soulignée par l'apparition d'un pronom personnel de première personne, *μοι*, utilisé par le poète pour se désigner²⁷⁹. Il s'agit de la première occurrence dans l'*Iliade* et il réapparaît par la suite à

275 Sur la thématique de la supériorité de la vue sur l'ouïe dans l'*Odyssée* voir STRAUSS CLAY 1983 p.12-19.

276 Pour Irene J. F. de Jong, il ne s'agit pas tant ici d'une opposition entre savoir et ignorance mais de différents degrés de connaissance. Toutefois l'écart est clairement affirmé, en fin de vers, entre ἴστέ τε πάντα et οὐδέ τι ἴδμεν (DE JONG 1989 p.51).

277 FORD 1992 p.61 « They [the Muses] are present, to the poet as he calls them and presumably present as spectators at the events of which he wishes to speak ».

278 Voir *supra*.

279 Même si, comme l'a souligné Claude Calame, l'impératif du premier vers de l'*Iliade* « présuppose la présence d'un *je* qui adresse l'injonction contenue dans la forme impérative » (CALAME 2000 p.38). Voir aussi FRONTISI-DUCROUX 1986 p.17-18.

chaque fois que le poète interpelle la Muse. Le poète se présente alors comme le destinataire de la parole de la Muse²⁸⁰. Mais il inclut aussitôt les destinataires humains de la performance que sont les auditeurs de l'épopée, en introduisant un pronom de première personne du pluriel, ἡμεῖς, en début de vers, qui répond au pronom ὑμεῖς qui ouvre le vers précédent. Contrairement à Françoise Frontisi et Sylvie Perceau, nous ne pensons pas qu'il puisse y avoir une ambiguïté sur l'interprétation de ce pronom²⁸¹. Le pronom ne saurait désigner l'ensemble des poètes, groupe qui n'est jamais mentionné dans l'*Iliade* ou l'*Odyssee*, mais bien l'ensemble des humains dont la faiblesse au regard des capacités divines est plusieurs fois affirmée dans les épopées homériques²⁸². Ce « nous » ne saurait donc non plus désigner spécifiquement les auditeurs de la performance même s'il les inclut. Il est donc vrai, comme l'observe Sylvie Perceau, que les auditeurs de la performance épique prennent ici corps pour la première fois²⁸³. Mais l'élément remarquable est que les Muses comme groupe et les auditeurs, en tant qu'être humains, auxquels s'associe donc le poète sont convoqués en même temps. Or cet appel aux Muses correspond au troisième modèle envisagé par Claude Calame, celui où « le *je* et le *tu* sont actualisés ensemble »²⁸⁴. Ici les Muses, le poète et l'auditoire sont actualisés ensemble. La confrontation entre Muse et poète qui caractérisait l'ouverture de l'*Iliade*, se double ici d'une mise en rapport entre les Muses et l'auditoire. La place privilégiée du poète n'a de sens que remise en perspective et considérée dans le cadre des rapports entre hommes et dieux. Un lien particulièrement fort s'instaure alors entre ces deux groupes. Ce lien ne doit pas uniquement être envisagé en termes narratologiques²⁸⁵ ou dialogiques²⁸⁶ mais également anthropologiques, dans le cadre rituel de la performance épique. Le poète ne se contente pas de donner la parole aux Muses, et d'affirmer son infériorité en demandant leur assistance, il les convoque, les rend présentes et instaure un lien entre elles et l'auditoire.

Enfin, il est remarquable que dans ce passage, tout comme dans trois des quatre autres appels aux Muses de l'*Iliade*, les Muses sont mentionnées comme des entités plurielles, ainsi

280 Kirk propose deux interprétations concurrentes du datif : « dites-le moi (=à moi) », et le poète pourra ensuite relayer l'information aux auditeurs ou « dites-le pour moi », c'est-à-dire à ma place, que Kirk glose « use me as your instrument ». Il conclut en affirmant que les deux constructions aboutissent au même sens, ce qui est plus que discutable (KIRK 1985 *ad loc.*). L'idée que le datif μοι est le moyen pour le poète de se présenter comme le porte-parole de la Muse n'est pas fondée et s'appuie uniquement sur l'interprétation qui peut être faite de cet appel aux Muses.

281 « Le référent de cette première personne du pluriel est imprécis : “nous, les poètes”, ou “nous, les humains” », FRONTISI-DUCROUX 1986 p.19 n.32, repris par PERCEAU 2002 p.159 n.25.

282 *Il.* XXII 176, *Od.* X 305-306.

283 L'àède ne se fait pas pour autant « simple auditeur » comme l'affirme Françoise Frontisi (FRONTISI-DUCROUX 1986 p.19), il ne se retrouve pas « fondu dans l'auditoire » (PERCEAU 2002 p.163)

284 CALAME 2000 p.62.

285 FRONTISI-DUCROUX 1986, CALAME 2000.

286 PERCEAU 2002.

qu'elles seront présentées dans la *Théogonie*²⁸⁷ et dans les épopées homériques quand elles ne sont pas destinataires du discours mais impliquées dans l'action²⁸⁸. Cette pluralité correspond à la fonction poétique. Elles représentent la connaissance de la totalité des actions et des agents. Le poète ne peut prétendre à une telle totalité, même par une hypothétique inflation et multiplication de ses capacités humaines. Un poète à dix bouches et dix langues ressemblerait bien plus à un monstre qu'à un dieu²⁸⁹. Si le poète ne peut être exhaustif en disant la foule et le nom des Danaens, la mention des Muses lui permet de dire la totalité, l'idée de totalité. C'est la raison pour laquelle dans l'*Iliade* les appels à la Muse sont liés à une diction catalogique²⁹⁰.

Si le morceau de bravoure qu'est le Catalogue des Vaisseaux est unique dans les épopées homériques, les autres occurrences qui sont rapprochées semblent l'esquisse d'un catalogue avec une question portant sur l'identité du premier acteur. Avant d'examiner les passages où l'àède semble demander une précision sur le déroulement des événements sur le champ de bataille, il convient d'analyser le deuxième appel aux Muses dans le catalogue des vaisseaux (*Il.* II 761-763) :

οὗτοι ἄρ' ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
 τίς τὰρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην σὺ μοι ἔννεπε Μοῦσα
 αὐτῶν ἠδ' ἵππων, οἳ ἄμ' Ἀτρεΐδῃσιν ἔποντο.

Tels étaient alors les chefs et les guides des Danaens.

Qui donc parmi eux était de loin **le meilleur**, toi, dis-le moi, Muse,
 parmi les hommes et les chevaux qui ensemble suivaient les Atrides.

Cet appel qui semble relancer le catalogue vient en réalité le clore. Le lien entre l'àède et la Muse, au singulier de nouveau, est alors renforcé par la proximité directe entre les deux pronoms personnels de deuxième et de première personne. Ainsi, le catalogue des vaisseaux est encadré par deux appels aux Muses. Ce deuxième appel signale un retour à l'action. La

287 *Théogonie* I, 25, 36, 52, 75, 93, 94, 96, 100, 114, 916, 966, 1022. On ne trouve à l'inverse aucune occurrence au singulier chez Hésiode.

288 *Il.* I 604, II 591-600, *Od.* XXIV 60-62.

289 Telle Scylla, avec ses six têtes (*Od.* XII 90). Aristarque rapproche d'ailleurs ce passage de *Od.* XII 78 : la roche où se terre Scylla est si lisse que même avec vingt jambes et vingt bras un mortel ne saurait y monter.

290 MINTON 1962, PERCEAU 2002 p.156-164. Sylvie Perceau considère qu'il existe un véritable dialogue entre les Muses et l'àède. Les déesses adressaient au poète une réponse que les auditeurs n'entendraient pas et celui-ci sélectionnerait alors, en les mettant en vers, les informations qu'il souhaite relayer (PERCEAU 2002 p.159-160). Il s'agit là d'un modèle communicationnel de la connaissance qui n'est pas satisfaisant comme nous l'avons vu dans le cadre de la divination et dont nous verrons dans le chapitre suivant qu'il n'est pas non plus opérant dans le cadre de la performance aédique.

liste qu'on attend n'aura pas lieu²⁹¹. C'est que dans les autres appels, la question que pose l'aède à la Muse ne relève plus de l'exhaustivité mais de l'identité et du rang. Il s'agit de savoir qui est le meilleur, ἄριστος, ou le premier, πρῶτος, et ainsi la réponse qui est attendue est brève. Pour Irene de Jong, l'appel aux Muses est un moyen pour l'auteur d'augmenter l'emphase qui est déjà mise en place par le superlatif²⁹².

Au chant XI de l'*Iliade*, on retrouve cet appel juste après l'intervention d'Iris qui transmet à Hector la mise en garde de Zeus d'attendre qu'Agamemnon soit blessé pour attaquer. La question porte alors sur l'identité du premier guerrier qui attaque l'Atride (*Il.* XI 218-220) :

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
 ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνονος ἀντίον ἦλθεν
 ἢ αὐτῶν Τρώων ἢ ἐκλειτῶν ἐπικούρων.

Dîtes-moi maintenant, Muses qui tenez demeure sur l'Olympe,
 qui alors **le premier** vint s'opposer à Agamemnon
 parmi les Troyens eux-mêmes, ou leurs illustres alliés.

Pierre Judet de La Combe, dans son commentaire, a souligné que l'attente était ici trompée par l'absence de catalogue²⁹³. Une rupture est créée, due au caractère imprévisible de la réponse divine. L'appel suivant intervient dans le contexte bien particulier de la *Dios Apaté* : sur l'instruction d'Héra, Hypnos a enjoint à Poséidon de prendre la tête des Achéens, celui-ci le fait, sans prendre une apparence humaine, mais l'armée danaenne ne manifeste une nette supériorité que quelques vers plus loin (*Il.* XIV 508-510) :

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
 ὅς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν
 ἦρατ', ἐπεὶ ῥ' ἔκλινε μάχην κλυτὸς ἐννοσίγαιος.

Dîtes-moi maintenant, Muses qui tenez demeure sur l'Olympe,
 qui alors **le premier** parmi les Achéens s'est emparé des dépouilles
 sanglantes,
 après que l'illustre ébranleur de la terre a fait pencher la bataille de leur

291 KIRK 1985 *ad loc.*

292 DE JONG 1989 p.50.

293 JUDET DE LA COMBE à paraître.

côté.

Comme les commentateurs l'ont signalé, la dernière occurrence voit une inflexion par rapport aux précédentes, dans la mesure où la question ne porte plus sur l'identité de l'acteur mais sur la manière dont les événements se sont déroulés (*Il.* XVI 112-113) :

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,
ὅπως δὴ πρῶτον πῦρ ἔμπεσε νηυσὶν Ἀχαιῶν.

Dîtes-moi maintenant, Muses qui tenez demeure sur l'Olympe,
comment **d'abord** le feu s'abattit sur les vaisseaux des Achéens.

Toutefois la réponse apportée concerne bien l'acteur principal de l'action, Hector (*Il.* XVI 114-115) :

Ἐκτωρ Αἴαντος δόρυ μείλιον ἄγχι παραστάς
πλήξ' ἄορι μεγάλῳ αἰχμῆς παρὰ καυλὸν ὀπισθεν

C'est Hector qui s'approche de la lance en frêne d'Ajax
et la frappe, à la hauteur de la souille, en arrière de la pointe.

La réponse ici ne peut prendre de forme catalogique puisqu'un seul bateau sera touché par les flamme, celui de Protésilas. Alors qu'il s'agit d'un point nodal de l'action où la promesse de Zeus à Thétis prend toute sa force, dans le même temps, l'action est immédiatement contrée par Patrocle²⁹⁴.

La structure interrogative caractéristique de ces appels à la Muse ou aux Muses qui fait porter l'attention sur l'agent de l'action avec l'usage du pronom τίς rappelle le proème de *Illiade*, qui comporte une question initiale, lançant la narration, portant sur l'identité du dieu qui a provoqué la colère dans le camp achéen²⁹⁵. Au contraire dans les trois passages cités, c'est sur un agent humain, en pleine action, que les appels aux Muses permettent de faire porter une focalisation particulière, pour reprendre les termes d'Irene de Jong. Mais dans le même temps, les actions décrites à ces occasions sont toujours caractérisées par le fait qu'elles sont guidées par un dieu. Alors qu'il s'agit explicitement d'Iris et de Poséidon dans les deux premiers cas, l'assaut donné aux vaisseaux par Hector et les troupes troyennes a été

²⁹⁴ Voir la traduction commentée de Pierre Judet de La Combe.

²⁹⁵ *Il.* I 8.

voulu par Zeus et est présenté comme le résultat de sa décision²⁹⁶. Le catalogue des vaisseaux même est marqué par l'intervention d'Athéna : en effet, le passage en revue des troupes a lieu alors que la fille de Zeus, agitant son égide, parcourt l'armée des Achéens pour l'encourager à donner l'assaut (*Il.* II 446-452). Ainsi l'hypothèse que l'aède fait appel à la Muse dans des moments cruciaux ou solennels, avancée par Minton, Janko et Kirk notamment²⁹⁷, n'est pas convaincante puisque de telles apostrophes n'apparaissent pas lors des épisodes-clés de l'épopée comme la mort de Patrocle, ou celle d'Hector, ou encore les excuses d'Agamemnon. En revanche ce sont toujours des passages où le poète passe de la mention d'un agent divin à un agent humain, changeant ainsi de focalisation dans la prise en compte de l'action. Irene de Jong utilisant l'étude de la focalisation pour rendre compte de ces scènes ne prend pas suffisamment en compte ce sur quoi la question posée par l'aède conduit la focalisation à se porter – à savoir tel ou tel héros. Elle montre que ces passages sont construits sur un changement de focalisation entre le poète et la Muse, entre l'agent humain et l'agent divin, ce qui est tout à fait justifié mais ne rend pas compte de l'ensemble de l'action²⁹⁸. De même que du point de vue du narrateur la focalisation passe de l'aède à la Muse, dans un mouvement inverse, du point de vue de l'action elle passe du dieu au héros humain. Notons que pour un tel changement de focalisation, fréquent dans l'*Iliade*, l'appel aux Muses ne revêt nullement un caractère systématique. En revanche, certains auteurs avancent qu'il faut également considérer comme des appels à la Muse toutes les questions présentées au discours direct par l'aède²⁹⁹. Mais on ne peut affirmer que de tels passages produisent le même effet que ceux où les Muses sont explicitement mentionnées. Et ce, d'autant moins que de telles questions peuvent également être formulées sous forme d'apostrophes à des héros épiques, avec une visée et un effet différents³⁰⁰.

Ces apostrophes à la Muse, qui toutes rappellent clairement la plus longue apostrophe du chant II dont elles reprennent le formulaire n'ont donc pas tant pour but de souligner la faiblesse du poète, que de rappeler la proximité entre monde humain et monde divin, proximité qui opère aussi bien sur la scène héroïque que dans le contexte de la performance aédique. Cette intrication entre agents humains et agents divins n'exclut pas l'auditoire. Les Muses en tant qu'ensemble viennent en aide au poète et à ses auditeurs dont les capacités

296 δάμνα μιν Ζηγός τε νόος (*Il.* XVI 103).

297 Minton relève une structure récurrente : moment de crise, combat, et défaite du héros, toujours achéen, sur lequel l'attention a été portée (MINTON 1960). Voir aussi WILLCOCK 1978 *ad* XI 218, KIRK 1985 *ad* II.484, JANKO 1991 *ad* XIV 508.

298 DE JONG 1989 p.45-53

299 MINTON 1960 p.304, JANKO 1991 *ad* XIV 508 (*Il.* V 703-704, VIII 273).

300 Ménélas et Patrocle sont interpellés à plusieurs reprises, respectivement en *Il.* IV 127, 146, VII 104, XIII 603, XVII 679, 702, XXIII 600 et *Il.* XVI 20, 584, 692-693, 744, 754, 787, 812, 843. Deux autres héros sont interpellés une fois seulement : Mélanippos (*Il.* XV 582) et Achille (*Il.* XX 2). Dans l'*Odyssee* le seul personnage ainsi interpellé est Eumée : *Od.* XIV 55, 165, 360, 442, 507, XV 325, XVI 60, 135, 464, XVII 272, 311, 380, 512, 579, XXII 194. Voir PARRY 1972.

sont limités par la condition humaine.

Il convient enfin d'examiner le proème de l'*Odyssée*, dernier appel à la la Muse du corpus épique archaïque, puisque l'*Odyssée*, contrairement à l'*Iliade*, n'en comporte aucun autre³⁰¹ (*Od.* I 1-10) :

ἄνδρα μοι ἔννεπε, **μοῦσα**, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν·
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
 ἀρνύμενος ἣν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
 ἀλλ' οὐδ' ὡς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
 αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο,
 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἡελίοιο
 ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
 τῶν ἀμόθεν γε, **θεά**, **θύγατερ Διός**, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

Dis-moi, **Muse**, l'homme aux nombreux tours, qui tant
 erra, après avoir pillé la citadelle sacrée de Troie.
 Il vit les cités de nombreux hommes et connut leur esprit,
 sur la mer il souffrit beaucoup en son cœur,
 pour préserver son âme et le retour de ses compagnons.
 Mais il ne sauva pas ses compagnons, quoiqu'il le désirât.
 Car c'est du fait de leur propre présomption qu'ils périrent,
 les idiots, les bœufs du Soleil d'En-Haut,
 ils les avaient mangés. Mais lui leur enleva le jour du retour.
 À partir d'une de ces actions, **Déesse, fille de Zeus**, dis-nous aussi.

Ce proème, comme l'ont montré notamment Bassett et Groningen, présente de nombreuses similarités structurelles avec celui de l'*Iliade*³⁰². Du point de vue narratologique, il s'en éloigne néanmoins en ce que la première personne y est présente dès les premiers vers, associée à la deuxième qu'est la Muse qui est nommée. Alors que dans l'*Iliade*, c'est une

³⁰¹ Minton propose d'expliquer cette différence entre les deux épopées par l'absence dans l'*Odyssée* du modèle crise-bataille-défaite qui caractérise les passages introduits par une « invocation » à la Muse dans l'*Iliade* (MINTON 1960). On peut aussi avancer l'hypothèse que dans l'*Odyssée*, l'attention est toujours centrée sur un seul agent humain, qu'il s'agisse d'Ulysse ou de Télémaque.

³⁰² BASSETT 1923, GRONINGEN 1946.

interrogation directe qui relançait l'interlocution et permettait de commencer le récit, le poète de l'*Odyssee* apostrophe une seconde fois la Muse, la désignant cette fois par le générique *θεά*³⁰³, sans préciser le point de départ du récit, mais en introduisant une première personne du pluriel, qui comme dans les passages iliadiques, actualise l'auditoire en même temps que la déesse. Le proème de l'*Odyssee* se distingue donc de celui de l'*Iliade*³⁰⁴. Centrée autour d'un unique agent humain – le seul dieu mentionné étant Hélios qui ne fait que réagir à l'outrage commis par les compagnons – l'action de l'Odyssee ne se déploie pas sur le même modèle que celle de l'*Iliade*. Néanmoins l'ouverture des deux épopées se caractérise par la présentification de l'instance divine qu'est la Muse, qui dès les premiers vers de l'*Iliade*, est mise en relation non seulement avec le poète mais avec l'ensemble des auditeurs.

La richesse de l'énonciation et des liens entre les différents agents vient caractériser les proèmes des épopées homériques. Carlo Severi souligne qu'une telle complexité est caractéristique de l'acte verbal en cadre rituel³⁰⁵. C'est bien ce cadre rituel et non seulement celui de la narration qu'il faut prendre en considération pour envisager la performance épique. En effet, l'étude des pratiques poétiques et divinatoires telles qu'elles sont présentées dans les épopées homériques permet de repenser la manière dont la relation peut s'instaurer entre hommes et dieux. Les hommes peuvent être à l'initiative d'une telle relation grâce à un acte verbal qui a pour vocation de dépasser le simple cadre de la communication. À l'instar d'une prière, à laquelle ces proèmes ont souvent été comparés, de tels actes de parole visent la réalisation d'un résultat concret qui sera l'objet de la collaboration entre hommes et dieux. Si les auteurs modernes ont rapproché ces proèmes des prières en en faisant des invocations, c'est sans doute parce qu'il est encore malaisé de concevoir qu'un acte poétique puisse être un acte religieux au sens plein. On a ainsi distingué la partie religieuse du poème de sa partie narrative. C'est la forme de l'hymne dit homérique qui permettait alors de faire le lien entre ces deux parties. En réalité, tout au long de la performance, l'épopée conserve sa dimension religieuse. Le lien avec les Muses et avec les dieux, pensé notamment sur le mode de la présence reste actif tout au long du poème qui doit ainsi être considéré comme une expérience religieuse à part entière. Une expérience dont la dimension collective sera explorée dans le chapitre suivant.

Plus généralement, les analyses des procédures poétiques et divinatoires de l'épopée

303 Cet usage de *θεά* lève toute équivoque possible sur l'identité de la déesse des premiers vers de l'*Iliade*. Elle confirme également l'hypothèse de James Redfield selon laquelle le générique est habituellement utilisé après que le nom propre a été mentionné une première fois (REDFIELD 1979 p.461).

304 Pietro Pucci considère qu'il se construit contre l'*Iliade* (PUCCI 1982). Nous ne développerons pas ici tous les enjeux, notamment thématiques, du proème de l'*Odyssee*. Sur ces enjeux et la bibliographie, voir PUCCI 1982 et STRAUSS CLAY 1983 Chapitre 1 « The beginning of the *Odyssey* » p.9-53.

305 SEVERI 2009 p.19-20.

permettent de repenser la parole comme mode d'agir et l'action comme le résultat complexe d'une somme d'agents et de procédures. Au même titre que les actions héroïques, les chants épiques sont des actes qui sont caractérisés par la multiplicité des agents qui concourent à leur réalisation. Ainsi, de même que le processus divinatoire, la performance poétique est aussi un moyen d'inscrire dans le monde la volonté divine. C'est de là que le poète tire sa légitimité³⁰⁶. Poètes et devins sont des figures qui ne sont pas seulement nécessaires à la communauté humaine : réglant « les rapports du visible et de l'invisible », pour reprendre l'expression de Michel Cartry, ils permettent aux dieux d'informer le monde.

³⁰⁶ D'où, par la suite, l'héroïsation des poètes.

Chapitre 5

Le chant, des dieux au public. Agentivité et performance

Après avoir étudié la manière dont l'aède se met en relation avec les instances divines au moment du proème dans le chapitre précédent, nous nous proposons d'explorer les mises en scène des aèdes dans les poèmes. Dans ce chapitre, c'est l'*Odyssee* qui sera davantage analysée que l'*Iliade*, non en raison d'une différence de « poétique » entre les deux épopées mais bien parce que le thème de l'*Odyssee* se prête davantage à l'étude des performances poétiques. En effet, si l'*Iliade* ne fait que mentionner un Thamyris déjà sans voix¹ et un Achille chanteur solitaire², auxquels il faut ajouter les aèdes anonymes qui chantent le thrène en l'honneur d'Hector³ et le jeune chanteur représenté sur le bouclier d'Achille⁴, l'*Odyssee* présente deux aèdes dont la relation avec les instances divines est mise en question par le poème même. Le proème de l'*Iliade* indique un type de collaboration particulier : le chant de l'aède permet de réaliser la volonté de Zeus, l'aède collabore avec la déesse et le début du poème est le lieu où des agentivités humaines et divines multiples viennent s'articuler. Celle-ci est confirmée dans l'*Odyssee* et l'étude de plusieurs passages nous permettra de montrer que la réussite de la performance aédique repose sur un partage d'agentivité réussi.

L'argument de ce chapitre se fonde sur l'idée que les performances de l'*Odyssee*, celles de Phémios et de Démodocos, ainsi que les discours qui sont tenus sur ces performances, peuvent nous éclairer sur les performances épiques réelles. Il ne s'agit pas de nier la part de fiction, de construction qui existe dans les scènes que nous étudions, mais nous pensons qu'il est possible de s'appuyer sur les représentations homériques pour comprendre la manière dont est pensée la performance poétique en Grèce archaïque. Le problème de la possible identification des aèdes

1 *Il.* II 591-600. Au sujet de Thamyris voir FORD 1992 p.96-99.

2 *Il.* IX 185-191 Sur ce passage, que nous n'étudierons pas car le héros n'y est pas présenté comme un véritable poète, en contact avec une instance divine, voir FRONTISI-DUCROUX 1986, HALLIWELL 2011 p.72-76. Pâris pris à partie par Ménélas est également présenté comme le possesseur d'une cithare (*Il.* III 54). Sur le bouclier, un aède est mentionné, dans un vers formulaire qui apparaît à deux reprises dans l'*Odyssee* : *τερπόμενοι μετὰ δὲ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδός*, « ils se réjouissaient, et auprès d'eux chantait le divin aède » (*Il.* XVIII 604, *Od.* IV 17, XIII 27) : l'aède du bouclier accompagne une plaisante scène de danse qui n'est pas sans rappeler les performances de Schérie. Les seuls véritables aèdes mentionnés dans la partie narrative de l'*Iliade* le sont à l'extrême fin, lors des funérailles d'Hector : plusieurs chanteurs ont l'initiative du thrène et du chant qui sont repris par les femmes avant qu'Andromaque, Hécube et Hélène ne fassent entendre leurs plaintes (*Il.* XXIV 720-721).

3 *Il.* XXIV 720-721.

4 *Il.* XVIII 569-571.

Démodocos et Phémios avec les chanteurs de poésie hexamétrique de l'époque archaïque est discuté, notamment autour de la question de l'accompagnement musical⁵ et de celle du type de poésie chanté par Démodocos. Bruno Gentili fait de la figure de Démodocos, qu'il associe étroitement à celle de Phémios, l'image de la phase « orale-aurale de la culture », et ainsi la plus ancienne représentation d'une activité poétique, et plus précisément de poésie épique⁶. Quant à Gregory Nagy, il considère Démodocos comme un poète cyclique, c'est-à-dire qui chanterait le cycle troyen du début à la fin et non un épisode particulier, comme c'est le cas dans *Illiade* et *Odyssée*, alors que le chant d'Ulysse correspondrait à une poétique de type homérique⁷. Toutefois le thème et l'accompagnement musical ne sont pas les seuls paramètres. Il faut également tenir compte du contexte de la performance. En effet Phémios et Démodocos sont des aèdes qui sont liés à un roi et à son domaine et chantent lors de banquets alors que *Illiade* et *Odyssée* étaient chantées lors de festivals. Mais nous avons vu dans le chapitre précédent que, par l'intermédiaire de leur proème, *Illiade* et *Odyssée* installent un contexte rituel particulier qui peut être comparé à celui suscité par les aèdes représentés dans *Odyssée*.

Ce chapitre adoptera une perspective fortement marquée par notre expérience anthropologique. Les pratiques poétiques en pays nuna s'inscrivent dans un cadre rituel particulier qui souligne le lien que les chanteurs entretiennent avec les puissances. Ce lien est complexe et ne peut se résoudre à une transmission qui ferait du chanteur le porte-parole d'une instance particulière. Très nombreux sont les agents impliqués dans cette relation rituelle, que ceux-ci fassent partie du monde visible – famille, chef de la terre, chef du village – ou invisible – puissance du territoire, génies de brousse, ancêtres⁸. Le rapport entre ces deux mondes peut être rendu visible par l'intermédiaire de gestes, de postures ou d'objets propres au contexte. De la même manière, l'auditoire a une place importante et est pleinement intégré dans la construction du lien entre les puissances et le chanteur.

5 MASLOV 2009 p.6 n.10 reprend les éléments de la discussion.

6 GENTILI 1984 p.19.

7 NAGY 2010 p.328-329.

8 Voir annexe 1.

5.1 Le paradoxe de l'autodidacte inspiré. Retour sur le cas de Phémios à partir de la notion de coagentivité

5.1.1 Plaidoyer pour un aède

L'aède d'Ithaque, Phémios, a fait couler beaucoup d'encre⁹. Davantage peut-être que celui des Phéaciens, mais aussi que l'aède qui chante l'*Iliade* et celui qui chante l'*Odyssée*. C'est en particulier la supplication qu'il adresse à Ulysse au chant XXII de l'*Odyssée* qui a été longuement commentée : comment comprendre que l'aède soit à la fois autodidacte et inspiré ? (*Od.* XXII 344-353) :

Γουνοῦμαι σ', Ὀδυσσεῦ· σὺ δὲ μ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον·
 αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν
 πέφνης, ὃς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν αἰίδω·
 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί· θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας
 παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι παραίδειν
 ὥς τε θεῶ· τῷ μὴ με λιλαίεο δειροτομήσαι.
 καὶ κεν Τηλέμαχος τάδε γ' εἶποι, σὸς φίλος υἱός,
 ὥς ἐγὼ οὐ τι ἐκῶν ἐς σὸν δόμον οὐδὲ χατίζων
 πωλεύμην μνηστῆρσιν ἀεισόμενος μετὰ δαΐτας,
 ἀλλὰ πολὺ πλέονες καὶ κρείσσονες ἦγον ἀνάγκη.

J'implore à tes genoux¹⁰, Ulysse, fais preuve de respect envers moi¹¹ et aie pitié de moi ;
 Pour toi , après, ce sera la douleur, si c'est un aède
 que tu tues, moi qui chante pour les dieux et pour les hommes.
 Je suis *autodidaktos*. Un dieu m'a dans mon cœur
 fait pousser des chants de toutes sortes. Et je semble chanter pour toi,
 semblable à un dieu¹². Donc quitte ta rage de me trancher la gorge.

9 À commencer par son nom, expressif, « celui qui répand la gloire », et son patronyme Terpiadès, fils de Terpias, « l'homme du plaisir » (*Od.* XXII 330). Pucci souligne que le mot « Terpiadès » peut être lu comme un patronyme, comme il est toujours interprété, mais aussi comme un adjectif (PUCCI 1995 p.270-271 n.15).

10 Le verbe ne semble en réalité pas suggérer la position du suppliant à terre mais le geste de supplication : le suppliant touche – ou entoure de ses bras – les genoux de celui à qui il s'adresse (GIORDANO 1999 p.23-26). Sur les gestes de supplication sur les vases grecs, voir la thèse de Marta Pedrina (PEDRINA 2005) et un article qui en présente les premières conclusions (PEDRINA 2006). D'après Onians l'importance des genoux dans les gestes de supplication est liée à leur lien avec la génération (ONIANS 1999 p.215-229).

11 Chez les Phéaciens Ulysse avait affirmé que les aèdes méritaient le respect (*aidōs*) (*Od.* VIII 480).

12 La phrase peut s'interpréter de deux manières différentes en fonction de la valeur que l'on donne à *ἔοικα* et du terme dont on fait dépendre la comparaison, *τοι* ou un *μοι* complément de *ἔοικα* sous-entendu :

Et Télémaque ton cher fils pourrait te le dire
 que ce n'est jamais de mon gré ni par besoin que je fréquentais ton palais,
 que je venais y chanter pour les prétendants lors des festins,
 mais comme ils étaient bien plus nombreux et plus forts, ils me faisaient
 venir par contrainte.

Ce passage s'inscrit dans la longue lignée des massacres du chant XXII, qu'il vient comme clore. En effet, après l'épreuve de l'arc au chant XXI, ouverte par le devin Leiodès et à laquelle tous les prétendants ont échoué, le chant XXII marque le début du massacre des prétendants (*Od.* XXII 1-307). Trois personnages, qui ne sont pas des prétendants mais ont été proches d'eux, à Ithaque, durant l'absence d'Ulysse, vont ensuite se succéder pour demander la clémence du héros : le devin Leiodès, l'aède Phémios et le héraut Médon. Les deux derniers sont épargnés, pour des raisons dont nous tenterons de rendre compte. Enfin, ce sont les servantes qui seront tuées sans pitié par Ulysse (*Od.* XXII 435-477). C'est dans ce contexte qu'intervient la supplique de Phémios, et nous tenterons de mettre en lumière les implications d'un tel contexte qui n'a que rarement été pris en compte.

En effet, ce passage a été largement commenté dans le but de déterminer la nature de l'inspiration aédique¹³. Il semble être le témoignage le plus précis, à l'époque archaïque, du lien qui unit l'aède à la divinité. Les autres indices sont ceux qui se trouvent dans les appels liminaires à la Muse que nous avons déjà étudiés et ceux qui concernent Démodocos. Les mentions du rapport de Démodocos à la divinité semblent se rapprocher des thèmes esquissés dans les appels à la Muse, nous y reviendrons. Les interprètes du passage odysseén y voient une oscillation entre deux pôles qui définiraient la pratique de l'aède : l'apprentissage humain et l'inspiration divine¹⁴. Cette oscillation est fonction du rapport perçu entre deux expressions qui semblent contradictoires : *αὐτοδίδακτος δ' εἰμί* d'une part, et *θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας // παντοίας ἐνέφυσεν* qui le suit immédiatement d'autre part. En effet, la première proposition est généralement comprise comme l'expression d'une autonomie de l'aède. Le terme *αὐτοδίδακτος* est un *hapax* chez Homère, ce qui rend son

« quand je te chante je semble chanter comme dieu » ou « en chantant pour toi il me semble que je chante pour un dieu ». Pietro Pucci propose : « je suis prêt à chanter devant toi aussi bien que devant un dieu » (PUCCI 1995 p.313-4). Il reprend en cela Munro dans sa traduction de 1901 (Oxford) qui discute aussi une autre possibilité « I seem in singing to you, to be singing to a god ». Je remercie Cléo Carastro pour sa suggestion de traduction qui permet de maintenir l'ambiguïté. Nous reviendrons sur l'intérêt qu'il y a à considérer ce vers dans son ambiguïté.

13 Il s'agit de répondre à la question qui donne son titre au chapitre II de *La déesse parole* « Comment savent ceux qui savent ? », DETIENNE et HAMONIC 1994 p.23-35.

14 Il est intéressant de remarquer que, pour l'apprentissage de la langue des dieux dans le Caucase, Charachidzé distingue deux cas de figure, l'un centré sur l'apprentissage et l'autre sur l'initiation, sans interroger les points de contact que les deux pourraient avoir. De Même Severi souligne l'existence d'une « distinction fondamentale » entre l'inné et l'acquis. Dans ce deuxième cas, l'accent est mis sur l'importance de la mémorisation (DETIENNE et HAMONIC 1994 p.23-26).

interprétation difficile. Il est souvent lu comme l'affirmation d'une indépendance, soit du point de vue de la divinité – auquel cas l'art de l'aède reposerait sur un savoir technique tout humain –, soit du point de vue d'un enseignement humain, soit, éventuellement, des deux points de vue, mais cette thèse semble moins fréquente¹⁵. Au contraire, la deuxième partie de la phrase est interprétée comme faisant référence à une action inspiratrice, voire initiatrice, de la déesse. Alors que ces deux affirmations semblent contradictoires, on a pu résoudre cette contradiction en affirmant que les deux opérations se déroulaient successivement¹⁶. C'est-à-dire que Phémios, après avoir reçu ses chants de la déesse, dans un contexte qui se rapprocherait de celui de l'initiation, serait ensuite seul responsable de leur exécution. Toutefois, supposer un contact uniquement ponctuel avec la divinité entre en contradiction avec les proèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* tels que nous les connaissons, qui commencent par un appel à la Muse et qui correspondent à l'intervention de la Muse mentionnée également lors des chants de Démodocos¹⁷. Ou alors la succession serait à comprendre comme l'enchaînement entre un élan initial donné par la Muse et l'intervention du poète appelé à « cultiver le chant »¹⁸. On a pu également avancer l'idée selon laquelle la déesse donnerait au poète la connaissance des faits, le thème de son chant tandis que ce qui ressortirait proprement à la compétence de l'aède serait la mise en vers à proprement parler¹⁹. Les deux éléments seraient ainsi différents mais complémentaires comme la forme et le fond. Il s'agit d'une thèse qui a longtemps prévalu et qui est reprise et explicitée notamment par Giuliana Lanata²⁰. C'est ainsi que la déesse donnerait au poète le thème ou le contenu de son chant tandis que ce dernier lui donnerait une forme. Ce thème ou ce contenu seraient alors désignés par le terme *οἶμαι*, qui ferait référence soit au sujet du chant²¹ soit au déroulement du chant, à sa trame narrative²². Dans les deux cas, c'est là que son affirmation d'être *autodidaktos* prendrait toute son importance : sa maîtrise formelle ne serait pas le résultat d'un apprentissage auprès d'un maître, c'est-à-dire d'un maître humain²³. L'affirmation de Phémios aurait donc pour but de rappeler que le chant aédique est composé d'un élément dit « irrationnel », l'inspiration, et d'une maîtrise technique propre à chaque aède. Non

15 *Lfgre* s.v. *αὐτοδίδακτος* : « spontan, ohne äußeren Anlaß » [« spontané, sans incitation extérieure »] ; « inborn talent » (WHEELER 2002 p.37).

16 FERNÁNDEZ GALLIANO 1992 *ad loc.*, ASSAËL 2001

17 *Od.* VIII 73 (*μοῦσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνήκεν αἰεδέμεναι κλέα ἀνδρῶν*) et 499 (*ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο*). L'idée d'un don ponctuel ou inaugural se trouve néanmoins également dans le cas de Démodocos, puisqu'il est d'abord présenté comme celui à qui la Muse a donné des biens et des mots. L'aoriste *δίδου* donne l'idée d'un don ponctuel même si ce don a toujours des conséquences dans le présent, dans la mesure où cécité et talent poétique sont son lot pour le reste de sa vie (*Od.* VIII 63-64).

18 PUCCI 1995 p.316.

19 DURANTE 1976 p.176-177.

20 LANATA 1963.

21 LANATA 1963 p.11.

22 PAGLIARO 1953, SETTI 1958.

23 LANATA 1963 p.14. WALSH 1984 p.12-13.

sans contradiction, Lanata avance également une autre hypothèse qui, laissant de côté la problématique affirmation « autodidactique » de l'aède d'Ithaque, fait tout simplement de l'aède le porte-parole de la divinité et le réceptacle de son chant²⁴. Le rôle de l'aède dans la performance aédique serait donc minimal, ce qui n'est pas sans rappeler ce que l'on a pu également dire des devins comme porte-parole de la divinité et dont nous avons montré les limites. Au contraire, pour Havelock, le concept de l'inspiration poétique qui est le nôtre n'a vu le jour qu'à partir du V^e siècle, au moment où la prose a pris le relais de la poésie comme vecteur des connaissances encyclopédiques tribales et que celle-ci a alors été considérée comme non rationnelle. C'est en fait une thèse popularisée par Platon²⁵ et qui ne lui préexiste que de peu qui détermine notre compréhension de l'inspiration poétique et entrave la lecture de passages comme celui que nous analysons. Il convient donc de penser différemment le lien entre l'aède et la divinité. Havelock considère qu'il est du même ordre que celui que n'importe quel héros peut avoir avec un dieu au moment où ce dernier lui insuffle courage ou frayeur. Ce qui compte pour Havelock est la dimension d'instruction : les Muses et Apollon ont un « savoir-faire » (« are "skilled" ») et instruisent l'aède de ce savoir-faire²⁶. Ainsi ce dont se prévaut Phémios serait surtout sa maîtrise technique particulière, qui lui permettrait de se distinguer parmi les autres aèdes : « a bard of superior craftsmanship could increase the effect and so make himself a more powerful poet than his fellows »²⁷. Seule la première proposition aurait véritablement une importance tandis que par la seconde l'aède affirmerait que, comme les autres hommes, il peut parfois être influencé par un dieu. Cette thèse ne tient pas compte de la particularité de l'intervention de la divinité, marquée notamment par l'usage du verbe ἐμφύειν sur lequel nous reviendrons.

Pour certains commentateurs, enfin, les deux thèmes avancés par l'aède peuvent aller de pair si l'on considère qu'en se disant *autodidaktos*, Phémios affirme qu'il n'a pas appris auprès d'autres hommes – selon une transmission héréditaire ou par l'intermédiaire d'une école – et qu'ainsi les chants qui lui viennent spontanément ne peuvent être connus de lui que par l'intervention d'un dieu²⁸ – le lien logique alors entre les deux propositions serait celui qui est exprimé par un γάρ²⁹. Les thèses les plus récentes s'accordent ainsi à reconnaître que les deux expressions ne sont pas contradictoires et qu'il peut y avoir initiative du poète aussi bien qu'intervention de la Muse dans le même temps. C'est ainsi que Thalmann,

24 LANATA 1963 p.2 : « secondo la concezione omerica, il poeta non è l'inventore della materia che narra, ma solo lo strumento, il ricevitore di ciò che gli detta una divinità, la Musa ».

25 Dans l'*Ion* et la *République* notamment (voir chapitre 1, 1.2.1).

26 HAVELOCK 1963 p.163 n.29.

27 HAVELOCK 1963 p.125.

28 DODDS 1977 p.10.

29 STANFORD 1984 *ad loc.*

discutant notamment Whitman³⁰, rejette l'idée qu'il y ait une distinction entre technique artistique et méthodes traditionnelles de composition³¹. L'adjectif *αὐτοδίδακτος* est alors compris comme l'expression d'une spontanéité qui échapperait à la libre volonté du poète : « an innate ability exercised spontaneously, without the conscious will »³². Cette explication a le mérite de pouvoir s'insérer dans le cadre de la stratégie argumentative de Phémios. Puisqu'il cherche ici à convaincre Ulysse de ne pas le tuer, il pourrait ainsi arguer qu'il n'est pas responsable. Toutefois la présence du préfixe *αὐτο-* et l'absence d'éléments plus probants rendent cette analyse tout à fait discutable. De plus, malgré les apparences, une telle lecture du passage ne résout en rien les problèmes qu'il soulève et fait même preuve d'une certaine désinvolture. Thalmann conclut sa discussion par la phrase : « For it makes little difference whether song is referred to an inner source or an external, divine agency »³³. Pour qui cela ne fait-il pas de différence ? Pour qui fait bien peu de cas de la religion grecque et de l'importance qu'il peut y avoir à revendiquer une intervention divine. De plus l'opposition sur laquelle il s'appuie entre intériorité et extériorité n'a rien d'une évidence. En dernier recours, Thalmann semble comprendre l'affirmation du lien avec la Muse comme une simple affirmation d'excellence. Est *autodidaktos* celui qui a des qualités spontanées pour l'exercice de la poésie. Il revient finalement au même que ces qualités soient innées ou qu'elles viennent des dieux – car les dieux ne donneraient pas un tel don à qui ne le mériterait pas.

Penelope Murray, que Thalmann mentionne, sans prendre le temps d'en discuter la thèse, ne voit pas elle non plus de contradiction entre les deux propositions énoncées par l'aède. Mais elle n'accepte pas pour autant la dichotomie contenu/forme³⁴. Elle cherche ainsi à repenser le concept d'inspiration, soulignant à raison la confusion souvent faite entre l'inspiration et la possession ou l'extase, héritée de Platon, qui empêche de penser une participation consciente du poète dans le processus de création. Le problème est qu'elle semble finir par dégager la signification de l'inspiration de toute implication religieuse³⁵.

30 WHITMAN 1958.

31 THALMANN 1984 p.31 : « The two clauses of Phemios's sentence thus describe the same thing – song, without distinction between language and content – from rather different, but not irreconcilable, views of its cause. » THALMANN 1984 p.126.

32 THALMANN 1984 p.126.

33 THALMANN 1984 p.127.

34 MURRAY 1981.

35 On s'accorde maintenant à reconnaître que notre vision de l'inspiration poétique est largement tributaire de Platon, c'est-à-dire, disons-le tout net, déformée par lui. Ainsi le partage, qui semble avoir été un passage obligé, entre inspiration divine et activité humaine, paraît désormais dépassé et on peut être tenté de nier tout bonnement l'existence d'inspiration poétique dans la poésie archaïque sous prétexte que celle-ci relèverait essentiellement du prisme platonicien. En réalité, ce fameux prisme n'est alors nullement dépassé : c'est une autre dichotomie qu'il faut dépasser, que nous tenons tout autant de Platon que de la tradition chrétienne : celle qui rend incompatible l'inspiration divine et l'initiative humaine, qui demande à choisir l'une ou l'autre.

Certes, elle parle des Muses, mais, en éclairant son propos par des écrits de poètes contemporains, elle laisse délibérément de côté la question de l'origine des Muses pour en faire le symbole du sentiment qu'aurait le poète de dépendre d'une source considérée comme extérieure : « they are the personification of his inspiration »³⁶. Elle reprend la thèse de Havelock sur l'importance de la mémoire mais contrairement à lui, en fait la matière même de l'inspiration poétique. Cela lui permet de lire le passage qui nous intéresse sous le signe non de la contradiction mais de la complémentarité : Phémios affirmerait qu'il ne fait pas que répéter des chants appris auprès d'autres chanteurs mais qu'il compose ses propres chants. Sa poésie serait d'origine divine, sans qu'il ignore son propre rôle dans la composition : « Poetic creativity depends both on inspiration and on conscious effort »³⁷, rappelant la double motivation mise en évidence par Lesky³⁸. Nous reviendrons plus loin sur ce thème, mais signalons que si le pas de côté fait par Murray sur la question de l'inspiration est important, il nous paraît néanmoins insuffisant puisque vidé de toute dimension religieuse.

Dans le sillon de ces derniers commentateurs, Andrew Ford revient sur l'opposition traditionnelle entre forme et contenu telle qu'elle est souvent mobilisée pour rendre compte de l'inspiration poétique et insiste sur le rôle de la Muse qui pour lui est absolument prédominant. Allant jusqu'à affirmer que les deux propositions de l'aède sont synonymes³⁹, il considère que le thème de l'*autodidaktos* ne vient que réaffirmer l'indépendance du poète vis-à-vis de tout « instructeur » humain⁴⁰ et sa dépendance totale à la Muse. Nous le suivons tout à fait, d'une part dans l'idée qu'il est anachronique d'opposer forme et contenu, et d'autre part pour ce qui est du caractère prépondérant de la Muse. On ne saurait toutefois comprendre l'adjectif *αὐτοδίδακτος* comme la simple répétition, ou plutôt l'annonce, du lien privilégié de l'aède avec la divinité. C'est bien autre chose que dit le préfixe *auto-*. D'autre part quel serait l'avantage qu'aurait Phémios à répéter qu'il n'a rien appris d'un autre poète ? La question de l'inspiration de Phémios semble désormais moins prégnante. Ce n'est pourtant pas qu'une « solution » ait été trouvée mais plutôt que les grands problèmes théologiques posés par les poèmes homériques semblent avoir été mis de côté.

Or, aucun auteur n'a, à notre connaissance, exploré la raison pour laquelle Phémios avance cette idée au moment de se justifier devant Ulysse. Il est pourtant important de

36 MURRAY 1981 p.41.

37 MURRAY 1981 p.56.

38 Ce modèle est également repris, mais avec davantage de finesse, par Halliwell qui souligne la nécessité de considérer qu'aède et Muse agissent de concert, en interaction (HALLIWELL 2011 p.56). Toutefois, cette affirmation semble contredite plus loin, lorsqu'il développe sa thèse, essentiellement littéraire et qui fait de la Muse la simple expression de la perfection du poète (HALLIWELL 2011 p.78).

39 FORD 1992 p.34.

40 FORD 1992 p.95.

considérer ces paroles de Phémios pour ce qu'elles sont, à savoir, si ce n'est des excuses, du moins une justification : il s'agit pour l'aède de présenter à Ulysse des raisons suffisantes pour que celui-ci l'épargne alors même qu'il a chanté pour les prétendants. En cela, Phémios est d'abord rangé par Ulysse dans la même catégorie que le devin Leiodès et les servantes, qui seront mis à mort, mais est finalement épargné, comme Médon, le héraut d'Ithaque⁴¹. Alors que les servantes n'ont pas leur mot à dire, et que Médon est défendu par Télémaque, Phémios, comme Leiodès, prend la posture du suppliant. Cette posture n'a pourtant pas protégé Leiodès, ce dont Phémios a été témoin⁴². D'une certaine manière, l'aède se trouve bien quelque part entre le devin et le héraut : entre le devin exécuté et le héraut épargné. En effet, si Ulysse accepte d'épargner Médon, que Télémaque a défendu, il laisse partir Phémios sans donner un mot d'explication, de même que Télémaque n'a donné aucune explication pour sa défense. Cela conduit à accorder d'autant plus de considération à la défense de Phémios, et à la lire en contrepoint de celles du devin et du héraut. Médon prend la parole en dernier, et seulement après que Télémaque l'a défendu en rappelant les soins que le héraut lui a portés pendant son enfance (*Od.* XXII 358). Leiodès, lui, avait tenté de se défendre, d'abord en niant toute accointance avec les prétendants : contrairement à eux, il ne s'est pas compromis avec les femmes du palais, il n'a rien fait d'autre pour eux qu'être le *θυσκόος* (*Od.* XXII 318)⁴³. Ulysse l'accuse pourtant de s'être justement enorgueilli d'être leur *θυσκόος*. Le verbe *ἐχχομαι* suggère la dimension orale de l'acte reproché au devin⁴⁴. Au contraire, l'aède ne parle pas tout de suite de sa relation avec les prétendants, réservée aux trois derniers vers de son intervention. D'abord il donne une définition générale de son art, de sa pratique, puis invite Ulysse à se préoccuper du futur.

Pour analyser ces quelques vers de Phémios, il est ainsi primordial de rappeler qu'ils ne sont ni un art poétique ni un traité de théologie mais bien une supplique et un plaidoyer⁴⁵. L'aède a pour cela recours à la même stratégie qu'Agamemnon : il revient non sur les motifs

41 Même si Ulysse l'ignore, Médon semble avoir fait preuve de fidélité envers le héros. C'est en effet lui qui prévient Pénélope de l'embuscade que préparent les prétendants contre Télémaque (*Od.* IV 675-715).

42 Est-ce la raison pour laquelle Médon choisit une autre stratégie ? Toujours est-il que c'est bien à Télémaque que celui-ci va s'adresser en prenant la posture du suppliant (*Od.* XXII 364-365). Pucci a bien noté que cette position est aussi, mot pour mot, celle de Lycaon vis-à-vis d'Achille dans l'*Iliade* (PUCCI 1995 p.192-194).

43 Comme le note Svenbro le *θυσκόος* est celui qui est chargé d'interpréter le sacrifice divinatoire (SVENBRO 1984 p.184 n.22). Voir aussi DELG et *Il.* XXIV 220-222.

44 Sur ce verbe, qui semble avoir deux sens contradictoires voir ADKINS 1969 qui considère que le sens premier est « se vanter », BENVENISTE 1969 p.233-243 part au contraire de l'idée de prière, MUELLNER 1976 part de l'étude des formules où le verbe apparaît. Pour lui il s'agit d'un verbe de parole, d'affirmation, qu'on trouve seulement dans un contexte marqué. D'après Muellner, Léiodès s'enorgueillit ici d'avoir accompli une fonction qui n'a rien de glorieux, alors que Phémios, au contraire ne s'enorgueillira pas d'avoir chanté pour les prétendants (MUELLNER 1976 p.83).

45 Pour Kevin Crotty, qui étudie la poétique de la supplication dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, le texte met en tension l'autorité dont dispose Phémios du fait de sa relation avec les dieux et le pouvoir politique qui, pour s'affirmer à ce moment-là de la narration, doit avoir recours à la violence (CROTTY 1994 p.128).

de son action mais bien sur les agents en cause dans l'action qui lui est reprochée. Choissant de ne pas mentionner immédiatement les prétendants, peut-être de crainte d'attiser la rage d'Ulysse, l'aède se met d'abord au premier plan avec une phrase qui affirme son rôle actif dans la performance : *αὐτοδίδακτος δ' εἰμί*. La proposition suivante présente un second agent : *θεός*. Nous comprenons ainsi le *δέ* qui coordonne les deux propositions comme étant cumulatif et non pas adversatif⁴⁶ : deux agents sont désignés par l'aède. Le rôle actif de l'aède est souligné aussi bien par la première personne du singulier que par *αὐτο-* qui signale l'implication de l'aède dans l'action. On retrouve le pronom *αὐτός* dans les excuses d'Agamemnon : *ἤματι τῷ ὄτ' Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων*, « le jour où moi en personne je me suis emparé de la part d'honneur d'Achille » (*Il.* XIX 89). Dans son étude sur la structure de l'action iliadique que nous avons déjà mentionnée plus haut, Catherine Darbo-Peschanski met en question l'instance à laquelle renvoie le pronom *αὐτός* et cite ces paroles d'Agamemnon qu'elle commente ainsi : « si le soi-même ne coïncide pas pleinement avec son acte, c'est non seulement qu'il n'en est pas la seule source, mais encore qu'il n'en est pas le point de départ »⁴⁷. Pour elle, peut dire *αὐτός* celui qui actualise l'action, mais qui n'en est pas nécessairement à l'origine, qui est passé à l'acte mais n'a pas choisi le contenu de cet acte. Ainsi, l'aède affirme d'abord son rôle actif sans pour autant pouvoir être tenu comme responsable. Au contraire les paroles de Leiodès ne sont qu'une suite de dénégations : *οὐ γὰρ πῶ⁴⁸, οὐδέ τι⁴⁹, ἄλλους⁵⁰, ἀλλά μοι οὐ⁵¹, αὐτὰρ ἐγὼ [...] οὐδέν⁵²*. Il s'agit là de la principale différence entre les discours de ces deux personnages. Donc l'énoncé ne porte pas nécessairement sur ce qui fait l'excellence poétique de Phémios mais prend son importance dans la stratégie argumentative de l'aède. Commencer par parler de soi, et non des prétendants, apporte une force considérable à ce qu'il va affirmer. En effet, même si *αὐτοδίδακτος* est à mettre en lien avec la pratique poétique et le lien avec la Muse, Phémios insiste tout d'abord sur sa propre personne, en opposition avec les autres, ceux dont il est question depuis le début de l'épisode : les prétendants. Étant donné qu'il s'agit d'un *hapax* et que les mots en *αὐτο-* sont très peu nombreux dans les épopées homériques⁵³, l'épithète a ici valeur d'argument. Il n'en reste pas moins qu'une telle affirmation est possible dans le cadre

46 DENNISTON 1954 p.162-165.

47 DARBO-PESCHANSKI 2008 p.250. Voir chapitres 3 et 4 *passim*.

48 *Od.* XXII 313.

49 *Od.* XXII 314.

50 *Od.* XXII 314.

51 *Od.* XXII 316.

52 *Od.* XXII 318.

53 *αὐτόδιον* *Od.* VIII 448 ; *αὐτοετής* *Od.* III 322 ; *αὐτοκασίγνητη* *Od.* X 137 ; *αὐτοκασίγνητος* *Il.* II 706, III 238, XI 427, XIII 534, XIV 156, XVI 718 ; *αὐτόματος* *Il.* II 408, V 749, VIII 393, XVIII 376 ; *αὐτοφυγί* *Il.* VIII 197 ; *αὐτοσταδίη* *Il.* XII 325 ; *αὐτοσχέδιος* *Il.* XII 192, XV 510, XVII 294, *Od.* XI 536 ; *αὐτοσχεδόν* *Il.* VII 273, XIII 496, XIII 526, XV 386, XV 708, XV 746, XVI 319, XVII 530, *Od.* XXII 29 ; *αὐτοχώνος* *Il.* XXIII 826. Aucun de ces termes n'est construit à partir d'un adjectif verbal.

de la pratique de la poésie aédique, et doit être prise en compte pour qui cherche à comprendre ce qui est en jeu dans cette performance.

La part de l'action qu'il assume donc pleinement est de l'ordre du διδάσκειν⁵⁴. Αὐτοδίδακτος est construit à partir de l'adjectif verbal δίδακτος traduit par Chantraine comme « apte à enseigner »⁵⁵. Le verbe διδάσκειν a le sens d' « instruire, enseigner », qu'il convient de distinguer de l'ambigu verbe « apprendre ». Cette ambiguïté semble également planer sur le concept d'autodidacte : celui qui a appris tout seul ou celui qui s'est enseigné lui-même comme l'exprime le terme anglais, plus clair, « self-taught ». D'après Chantraine toujours, le préfixe αὐτο- exprime essentiellement ici « l'idée de “par soi-même, à soi seul, de soi-même”, ce sont les emplois les plus fréquents »⁵⁶. Ainsi le poète affirme non pas « je l'ai appris moi-même, seul », mais « je me suis enseigné tout seul ». Je suis à l'origine du διδάσκειν, de l'enseignement.

Le verbe διδάσκειν est étroitement lié à l'activité poétique dans la mesure où il apparaît à plusieurs reprises pour définir le lien qui existe entre Démodocos et la Muse, sur lequel nous reviendrons⁵⁷. L'adjectif αὐτοδίδακτος apparaît également dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans le troisième et dernier *stasimon*, alors que le chœur déplore l'entrée d'Agamemnon, suivi de Clytemnestre, dans le palais ; l'épouvante qui prend le chœur le fait chanter comme un devin et annoncer le désastre à venir : *μαντιπολεῖ δ' ἀκέ-/λευστος ἄμισθος ἀοιδά*⁵⁸. Ce chant irrésistible est un thrène, que chante son *thumos autodidaktos* (*Ag.* 988-993) :

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων
νόστον, αὐτόμαρτυς ὦν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ
θρήνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων
ἐλπίδος φίλον θράσος.

J'apprends de mes yeux
le retour, témoin moi-même.

54 *LSJ* : « instruct a person, or teach a thing », au moyen « teach oneself, learn », et au passif « to be taught, learn ».

55 On regrette en revanche l'absence de développement sur les adjectifs verbaux dans la *Grammaire homérique*.

56 *DELG* s.v. αὐτός. On trouve d'autres mots composés de la même manière dans les épopées homériques : αὐτόματος (*Il.* II 408, V 749, VIII 393, XVIII 376 ; les trois dernières occurrences apparaissent dans un contexte divin) : « acting of one's own will » (*LSJ*), αὐτάγρετος de ἀγρέω (*Od.* XVI 148) « self-chosen » (*LSJ*) qui a un sens passif.

57 *Od.* VIII 481, 488. Chapitre 5.2.1.

58 *Ag.* 978-979.

Et pourtant il fait sonner en un hymne sans lyre
le thrène de l'Érinye, mon cœur qui s'instruit lui-même, au-dedans,
privé jusqu'au bout de l'assurance qui accompagne l'attente⁵⁹.

Sans faire une analyse détaillée de ce passage, il est intéressant de remarquer que le contexte d'apparition de cet adjectif dans la tragédie eschyléenne est lié à une situation de chant prophétique. Le chœur pressent le désastre et ce pressentiment est opposé à une autre connaissance, de nature visuelle : le chœur a été témoin du retour et en tire donc une connaissance. Celle-ci passe par l'organe de la vue (*ὀμμάτων*). La connaissance du futur, qui tient à la fois du chant et de la prophétie, passe, elle, par une autre instance, le *θυμός*⁶⁰. Les *φρένες*, que Phémios mentionne dans son plaidoyer, apparaissent toutefois dans la phrase suivante⁶¹ et sont également liés à la frayeur prophétique éprouvée par le chœur. Ce passage conduit Thalmann, qui reprend la lecture de Denniston et Page, à une interprétation faible de *αὐτοδίδακτος* qui ne signifierait alors rien de plus que « de manière spontanée »⁶². Pierre Judet de La Combe note également le parallèle avec les excuses de l'aède et le comprend comme l'affirmation de l'absence de tout maître⁶³. Le seul maître de l'aède serait alors la Muse, et le maître du chœur sa propre violence. On construit toutefois une dissymétrie entre les deux passages si l'on considère que dans un cas l'adjectif *αὐτοδίδακτος* fait implicitement référence à un agent extérieur, la Muse, et dans l'autre cas non. Dans les deux cas, en réalité, il y a une affirmation de l'autonomie de l'agent : aussi bien avec les termes *αὐτόμαρτυς* qu'*αὐτοδίδακτος* les poètes insistent sur l'agentivité propre du chœur et de l'aède. Mais la différence entre ces deux adjectifs est que l'un fait partie de l'expérience ordinaire tandis que l'autre non. D'une part, il est habituel de voir une chose de ses propres yeux, beaucoup moins d'avoir une connaissance « intérieure » de quelque chose que l'on n'a pas vue ou entendue, qu'il s'agisse d'un désastre futur ou d'exploits héroïques passés. D'autre part, les deux passages ont une dimension religieuse forte : il est fait mention des Muses, des Érinyes, d'une connaissance qui, d'une manière ou d'une autre, est liée à un contact avec des instances divines⁶⁴. Ce détour permet néanmoins de confirmer que ce qu'exprime Phémios

59 BOLLACK et JUDET DE LA COMBE 1981-1982.

60 JUDET DE LA COMBE 2004 traduit « ma violence ».

61 *Ag.* 995.

62 « The *thumos*, the spirited, irrational component of man's inner organization, sings this unmusical song of foreboding independantly of the personality as a whole. Here *autodidaktos* means almost the same as « of its own accord » » THALMANN 1984 p.127.

63 « Il est « autodidacte » au sens où il connaît la poésie par un rapport direct avec les Muses, et non par un maître. Ici, l'aède qu'est devenue la violence interne du « je » chante hors règles : il n'a pas été convié et ne sera pas payé. Le mot répond et s'oppose à « témoin par moi-même », composé sur le même modèle, *automartus*, et qui note le critère de toute connaissance vraie : la vision directe (l'« autopsie ») » JUDET DE LA COMBE 2004 *ad.* 993 (p.139).

64 Sur le lien entre performance poétique et pratique divinatoire, voir Pindare fr. 32 (Puech), IV, p.213 : *Μαντεύεο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἔγω*, « Rends tes oracles, ô Muse, et je serai ton prophète »

au début de son plaidoyer est bien sa participation active dans la performance et non simplement une expression qui serait redondante avec celle qui suit.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, les occurrences du verbe *διδάσκειν* dans l'épopée homérique et dans la poésie archaïque en général sont assez peu nombreuses : on le trouve à treize reprises chez Homère. Or, sur ces treize occurrences, onze sont liées à un enseignement divin : il s'agit d'Artémis elle-même (*αὐτή*) qui a appris à un certain Scamandrios à lancer son trait sur les animaux sauvages⁶⁵, de la *τέχνη* qu'Héphaïstos et Athéna ont donnée à un artisan⁶⁶, des *φάρμακα* que Chiron a appris à Achille⁶⁷, du savoir équestre (*ἵπποσύνη*) qu'Antiloque a reçu de Zeus et de Poséidon⁶⁸ – donc que Nestor n'a pas à lui apprendre⁶⁹, de l'audace et du verbe haut que les dieux ont enseignés à Télémaque d'après Antinoos⁷⁰, et enfin de ce que la Muse a enseigné à Démodocos⁷¹. On note que ce savoir divin peut être à son tour transmis entre hommes : ainsi le savoir qu'Achille tient de Chiron semble (*φασιν*) avoir été transmis à Patrocle⁷². Pour prendre pleinement la mesure des implications de ce verbe, il convient d'examiner également ces occurrences dans d'autres œuvres de la poésie dactylique, où il se rapporte exclusivement à une intervention divine. Il apparaît une fois dans l'ouverture de la *Théogonie*, permettant de préciser le type de rapport qu'entretient le poète avec les Muses : Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, « elles [les Muses] ont appris à Hésiode le beau chant »⁷³. Ici encore, l'enseignement est la prérogative des Muses. Dans *Les Travaux et les jours*, le complément de *διδάσκειν* est une proposition infinitive mais le sujet reste le même : Μοῦσαι γὰρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰεῖδεν, « car les Muses m'ont appris à chanter un chant infini »⁷⁴. Plus tard, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, c'est la Muse elle-même qui se fait enseignante, d'après le discours du dieu : ὅς τις ἂν αὐτὴν // τέχνη καὶ σοφίη δεδαημένος ἐξερεεῖνη // φθεγγομένη παντοῖα νόω χαρίεντα διδάσκει, « et à qui lui demande de l'instruire avec art et sagesse, elle apprend en chantant toutes sortes de choses qui charment l'esprit »⁷⁵. C'est aussi Aphrodite qui dans l'hymne qui lui est consacré apprend aux hommes à faire des chars⁷⁶ et aux jeunes filles des travaux

65 *Il.* V 51.

66 *Od.* VI 233 = *Od.* XXIII 160.

67 *Il.* XI 831 et 832 (le verbe est répété).

68 *Il.* XXIII 307.

69 *Il.* XXIII 308.

70 *Od.* I 384.

71 *Od.* VIII 481, 488.

72 *Il.* XI 831.

73 Hésiode, *Théogonie*, 22. On note la présence du terme *ἀοιδή*, alors que l'on trouve *οἴμη* chez Homère. Le premier terme semble plus facile à interpréter, même si le singulier peut poser problème. Rudhardt propose de comprendre ainsi : « À cet instant les Muses n'enseignent pas à Hésiode *un chant déterminé*, mais *l'art du chant* ; elles le rendent capable de bien chanter », RUDHARDT in BLAISE, JUDET DE LA COMBE, ROUSSEAU 1996 p.27 (nous soulignons).

74 Hésiode, *Les Travaux et les jours*, 662.

75 *Hymne homérique à Hermès*, 482-484.

76 *Hymne homérique à Aphrodite*, 12.

resplendissants⁷⁷. On retrouve enfin dans l'hymne à Héphaïstos la même mention des travaux resplendissants (ἀγλαὰ ἔργα⁷⁸) que celui-ci, avec l'aide d'Athéna, aurait appris aux hommes.

Enfin si nous revenons à l'épopée héroïque, les deux occurrences où le verbe apparaît avec un sujet humain se trouvent dans un discours humain où, précisément, « l'éducateur » se vante du rôle qu'il a eu auprès de celles et ceux qui l'ont fréquenté : Phénix, qui a été chargé par Pélée d'instruire Achille⁷⁹, et Euryclée, qui a appris aux servantes à accomplir leurs travaux, travailler la laine et subir l'esclavage⁸⁰. Dans les deux cas, ces personnages, fiers de leur rôle, le mettent en avant auprès de leur interlocuteur dans une stratégie argumentative : il s'agit d'une part de convaincre Achille de ne pas quitter Troie et de reprendre le combat, et d'autre part d'affirmer à Ulysse la proximité que la nourrice a avec les servantes et donc sa capacité à distinguer celles qui doivent être punies de celles qui ne doivent pas l'être. C'est une question de vie ou de mort, pour les servantes et, d'une certaine manière, pour Phénix. Face à cet enjeu, le locuteur cherche à affirmer son autorité et peut-être même à rappeler à l'interlocuteur la dette qu'il a envers lui. Stratégie argumentative que l'on retrouve également dans le discours de Phémios. Une seule fois, ce verbe se trouve au passif : il s'agit de la scène de la mort de Patrocle et de l'apparition du personnage d'Euphorbe dont on sait le rôle crucial dans la mort du compagnon d'Achille ; c'est lui qui le premier frappe Patrocle de sa lance. Or c'est justement le vers précédent qui précise qu'il a été « instruit à la bataille », διδασκόμενος πολέμοιο⁸¹. Il faut comprendre qu'il s'agit des premiers combats d'Euphorbe, qui est en effet mentionné ici pour la première fois dans l'*Iliade*, et qui n'est pas pour autant un adversaire à sous-estimer⁸². Führer remarque à juste titre qu'il s'agit de la seule occurrence où l'agent n'est pas mentionné⁸³. Absence qui ne manque pas d'étonner dans une scène où la

77 *Hymne homérique à Aphrodite*, 15.

78 *Hymne homérique à Héphaïstos*, 2-3.

79 *Il.* IX 442.

80 *Od.* XXII 422-423.

81 La valeur du génitif n'est ici pas aisée à déterminer. Chantraine ne s'y arrête pas. Leaf renvoie à Monro qui fournit une explication qui nous semble fort intéressante. Il le comprend comme un génitif « quasi partitif », utilisé dans les cas caractérisés par ce que l'on pourrait appeler une faible agentivité : « Under this term we include a number of constructions in which the Gen. is used (in preference to some other Case) because the action of the Verb does not affect the person or thing- in a sufficiently direct and unqualified way ». Ainsi avec les verbes de perception ou de savoir. Il cite alors le verbe qui nous intéresse, mis en parallèle avec *Od.* XXI 406 (cité comme XXI 506) : ὡς ὅτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς, (Monro 1891 §151 d).

82 LEAF 1900 *ad loc.* : Ar. is said to have explained the couplet as referring to a sham fight for practice (“διδασκόμενος”) which, oddly enough, would seem to require “ποτε”, not “τότε”: “ὅτι σύνηθες ἦν τοῖς ἀρχαίοις ἀρματομαχεῖν, ἐσφαιρωμένοις” (tipped with ‘buttons’) “δόρασι χρωμένους, καὶ ἀνατρέπειν ἐκ τῶν ὀχημάτων”, Such an idea is ludicrously out of place in the midst of so grim a description; the intention evidently is to make out that Euphorbos, though he has not been heard of before, is no unworthy victor. He has killed (or at least dismounted) twenty enemies as a first lesson in the art of war, a feat which closely resembles Nestor's in 11.748-49.

83 *LfggrE* s.v. διδάσκω.

question de l'identité des agents et des auteurs de l'action est, comme nous l'avons vu, particulièrement prégnante.

Ainsi le verbe *διδάσκειν* ne correspond en rien à un apprentissage de type scolaire, ni même à un apprentissage entre pairs⁸⁴. L'affirmation de Phémios est forte. D'autant plus forte que *αὐτοδίδακτος* est un *hapax* dans les épopées homériques, et en général un mot très rare qui attire donc l'attention de l'auditeur et sonne même comme une provocation. Le fait que Phémios clame le rôle central qu'il a dans le processus d'apprentissage n'est pas à comprendre en contrepoint d'un enseignement qui serait d'origine humaine, comme on a pu l'affirmer. Phémios ne se contente pas ici d'affirmer qu'il n'a pas eu de maître humain. D'une part, comme nous l'avons vu, *διδάσκειν* n'est presque jamais utilisé pour ce type de transmission. Et d'autre part, il faut remarquer qu'il n'est jamais fait mention dans l'ensemble de l'épopée homérique d'un quelconque apprentissage de l'art épique auprès d'un maître, ni d'une transmission de maître à élève : au contraire, ce sont toujours les Muses ou les dieux qui sont présentés comme étant à l'origine de la performance poétique. Affirmer, par l'intermédiaire du préfixe *αὐτο-*, son implication dans la performance et surtout dans le processus d'apprentissage ne revient pas à dire que l'on est son propre maître, mais d'une certaine manière, que l'on est son propre dieu. De manière moins provocante, il faut comprendre que l'aède prend dans son apprentissage une place aussi importante qu'y prennent les Muses. Il s'est appris à lui-même comme les Muses ont appris à d'autres, et comme elles lui ont appris à lui aussi, ainsi qu'il l'affirme par la suite.

Or, s'il s'agit de dire la collaboration de deux agents, une dernière hypothèse est possible au sujet du préfixe *αὐτο-*. S'il est clair qu'il résonne comme une affirmation de parti pris dans l'action, d'engagement actif, comme l'a écrit Catherine Darbo-Peschanski, son étymologie dans l'adjectif qui nous intéresse est peut-être autre. Dans un article éclairant, Jacques Jouanna⁸⁵ s'attache à comprendre l'adjectif *αὐτόφορτος* dans les *Choéphores* d'Eschyle⁸⁶. Il rappelle en effet que le sens du préfixe n'a jamais été vraiment interrogé et que ce sens a pourtant une influence sur le nombre de personnages muets en scène à ce moment, donc sur la mise en scène de la pièce. L'adjectif est généralement compris comme « qui porte lui-même », c'est-à-dire sans l'aide de serviteurs, ou « qui porte son propre bagage » dont le sens est très proche. On retrouve ici une interprétation proche de celles proposées pour *αὐτοδίδακτος* : « je me suis enseigné moi-même ». Mais Jouanna propose un sens beaucoup

84 Si le verbe peut avoir comme sujet (grammatical) un sujet humain, la réalité d'un tel enseignement n'est jamais actualisée dans l'épopée. Ainsi quand Nestor affirme qu'il n'a pas appris à son fils l'art de mener les chevaux : τὼ καὶ σε διδάσκέμεν οὐ τι μάλα χρεώ (Il. XXIII 308).

85 JOUANNA 1998.

86 Eschyle, *Choéphores* 667.

plus satisfaisant. En effet, dans des occurrences non eschyléennes, cet adjectif signifierait sans ambiguïté possible, « avec la cargaison elle-même, avec toute la cargaison ». Il pointe alors un autre sens du préfixe *αὐτο-* qui est relevé par Chantraine : non pas l'ipséité mais la notion d'accompagnement : « 4) Enfin avec la notion d'accompagnement, issue de l'identité avec autrui, de la coïncidence : *αὐτανδρος* “avec l'équipage” (cf. *αὐτοῖς ἀνδράσι*), de même *αὐτόπρεμνος*, *αὐτοχειλής*, *αὐτόριζος* »⁸⁷. Il convient certes de reconnaître des différences entre l'adjectif qui nous intéresse et ceux proposés par Chantraine, notamment le fait que son deuxième composé est verbal et non nominal, on ne peut donc le traduire simplement par « avec ». Néanmoins l'idée de coïncidence retient nécessairement notre attention : le préfixe *αὐτο-* ne signifie pas nécessairement une clôture de l'action sur un seul agent mais pourrait au contraire dénoter une ouverture. Dans notre passage, il correspondrait à l'idée non que l'aède apprend lui-même mais qu'il accompagne la Muse dans l'apprentissage.

Il est possible de préciser la nature de cet accompagnement si l'on tient compte des valeurs portées par la deuxième partie du mot, *-δίδακτος*, qui est, contrairement à *-φορτος*, un adjectif verbal. Dans son analyse des composés en *-το-* dont font partie les adjectifs verbaux, Benveniste montre que ceux-ci sont liés à l'accomplissement de l'action : « *-το-* indique l'accomplissement de la notion dans l'objet »⁸⁸, et donne l'exemple du latin *datus* : « celui en qui s'accomplit le donner, l'objet dans lequel est réalisée cette notion »⁸⁹. Le terme *δίδακτος* désignerait alors « celui en qui s'accomplit l'enseigner ». Par ailleurs, Benveniste précise bien que l'usage des composés verbaux en *-το-* est lié à la composition : les participes grecs n'acceptant pas la composition, pour leur apporter une nuance de sens particulière, généralement pour les nier, on utilise les composés en *-το-*⁹⁰. Ici la nuance apportée à ce qui aurait pu être exprimé par le participe *δεδιδαγμένος* est celle exprimée par *αὐτο-*. Ainsi, si Phémios s'affirme avec force comme celui en qui s'accomplit l'enseigner, qui ne peut être que l'enseigner de la Muse, on peut avancer l'hypothèse, que ce n'est pas sur l'enseignement lui-même que porte l'intervention du poète qui accompagne alors la Muse et se fait lui-même agent mais bien sur l'accomplissement de l'action, son aboutissement. J'ai été enseigné, et je suis responsable de l'aboutissement de son enseignement, du passage de l'enseignement de la puissance à l'acte. C'est en cela qu'il accompagne la Muse et partage avec elle l'agentivité de l'action : l'enseignement de la Muse ne suffit pas, il faut l'actualisation de la performance pour que cet enseigner soit abouti.

87 DELG s.v. *αὐτός*. On note aussi une occurrence chez Eschyle : la hase est *αὐτοτόκος*, « avec sa portée » (*Agamemnon* 119).

88 BENVENISTE 1975 p.167.

89 BENVENISTE 1975 p.167.

90 BENVENISTE 1975 p.166. Ainsi pour nier *κεκινημένα* utilisera-t-on *ἀκίνητα*.

Il reste alors à comprendre pourquoi ce sens possible de *αὐτοδίδακτος* a si longtemps été négligé, y compris dans les sources anciennes. Un article de Pascale Hummel sur ce terme nous semble apporter un éclairage nouveau. Son interprétation de *αὐτοδίδακτος* dans l'*Odyssée* est assez proche de celle de Thalmann, à savoir qu'elle ne peut concevoir une collaboration entre agent humain et agent divin où l'homme ne serait pas uniquement le réceptacle de la volonté divine, son porte-parole : « la spontanéité humaine n'est que la réalisation de desseins supérieurs »⁹¹. C'est ainsi que, pour elle, *αὐτο-* ne renvoie nullement à Phémios mais signifierait que « l'apprentissage s'est fait *de* lui-même »⁹². Si son développement n'est pas convaincant en ce qu'il repose en grande partie sur l'affirmation implicite d'une équivalence entre caractère inné et intervention divine, la deuxième partie de son article ne manque pas d'intérêt. Elle justifie en effet sa thèse avec un détour par Pindare qui permettrait de comprendre le contresens fait à propos de *αὐτοδίδακτος* depuis l'Antiquité. Le poète lyrique n'emploie jamais cet adjectif mais emploie au contraire *δίδακτος* par lequel il affirmerait « un apprentissage extrinsèque, sans intervention divine »⁹³. Loin d'être le synonyme de *αὐτοδίδακτος*, il en serait l'antonyme, construit dans une rivalité vis-à-vis d'Homère et ce n'est que plus tardivement que *αὐτοδίδακτος* aurait été réemployé comme synonyme du *δίδακτος* pindarique. Cette hypothèse est tout à fait convaincante pour comprendre le contresens qui a été fait de *αὐτοδίδακτος* dans ses emplois plus tardifs ainsi que ses adaptations dans les langues européennes comme le français autodidacte, compris comme : « Personne qui s'est instruite par elle-même, sans maître »⁹⁴.

Dans le plaidoyer de Phémios, les détails de l'action du dieu sont plus développés. Celle-ci repose en effet sur une intervention active du dieu qui est de l'ordre de l'action sur les *φρένες*, de l'aède, qu'on doit considérer non comme un organe anatomiquement identifiable mais plutôt comme une « instance de la personne »⁹⁵. Répétons encore une fois, comme nous l'avons fait dans notre étude sur la divination, qu'il ne faut pas partir de l'idée moderne de l'inspiration pour comprendre cette scène mais bien au contraire partir de cette scène pour comprendre ce qu'est l'inspiration ou plutôt pour éclairer un type particulier de contact entre un homme et un dieu⁹⁶. Ici, l'action du dieu, si elle peut rappeler d'autres interventions divines de l'épopée, s'en distingue sur plusieurs aspects. Tout d'abord, le verbe

91 HUMMEL 1999 p.40.

92 HUMMEL 1999 p.42.

93 HUMMEL 1999 p.44.

94 *Trésor de la langue française* s.v. autodidacte.

95 Nous reprenons l'expression utilisée notamment lors du colloque *La notion de personne en Afrique* dont les actes ont été publiés en 1973. Le concept est fécond en ce qu'il ne présuppose pas une unité du sujet sur un modèle occidental.

96 Le verbe *ἐμπνέω* peut être utilisé quand un dieu insuffle le *μένος* (*Il.* X 482, XV 60, XV 262, XVII 456, XX 110) ou le *θάρσος* (*Od.* IX 381).

le plus fréquemment utilisé dans l'épopée pour décrire ce genre d'interventions est τίθημι. C'est ainsi notamment que sont décrites les interventions d'Athéna dans l'*Odyssee*⁹⁷. On peut également trouver l'expression βάλλειν ἐνὶ φρεσὶ⁹⁸. En revanche la description de l'action de la Muse passe plutôt par le verbe δίδωμι sur lequel nous reviendrons quand nous étudierons le lien de Démodocos avec la divinité. D'autre part, si les organes, les φρένες, sont bien fréquemment l'objet de ce type d'intervention, ce qui est « placé dans » les φρένες est un acte en puissance, plutôt qu'un contenu à proprement parler. Ainsi quand un dieu jette le μένος⁹⁹ ou met dans les φρένες d'un héros telle ou telle action ou encore exerce une action physique sur les membres d'un héros, il s'agit d'un acte précis dont le contenu peut immédiatement être déduit de l'expression qui la décrit. Ici le modèle n'est pas celui d'une quelconque influence sur l'aède. C'est à nouveau le concept de coagentivité qui peut nous aider comprendre la nature de l'intervention divine. En effet, ces deux inflexions par rapport au modèle « traditionnel » de l'action divine montrent bien que le chant aédique ne constitue pas tout à fait une action comme les autres. Tout d'abord le verbe qui est utilisé pour la décrire est le verbe ἐμφύειν qui exprime l'idée d'une croissance¹⁰⁰. Alessandro Buccheri, reprenant et développant Burger, rappelle que le verbe simple φύω a une valeur causative, générative, au présent, au futur et à l'aoriste sigmatique (« generare », « produire », « far crescere »), tandis qu'au moyen, à l'aoriste athématique et au parfait il a un sens intransitif qui dénote la luxuriance (« essere rigoglioso »). Il précise que l'occurrence du chant XXI est le seul cas où un composé de φύω est employé dans ce sens dans l'épopée¹⁰¹. Il ne s'agit donc pas seulement d'implanter mais surtout de faire croître les chants dans le cœur de Phémios¹⁰². Il y a là un dynamisme que l'on ne trouve pas habituellement dans la description des interventions divines sur les actions humaines. L'implantation est suivie d'une croissance : « mettre à l'intérieur et faire pousser »¹⁰³. Il

97 *Od.* I 89, V 427, VI 140, XVI 282, XVIII 156, XI 1.

98 Il est intéressant de remarquer que, chez Hésiode (*Les Travaux et les jours* 107), ce qui fait l'objet d'un βάλλειν ἐνὶ φρεσὶ est le Mythe des races que le poète expose à son frère. Hésiode se substitue à la Muse pour pousser son frère à agir en conséquence, une fois qu'il aura ce discours en son esprit.

99 *Il.* XXI 145.

100 PUCCI 1995 p.316 propose d'y voir une métaphore agricole, ce qui semble discutable, car si le verbe φύω est bien lié au monde végétal, il n'a pas de lien particulier avec l'agriculture. Mentionnons également l'interprétation de Halliwell, qui prend le verbe ἐμφύειν comme preuve que la capacité qu'a l'aède n'est en rien surnaturelle. C'est établir entre naturel et surnaturel une frontière qui n'est en rien définie par la sphère de la φύσις chez Homère (HALLIWELL 2011 p.67 n.39).

101 BUCCHERI 2011 p.19-23. Voir aussi *Lfgre* s.v. φύω qui distingue trois sens pour le composé ἐμφύω (intransitif en *Il.* VIII 84, transitif avec une périphrase en *Il.* I 153 et transitif avec le sens « bring into existence » en *Od.* XXII 348).

102 LANATA 1963 p.14 : « La divinità non concede al poeta stabilmente il « naturale dono » del canto, ma « fa crescere » (ἐνέφυσεν) in lui di volta in volta le singole ὄμαι. »

103 Cette dimension dynamique se retrouve dans un autre usage de ἐμφύω dans l'*Iliade* qui décrit l'implantation de la crinière des chevaux : ὅθι τε πρῶται τρίχες ἵππων // κρανίω ἐμπεφύασι, « là où les premiers poils des chevaux // sont implantés et poussent sur le crâne » (*Il.* VIII 83-84). Par ailleurs, comme noté dans le *Lfgre* l'usage de φύω au chant XV de l'*Iliade* est très proche de celui du chant XXII de l'*Odyssee* : il s'agit en effet de « provoquer », « être à l'origine de » : ἀὐτὰρ τοῖς ἄλλοισι κακὸν μέγα

faut également s'intéresser au complément de ce verbe pour mieux comprendre le processus ici en jeu. En d'autres termes, les οἶμαι sont-elles un contenu de même nature que μένος, φόβος, etc. ? Μένος et φόβος sont des sentiments qui poussent le sujet à agir, ou qui l'en empêchent. Ce sont des sentiments ou des émotions étroitement liés au domaine de l'action. Οἶμη au contraire n'y renvoie pas directement : l'οἶμη n'est pas en soi un motif d'action. En revanche, comme le rappelle Phoebé Giannisi, l'οἶμη est souvent rapprochée du mot οἶμος, « la voie, le chemin »¹⁰⁴. Il s'agirait donc d'une métaphore, le chemin comme métaphore du chant, que l'on trouverait également dans l'*Hymne homérique à Hermès*¹⁰⁵, ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς, « le brillant chemin du chant », et qui serait peut-être déjà canonique à la période homérique, puisqu'on la trouve également au chant VIII dans les propos d'Ulysse au sujet de Démodocos : οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, « la Muse t'a appris des chants » (*Od.* VIII 481). Pour Giannisi le terme οἶμη « condens[e] les significations du chemin et du chant »¹⁰⁶, le chant étant « un chemin que le poète doit parcourir »¹⁰⁷. Le mot s'éclaire également à la lumière du terme προοίμιον qui désigne soit les premiers vers de l'épopée soit ce qui précède l'épopée, si l'on considère que les hymnes, souvent désignés par le terme προοίμιον, étaient chantés avant les épopées. Dans tous les cas, que le προοίμιον soit l'hymne ou le prélude¹⁰⁸, il semble bien être ce qui précède l'οἶμη qui est donc à comprendre comme le chant à proprement parler. La question se pose alors de savoir si les οἶμαι sont à comprendre comme des chants déjà formés, un répertoire que l'aède aurait en stock dans lequel il n'aurait qu'à piocher ou un thème de chant, une amorce, comme on a pu le penser à partir de son sens de « chemin »¹⁰⁹. Or, dans le contexte de la Grèce archaïque, le poème ne peut être pensé comme un tout existant hors de la performance orale, ou plus exactement qui lui préexisterait et n'aurait qu'à être oralisé. Le poème n'existe qu' « en performance ». Seul

πάσι φυτεύσαι, « et faire croître un grand malheur pour tous les autres » (*Il.* XV 134). Il est en revanche plus difficile de trouver ce dynamisme dans les autres occurrences de ce verbe. Au premier chant de l'Iliade, Thétis implore Zeus : Θέτις δ' ὡς ἤψατο γούνων // ὡς ἔχετ' ἐμπεφυῖα, καὶ εἶρετο δεύτερον αὐτίς, « alors Thétis s'empara de ses genoux, // elle les tenait en s'étant bien implantée et elle lui demanda de nouveau » (*Il.* I 512-513). Cette occurrence correspond à une formule fréquente dans les épopées homériques, dont le sens est peu clair : ἐν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε, « alors il/elle lui prit la main, lui tint son discours et l'appela par son nom » (*Il.* VI 253, 406, XVIII 384, 423, XIV 232, XIX 7, *Od.* II 302, VIII 291, X 280, XI 247, XV 530). Comme Martin l'a souligné, il s'agit d'établir un contact privilégié avant de commencer une conversation et le geste et la parole sont ici étroitement liés : « The focus is on speech as a social bonding mechanism, the equivalent of a handshake », MARTIN 1989 p.19.

104 GIANNISI 2006 p.11. Elle explore la métaphore des voies du chant en particulier dans le chapitre I de la deuxième partie : « οἶμῆ et οἶμος αοιδῆς : les voies du chant » p.65-73. Sur cette image voir aussi SNELL 1993 chapitre XIII « Le symbole du chemin » p.313-331 et DURANTE 1976, notamment le chapitre 4 « Analisi di un campo metaforico : il discorso come "ammino" » p.123-134. Pour WALSH 1984 p.100-11 les οἶμαι désignent le répertoire du chant. Il considère qu'en donnant l'αοιδῆ, la Muse donne à l'aède non la capacité de chanter mais des chants déjà formés et prêts à être chantés.

105 *Hymne homérique à Hermès* 471.

106 GIANNISI 2006 p.67.

107 GIANNISI 2006 p.68.

108 Voir COSTANTINI et LALLOT 1987.

109 Il s'agit de l'hypothèse de Durante (DURANTE 1976 p.123-134).

notre modèle de l'écriture nous fait introduire une distinction entre un poème complet que l'on aurait en mémoire et un thème sur lequel il faudrait composer. L'οἴμη est donc bien à penser comme le poème tel qu'il est donné par la Muse, c'est-à-dire pour se faire au moment de la performance. Même à considérer que le mot οἴμη est déjà sémantisé dans le sens de « chant » à l'époque homérique, l'étymologie de « chemin » est sans doute toujours présente¹¹⁰. Auquel cas, la dimension dynamique déjà présente dans le verbe ἐμφύειν serait aussi une composante de οἴμη¹¹¹. La métaphore de la plante et celle du chemin se rejoindraient dans l'idée d'une avancée, d'une progression. Plutôt que de faire de οἴμη l'expression de la capacité poétique du poète, il faut comprendre les οἴμαι comme les chants que chante le poète mais qui ne préexistent pas à la performance¹¹². Il convient enfin d'interroger l'adjectif παντοίας. Comportant de nombreuses occurrences dans les épopées homériques¹¹³, ce terme est toujours mis en valeur en début de vers ou en deuxième position après le mot τέχνη. Comme le souligne Chantraine il ne désigne pas tant la totalité que la multiplicité¹¹⁴. On peut également y ajouter l'idée de variété, présente dans la traduction proposée par Chantraine : « de toute sorte ». Cette variété semble caractéristique des productions humaines que nous qualifierions d'artistiques et qui sont liées à une collaboration entre un homme et un dieu. En effet, on trouve cet adjectif dans une comparaison qui décrit l'activité du sculpteur ou de l'orfèvre (*Od.* VI 232-234 = XXIII 159-161) :

ὥς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ
ἴδρις, δὴν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Πάλλας Ἀθήνη
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει

Comme quand un homme fait couler de l'or tout autour d'un ouvrage
d'argent,
habile, à qui Héphaïstos et Pallas Athéna ont appris
un art de toutes sortes, il réalise des ouvrages pleins de *kharis*

110 Le lien entre le chant et le chemin est exploité par Parménide où le poème s'ouvre sur un chemin parcouru (1-10) et où le poème se fait précisément en parcourant le chemin.

111 Sur cette métaphore voir MEULI 1935 p.172 (« la route du chant » cité par PUCCI 1995 p. 314n15), DURANTE 1960 p.240 sq avec la notion de fil et DURANTE 1976, SVENBRO 1984 p.49 « vie del canto », PAGLIARO 1963 et SETTI 1958 cités par LANATA 1963.

112 Sur la distinction entre οἴμαι et ἀοιδή voir plus loin 5.2.1.

113 *Il.* II 397, III 202, XV 642, XVII 56, XVIII 281, 471, XX 249, XXII 268, XXIII 308, 314, *Od.* I 142, III 118, 122, IV 58, 725, 815, V 293, 305, VI 77, IX 260, XIII 46, 247, XV 246, XVII 486, XVIII 205, XXII 348, XXIII 161, XXIV 343.

114 *DELG* s.v. πᾶς.

Nous reviendrons sur les points qui rapprochent l'artisan qui fabrique des statues en métaux précieux et l'aède¹¹⁵. Ce qui nous intéresse ici, c'est que le don des dieux est présenté comme marqué du sceau de la multiplicité, de l'abondance, de la variété. Il ne convient pas de parler de créativité, mais l'adjectif *παντοῖος* suggère l'idée qu'à partir d'un don divin l'artiste peut créer une grande diversité d'œuvres. Cette diversité s'exprime dans chaque performance, dans chaque statue. Elle est la marque du lien avec la divinité.

La coagentivité entre l'aède et le dieu s'exprime au moment de la performance : au moment où le contenu de son enseignement est actualisé par le chanteur et où se fait entendre la riche palette de chants que le dieu lui a donné la possibilité de chanter.

Ainsi, la collaboration entre l'aède et la Muse est affirmée avec force mais ne peut faire l'objet d'une dichotomie forme/contenu ou début/fin. Il s'agit d'un type d' « acte réparti » qui n'est pas sans rappeler celui mis en valeur par Catherine Darbo-Peschanski. Elle propose en effet de penser l'action à partir du couple élan/contenu qui vient en fait recouper les deux couples précédemment cités et successivement mobilisés pour rendre compte de ce passage. Toutefois dans le modèle de Darbo-Peschanski c'est celui qui donne l'élan qui est le véritable acteur de l'action et qui va la mettre à exécution, tout en ayant besoin d'un agent extérieur pour donner un contenu à cet élan. Ce modèle peut convenir pour les actions héroïques sur le champ de bataille mais est trop rigide pour rendre compte des rapports complexes entre hommes et dieux. Il s'agit en effet d'un modèle d'inspiration philosophique, et plus exactement aristotélicien qui pense l'action en termes d'élan et de contenu mais qui néglige totalement les particularités du polythéisme. L'analyse de l'action en contexte polythéiste montre bien en effet qu'il ne s'agit pas d'une agentivité distribuée mais d'une agentivité partagée. Aux multiples agents correspondent différents modes d'intervention qui n'entrent pas en concurrence les uns avec les autres mais s'articulent au contraire pour former un discours où homme et dieux ont un rôle complémentaire.

Comme pour les actes de divination, la performance poétique est bien présentée comme un acte partagé. Et comme pour la divination, nous prendrons également en compte plus loin l'importance de la communauté humaine pour la réalisation pleine et complète de cet acte. On reconnaît ici une structure fondamentalement semblable à celle que nous avons isolée pour rendre compte des actions épiques en général : hommes et dieux sont co-agents de toute action. Cette coopération est ici soulignée dans la présentation de l'origine des chants de Phémios qui est présentée comme double. En même temps, comme nous l'avons

115 Voir infra 5.3.1.2.

vu lors de l'étude des proèmes, une telle collaboration est réactivée à chaque performance quand le poète en appelle à la Muse.

Il est enfin indispensable de remarquer qu'un dernier agent est convoqué dans la défense de Phémios : il s'agit bien des prétendants. Ceux-ci ont en effet un rôle actif, et c'est dans cette mesure que l'agentivité de l'aède est à relativiser. Car l'auditoire a exercé une contrainte sur l'aède, *ἀνάγκη* (*Od.* XXII 353), un terme qui est déjà présent dans le premier chant de l'*Odyssée* et utilisé par Télémaque pour, d'une certaine manière, excuser Phémios aux yeux de sa mère (*Od.* I 154)¹¹⁶. Pour Svenbro ce thème est absolument déterminant : il considère en effet que l'aède chante nécessairement sous le contrôle social des puissants qui l'entourent. Dans un contexte de tension où les puissants ne correspondent pas aux détenteurs du pouvoir royal, l'aède chante nécessairement sous la contrainte de ceux qui l'écoutent. Toutefois, pour mieux rendre compte de cette contrainte il convient de l'analyser en contrepoint de l'absence apparente de contrainte chez les Phéaciens. Nous verrons que le rôle de l'auditoire, s'il est primordial, ne prend pas toujours la forme d'une contrainte et dépasse la question du contrôle social.

Ulysse ne réagit pas au plaidoyer de Phémios, mais la réaction de Télémaque qui demande à son père de s'arrêter, *ἴσχεο* (*Od.* XXII 356), suggère que celui-ci s'apprête à frapper l'aède. L'intervention du fils se situe dans le registre de la responsabilité dont nous avons montré qu'il est déterminant dans la défense de Phémios. Pour le fils d'Ulysse, l'aède est *ἀναίτιος* (*Od.* XXII 356), il n'est pas responsable. Cette réponse correspond bien au registre thématique qui était celui d'Agamemnon qui affirmait : *οὐκ αἰτιός εἰμι* (*Il.* XIX 86). De même que nous avons vu qu'Agamemnon ne cherchait pas à nier son rôle actif, le fait qu'il ait été un agent, de même l'affirmation initiale de Phémios ne le rend pas coupable. Télémaque avait déjà soutenu Phémios au chant I contre Pénélope et s'était déjà placé sur le plan de la responsabilité, en transférant néanmoins celle-ci du côté de Zeus (*Od.* I 347-352) :

μητερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
 τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοὶ
 αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
 ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν, ὅπως ἐθέλησιν, ἐκάστω.
 τούτῳ δ' οὐ νέμεσις Δαναῶν κακὸν οἶτον αἰεῖδεν.
 τὴν γὰρ ἀοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ' ἄνθρωποι,

¹¹⁶ Ulysse lui-même a entendu Phémios chanter pour les prétendants lors de son arrivée au palais, accompagné par Eumée (*Od.* XVII 260-263).

ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται.

Ma mère, pourquoi donc refuses-tu que l'aède
 nous charme par le chemin où son esprit le pousse ? Non, ce ne sont pas les
 aèdes
 les responsables. Mais c'est Zeus d'une certaine manière le responsable, qui
 donne
 aux hommes mangeurs de grain ce qu'il désire, pour chacun.
 Et lui, il n'y a pas de mal à ce qu'il chante le dur destin des Danaens.
 Car le chant que les hommes prisent le plus
 est le plus nouveau à parvenir auprès de ceux qui l'entendent.

Ce passage est important pour comprendre la justification que Télémaque présente à son père : en effet, à son père qui veut le tuer, à sa mère qui veut qu'il mette un terme au chant qu'on lui a demandé de chanter, Télémaque oppose l'absence de responsabilité de l'aède. Toutefois nous ne pensons pas qu'il faille comprendre ici que Zeus est responsable en tant qu'il donne le chant aux aèdes. Au contraire c'est plutôt l'auditoire qui est ici présenté comme imposant à l'aède le thème de son chant. D'après Andrew Ford, l'argumentation de Télémaque semble plutôt reposer sur l'idée que le destin des hommes, et en particulier ici celui d'Ulysse et, partant, celui de Pénélope dépendent uniquement de Zeus, qui est le seul à devoir être blâmé¹¹⁷. Cette affirmation doit être mise en parallèle à la plainte de Zeus au début du poème où le père des dieux rappelle que les hommes sont responsables des maux dont ils attribuent l'origine aux dieux (*Od.* I 32-34). On peut également penser que Zeus est ici pointé comme responsable en ce qu'il a fait de Phémios un aède et que le sort d'un aède est d'être, d'une certaine manière, soumis à son auditoire. Zeus est en effet présenté comme étant à l'origine du sort de chacun, *ἐκάστω*. Au terme *ἐκάστω*, renvoie immédiatement *τούτω δ'*, « et lui », le sort particulier de l'aède est alors précisé : il s'agit de chanter les chants que demande l'auditoire, en l'occurrence le retour des Achéens.

Contrairement à ce qu'affirme Svenbro, nous ne pensons pas que Phémios se réclame d'un lien particulier avec Zeus car il a besoin de s'appuyer sur une autorité régaliennne alors que Démodocos pourrait se contenter de se réclamer de son lien avec la Muse¹¹⁸. Svenbro fait reposer son analyse notamment sur l'idée que dans la phrase *θεός δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας // παντοίας ἐνέφυσεν*, le mot *θεός* renverrait à Zeus. Il n'y a selon nous aucune raison que

117 FORD 2002 : « reproving his mother, he tells her that if anyone is to blame for the fates men receive, it is Zeus, not singers ».

118 SVENBRO 1984 p.47.

Phémios ne fasse pas ici référence à la Muse, employant le générique θεός comme θεά est utilisé dans le premier vers de l'*Iliade*¹¹⁹, sans qu'il puisse y avoir d'ambiguïté sur l'identité de la déesse¹²⁰. De la même manière, on trouve le terme θεός associé à Démodocos qui désigne selon nous non pas Zeus mais bien la Muse¹²¹, le terme Μοῦσα apparaissant dans des phrases de sens équivalent¹²². Le nom θεός permet surtout de marquer de manière forte le passage à un niveau divin. Loin de pointer un rôle particulier de Zeus dans la performance, la phrase de Télémaque semble plutôt être de nature proverbiale, notamment avec l'usage du terme ἀλφιστής, dont la signification est toutefois peu sûre¹²³. Ainsi, cette phrase de Télémaque n'est pas sans rappeler le tout début du poème où le père des dieux rappelle que les hommes sont responsables des maux dont ils attribuent l'origine aux dieux (*Od.* I 32-34). En revanche, ce qui nous intéresse est le rôle important qu'accorde ici Télémaque à l'auditoire : c'est en fonction de ses goûts, et peut-être de ses demandes, comme quand Ulysse à Schérie demande à Démodocos de chanter l'épisode du cheval de Troie (*Od.* I 32-34), que l'aède choisit le thème de ses chants.

Pour Svenbro, le thème du chant fait l'objet d'un choix de la part de l'aède, ce qui entraîne sa responsabilité même si ce choix dépend aussi pour une large part de l'auditoire. Selon lui cette scène est avant tout une mise en garde que profère l'aède qui chante l'*Odyssée*, enjoignant à ses auditeurs de ne pas commettre d'acte de violence envers lui¹²⁴. Ainsi seule l'expression des rapports de force compterait ici et il ne faudrait chercher aucune explication psychologique au fait qu'Ulysse ne tue pas Phémios. Toutefois, si le devin comme l'aède ont exprimé les intérêts des prétendants, ceux-ci méritent de mourir¹²⁵, or Ulysse ne tue pas Phémios. Sa proximité avec la Muse ne peut seule expliquer cette décision – puisque le devin est lui aussi proche des dieux et que le héraut, qui est épargné, semble l'être moins. Mais Phémios a donné des explications satisfaisantes qui, sans nier son implication dans l'action, soulignent sa collaboration avec la Muse.

Si l'on peut considérer que cette scène résonnerait comme une mise en garde aux oreilles des auditeurs qui écouterait chanter l'*Odyssée*, c'est que Phémios ne propose à

119 Et en *Od.* I 10.

120 Voir chapitre 4 (4.2.1).

121 *Od.* VIII 44, 498, 499.

122 *Od.* VIII 63, 72, 481, 488.

123 Deux étymologies sont possibles pour ce terme, que l'on trouve à trois reprises dans l'*Odyssée* (I 349, VI 8, XIII 261), ainsi que chez Hésiode (*Travaux* 82) : Chantraine (*DELG* s.v. ἀλφιστής) signale qu'il a souvent été compris comme « entreprenant » (de ἀλφάνω) mais semble préférer l'autre interprétation qui y voit la même construction que dans ὀμηστής, avec un premier élément en ἄλφι- qui signifierait dont « mangeur de farine », « mangeur de pain ».

124 « È come se Omero avesse voluto dire ai suoi ascoltatori di astenersi dal maltrattarlo o dall'ucciderlo, anche nel caso in cui le sue parole non fossero state *kata moiran* » (SVENBRO 1984 p.39).

125 SVENBRO 1984 p.36-37.

Ulysse rien d'autre qu'une *Odyssée*. Le dernier argument de l'aède peut en effet être compris comme une allusion ironique au poème en train d'être chanté : ce que dit Phémios à Ulysse, c'est qu'il faut qu'il y ait une *Odyssée*, et il se présente comme celui qui est capable de la chanter. Or la formulation dans laquelle il annonce sa capacité à chanter les exploits d'Ulysse n'est pas dépourvue d'ambiguïtés : *ἔοικα δὲ τοι παραείδεν // ὡς τε θεῶν*. La comparaison avec le dieu peut porter aussi bien sur Ulysse (*τοι*) que sur Phémios (*μοι* sous-entendu, complément de *ἔοικα*). Cette ambiguïté peut être considérée comme intrinsèque à l'expérience poétique : la proximité avec les dieux est le fait aussi bien de celui qui chante que de celui qui est chanté, aède et héros se trouvant rapprochés et mis en position parallèle vis-à-vis des instances divines. Ulysse se laisserait ainsi convaincre par un aède proche des dieux et capable de faire de lui un dieu.

Pour rendre compte de la décision d'Ulysse d'épargner Phémios, d'autres arguments peuvent être avancés, que le texte ne mentionne pas de manière explicite mais que l'on peut lire en filigrane, à travers deux thèmes importants : la figure d'Égisthe et les objets présents dans la scène de supplication.

5.1.2 L'ombre d'Égisthe

Le danger que court ici Ulysse, c'est d'être un nouvel Égisthe, figure repoussoir évoquée au tout début et à la toute fin de l'épopée. La figure d'Égisthe réapparaît en effet comme un *leitmotiv* dans l'*Odyssée*¹²⁶. Il est tout d'abord mentionné par Zeus dans les premiers vers de l'épopée. L'histoire du prétendant de Clytemnestre est développée sur onze vers (*Od.* I 32-43), enjoignant ainsi à l'auditeur d'établir un parallèle plutôt surprenant entre les deux héros. Par deux fois, la mention d'Égisthe est étroitement liée au thème du *κλέος* d'Oreste¹²⁷, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, aux chants qui seront chantés à son sujet. Certes il n'apparaît que dans le cadre du retour malheureux d'Agamemnon, évoqué successivement par Athéna, sous l'apparence de Mentès, à Télémaque (*Od.* I 298-300) et par Nestor au même Télémaque au sujet des retours des différents Achéens ; on remarque alors que c'est le retour d'Agamemnon qui est le plus développé (*Od.* III 193-200), puis juste après de nouveau par Athéna à Télémaque (*Od.* III 234-235). C'est ensuite Télémaque qui interroge Nestor à ce sujet. Ce dernier lui répond longuement (*Od.* III 254-316) et mentionne à cette occasion l'aède d'Agamemnon chargé de protéger Clytemnestre et qui a trouvé la mort à cause d'Égisthe. Ménélas évoque également cet épisode que lui rapporte Protée (*Od.*

¹²⁶ WEST 1990 *ad* I 29-31 parle du *leitmotiv* du retour d'Agamemnon et de ses conséquences, mais nous verrons que ce n'est pas tout à fait ce dont il s'agit.

¹²⁷ *Od.* I 30 : *τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης*, I 298 : *οἶον κλέος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης*.

IV 512-537). Il faut enfin mentionner la rencontre d'Ulysse avec le fantôme d'Agamemnon (*Od.* XI 387-461) au chant XI, ainsi que celle entre l'Atride et Achille à la toute fin de l'épopée (*Od.* XXIV 22 et 96-97). Comment expliquer ces références répétées ? Les interprétations habituelles insistent sur les deux modèles d'épouse ou les deux types possibles de *nostoi*. Il y aurait donc une mise en parallèle entre les sorts opposés de Clytemnestre et de Pénélope d'une part, d'Agamemnon et d'Ulysse d'autre part¹²⁸. La comparaison est d'ailleurs exprimée une fois de manière explicite par Ulysse au chant XIII qui dit que sans l'intervention d'Athéna il se serait retrouvé dans la même situation qu'Agamemnon (*Od.* XIII 383-385). Dans son cas, Athéna est bien intervenue. De plus les interprétations qui dressent un strict parallèle entre les deux héros de Troie ne prennent pas en compte le fait que c'est en tout premier lieu sur le personnage d'Égisthe, et non sur celui de Clytemnestre ou d'Agamemnon que le poète fait porter l'attention. On pourrait alors penser à la suite de Stephanie West que l'épopée s'ouvre sur un parallèle entre Égisthe et les prétendants¹²⁹. Toutefois ces derniers ne sont pas mentionnés avant le vers 106, alors que tout le début de l'épopée se concentre sur la question d'Ulysse et de son retour. Si Égisthe est un prétendant, il est le prétendant qui a réussi, contrairement à ceux de Pénélope qui vont échouer. Bien plus, sa réussite, la séduction de Clytemnestre et le meurtre d'Agamemnon sont présentés comme son μέγα ἔργον, « haut fait » (*Od.* III 261). L'expression est certes ici à comprendre en un sens négatif, « haut méfait ». Le terme ἔργον est en effet neutre et peut être employé dans un contexte positif comme négatif. Reste qu'accomplir un μέγα ἔργον, c'est déjà faire quelque chose qui relève du κλέος, c'est se mettre en position d'être chanté et non, comme les prétendants, rester dans l'oisiveté et l'anonymat. C'est être donc plus proche d'Ulysse que des prétendants de Pénélope. Et en effet, les deux figures sont rapprochées par Athéna même, après les considérations de son père sur les maux des hommes. Certes, c'est pour les opposer, mais les deux personnages liminaires de l'*Odyssee* sont bien Ulysse et Égisthe, ce qui ne manque pas de surprendre. Comment peut-on comparer Égisthe et Ulysse ? Selon nous la réponse est précisément à chercher du côté du meurtre de l'aède (*Od.* III 263-272) :

ὁ δ' εὐκηλος μυχῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο
πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκ' ἐπέεσσιν.

128 CLARKE 1967 p.11 et 21, D'ARMS et HULLEY 1946, HEUBECK 1981 p.XXVII-XXVIII, NIETO HERNÁNDEZ 2002, OLSON 1990, MARKS 2008 chapitre 1 « Oresteia and *Odyssey* » p.17-35.

129 WEST 1990 *ad loc.* : « Here the emphasis on Aegisthus is important ; the poet implies a close parallel between his case and that of the suitors, and though this conception will not stand up to logical analysis, it contributes significantly to the presentation of the suitors as wicked men whose crimes provoked the just wrath of heaven » (nous soulignons). C'est également ce que suggère la scholie O qui parle de « celui qui séduit la femme d'autrui (φθορεὺς ἀλλοτρίας γυναικός).

ἦ δ' ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικές,
 δῖα Κλυταιμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι.
 πὰρ δ' ἄρ' ἔην καὶ αἰοιδὸς ἀνὴρ, ὃ πόλλ' ἐπέτελλεν
 Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κιῶν εἴρυσθαι¹³⁰ ἄκοιτιν.
 ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι,
 δὴ τότε τὸν μὲν αἰοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην
 κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,
 τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν¹³¹ ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

Et lui [Égisthe], à son aise, dans un coin d'Argos, plaine à chevaux,
cherchait à stupéfier, beaucoup, l'épouse d'Agamemnon,
 qui vraiment d'abord refusait cet acte honteux,
 la divine Clytemnestre. Car elle avait le cœur noble.
 Et auprès d'elle il y avait un homme, un aède, auquel avait fortement
 enjoint
 l'Atride, partant pour Troie, de garder son épouse.
 Mais quand la Moire des dieux la contraignit pour la dompter,
 alors il conduisit l'aède sur une île déserte,
 il le laissa comme proie et pâture pour les oiseaux¹³²,
 et elle, de son gré à elle, de son gré à lui, il la conduisit chez lui.

Même si ce thème n'est pas explicitement mentionné au moment où Ulysse s'apprête à tuer Phémios, ce qui risque de rapprocher le roi d'Ithaque de l'amant de Clytemnestre est bien le meurtre de l'aède. Un aède chantant le retour d'Ulysse sur son île n'a-t-il pas en tête le parallèle entre celui qui accomplit « l'aèdicide » et celui qui manque de le faire ? Ulysse risque de tuer l'aède, ce qui serait un acte proprement scandaleux, si l'on suit la description qui est faite de cet acte par Nestor au chant III. Comme le souligne Svenbro, un élément qui permet à Phémios d'être épargné est qu'il promet à Ulysse qu'il le chantera¹³³. D'après Svenbro, l'aède d'Agamemnon a été écarté précisément parce qu'il chantait toujours Agamemnon au lieu de chanter Égisthe¹³⁴. La première partie de ce raisonnement repose sur une affirmation largement partagée : l'aède qui reste auprès de Clytemnestre n'est pas

¹³⁰ WEST 1990 *ad loc* : εἴρυσθαι désigne une protection physique.

¹³¹ On note le polyptote.

¹³² Cette expression n'est pas sans rappeler le tout début de l'*Iliade*.

¹³³ L'argumentation de Svenbro repose sur sa thèse qui fait du contrôle social un élément central pour la compréhension de la performance aédique (SVENBRO 1984).

¹³⁴ SVENBRO 1984 p. 45.

uniquement chargé de la surveiller¹³⁵ mais il chante aussi les exploits de son époux auprès d'elle. Mais alors que Svenbro considère qu'il est écarté parce que ses chants ne conviennent pas à ceux qui ont désormais le pouvoir à Mycènes, on peut penser que l'aède doit nécessairement être écarté à cause du pouvoir de son chant. C'est, d'une certaine manière, ce qu'affirme Athénée sur un mode mineur : Αἴγισθος οὐ πρότερον διέφθειρε τὴν γυναῖκα πρὶν τὸν αἰδοῦν ἀποκτεῖναι ἐν νήσῳ ἐρήμῃ, « Égisthe ne pouvait pas séduire la femme avant d'avoir tué l'aède sur une île déserte »¹³⁶. D'après l'auteur des *Deipnosophistes*, si l'élimination de l'aède est nécessaire, c'est parce que l'aède d'une part chanterait la vertu féminine et entraînerait ainsi Clytemnestre à suivre cette voie et d'autre part parce que ses chants la distrairaient et qu'elle ne penserait pas ainsi à d'autres divertissements¹³⁷. Ne peut-on pas faire l'hypothèse que l'aède, chantant Agamemnon, ne fait pas que distraire sa femme mais la charme à proprement parler¹³⁸ et l'empêche d'être charmée par un autre¹³⁹ ? Clytemnestre ne peut être la victime du θέλγειν d'Égisthe tant qu'elle est sous l'emprise d'un autre θέλγειν, celui de l'aède. Cette anecdote montre combien le pouvoir de l'aède est puissant. Son pouvoir est puissant mais sa vie peut être menacée, c'est un des thèmes qui apparaît en filigrane dans le discret parallèle qui est fait entre Ulysse et Égisthe – si discret qu'il n'a pas réellement été étudié, à notre connaissance. Ce parallèle devient plus explicite quand on s'arrête sur la description faite par Agamemnon de l'autre meurtre perpétré par Égisthe : le sien (*Od.* XI 412-420) :

ὡς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· περὶ δ' ἄλλοι ἑταῖροι
 νωλεμέως κτείνοντο σύες ὡς ἀργιόδοντες,
 οἳ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο
 ἢ γάμῳ ἢ ἐράνῳ ἢ εἰλαπίνῃ τεθαλυῖη.
 ἦδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,
 μουνάξ κτεινομένων καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὕσμίνῃ·
 ἀλλὰ κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ,
 ὡς ἀμφὶ κρητῆρα τραπέζας τε πληθούσας

135 Comme semble le penser Page (PAGE 1972). L'argumentation de Page repose sur l'idée qu'est reflétée ici une pratique archaïque où les fonctions des poètes dans les palais des rois étaient multiples.

136 Athénée, I 14b.

137 Pour Sylvie Perceau, « exiler l'aède, congédier la musique, c'est simultanément congédier une forme d'éthique et de paix sociale », PERCEAU 2007 p.24. Scully considère que l'aède est le gardien de la tradition et de l'autorité en place, il préserve la gloire du passé et, de ce fait, le *statu quo* du présent (SCULLY 1981 p.81).

138 SVENBRO 1984 p.45 : l'aède d'Agamemnon devait sans doute non seulement surveiller la reine mais aussi lui rappeler par ses chants la grandeur de l'Atride. Mais il va alors contre les exigences du nouvel auditoire de Mycènes.

139 C'est ce que sous-entend Pancheko quand il dit, s'appuyant notamment sur des sources iconographiques, qu'Égisthe s'est lui-même fait aède pour séduire Clytemnestre (PANCHENKO 1996).

κείμεθ' ἐνὶ μεγάρω, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν.

Voici de quelle mort lamentable je mourus : tout autour, mes compagnons,
tous,
les uns après les autres, tués comme des porcs aux dents brillantes,
que l'on tue dans le palais d'un homme riche et très puissant
ou à un mariage, ou à un repas commun¹⁴⁰, ou à une fête florissante.
Tu as déjà assisté aux meurtres de nombreux hommes,
tués en combat singulier, comme dans la mêlée cruelle,
mais à cette vue c'est là que tu te serais plus que jamais lamenté en ton
cœur,
alors qu'autour des cratères et des tables pleines
nous gisions dans le palais, et que le sol tout entier exhalait du sang¹⁴¹.

La description faite par Agamemnon¹⁴² est fort éclairante en ce qu'elle se distingue des autres références odysseïennes à son meurtre : il n'y décrit pas seulement un assassinat, mais un véritable massacre qui n'a rien à envier à celui qu'Ulysse accomplira à Ithaque¹⁴³. Le carnage a lieu lors d'un banquet (*Od.* XI 411 et 419), les femmes ne sont pas épargnées, et les cadavres sont laissés gisant à même le sol, sans traitement particulier. Certains éléments pointent discrètement mais sûrement vers la situation d'Ithaque comme la mention des porcs aux dents brillantes : ces animaux sont liés au retour du héros à Ithaque qui trouve refuge chez le porcher Eumée dont les animaux sont qualifiés ainsi¹⁴⁴. On note par ailleurs que les deux autres occurrences odysseïennes sont également parlantes : on les trouve au chant VIII quand Alkinoos fait sacrifier plusieurs animaux, dont des porcs aux dents brillantes (*Od.* VIII 60). Or c'est justement une portion de cette viande qu'Ulysse décide de donner à Démodocos (*Od.* VIII 476) : là où on ne tue pas les aèdes, on leur donne la viande de porc bien grasse. Il y a donc un contraste entre les situations où les aèdes sont traités au

¹⁴⁰ Il s'agit d'un repas où chacun apporte sa participation. Voir à ce sujet GERNET 1968, « Droit et prédroit », p.185-196.

¹⁴¹ L'interprétation de θῦεν est difficile : Bérard traduit : « le sol fumait de sang », HEUBECK 1989 *ad loc.* : « steamed, flowed ? », voir Chantraine *GH*.

¹⁴² Le passage est athétisé par Bérard.

¹⁴³ D'ARMS et HULLEY 1946 sont à notre connaissance les seuls à mentionner, à la toute fin de leur court article sur l'*Orestie* dans l'*Odyssee* que les deux massacres ont lieu lors d'un banquet, sans en préciser les nombreux points communs, ils y voient une manière de souligner le contraste entre les deux situations : « Since this was exactly the way in which Odysseus slew the suitors, at a feast on the festival of Apollo, it may be that Homer intentionally used the similarity of setting to heighten the contrast in the outcome of the action » (D'ARMS et HULLEY 1946 p.213).

¹⁴⁴ *Od.* XIV 413, 416, 423, 438, 532. Les compagnons tués comme des porcs peuvent également évoquer les compagnons d'Ulysse, changés en porcs par Circé (*Od.* X 237-241).

mieux et celles où ils sont menacés¹⁴⁵. De même les trois lieux, mariage, repas commun et fête sont trois lieux de réjouissance et de sociabilité où l'on peut consommer ces animaux en toute tranquillité. Il s'agit de circonstances que l'on ne trouve pas à Ithaque. Au chant I, Athéna sous l'apparence de Mentès demande à Télémaque l'occasion de ce festin, δαίς (*Od.* I 225). Elle énumère alors les occasions possibles : mariage ou fête somptueuse, puisqu'il est clair qu'il ne s'agit pas d'un repas participatif, comme ça devrait l'être, εἰλαπίνη ἢ γάμος; ἐπεὶ οὐκ ἔρανος τάδε γ' ἐστίν (*Od.* I 226)¹⁴⁶. Enfin la description même de la scène finale, les cadavres gisant au milieu d'une scène de banquet, est commune aux deux scènes : Agamemnon insiste sur les cratères et les tables pleines, et de même le caractère inattendu de l'attaque d'Ulysse est souligné par une question de l'aède (*Od.* XXII 12-14) :

τίς κ' οἶοιτο μετ' ἀνδράσι δαιτυμόνεσσι
 μῶνον ἐνὶ πλεόνεσσι, καὶ εἰ μάλα καρτερός εἶη,
 οἷ τεύξειν θάνατόν τε κακὸν καὶ κῆρα μέλαιναν;

Qui donc aurait pensé qu'au milieu des hommes au festin
 seul au milieu d'hommes si nombreux, et quelle que fût sa force,
 pour eux aurait créé la mauvaise mort et le noir destin ?

De même, l'image frappante du sang liée au sacrifice, δάπεδον δ' ἄπαν αἵματι θῦε, se retrouve mot pour mot au chant XXII (*Od.* XXII 309), après le massacre des prétendants et juste avant l'intervention des trois ministres Leiodès, Phémios et Médon¹⁴⁷. Cet effet de rappel a été noté par Pucci¹⁴⁸ et par Rutherford, qui voient dans ce passage des échos inversés du meurtre d'Agamemnon¹⁴⁹. Nieto Hernández qui reprend leurs analyses y voit un écho censé opposer Agamemnon injustement tué à Ulysse qui tue pour rétablir la justice¹⁵⁰. Cette

145 Dans l'*Iliade*, l'expression se trouve dans la description de l'équipement d'Ulysse (X 264), dans une comparaison (XI 292) et dans un contexte de sacrifice (XXIII 32).

146 Sur ces trois termes voir SAID 1979 p.15.

147 Cette expression est à nouveau utilisée par Amphimédon qui raconte à Agamemnon, aux Enfers, les meurtres commis par Ulysse (*Od.* XXIV 185).

148 PUCCI 1995 p.190. Pucci, dans sa perspective qui est celle de rivalité intertextuelle entre l'*Iliade* et l'*Odyssée* s'intéresse toutefois davantage à d'autres effets d'échos, et notamment entre le massacre des prétendants et le massacre du chant XXI de l'*Iliade* où Achille, dans sa rage, tue de très nombreux Troyens.

149 PUCCI 1995 p.134 n.13 : « Le sang des prétendants rappelle, par contraste, celui d'Agamemnon, qui a été tué par le prétendant de sa femme. Ulysse est simultanément l'anti-Agamemnon ». RUTHERFORD 1992 p.51 et p.57 : « Verbal similarities and repetition heighten our awareness of the analogies between Odysseus' homecoming and that of Agamemnon ; in particular, the slaughter of the suitors, in which the returning king prevails by guile over the would-be usurpers, is a reversal of Agamemnon's downfall, and the scene is described in similar terms ». Nous pensons qu'il n'est pas nécessaire ici de passer par un contraste, une opposition ou un renversement, pour saisir le rapprochement entre les deux scènes. De plus le parallèle même est ici discutable dans la mesure où Égisthe n'est pas tant le prétendant de Pénélope que son amant.

150 NIETO HERNÁNDEZ 2002 p.320 n.5

notion de justice est totalement absente des passages odysseïens et les gestes faits par Ulysse et par Égisthe sont bien les mêmes.

Ainsi des indices nombreux, quoique discrets, rapprochent le retour d'Agamemnon et celui d'Ulysse et, ce faisant, mettent en parallèle la figure de ce dernier et celle d'Égisthe. Tous deux se retrouvent donc dans le massacre, la violence, même si dans le cas du second, elle peut être considérée comme légitime. En dernier lieu, ce qui va les distinguer, ce qui va permettre à Ulysse de ne pas être Égisthe, c'est de renoncer au meurtre de l'aède. Le geste inaugural de l'amant de Clytemnestre ne sera pas le geste final de l'époux de Pénélope¹⁵¹. Ulysse ne tue pas Phémios et celui-ci peut commencer à chanter ses exploits. Alors que les Atrides sont encore pour une génération pris dans l'horreur des meurtres, des vengeance et de la dissolution de tout lien social, Ulysse permet à une nouvelle tradition d'émerger et, dans le même temps, au lien social de se reconstruire par l'intermédiaire du chant de l'aède. La reconstruction de ce lien grâce au chant de l'aède est d'ailleurs suggérée par Ulysse lui-même au chant suivant : afin que le meurtre des prétendants ne soit pas connu des habitants d'Ithaque avant la nouvelle du retour du roi – nouvelle qui doit être auparavant annoncée à Pénélope – Télémaque doit charger l'aède, sans qu'on sache s'il s'agit de Phémios, de faire naître en ville une ambiance festive (*Od.* XXIII 133-138). C'est ainsi que les habitants vont d'abord croire que Pénélope a fini par accepter un autre époux (*Od.* XXIII 143-151). L'aède devient le complice principal de la ruse par laquelle Ulysse va restaurer son autorité sur son île. C'est enfin Phémios et Médon qui interviennent alors que le père d'Antinoos excite le peuple en l'assemblée à venger les prétendants. Le héraut et le devin interviennent pour les en dissuader, rappelant qu'Ulysse a agit avec l'aide d'une déesse (*Il.* XXIV 439-449)¹⁵².

5.1.3 La lyre et la peau

Un détail qui n'est pas sans importance pourrait permettre d'expliquer la différence de traitement entre le devin et les deux autres ministres d'Ithaque. Ces trois personnages ne manquent pas de points communs : ils sont tous trois des hommes de la parole, au service du roi, et sont ainsi investis d'une autorité particulière. Or leur parole est liée à la sphère divine. Contrairement au devin, qui se présente brusquement et les mains nues, la posture dans laquelle se trouvent l'aède et le héraut avant d'implorer Ulysse est significative. Tous deux sont repliés sur des objets auxquels ils semblent tenir comme à des talismans protecteurs. Or ces objets sont d'importance, même s'ils ne sont mentionnés que rapidement

¹⁵¹ On remarque que les dieux ont envoyé Hermès pour prévenir Égisthe de ne pas commettre ce meurtre.

¹⁵² Ainsi que l'a souligné Paulin Ismard, pour qui c'est en tant que δημιουργοί que tous deux ont été épargnés (ISMARD 2015 p.40). Il faudra néanmoins l'intervention conjointe de Zeus et d'Athéna dans les derniers vers du poème pour que la concorde soit définitivement rétablie à Ithaque.

et n'ont, jusqu'ici, pas reçu l'attention qui leur revient. Tout d'abord, il est mentionné par deux fois que Phémios tient entre les mains sa lyre (*Od.* XXII 330-344) :

Τερπιάδης δ' ἔτ' ἀοιδὸς ἀλύσκανε κῆρα μέλαιναν,
 Φήμιος, ὅς ῥ' ἤειδε μετὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.
 ἔσθη δ' ἐν χεῖρεσσὶν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
 ἄγχι παρ' ὄρσοθύρην· δίχα δὲ φρεσὶ μερμήριζεν,
 ἢ ἐκδὺς μεγάροιο Διὸς μεγάλου ποτὶ βωμῶν
ἐρκείου ἴζοιτο τετυγμένον, ἔνθ' ἄρα πολλὰ
Λαέρτης Ὀδυσσεύς τε βοῶν ἐπὶ μηρί' ἔκηαν,
 ἢ γούνων λίσσοιτο προσαιῖξας Ὀδυσῆα.
 ὦδε δὲ οἱ φρονέοντι δοᾶσσατο κέρδιον εἶναι,
 γούνων ἄψασθαι Λαερτιάδεω Ὀδυσῆος.
 ἢ τοι ὁ φόρμιγγα γλαφυρὴν κατέθηκε χαμαῖζε
 μεσσηγὺς κρητῆρος ἰδὲ θρόνου ἀργυροήλου,
 αὐτὸς δ' αὐτ' Ὀδυσῆα προσαιῖξας λάβε γούνων,
 καί μιν λισσόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

Et le fils de Terpias encore, l'aède, **cherchait à échapper à la Kère noire**,
 Phémios, qui avait chanté pour les prétendants sous la contrainte.
 Il se tenait debout, ayant entre les mains sa cithare au chant sonore
 tout près de la **porte haute**¹⁵³, en son esprit il balançait entre deux :
 ou filer du palais et près de l'autel du grand Zeus Herkios
 bien bâti aller s'asseoir, là où en grand nombre
 Laërte et Ulysse avaient brûlé des cuisses de bœufs,
 ou bien implorer Ulysse en se jetant à ses genoux.
 Alors qu'il y pensait cela lui sembla le mieux :
 saisir les genoux d'Ulysse le fils de Laërte.
 Alors il posa à terre sa cithare creuse
 entre un cratère et un siège aux clous d'argent.

¹⁵³ La porte a déjà été décrite au vers 126 et mentionnée au vers 132 de ce chant. D'après Chantraine il s'agirait plutôt de la « porte de derrière » mais il mentionne de nombreuses gloses qui parlent d'une « porte haute » ou « dont le sol est haut placé » (*DELG* s.v. ὄρσοθύρη). Le *LSJ* traduit « prob. a door high up in the wall ». Le terme soulève des difficultés dans la mesure où ses seules autres occurrences dans la littérature grecque sont des gloses de ce passage.

Cette scène de l'hésitation de l'aède est décrite avec un soin particulier. La description presque topographique tout comme la présence d'objets particulièrement anodins annoncent ses enjeux. L'aède chante un aède en danger de mort, qui cherche à la fois à se protéger grâce à sa lyre et à protéger sa lyre, précautionneusement placée entre deux objets symboliques qui pointent à la fois vers le pouvoir royal et vers la commensalité¹⁵⁴.

Ce détail, qui a parfois été considéré comme déplacé, et le vers où il se trouve, athétisé¹⁵⁵, pourraient pour le moins paraître anodins si la position de Médon n'était pas parallèle à celle de Phémios. Lui ne tient pas l'instrument de sa pratique, un bâton, comme on pourrait l'imaginer, mais se cache sous la peau de la vache qui vient d'être sacrifiée, choix intéressant pour celui dont une des fonctions est le partage des viandes sacrificielles¹⁵⁶ (*Od.* XXII 361-366) :

ὡς φάτο, τοῦ δ' ἤκουσε Μέδων πεπνυμένα εἰδώς·
 πεπτηῶς γὰρ ἔκειτο ὑπὸ θρόνον, ἀμφὶ δὲ δέρμα
 ἔστο βοὸς νεόδαρτον, ἀλύσκων κῆρα μέλαιναν.
 αἰψὰ δ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο, θοῶς δ' ἀπέδυνε βοεῖην
 Τηλέμαχον δ' ἄρ' ἔπειτα προσαιῖζας λάβε γούνων,
 καί μιν λισσόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

Ainsi parla-t-il et Médon qui avait des pensées denses l'entendit :

car il était allongé recroquevillé sous un siège¹⁵⁷, recouvert

d'une peau de bœuf qui venait d'être écorchée, **cherchant à échapper à la mort noire.**

¹⁵⁴ Le θρόνος est bien le fauteuil lié au pouvoir royal, le trône. En effet si le θρόνος peut être le siège où différentes hôtes de marque peuvent être installés, c'est aussi sur un θρόνος que siègent Zeus (*Il.* I 536, VIII 442.), Héra (*Il.* VIII 199, XV 150.), Hadès (*Il.* XX 62.), mais aussi Alkinoos (*Od.* VI 308.). Toutefois le fauteuil près duquel Phémios pose son instrument est particulièrement ouvragé. Dans l'épopée, plusieurs objets sont cloutés d'argent : des armes de héros (ξίφος – *Il.* II 45, III 334, 361, VII 303, XIII 610, XVI 135, XIX 372, *Od.* VIII 406, 416, X 261, XI 97 – et φάσγανον – *Il.* XIV 405, XXIII 807.) et des fauteuils : celui sur lequel Kharis fait asseoir Thétis en attendant l'arrivée d'Héphaïstos (*Il.* XVIII 389), fait de la main du dieu lui-même, à n'en pas douter (καλοῦ δαιδαλέου, *Il.* XVIII 390), et, dans l'*Odyssée*, celui sur lequel s'assied Ulysse à Schérie, à la demande de Échéneος, le plus vieux des héros phéaciens (*Od.* VII 162), mais aussi le siège sur lequel le héraut fait s'asseoir Démodocos (*Od.* VIII 65) et celui sur lequel Circé fait asseoir Ulysse (*Od.* X 314, 366). Mentionnons enfin, le siège sur lequel Aphrodite fait asseoir Anchise (*Hymne homérique à Aphrodite* 165.). Ainsi le siège richement ouvragé est toujours celui sur lequel on fait asseoir, et non celui sur lequel on s'assoit, il est le lieu de l'hospitalité, de l'accueil et du respect. La place réservée à Démodocos, que nous étudierons plus loin, est particulièrement révélatrice, non seulement parce qu'elle souligne avec d'autant plus de force la cruauté du sort réservé à Phémios, qui loin de s'asseoir sur un fauteuil, loin de recevoir sa lyre de mains précautionneuses, se voit contraint à poser celle-ci à terre avant de se jeter aux genoux d'Ulysse.

¹⁵⁵ Par Duentzer, Herwerden et Nauck, mentionnés par LEAF 1900 *ad loc.*

¹⁵⁶ Chargé du partage des viandes, le héraut est aussi responsable de la circulation de la parole, ce qui l'amène à servir de guide à l'aède comme nous le verrons plus loin (5.2.2).

¹⁵⁷ Ou le siège, le même θρόνος près duquel Phémios a placé son instrument ?

Vite il se leva de sous le siège, se dévêtit de la peau du bœuf
 puis se jeta devant Télémaque, prit ses genoux
 et l'implora en lui disant ces paroles ailées.

Dans les deux cas, la posture des personnages est justifiée par la volonté d'échapper à la Kère noire, l'expression *άλύσκανε /άλύσκων κῆρα μέλαιναν*. Il s'agit bien là de se cacher sous une peau, ou derrière une carapace de tortue, pour « sauver sa peau ». Il n'est pas anodin pour un Grec de se couvrir d'une peau de bovidé. La dissimulation sous une peau de bœuf constitue en effet le geste liminaire de Prométhée qui conduira à l'instauration du sacrifice comme nouveau lien entre les hommes et les dieux¹⁵⁸. Le thème de la peau de la vache est déjà apparu au début du chant XX : en effet Ulysse a refusé de dormir sur un lit mais a dormi sur la peau de la vache fraîchement écorchée et recouverte de peaux de mouton¹⁵⁹. Le mot qui désigne la peau est l'adjectif substantivé *βοείη*¹⁶⁰. Il est employé à plusieurs occurrences dans les poèmes homériques mais il s'agit ici du seul cas où l'on mentionne que la bête vient d'être écorchée. On trouve ce détail uniquement aux chants XX et XXII, même s'il existe toutefois une différence entre ces deux occurrences : au chant XX, l'adjectif utilisé est *ἀδέψητος* (seulement en XXII 2 et 142) qui signifie « qui n'a pas (encore) été tanné ». Ce détail est habituellement lu comme un signe de la volonté d'Ulysse de refuser tout confort et la manifestation de l'écart qui existe entre lui et les prétendants¹⁶¹. Or, il est un détail qui donne de l'importance à cette peau issue du sacrifice. Après sa nuit sans sommeil et la visite d'Athéna, Ulysse décide d'adresser une prière à Zeus. Il range alors ce qui lui a servi de couche mais garde la peau de vache, sort et semble la garder entre ses mains au moment où il s'adresse au dieu (*Od.* XX 95-97). On pourrait ainsi avancer l'hypothèse que la peau qui n'a pas encore été travaillée, qui n'est pas passée par la main de l'artisan humain garde une dimension sacrée, de *ἱερόν*, et permet ainsi d'avoir une proximité avec la divinité qui peut tenir lieu de protection, ou aider à l'efficacité du contact recherché par la prière. Il existe ainsi un lien particulier entre la peau et le sacrifice qui vient instaurer la communauté des hommes et des dieux. L'épisode de Sopatros, rapporté notamment par Porphyre, lié aux Bouphonies athéniennes montre que l'instauration du sacrifice animal sanglant vient en

158 *Théogonie* 535-541. Voir VERNANT 2007 p.938-939.

159 *Od.* XX 2-3 et XX 142 : l'expression *ἀδέψητον βοείην* n'apparaît qu'en ces deux endroits.

160 Celui-ci apparaît à de nombreuses reprises dans les épopées homériques. Il désigne les peaux de vaches qui recouvrent les boucliers des guerriers (*Il.* V 452, XII 296, XII 425), des peaux de vache sur lesquelles on s'étend (*Il.* XI 843), des peaux portées sur les épaules sous les armures (*Il.* XVII 492) et dans des comparaisons : les peaux travaillées par un tanneur (*Il.* XVII 389), une peau de taureau déchirée par des lions (*Il.* XVIII 582) et une peau de bœuf qui serait le prix d'un concours de vitesse (*Il.* XXII 159). Les seuls emplois de l'*Odyssée* sont ceux mentionnés ci-dessus et en *Od.* XXIV 228 où Laërte est recouvert d'une peau de bœuf.

161 RUSSO 1992 *ad loc.*

réparation du meurtre d'un bœuf commis par l'étranger Sopatros où la peau de l'animal sacrifié est recousue et remplie de grain puis remise au travail dans les champs¹⁶².

C'est une telle proximité que rechercherait le héraut en se cachant sous la peau de l'animal. Le terme est encore plus précis en ce qui concerne la peau de Médon : νεόδαρτος signifie en effet « récemment écorché »¹⁶³. Ainsi les deux adjectifs font référence à des étapes successives du traitement de la peau de l'animal, et le dernier est nécessairement plus proche de la mise à mort de l'animal. Quelle est-elle, cette vache fraîchement écorchée ? D'après nos connaissances sur la consommation de viande dans l'Antiquité l'hypothèse la plus probable est qu'il s'agisse de la peau d'une victime sacrificielle¹⁶⁴. Or un sacrifice vient en effet d'avoir lieu à Ithaque : au chant XX, c'est-à-dire quelques heures avant le massacre, les prétendants ont sacrifié des animaux et notamment une vache¹⁶⁵.

Dans les deux cas, l'aède insiste sur cet objet qui est laissé de côté au moment de la supplication. Or ces objets fonctionnent comme des symboles des différents liens qui peuvent s'établir entre un homme et les instances divines. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre la remarque du scholiaste : πιθανῶς, ἀντὶ τῆς ἰκετηρίας τὴν φόρπιγγα προτείνει, δι' αὐτῆς τὸν Ἀπόλλωνα προίσχων αὐτὸν, ὥσπερ ὁ Χρύσης διὰ τῶν στεμμαίων, « il est vraisemblable qu'il tend sa lyre au lieu d'un rameau de suppliant, par laquelle il invoque Apollon, comme Chrysès avec ses bandelettes »¹⁶⁶.

Ce n'est pas un hasard si ces deux objets, la peau et la lyre, ont été isolés par Scheid et Svenbro dans le récent ouvrage où ils explorent la manière dont la mention d'un objet, son nom, peut porter une charge symbolique telle qu'elle engendre tout un récit, dans une démarche qu'ils qualifient de générative¹⁶⁷. Ils montrent que la peau de la vache est étroitement liée à la fondation des cités¹⁶⁸. Plus généralement on pourrait lier la peau bovine à la fondation ou la confirmation d'une communauté humaine, en lien avec les dieux. En cela, la peau de vache s'opposerait de manière franche à la peau des animaux sauvages : loin de faire le héros, de montrer son héroïsme, son caractère exceptionnel et divin comme Héraklès avec sa peau de lion, Dionysos et son cortège vêtus de peaux de panthère, Athéna

162 Pour l'interprétation des Bouphonies et le lien entre sacrifice et labour voir DURAND 1986.

163 La seule autre occurrence se trouve en *Od.* IV 337 lorsque Idothée donne à Ménélas les peaux des phoques qui lui serviront à se dissimuler puis à piéger Protée.

164 Comme le souligne Jean-Louis Durand, après la consommation et la consommation des parties de l'animal sacrificiel destiné au dieu, la peau est le « seul témoignage retenu à la fin du rite de ce qui fut ». C'est la part qui est réservée au prêtre (DURAND 1976 p.156).

165 *Od.* XX 250-251. L'ordre du texte pose problème, mais il se peut que cela constitue l'hécatombe offerte à Apollon par les prétendants (*Od.* XX 276 d'après l'édition de Allen et Monro).

166 Scholie Q *ad. Od.* XXII 340.

167 SCHEID ET SVENBRO 2014 p.16.

168 SCHEID ET SVENBRO 2014, chapitre I « Fondations de cités », p.33-66.

vêtue de la peau de chèvre qu'est l'égide, Médon, par la peau qui le protège rappelle la communauté des hommes d'Ithaque qui se constitue à l'occasion du sacrifice¹⁶⁹.

Quant à la lyre, les deux auteurs s'intéressent à la tortue et aux deux objets qui y sont liés : lyre et pierre tombale. La tortue en effet cristallise deux polarités, vie et mort, silence et chant : « la tortue qui reste pendant tout sa vie muette comme la pierre, chante après sa mort, à partir du moment où elle est changée en lyre »¹⁷⁰. Garder la lyre à la main, c'est garder le chant et souligner le lien qu'il y a entre le chant et la vie. Bien plus, dans de nombreux mythes, dont le plus significatif est celui d'Orphée et Eurydice¹⁷¹, la lyre est l'instrument du retour du monde infernal¹⁷² ; elle protège du risque de mort et c'est également à ce titre que la tient Phémios qui est en danger de mort. Soulignons enfin que, comme le rappellent Scheid et Svenbro, la lyre est non seulement faite d'une carapace de tortue mais nécessite également de la peau de bœuf qui vient recouvrir la carapace¹⁷³. Cet objet entretient donc un rapport étroit avec celui qui sert de protection au héraut. Ce sont des objets symboliquement chargés qui portent en eux-mêmes des récits, qui sont autant d'arguments implicites adressés à Ulysse pour que celui-ci les épargne. Et en effet ce sont les deux personnages qui sont épargnés alors que le devin qui est tué ne mobilisait aucun objet dont la fonction pourrait être similaire.

Enfin, tous deux, épargnés par Ulysse, se précipitent vers l'autel de Zeus. Cet autel avait déjà été mentionné précédemment comme étant l'objet d'une hésitation de la part de Phémios (*Od.* XXII 378-380) :

ὦς φάτο, τὼ δ' ἔξω βήτην μεγάροιο κιόντε,
ἐζέσθην δ' ἄρα τὼ γε Διὸς μεγάλου ποτὶ βωμόν,
πάντοσε παπταίνοντε, φόνον ποτιδεγμένω αἰεὶ.

Il parla ainsi et tous deux sortirent du palais
et alors là, allèrent s'asseoir près de l'autel du grand Zeus
regardant partout, l'œil hagard, redoutant sans cesse la mort.

169 Sur la peau sacrificielle voir également VERNANT 1976 p.92-94. Vernant remarque que lorsque les compagnons d'Ulysse décident de tuer les bœufs du Soleil, les peaux des animaux continuent à se mouvoir comme si ceux-ci étaient encore en vie (*Od.* XII 395).

170 SCHEID ET SVENBRO 2014 p.103.

171 Euripide *Alceste* 357-362, Platon *Banquet* 179b-d, Apollonios de Rhodes *Argonautiques* IV 885-921, *Argonautiques orphiques* 41-42, Apollodore *Bibliothèque* I 3, 2, Pausanias *Description de la Grèce* X 30, 4-7, Virgile *Énéide* VI 119-120, Ovide *Métamorphoses* X 1-85.

172 SCHEID ET SVENBRO 2014 p.109 sq.

173 SCHEID ET SVENBRO 2014 p.107. Cf. *Hymne homérique à Hermès* 20-51. Sur la construction de la lyre voir COURBIN 1980 et BÉLIS 1985.

La mention de cet autel est l'occasion de rappeler les sacrifices anciens d'Ithaque, déjà mentionnés auparavant, ces occasions répétées d'entretenir les liens entre les dieux et les habitants de l'île. Cette succession d'objets et de lieux montre selon nous que l'argument mis en avant par l'aède et par le héraut, quoique de manière non verbale, est leur lien avec les dieux. Ne pouvant atteindre le lieu protecteur par excellence qu'est l'autel de Zeus, ils y ont substitué des objets qui sont eux aussi le « lieu » du lien entre hommes et dieux.

Ainsi l'argument de Phémios, comme celui d'Agamemnon, pointe une étroite collaboration – plutôt qu'une élection : contrairement à ce que l'on a pu affirmer, ce n'est pas parce qu'il est particulièrement chéri des dieux que Phémios demande à Ulysse de l'épargner¹⁷⁴ – entre l'aède et la divinité. Cette collaboration ne dédouane pas le chanteur de sa responsabilité mais doit éclairer notre conception de l'action aédique. L'action aédique, comme toute action épique, est fondée sur un partage d'agentivité entre l'agent humain et l'acteur divin. Ici, l'auditoire a aussi une place particulièrement importante : il ne s'agit en rien d'un tête-à-tête entre l'aède et la divinité et, si les prétendants sont présentés comme de mauvais auditeurs, plusieurs situations de l'*Odyssee* permettent de comprendre la nature du rôle actif que doit jouer le public pour la réussite de la performance épique.

5.2 Démodocos, un aède bien entouré

La thèse de Svenbro repose sur l'idée d'une différence fondamentale entre Phémios et Démodocos : « La situazione di Femio è anzi agli antipodi di quella di Demodoco nell'ottavo libro dell'Odissea »¹⁷⁵. La différence du point de vue du contrôle social qui s'impose à eux, lié aux situations sociales et politiques respectives des deux îles, est à l'origine d'une dissymétrie entre les positions des deux aèdes qui s'exprime notamment par des différences du point de vue de leur inspiration.

Nous étudierons la question de l'inspiration de Démodocos en contrepoint des paroles de Phémios afin de déterminer si la coagentivité que nous avons pointée comme étant déterminante dans les excuses de l'aède d'Ithaque est liée uniquement au contexte particulier du retour d'Ulysse ou si elle peut être comprise comme un motif structurant de la performance aédique.

¹⁷⁴ Ainsi que semble par exemple l'avancer Goldhill (GOLDHILL 1991 p.59) pour qui Phémios énonce deux arguments : d'une part sa proximité avec les dieux, le fait qu'il est « self-taught, god-inspired », et d'autre part la capacité que, seul, il aura à assurer dans le futur le renom d'Ulysse alors que celui-ci est en train d'accomplir sa revanche qui devra être à l'origine d'un *kleos*. Ce deuxième argument nous paraît plus convaincant que le premier.

¹⁷⁵ SVENBRO 1984 p.47.

5.2.1 L'aimé des Muses, sur le thème du don

Démodocos¹⁷⁶ apparaît comme un personnage central du chant VIII de l'*Odyssée*, qui permet notamment d'assurer le lien avec la narration d'Ulysse qui occupera les quatre chants suivants. Un certain nombre de passages, autant dans la narration que dans la bouche des personnages, permettent de comprendre le lien qui unit l'aède à l'instance divine. La figure de l'aède apparaît dès le début des réjouissances. Démodocos est convoqué par Alkinoos (*Od.* VIII 43-45) :

καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν,
 Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδήν
 τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν αἰεῖδειν.

Et appelez le divin aède,
 Démodocos. Car c'est à lui entre tous que le dieu a donné le chant
 pour plaire, quel que soit celui que son cœur le pousse à chanter.

Cette toute première mention de Démodocos insiste sur le lien de l'aède avec la divinité, en le présentant par l'expression θεῖον ἀοιδόν avant de donner son nom mais surtout inscrit immédiatement l'activité de l'aède dans un partage d'agentivité avec la divinité. Les deux sujets dans la seconde phrase sont d'une part le dieu et d'autre part le *thumos* du poète¹⁷⁷ : l'un et l'autre ont leur part à jouer dans la performance qui est présentée ici comme s'articulant autour du τέρπειν. Leur lien est d'abord présenté sur le mode du don, avec le verbe δῶκεν, et ce que la divinité a donné est l'ἀοιδήν τέρπειν, le chant qui vise à plaire. Contrairement à ce qui est dit de Phémios, ce ne sont pas les chants au pluriel, οἶμαι, qui ont été donnés mais l'ἀοιδή : non un contenu mais la capacité de chanter d'une certaine manière et cette manière est précisée par l'infinitif τέρπειν. L'épopée présente donc différents types de contact possibles avec les dieux qui ne sont pas nécessairement contradictoires mais au contraire peuvent s'articuler les uns aux autres. Ici l'aède n'est pas encore présent sur scène, et il n'a pas encore chanté. Nous ne sommes pas dans un contexte de performance, mais ce qui le caractérise en général est son lien avec la sphère divine (θεῖον ἀοιδόν) et le don que la

¹⁷⁶ Comme Phémios, le chanteur de Schérie a un nom expressif : il est « celui qui est reçu par le peuple », une expression qu'il faut peut-être mettre en parallèle avec l'épithète λαοῖσι τετιμένον (*Od.* VIII 472) (HAINSWORTH 1990). Son nom contraste toutefois avec sa situation puisqu'il n'est pas un aède itinérant, mais semble être uniquement attaché au palais d'Alkinoos.

¹⁷⁷ On rappelle que dans le cadre d'une collaboration entre agent humain et agent divin c'était également le *thumos* du devin Héléno qui était en jeu (*Il.* VII 44).

divinité lui a fait une fois pour toutes. La deuxième mention de Démodocos vient préciser l'idée de don (*Od.* VIII 62-64) :

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
τὸν πέρι μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε.
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν.

Le héraut s'approcha tout près, il conduisait le loyal aède,
qu'entre tous la Muse aimait, elle lui donnait biens et maux :
elle l'avait privé de ses yeux, mais elle lui donnait le chant agréable.

On retrouve une fois encore le thème du don, repris de manière insistante mais qui est ici comme modulé puisque le don est double, c'est-à-dire que le don à proprement parler s'accompagne d'une privation : celle de la vue. Le thème de la cécité de l'aède est un poncif de la littérature ultérieure. Ce n'est pas ici sa première apparition puisqu'on le trouve également dans *Illiade* : le seul aède mentionné dans ce poème, Thamyris, est également aveugle, quoique l'adjectif *πηρός* ne signifie pas au sens strict « aveugle » mais « estropié ». Le châtement des Muses envers Thamyris est néanmoins le plus souvent pensé comme un aveuglement¹⁷⁸. Toutefois, ce qui constitue une différence notable avec la cécité de Démodocos est que celui-ci n'est pas châtié par la Muse. Au contraire son rapport avec la déesse est présenté sous la forme de don. De plus, le châtement de Thamyris intervient après que celui-ci s'est vanté de son excellence poétique : il possédait donc l'art du chant avant de perdre la vue, et il le perd en même temps qu'il perd la vue¹⁷⁹. De même il n'est jamais dit que Phémios est aveugle et son attitude pendant le massacre des prétendants laisse même penser le contraire¹⁸⁰. Notons que le thème de la cécité de l'aède apparaît également, et de manière explicite, dans le cas de Stésichore poète archaïque pour lequel toutefois nos sources remontent à l'époque classique¹⁸¹ et dans *Hymne homérique à Apollon*, l'homme aveugle, *τυφλὸς ἀνήρ*, de Chios, dont les chants sont les meilleurs, et que l'on assimile généralement à Homère¹⁸². On peut toutefois penser que le thème de la cécité de l'aède, s'il est déjà exploité à

178 Scholies BCE *ad Il.* II.595, repris par WILLCOCK 1970 *ad loc.* L'autre interprétation présentée par les scholies est qu'il est privé de sa voix (*τῆς ᾠδῆς πηρόν*, scholie A) ou bien qu'elles le rendent fou (*λήρος*, scholies BCE). Ces interprétations sont justifiées par l'idée que pour un aède la cécité qui ne saurait être un châtement : comme le montrent les exemples de Démodocos (et d'Homère, ajoute KIRK 1985 *ad loc.*) être aveugle n'a jamais empêché de chanter. Les commentateurs modernes (KIRK 1985 *ad loc.*, LEAF 1900 *ad loc.*) avancent également l'hypothèse d'une paralysie le rendant incapable de manier sa lyre.

179 *Il.* II 595-600.

180 Y a-t-il antithèse entre Phémios qui voit et Démodocos qui ne voit pas et chante pourtant « comme s'il avait vu lui-même », signe de la réelle excellence poétique ?

181 Platon, *Phèdre* 243 a4-b3, Isocrate, *Éloge d'Hélène*, 64.

182 *Hymne homérique à Apollon* 172-173. Voir RICHARDSON 2010 *ad loc.*

l'époque homérique n'est pas nécessairement encore structurel¹⁸³. D'autre part, le fait que Démodocos soit aveugle a pour conséquence un lien privilégié entre l'aède et le héraut, sur lequel il nous faudra revenir.

C'est à l'occasion de la première performance de Démodocos que se dessine un premier élément de collaboration entre lui et la Muse, qui va au-delà du simple don (*Od.* VIII 72-74) :

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἴμης τῆς τότε ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,

Quand la soif et l'appétit eurent trouvé satisfaction,
la Muse alors poussa l'aède à chanter les actes de gloire des hommes,
un chant¹⁸⁴ dont alors la gloire¹⁸⁵ atteignait le vaste ciel.

La présence du verbe ἀνήκεν pointe ici vers un autre type de collaboration avec l'instance divine. Il donne l'idée d'un élan, d'une impulsion donnée par la Muse à l'aède. Il peut ainsi caractériser un certain type d'interventions divines dans la sphère humaine : il s'agit d'inciter quelqu'un à accomplir une action précise. Ainsi Aphrodite : ἤ μάλα δὴ τινα Κύπρις Ἀχαιϊάδων ἀνιῆσα // Τρωσὶν ἅμα σπέσθαι, « Cypris aura poussé quelque Achéenne à suivre les Troyens »¹⁸⁶. C'est souvent θυμός qui est le sujet de ce verbe : un héros est ainsi souvent poussé par son θυμός à accomplir telle ou telle action¹⁸⁷. Le second chant de Démodocos a la particularité de n'être introduit par aucune référence à la puissance divine (*Od.* VIII 266) :

αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεῖδεν

Alors tout en jouant de son instrument il préludait.

183 Platon rapproche, pour les distinguer, la cécité d'Homère et celle de Stésichore (*Phèdre* 243a). Une *Vie d'Homère* fait de l'aveuglement du poète épique un châtimeur d'Hélène (VI, 51-57). Fabienne Blaise a montré de manière convaincante l'opposition entre la cécité temporaire de Stésichore, capable d'amender son chant et Homère, par rapport auquel il se positionne et qui n'a pas vu Hélène telle qu'elle est (BLAISE 1995).

184 Hainsworth interprète ici le génitif οἴμης non comme complément de l'infinitif ἀειδέμεναι mais comme un génitif partitif à valeur temporelle : « en commençant par un chant dont la renommée atteignait le vaste ciel » (HAINSWORTH 1988 *ad loc.*).

185 Je reprends pour κλέα ... κλέος la traduction proposée par Jeannie Carlier et Nicole Loraux dans la version française du *Meilleur des Achéens* (NAGY 1994 p.44). Sur l'analyse de la répétition voir *infra*.

186 *Il.* V 422-423.

187 *Il.* VI 256, VII 25, VII 152, X 389, XII 307, XXI 395, XXII 252, XXII 346.

Ce vers est le même que celui qui annonce le premier chant de Phémios¹⁸⁸, et on retrouve le même verbe ἀναβαλλέσθαι au moyen pour le dernier chant de celui-ci¹⁸⁹. Le sens de ce terme ici est peu clair : il semble être une expression technique pour désigner un type de chant ou de musique particulier qui ouvrirait le chant¹⁹⁰. On remarque que le verbe est à la voix moyenne¹⁹¹, ce qui pourrait souligner cette fois une implication toute particulière de l'aède dans son chant. Il est intéressant de noter que cette performance est présentée différemment des deux autres, sans mention de l'intervention d'une divinité. Or le thème en est également différent puisqu'il s'agit d'une intrigue exclusivement divine, qui est donc moins proche des thèmes épiques, que semblent au contraire reprendre les deux autres performances de l'aède de Schérie¹⁹².

Le troisième chant se fait, comme on sait, à la demande d'Ulysse. Immédiatement après les paroles de ce dernier, Démodocos se met à chanter (*Od.* VIII 499) :

ὦς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' ἀοιδὴν,

Ainsi parla-t-il et, plein d'élan, il commença avec le dieu, et il fit entendre son chant.

Tout comme les précédents, ce vers a fait l'objet de nombreuses interprétations, portant notamment sur les deux verbes conjugués ἤρχετο et φαῖνε et sur la construction de θεοῦ. Il s'agit de questions primordiales pour la compréhension du chant du poète et surtout de son rapport avec la Muse. Tout d'abord le verbe φαῖνε, donné par tous les éditeurs, est

188 *Od.* I 155.

189 *Od.* XVII 262-263 : ἀνὰ γὰρ σφισι βάλλετ' ἀείδειν // Φήμιος, « car devant eux il préluait avant de chanter, Phémios ».

190 Le scholiaste à *Od.* VIII 266 le glose avec les termes ἀνεκρούετο προοιμιάζετο traduits par Hainsworth : « struck up, played some preliminary notes as a prelude ». Il commente : « we should not envisage anything elaborate ». Il s'agirait donc tout simplement de la mention du tout début du chant. Le sens du verbe fait l'objet d'un long développement de Pagliaro. Il conclut qu'il ne s'agit pas de quelques notes mais que ce prélude serait issu de la pratique de la poésie lyrique, et en particulier de l'alternance des poètes. Ainsi le verbe ἀναβαλλέσθαι désignerait la reprise au moment de l'enchaînement entre deux chants (PAGLIARO 1953 p.41-56). Pour Nagy, le verbe désigne le fait que le chant dans son entier est pensé comme un *prooimion* hymnique (NAGY 2010 p.88). Néanmoins le fait qu'aucun hymne ni aucune alternance ne suive nous conduit plutôt à penser qu'il s'agit de l'indication des premières notes du chant.

191 Tout comme le sont les gloses du scholiaste.

192 Plus exactement, il s'agit d'une autre manière de présenter un thème épique, de dire ce qui est en jeu dans les épopées, et en particulier dans l'*Iliade*. Les trois chants de Démodocos peuvent en effet être lus comme une *Iliade* odysseenne qui englobe l'ensemble de la guerre de Troie. Le premier chant prend en effet pour sujet une dispute, celle entre Ulysse et Agamemnon, se substituant à celle entre Achille et Agamemnon et affirmant ainsi la rivalité entre l'*Iliade* et l'*Odyssee*. Le troisième chant est celui de la chute de Troie, dont Ulysse est l'instigateur. Quant au deuxième, les amours d'Arès et d'Aphrodite, on peut le considérer comme l'allégorie comique (telle que ce que pouvait chanter Stésichore) des deux principes de la guerre de Troie : la guerre et l'amour.

corrigé par Bérard seulement qui lit ἤρχεθ' ὕφαινε s'inspirant de trois occurrences (Bacchylide, Sappho et Callimaque¹⁹³). Si l'on garde φαίνε, et nous pensons, contre Bérard, qu'il n'y a pas de raison de ne pas le faire, on peut le comprendre de différentes manières. Ameis et Hentze y voient un doublet de φημί et le comprennent comme un verbe de déclaration mais Pagliaro fait remarquer que les deux verbes, qui partagent la même racine, ont toujours eu un sens différent. Il comprend donc le sens de φαίνε ici comme « aprire, iniziare »¹⁹⁴. Le problème est que cette signification crée une redondance avec ἤρχετο. Pour Pagliaro, cela correspond à la nature double de l'exorde dans la tradition épique : il y a d'abord une invocation aux dieux, puis le début de la narration à proprement parler. Le verbe φαίνε a toutefois une dimension sensible dont la traduction par l'idée de commencement ne rend pas compte. Le verbe est en effet lié à la lumière et à la visibilité : φαίνε c'est d'abord « faire voir », « rendre visible » : « bring to light, cause to appear » (*LSJ*). Un sens abstrait en dérive : rendre clair pour l'esprit « make known, reveal, disclose » (*ibid.*). Ces sens actifs ont un correspondant au passif : « come to light, appear » (*ibid.*). Le *LSJ* présente toutefois un sens spécifique à notre occurrence, qui serait commun avec un vers des *Euménides*. C'est Athéna qui parle (v.566-569) :

κήρυσε, κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ,
εἴτ' οὐρανόνδε δ'ιάτορος Τυρσηνικῆ
σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαίνετω στρατῶι

Héraut, fais ton office, en contenant la foule. Et que, jusqu'au ciel la trompette perçante d'Étrurie fasse aux oreilles du peuple éclater sa voix aiguë¹⁹⁵.

Voix du héraut et voix de l'aède partagent certaines caractéristiques et notamment en ce qu'elles relèvent de la parole publique qui possède une certaine efficacité. Le sens est plus clair dans les vers d'Eschyle dans la mesure où le verbe est précisé par le complément στρατῶι. Dans le cas de Démodocos, le public pour qui ce chant est rendu public est constitué des Phéaciens et d'Ulysse. Toutefois il ne s'agit pas seulement de rendre publics une information, un message. Nous avons vu que le verbe φαίνε a une dimension sensible, que l'on pourrait

193 Bacchylide *Odes* V 9-10, Sappho fragm. 124, Callimaque fragm.26. Voir aussi Bacchylide *Odes* XIX 8-9, Pindare *Néméennes* IV 44.

194 PAGLIARO 1953 p.41.

195 Édition et traduction de Paul MAZON (1925).

gloser par « faire advenir dans le monde sensible ». Il s'agirait, dans les deux cas cités, d'un type de parole qui a le pouvoir de « faire advenir » leur objet.

Pour ce qui est de l'autre difficulté de ce vers, la question est de déterminer le rôle du dieu et donc, du point de vue grammatical, la construction du génitif θεοῦ. Chantraine¹⁹⁶ le comprend comme le complément du participe passif ὀρμηθεῖς. Ce génitif, qui originellement correspondrait à un génitif de cause marquant le point de départ de l'action, pourrait être utilisé comme complément du verbe passif. Il s'agirait d'un « genitive of agent », comme le glose George¹⁹⁷. Un tel emploi serait un *hapax* chez Homère. En complément d'un verbe passif, le génitif marquerait le point de départ. Chantraine traduit alors : « sous l'élan du dieu, il prélude et tisse son chant ». Une telle interprétation est intéressante en ce qu'elle insiste sur un élément que nous considérons comme saillant dans la représentation homérique de la performance poétique : la collaboration entre homme et dieu. Toutefois, ce type de collaboration où le dieu est uniquement celui qui donne l'élan premier est lié à une certaine conception de l'action du dieu et en particulier de l'inspiration poétique, mobilisée pour rendre compte du plaidoyer de Phémios et dont nous avons vu qu'elle ne permet pas de rendre compte de la complexité de la collaboration entre le poète et l'instance divine. Koster, s'opposant aussi bien à Schwyzer¹⁹⁸ qu'à Chantraine et à leur interprétation de θεοῦ comme un *genitivus auctoris* à rattacher à ὀρμηθεῖς propose une autre construction¹⁹⁹. En effet, pour lui la structure métrique rattache sans hésitation possible θεοῦ à ἤρχετο²⁰⁰. D'autre part, si l'on rattache le génitif à ὀρμηθεῖς, le verbe principal serait laissé sans complément alors que l'on trouve à plusieurs reprises chez Homère le verbe ἄρχομαι suivi d'un génitif²⁰¹. Il considère ainsi que le syntagme θεοῦ ἤρχετο est à comprendre comme l'indication d'un prélude dont la forme pourrait être semblable aux *Hymnes homériques* les plus courts²⁰². Le nom θεός serait alors à comprendre comme le destinataire ou le sujet du premier vers du chant. Cette difficulté d'interprétation se trouve déjà chez les scholiastes qui proposent tous deux interprétations en fonction de la construction choisie : dans tous les cas la construction ὀρμηθεῖς θεοῦ est comprise par les scholies comme exprimant l'inspiration divine de

196 GH II §§75 et 81.

197 GEORGE 2005 p.60.

198 SCHWYZER 1950 p.119.

199 KOSTER 1952.

200 Voir aussi CALHOUN 1938.

201 Il. IX 97, Od. XXI 142.

202 KOSTER 1952. Son argumentation est intégralement reprise par GEORGE 2005 p.60-61 et par Hainsworth dans HEUBECK 1990 *ad loc.*

Démodocos²⁰³ tandis que θεοῦ ἤρχετο est soit paraphrasé²⁰⁴, soit considéré comme le proème²⁰⁵ ou le thème du début du chant²⁰⁶.

Cette hésitation des scholiastes montre clairement la difficulté de ce passage, au-delà de son interprétation strictement grammaticale. En effet, selon les différentes interprétations du vers 499 du chant VIII, on peut considérer que la Muse, l'instance divine qui est invoquée est un des agents du chant, le destinataire, ou encore le sujet du chant. Le rapport de l'aède à la Muse est si étroit qu'on peut imaginer que celle-ci imprègne toutes les dimensions de sa pratique et de son chant, dès l'ouverture de la performance.

C'est la raison pour laquelle il convient de la comparer avec d'autres occurrences épiques. La construction ὄρμηθεις θεοῦ n'est pas sans rappeler le vers qui introduit la première performance de Démodocos : μούσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνήκεν (*Od.* VIII 73). On pourrait d'ailleurs objecter à Koster que la construction θεοῦ ἤρχετο laisse également ὄρμηθεις sans complément. Néanmoins on trouve ce participe aoriste passif à plusieurs reprises dans l'*Iliade* sans qu'il ne soit jamais associé à un génitif ni, plus généralement, à un complément d'agent²⁰⁷. Les épopées homériques présentent de très nombreuses occurrences de ce verbe au passif, à différents temps et modes, sans complément d'agent. Par ailleurs il faut souligner que les premiers vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* indiquent le point de départ du chant : ἔξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε (*Il.* I 6), ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον (*Od.* I 11). Examinons enfin les deux occurrences, mentionnées par Koster, où le verbe ἄρχομαι se construit avec un génitif. Dans l'*Odyssée*, le génitif peut se comprendre simplement comme un génitif de lieu, dérivé du génitif partitif²⁰⁸ : ὄρνησθ' ἐξείης ἐπιδέξια πάντες ἑταῖροι, // ἄρξάμενοι τοῦ χώρου ὅθεν τέ περ οἰνοχοεῦει, « Levez-vous, camarades, et alignez-vous tous sur la droite, à partir de l'endroit où l'on verse le vin » (*Od.* XXI 141-142). La deuxième occurrence est plus proche de celle qui nous intéresse (*Il.* IX 96-102) :

Ἀτρεΐδη κύδιστε ἀναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον
 ἐν σοὶ μὲν λήξω, σέο δ' ἄρξομαι, οὐνεκα πολλῶν
 λαῶν ἐσσι ἀναξ καὶ τοι Ζεὺς ἐγγυάλιξε
 σκῆπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, ἵνα σφισι βουλευήσθα.
 τῷ σε χρὴ περὶ μὲν φάσθαι ἔπος ἠδ' ἐπακοῦσαι,
 κρηῆναι δὲ καὶ ἄλλω, ὅτ' ἂν τινα θυμὸς ἀνώγη

203 ἐκ θεοῦ ἐμπνευσθεὶς (T), ἀπο τῆς μούσης ἐμπνευσθεὶς (P.H.Q).

204 ἢ ἀπὸ θεοῦ ἀρξάμενος (P)

205 ἔθος γὰρ ἦν αὐτοῖς ἀπὸ θεοῦ προοιμιάζεσθαι (T)

206 ἀπὸ θεοῦ τὴν ἀρχὴν τῆς τραγωδίας ποιούμενος (H.Q.)

207 *Il.* XIII 562, XV 529, XVI 402, 467, XVIII 269. Dans toutes ces occurrences le verbe désigne l'élan du guerrier avant l'assaut.

208 *GH* II p.72. Ce vers n'est pas étudié par Chantraine.

εἰπεῖν εἰς ἀγαθόν· σέο δ' ἔξεταί ὅττι κεν ἄρχῃ.

Glorieux Atride, chef des hommes, Agamemnon,
 Je finirai par toi, et je vais commencer par toi car sur de nombreux
 peuples tu règnes et Zeus t'a mis dans la main
 le sceptre et les jugements, afin que tu délibères auprès de nous.
 C'est pourquoi il faut que tu parles et que tu écoutes
 et que tu assures à n'importe qui d'autre, quand son cœur l'y pousse,
 de parler pour le bien : et ce qu'il aura commencé sera à toi.

Dans ce passage, Nestor s'adresse à Agamemnon pour le convaincre de la nécessité d'une ambassade auprès d'Achille afin que ce dernier reprenne le combat. Agamemnon, complément du verbe ἄρχομαι sous la forme du pronom de deuxième personne σέο est à la fois le destinataire et l'objet du discours : Nestor commence par parler à Agamemnon et par parler d'Agamemnon. En retour, tout discours prononcé, Agamemnon, du fait de son autorité royale, peut se l'approprier et en devenir comme l'auteur. En revanche nulle question d'inspiration ici, dans un contexte qui n'a rien de poétique ni de mantique. Ce n'est donc pas le dieu qui pousse à parler, mais le propre élan de chacun, son *thumos*, avec l'utilisation verbe ἄνωγα qui n'est pas sans rappeler ἀνήκεν (*Od.* VIII 73) dont le sujet était la Muse.

Il semble bien qu'il faille opter pour la construction θεοῦ ἤρχετο avec, se substituant à une proposition relative introduite par ἐξ οὗ ou ἐνθα que l'on trouve dans le formulaire homérique, un génitif comparable à celui que l'on trouve dans la *Théogonie* : Μουσάων ἀρχώμεθα²⁰⁹ où Hésiode commence par les Muses à qui il chante un hymne mais qui sont en même temps ses inspiratrices. Ici Démodocos commence avec le dieu avec qui il instaure un lien particulier, dont il prononce sans doute le nom et qui va constituer le sujet du début de son chant.

D'autre part, Ulysse fait un certain nombre de remarques sur la pratique de l'aède qui mettent également en question son lien avec la divinité (*Od.* VIII 477-481) :

κῆρυξ, τῆ δῆ, τοῦτο πόρε κρέας, ὄφρα φάγησιν,
 Δημοδόκῳ· καί μιν προσπτύξομαι ἀχνύμενός περ·
 πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ

²⁰⁹ *Théogonie* I et 36.

τιμῆς ἔμμοροι εἴσι καὶ αἰδοῦς, οὔνεκ' ἄρα σφέας
οἴμας μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν.

Héraut, voilà. Donne cette part de viande, pour qu'il la mange,
à Démodocos. Et je l'étreindrai malgré ma peine
car pour tous les hommes sur terre, les aèdes
sont dignes d'estime et de respect, car vraiment à eux
la Muse a appris des chants, et elle s'est prise d'affection pour la tribu des
aèdes

On trouve pour la première fois dans ce passage le thème de l'enseignement introduit par le verbe διδάσκειν qui correspond à l'adjectif αὐτοδίδακτος dont se prévalait Phémios. Toutefois l'idée semble ici fort différente dans la mesure où c'est la Muse uniquement, et sans collaboration avec l'aède, qui est désigné comme l'agent à l'origine de l'instruction. Le lien fort qui unit le chanteur à la divinité est de l'ordre du φιλεῖν. Il est intéressant de remarquer que dans l'affirmation d'Ulysse, il ne s'agit pas d'un lien nécessairement personnel mais que celui-ci s'étend à la « race » des aèdes, φύλον ἀοιδῶν. Dans les épopées homériques le terme φύλον est toujours employé pour désigner un groupe, d'hommes²¹⁰ ou de dieux²¹¹. Ce substantif a la même racine que le verbe φύειν²¹² et sa présence ici, juste après la mention de l'éducation de la Muse, n'est pas sans rappeler que l'action de la Muse telle qu'elle est décrite par Phémios au chant XXII est de l'ordre de l'ἐμφύειν. Si φύλον désigne primitivement « ce qui s'est développé comme un groupe », on pourrait ici avancer l'hypothèse que la dynamique liée à l'intervention de la Muse est ici exprimée dans le terme φύλον que l'on pourrait alors gloser, « ceux qu'elle a fait se développer, les aèdes ».

À la fin du repas, Ulysse réitère ses marques d'admiration envers l'aède avant de lui demander de chanter le cheval de Troie (*Od.* VIII 487-498) :

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
ἦ σέ γε μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων.
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις,
ὄσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὄσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.
ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον

210 *Il.* II 362, 363, 840, V 441, IX 130, 272, XIV 361, XVII 220, *Od.* III 282, VII 307, VIII 481, XIV 68, 181, XV 409.

211 *Il.* XV 64, 161, 177, *Od.* VII 206.

212 *DELG* s.v. φύλον et φύομαι.

δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,
 ὃν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς
 ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἱ ῥ' Ἴλιον ἐξάλαπαξαν.
 αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξης,
 αὐτίκ' ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,
 ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδὴν.

Démodocos, parmi tous les mortels c'est toi que je loue,
 car la Muse t'a instruit, fille de Zeus, ou bien c'est Apollon.
 Car c'est tout à fait en ordre que tu as chanté le destin des Achéens,
 tout ce que les Achéens ont accompli, supporté et enduré
 comme si tu y avais toi-même assisté, ou tu l'avais entendu d'un autre ?
 Allez, continue et chante la préparation²¹³ du cheval
 de bois, qu'Épéios fit avec Athéna,
 piège, que le divin Ulysse fit entrer dans la ville
 emplie des hommes qui pillèrent Iliou.
 Et si tu me dis cela en ordre et de manière appropriée
 aussitôt moi j'affirmerai à tous les hommes
 que vraiment le dieu, dans sa faveur, t'a accordé un chant prodigieux.

Ulysse, tout en disant son admiration pour l'aède développe ici la manière dont s'exprime le lien entre le poète et les instances divines. Toutefois, Ulysse, qui n'est qu'un homme n'a qu'un modèle pour rendre compte de ce lien : celui de l'enseignement. Cette conception est beaucoup moins complexe que celle qui s'exprime dans d'autres épisodes des épopées homériques et est l'expression d'un point de vue tout humain, inapte à saisir l'importance du partage d'agentivité dans les procédures poétiques²¹⁴. Ce regard extérieur porté par Ulysse ne doit donc pas être considéré comme la formulation d'une vérité sur le lien entre le poète et les dieux, mais comme le point de vue d'un mortel, celui d'Ulysse qui est ici uniquement dans une situation d'auditeur ; on a vu que Démodocos entretient également d'autres types de lien avec la divinité, et de ce point de vue là n'est pas différent de

213 Le terme κόσμος est ici difficile à interpréter. Nous reviendrons dessus plus loin. Nous optons ici pour une paraphrase des scholies, reprise par Hainsworth (HEUBECK 1990 *ad loc.*): τὴν κατασκευὴν, ἢ τὴν οἰκονομίαν, ἢ τὴν ὑποθέσιν (B.Q.).

214 Un autre mortel, Polydamas, adopte un point de vue similaire dans l'*Iliade*: ἄλλω μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμῆια ἔργα, // ἄλλω δ' ὄρχηστὴν, ἐτέρω κίθαριν καὶ ἀοιδὴν, // ἄλλω δ' ἐν στήθεσσι τιθεὶ νόον εὐρύοπα Ζεὺς // ἐσθλόν, τοῦ δέ τε πολλοὶ ἐπαυρίσκοντ' ἀνθρώποι, « Car à l'un le dieu a donné les œuvres de la guerre, à un autre la danse, à un autre la cithare et le chant, et à un autre dans sa poitrine Zeus à la large voix a placé un esprit sage dont ont tiré profit de nombreux hommes » (*Il.* XIII 730-733).

Phémios dont nous avons vu que la pratique se construit sur une étroite collaboration avec la Muse. D'autre part, l'usage de l'adjectif *θέσπις* montre la relation dynamique qui existe entre le dieu et l'aède. En effet, si l'on considère, comme nous l'avons proposé dans le premier chapitre, que *θέσπις* et *θεσπέσιος* signifient « qui rend manifeste une intervention divine », il faut comprendre non pas que le dieu a donné un chant divin, expression redondante, mais que le dieu a donné à l'aède un chant par lequel celui-ci manifestera aux hommes une intervention divine. Cela correspond à l'affirmation d'Ulysse : c'est seulement grâce à son chant que Démodocos peut montrer aux hommes sa proximité avec le divin.

En revanche ce passage est le seul dans les poèmes homériques où est évoqué le lien possible entre les aèdes et Apollon²¹⁵. Il faut toutefois rappeler qu'Apollon est présenté comme le dieu aède à la fin du premier chant de l'*Iliade*²¹⁶. Il chante précisément avec les Muses, ce qui exprimé, plus tard, par son épiclèse de Musagète²¹⁷. Par ailleurs, l'indéterminé *θεός*, utilisé à de nombreuses reprises pour signifier le lien entre l'aède et la divinité qui l'inspire, s'il peut désigner la Muse peut tout aussi bien faire référence à Apollon. Il est donc ici douteux qu'Ulysse présente une véritable alternative entre deux divinités concurrentes avec lesquelles l'aède pourrait être en contact.

L'argument d'Ulysse dans cette réplique porte surtout sur ce qui fait la particularité du contenu du chant aédique : l'aède chante des hauts faits comme s'il y avait assisté. Cette dimension de l'autopsie qui deviendra paradigmatique à partir d'Hérodote est ici présentée comme s'opposant à l'ouï-dire. Or cette question ne peut se poser que pour un type de chant particulier : c'est le troisième chant, le chant épique qu'Ulysse a lui-même demandé, qu'il loue avec le plus de force. Le deuxième chant, dont le thème était uniquement mythologique, olympien, ne pouvait conduire l'auditeur à se demander si l'aède n'avait pas assisté aux événements chantés. Ainsi le poète de l'*Odyssée* réaffirme la force du chant épique, l'opposant implicitement à d'autres types de chant avec lesquels il pouvait être en concurrence. Comme la précédente, cette question d'Ulysse est toute rhétorique, et à plusieurs reprises dans ce chant la proximité de Démodocos avec l'aède a été affirmée. Il existe ainsi trois modèles décrits par Ulysse : contact avec les dieux, information humaine ou autopsie. Or ce dernier modèle est précisément celui qui sera développé par la suite, dans le long récit d'Ulysse. C'est de cette manière que l'aède se trouve mis en concurrence avec le

215 Que l'on trouve dans deux vers communs à la *Théogonie* (94-95) et à l'*Hymne homérique aux Muses et à Apollon* (2-3) : *ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκ ἠβόλου Ἀπόλλωνος // ἄνδρες αἰδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κίθαρισταί*, « car c'est grâce aux Muses et à Apollon l'archer, qu'existent sur terre des hommes qui sont des aèdes et des citharèdes ».

216 *Il.* I 601-604.

217 Pindare, Fragment 20, Platon *Lois*, II 1 653c-d.

héros, et, dans le même temps, garantit, grâce à son lien avec les divinités, la possibilité d'un chant héroïque en l'absence de héros et, notamment, après leur disparition.

Alors que l'art de Phémios est essentiellement décrit par l'aède lui-même, c'est Ulysse qui commente, régulièrement, le chant de Démodocos. Au-delà de leurs nombreux points communs, les différences que l'on peut ainsi trouver dans la représentation des aèdes doivent être lues à l'aune du locuteur, avec un point de vue nécessairement moins complet et moins complexe de la part du héros que de la part de l'aède lui-même.

Pour comprendre le rôle de l'aède, sa place dans la société et l'importance de la performance poétique, il ne suffit pas d'analyser les passages qui mentionnent l'origine de son chant, il faut également étudier la manière dont il est intégré à la société à laquelle il appartient. Pour cela, le personnage de Démodocos à la cour des Phéaciens est particulièrement éclairant, puisque contrairement à Phémios, il n'évolue pas dans une société minée par un conflit qui rende sa situation difficile²¹⁸. Cette stabilité sociale confère un rôle important au roi comme au héraut.

5.2.2 Le héraut et le roi

En effet la figure du héraut, qui est particulièrement liée à celle de l'aède dans l'*Odyssee*, n'a pas été suffisamment prise en considération : il s'agit du héraut. Les hérauts ont une place importante dans la poésie homérique²¹⁹, aussi bien aux yeux des hommes qu'à ceux des dieux, et en particulier de Zeus²²⁰. Jamais autant qu'à Schérie ces deux figures ne sont si étroitement associées, même si elles le sont également à Ithaque où l'aède Phémios et le héraut Médon seront les deux seuls épargnés par Ulysse.

À Schérie, le héraut fait le lien entre le roi qui organise les festivités et l'aède. C'est lui qui part chercher Démodocos à la demande d'Alkinoos (*Od.* VIII 43-47). Le héraut guide tous les déplacements de l'aède : il repart accompagné de l'aède au vers 62 et c'est encore lui qui prend l'aède par la main pour le faire sortir du palais, et l'accompagner au lieu des compétitions sportives, après que Alkinoos a mis fin à la première performance (*Od.* VIII 106-108). Il le raccompagnera enfin pour le festin qui précédera la troisième performance (*Od.* VIII 471). Le héraut est également chargé de donner à Démodocos sa lyre (*Od.* VIII 254-261), de la raccrocher à la fin de la performance (*Od.* VIII 105) et en général semble lui

²¹⁸ Ce serait la raison pour laquelle le poète le caractériserait comme *λαῶσι τετιμένος*, honoré par le peuple en *Od.* VIII 472 et XIII 28 (SVENBRO 1984 p.38).

²¹⁹ On note 90 occurrences du terme *κήρυξ* dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*.

²²⁰ *Il.* I 334 : *χαίρετε κήρυκες Διὸς ἄγγελοι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν*, « salut, hérauts, messagers de Zeus et des hommes », *Il.* VIII 517 : *κήρυκες [...]* *Διὶ φίλοι*, « les hérauts aimés de Zeus ».

transmettre ce qui lui revient – en particulier la part de viande qu’Ulysse lui donne en récompense de ses chants (*Od.* VIII 474-476).

Cette proximité entre les deux ministres du roi n’a pas été remarquée, sans doute parce que l’on a considéré que le chanteur aveugle avait besoin d’un guide et qu’il était tout naturel qu’un héraut accomplisse cet office. Toutefois la lecture anthropologique d’Homère montre qu’il ne faut rien prendre pour acquis, pour évident, au regard de nos propres attentes. Ainsi, Phémios, l’aède d’Ithaque, dont rien ne dit qu’il soit aveugle est également lié au héraut : c’est en effet un héraut qui lui met la cithare dans les mains avant son premier chant (*Od.* I 155).

On ne sait pas où se trouve exactement l’instrument ni pourquoi l’aède ne le garde pas avec lui mais la cithare qui est à de nombreuses reprises définie comme *λίγεια* est d’une certaine manière gérée par le héraut dont la voix peut être qualifiée de la même manière. Ce thème est repris de manière insistante à la fin des épreuves sportives (*Od.* VIII 254-257 et 261-262) :

Δημοδόκῳ δέ τις αἶψα κιῶν φόρμιγγα *λίγεια*
οἰσέτω, ἣ που κεῖται ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν.
ὡς ἔφατ’ Ἀλκίνοος θεοείκελος, ὦρτο δὲ κῆρυξ
οἴσων φόρμιγγα *γλαφυρήν* δόμου ἐκ βασιλῆος. (...)
κῆρυξ δ’ ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα *λίγεια*
Δημοδόκῳ

Pour Démodocos que quelqu’un vite aille chercher la cithare **sonore**
qui se trouve dans mon palais.

Ainsi parla Alkinoos à l’apparence divine. Le héraut se leva
et alla chercher la cithare **bombée** dans la maison du roi (...)

Le héraut vint tout près, apportant la cithare **sonore**
pour Démodocos

Il convient ici de remarquer la différence entre les deux adjectifs utilisés pour décrire la cithare : *γλαφυρός* semble un adjectif descriptif qui fait référence à la forme de l’instrument, à sa facture alors que *λιγύς* précise le type de sonorité qu’elle produit. L’adjectif *λιγύς* est difficile à traduire²²¹ mais connote généralement un son harmonieux, agréable à entendre et

221 Voir CARASTRO 2006 p. 116-121.

particulièrement audible²²². Si la forme peut être mentionnée au moment du transfert de la cithare, c'est bien sa qualité sonore, mélodieuse, qui importe quand Alkinoos la demande puis quand le héraut le met entre les mains du chanteur qui se met aussitôt à chanter. Or, tout autant que l'aède mais avec des implications différentes, le héraut est également l'homme du λιγύς. Il est en effet fréquemment qualifié de λιγύφθογγος²²³. Comme l'a montré Carastro, l'environnement sonore du héraut et celui du chanteur sont très proches. La voix du héraut comme celle du poète est qualifiée de φθόγγος – plutôt que φωνή ou ὤψ²²⁴ – et surtout la sonorité qui la caractérise est de l'ordre du λιγύς, c'est-à-dire d'une sonorité efficace, typique de qui prend la parole en public²²⁵. Ce n'est pas le son naturel, normal de la voix mais un son aux propriétés saillantes. Avec la figure du devin, poète et héraut sont fréquemment associés dans les études sur « l'intellectuel »²²⁶ ou le « Maître de vérité »²²⁷ en Grèce archaïque. Reprenant la notion de parole efficace mise en avant par Detienne dans *Les Maîtres de vérité en Grèce archaïque*, Miralles et Pòrtulas soulignent l'autorité qui est liée à la voix du poète et du héraut et du devin : « Quand nous nous référons au poète, au héraut et au devin, nous ne pensons pas à divers techniciens de la parole parlant simplement comme des techniciens : l'autorité conférée à leur voix est d'une nature toute différente »²²⁸. Toutefois le devin n'a pas une voix qui relève du domaine du λιγύς comme les deux autres. Le λιγύς subjugue, il est le propre des Sirènes²²⁹ et est fortement lié à la sphère divine.

Le héraut a plusieurs fonctions : notamment celle de convoquer les assemblées et de préparer les sacrifices. Il a un rôle politique, diplomatique, judiciaire et rituel.²³⁰ Dans les épopées homériques toutefois, ce professionnel de la parole n'est jamais mis en scène en train de parler²³¹. Et il est rarement individualisé et désigné par son nom. D'autre part, dans un pays comme celui des Phéaciens, dont les contacts avec l'extérieur semblent exclusivement d'ordre commercial, où l'autorité royale n'est pas remise en cause, le rôle du héraut est très limité, et de fait celui-ci ne prend jamais la parole, il se contente d'accompagner l'aède et de lui donner sa lyre, c'est-à-dire, en un sens, de lui donner la parole. Il s'agit d'ailleurs de l'un des rôles du héraut : lors des assemblées le héraut est celui qui donne le bâton et par là même

222 *LSJ*: « clear, shrill », *Lfgre*: « hell, shrill, scharft », *DELG*: « au son clair, pénétrant, aigu » (« terme expressif sans étymologie »), *STANFORD* 1967 p.149-150 « clear, delicate, light, high, melodious and distinctly articulated », *WEST* 1992 « clarity and purity of sound » p.42-43.

223 *Il.* II 50, 442, *IX* 10, *XXIII* 39, *Od.* II 6.

224 CARASTRO 2006 p.116.

225 CARASTRO 2006 p.118

226 LORAUX et MIRALLES 1998.

227 DETIENNE 1995.

228 LORAUX et MIRALLES 1998 p.17-18.

229 CARASTRO 2006 p.101-140.

230 *BNP* s.v. Keryx. Pour une exploration des fonctions du héraut, voir GOBLOT-CAHEN 2005.

231 À l'exception de Médon au chant XXII de l'*Odyssée*, mais il parle ici en son nom propre et non en tant que héraut.

le droit à la parole²³². C'est la raison pour laquelle leur rôle est souvent pensé en termes de médiation, de garant de la communauté²³³.

Il est un autre rôle qui échoit au héraut chez les Phéaciens : celui d'échanson. Le personnage de Pontonoos est en effet désigné sous le terme de κήρυξ à deux reprises, alors qu'il est chargé de mélanger le vin et de le verser aux convives. Alkinoos l'interpelle à cette fin à deux reprises : pour accueillir Ulysse qui vient d'arriver au palais (*Od.* VIII 177-183) et à la fin des récits d'Ulysse (*Od.* VIII 49-55). Ces deux passages soulignent fortement le fait que le vin versé n'a pas uniquement pour but de satisfaire la soif mais qu'il est aussi destiné à la libation donc à la mise en contact avec les dieux. Dans le premier cas Zeus est invoqué en tant que protecteur des suppliants (*Od.* VII 178-185) :

καὶ τότε κήρυκα προσέφη μένος Ἀλκινόοιο·
 Ποντόνοε, κρητῆρα κερασσάμενος μέθυ νεῖμον
 πᾶσιν ἀνὰ μέγαρον, ἵνα καὶ Διὶ τερπικεράνῳ
 σπείσομεν, ὅς θ' ἰκέτησιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
 ὡς φάτο, Ποντόνοος δὲ μελίφρονα οἶνον ἐκίρνα,
 νόμησεν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπαρξάμενος δεπάεσσιν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ σπεῖσάν τ' ἔπιόν θ', ὅσον ἤθελε θυμός,
 τοῖσιν δ' Ἀλκίνοος ἀγορήσατο καὶ μετέειπε.

Et alors la vigueur d'Alkinoos s'adressa au héraut :
 Pontonoos, mélange le vin dans le cratère et sers-le
 à tous dans le palais afin qu'à Zeus même qui aime la foudre
 nous fassions des libations, lui qui accompagne les suppliants plein de
 respect.

Il dit et Pontinoos mélangea le vin, doux à la pensée,
 et versa les première gouttes dans toutes les coupes.
 Mais quand ils eurent fait les libations et bu tout ce que leur cœur voulait,
 Alkinoos prit la parole et leur dit.

Ce passage souligne l'importance du héraut grâce auquel la libation peut avoir lieu. Le verbe *ἐπαρχομαι* semble faire référence aux premières gouttes de vin destinées aux dieux et

²³² Le bâton qui donne droit à la parole peut aussi se trouver entre les mains du poète. Ainsi le bâton que les Muses donnent au poète dans la *Théogonie* (Hésiode, *Théogonie* 30), ainsi que celui d'Hermès, donné par Apollon (*Hymne homérique* 529-530).

²³³ *HE* s.v. Heralds : « his functions in the Homeric epics may preserve and extend this mediating role. Within Homer, the *kérux* executes the rituals of social order and due proces that bind humans into communities ».

versées en libation²³⁴. Une scène parallèle clôt le séjour d'Ulysse sur l'île des Phéaciens (*Od.* XIII 49-55) :

καὶ τότε κήρυκα προσέφη μένος Ἀλκινόοιο·
 Ποντόνοε, κρητῆρα κερασσάμενος μέθυ νεῖμον
 πᾶσιν ἀνὰ μέγαρον, ὄφρ' εὐξάμενοι Διὶ πατρὶ
 τὸν ξεῖνον πέμπωμεν ἐὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.
 ὣς φάτο, Ποντόνοος δὲ μελίφρονα οἶνον ἐκίρνα,
 νόμησεν δ' ἄρα πᾶσιν ἐπισταδόν· οἱ δὲ θεοῖσιν
 ἔσπεισαν μακάρεσσι, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν.

Et alors la vigueur d'Alkinoos s'adressa au héraut :
 Pontonoos, mélange le vin dans le cratère et sers-le
 à tous dans le palais afin que nous prions Zeus notre père
 de renvoyer l'étranger sur la terre de sa patrie.
 Il dit et Pontinoos mélangea le vin, doux à la pensée,
 et le versa à tous l'un après l'autre ; et eux, aux dieux
 firent une libation, aux bienheureux qui tiennent le vaste ciel.

Le héraut intervient donc aux deux moments liminaires du séjour d'Ulysse en Phéacie. Et ces deux passages soulignent que, tout comme l'aède, le héraut, en ce qu'il est aussi échanton, permet un lien étroit entre les hommes et les dieux²³⁵. Il est peu probable que Pontonoos et le héraut qui guide Démodocos soient la même personne, puisqu'au chant VIII quand Démodocos arrive accompagné par le héraut, le même Pontonoos fait son apparition pour présenter un siège au chanteur (*Od.* VIII 63-65). Nous reviendrons plus loin sur ce siège ; ce qui nous intéresse ici est le lien qui est à nouveau souligné entre l'aède et le héraut, entre deux personnages qui permettent à la communauté d'entrer en contact avec les puissances divines, à cette différence près que le héraut permet une mise en relation, notamment par l'acte sacrificiel, qui est à l'initiative des hommes et entretient donc une moins grande proximité que l'aède avec les dieux.

Notons enfin qu'il existe un argument étymologique en faveur du rapprochement entre la figure de l'aède et celle du héraut : le terme κήρυξ serait en effet à rapprocher d'une racine sanscrite *kārú-* que Chantraine traduit par « chanteur, poète »²³⁶. Aède et héraut

²³⁴ *LSJ* s.v. ἐπάρχω.

²³⁵ La nature du lien qui s'instaure entre les hommes et les dieux sera développée dans le chapitre 5.3.1. On aura aussi l'occasion de revenir sur les libations.

²³⁶ *DELG* s.v. κήρυξ : « répond exactement à skr. *kārú-* “chanteur, poète” ».

entretiendraient donc bien un lien privilégié, par un usage de la parole destiné à garantir le bon fonctionnement de la communauté. L'aède n'est pas seul dépositaire du lien avec la divinité qui lui permet de chanter. Celui-ci semble comme garanti par le héraut qui lui donne la possibilité de chanter par l'intermédiaire de son instrument.

L'aède n'est pas seulement lié au héraut : il est également en lien étroit avec le pouvoir royal²³⁷ : à Schérie, c'est toujours Alkinoos qui l'envoie chercher ce qui est tout à fait compréhensible puisqu'il organise les festivités liées à l'arrivée d'Ulysse, mais c'est aussi dans sa demeure que la lyre est conservée (*Od.* VIII 254). Pour autant, quelque puissante que soit l'influence du roi, l'aède est également en lien étroit avec la Muse. Svenbro analyse ce lien avec la Muse comme le reflet de l'équilibre social qui règne chez les Phéaciens : l'aède serait soumis au roi comme la Muse à Zeus²³⁸. La thèse de Svenbro est importante en ce qu'elle ancre la performance dans le contexte social de sa réalisation, qu'elle n'en fait pas un objet clos sans lien avec son auditoire. Toutefois mettant la Muse sur le même plan que l'auditoire, il ne se permet pas d'analyser, comme nous cherchons à le faire, le rôle spécifique de l'instance divine, dont il fait, en dernier lieu, la symbolisation du contrôle social.

L'aède est ainsi loin d'être présenté comme un individu isolé, il n'est pas un chanteur itinérant et solitaire²³⁹ mais est au contraire présenté comme tout à fait intégré dans la société et bénéficiant d'appuis, de collaborateurs humains, grâce auxquels il peut chanter.

5.2.3 L'aède à sa place : centralité et verticalité du chanteur

Après avoir étudié les agents humains et divins dont s'entoure l'aède, il convient de porter attention aux objets qu'il utilise et à la place qui lui est propre. Segal est un des rares homéristes à avoir porté son attention sur les objets qui entourent l'aède, quoique son analyse de la lyre de Phémios soit un peu rapide, et parfois discutable²⁴⁰. Il souligne que toute une atmosphère est convoquée au moment du chant de Démococ : « this attention to the materiality and tangibility, almost the visibility, of the voice extends to other features of the performance. The poet fills his scenes describing bards with concrete things, much as the painter of ripe geometric vase fills his surface with ornaments, animals, or designs. The moment of the song's beginning is adorned with rich objects that hold good cheer, comfort

²³⁷ Pouvoir qui, par ailleurs, s'exerce aussi bien sur l'aède que sur le héraut (LORAUX et MIRALLES 1998 p.16).

²³⁸ SVENBRO 1984 p.47.

²³⁹ Les figures majeures étant celles d'Orphée et d'Empédocle. Sur les aèdes itinérants voir HUNTER et RUTHERFORD 2009.

²⁴⁰ Pour lui le détail de la lyre posée précautionneusement à terre est gratuit. Il souligne néanmoins le fait qu'il faille y voir la marque de l'importance de ces objets pour les chanteurs, qui se doivent de les placer en sécurité (SEGAL 1994 p.137).

and beauty »²⁴¹. Il s'agit certes d'une atmosphère de beauté et de prospérité, mais une étude précise des différentes descriptions nous permet d'en dire davantage, en étudiant la posture de l'aède et sa gestuelle.

Après que le héraut a été chercher l'aède pour sa première performance, c'est Pontonoos qui l'installe au centre du banquet (*Od.* VIII 65-70) :

τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον
μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας.
 καὶ δ' ἐκ πασσαλόφι κρέμασεν φόρμιγγα λίγειαν
αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ ἐπέφραδε χερσὶν ἐλέσθαι
 κῆρυξ. πὰρ δ' ἐτίθει κάνεον καλήν τε τράπεζαν,
 πὰρ δὲ δέπας οἴνοιο, πιεῖν ὅτε θυμὸς ἀνώγοι.

Alors pour lui Pontonoos plaça un fauteuil aux clous d'argent
au milieu des banqueteurs, l'appuya contre une haute colonne
 et il accrocha à un clou la lyre sonore
au-dessus de sa tête et il lui avait montré comment la reprendre de ses
 mains,
 le héraut. Il approcha une corbeille et une belle table,
 et à côté une coupe de vin, pour qu'il boive quand son cœur l'y pousserait.

Le personnage de Pontonoos est déjà apparu dans d'autres scènes comme le héraut-échanson. Il présente ici à l'aède un fauteuil richement décoré : ces clous d'argent sont caractéristiques des armes des plus grands héros, en particulier dans l'*Iliade*²⁴², et de sièges réservés à des personnages importants comme Thétis²⁴³, mais aussi Ulysse, en tant qu'hôte arrivant au palais d'Alkinoos²⁴⁴, et de Circé²⁴⁵. On note enfin le fauteuil près duquel se réfugie Phémios lorsque Ulysse massacre les prétendants²⁴⁶. Cet ornement d'argent rapproche ce fauteuil de la catégorie des *δαίδαλα*, ces objets richement ouvragés qui appartiennent à la sphère d'Héphaïstos. En effet le fauteuil de Circé sur lequel s'assoit Ulysse est bien désigné comme tel²⁴⁷ et c'est précisément chez Héphaïstos que Thétis est installée sur

²⁴¹ SEGAL 1994 p.137

²⁴² *Il.* II 45, III 334, III 361, VII 303, XIII 610, XIV 405, XVI 135, XIX 372, XXIII 807, *Od.* VIII 406, 416 (il s'agit ici d'un ξίφος donné par Euryale à Ulysse en signe d'excuse), X 261, XI 397.

²⁴³ *Il.* XVIII 389.

²⁴⁴ *Od.* VII 162

²⁴⁵ *Od.* X 366.

²⁴⁶ *Od.* XX 341. Voir supra.

²⁴⁷ *Od.* X 367.

un fauteuil aux clous d'argent. Ainsi le fait de faire asseoir l'aède sur un tel siège n'est pas seulement une marque de respect mais également un moyen de rendre explicite son lien avec les dieux – de même quand Alkinoos y fait asseoir Ulysse, cela est mis en relation avec le fait que Zeus accompagne les suppliants, et le geste qui suit immédiatement est une libation en l'honneur de ce dieu. Ainsi dès son arrivée dans le palais, la position même que prend Démodocos souligne son statut particulier.

Deux autres thèmes sont remarquables dans la description de l'installation de Démodocos : la centralité et la verticalité. En effet l'aède est placé au milieu des banqueteurs, μέσσω δαιτυμόνων, lesquels sont décrits assis le long des murs²⁴⁸. Ce thème de la centralité est répété lors de la deuxième performance de Démodocos qui a lieu cette fois à l'extérieur (*Od.* VIII 261-263) :

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
 Δημόδοκω· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
 πρωθηῖβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο

Le héraut s'approcha, apportant la lyre sonore
 à Démodocos. Et lui ensuite s'avança **au milieu** ; et **autour** se tenaient des
 jeunes gens
 dans leur prime jeunesse, experts pour la danse.

L'insistance est une nouvelle fois portée sur la position centrale de l'aède entouré non plus seulement par son auditoire, mais aussi par un groupe de danseurs qui l'accompagnent. La troisième performance a de nouveau lieu à l'intérieur (*Od.* VIII 471-473) :

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
 Δημόδοκον λαοῖσι τετιμένον· εἶσε δ' ἄρ' αὐτόν
 μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας.

Le héraut s'approcha, guidant le fidèle aède,
 Démodocos estimé de son peuple. Alors il le fit asseoir
au milieu des banqueteurs, et appuya contre une haute colonne.

²⁴⁸ *Od.* VII 95.

Pour cette troisième performance, qui a de nouveau lieu à l'intérieur du palais, l'accent est mis sur les mêmes éléments que pour la première. On trouve à nouveau l'idée de la centralité, l'aède est placé au milieu de ses futurs auditeurs, au centre de la communauté humaine, mais aussi l'idée de verticalité. Cette verticalité est soulignée par la colonne contre laquelle est appuyé Démodocos – ou son fauteuil. Cette colonne est plus qu'un élément architectural : elle vient structurer l'espace humain de manière importante²⁴⁹. C'est ici le terme κίων qui désigne la colonne, le pilier, et plus précisément le pilier de toit²⁵⁰. Ce terme, dont l'étymologie est obscure malgré un rapprochement possible avec un vocable arménien a un synonyme dans les épopées homériques : σταθμός. Ainsi, quand Ulysse découvre avec émerveillement le palais d'Alkinoos, son regard s'arrête sur les colonnes d'argent, qui sont désignées avec le terme σταθμοί²⁵¹. Ce terme, de la famille d'ἵστημι désigne plus généralement une pièce du bâti, ou le bâtiment tout entier, par synecdoque, mais en ce cas il s'agit toujours d'un petit bâtiment fruste et isolé, cabane ou étable²⁵². Plus précisément, dans un palais²⁵³, ce terme semble désigner les montants d'une porte²⁵⁴, l'embrasure et est généralement associé au seuil (οὐδός) même si on le trouve, dans certaines occurrences, associé à τέγος, le toit²⁵⁵. Ainsi, contrairement à σταθμός qui insiste sur la protection et la stabilité, le terme κίων est un terme marqué, lié à une architecture monumentale et dont la dimension de verticalité est significative. On trouve des colonnes dans différents palais de l'*Odyssee* – aucune dans l'*Iliade* où les bâtiments construits sont beaucoup moins nombreux et moins spectaculaires. Dans le palais d'Alkinoos, on ne trouve qu'une seule autre mention d'une colonne – est-ce la même ? celle près de laquelle se trouve Arète dans la description que fait Nausicaa à Ulysse du palais dans lequel il doit se rendre (*Od.* VI 306-307). Le spectacle de la reine appuyée contre la colonne, κίονι κεκλιμένη, est à rapprocher des visions des dieux, c'est un prodige à voir, θαῦμα ιδέσθαι²⁵⁶. Les autres colonnes mentionnées se trouvent dans le palais d'Ulysse. Trois sont qualifiées de grandes, comme dans le passage qui nous intéresse : celle contre

249 Peu nombreuses sont les études sur les éléments architecturaux chez Homère, et celles-ci se limitent malheureusement souvent à une description laissant bien peu de place à l'organisation symbolique de l'espace, ou cherchent simplement à établir un plan des palais homériques, éventuellement en lien avec les découvertes archéologiques (WACE 1951). Dans différents articles, Sylvie Rougier-Blanc montre que les descriptions des espaces domestiques se font à partir du regard d'un personnage (ROUGIER-BLANC 2002, 2013). Néanmoins s'arrêter aux passages uniquement descriptifs est insuffisant.

250 *LSJ* s.v. κίων : « roof-pillar ».

251 *Od.* VII 89.

252 *Il.* II 470, V 140, 557, XII 304, VI 642, XVII 110, XVIII 589, XIX 377, *Od.* XVII 200). Les deux seuls personnages nommés qui y logent sont Polyphème (*Od.* IX 451) et Eumée (*Od.* XIV 32, 358, 504, XV 306, XVI 45, 66, 82, 156, 163, 218, XVII 20, 26, 187, 223, 340).

253 Le terme est parfois simplement associé au génitif ἑϋσταθέος μεγάροιο sans qu'il soit donc possible de préciser de quelle pièce architecturale il s'agit mais avec une insistance sur la dimension d'assise et de stabilité (*Od.* XVII 96, XXII 120, 181, 257, 275).

254 *Il.* XIV 167, *Od.* IV 838.n VI 19, VII 89, X 62, XXI 45

255 *Od.* I 333, VIII 458, XVI 415, XVII 209, XXI 64. Il s'agit d'un vers formulaire désignant l'arrivée de Pénélope dans la grande salle. La notion de seuil n'en est donc pas tout à fait absente.

256 PRIER 1989, HUNZINGER 2005.

laquelle Athéna-Mentès, puis Ulysse, appuient leur lance en arrivant dans le palais²⁵⁷, et celle contre laquelle se tient Ulysse en attendant de révéler son identité à Pénélope²⁵⁸. Les colonnes y servent également au supplice des adversaires d'Ulysse²⁵⁹. On remarque enfin qu'une intervention d'Athéna qui fait briller la lumière au-dessus d'Ulysse et de Télémaque et que ce dernier remarque précisément l'éclat sur les poutres et les hautes colonnes²⁶⁰. Surtout la verticalité de la colonne possède une charge symbolique explicitée au premier chant de l'*Odyssée* : les colonnes par excellence sont celles portées par Atlas, évoqué car il est le père de Calypso qui retient Ulysse. Ces colonnes font le lien entre le monde des hommes et celui des dieux (*Od.* I 52-54) :

Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, ὅς τε θαλάσσης
πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς
μακράς, αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.

La fille d'Atlas à l'esprit malfaisant qui connaît de la mer
tout entière les profondeurs, et qui tient lui-même de grandes
colonnes qui tiennent à chaque extrémité la terre et le ciel.

Ce qui caractérise les colonnes d'Atlas est qu'elles sont un lien entre le ciel et la terre. L'adverbe ἀμφίς ne marque pas nécessairement la séparation mais le lien entre deux côtés. Toujours installé au pied d'une colonne, l'aède est présenté comme celui qui fait le lien entre monde des hommes et monde des dieux.

La verticalité, enfin, est soulignée par le geste du héraut, qui suspend la lyre au-dessus de la tête de Démodocos : c'est par son instrument que l'aède se fait lien entre terre et ciel, entre hommes et dieux. Cette suspension, particulièrement picturale, rappelle, comme l'a mentionné Segal, la céramique grecque où différents objets sont souvent suspendus dans le champ – armes, instruments, équipements sportifs – non seulement à des fins décoratives, comme il semble l'affirmer, mais pour souligner l'atmosphère de la scène tout entière. Une lyre suspendue sur un vase connotera une atmosphère musicale. De même ici, avant que Démodocos ne se mette à chanter et à jouer, la scène est placée sous le signe de la performance poétique et de la communication entre hommes et dieux. On ne sait rien de la

²⁵⁷ *Od.* I 127, XVII 29.

²⁵⁸ *Od.* XXIII 90. C'est à cette occasion qu'il mentionnera le fait que son lit, construit à partir d'un olivier laissé en terre est épais comme une colonne.

²⁵⁹ *Od.* XXII 173, 196, 466.

²⁶⁰ *Od.* XIX 38.

lyre de Démodocos²⁶¹, sinon que celle-ci est manipulée par le héraut et peut rester dans le palais du roi. Il est difficile de déterminer si la lyre reste toujours dans le palais, puisqu'elle n'y était pas suspendue avant l'arrivée de Démodocos. Toutefois elle y reste quand le héraut accompagne Démodocos à l'extérieur, et c'est bien là qu'il va l'y chercher avant la deuxième performance. Mais la lyre ici n'est pas uniquement un élément du décor ou un accessoire. La manipulation par le héraut, avant que l'instrument ne soit exposé aux yeux de tous, peut aussi être l'occasion d'une activation rituelle que le poète passerait sous silence.

Ainsi le lieu où est installé Démodocos et d'où il chante après s'être levé, est particulièrement significatif. Il ne suffit pas de dire que l'aède doit être bien installé et entendu de tous. Il est d'emblée placé sur un fauteuil de marque qui relève d'une technique de fabrication divine. Surtout, il est au milieu des hommes et en lien avec les dieux : la communauté des hommes se construit autour de lui et a, grâce à lui, accès à une verticalité, à un rapport privilégié avec les dieux. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que c'est une des raisons pour lesquelles l'aède chante debout, comme le précise Alkinoos : ὤρορε θεῖος ἀοιδός (*Od.* VIII 539). Le verbe ὄρνωμι est ici toujours interprété comme signifiant « se lever ». Mais cette phrase n'est pas sans relation avec une autre expression ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο (*Od.* VIII 499) que nous avons examinée plus haut. L'élan qui fait se lever le « divin aède » est directement lié à son rapport avec les dieux.

Sans jamais prendre la parole à des fins de justification comme Phémios, Démodocos fait montre d'une pratique poétique qui est la même que celle de l'aède d'Ithaque. Celle-ci se caractérise par un lien à la fois avec les hommes, notamment ses auditeurs, et avec les instances divines. Pour les deux aèdes l'accent est mis sur la diversité des agents, humains et divins, impliqués dans l'action poétique. Ces différents agents et ces différents modes d'intervention ne sont pas en concurrence mais s'articulent au contraire pour former un discours où les hommes et les dieux ont un rôle complémentaire. Cette complémentarité s'exprime dans un certain nombre d'actions humaines qui nécessitent la collaboration des dieux.

5.3 Ceux qui écoutent. Retour sur les effets du chant

Comme Thamyris avait été privé de son chant au moment où il revendiquait sa primauté sur les Muses, de même l'aède d'Agamemnon, privé de tout public, se meurt sur

²⁶¹ Les objets ont aussi des histoires, que l'on pense à la cithare d'Achille, prise au milieu des débris de la cité d'Éétion, le père d'Andromaque (*Il.* IX 188). Le héros chante les actes de gloire (κλέα) des héros sur un instrument acquis à l'occasion de ses propres actes héroïques.

son île. Il est en effet un autre agent, essentiel à la réussite de l'activité poétique et pourtant remarquablement absent. David Bouvier a montré que l'auditoire réel n'est à peu près jamais mentionné dans l'épopée²⁶². On peut également regretter que Parry et Lord, qui ont mis la performance au centre des études homériques, aient aussi peu pris en compte la question de l'auditoire. Ce constat est généralisable à l'ensemble des études homériques qui ont pris en compte la question de la performance, notamment autour de Gregory Nagy, alors que, comme le souligne Minna Skafte Jensen, les anthropologues qui ont travaillé sur la littérature orale et les performances épiques contemporaines se sont saisis de cette question²⁶³. Jack Goody souligne, comme nous l'avons vu, la nécessité d'un contexte rituel pour que des hommes adultes se réunissent et écoutent une longue épopée comme le Bagre²⁶⁴. C'est la raison pour laquelle il nous faut nous intéresser à cet auditoire bien présent lors des performances aédiques de l'*Odyssée* : les prétendants, Télémaque et Pénélope à Ithaque, les Phéaciens et Ulysse à Schérie²⁶⁵.

La première performance aédique de l'*Odyssée* a déjà retenu notre attention. Nous avons vu que, lors de la première performance de Phémios, au chant II, Pénélope est dans un processus de collaboration avec l'aède, désigné par le verbe *συντίθημι*. Or, ce processus la conduit à verser des larmes. Elle ne peut supporter le chant de Phémios. Les larmes de Pénélope annoncent celles d'Ulysse au chant VIII qui pleure comme une femme en entendant Démodocos. La réaction de Pénélope, comme celle d'Ulysse, n'est pas une réaction normale²⁶⁶, elle ne correspond pas à celle des prétendants, des Phéaciens, ni à même à celle de Télémaque. Il ne faut pas pour autant penser que leur rapport au chant ne soit pas celui de l'auditeur habituel²⁶⁷. C'est bien leur situation qui est inhabituelle en ce qu'ils sont les sujets du chant. Pénélope comme Ulysse est concernée par ce qui est chanté, car chanter

262 BOUVIER 2002 p.19-22.

263 JENSEN 2011 p. 79. Sur la nécessité de prendre en compte l'auditoire et les conditions de la performance voir FOLEY 1995 p. 7-10.

264 GOODY 2010 p.149. Voir chapitre 4 (4.2).

265 La question de l'auditoire a été explorée par DOHERTY 1995 qui a repris les notions de « internal audience » et « implied audience » de ISER 1968 afin d'explorer la présence féminine dans les auditoires internes, externes et idéaux des performances poétiques. Elizabeth Minchin a souligné que l'*Odyssée* s'attache à représenter différents auditoires et à explorer leurs réactions aux chants poétiques : « In reporting the possibility that not all members of an audience will respond to the same song with the same enthusiasm, Homer reminds us of the complex dynamics of performance » (MINCHIN 2001 p.207).

266 Si l'on suit ce que dit le rhapsode dans l'*Ion* il s'agirait même de la marque de l'échec de l'aède, incapable de susciter l'émotion souhaitée chez l'auditeur, mais il s'agit là d'une situation extrême où les auditeurs sont en même temps le sujet du chant (Platon, *Ion*, 535e).

267 C'est notamment la thèse de Pucci en ce qui concerne Pénélope. Il en fait une lectrice sobre, opposée à Télémaque, présenté comme un lecteur intoxiqué (PUCCI 1995 p.269-277). L'analyse de Pucci fait des héros non des auditeurs mais des lecteurs. Sa lecture des épopées repose en effet selon lui sur l'intertextualité entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Il ne remet toutefois pas en cause la dimension orale de ces poèmes puisqu'il ne pose pas d'incompatibilité entre textes et oralité.

le retour des Achéens, c'est chanter le non-retour d'Ulysse²⁶⁸, c'est donc chanter le veuvage de Pénélope. Mais leurs réactions peuvent également nous éclairer sur le rôle de l'auditoire et ce qui est en jeu au moment de la performance aédique.

5.3.1 *Kharis* et *aidôs* : l'importance de l'auditoire dans la réussite de la performance aédique

Dans l'*Odyssee*, l'auditoire modèle semble être représenté par les Phéaciens. En effet, contrairement à Ulysse, les Phéaciens ne sont pas les personnages chantés, ils n'ont pas pris part aux actions héroïques mais en sont séparés par la distance géographique tout comme les prétendants à Ithaque en sont séparés par la différence de génération. À Schérie en effet on tient l'Eubée pour le lieu le plus éloigné qui soit (*Od.* VII 321) alors que cette île marque précisément le retour de la guerre de Troie : elle est la première terre qu'atteint Nestor, le héros au retour rapide et réussi (*Od.* III 174).

Les plaisirs du chant et de la danse sont la plus grande fierté des habitants de Schérie, comme l'affirme Alkinoos²⁶⁹. L'aède Demodocos y est l'objet d'un grand respect. Les caractéristiques de cet auditoire ne présentent pas, à première vue, d'éléments particulièrement saillants : leur réaction au chant, partagée par le roi d'Ithaque, à l'écoute des amours d'Arès et d'Aphrodite, est de l'ordre du *terpein*²⁷⁰.

Une autre notion se dégage cependant des scènes de banquet et de chant de l'*Odyssee* : celle de *kharis*. Cette notion est étonnamment moins interrogée dans les études sur les effets du chant, que celles de *terpsis* ou de *thelxis* sans doute parce que la sphère d'application de ce terme dépasse très largement le contexte poétique²⁷¹.

Il s'agit néanmoins d'une notion centrale et c'est le terme qu'utilise Ulysse pour qualifier ce que lui inspire le chant de Démodocos (*Od.* IX 2-11) :

Ἀλκίνοε κρείον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
τοιοῦδ' οἷος ὄδ' ἐστὶ, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.
οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
ἦ ὄτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κατά δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ

268 Il n'est pas nécessaire que Phémios chante la mort d'Ulysse, comme certains commentateurs anciens et modernes l'ont affirmé (scholies EHR *ad. Od.* I 340, DE JONG 2001 p.34-35, SVENBRO 1976 p.20). Le simple fait de chanter les retours des Achéens rappelle qu'Ulysse, lui, n'est pas rentré.

269 *Od.* VIII 248-253.

270 *Od.* VIII 367-369. Sur ce *terpein* voir notamment PUCCI 1995 et PERCEAU 2006 qui lie ce verbe à l'expression de la satiété.

271 Voir notamment CARASTRO 2006, PUCCI 1995, PERCEAU 2006, PERCEAU 2013, HALLIWELL 2011.

ἤμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
 σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσω
 οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπάεσσι·
 τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι.

Valeureux Alkinoos, glorieux parmi tout le peuple,
 Vraiment voilà une belle chose que d'écouter un aède
 Semblable à celui-ci, pareil aux dieux par sa voix.
 Car moi je l'affirme : il n'est de but²⁷² **plus empreint de *kharis***
 que quand la joie s'empare du peuple tout entier
 et que les convives dans le palais écoutent l'aède,
 assis en rang et que les tables sont pleines
 de pain et de viande et que puisant le vin au cratère
 l'échanson le porte et le verse dans les coupes.
 Ceci me semble en mon cœur être ce qu'il y a de plus beau.

Le héros d'Ithaque assume un discours sur l'aède qui n'a d'égal que celui du narrateur, c'est-à-dire de l'aède lui-même, vantant comme bien le plus précieux la performance aédique. Le discours que tient Ulysse sur les performances poétiques, tout comme les performances représentées dans l'*Odyssée* ne sont pas nécessairement le reflet des performances au cours desquelles l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient chantées. Nos sources, à commencer par l'*Hymne homérique à Apollon*, mentionnent plutôt des performances lors de grands festivals panhelléniques. Le chant de Démodocos peut être lu comme une performance stylisée, idéalisée²⁷³. Nous comprenons cette expression comme l'idée que Démodocos n'est certes pas Homère, mais que ses chants réalisent ce que réalisent les performances homériques. Les chants de Schérie disent ce qu'est – et ce que n'est pas, pour le deuxième chant de Démodocos – une performance de l'*Odyssée* et surtout de l'*Iliade*, qui serait réussie. C'est la raison pour laquelle il convient d'analyser avec précision les effets de ce chant. C'est précisément ce qui fait l'objet du discours d'Ulysse. On peut certes penser que le héros, éloigné d'Ithaque depuis tant d'années, et dont l'île est mise à sac par les prétendants, exprime là son envie d'être chez lui et de faire de son île un lieu de paix et de plaisir partagé²⁷⁴. Mais l'accent est bien mis sur la performance poétique : si cette performance n'est

272 HEUBECK 1983 comprend τέλος dans le sens de « plaisir », « satisfaction », sens qui est en réalité déduit de l'épithète χαριέστερον qui l'accompagne : « there is no fulfilment that brings greater joy than when... ». FORD 1999 traduit « the peak of *kharis* ».

273 NAGY 1994 p.39-40.

274 HEUBECK 1989 *ad loc.*, FORD 1999 114-115.

envisageable que dans le cadre d'un banquet où nourriture et boisson sont présentes, ce qui est loué par Ulysse n'est pas l'ensemble du banquet mais bien plus spécifiquement le fait d'écouter un aède. En effet le héros insiste sur le thème du chant de l'aède, qui apparaît par deux fois, ἀκουέμεν [...] ἀοιδοῦ, ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ, venant encadrer le vers où se trouve le comparatif χαριέστερον.

Le thème de la *kharis* a déjà été évoqué plus tôt, lorsque Alkinoos a mis fin à la troisième performance d'Alkinoos²⁷⁵. Les connotations du terme *kharis* peuvent alors être définies de manière plus précise quand il apparaît dans le discours du roi qui qualifie les conditions nécessaires pour une bonne performance aédique (*Od.* VIII 536-543) :

κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
 Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν·
 οὐ γάρ πως πάντεσσι **χαριζόμενος** τάδ' αἰεῖδι.
 ἐξ οὗ δορπέομέν τε καὶ ὤρορε θεῖος ἀοιδός,
 ἐκ τοῦ δ' οὐ πω παύσατ' διζυροῖο γόοιο
 ὁ ξεῖνος· μάλα πού μιν ἄχος φρένας ἀμφιβέβηκεν.
 ἀλλ' ἄγ' ὁ μὲν σχεθέτω, ἴν' ὁμῶς τερπώμεθα πάντες,
 ξεινοδόκοι καὶ ξεῖνος, ἐπεὶ πολὺ κάλλιον οὕτως

Écoutez, Phéaciens, chefs et conseillers de Phéacie,
 Que Démodocos maintenant retienne sa cithare sonore :
 car ce qu'il chante **ne provoque pas de la *kharis*** chez tous.
 Depuis que nous mangeons et que le divin aède s'est levé
 depuis il n'a pas cessé de gémir de tristesse,
 l'étranger. C'est un grand chagrin qui a envahi son esprit.
 Mais qu'il s'arrête donc afin que chacun pareillement prenne du plaisir,
 l'étranger et ceux qui le reçoivent, puisque c'est ainsi que c'est plus beau.

Lors d'une performance aédique, tous doivent prendre part à la *kharis*²⁷⁶. Si un des auditeurs, en l'occurrence Ulysse, désigné ici de manière euphémique, ne participe pas à la *kharis*, la performance doit être interrompue. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'il ne faut pas manifester de joie ou de plaisir devant un hôte dans l'affliction, comme la scène a été souvent

275 Comme le remarque Slater, le thème de la *kharis* lors du séjour d'Ulysse chez les Phéaciens est également développé à l'occasion des épreuves sportives (SLATER 1990 p.218).

276 Une des composantes de cette *kharis* étant la joie, *euphrosunè*, mentionnée dans le discours d'Ulysse. Chez Hésiode une des trois Kharites se nomme en effet Euphrosynè (*Théogonie*, 909).

interprétée²⁷⁷, mais que chez tous l'aède suscite et doit susciter de la *kharis*. Au contraire, après le chant des amours d'Arès et d'Aphrodite, le poète insiste sur le fait qu'Ulysse a ressenti les mêmes émotions que les Phéaciens, ἡδὲ καὶ ἄλλοι, (*Od.* VIII 367-369). Nous reviendrons plus loin sur ce passage.

5.3.1.1 La dimension collective de la *kharis*

La *kharis* a trait au plaisir²⁷⁸ : ce qu'Ulysse est le seul à ne pas ressentir dans cette scène, c'est le plaisir, exprimé par le verbe *τέρπειν* : ἴν' ὁμῶς τερπώμεθα πάντες. Ulysse ne retire aucun plaisir, et éprouve même de la peine à écouter chanter la ruine de Troie. Mais le plaisir individuel n'est pas l'enjeu principal de la performance poétique. Ulysse comme Alkinoos insistent sur l'importance de la *kharis* sans laquelle le chant ne peut se poursuivre²⁷⁹. Dans le même temps, il convient de remarquer que la *kharis* provoquée et partagée durant la performance poétique est en lien étroit avec la dimension religieuse du chant, c'est-à-dire avec la relation établie entre l'aède et la Muse grâce à laquelle il chante. En effet dans ces deux passages, alors que la *kharis* est mentionnée, le chanteur est explicitement désigné comme divin (θεῖος ἀοιδός, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδῆν). Un élément qui n'est pas sans importance pour la compréhension du terme *kharis*.

La *kharis* est d'ordre essentiellement relationnel²⁸⁰ : elle est ce qui fait lien entre plusieurs individus, qu'ils soient hommes ou dieux. Ce lien s'effectue par l'intermédiaire d'un plaisir esthétique, d'ordre sensoriel et souvent visuel²⁸¹. Mais c'est bien le lien et non le

²⁷⁷ DE JONG 1989.

²⁷⁸ Sur la *kharis* voir notamment BENVENISTE 1966 chapitre 17 « Gratuité et reconnaissance » p.199-208, qui passe rapidement sur les racines grecques pour s'intéresser davantage au latin *gratus*. ; LATACZ 1966 p.78-98 ; MACLACHLAN 1993 ; CHIRASSI COLOMBO 1994 ; SCHEID-TISSINIER 1994 p.30-36 ; SAINTILLAN 1996 ; GILL, POSTLETHWAITE ET SEAFORD 1998 (en particulier PARKER 1998) ; SCOTT 2000 ; AZOULAY 2004 ; DAY 2010. Pour ce qui est de la poésie, les études sur Pindare abordent souvent le thème de la *kharis*, central dans la conception de son art, notamment par son lien avec les Kharites qu'il présente comme ses divinités tutélaires (*Isth.* VIII. 17, *Ol.* IX 26-27) : voir notamment : GUNDERT 1935, VERDENIUS 1987 p.105.

²⁷⁹ CHIRASSI COLOMBO 1994 94 : « senza *charis*, cioè senza la dichiarazione di gradimento, sfuma la godibilità, il momento di bellezza, dello scambio, anche se può rimanere l'interesse ». De nombreux travaux sont consacrés à la différence des réactions entre Ulysse et les Phéaciens, souvent considérés comme représentant deux types d'auditoires différents, mais qui ont laissé de côté le fait que la réaction d'Ulysse met un terme à la performance, c'est-à-dire qu'elle entre en concurrence avec celle des Phéaciens. Voir WALSH 1984 p.3, pour qui les pleurs d'Ulysse correspondent à la réaction d'un auditoire engagé tandis que l'enchantement des Phéaciens est le signe d'une réaction plus détachée ; l'idée est reprise par SEGAL 1994 p.121 : qui distingue la distance esthétique d'Alkinoos et l'implication intense, douloureuse d'Ulysse. CARASTRO 2006 p.135-137 met également ces passages en parallèle avec le chant des Sirènes, y voyant les différentes réceptions possibles du chant aédique.

²⁸⁰ MACLACHLAN 1993 : « *charis* bound people together through the experience of pleasure ». François de Polignac propose à juste titre de ne pas limiter l'offrande à une relation binaire entre le donateur et le dieu mais d'y inscrire l'ensemble du groupe qui est notamment le témoin de l'offrande. Il souligne l'existence d'une « circulation de la *charis* autour de l'offrande entre la divinité, le donateur et le groupe » (POLIGNAC 2009). Andrew Ford le souligne dans son analyse de ce passage : « *kharis*, grace implies not only elegance and refinement but good relations among the guests and between gods and men » (FORD 2002 p.29-30).

²⁸¹ Sur la dimension visuelle de la *kharis*, voir GRAND-CLÉMENT 2011 p.266 sq.

plaisir qui est central dans l'expression de la *kharis*. La *kharis* est avant tout partagée. Si la *kharis* est généralement comprise comme le lien de réciprocité qui doit s'établir à la suite d'un don, on pourrait penser que le lien qui s'établit dans le contexte de la performance de Démodocos à Schérie est celui entre l'aède et celui qui l'écoute. L'auditeur est lié au chanteur en ce que celui-ci lui donne un chant, lui procure du plaisir par l'intermédiaire de ce chant. Mais Ulysse comme Alkinoos insistent sur l'importance de la communauté lors de la performance poétique : le type de plaisir qui relève d'une telle expérience est lié au partage : on n'écoute pas seul mais en communauté, avec le peuple, *κάτα δῆμον ἅπαντα*, avec des commensaux, *δαιτυμόνες*, tous ensemble, *οὐ γὰρ πῶς πάντεσσι, ἴν' ὁμῶς τερπόμεθα πάντες*. C'est ainsi que les membres de l'auditoire sont liés les uns aux autres durant la performance poétique. Il ne s'agit en rien d'une expérience individuelle. C'est la raison pour laquelle il suffit qu'un des participants ne ressente pas de *kharis* pour que la performance s'arrête. Quand Ulysse affligé n'éprouve pas de *kharis*, il n'est plus lié aux autres convives. Le roi, qui à Schérie règle les chants et les festivités, met donc fin à la performance parce que celle-ci n'a plus de raison d'être : si le lien disparaît, le chant cesse²⁸².

Les dieux ont un rôle déterminant dans l'établissement des liens entre les hommes. Dès son arrivée sur l'île des Phéaciens, Ulysse établit un type de relation particulière avec les habitants de l'île. Échoué sur l'île, il se présente d'abord comme un suppliant, pauvre hère découvert par Nausicaa, la fille de roi. Celle-ci est la seule à ne pas prendre la fuite à la vue du héros. Athéna lui a en effet donné la force de rester, *θάρσος*, contrairement à ses compagnes (*Od.* VI 139-140). L'unique préoccupation d'Ulysse est alors de savoir si un lien d'hospitalité va pouvoir se construire entre lui et ses hôtes. Il se demande s'il trouvera des habitants *philoxenoi* (*Od.* VII 21). Une question qui ne manque pas d'à-propos, dans la mesure où, plus loin, Athéna devra le cacher pour le protéger des passants qui pourraient l'offenser (*Od.* VII 32-33) et où Alkinoos lui-même ne sera pas particulièrement prompt à relever Ulysse tombé aux genoux d'Arété (*Od.* VII 153-156). Ainsi, dans un contexte où le lien d'hospitalité ne semble pas aller de soi²⁸³, Athéna facilite l'accueil de son protégé en transformant son apparence. Quittant son aspect répugnant, il devient grand et fort alors qu'Athéna verse sur lui la *kharis* (*Od.* VII 229-237) :

τὸν μὲν Ἀθηναίη θῆκεν Διὸς ἐκγεγαυῖα
μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, καὶ δὲ κάρητος

282 Pour SLATER 1990, la raison pour laquelle la *kharis* ne peut être partagée est le refus d'Ulysse de dévoiler son identité, de donner son nom et d'entrer ainsi dans la communauté des auditeurs de Démodocos. Une telle affirmation néglige le fait que la *kharis* s'est installée auparavant et qu'elle ne disparaît qu'au moment où Ulysse se met à pleurer.

283 Silvia Milanezi va même jusqu'à qualifier les Phéaciens de xénophobes (MILANEZI 2001 *ad loc.*).

οὐλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.
 ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ
 ἴδρις, δὴν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
 τέχνην παντοίην, **χαρίεντα** δὲ ἔργα τελείει,
 ὡς ἄρα τῷ κατέχευε **χάριν** κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.
 ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
 κάλλει καὶ **χάρισι** στίλβων· θηεῖτο δὲ κούρη.

Lui, Athéna issue de Zeus le rendit
 plus grand à voir et plus imposant, et sur sa tête
 elle jeta des cheveux bouclés, semblables à la fleur de jacinthe.
 Comme quand un homme fait couler de l'or tout autour d'un ouvrage
 d'argent,
 habile, à qui Héphaïstos et Pallas Athéna ont appris
 un art de toutes sortes, il réalise des ouvrages **pleins de *kharis***,
 de même elle fit couler sur lui la ***kharis*** sur sa tête et sur ses épaules
 puis il s'éloigna et alla s'asseoir au bord de la mer,
 étincelant de beauté et de ***kharis*** ; la jeune fille l'admirait.

La réaction de la fille du roi est immédiate : elle passe du dégoût à l'admiration, songeant même à faire son époux de celui qui un instant avant ressemblait à un mendiant (*Od.* VI 242-245). De même ses compagnes s'approchent alors du héros sans plus de crainte ni de méfiance (*Od.* VI 248). Cette *kharis* n'a toutefois d'effet que sur ces jeunes filles. En effet, Nausicaa, refusant d'être vue en compagnie d'un étranger, demande à Ulysse de ne pas venir avec elle jusqu'à la cour, mais d'attendre puis de renouveler à Schérie auprès de sa mère, la supplication qu'il lui a adressée (*Od.* VI 304-305). C'est alors qu'Ulysse adresse une prière à Athéna, lui demandant d'être reçu par les Phéaciens comme φίλος et ἐλεεινός (*Od.* VI 324-328). À la visibilité éclatante qu'Athéna a accordée au héros, succède l'occultation : pour qu'Ulysse atteigne le palais du roi sans être importuné, la déesse le couvre d'une nuée qui le rend invisible aux yeux des Phéaciens. Cette nouvelle intervention de la déesse souligne d'autant plus la dimension visuelle (et en général sensorielle) de la *kharis* : Ulysse passe d'une extrémité à l'autre, de la brillance à l'occultation. Cette occultation est présentée comme l'exact inverse de la mise en brillance d'Ulysse avec l'usage du même verbe χέειν (*Od.* VII 14-17) :

ἀμφὶ δ' Ἀθήνη
 πολλήν ἠέρα χεῦε φίλα φρονέουσ' Ὀδυσῆι,
 μή τις Φαιήκων μεγαθύμων ἀντιβολήσας
 κερτομέοι τ' ἐπέεσσι καὶ ἐξερέοιθ' ὅτις εἴη.

Et Athéna tout autour
versa une nuée épaisse, pleine d'attention envers Ulysse
 pour éviter qu'un orgueilleux Phéacien venant à sa rencontre
 ne lui adresse des parole moqueuses ni lui demande qui il est.

Ce verbe est repris quelques vers plus loin (*Od.* VII 40-42) :

οὐ γὰρ Ἀθήνη
 εἶα ἐνπλόκαμος, δεινὴ θεός, ἥ ῥά οἱ ἀχλὺν
 θεσπεσίην κατέχευε φίλα φρονέουσ' ἐνὶ θυμῶ.

Mais Athéna
 aux belles tresses, déesse terrible, ne le permet pas, elle qui sur lui
a versé une brume divine, pleine d'attention en son cœur²⁸⁴.

Les deux scènes ne peuvent se comprendre que l'une par rapport à l'autre : après avoir été admiré (θηεῖτο δὲ κούρη : *Od.* VI 236), Ulysse ne doit plus voir (μηδὲ τιν' ἀνθρώπων προτιόσσειο μηδ' ἐρέεινε : *Od.* VII 31) ni être vu (τὸν δ' ἄρα Φαίηκες ναυσικλυτοὶ οὐκ ἐνόησαν : *Od.* VII 39)²⁸⁵. Il y a bien un parallèle entre les deux dans une réflexion qui porte sur la question de la visibilité humaine dans sa dimension sociale et sur l'action des dieux. La nuée est toutefois dispersée à l'arrivée d'Ulysse à la cour sans que d'autres modifications de son apparence ne soient effectuées par la déesse. Le héros est reçu par Alkinoos comme un hôte, ξείνος (*Od.* VII 160, 162, 190, 192, 237, 299, 309, 342) suppliant, ἱκέτης (*Od.* VII 165, 181, 193), tout en réservant la possibilité qu'il puisse s'agir d'un dieu qui leur rendrait visite (*Od.* VII 199-206). Le matin du deuxième jour marque une modification dans les relations entre Ulysse et les Phéaciens. En effet, au tout début du chant VIII, Athéna intervient à deux

284 À chaque fois que la nuée est mentionnée, un composé du même verbe χεῖν apparaît : πολλήν ἠέρ' ἔχων, ἣν οἱ περίχευεν Ἀθήνη, « entouré de la nuée épaisse qu'Athéna avait versée autour de lui », *Od.* VII 140.

285 Vision et visibilité sont étroitement liées en Grèce et dans la poésie archaïque en particulier. Ainsi si au chant VII la nuée a essentiellement pour but de masquer Ulysse, à son arrivée à Ithaque au chant XIII elle permet à Athéna de tromper Ulysse qui ne reconnaît pas sa terre et apprendra d'elle seulement qu'il se trouve à Ithaque (*Od.* XIII. 190-193)

reprises pour modifier ces relations ; tout d'abord elle apparaît directement aux yeux des Phéaciens, sous les traits d'un héraut (*Od.* VIII 7), en leur annonçant l'arrivée de l'étranger, semblable à un dieu, *δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος* (*Od.* VIII 14). Et pour accompagner ces paroles, elle verse une nouvelle fois la *kharis* sur le héros (*Od.* VIII 16-23) :

ὥς εἰποῦσ' ὤτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἐκάστου.
καρπαλίμως δ' ἔμπληντο βροτῶν ἀγοραὶ τε καὶ ἔδραι
ἀγρομένων. πολλοὶ δ' ἄρ' ἐθηήσαντο ἰδόντες
υἷὸν Λαέρταο δαΐφρονα. τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη
θεσπεσίην κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις
καί μιν μακρότερον καὶ πάσσονα θῆκεν ιδέσθαι,
ὥς κεν Φαιήκεσσι φίλος πάντεσσι γένοιτο
δεινός τ' αἰδοῖός τε καὶ ἐκτελέσειεν ἀέθλους
πολλούς, τοὺς Φαίηκες ἐπειρήσαντ' Ὀδυσῆος.

Elle parla ainsi et excita l'ardeur et le zèle de chacun.
En hâte les mortels remplissaient les sièges de la place,
ils se pressaient, nombreux à éprouver de l'admiration à la vue
du sage fils de Laerte. Et alors sur lui Athéna
versa une *kharis* divine sur la tête et les épaules,
et le rendit plus grand et plus imposant à voir,
si bien qu'il devint **cher** à tous les Phéaciens,
terrible, respectable, et prêt à remporter
toutes les épreuves sportives que les Phéaciens soumettraient à Ulysse.

Ce passage permet une fois encore de souligner que le fait de verser la *kharis* et celui de verser une nuée, rendre plus visible et rendre invisible, relèvent du même mouvement, toujours désigné par le verbe *χέειν*. On remarque également le retour de l'adjectif *θεσπέσιος* utilisé pour qualifier aussi bien la nuée (*Od.* VII 42) que la *kharis* (*Od.* VIII 20). Nuée comme *kharis* sont la manifestation sensible de l'intervention de la déesse²⁸⁶. Suite à cette nouvelle transformation, placée une nouvelle fois sous le signe de la visibilité (*ἐθηήσαντο ἰδόντες, ιδέσθαι*), un nouveau thème apparaît qui vient caractériser une modification dans les relations entre Ulysse et les Phéaciens : celle de la *φιλία*. Le roi ne parle plus seulement d'organiser un banquet d'hospitalité (*ξεῖνον ἐνὶ μεγάροις ξεινίσσομεν ἠδὲ θεοῖσι, Od.* VII 190)

286 Sur le sens de *θεσπέσιος*, voir chapitre 1.

mais bien un banquet d'amitié (ἄφρα ξείνον ἐνὶ μεγάροις φιλέωμεν, *Od.* VIII 42). Benveniste a montré qu'il existe un lien, mais non une équivalence, entre φίλος et ξένος, φιλεῖν et ξενίζειν²⁸⁷, sans toutefois mentionner les deux passages que nous venons de rapprocher. Pour l'auteur du *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, « la notion de *philos* énonce le comportement obligé d'un membre de la communauté à l'égard du *xénos*, de l'« hôte » étranger »²⁸⁸. Ainsi alors que la désignation de ξείνος renvoie à un état de fait, à la situation de toute personne se retrouvant hors de son pays et, par là même, en situation de dépendance, celle de φίλος s'applique seulement dans certaines conditions : si l'hôte étranger est bien reçu par celui qui l'« hospite » pour reprendre le néologisme de Benveniste. Il apparaît donc que jusqu'au début du chant VIII Ulysse est bien en situation d'étranger mais n'est pas encore reconnu comme devant recevoir les égards dus aux étrangers. Ce changement dans l'attitude des Phéaciens correspond à la prière adressée par Ulysse à Athéna qui demandait à être reçu en φίλος et qui, à son réveil sur l'île, se demandait s'il avait échoué sur une terre où l'on manifestait de la φιλία envers les étrangers, c'est-à-dire si les habitants étaient φιλόξενοι²⁸⁹ (*Od.* VI 121), « pour qui le *xénos* est un *philos* », pour reprendre la glose de Benveniste²⁹⁰. Si le fait d'être ξείνος est bien un état de fait, il ne présume donc pas, chez Homère du moins, d'un quelconque lien qui existerait entre l'étranger et les habitants du pays où il se trouve. Ce lien n'est créé que dans un deuxième temps, par l'intermédiaire de la φιλία. Or ce lien qui se crée entre Ulysse et les Phéaciens n'est dû qu'à l'intervention de la déesse, et en particulier au fait qu'elle verse sur le héros la *kharis*, dont on a vu qu'elle était par essence relationnelle.

Deux adjectifs qui sont coordonnés à φίλος semblent indiquer un autre résultat de l'action d'Athéna et corollaire de la *kharis* : δεινός et αἰδοῖος. Le deuxième se comprend plus facilement que le premier. Nous reviendrons plus loin sur la complexité du terme αἰδώς mais il convient de remarquer que le simple fait de voir Ulysse provoque chez les Phéaciens un sentiment de respect et les conduit à adopter une conduite adaptée en sa présence – quoique cette αἰδώς ne soit pas unanimement partagée puisqu'un Phéacien, Euryale, en manquera temporairement envers Ulysse qu'il provoque et que ce manque d'αἰδώς intervient précisément pendant la compétition sportive alors que la mention de αἰδοῖος précède

287 BENVENISTE 1969 I chapitre 4 « *Philos* » p. 335-353, notamment p.341-342.

288 BENVENISTE 1969 I p.341.

289 Il s'agit d'un terme relativement rare dans les épopées homériques, que l'on ne trouve que dans l'*Odyssée*, et qui semble cristalliser les interrogations d'un étranger qui arrive sur une terre inconnue ; la φιλόξεनिया ne va donc pas de soi : VIII 576, (Alkinoos demande à Ulysse quels peuples il a rencontrés), IX 176 (Ulysse et ses compagnons arrivent chez le Cyclope) et XIII 202 (Ulysse à son arrivée à Ithaque, qu'il ne reconnaît pas).

290 BENVENISTE 1969 I p.342. Sur *kharis* et *philia* voir aussi AZOULAY 2004 chapitre 6 « *Charis* et *philia* : les politiques de l'amitié » p.281-326.

immédiatement celle d'une suprématie d'Ulysse lors des épreuves²⁹¹. Mais après la deuxième performance de Démodocos, Euryale retrouve une attitude décente envers Ulysse, sanctionnée par le don d'une épée aux clous d'argent, qu'accompagne, de la part des deux personnages l'impératif *χαῖρε* qui souligne le retour dans la sphère de la *kharis*.

L'adjectif *δεινός* peut sembler plus étonnant voir même antinomique de l'idée exprimée par *kharis*. En réalité il est tout à fait adapté ici. L'adjectif *δεινός* vient en effet qualifier un objet ou une personne dont l'apparence est particulièrement impressionnante et provoque chez celui qui le ou la voit une réaction forte. Ce qui est qualifié de *δεινός* impose donc une attitude particulière. Comme le nom *kharis*, l'adjectif *δεινός* est fortement lié à la sphère visuelle. D'autre part il est caractéristique des apparitions divines et signale clairement que l'apparence du héros ainsi couvert de *kharis* rend visible son lien avec la sphère divine²⁹². Est ainsi soulignée ici la manière dont une relation horizontale, entre des mortels, s'établit grâce à la médiation verticale de la divinité.

L'étude de ces passages permet d'avoir une idée plus complète de la *kharis* dans le contexte de l'*Odyssée* : Ulysse est plein de la *kharis* que la déesse a versée sur lui et c'est ainsi qu'un lien particulier a été noué entre lui et les Phéaciens. Puis c'est Démodocos qui à son tour est à l'origine de la *kharis*. Cette *kharis* n'a pas seulement un aspect esthétique et social. Si elle est plus que du plaisir, à savoir un lien créé par l'intermédiaire du partage du plaisir, ce lien est selon nous double. Certes les auditeurs sont liés les uns aux autres par l'expérience du plaisir qu'ils partagent, mais la *kharis* représente également le lien qui existe entre les dieux et le chanteur. Le chant qui apporte aux hommes du plaisir n'existe que grâce aux dieux. Comme nous l'avons vu plus haut, le lien qui s'établit entre le chanteur et la divinité est affirmé à plusieurs reprises dans les épopées homériques et on trouve même à la fin de l'*Odyssée* l'affirmation que ce sont les dieux qui forgent des chants pleins de *kharis* pour plaire aux hommes. C'est à l'occasion où l'opposition, structurante dans l'épopée, entre Hélène et Clytemnestre est réaffirmée qu'Agamemnon affirme *τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν // ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ*, « ils forgeront pour ceux qui sont sur la terre un chant, // les immortels, un chant plein de *kharis*, à la sage Pénélope » (*Od.* XXIV 197-198). MacLachlan commente ce passage avec justesse : « and immortals will make a song that will join together mortals and gods, for the gods themselves will stimulate this song among mortals forever ». Le fait que la sphère divine soit mentionnée à plusieurs reprises durant les performances aédiques de l'*Odyssée* indique que ces chants sont pensés comme des dons que les dieux font, non seulement au chanteur mais à tous les auditeurs. De même que la *kharis* dont les Phéaciens font l'expérience quand ils voient Ulysse et qui les

²⁹¹ *Od.* VIII 145-185.

²⁹² Sur *δεινός* voir chapitre 2.

conduisent à se lier à lui à travers le plaisir de la vue, de même la *kharis* partagée par l'auditoire vient des dieux.

La *kharis*, toutefois, n'est jamais unilatérale. Elle est par essence réciproque. Le chant donné par les dieux aux hommes remonte jusqu'au dieux : il est clairement affirmé que le κλέος chanté par l'aède atteint les dieux : μούσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, // οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε, « la Muse alors poussa l'aède à chanter les actes de gloire des hommes, un chant dont alors la gloire atteignait le vaste ciel » (*Od.* VIII 73-74). La circularité marquée par la répétition de κλέος est ici particulièrement révélatrice²⁹³ : le chant lui-même devient objet de renom : les exploits des héros, souvent accomplis en collaboration avec des dieux, font l'objet d'un κλέος pour les hommes et les chants des hommes, qu'ils chantent avec l'aide des dieux, font l'objet d'un κλέος qui atteint le ciel, c'est-à-dire la demeure des dieux. Or, comme les hommes, les dieux retirent du plaisir des expériences esthétiques. Ce sentiment est généralement exprimé par le verbe χαρίζεσθαι qui décrit la réaction des dieux aux offrandes qu'ils reçoivent. La plupart de temps le terme *kharis* et ses dérivés apparaissent dans des contextes qui ne nous apprennent que peu de choses sur ces offrandes et le lien qu'elles établissent entre hommes et dieux²⁹⁴.

5.3.1.2 Poète et artisan : les cornes de la génisse

Il n'existe qu'une occurrence dans les épopées homériques où le processus du χαρίζεσθαι est réellement représenté en action. Or il s'agit précisément d'une scène qui ne manque pas de points communs avec celle où Athéna verse la *kharis* sur le héros qu'elle protège. Au chant III, Nestor accueille Télémaque à Pylos et adresse une prière à Athéna, présentant qu'elle est la protectrice du fils d'Ulysse et lui demandant de leur assurer protection et renom (κλέος). En échange (αὔ), il lui offrira une vache d'un an sur les cornes de laquelle il aura fait verser de l'or (*Od.* III 378-385). Or le terme ici utilisé est celui que nous avons déjà rencontré dans les scènes précédentes : περιχεύας. La déesse accepte et le processus est ensuite décrit avec précision et Athéna vient en personne assister à la scène (*Od.* III 435-438) :

²⁹³ La traduction de Bérard : « Il choisit dans la geste humaine un épisode dont le renom montait alors jusqu'aux cieux », efface totalement l'importance du chant dans cette phrase, laissant penser que les deux termes κλέος se rapportent ici au même objet alors que ce n'est pas le cas.

²⁹⁴ Ainsi Héra rappelle à Poséidon les nombreux dons que lui ont faits les Troyens : δῶρ' ἀνάγουσι // πολλά τε καὶ χαρίεντα (*Il.* VIII 203-204), Poséidon à son tour rappelle les offrandes d'Énée : κεχαρισμένα δ' αἰεὶ // δῶρα θεοῖσι δίδωσι (*Il.* XX 298-299), Athéna mentionne à Zeus les sacrifices faits par Ulysse : χαρίζετο ἱερὰ βέζων (*Od.* I 61). Télémaque est plus précis lorsqu'il s'adresse à Ulysse en croyant être en présence d'un dieu, il mentionne deux types d'offrandes, victimes sacrificielles et objets en or : ἵνα τοὶ κεχαρισμένα δώμεν ἱρὰ // ἠδὲ χρύσεια δῶρα (*Od.* XVI 184-185). Enfin sont mentionnées des cuisses d'animaux qui plaisent à Hermès : τῷ γὰρ κεχαρισμένα μηρία καίεν // ἀρνῶν ἠδ' ἐρίφων (*Od.* XIX 397-398). On remarque également, mentionné par Joseph Day (DAY 2010 p.237-238) l'impératif χαίρει prononcé par Ulysse au moment où il offre à Athéna les armes de Dolon qu'il vient de tuer (*Il.* X 462-464).

ἦλθε δ' Ἀθήνη
 ἱρῶν ἀντιόωσα. γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ
 χρυσὸν ἔδωχ'· ὁ δ' ἔπειτα βροῶς κέρασιν περίχουεν
 ἀσκήσας, ἴν' ἄγαλμα θεὰ κεχάροιτο ἰδοῦσα.

Athéna vint
 recevoir le sacrifice. Et le vieux Nestor conducteur de chevaux
 fournit l'or. Et l'orfèvre ensuite le versa autour des cornes de la vache
 en le travaillant, afin que la déesse **éprouve de la *kharis*** à la vue de cet
agalma.

Cette scène présente une ressemblance frappante avec la comparaison du chant VI où Athéna verse la *kharis* sur la tête d'Ulysse, comme un artisan instruit par elle verserait de l'or sur un objet en argent²⁹⁵. Il fait partie du savoir-faire humain de provoquer chez autrui la *kharis*, aussi bien chez les dieux que chez les hommes. Il n'y a pas à penser que cette *kharis* soit d'une autre nature que la *kharis* d'origine divine : toutes deux sont visibles et sont liées à la brillance. Certes les hommes ne sont pas capables de verser la *kharis*, mais ils peuvent provoquer la *kharis* par des moyens techniques enseignés par les dieux et qui impliquent une gestuelle, une manipulation qui est semblable à celle des dieux et qui relève du *χέειν*.

L'objet sacrificiel transformé par l'orfèvre acquiert un autre statut : il devient un *agalma*, c'est-à-dire un objet destiné à plaire aux dieux²⁹⁶. La *kharis* qui émane des objets permet à ceux qui la voient d'être en lien avec cet objet et, par l'intermédiaire de l'objet, en lien avec celui qui a versé la *kharis*. Ainsi si les hommes offrent un *agalma* à Athéna qui provoque de la *kharis* chez elle, c'est pour la remercier, à la suite d'un vœu qui a été réalisé. Il s'agit donc de plaire à la déesse, mais aussi d'entrer en lien avec elle, et ce lien se constitue par l'intermédiaire de l'objet²⁹⁷. Une telle représentation permet de repenser la question de l'objet qui ne circule pas seulement entre des hommes et des dieux sous la forme d'un don,

295 Une coupe selon DAY 2010 p.256. Sur ce passage voir également CLAY 1983 p.162. Cette comparaison est reprise au chant XXIII (*Od.* XXIII 159-161)

296 Sur l'*agalma* voir notamment GERNET 1968, LANÉRÈS 2012. Notre réflexion autour de cette notion doit beaucoup aux travaux du groupe *Agalma* organisé par Cléo Carastro, Stéphan Dugast et Ivonne Manfrini à l'EHESS, présentés notamment lors du colloque international « Agalma ou les figurations de l'invisible. Approches comparées » (13 et 14 février 2012, Paris) dont les actes sont en cours de publication.

297 De la même manière, s'appuyant sur la description de la création de Pandore Saintillan a bien montré que Pandore a de la *kharis* précisément parce qu'elle est un don, un cadeau; et c'est en cela qu'elle est un *agalma*, même si le mot ne figure pas chez Hésiode (SAINTILLAN 1996).

mais qui est un foyer d'agentivité qui constitue un lien entre hommes et dieux. Dans le cas où ce sont les dieux qui agissent, certaines étapes sont condensées. Tout n'est-il pas plus facile pour les dieux²⁹⁸ ? Mais l'exemple de la génisse aux cornes d'or, unique dans les épopées homériques, permet d'explicitier ce qui est en jeu dans les interventions divines. Nous avons vu que quand Athéna verse la *kharis* sur Ulysse, un nouveau type de relation s'instaure entre Ulysse et celui qui le voit. De même que celui qui voit un objet doré l'admire. Mais admirer un objet doré, dont émane la *kharis*, équivaut à être en relation avec celui qui l'a créé, ou plutôt transformé. L'accent est en effet mis sur la transformation qui semble un des éléments essentiels : Athéna versant la *kharis* sur Ulysse n'est pas comparée à un artisan qui fabrique une statue mais bien à un homme qui la transforme. La relation avec celui qui est à l'origine de la transformation est essentielle : en offrant à Athéna une vache à admirer Nestor souhaite établir un lien entre lui et la déesse. De même on peut imaginer que les Phéaciens admirant Ulysse sont, d'une certaine manière et sans doute sans en être conscients, en lien avec la déesse. Et enfin, les hommes qui admireront l'œuvre d'argent plaquée d'or pleine de *kharis* de l'artisan, seront aussi liés à Athéna et Héphaïstos qui sont à l'origine de ce savoir-faire. Nous avons vu que la *kharis* provoquée par l'aède est en bien des points comparables à celle versée par Athéna, et qu'elle vient comme la renouveler. Elle entre également dans le schéma que nous tentons de dégager. Comme l'artisan, l'aède est un δημιουργός²⁹⁹, le chant est une technique, d'origine divine qui conduit à un plaisir esthétique qui passe par le médium des sens et non de la vue et qui consiste, elle aussi, en une transformation. Les exploits héroïques sont transformés, magnifiés, par le chant de l'aède : l'aède ajoute un couche de brillant sur les faits guerriers. Ce brillant sonore dont l'aède revêt les actions héroïques pourrait être ce qu'exprime l'adjectif λιγύς qui vient fréquemment définir le chant de l'aède, une qualité sonore particulière ajoutée par lui.

Grâce au plaisir ainsi provoqué et à la *kharis* partagée, les auditeurs entrent en lien avec le chant, c'est-à-dire avec son thème, avec le chanteur, et avec la divinité qui l'inspire. Il y a donc une véritable specularité entre les actions humaines et divines, que l'on peut résumer dans le tableau suivant :

298 *Od.* X 307.

299 *Od.* XVII 383-385.

<i>Loci</i>	Qui verse ?	Quoi ?	Où ?	Médium	Effet	Liens
<i>Od.</i> III 435-438	Homme (orfèvre)	Or	Cornes de la vache sacrificielle	Vue	Athéna ressent la <i>kharis</i> .	Athéna ↔ vache ↔ orfèvre ↔ Nestor et les autres hommes
<i>Od.</i> VII 232-234	Homme (artisan)	Or	Objet en argent	Non précisé mais sans doute la vue	Objet plein de <i>kharis</i> . On suppose que cette <i>kharis</i> est éprouvée par ceux qui voient l'objet	Athéna-Héphaïstos ↔ artisan ↔ objet ↔ hommes qui voient l'objet
	Dieu (Athéna)	<i>Kharis</i>	Ulysse	Vue	Ulysse brille de <i>kharis</i> . Admiration.	Athéna ↔ Ulysse ↔ Phéaciens
<i>Od.</i> VII 25 <i>Od.</i> VIII 20	Démodocos			Ouïe		Muse ↔ Démodocos ↔ chant ↔ auditeurs

Tableau 2 : circulation et création de lien par l'intermédiaire de la *kharis* et du chant

Joseph Day a étudié la manière dont la *kharis* circule et est réactivée dans les épigrammes et dédicaces aux dieux³⁰⁰. Son analyse s'appuie précisément sur un parallèle entre les chants offerts aux dieux, en l'occurrence les hymnes, et les statues qui leur sont offertes, accompagnées de quelques vers de dédicace. Le but de ces offrandes et de ces dédicaces est exprimé par le verbe *χαίρειν*, traduit par l'auteur « expérience plaisir », une expérience qui doit être celle des dieux, en tout premier lieu. Son analyse de la *kharis* montre combien celle-ci est basée sur la répétition et le *reenactment* d'une part et d'autre part l'importance de sa dimension sociale et collective : « it occurs every time a reader utters the prayer before the goddess in her sanctuary, asking that the delightful cycle of human-divine reciprocity continue. Furthermore, when readers (or hearers) experienced pleasure as they gazed on the beautiful statuette, the prayer would seem to be working in a circulation of delight that included themselves and the goddess they address »³⁰¹. Ainsi la particularité des épigrammes est qu'elles établissent avec la divinité un lien qui n'est pas ponctuel mais constamment renouvelé. Ce lien englobe le dédicataire et la divinité mais aussi toute autre personne qui oralisera le poème. Surtout, Day montre bien que les hommes comme les dieux prennent plaisir à voir l'*agalma* et à entendre le poème : c'est-à-dire que la personne ou le groupe qui est à l'origine de l'objet du plaisir n'est pas exclu de l'expérience du plaisir : hommes et dieux

300 DAY 2010 notamment le chapitre 6 « Presenting the act of dedicating » p.232-280.

301 DAY 2010 p.232. Il analyse plus précisément le thème de la *kharis* dans les hymnes p.249-254.

sont unis dans le même plaisir esthétique. De même les hommes prennent sans aucun doute plaisir à admirer les cornes d'or de la génisse, et les dieux à entendre le chant qu'ils ont donné aux humains. Comme la génisse, le chant est un *agalma* apprécié par les dieux comme par les hommes. Les dieux éprouvent du plaisir quand ils écoutent les chants, hymnes des hommes ou chant qu'Apollon chante au banquet³⁰². Ce motif est clairement présent dans l'*Hymne homérique à Apollon* où il est dit que le pugilat, le chant et la danse donnent du plaisir au dieu, σὲ [...] τέρπουσιν³⁰³. Pour Joseph Day, hymnes et statues sont comparables en tant qu'elles procurent aux dieux et aux hommes un plaisir esthétique propre à provoquer la *kharis* et à assurer ou renouveler le lien qui existe entre eux³⁰⁴. Les requêtes présentes dans les hymnes montrent bien que les dieux sont à la fois à l'origine des réjouissances poétiques, et qu'ils reçoivent un même plaisir en retour de la part des hommes³⁰⁵.

Day insiste à raison sur la dimension collective des moments de partage de *kharis*. Dans la mesure où cette *kharis* est réalisée par la médiation d'un objet à voir ou à entendre, elle ne saurait se limiter à une relation immédiate et privilégiée entre un humain et un dieu mais inclut toute la communauté, contrairement à la prière où l'orant cherche à établir un lien personnel avec la divinité. Tous ceux qui participent aux événements où la *kharis* est présente partagent cette *kharis* par l'intermédiaire des paroles, des chants qu'ils entendent ou de la statue qu'ils voient³⁰⁶. La *kharis* a donc par essence une dimension collective, le lien avec le dieu s'établit pour toute la communauté présente.

Cela est lié à une autre dimension essentielle de la *kharis* pointée par Day : alors qu'un objet, visuel ou sonore, est généralement pensé comme le support de la *kharis*, l'auteur propose de considérer surtout le moment, l'occasion de la *kharis*, l'objet n'étant qu'un des agents en présence. Considérer les occasions de *kharis* plutôt que simplement les objets qui la provoquent permet en effet de prendre en compte l'ensemble des agents en présence qui sont tous impliqués au moment où un objet ou un chant active la *kharis*. Dans le cadre de la performance poétique, il s'agit en effet bien d'une expérience qui dure dans le temps et qui inclut tous les auditeurs³⁰⁷.

Une dernière précision permet de saisir les enjeux de la *kharis* : il est des situations qui semblent avoir des caractéristiques proches de celles que nous avons présentées sans pour autant faire l'occasion d'un partage de *kharis*. Il convient tout d'abord de distinguer la *kharis*

302 *Il.* I 602.

303 *Hymne homérique à Apollon* 149-150.

304 DAY 2010 p.233 : « Formally, the framing approximates that of hymns and other poetry ».

305 DAY 2010 p.250.

306 DAY 2010 p.247 : « all hearers were included as they heard *charis* applied to their here and now ».

307 Un tel passage de l'objet-*kharis* au moment-*kharis* constituerait également selon nous un point d'entrée fécond pour repenser le rôle des objets dans les relations entre hommes et dieux.

de la beauté³⁰⁸. Certes les objets et les moments empreints de *kharis* sont, comme nous l'avons vu, caractérisés par une indispensable dimension esthétique, qui peut parfois conduire à rapprocher l'idée de *kharis* de celle de beauté. Dans les paroles d'Ulysse et d'Alkinoos mentionnées en début de chapitre qui insistent sur l'importance de la *kharis* dans les chants de Démodocos, le thème de la beauté apparaît également (κάλλιον, καλόν, κάλλιστον), tout comme dans les descriptions (κάλλει και χάρισι στιλβων). Day lui-même multiplie les expressions hyperboliques et insiste, beaucoup plus même que les sources antiques sur l'importance de la beauté³⁰⁹. Par précaution nous avons préféré parler de plaisir esthétique, et par là même nous placer plutôt du point de vue des hommes, spectateurs et auditeurs que de celui de l'objet. La beauté est en effet une qualité propre à l'objet alors que la *kharis* englobe l'objet dans une relation d'agentivité complexe entre agents humains et divins. Un épisode que nous avons déjà étudié a permis de montrer la différence radicale entre la beauté et la *kharis* : au chant VI, alors que les Troyens sont acculés et qu'Hélénos conseille à Hécube d'offrir à Athéna le voile ayant le plus de *kharis*, celle-ci choisit celui qui est le plus beau. C'est-à-dire qu'elle opte pour une offrande qui n'est pas propre à l'établissement d'un lien privilégié entre les Troyennes et la déesse. Il s'agit là selon nous d'une des raisons déterminantes qui permet d'expliquer le refus de l'offrande par Athéna³¹⁰.

Le chanteur, tout comme l'artisan ou l'orfèvre, doit procurer de la *kharis* aussi bien aux hommes qu'aux dieux. Si le chant n'est pas réussi, il ne plaît ni aux uns ni aux autres. Ainsi, dans l'épopée comme dans les hymnes et les épigrammes, la *kharis* circule entre les hommes et les dieux et crée un lien entre tous ceux qui l'écoutent, mais aussi entre la communauté des auditeurs et les dieux. Ce lien n'a rien de personnel : certes, l'aède entretient un rapport particulier avec la divinité, mais au moment de la performance, chaque

308 Comme le souligne LATACZ 1966 p.82 : « χάρις bedeutet eine Steigerung über κάλλος hinaus ». On peut néanmoins regretter que la question de la *kharis* soit absente de l'ouvrage de David Konstan sur la beauté en Grèce ancienne (KONSTAN 2014). Au chant XXIII de l'*Odyssée*, juste avant qu'il ne se fasse reconnaître par Pénélope, c'est la beauté, κάλλος, et non la *kharis* qu'Athéna verse sur Ulysse. Cet écart par rapport aux autres scènes s'explique par la dimension intime de la rencontre qui va suivre où l'accent est mis sur le caractère esthétique et même érotique de la transformation du héros (*Od.* XXIII 156).

309 DAY 2010 p.232 : « outstanding beauty », p.233 : « delight in that beauty, an extraordinary beautiful thing », 234 : « this qualities include gracefulness, radiant splendor, complexity or richness of color, material design or craftsmanship – in general visual attractiveness we might simply call “beauty”, special, fine, charming beauty ». Ainsi quand il mentionne la scène de l'offrande de la génisse aux cornes dorées, il semble focaliser son attention sur la beauté d'un tel présent et par là même peiner à définir plus précisément la spécificité de cette offrande qui devient *agalma* en se chargeant de *kharis*. Il commence en soulignant l'importance de la beauté puis enchaîne sur l'analyse de la scène : « In poetry, *chairô* describes responses of joy and pleasure, often of those experiencing something especially desirable, beautiful and delightful, frequently in contexts of gift-reception, sometimes in particular form (...) it is hoped that Athena will take pleasure in the visual qualities of the offered *agalma*, but something special about it guarantees this response of *charis* », (DAY 2010 p.237). L'opposition entre les qualités visuelles et le « je-ne-sais-quoi » reste peu éclairante dans ce passage, même si Day revient sur la question plus loin (p.256-262).

310 Voir chapitre 2 (2.1.4).

membre de la communauté fait l'expérience de ce lien. C'est en général le principal reproche qui peut être adressé aux nombreuses études sur la *kharis* : si les auteurs accordent généralement beaucoup d'importance à la dimension relationnelle de la *kharis* tout comme à sa dimension esthétique, ils séparent, souvent de manière radicale, la dimension sociale et la dimension religieuse³¹¹. Ils considèrent que la *kharis* fait lien, c'est-à-dire qu'elle lie des hommes entre eux ou elle lie des hommes avec un ou des dieux³¹². Certes la *kharis* est essentiellement sociale mais quand hommes et dieux sont liés, ce sont bien tous les hommes liés par le plaisir esthétique de la situation qui font l'expérience de la *kharis* et sont liés au dieu, pas seulement l'aède, l'artisan ou le dédicant.

Or, puisque toute la communauté est impliquée dans ce lien, cela signifie également que si la communauté des hommes réunis pour cette occasion est rompue, le lien avec les dieux est rompu également. C'est l'enseignement principal que nous apporte cette scène et qui est absent des études sur la *kharis* : à moins d'être un héros, un prêtre, un chanteur, la relation avec les dieux se fait par l'intermédiaire de l'ensemble de la communauté, si le lien qui fait la communauté humaine est rompu, le lien avec les dieux est lui aussi mis en danger : si Ulysse pleure et ne peut partager le même plaisir que les Phéaciens, le chant qui établit un lien avec les dieux doit prendre fin³¹³.

5.3.1.3 La *kharis* à Délos

L'hymne homérique à Apollon développe le thème de la *kharis* et du lien primordial qui s'établit entre une communauté et un dieu par l'intermédiaire du chant. La fin de la partie délienne de cet hymne se présente comme une réflexion sur la poésie chorale et sur la poésie épique. Comme le souligne Pierre Judet de La Combe, il s'agit d'un des rares textes

³¹¹ En cela Andrew Ford note bien que la *kharis* décrite ici inclut non seulement un lien entre les hommes mais aussi un lien entre hommes et dieux : « So, too, *kharis*, “grace”, implies not only elegance and refinement but good relations among the guests and between gods and men ». Mais son étude de ce passage étant centrée sur le banquet et sur la manière dont est préparée la performance d'Ulysse, il ne note pas le lien nécessaire entre ces deux types de relation (FORD 2002 p.30).

³¹² MACLACHLAN 1993 par l'organisation même de l'ouvrage compartimente les différentes sphères de la *kharis*, voir les titres des chapitres : « The *Charis* of Achilles », « The *Charites* », « Erotic *Charis* », « Social *Charis* », « Epinician *Charis* », « The *Charis* of the *Oresteia* », on note également la distinction qu'elle établit entre liens horizontaux et liens verticaux ; CHIRASSI COLOMBO 1994 « ci interroghiamo ora su un altro modello di rapporto » (nous soulignons) : après les relations sociales, Chirassi Colombo s'intéresse aux liens religieux, et pour elle ces liens n'ont généralement pas de dimension sociale : « La *charis* interessa soprattutto ma non solo il circuito *soprattutto privato* che si apre tra umano e divino » ; DAY 2010 p.234 « religious or social effects », même si Day souligne bien que la *kharis* religieuse n'a pas une dimension exclusivement personnelle. LATACZ 1966 établit en revanche une typologie de la *kharis* en fonction de ses effets.

³¹³ Une telle remarque permet de soutenir l'argument selon lequel on ne peut distinguer de manière étanche les sphères sociales et religieuses en Grèce archaïque, et peut-être également aussi classique.

archaïques mentionnant une performance épique³¹⁴ (*Hymne homérique à Apollon* 146-178)³¹⁵ :

ἀλλὰ σὺ Δῆλῳ, Φοῖβε, μάλιστ' ἐπιτέρπεαι ἦτορ,
 ἔνθα τοι ἔλκεχίτωνες Ἴάονες ἡγερέθονται
 αὐτοῖς σὺν παίδεσσι καὶ αἰδοίης ἀλόχοισιν.
 οἱ δέ σε πυγμαχίη τε καὶ ὀρχηθμῶ καὶ ἀοιδῇ
μνησάμενοι τέρπουσιν, ὄτ' ἂν στήσωνται ἀγῶνα.
 φαίη κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρωσ ἔμμεναι αἰεὶ,
 ὃς τόθ' ὑπαντιάσει', ὄτ' Ἴάονες ἀθρόοι εἶεν·
 πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν
 ἀνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας
 νῆας τ' ὠκείας ἢ δ' αὐτῶν κτήματα πολλά.
 πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὄου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται,
 κοῦραι Δηλιάδες, ἑκατηβελέταο θεράπναι·
 αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
 αὐτίς δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἢ δὲ γυναικῶν
 ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων.
 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὴν
μιμείσθ' ἴσασιν· φαίη δὲ κεν αὐτὸς ἕκαστος
 φθέγγεσθ'· οὔτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ἀοιδή·
 ἀλλ' ἄγεθ' ἰλήκοι μὲν Ἀπόλλων Ἄρτεμιδιξύν,
χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι· ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθεν
μνήσασθ', ὅππότε κέν τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
 ἐθάδ' ἀνείρηται ξεῖνος ταλαπείριος ἐλθῶν·
 ὦ κοῦραι, τίς δ' ὕμμιν ἀνήρ ἠδιστος ἀοιδῶν
 ἐνθάδε πωλεῖται, καὶ τέω **τέρπεσθε** μάλιστα;
 ὑμεῖς δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνασθαι ἀφήμωσ·
 τυφλὸς ἀνήρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἔνι παιπαλοέσση
 τοῦ μᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν ἀοιδαί.
 ἡμεῖς δ' ὑμέτερον κλέος οἴσομεν, ὄσσον ἐπ' αἶαν

³¹⁴ Avec *Les travaux et les jours* 650-662. JUDET DE LA COMBE à paraître.

³¹⁵ Ces vers se retrouvent, avec des variantes, chez Thucydide. Mentionnant le premier festival quadriennal de Délos qui a eu lieu durant l'hiver 426-425, après la purification de l'île par les Athéniens, l'historien rappelle l'existence de telles fêtes à l'époque archaïque et cite le προομιόν Ἀπόλλωνος en l'attribuant explicitement à Homère, Ὅμηρος (*La guerre du Péloponnèse*, III 104). Il cite l'équivalent de nos v. 146-150 et 165-172 avec quelques variantes que nous mentionnerons.

ἀνθρώπων στρεφόμεσθα πόλεις εὖ ναιεταώσας·
οἱ δ' ἐπὶ δὴ πείσονται, ἐπεὶ καὶ ἐτήτυμόν ἐστιν.
αὐτὰρ ἐγὼν οὐ λήξω ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα
ὑμνέων ἀργυρότοξον, ὃν ἠύκομος τέκε Λητώ.

Mais toi c'est à Délos, Phoibos, que **tu te réjouis** le plus en ton cœur,
là où pour toi les Ioniens aux tuniques traînantes se rassemblent,
avec leurs enfants et leurs respectables épouses.
Et eux avec le pugilat, la danse et le chant,
faisant mémoire te **réjouissent**, quand ils organisent des compétitions.
Il dirait qu'ils sont immortels et sans vieillesse pour toujours
celui qui viendrait à leur rencontre au moment où les Ioniens sont
rassemblés.

Car il verrait la *kharis* de tous, et se réjouirait en son cœur
en contemplant les hommes et les femmes aux belles ceintures
et les bateaux rapides et leurs nombreux biens.
Et en plus de ce grand prodige dont la gloire ne périra jamais,
Les jeunes filles de Délos, préposées à Celui qui tire loin.
Après avoir d'abord chanté en hymne Apollon,
et Létô et Artémis la lanceuse de flèches,
rappelant la mémoire des hommes d'autrefois et des femmes,
elles chantent un hymne, et stupéfient les tribus des hommes.
Les voix et les balbutiements de tous les humains,
elles savent les imiter. Et chacun dirait que c'est lui
qui est en train de parler. Ainsi par elle un beau chant a été arrangé.
Mais, allons, Apollon avec Artémis, soyez favorables.

Kharis à toutes ! Et de moi, dans l'avenir,
souvenez-vous, quand un des hommes de la terre
ici vous interrogera, un étranger qui viendra après avoir enduré des
souffrances :

« Jeunes filles, quel homme est pour vous le plus agréable des chanteurs
qui passe ici, dont vous soyez le plus **réjouies** ? »

Et vous absolument toutes répondez à l'unisson³¹⁶ :

³¹⁶ Il existe ici plusieurs leçons. Les deux adverbes ἀφήμως, qui constitue la *lectio difficilior*, et εὐφήμως sont transmis par les manuscrits de Thucydide tandis que les manuscrits de l'Hymne donnent ἀφ' ἡμῶν et ἀφ' ὑμῶν.

« C'est un homme aveugle, il habite à Chios la rocailleuse,
 tous ses chants sont pour le futur les meilleurs ».
 Et nous, nous porterons votre gloire partout où sur la terre
 nous nous tournerons vers les cités bien habitées des hommes.³¹⁷

Le passage insiste sur le plaisir que prend le dieu (σὲ τέρπουσιν) au spectacle des rencontres de type agonistique (ἀγῶνα), où les hommes rivalisent pour plaire aux dieux et à leurs spectateurs humains. Trois types de compétitions sont mentionnées : le pugilat, la danse et le chant. Il s'agit, dans le même ordre, des trois manifestations organisées par les Phéaciens lorsqu'ils sortent du palais et se rassemblent sur la place publique. Or parmi les trois, c'est la partie du chant qui est la plus développée par le poète. Celle-ci est désignée par le terme ἀοιδῆ qui est aussi celui que l'on trouve dans l'*Odyssee* à propos du chant de Démodocos (*Od.* VIII 44, 64, 253, 429, 498, 499, 580). Apparaît ensuite le verbe ὑμνέω qui, lui, est absent des épopées homériques, qui désigne plutôt un type de chant que l'on appelle donc hymnique et qui est ici également choral. Ce type de chant n'est représenté ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odyssee*. Le chant épique est évoqué dans la deuxième partie du passage où le chœur de jeunes filles³¹⁸ est désignée comme juge du poète épique, avec une mention claire du vieillard aveugle de Chios, et d'un homme errant qui, à l'image d'Ulysse, a traversé de nombreux malheurs (ταλαπείριος). Il y a ici comme une compétition entre deux types de chants dont le premier, le chant choral et hymnique est plus proche de ce qu'était l'hymne homérique dans lequel il est représenté. Ce passage nous permet de préciser comment est pensée une situation de performance à l'époque archaïque, dans le cadre d'un festival, contrairement aux performances de Phémios et Démodocos au palais. Trois éléments saillants viennent caractériser les performances ici évoquées : le plaisir et la grâce, l'importance de la dimension collective et enfin la mémoire. Commençons par examiner les deux premiers qui ont déjà fait l'objet d'une longue enquête dans ce chapitre. Le plaisir que suscite le chant est du même ordre pour le chant épique et pour le chant choral hymnique : le verbe τέρπειν apparaît à plusieurs reprises et vient caractériser ce que ressent celui qui écoute le chant, qu'il soit homme ou dieu (ἐπιτέρπειαι, τέρπουσιν, τέρψαιτο, τέρπεσθε). Or, conformément à ce qui est présenté dans l'*Odyssee*, ce plaisir étant partagé par la communauté, c'est bien un véritable lien de *kharis* qui s'instaure au moment de la performance et permet à la communauté d'établir le contact avec les dieux. La performance est en effet clairement présentée comme une expérience collective : chanteurs et auditoire du

³¹⁷ Pour un commentaire complet de l'Hymne et de ce passage en particulier voir CASSOLA 1975, WEST 2003 et RICHARDSON 2010.

³¹⁸ Sur les chœurs de jeunes filles voir CALAME 1977 et en particulier p.194-204 pour ce passage. Voir également KOWALZIG 2007 p.56-128.

chant sont présentés comme des collectifs. Tout d'abord ceux qui organisent les festivités et en constituent également le public : il s'agit des Ioniens. Tous les représentants du groupe sont présents : hommes, femmes et enfants. Le verbe ἡγερέθομαι insiste sur cette dimension collective, le regroupement des différents individus d'une même communauté étant présenté comme le préalable des performances. C'est précisément ce regroupement (ἄθροοι) qui frapperait l'œil d'un spectateur extérieur. Cela ne repose pas uniquement sur les individus humains mais aussi sur leurs biens, entassés sur les bateaux qui leur ont servi à venir jusqu'à Délos. C'est tout l'οἶκος, délocalisé, qui est ici reconstitué et se présente comme un tout unifié devant un regard extérieur. Ce sont les tribus des hommes, φύλ' ἀνθρώπων. D'autre part celles qui chantent, les Déliades, sont également présentées comme un groupe unifié. Or la confrontation de ces deux groupes qui chantent les dieux et pour les dieux produit de la *kharis*. Les deux mentions de cette *kharis*, aux vers 153 et 166, sont clairement présentées comme liées à la dimension collective de l'événement. D'une part elle est présentée comme étant partagée par tous : πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν. Martin West propose de lire ici πάντων comme un neutre plutôt qu'un masculin, et le traduit : « the beauty of the whole scene »³¹⁹. Toutefois, le retour du motif de la *kharis* quelques vers plus loin, accompagné de nouveau par l'adjectif πᾶς, cette fois au féminin pluriel, est un argument pour lire le premier comme un masculin. Le poète interpelle les Déliades et leur souhaite la *kharis* en tant que groupe. Le plaisir et le lien qu'il permet d'établir avec les dieux Apollon, Lête et Artémis reposent sur la communauté. La *kharis* est partagée et constitue un argument immédiat pour un observateur extérieur.

La performance poétique est présentée comme un μέγα θαῦμα. Dans les épopées homériques, on trouve plusieurs occurrences de ce syntagme³²⁰. Dans l'*Iliade*, il vient toujours signifier dans la bouche d'un personnage humain – ou, pour une occurrence, dans la bouche de Poséidon ayant pris une apparence humaine pour encourager les Achéens³²¹ - une action humaine particulièrement étonnante, et qui, l'auditeur le sait bien, contrairement au personnage qui ne peut que le supposer, est bien l'action d'un dieu³²². L'unique occurrence de l'*Odyssée* exprime l'étonnement de Télémaque devant une lumière particulière qui n'est autre que la manifestation d'Athéna, comme le lui explique Ulysse³²³. Richardson lit donc cette mention comme une comparaison entre le chœur des Déliennes et

³¹⁹ WEST 2003.

³²⁰ Voir le chapitre 1 (I.I.2) et en particulier PRIER 1989.

³²¹ *Il* XIII 99.

³²² *Il*. XV 286 (Thoas s'étonne qu'Hector ait encore échappé à la mort, c'est en fait Apollon qui est intervenu), *Il*. XX 344 (Achille s'étonne de la disparition d'Énée que Poséidon a éloigné du chant de bataille), XXI 54 (Achille s'étonne de voir sous ses yeux et désarmé Lycaon qu'il avait déjà capturé mais pour qui on avait fourni une rançon ; le poète présente cela comme le résultat de l'intervention d'un dieu : χερσὶν Ἀχιλλῆος θεὸς ἔμβαλεν).

³²³ *Od*. XIX 36.

les dieux et y voit un procédé de flatterie de la part du chanteur qui cherche à s'attirer la bienveillance du chœur³²⁴. En réalité les Déliennes ne sont ici pas tant comparées aux dieux qu'aux héros épiques. Par le chant hymnique et l'ensemble de son contexte qui repose sur le partage d'une expérience esthétique, la performance se présente comme un μέγα θαῦμα : chanteurs et auditoire se trouvent dans une situation similaire à celle des héros épiques quand ils entrent dans un rapport particulier avec les dieux. Ce parallélisme entre la situation de performance et l'action héroïque est également affirmé par la relative ὄου κλέος οὔ ποτ' ὀλείται. Le κλέος du héros, c'est-à-dire la renommée de ses actions guerrières est par excellence ce qui reste du héros après sa mort : le chant confère au héros une certaine immortalité en perpétuant son κλέος. La relative ici utilisée pour désigner le chœur même des Déliennes, en tant qu'il est un μέγα θαῦμα, n'est pas sans rappeler le syntagme κλέος ἄφθιτον, la « gloire impérissable » qui attend Ulysse s'il reste combattre à Troie (*Il.* IX 413). Cette même relative se retrouve dans l'*Iliade* pour désigner le présage envoyé par Zeus aux Achéens à Aulis (*Il.* II 325), dans l'*Odyssée* en référence à la vertu de Pénélope, et on en trouve enfin une variante très proche, τὸ δ' ἔμὸν κλέος οὔ ποτ' ὀλείται (*Il.* VII 91), dans la bouche d'Hector qui imagine l'épitaphe du héros mort sous son bras. Le chant est donc mis en relation étroite avec l'action épique. Le chant lui-même, par son excellence, acquiert la renommée caractéristique des actions épiques³²⁵. En d'autres termes l'expérience esthétique collective par laquelle les hommes entrent en contact avec les dieux permet aux auditeurs de retrouver la proximité avec les dieux caractéristique des temps héroïques.

Enfin le dernier thème structurant de cet hymne est celui de la mémoire et de l'imitation. Le verbe μιμνήσκω y apparaît en effet à de nombreuses reprises, toujours mis en valeur en début de vers (μνησάμενοι, μνησάμεναι, μνήσασθ'). L'activité mnémonique est intimement liée aux effets du chant, qu'il relève du *terpein* pour la première occurrence ou du *thelgein* pour la deuxième. Vernant rappelle combien la mémoire est liée à la fonction poétique³²⁶ et son article sur les fonctions mythiques de la mémoire est particulièrement éclairant pour comprendre ce qui est en jeu lors d'une performance poétique. Il ne faut en effet pas lire cette remémoration poétique à l'aune des conceptions contemporaines de la mémoire : « on ne saurait donc dire que l'évocation du « passé » fait revivre ce qui n'est plus et lui donne, en nous, une illusion d'existence »³²⁷. Contrairement à l'idée que l'on se

324 RICHARDSON 2010 *ad loc.* : « In Homer individual heroes or heroines are often compared to gods, but it is unusual to describe a whole assembly of people in this way, and this extravagant praise of the godlike Ionians looks like a *captatio benevolentiae* on the part of this singer, eager for victory in his own contest ». RICHARDSON 2010 *ad* 165-166 « The Delian girls are coupled closely with the Delian gods here, and χαίρειν is elsewhere in these hymns reserved for deities »

325 Sur le thème du κλέος du chant, voir également *Od.* VIII 74.

326 VERNANT 2007 p.338. À ce sujet voir aussi DETIENNE 1995.

327 VERNANT 2007 p.343.

fait de la mémoire à l'époque contemporaine, la mémoire n'est pas nécessairement liée à un événement passé précis. La première occurrence du verbe est construite de manière absolue, sans objet : il ne s'agit pas de rappeler quelque chose ou quelqu'un mais de faire acte de mémoire. La suite de l'analyse de Vernant permet de préciser les effets de cet acte de mémoire : « À aucun moment la remontée le long du temps ne nous fait quitter les réalités actuelles. En nous éloignant du présent, c'est seulement par rapport au monde visible que nous prenons de la distance ; nous sortons de notre univers humain, pour découvrir derrière lui d'autres régions de l'être, d'autres niveaux cosmiques, normalement inaccessibles : au-dessous, le monde infernal et tout ce qui le peuple, au-dessus le monde des dieux olympiens. Le « passé » est partie intégrante du cosmos ; l'explorer c'est découvrir ce qui se dissimule dans les profondeurs de l'être. L'Histoire que chante *Mnèmosunè* est un déchiffrement de l'invisible, une géographie du surnaturel »³²⁸. La remémoration ne fait pas tant sortir du présent, ne convoque pas tant le passé, et ici les hommes et les femmes d'autrefois qu'elle permet à celui qui se remémore et à ceux qui l'écoutent d'accéder à l'invisible, non seulement aux morts et à leurs actions passées mais aussi aux dieux, dont le chanteur et son auditoire deviennent particulièrement proches : la mémoire fait « tomber la barrière qui sépare le présent du passé, elle jette un pont entre le monde des vivants et cet au-delà auquel retourne tout ce qui a quitté la lumière du soleil. Elle réalise pour le passé une « évocation » comparable à celle qu'effectue pour les morts le rituel homérique de l'*ekklēsis* : l'appel chez les vivants et la venue au jour, pour un bref moment, d'un défunt remonté du monde infernal ; [...] Le privilège que *Mnèmosunè* confère à l'aède est celui d'un contact avec l'autre monde, la possibilité d'y entrer et d'en revenir librement. Le passé apparaît comme une dimension de l'au-delà »³²⁹. Ainsi lors du festival de Délos, le chant des Ioniens, chanté par différents aèdes avec une dimension agonistique est présenté comme ouvrant le chant de l'action de *Mnèmosunè*, sans préciser son objet. Les auditeurs sont dès lors mis en contact avec la divinité et plus généralement avec le monde de l'invisible, ce qui leur procure du plaisir. Puis ce sont les Déliennes qui évoquent les hommes et les femmes d'autrefois, avant que le poète ne se présente lui-même comme faisant potentiellement partie de cet autre monde qui sera à invoquer, du fait de son absence future.

La dimension mémorielle du chant collectif se double d'une dimension imitative : on retrouve, en début de vers également, l'expression *μμεῖσθ' ἴσασι*, qui crée un effet d'anaphore avec les formes de *μμνήσκω*. Il s'agit ici de la première occurrence dans la littérature grecque du verbe *μμέομαι* dont on sait la fortune dans la réflexion sur les

328 VERNANT 2007 p.343.

329 VERNANT 2007 p.343.

pratiques artistiques depuis Platon. Depuis les travaux de Gregory Nagy³³⁰, ce terme est compris comme désignant non une simple imitation mais un *re-enactment*, une actualisation des actes du passé³³¹. Définition qui n'est pas sans rappeler celle contre laquelle Vernant met en garde au sujet de la mémoire : « fai[re] revivre ce qui n'est plus », « donne[r] (...) une illusion d'existence ». Mais la particularité du μιμῆομαι qui est ici en jeu, c'est qu'il n'est pas en rapport avec le passé, avec des hauts faits d'autrefois mais avec la totalité de ce qui existe, y compris le présent³³². Il y a ainsi une disjonction dans le chœur des Déliennes entre ce qui fait l'objet du chant – les hommes et les femmes du passé – et ce qui est imité – les voix et les balbutiements³³³ de tous les humains. Ce redoublement mimétique des voix des humains n'est pas sans rappeler la « performance », dans tous les sens du terme d'Hélène qui imite les voix des épouses achéennes (*Od.* IV 274-284)³³⁴. Ce sont donc des voix qui sont imitées et donc des actions épiques ou mythiques. Il ne peut donc s'agir d'une réactualisation, qui elle est le fait de la remémoration. Quel est donc le lien entre remémoration et imitation tel qu'il est présenté dans cet hymne ?

Alors que l'auditoire se trouve déjà placé dans une situation particulière de *kharis* qui lui permet d'être en relation avec les instances divines grâce aux premières performances poétiques dont le contexte était agonistique, l'imitation des voix permet la transposition, dans le domaine langagier, de la proximité qui s'établit entre héros et auditoires au moment de la performance. Au moment de la performance et grâce à elle, les auditeurs font l'expérience d'une proximité avec la sphère divine qui est propre aux héros épiques. Le fait

330 Sur l'analyse de ce passage de l'*Hymne homérique à Apollon* voir NAGY 1990 p.42-45 et NAGY 2010 p.55-58.

331 C'est, d'après Andrew Ford, le sens qui prévaut dans les usages pré-platoniciens du terme (FORD 2002 p.94).

332 Nous ne suivons pas ici l'interprétation de Nagy pour qui la *mimesis* ici mentionnée serait un reenactment au deuxième degré. En effet, alors qu'il définit la *mimesis* comme « reenactment, through ritual, of the element of myth », il définit la performance des Déliades comme « the present reenacting of previous reenactments ». Il considère en effet que les Déliennes imitent les Ioniens, c'est-à-dire présentent la performance qui vient d'avoir lieu et, par là même, toutes les performances précédentes. Or il n'est pas dit que les Déliennes imitent des performances poétiques, mais bien des voix, φωνάς.

333 La tradition manuscrite a deux leçons : κρεμβαλιαστὺς et βαμβαλιαστὺς. Les deux variantes sont des *hapax*. Le premier, que l'on trouve dans la plupart des manuscrits, est formé à partir de κρέμβαλα, « claquettes » ou « castagnettes » (instrument décrit par Athénée 636c-d). CARASTRO 2006 p.127-131 s'appuie sur ce terme pour montrer que les Déliennes ont un chant qui relève du *thelgein* grâce aux sonorités des voix mais aussi au rythme des percussions. Judet de La Combe suggère que ce dérivé désignerait un bruit vocal semblable à celui des castagnettes, un « claqueter », des « crépitements » (JUDET DE LA COMBE à paraître). Si l'on suit l'autre leçon, βαμβαλιαστὺς, l'idée est toujours vocale, celle d'un balbutiement, dérivant de βαμβάινω, « bégayer, balbutier ». Chantraine le comprend comme « le balbutiement de la glossolie prophétique ». Carastro rappelle que βαμβαλιαστὺς peut se comprendre comme un claquement des dents ou des lèvres les unes contre les autres, ce qui rapprocherait les deux interprétations (CARASTRO 2006 p.128 n.173). Cette dernière leçon nous paraît plus satisfaisante dans la mesure où il n'est nulle part fait mention d'instruments de musique et où l'accent est mis au contraire sur la dimension vocale de la performance.

334 On pense également à Typhée dont les cris ressemblent à ceux de tous les animaux (Hésiode, *Théogonie* 824-835). La proximité entre ces passages rend peu convaincante l'interprétation de Halliwell pour qui ce sont les différents dialectes qui sont ici imités (HALLIWELL 2002 p.18).

que ce soit eux, car parmi toutes ces voix c'est bien la leur qu'ils reconnaissent, dont les voix sont chantées est la preuve qu'ils ont eux aussi part au κλέος poétique. Imités sans qu'il y ait besoin du recours à la mémoire, les auditeurs, de par leur proximité avec Apollon, Lêto et Artémis sur l'île de Délos, deviennent les épigones des héros épiques et mythiques. C'est précisément la raison pour laquelle un observateur extérieur les croirait immortels et sans vieillesse. Le chant a sur son auditoire le même effet que sur son sujet : il les rend immortels³³⁵. La performance poétique se présente ainsi comme le lieu par excellence où l'auditoire accède à l'invisible, non seulement parce qu'il en prend connaissance mais parce qu'il est mis dans une situation de proximité avec la divinité ainsi qu'avec le sujet héroïque du chant. L'auditoire, nécessaire à l'instauration d'une relation à la divinité fondée sur le partage du plaisir, fait l'expérience de l'héroïsme.

Or tout cela relève de l'art du chant, καλή ἀοιδή, qui doit avoir fait l'objet d'un arrangement particulier συνάρησεν. Le verbe ἀραρίσκω qui désigne dans l'épopée le fait d'assembler différents éléments a été interprété de deux manières différentes³³⁶. Pour les uns le verbe explicite le fait que chacun reconnaisse sa propre voix dans le chant, et indique que le chœur est en adéquation avec son public³³⁷. Or cette hypothèse est peu convaincante car l'adéquation avec le public est un prérequis à la réussite du chant poétique. De plus le verbe ἀραρίσκω se trouve dans des textes d'époque ultérieure pour désigner le travail de composition du poète³³⁸. C'est ainsi que les interprétations plus récentes y voient l'expression de la composition³³⁹. Pierre Judet de La Combe de conclure « il y a à la fois homologie et rapport de dépendance entre l'accord des parties d'un chant bien unifié et l'accord de tous les membres du public [...] On a là deux critères, qui, dans les poétiques modernes, tendent à s'exclure, la perfection interne, la cohérence d'un texte, étant prise plutôt pour le signe d'une distance avec ce que le public pourrait dire. D'où les conflits entre les écoles philologiques, selon qu'elles insistent sur un critère ou sur l'autre, alors que le texte invite à penser ensemble les deux »³⁴⁰.

335 Nous avons déjà mentionné le thème de l'immortalité par le chant, mais les héros épiques, par leurs exploits, frôlent même cette jeunesse éternelle. Ainsi Hector après une belle avancée face aux Achéens se souhaite-t-il pour lui-même une immortalité semblable à celle d'Athéna et d'Apollon (*Il.* VIII 539-540). Ainsi Ulysse se voit-il proposer par Calypso cette immortalité (*Od.* V 137, VII 257). Ce thème de l'immortalité conférée aux héros épiques par l'intermédiaire du chant et qui gagne même les auditeurs est parodié par Platon (*Ménéxène* 235 a-c).

336 Je reprends ici les termes du débat tel qu'il est exposé par Pierre Judet de La Combe, tout en souscrivant à sa conclusion, tant pour l'interprétation du verbe que pour la raison pour laquelle celle-ci est restée minoritaire (JUDET DE LA COMBE à paraître).

337 HUMBERT 1936, CASSOLA 1975.

338 RICHARDSON 2010 *ad loc.*

339 WEST 2003, RICHARDSON 2010, NAGY 2010.

340 JUDET DE LA COMBE à paraître

Par le jeu entre le thème de la mémoire et celui de l'imitation, l'aède est capable de dire ce qui constitue le cœur de la performance poétique, le lien qui s'instaure entre le dieu, le sujet chanté, le poète et l'auditoire. C'est après ce morceau de bravoure qu'il demande aux Déliennes une faveur. De ces Déliennes dont l'excellence permet de réaliser au plus haut point le but de la performance poétique, il ne fait pas seulement les juges de sa propre pratique. Comme le souligne Carastro, il leur confie sa propre renommée³⁴¹ et leur demande de le chanter à leur tour, comme il les a lui-même chantées. En effet, on trouve de nouveau le thème de la mémoire, *μνήσασθ'*. C'est-à-dire qu'il sera l'objet de leur chant. Or, si le chant du poète épique diffère de celui du chœur des jeunes filles, par son thème comme par sa technique, son but, son public et son lien avec Apollon sont bien du même ordre. Le poète se trouve ainsi fortement lié avec celles qu'il chante, comme le souligne Miller : « By choosing the chorus of maidens as the point of departure for his theoretical reflections and by representing them as the voice of the poetic tradition of which he is both product and continuator, the hymnist gives vivid expression to the thought that poet and theme stand or fall together, inextricably linked by mutual need and reciprocal advantage »³⁴². Mais un dernier élément introduit par le poète lui permet d'affirmer à son tour le lien que la performance poétique instaure entre le sujet du chant et son auditoire. Car ce n'est pas à n'importe qui que les Déliennes devront dire l'excellence du poète mais à un homme venu d'ailleurs qualifié de *ταλαπείριος*, « qui a beaucoup souffert ». *ξείνος ταλαπείριος* est une expression odysseenne qui y apparaît à trois reprises (*Od.* VII 24, XVII 84, XIX 379), l'autre nom auquel cet adjectif y est associé étant *ικέτης* (*Od.* VI 193, XIV 511). C'est d'abord Nausicaa qui désigne ainsi Ulysse à leur première rencontre, expression reprise par le héros quand il se présente à Arète, mais en substituant *ξείνος* à *ικέτης*. Eumée le désigne ensuite de la même manière, et le poète à son tour au chant XVII. Enfin Euryclée qui reconnaît le héros en lui lavant les pieds, affirme le reconnaître parmi « tous les étrangers ayant beaucoup souffert » qui sont passés par Ithaque. L'expression désigne donc si ce n'est Ulysse, du moins un homme qui a connu les mêmes malheurs qu'Ulysse. C'est à lui qu'il faut parler du poète, qu'il faut révéler son excellence. C'est alors qu'une dernière information arrive, non sans effet de surprise. Le poète, dictant aux Déliennes leur réponse, affirme son identité, dans ce qui est identifié comme la première *sphragis* de la littérature grecque. Les deux indications que sont la cécité et l'île d'origine, Chios, pointent immédiatement vers la tradition épique et plus précisément le poète nommé Homère à qui l'on attribue l'*Iliade* et l'*Odyssee*, ou alors à la tradition ultérieure. Le poète locuteur de l'hymne se présente ainsi comme pratiquant non seulement la poésie hymnique mais aussi la poésie épique. À la toute fin de cet excursus, et

³⁴¹ CARASTRO 2006 p.129.

³⁴² MILLER 1986 p.64. Voir aussi HARRIOT 1969 p.121-127.

avant de reprendre la geste du dieu, il affirme pour son compte, c'est-à-dire pour la poésie épique, le même lien entre sujet du chant et auditoire que celui qu'il avait souligné dans le cas de la poésie chorale. L'homme aux nombreux malheurs, sujet par excellence du chant épique, devient l'auditeur de ce chant, et comme Ulysse écoutant Démodocos, c'est le meilleur des chanteurs qu'il veut entendre. À la fin des temps héroïques, aucun héros ne pourra, comme Ulysse, devenir auditeur de son histoire, être le sujet du chant, mais l'excellence poétique permettra de rapprocher l'auditoire du sujet du chant, de construire entre lui et les héros une proximité qui pourra passer par l'élément linguistique, mais dont le point central sera la relation avec la divinité, et en l'occurrence avec Apollon.

Ainsi le passage du chœur de Délos de l'*Hymne homérique à Apollon* constitue-t-il un véritable art poétique qui donne toute sa place à l'auditoire en tant que communauté qui partage avec le dieu le plaisir et la *kharis* par l'intermédiaire d'un processus de remémoration dont le poète est seul garant.

5.3.1.4 Quand l'*aidôs* met fin à la *kharis*

Que devient alors la *kharis* quand un des membres de l'auditoire ne ressent plus de plaisir ? Sa relation avec les autres hommes change. Dans le cas d'Ulysse qui se met à pleurer en entendant les malheurs de Troie, c'est l'*aidôs* qui définit le nouveau rapport qu'il entretient avec les Phéaciens³⁴³. Alors que la *kharis* se caractérise par un excès de visibilité, celui qui ressent l'*aidôs* doit se dissimuler³⁴⁴. C'est ce que fait Ulysse à deux reprises : lors du premier chant de Démodocos, Ulysse se couvre la tête (*Od.* VIII 83-95) :

ταῦτ' ἄρ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χερσὶ στιβαρῆσι
 κὰκ κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων.
 ἦ τοι ὅτε λήξειεν αἰδῶν θεῖος αἰδός,
 δάκρυ ὀμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε

343 Sur *aidôs* voir en particulier VON ERFFA 1937, VERDENIUS 1945, CHEYNS 1967, CLAUS 1975, SCOTT 1980, RIEDINGER 1980, FERRARI 1990, CAIRNS 1993, WILLIAMS 1993, RUDHARDT 2001, FERRARI 2002, WERSINGER 2015. L' *aidôs* est déjà présente lorsqu'Athéna verse la *kharis* sur la tête d'Ulysse, puisque par ce geste elle le rend à la fois *philos*, *deinos* et *aidaios*, c'est-à-dire que les Phéaciens sont supposés ressentir de l'*aidôs* envers lui.

344 Sur le lien entre *aidôs* et le geste du recouvrement, de la dissimulation, voir FERRARI 1990 et FERRARI 2002, dont les sources sont à la fois textuelles et iconographiques. On peut au contraire reprocher à l'étude de Cairns sur l'*aidôs*, si intéressante soit-elle, son absence totale d'intérêt porté aux gestes. Il ne fait par exemple aucune mention du lien entre l'*aidôs* et le fait de se dissimuler. De même, pour prendre un autre exemple son étude de la rencontre entre Achille et Priam n'accorde aucune importance aux postures, aux gestes, et notamment aux mains, particulièrement importantes dans ce passage (*Il.* XXIV 507-517). Il s'intéresse en revanche au geste de se voiler dans sa contribution plus récente « Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture » (CAIRNS 2009).

καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἐλὼν σπείσασκε θεοῖσιν·
 αὐτὰρ ὄτ' ἄψ' ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν αἰίδειν
 Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ τέρποντ' ἐπέεσσιν,
 ἄψ' Ὀδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάσκειν.
 ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων.
 Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν,
 ἦμενος ἄγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.

Voilà donc le chant que chantait le très célèbre aède ; mais Ulysse,
 son grand voile pourpre il le prit de ses mains puissantes
 et le tira sur sa tête, il couvrit son beau visage.

Car il **ressentait de la pudeur** envers les Phéaciens à verser des larmes sous
 ses sourcils.

Et à chaque fois que le divin aède s'arrêtait de chanter,
 il essuyait ses larmes et enlevait le voile de sa tête,
 il prenait une coupe à deux anses et faisait des libations aux dieux.
 Mais quand il reprenait et que les meilleurs des Phéaciens
 lui enjoignaient de chanter, puisqu'ils prenaient plaisir à ses chants,
 de nouveau Ulysse couvrait son chef et gémissait.
 Mais alors aucun des autres ne s'aperçut qu'il versait des larmes,
 seul Alkinoos le remarqua et s'en avisa.
 Il était assis à côté de lui et l'entendit gémir lourdement.

Lors du troisième chant, il n'est nulle part mentionné explicitement qu'Ulysse se
 couvre la tête. Ses larmes échappent pourtant au regard des Phéaciens (*Od.* VIII 521-534) :

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς αἶδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε ἐῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
 ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ·
 ἢ μὲν τὸν θνησκοντα καὶ ἀσπαίροντα **ἰδοῦσα**
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δέ τ' ὀπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμους
 εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ διζύν·

τῆς δ' ἔλεεινοτάτῳ ἀχεῖ φθινύθουσι παρειαί.
 ὧς Ὀδυσσεὺς ἔλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.
 ἔνθ' ἄλλους μὲν πάντας ἐλάνθανε δάκρυα λείβων,
 Ἀλκίνοος δέ μιν οἶος ἐπεφράσατ' ἠδ' ἐνόησεν,
 ἦμενος ἀγχ' αὐτοῦ, βαρὺ δὲ στενάχοντος ἄκουσεν.

Voilà donc les chants que chantait le très célèbre aède ; mais Ulysse se liquéfiait, et les larmes tombant sous ses paupières mouillaient ses joues. Comme une femme pleure en tombant sur le corps de son mari qui est tombé devant sa cité et son peuple, tentant d'écarter le jour fatal de sa ville et de ses enfants. Elle le **voit** mourant et haletant, et se coulant autour de lui, elle pousse des cris stridents. Et ceux qui sont derrière frappent de leurs lances son dos et ses épaules, et la réduisent en esclavage, pour la peine et le labeur. Ses joues se flétrissent de la douleur la plus pitoyable, de même Ulysse versait sous ses cils des larmes pitoyables. Mais alors aucun des autres ne s'aperçut qu'il versait des larmes, seul Alkinoos le remarqua et s'en avisa. Il était assis à côté de lui et l'entendit gémir lourdement.

Lors du premier chant, Alkinoos a remarqué les larmes d'Ulysse et interrompu l'aède. Mais c'est seulement après avoir mis fin au troisième chant qu'il donne la raison de cette interruption³⁴⁵, à savoir l'absence de partage de la *kharis*. La réaction d'Alkinoos aux pleurs d'Ulysse est d'emblée placée sous le signe de la *kharis* perdue. Le roi commence en effet par demander au héros son nom et d'où il vient, ce qui lui donne l'occasion d'assurer à son hôte un retour rapide dans sa patrie. Puis il cherche à comprendre la raison des larmes d'Ulysse (*Od.* VIII 577-586) :

εἰπέ δ' ὃ τι κλαίεις καὶ ὀδύραι ἐνδοθι θυμῷ
 Ἀργείων Δαναῶν ἠδ' Ἰλίου οἶτον ἀκούων.
 τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεῦξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον
 ἀνθρώποις, ἵνα ᾗσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή.

³⁴⁵ Pour Nagy les seconds pleurs d'Ulysse ne sont que la reprise des premiers, dans la mesure où le troisième chant de Démodocos est à comprendre comme prenant la suite du premier, sur le modèle des performances épiques des festivals où un chant prenait la suite de l'autre. Toutefois il ne donne pas d'explication précise sur la raison de ces pleurs (NAGY 2009 p.318-319, NAGY 2010 p.79-102)

ἤ τίς τοι καὶ πηρὸς ἀπέφθιτο Ἴλιόθι πρὸ
 ἐσθλὸς ἑὼν, γαμβρὸς ἢ πενθερός, οἳ τε μάλιστα
 κήδιστοι τελέθουσι μεθ' αἰμά τε καὶ γένος αὐτῶν;
 ἤ τίς που καὶ ἑταῖρος ἀνὴρ **κεχαρισμένα** εἰδῶς,
 ἐσθλός; ἐπεὶ οὐ μὲν τι κασιγνήτοιο χερείων
 γίγνεται, ὅς κεν ἑταῖρος ἑὼν πεπνυμένα εἰδῆ.

Dis pourquoi tu pleures et te lamentes au fond de ton coeur
 en entendant le destin des Argiens Danaens et d'Ilion.

Ce sont les dieux qui l'ont créé, ils ont tissé le massacre
 pour les hommes afin qu'il y ait un chant pour ceux qui viendront après.

As-tu perdu quelque proche devant Ilion,
 un homme valeureux, un beau-père ou un beau-frère, de ceux qui, au plus
 haut point,

deviennent les plus chers, après son propre sang et sa lignée ?

Ou bien est-ce quelque compagnon qui connaissait **ce qui provoque la**
kharis,

valeureux ? Puisqu'il ne devient pas moins qu'un frère,
 le compagnon qui connaît ce qui est sage.

Devinant le lien d'Ulysse avec Troie, sans toutefois comprendre que le héros en revient, Alkinoos met le chagrin d'Ulysse sur le compte de la mort d'un proche valeureux, ἐσθλός. Or cette proximité peut être de deux ordres : soit l'alliance, soit l'amitié qui repose sur un partage de *kharis*. Le compagnon est en effet défini comme celui qui a une connaissance dans deux domaines, tous deux désignés par un participe parfait passif : *κεχαρισμένα* et *πεπνυμένα*. Si le dernier fait référence à la compréhension, à la pleine possession de ses facultés qu'a un homme courageux, le premier indique le type de relations qui peut s'instaurer entre deux compagnons et qui repose sur le partage de moments agréables, partage fondé sur la réciprocité. Ainsi la *kharis* qui s'instaure grâce au chant de Démodocos pourrait évoquer au héros une autre *kharis* perdue. La perte d'une relation privilégiée entre deux hommes entraînerait alors l'impossibilité d'une nouvelle *kharis*. L'hypothèse d'Alkinoos ne semble toutefois pas satisfaisante si l'on suit Hésiode qui affirme que le chant de l'aède est capable de détourner même les chagrins liés au deuil³⁴⁶.

Nous présenterons plus loin une explication possible des pleurs d'Ulysse et reviendrons sur la célèbre comparaison, largement étudiée, entre Ulysse et la femme

³⁴⁶ Hésiode, *Théogonie* 94-103.

captive³⁴⁷. Ce qui nous intéresse ici ce sont les gestes et les postures caractéristiques de la nouvelle relation qui s'instaure : l'*aidôs*, par rapport à la *kharis*. Tout d'abord, le héros refuse d'être vu car il éprouve cette réserve, exprimée par le verbe *αἰδέτο*. Celle-ci n'est pas abstraite, elle est dirigée vers les Phéaciens. Il s'agit en effet d'une des deux constructions possibles du verbe *αἰδέομαι* telles que Cairns les rappelle au début de son chapitre consacré à l'*aidôs* chez Homère : ici avec l'accusatif, qui est toujours un accusatif de la personne³⁴⁸, celle vers qui ce sentiment est tourné. Nous avons vu qu'à partir du moment où Ulysse a été vu rayonnant de *kharis*, son lien avec les Phéaciens a été caractérisé par la notion de *philia*. Benveniste a souligné l'importance de l'*aidôs* dans un contexte de *philia*³⁴⁹. En effet, pour lui, l'*aidôs* est la conséquence de la *philia* au sens où ce sentiment de déférence ne s'exprime qu'envers une personne à laquelle on se trouve déjà liée. Le thème de l'*aidôs* n'est explicitement mentionné qu'au vers 86 c'est-à-dire précisément au moment où le mode de relation entre Ulysse et les Phéaciens se modifie. Pourquoi Ulysse ressent-il de l'*aidôs* vis-à-vis des Phéaciens ? Cairns souligne que l'*aidôs* n'est pas le corollaire nécessaire des larmes pour un héros. Il s'agit même du seul passage où le thème de l'*aidôs* est associé à celui des larmes³⁵⁰. Les raisons invoquées pour expliquer l'*aidôs* d'Ulysse sont généralement d'ordre psychologique et correspondent à celles qui rendent compte de l'arrêt de la performance par Alkinoos : il s'agirait de ne pas

347 Un des enjeux de la compréhension de cette comparaison repose sur l'identité du personnage féminin. Il s'agit notamment de déterminer si la scène représentée renvoie au passé de Troie ou au présent d'Ithaque. Moulton parle de « reversal », renversement, et selon elle l'image féminine ici évoquée est celle de Pénélope qui pense que son époux est mort (MOULTON 1977 p.130 sq.). Foley utilise l'expression de « reverse-sex simile » qui permet notamment de mieux comprendre les relations entre mari et femme (FOLEY 2009). Nagy montre que la comparaison prend immédiatement la suite de la narration : juste après la prise de la ville viennent le meurtre des maris et la capture des épouses. Or, pour Nagy, il ne s'agit pas de n'importe quelle captive mais précisément d'Andromaque. La scène correspondrait au passage de l'*Iliou Persis* dont nous connaissons le résumé par Proclus où Ulysse s'apprête à tuer Astyanax et Néoptolème à capturer Andromaque. Hector meurt toutefois bien avant la prise de Troie. Ainsi, d'après Nagy, plutôt que d'être chantée par l'aède, cette scène cruciale est l'objet d'une remémoration de la part d'Ulysse (« screen memory ») et est présentée comme un *flashback* (NAGY 2009 chap 2 §§334-344). Pucci considère que la comparaison constitue le pivot entre le chant de Démodocos et les récits d'Ulysse. La figure d'Ulysse se dédouble alors, à la fois comme acteur des exploits et comme auditeur de la performance. Cette comparaison est la conséquence nécessaire du chant de la prise de Troie : « Car la comparaison reproduit une des scènes implicites dans le récit que donne Démodocos de la destruction de Troie. Elle transpose donc un thème de l'*Iliou Persis*, où Ulysse est un acteur, en un mode rhétorique qui le décrit comme un auditeur. La narration des exploits se change en effet rhétorique, l'expérience de l'agir en élaboration artistique et l'acteur se mue donc en un être que cette rhétorique affecte » (PUCCI 1995 p.305). Pour Segal, la comparaison est ici le moyen de dire les effets du chant poétique, qui permettent à l'auditeur de sortir de sa propre identité pour en assumer des différentes. La comparaison est ici marquante en ce qu'elle insiste sur l'opposition du genre, du statut et du rôle (SEGAL 1994 p.123). Pour Hélène Monsacré, l'image féminine permet de dire le paroxysme de la douleur (MONSACRÉ 1984 p.151-152).

348 CAIRNS 1993 p.49 : « Simple instances of the verbe *aideomai* with a personal object indicates that *aidôs* can focus on other people ».

349 BENVENISTE 1969 I p.340-341. Cairns et Williams soulignent également le lien entre *aidôs* et *philotês* (CAIRNS 1993 p.89-95, WILLIAMS 1993 p.115-116).

350 Mais Cairns mentionne, dans un contexte similaire d'hospitalité, la remarque de Pisistrate qui dit ne pas ressentir de *nemesis* à prier pour les morts (*Od.* IV 195-196).

manquer de respect envers son hôte et envers les autres invités du banquet³⁵¹. L'élément qui nous semble saillant est la rupture de la dimension collective. En effet, quand les pleurs sont partagés ils n'ont nullement à être dissimulés, comme c'est le cas au chant IV de l'*Odyssee* où Hélène, Ménélas et leurs invités pleurent ensemble, après que Télémaque a commencé à pleurer en entendant parler de son père³⁵². Là, nulle dissimulation n'est nécessaire, nulle *aidôs* n'est ressentie. Au contraire, sur l'île des Phéaciens, l'*aidôs* d'Ulysse est liée à la nécessité d'entretenir avec autrui un nouveau type de lien qui ne passe plus par le partage d'une émotion et qui doit tenir compte d'une certaine dissonance vis-à-vis du groupe auquel on appartient³⁵³. Il ne s'agit pas ici de simple politesse. Comme la *kharis*, l'*aidôs* est relationnelle, elle permet donc de maintenir un lien, mais un lien d'une autre nature que celui qui existait précédemment³⁵⁴. L'*aidôs* que ressent Ulysse le conduit à se cacher du regard des autres, mais il ne se contente pas de se tourner ou de se dissimuler de la main : il couvre sa tête d'un voile de pourpre. En effet contrairement à la *kharis* qui est liée à un excès de visibilité, on fait preuve d'*aidôs* quand on se dissimule et surtout que l'on cache ses sentiments. Le poète insiste ainsi sur le thème de la dissimulation (εἴρυσσε, κάλυψε, καλυψάμενος, ἐλάνθανε). Ainsi, alors que le thème de la vue était très présent dans les passages où le poète insistait sur la *kharis* d'Ulysse, il n'est mobilisé ici que dans la comparaison où le participe ἰδοῦσα apparaît comme en contrepoint : Ulysse est comparé à une femme qui certes voit mais sur laquelle aucun regard n'est porté en retour. De même, quand Alkinoos s'aperçoit de l'état d'Ulysse, aucun verbe de vision n'est utilisé : les deux verbes, ἐπεφράσατ' et ἐνόησεν, désignent un processus mental – même si le verbe νοέω peut être utilisé pour désigner une perception visuelle, il connote étymologiquement une perception intellectuelle, par le νόος. Le verbe de perception à proprement parler, ἀκουσεν, n'apparaît qu'avec retard, au vers suivant, comme si la perception sensorielle était postérieure au processus intellectuel. Sa mention n'a pas tant pour but de donner une explication vraisemblable au fait que les Phéaciens ne perçoivent pas le trouble du héros que de souligner que la visibilité n'est plus de mise et que la communication avec autrui passe par un autre canal. Toutefois le passage de la *kharis* à l'*aidôs* et le lien qui existe entre ces deux types de relations à autrui sont très clairs si l'on prête attention aux gestes et à la corporalité qui sont en jeu. Il est tout d'abord important de remarquer que ce qu'Ulysse dissimule en tout premier lieu c'est sa tête ; le mot κεφαλή est répété à plusieurs reprises, avec son doublon κράς, cette même tête qui a été couverte de

351 CAIRNS 1993 p.III « discourtesy », « not to overstep the bounds of good manners ». BEIL 1961 avance l'idée que la particularité de ce passage tiendrait dans le caractère particulièrement intime des sentiments d'Ulysse (BEIL 1961 p.55 cité par Cairns 1993 p.III n.193). RUDHARDT 2001 p.2 évoque une émotion « déplacée ». SCOTT 1980 p.22-23.

352 *Od.* IV 183-186.

353 Cairns note cette dissonance, « discrepancy » CAIRNS 1993 *passim*.

354 « The bonding, interactive effects of shame » (WILLIAMS 1993 p.83).

kharis par Athéna plus tôt. On passe ainsi d'une tête brillante, comme enduite d'or, à une tête cachée, recouverte de pourpre. En cachant sa tête, Ulysse rend inefficace le lien qui l'unissait jusque là aux autres Phéaciens et qui passait par une visibilité particulière. Ce lien n'est plus visible, il n'existe plus. Il est primordial de mettre en relation ces deux scènes particulièrement picturales : le corps d'Ulysse y est comme statufié, on passe d'une statue d'argent et d'or à une statue recouverte d'une étoffe de pourpre. Dans les deux scènes les gestes sont décrits avec une précision particulière. Pour le passage que nous venons de citer les verbes d'action sont nombreux (ἐλὼν, εἴρυσσε, κάλυψε, ἔλεσκε, ἐλὼν, σπείσασκε, καλυψάμενος γοάσκειν, τήκετο, ἔδευεν, εἴβεν), et l'on remarque également une insistance sur les mains qui accomplissent ces gestes et les parties du corps concernées (χερσὶ στιβαρήσι, κεφαλῆς, ὀφρύσι, κεφαλῆς, κῤῆα βλεφάροισι, ὀφρύσι). De même lorsqu'Athéna verse la *kharis* sur Ulysse (κεφαλῆ τε καὶ ὤμοις). Un autre geste est caractéristique de ces scènes parallèles : il s'agit de celui de verser. Il est tout à fait intéressant de remarquer que les verbes utilisés pour la scène où intervient Athéna ne se retrouvent pas pour désigner les larmes versées par Ulysse. Pour la *kharis*, on trouve en effet le verbe χέω ainsi que ses composés καταχέω et περιχέω – quant à ἀμφιχέω, on le trouve pour désigner le geste d'Athéna quand elle verse une nuée pour dissimuler Ulysse – alors que pour les larmes d'Ulysse on trouve λείβω, εἴβω et δέω. Ce choix semble volontaire dans la mesure où le verbe χέω est fréquemment utilisé dans la poésie homérique pour les larmes³⁵⁵. Le composé ἀμφιχέω apparaît néanmoins dans ce passage, mais avec un double déplacement : dans un usage métaphorique et au sein de la comparaison : ἀμφ' αὐτῷ χυμένη, « se coulant autour de lui ». Ainsi alors que les gestes et la corporalité construisent ces scènes comme des parallèles l'une de l'autre, le choix du lexique vient souligner leur opposition structurelle. Seule la comparaison, comme déplacée par rapport au thème principal, pointe d'un point de vue lexical vers la scène parallèle, de même qu'elle mentionne le thème de la vue avec le participe ἰδοῦσα. La comparaison ici semble souligner les absences lexicales de la scène comparée.

Scène d'*aidôs* et scène de *kharis* sont donc parallèles l'une à l'autre, construisant deux types de rapports sociaux possibles. Il convient d'autre part de ne pas se laisser prendre dans la rhétorique du passage, comme beaucoup de commentateurs semblent l'avoir fait³⁵⁶ : la dissimulation d'Ulysse est toute relative : certes les Phéaciens ne voient pas ses larmes, mais le geste d'Ulysse est tout à fait paradoxal, se couvrant, pour ne pas être vu, d'un grand vêtement de couleur pourpre. Le geste d'Ulysse a été rapproché par Cairns de deux passages

355 *Il.* I 357, 360, 413, III 142, VI 405, 459, 496, VII 426, VIII 245, IX 14, XVI 3, XVII 438, 648, 700 XVIII 17, 94, 235, 340, 428, XXII 81, 796 XXIII 385, XXIV 714, 613, 745, *Od.* II 24, IV 523, 556, X 201, 409, 570, XI 5, 183, 466, XII 12, XIII 338, XIV 280, XVI 39, XIX 208, XXII 447, XXIV 46, 425, 438.

356 Ainsi Hélène Monsacré y voit une nouvelle marque de l'art de la dissimulation dans lequel excelle Ulysse (MONSACRÉ 1984 p.144). SCOTT 1980 p.23 : « he covers his face, drawing his cloak over it, ». CAIRNS 1993 p.111 : « he hides his face in order that his hosts should not see him weep ».

des épopées homériques, qu'il convoque pour montrer que le geste de se voiler est généralement associé aux pleurs et au deuil³⁵⁷. Toutefois cette interprétation est bien insuffisante pour rendre compte de la complexité du geste d'Ulysse, comme nous venons de le montrer, mais également ne tient pas compte de différences importantes entre ces scènes.

Au chant IV de l'*Odyssée*, Télémaque, qui se trouve au palais de Ménélas, n'a pas encore dévoilé son identité – tout comme Ulysse à ce moment-là chez les Phéaciens. Quand l'époux d'Hélène évoque son retour de Troie et mentionne le nom d'Ulysse, Télémaque se met à pleurer et couvre ses yeux d'un manteau pourpre (*Od.* IV 113-116) :

ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατὴρ ὕφ' ἱμερον ὤρσε γόοιο.
δάκρυ δ' ἀπὸ βλεφάρων χαμάδις βάλε πατὴρ ἀκούσας,
χλαῖναν πορφυρέην ἄντ' ὀφθαλμοῖν ἀνασχῶν
ἀμφοτέρησιν χερσὶ. νόησε δέ μιν Μενέλαος.

Il dit. Et alors au nom de son père le désir de pleurer monta en lui.
Ses larmes de ses paupières tombaient à terre parce qu'il entendait parler de
son père,
il tira devant ses yeux son manteau pourpre
avec ses deux mains. Et Ménélas comprit.

Si le geste semble très proche, on note toutefois quelques différences. Tout d'abord la pièce de tissu utilisée n'est pas la même : il s'agit non pas du *φᾶρος* mais de la *χλαῖνα*. Tandis que la *χλαῖνα* est une étoffe épaisse portée sur les vêtements comme un manteau et qu'on peut rabattre sur sa tête, le *φᾶρος* désigne un manteau léger, en lin³⁵⁸. Il faut remarquer que le geste n'est pas le même : Télémaque ne cherche pas à se dissimuler, il ne couvre pas sa tête mais relève son manteau devant ses yeux, peut-être pour les essuyer ? Il est significatif que ce geste n'échappe pas à Ménélas qui comprend aussitôt sa signification et en devine l'identité de Télémaque, contrairement à Alkinoos vis-à-vis d'Ulysse.

Dans l'*Iliade*, Thétis pleure la mort de Patrocle, c'est-à-dire, par anticipation, celle de son fils Achille. Quand Iris vient la chercher pour l'amener auprès de Zeus, elle la trouve auprès des autres Néréides. C'est au moment de partir pour l'Olympe qu'elle couvre sa tête d'un voile, de couleur foncée cette fois (*Il.* XXIV 93-94) :

ὡς ἄρα φωνήσασα κάλυμμα' ἔλε δῖα θεάων
κυάνεον, τοῦ δ' οὐ τι μελάντερον ἔπλετο ἔσθος.

357 CAIRNS 2009.

358 LOSFELD 1991 p.82-83.

Alors ayant ainsi parlé la divine des déesses prit un voile
bleu. Aucun vêtement n'était plus foncé que celui-ci.

Il est clair dans cette scène que le voile servira à Thétis à se couvrir, comme le connote le terme κάλυμμα. Il ne s'agit toutefois pas nécessairement de cacher ses larmes, puisque la déesse ne pleurera pas devant Zeus. Par ailleurs la couleur du voile de Thétis est intéressante. Comme πορφύρεος, κύνεος est un adjectif de couleur dont la signification est ambivalente. Il ne connote pas la richesse comme le premier mais semble être une couleur brillante plutôt effrayante³⁵⁹. Ces deux passages sont donc à prendre avec précaution et à ne pas rapprocher trop vite de celui du chant VIII de l'*Odyssée*. Dans un cas il s'agit bien de se couvrir la tête, mais les larmes ont cessé, dans l'autre le héros pleure, mais ne se couvre pas la tête. Ces différences soulignent la particularité du passage qui nous intéresse où l'usage du voile semble donc bien marqué.

Ainsi l'attention aux gestes et aux corps, peu pratiquée par les lecteurs d'Homère, permet de montrer comment les scènes sont construites par le poète de manière à ce que l'auditeur ou le lecteur les mette en parallèle et comprenne que l'*aidôs* prend ici le pas sur la *kharis*. Quand la *kharis* disparaît, un lien d'un autre type se crée entre Ulysse et les Phéaciens. L'*aidôs* et la *kharis* sont deux émotions à caractère social qui sont souvent associées³⁶⁰.

L'étude de ces scènes permet également de confirmer l'importance de l'*aidôs* et de la *kharis* en tant que phénomènes : nous nous sommes volontairement gardée de traduire ces deux mots grecs. « Retenue » et « grâce » ne rendent que très imparfaitement les connotations des termes grecs qui d'une part associent sentiment et relation sociale et d'autre part n'existent que par leur manifestation extérieure : les gestes et les perceptions sensorielles qui leur sont associées.

Il n'est donc pas étonnant qu'ici l'une succède à l'autre. Toutefois, pendant un certain temps les Phéaciens restent liés avec les dieux, alors qu'Ulysse, qui ne partage plus le plaisir et ne fait plus l'expérience de la *kharis*, ne l'est plus. C'est sans doute la raison pour laquelle il se met à faire des libations aux dieux. En effet les libations versées par Ulysse n'ont pas d'équivalent dans les épopées homériques³⁶¹ : aucune libation n'est mentionnée durant les

359 Sur πορφύρεος voir GRAND-CLÉMENT 20011 p.116-120. Sur κύνεος p.121-128.

360 *Hymne homérique à Déméter* 214-215, *Les travaux et les jours* 90 où le poète déplore la perte concomitante de la *kharis* et de l'*aidôs*. MACLACHLAN 1993 p.148 : « Like the experience of a divine epiphany, which connects the beholder and the beheld through the action of *aidôs* with *charis*, these two qualities maintain social stability at large, binding individual in the social fabric through mutual respect », toutefois MacLachlan, soulignant le lien entre « beholder » et « behold » néglige l'importance de l'ensemble de la communauté dans ces phénomènes.

361 Ni les scholies ni les commentaires ne s'arrêtent sur ces libations, comme si celles-ci allaient de soi. Sur la libation voir notamment GERNET 1968, « Droit et prédroit en Grèce ancienne ».

performances poétiques, le reste de l'auditoire semble n'avoir aucun besoin d'effectuer ce geste. Ulysse ne fait pas de libation quand Démodocos chante mais précisément quand il s'arrête, c'est-à-dire qu'elles semblent prendre le relais de ses larmes, et ce, d'autant plus que les larmes sont décrites avec insistance sur le fait qu'elles coulent et qu'elles sont versées³⁶². En offrant ces libations, en pratiquant cette offrande aux dieux, Ulysse renoue avec eux, il recrée un lien qui avait disparu. Ainsi la scène cruciale où Ulysse se met à pleurer et à effectuer un certain nombre de gestes peu compréhensibles permet de souligner la stratégie d'Ulysse pour maintenir un lien nécessaire non seulement avec les hommes, mais aussi avec les dieux, d'une part par l'intermédiaire d'une posture d'*aidôs* et d'autre part par l'intermédiaire de libations.

Dans la perspective d'une étude qui donne toute sa place aux objets et aux gestes afin de saisir les enjeux des différentes scènes, il convient de s'arrêter sur la coupe qui permet de boire mais aussi de faire les libations. Elle est l'objet par l'intermédiaire duquel s'établit ici un lien entre les hommes et les dieux. Or il est intéressant de noter que cette même coupe ou une coupe semblable – pour la première il est précisé qu'elle a deux anses, pour la deuxième qu'elle est en or – est donnée à Ulysse par Alkinoos comme présent d'hospitalité (*Od.* VIII 430-432). Le roi des Phéaciens prévoit que grâce à cette coupe, un seul et même geste représentera le lien d'Ulysse avec son hôte (ἐμέθεν μεμνημένος) et son lien avec Zeus et tous les dieux (Διὶ τ' ἄλλοισίν τε θεοῖσιν). De plus, Day souligne qu'un objet peut réactiver la *kharis* qui a été partagée lors de l'occasion où il a été offert. Ainsi, la *kharis* qui liait les Phéaciens et Ulysse – mais aussi les dieux, que Day ne mentionne pas à cette occasion – sera renouvelée, même en l'absence des Phéaciens, à chaque utilisation de cette coupe. La relation, l'entrelacement qui existe entre lien social et lien religieux est ainsi affirmé avec force³⁶³.

Pour finir sur les libations il convient de noter que si elles n'ont jamais lieu pendant les performances poétiques, celles qui sont mentionnées dans les épopées homériques semblent généralement fermer un repas³⁶⁴ – on se souvient des libations faites par les Phéaciens à l'arrivée et au départ d'Ulysse, servies par le héraut, et ayant pour but de s'assurer la bienveillance de Zeus³⁶⁵ – et on peut ainsi les comprendre comme le dernier échange entre les

362 Dans sa conférence au XXII^e colloque Corhali, Cléo M. Carastro a montré que les larmes et les libations sont complémentaires (« As a Woman: Aedic songs and Odysseus' tears (*Odyssey* 8, 523-531) » le 1^{er} juin 2013 dans le cadre du XXII colloque Corhali « The Similes of the Iliad », Cornell, 30 mai-1^{er} juin 2013).

363 DAY 2000 p.245. On trouve la même formule et la même association entre lien d'hospitalité et lien entre les dieux lorsque Ménélas offre une coupe à Télémaque (*Od.* IV 591-592).

364 *Il.* IX 177 (libations chez Nestor après le repas et les délibérations qui précèdent le départ de l'ambassade), *Od.* III 342, 395, VII 136-138, 184 et 228 (à l'arrivée d'Ulysse, les Phéaciens étaient en train de faire des libations pour conclure le repas, le roi ordonne ensuite de nouvelles libations pour accueillir l'hôte, une fois que celui-ci s'est présenté, une dernière libation est faite avant que tout le monde aille se coucher), XVIII 427, XXI 273 (à Ithaque on fait également une libation juste avant le concours à l'arc).

365 Voir *supra*.

hommes et les dieux, la réponse des hommes à la *kharis* qu'ils ont ressentie et échangée avec les dieux grâce à ces derniers³⁶⁶.

Les gestes d'Ulysse sont donc significatifs des liens qu'il entretient avec le monde visible et invisible qui l'entoure. Après s'être mis en retrait de la communauté en faisant couler ses larmes et en se dissimulant, il restaure par la libation un lien à la fois avec les dieux et avec les hommes.

5.3.2 Les larmes d'Ulysse : le héros et son double

Les raisons avancées pour expliquer les larmes d'Ulysse sont souvent d'ordre psychologique : ce chant lui rappellerait le carnage que fut la guerre de Troie³⁶⁷. Mais cette guerre est une victoire pour Ulysse et son camp et l'épisode du cheval représente son exploit par excellence. Pour Halliwell, cette scène est une clé de la poétique homérique, il s'appuie toutefois lui aussi sur des arguments d'ordre psychologique et littéraire, considérant le chant poétique comme un moyen d'alléger les peines en les transfigurant³⁶⁸. La peine est ici loin d'être allégée, puisque le chant doit s'arrêter. Comme Hélène Monsacré l'a montré, les larmes ont également dans la société archaïque une fonction sociale et déterminent un type de rapport à l'autre³⁶⁹. Or, lors des chants de Démodocos, Ulysse est confronté à l'autre en la personne de son double, Ulysse, tel qu'il est chanté par Démodocos. Alors que Charles Segal a souligné l'importance de la mise à distance dans la création du plaisir³⁷⁰, celle-ci est impossible quand le sujet et l'auditeur du chant viennent à se confondre. Comme l'a montré Carastro, Alkinoos qualifie les pleurs d'Ulysse de lamentations, γόος (*Od.* VIII 540). Entendre chanter ses propres exploits relève de l'*adunaton*, tout comme insister à ses propres funérailles³⁷¹. C'est ainsi que le chant peut se faire funèbre, à l'image de celui des Sirènes, chant choral qui se déploie sur un mode non institutionnel et non choral (*Od.* XII 39-54, 158-164 et 181-191). Entendre chanter ses propres exploits, c'est faire l'expérience de sa propre mort, perturbant ainsi les relations entre le visible et l'invisible. La figure d'Ulysse est redoublée dans la scène. Alors que le chant aédique permet de rendre présent, aux yeux des spectateurs, les héros d'autrefois, ce chant est ici superflu, puisque le héros est déjà là. Ulysse

³⁶⁶ Sur le lien entre la *kharis*, les Kharites et le banquet voir SAINTILLAN 1996.

³⁶⁷ Pour Pietro Pucci, Ulysse pleure de pitié pour la femme avec qui il est comparé. Une pitié qu'il ne pouvait précisément pas éprouver en temps de guerre, quand il était acteur et non spectateur (PUCCI 1995 p.305-306).

³⁶⁸ HALLIWELL 2011 p.77-92. Sur ce passage voir WALSH 1984 p.16-17 pour qui Ulysse ne peut avoir accès au détachement propre à l'intention poétique.

³⁶⁹ MONSACRÉ 1984.

³⁷⁰ SEGAL 1994 p.119-120.

³⁷¹ CARASTRO 2006 p.135-136. Voir également François Hartog qui, à partir de Hannah Arendt faisant de Démodocos le premier historien, suggère qu'Ulysse pleurant sur lui-même fait l'expérience de « la non coïncidence de soi à soi » (HARTOG 2003 p.59-65).

fait l'expérience du monde d'après, de celui où on le chantera comme un mort, comme Phémios le fait déjà à Ithaque.

C'est ainsi qu'une analyse de la dimension rituelle des performances poétiques, qui ne peuvent être comprises simplement en termes de divertissement, permet également de repenser le banquet dont la part poétique est généralement peu exploitée dans les études. La question de savoir s'il est légitime d'étudier les banquets homériques pour éclairer nos connaissances des pratiques symposiaques grecques a été largement débattue³⁷². Dans son récent ouvrage sur les banquets aristocratiques, Marek Wecowski rappelle la thèse, qu'il ne partage pas, selon laquelle les banquets homériques peuvent être interprétés comme un témoignage historique plutôt cohérent des pratiques symposiaques d'époque archaïque qui ont évolué ensuite et ont produit le banquet d'époque classique et ses pratiques de convivialité qui sont mieux et plus documentées³⁷³. Or les études sur les banquets et plus particulièrement sur les banquets dans les épopées homériques ne font pas état de la relation particulière entre hommes et dieux. Plus précisément, si le banquet peut consister en la consommation des viandes sacrificielles³⁷⁴, le moment qui nous intéresse, celui de la performance chantée, est rarement décrit comme chargé d'une dimension rituelle. Ainsi, alors que la dimension rituelle du banquet n'est plus à démontrer³⁷⁵, la performance est comprise comme un simple moment de divertissement, et le seul lien entre hommes et dieux qui peut éventuellement s'y manifester est celui entre l'aède et la divinité qui l'inspire. Or il apparaît clairement dans les scènes du chant VIII de l'*Odyssée* que la relation entre hommes et dieux reste centrale au moment des chants et des performances, et pour Homère est même plus centrale qu'au moment du sacrifice et de la consommation de la viande. Une étude des banquets qui prendrait pleinement en compte la dimension religieuse des performances musicales et poétiques qui y ont lieu reste à faire.

Comme lors d'un sacrifice, lors d'une performance poétique la dimension communautaire est essentielle, et elle l'est également pour l'aède qui ne peut chanter s'il ne provoque pas chez tous la *kharis*. Celui-ci a donc besoin d'un auditoire qui coopère, qui collabore avec lui. Cela nous permet de considérer à nouveaux frais le rapport entre les aèdes

372 SLATER 1990 : « strictly speaking [there is] no symposia there », FORD 1999 : « Homer does not represent the symposium in its developed form ».

373 WECOWSKI 2014 p.191 et indications bibliographiques n.2.

374 Pauline Schmitt-Pantel a remis en cause l'opposition entre repas sacrificiel et banquet, montrant que l'un succédait chronologiquement à l'autre (SCHMITT-PANTEL 1990 p.20).

375 Y compris dans les contextes homériques, ne serait-ce que parce que les banquets y sont l'occasion de la consommation des viandes sacrificielles, ainsi que de libations : NAGY 1979 p.163 : « Pour tous les personnages homériques, et pas seulement pour Achille, manger de la viande au festin est par nature une occasion sacrificielle ».

et leurs auditoires. Celui-ci a été généralement étudié sous le prisme de l'autorité et de la contrainte, en particulier par Jesper Svenbro qui résume le lien entre chanteur, auditoire et Muse, dans une formule aux allures mathématiques :

« C'est uniquement en acceptant la supériorité de $\left\{ \begin{array}{l} \text{l'auditoire} \\ \text{la Muse} \end{array} \right\}$ que l'aède peut chanter »³⁷⁶

Quand Svenbro publie en italien les résultats présentés dans sa thèse en français, dont est extraite la citation ci-dessus, la notion de supériorité disparaît :

« Solo accettando $\left\{ \begin{array}{l} \text{l'uditorio} \\ \text{la Musa} \end{array} \right\}$ l'aedo può cantare »³⁷⁷

Ce que Svenbro cherche à montrer par ces accolades est une alternative, qui correspond, dans l'*Odyssée*, aux situations respectives de Phémios et de Démodocos : en fonction de son statut et de l'organisation de la société où il évolue, l'aède reçoit son autorité soit de son auditoire soit de la Muse. Il oppose ainsi deux modèles de chanteurs. Ces deux modèles sont pour lui la preuve que « l'auditoire et la Muse sont en quelque sorte interchangeables »³⁷⁸. Mais entre les deux aèdes, dont nous avons vu qu'en bien des points les pratiques sont comparables même si elles sont présentées de manières différentes dans l'épopée, une telle opposition est trop rigide, notamment parce qu'elle conduit à un brouillage entre deux agents, l'un humain, l'autre divin, qui ne tient pas. Pour les deux aèdes le lien avec la divinité est structurant et indispensable à la réussite de la performance. Et dans les deux cas l'auditoire a aussi un rôle fondamental. Or la suppression de la notion d'autorité dans la version italienne nous permet de relire cette phrase, de l'adopter, en pensant sur un mode différent les relations entre les trois agents ici en présence, fondamentaux pour la réussite d'une performance poétique. Comme l'a montré l'analyse du plaidoyer de Phémios, son lien avec la Muse n'est pas à penser en termes d'autorité mais en termes de collaboration. Et de même la collaboration avec l'auditoire est nécessaire. Or cette collaboration de l'un et de l'autre avec l'aède permet une mise en relation verticale entre cet auditoire et la Muse. Ainsi, je propose de relire la phrase et en particulier les accolades de Svenbro de la manière suivante : c'est seulement grâce à la collaboration de la Muse et de l'auditoire et grâce au lien ainsi créé entre Muse et auditoire que l'aède peut chanter.

376 SVENBRO 1976 p.31.

377 SVENBRO 1984 p.45.

378 SVENBRO 1976 p.31.

5.3.3 Un chant bariolé : parure de l'aède et *kharis*

Une enquête anthropologique sur la performance poétique se doit de tenir compte des différents aspects de cette performance. Nous avons vu que peuvent être mobilisés des gestes, des objets, des matières particulièrement significantes et propres à créer un lien au sein de l'auditoire ou avec les dieux. L'expérience de terrain permet d'apporter une donnée supplémentaire : celle des gestes et de la tenue du chanteur. Ainsi les vêtements du chanteur traditionnel *nuna* et surtout leurs amulettes sont le lieu d'une relation avec les instances du village³⁷⁹.

Les épopées homériques ne s'arrêtent pas sur cette question, et nos sources textuelles sur les performances poétiques réelles en Grèce ancienne sont très peu nombreuses. Ainsi, il est une question que l'on s'autorise rarement à poser : à quoi ressemblait un aède ? L'approche anthropologique permet de s'emparer de la question de la corporalité, de la gestuelle.

C'est essentiellement Platon qui mentionne la tenue du chanteur, du rhapsode plus exactement. Ion en effet n'est pas Homère, il ne compose pas, il chante de l'Homère. Dans l'échelle des valeurs que définit Socrate, il est au troisième niveau, Homère tenant le deuxième et la Muse le premier. Ce n'est toutefois pas un détail si le philosophe insiste à plusieurs reprises sur la tenue de l'aède, essentiellement décrite avec le verbe *κοσμέω* (*Ion* 530b et d) :

τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα **κεκοσμηθῆσθαι** ἀεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι

Car d'une part il convient à votre art que votre corps **soit** toujours **paré** et que vous vous montriez aussi beaux que possible

φῶμεν, ὦ Ἴων, ἔμφρονα εἶναι τότε τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, ὃς ἂν **κεκοσμημένος** ἐσθῆτι ποικίλῃ καὶ χρυσοῖσι στεφάνοις κλάη τ' ἐν θυσίαις καὶ ἑορταῖς, μηδὲν ἀπολωλεκῶς τούτων ...

Peut-on dire qu'il a alors toute sa raison, Ion, cet homme qui **paré d'un vêtement chamarré et de couronnes d'or** pleure aux fêtes et aux sacrifices et, sans les avoir pour le moins perdues...

³⁷⁹ Voir Annexe 2 .

Il s'agit de la description la plus précise que nous ayons d'un aède à l'époque classique, mais celle-ci semble correspondre avec un épisode hérodotéen qui insiste sur la tenue du citharède Arion de Méthymne. Alors que les marins veulent le jeter à la mer pour s'emparer de ses richesses, celui-ci les convainc de le laisser chanter une dernière fois et, pour ce faire, revêt une tenue particulière, désignée comme un équipement, *πάσα σκευή*, qui ne désigne pas l'instrument qui est mentionné par la suite, et sur lequel l'auteur revient avec insistance, presque à chaque action du chanteur³⁸⁰. Cette parure pourrait simplement être une belle tenue, agréable à regarder³⁸¹. Pour certains, le fait que Platon la mentionne a pour unique but d'en faire la marque de la superficialité du poète³⁸², de sa vanité³⁸³, et est tout ironique. C'est en général un point sur lequel les commentaires s'arrêtent très peu, qui est à peine mentionné dans les études sur Platon et les poètes³⁸⁴, et qui ne semble pas non plus avoir particulièrement intéressé les chercheurs qui se sont intéressés au thème de la parure³⁸⁵. Toutefois la parure semble essentielle et intrinsèquement liée à la fréquentation des grandes œuvres poétiques – Socrate jalouse ou feint de jalouser les rhapsodes pour leur parure et leur proximité avec les poètes et surtout Homère. Bien plus, le rôle du rhapsode est de faire de la parure :

καὶ μὴν ἀξιόν γε ἀκοῦσαι, ὦ Σώκρατες, ὡς εἶ κεκόσμηκα τὸν Ὅμηρον· ὥστε οἶμαι ὑπὸ Ὀμηριδῶν ἀξίος εἶναι χρυσῶ στεφάνῳ στεφανωθῆναι.

Et vraiment il vaut la peine d'entendre, Socrate, comme **j'ai bien paré** Homère : à tel point que je crois mériter d'être couronné d'une couronne d'or par les Homérides³⁸⁶.

380 Hérodote, *Enquêtes* I 23-24. On trouve quatre occurrences de l'expression *πάσα σκευή*. Le récit est repris, avec une insistance semblable sur la tenue, par Plutarque (*Banquet des Sept Sages* 161 a-f), Aulu-Gelle qui répète le substantif *ornatus* (*Nuits Attiques* XVI, 19).

381 BÉLIS 1999 p.102 : « [les artistes] offrent également au public, par une apparence extérieure aussi raffinée que possible, un spectacle visuel qui est le complément obligé de leur prestation musicale ».

382 Ainsi ÉLISSALDE 2000 p.41 : « la parure, penchant du rhapsode qui le dénonce pour ce qu'il est : homme de l'artifice, du superficiel, faiseur d'apparence, artiste ». La définition qu'Elissalde donne de la parure et qui éclaire toute son interprétation du texte, sous le sous-titre : « Le *Ion* ou la parure du rhapsode » p.40-50, est fort éloignée de la conception grecque de la parure et plutôt influencée par une doctrine judéo-chrétienne : « La beauté conférée par la parure est artificielle parce qu'elle n'est pas celle du corps naturel, qu'elle dissimule superficiellement ; et cette beauté est toute empruntée à un corps autre que le sien, un corps inanimé et sans vie » (p.42). Il considère ainsi que « parer Homère » revient à le voiler plutôt qu'à le dévoiler.

383 MURRAY 1996 p. 102.

384 Notamment NADAFF 2002, MOUZE 2005, DESTRIÉE et HERRMANN 2011, MURRAY 1996.

385 BODIOU ET AL. 2011, PRÉTRE 2012.

386 Platon *Ion*, 530d.

Celui qui pare bien mérite une parure de plus³⁸⁷. Le lien est donc étroit entre pratique poétique et usage du *kosmos* et l'on peut avancer l'hypothèse qu'en Grèce ancienne également la tenue de l'aède est signifiante pour le rôle qu'il a lors d'une performance. La parure est à prendre au sérieux dès lors que l'on ne la considère pas comme un simple ornement décoratif, à visée purement esthétique. Comme l'a montré Georg Simmel, la parure a aussi une dimension sociale notamment dans le sens que donne le sociologue à ce terme. Selon lui, la parure « exprime et augmente » la valeur de celui qui la porte, et de ce fait, correspond à une modalité particulière de mise en relation avec l'autre, modalité qui dépasse celle du simple vêtement³⁸⁸. D'après la description de Platon mais aussi des représentations sur vase, les ornements qui caractérisent la tenue du poète sont d'une part les couronnes d'or et d'autre part les vêtements bariolés³⁸⁹.

La *poikilia* des vêtements du poète rappelle celle des dieux et des héros de l'épopée³⁹⁰ : cette chamarrure, cette richesse de couleurs et de matériaux est connotée très positivement en Grèce à l'époque archaïque et classique – même si elle est critiquée par Platon, de manière ironique dans *l'Ion* et plus directement quand il dénonce le « manteau bariolé » de la démocratie dans la *République*³⁹¹. Adeline Grand-Clément considère que s'opère autour du V^e siècle un changement dans les connotations de la bigarrure³⁹² : « Longtemps un signe d'excellence, une marque d'exception prestigieuse, le vêtement de couleurs, richement orné, a tendance à devenir, à la fin de la période archaïque, le stigmate d'une forme de marginalité, la manifestation d'une ostentation excessive et déplacée »³⁹³. Pour elle, ce changement est

387 Pour MURRAY 1996 p.104, qui fait bien le lien entre ces deux occurrences de *kosmos*, c'est une preuve de plus de la superficialité de l'activité de Ion. L'affirmation est problématique dans la mesure où le verbe *κοσμεῖν* n'a en rien une connotation négative.

388 SIMMEL 2013 p.373. Voir aussi dans le chapitre 1 (I.1.4).

389 Sur les représentations de musiciens et de chanteurs sur les vases attiques voir SHAPIRO 1992. Il affirme que les chanteurs sont difficiles à identifier sur les vases précisément parce qu'ils n'ont ni instrument ni costume particulier, mais on peut faire l'hypothèse que les chanteurs, s'ils ne s'accompagnaient pas toujours eux-mêmes sont généralement représentés sur les vases une lyre à la main, précisément pour faciliter leur identification (SHAPIRO 1992 p.73). François Lissarrague a montré que les chanteurs, qu'ils soient professionnels ou non, peuvent être identifiés grâce aux lettres écrites à partir de leur bouche, évoquant un son qui s'en échappe. D'autre part le chanteur a souvent la tête renversée et les lèvres entr'ouvertes (LISSARRAGUE 1987 p.122-133). Sur l'évolution de la tenue jusqu'à l'époque impériale voir BÉLIS 1991 p.100-113. Voir également ANDERSON 1994.

390 Ποικίλος qualifie dans les épopées homériques des armes, équipements ou chars de héros (*Il.* III 327, IV 226, 432, V 239, VI 504, X 75, X 149, 322, 393, 501, 504, XII 396, XIII 181, 537, XIV 431, *Od.* I 132, III 492, XV 145, 190), la peau d'une panthère que revêt Ménélas (*Il.* X 30), le *peplos* d'Athéna (*Il.* V 735, VIII 386), le bandeau d'Aphrodite (*Il.* XIV 215, 220), l'étoffe que brode Andromaque (*Il.* XXII 441), le *peplos* offert par Antinoos (*Od.* XV 190), le nœud que Circé a appris à Ulysse (*Od.* VII 448) et un faon représenté sur une agrafe en or (*Od.* XIX 228). On trouve également l'adjectif composé *ποικιλομήτης* qui qualifie Ulysse en *Il.* XI 482, *Od.* III 163, VII 168, XIII 293, XXII 115 281 et le nom *ποικίλμα* qui désigne les broderies présentes sur le *peplos* offert par les Troyennes à Athéna (*Il.* VI 294) et sur celui qu'offre Hélène à Télémaque (*Od.* XV 107). Le nom *ποικιλία* n'apparaît pas dans les épopées homériques. Sur la *poikilia* en Grèce ancienne voir notamment KÉI 2010, GRAND-CLÉMENT 2011 p.419-488, GRAND-CLÉMENT 2011b, LEVEN 2013.

391 Platon, *République* VIII 557c-558c. Voir à ce sujet VILLACÈQUE 2010 et GRAND-CLÉMENT 2011b.

392 GRAND-CLÉMENT 2011 p.473 sq.

393 GRAND-CLÉMENT 2011 p.479.

notamment lié au fait que la bigarrure est désormais rapprochée du monde oriental. Si ce lien est indéniable, en particulier à partir d'Hérodote, il faut également tenir compte du fait que vêtements bigarrés et chatoyants continuent à être utilisés à l'époque classique notamment lors des cérémonies religieuses et des festivals. Ainsi la bigarrure devient la marque de la sphère divine à laquelle l'aède affirme appartenir quand il revêt une telle tenue.

En effet, la richesse des matières et la diversité des couleurs dans la tenue se retrouvent également dans l'iconographie. Ainsi sur une amphore à figures rouges un joueur de cithare est représenté avec un vêtement moucheté que l'on pourrait définir comme relevant de la sphère de la *poikilia*. Cette *poikilia* est caractéristique des tenues des citharèdes représentés sur les vases³⁹⁴. On la remarque notamment sur une amphore attique à figures rouges attribuée au peintre d'Andokidès (figure 1). Une étoffe – ou éventuellement une peau – pend sous la lyre, qu'il faut sans doute interpréter comme étant l'étui de la cithare³⁹⁵, et cette étoffe est également mouchetée³⁹⁶. On pourrait objecter que la *poikilia* ici n'est pas propre au chanteur puisque les deux auditeurs, et en particulier celui de droite, portent également des vêtements bariolés. Mais on peut interpréter cette concordance entre la tenue du musicien et celle des auditeurs comme le signe du partage, de la communauté qui se forme au moment de la performance. Si la *poikilia* a une valeur particulièrement positive en Grèce, c'est parce qu'elle est liée au plaisir visuel qu'éprouve celui qui admire l'objet doué d'une telle propriété³⁹⁷. Or, ce plaisir peut être à l'origine d'un partage de *kharis* qui, plus que le plaisir, exprime la relation qui s'instaure entre deux êtres, fondée sur l'échange et la réciprocité. On trouve essentiellement des éléments de *poikilia* sur des objets destinés à être portés, qui sont une parure pour qui les endosse, comme des armes, des bijoux, des vêtements.

L'aède, quand il chante, est donc beau à voir, il procure du plaisir à ceux qui le voient³⁹⁸. Et ce plaisir fait directement écho au plaisir auditif que ressentent les auditeurs. La performance poétique est présentée comme une expérience polysensorielle, que l'on pourrait même qualifier de synesthétique³⁹⁹. Les peintres attiques insistent sur cette polysensorialité en représentant les auditeurs des performances poétiques et/ou musicales en train de sentir une fleur (figure 1 et 2a)⁴⁰⁰. On trouve ainsi sur une amphore panathénaïque à

394 BUNDRICK 2005 p.18.

395 Sur les interprétations possibles de cet objet voir BUNDRICK 2005 p.18.

396 Les étuis de lyre sont souvent mouchetés ainsi sur l'amphore du peintre de Brygos (Boston, Museum of Fine Arts, 26.61), l'amphore du peintre de Berlin (New York, The Metropolitan Museum of Arts, 56.171.38), le cratère de Polion (New York, The Metropolitan Museum of Arts, 25.78.66). Pour une analyse précise de ces vases, voir BUNDRICK 2005.

397 GRAND-CLÉMENT 2011 p.457 « le chatolement confère plaisir, *kharis*, et contribue à séduire celui qui l'admire ».

398 KÉI 2011 p.243 : « les vêtements fleuris sont aptes à magnifier les personnes qui les portent, à rehausser leur allure physique, leur *charis* ».

399 Il existe un lien important entre expérience du divin et polysensorialité (voir chapitre 1).

400 Cette étude iconographique a grandement bénéficié des indications et conseils de Nikolina Kéi, ainsi que du riche corpus présenté dans sa thèse (KÉI 2010).

figures noires (figures 2a et 2b), prix des victoires athlétiques et musicales, la représentation d'un joueur d'*aulos* qui semble accompagner un chanteur. Tous deux sont placés sur un *bèma*, autour duquel deux auditeurs sont assis, tenant dans la main des fleurs dont ils sentent le parfum⁴⁰¹. L'odorat est alors sollicité et inclus dans le plaisir ressenti par l'auditoire qui s'apparente, comme l'a souligné Nikolina Kéi, au plaisir ressenti par les éraustes à la contemplation de l'éromène⁴⁰². Mais puisque la *kharis* est un sentiment plus riche et plus fort que le plaisir, la *terpsis*, le vêtement de l'aède, comme son chant, est pour lui un moyen d'établir un lien très fort avec son auditoire. Vêtement et chant provoquent tous deux la *kharis* mais n'ont évidemment pas la même importance dans la performance poétique. En effet, la raison de la présence des auditeurs et du poète est précisément le chant, alors que le plaisir visuel provoqué par la *poikilia* de la tenue de l'aède vient en sus. Il accompagne le plaisir du chant. Les parures de l'aède sont un moyen de s'assurer la participation de tous à la *kharis*, unique manière de permettre une communication entre d'une part les instances divines qui président au chant et avec lesquelles, comme nous l'avons vu, l'aède est en contact, et, d'autre part, les auditeurs humains.

Quant aux couronnes d'or, on pourrait imaginer que dans le contexte des performances poétiques de l'époque classique, qui semblent essentiellement se dérouler lors de festivals avec une dimension agonistique, la couronne ne serait rien d'autre que la récompense du vainqueur. Mais ce sont bien les dieux qui accordent la victoire, ce sont même eux qui, sur les vases, couronnent les chanteurs et musiciens victorieux (figure 3). La couronne, qui est peut-être portée pendant le chant même, n'est donc pas qu'une récompense, elle permet de rendre visibles l'excellence du chanteur et le lien qui l'unit à la divinité. Ce lien peut aussi être rendu visible par l'intermédiaire d'un autre objet : la phiale⁴⁰³. Le prix que peut recevoir le poète peut en effet également être une phiale. Mais la phiale est aussi l'instrument qui sert à la libation, à l'offrande liquide aux dieux, à la mise en contact entre hommes et dieux. Le cratère attique à figures rouges attribué au groupe de Polygnotos semble souligner le lien entre couronne et phiale. La figure de Nikè y est en effet dédoublée. L'une des Victoires, en vol, tient deux phiales entre ses mains tandis que l'autre, face au poète, tient une couronne, désormais difficilement visible, entre ses mains (figure 4). La *poikilia* qui émane donc de la parure du chanteur suscite du plaisir, provoque la *kharis*, manifeste son rapport aux dieux et pourrait même permettre à ceux qui l'admirent d'entrer

401 Sur les fleurs dans la céramique attique voir la thèse de doctorat de Nikolina Kéi (KÉI 2010). Elle montre que la représentation de fleurs rend « visible et véhicule la notion de *poikilia*, de *kosmos* et de *charis* » (KÉI 2011 p.3).

402 KÉI 2007 §§14-17, KÉI 2010 p.184-192.

403 Sur la phiale, ses usages et son iconographie voir KÉI 2014 et la bibliographie. Voir également *ThesCRAV* s.v. Phiale.

en contact avec les dieux. La dimension sociale de la *kharis* est en effet doublée d'une dimension religieuse.

Cette *poikilia* du chanteur est en réalité à mettre en relation avec la *poikilia* de son chant. En effet, la *poikilia*, d'ordre essentiellement visuel peut également faire référence à des propriétés auditives notamment lorsque l'adjectif *poikilos* ou un de ses composés décrit un oiseau, et se rapporte à son ramage aussi bien qu'à son plumage⁴⁰⁴. Mais l'adjectif et ses composés peuvent aussi bien s'appliquer à un hymne ou au son d'un instrument à cordes⁴⁰⁵. Gregory Nagy d'une part, John Scheid et Jesper Svenbro⁴⁰⁶ d'autre part, ont souligné l'analogie qui existait en Grèce entre tissage et création poétique, notamment à travers la figure du rhapsode⁴⁰⁷. Adeline Grand-Clément développe leur argument en avançant que la mélodie du chant peut elle aussi être bigarrée, notamment par ses variations de rythme. Il y aurait ainsi une correspondance entre la tenue de l'aède et les accords de son chant : « la *poikilia* de leur costume s'accorde ainsi avec la mélodie « chatoyante » qu'ils produisent »⁴⁰⁸. Mais on peut aller plus loin encore : il n'y a pas seulement un accord, un effet de rappel, entre la *poikilia* de la tenue de l'aède et celle de son chant. Pauline LeVen a montré, dans un article qui explore la dimension sonore de la *poikilia*, que le terme relève d'une expérience polysensorielle⁴⁰⁹. La performance poétique se présente comme une expérience où tous les sens sont sollicités pour provoquer un effet esthétique sur les auditeurs. Ceux-ci ont alors un rapport au monde qui les entoure qui se distingue des perceptions ordinaires⁴¹⁰. Il s'agit d'une sollicitation particulièrement agréable de plusieurs sens en même temps qui est caractéristique de l'expérience rituelle⁴¹¹.

Or, pour ce qui est de l'épopée, la *poikilia* n'est pas seulement la caractéristique sensorielle de la performance, mais elle est aussi partie prenante de son contenu : en effet son chant de l'aède est peuplé de personnages qui revêtent armes et vêtements dotés de *poikilia*. Il se fait donc comme le miroir des héros et des dieux qu'il chante. Cette spécularité n'est pas

404 GRAND-CLÉMENT 2011 p.443, voir aussi NAGY 2000 p.79.

405 Notamment chez Pindare. Appliqué à un hymne : *Olympiques* VI 87, *Néméennes* V, 42, à un instrument à cordes : *Olympiques* III 8, IV 2, *Pythiques* 4, 14. Voir LEVEN 2013 p.231.

Comme le souligne

406 SCHEID et SVENBRO 1994.

407 Mais aussi à travers celle de Pénélope (Od.). Voir

408 GRAND-CLÉMENT 2011 p.477.

409 « Rather than being transferred from one realm to another, the adjective shows the continuity between the senses regardless of their object » (LEVEN 2013 p.238-239).

410 « the adjective, I submit, is the signal that the encounter with sound or more generally the experience of the world through the senses takes a specific form » (LEVEN 2013 p.237).

411 Voir notamment les travaux en cours d'Adeline Grand-Clément et Anne-Caroline Rendu-Loisel sur le sanctuaire comme « paysage sensoriel » (présentation dans le cadre du colloque Analyse topographique du fait religieux, Créteil, 29- 31 janvier 2015 : Le sanctuaire comme « paysage sensoriel » : Perspectives comparatistes entre la Grèce et la Mésopotamie).

à comprendre comme du mimétisme : il ne s'agit nullement de dire que par sa tenue l'aède s'habille comme un dieu ou un héros, à la manière d'un acteur, mais plutôt que l'aède porte sur lui ce qu'il chante : un univers bigarré qui plaît à l'œil et provoque la *kharis*. Dans la poésie mélique, l'utilisation du terme *kosmos* et de ses composés est très répandue pour désigner à la fois les atours, la parure des personnages chantés, mais aussi pour décrire l'activité poétique même, présentée comme mise en ordre harmonieuse du monde, mettant ainsi en étroite relation non pas tant le contenu et la forme que l'excellence athlétique, érotique ou autre et l'excellence poétique qui, seule, serait apte à en rendre compte⁴¹². C'est également de cette manière qu'il faut comprendre la phrase d'Ion qui a « bien ordonné » Homère. Cette phrase doit être comprise dans la stratégie argumentative de Platon pour qui le rhapsode n'a un accès à l'être et à la connaissance qu'abâtardi, il n'est ni conducteur de chars, ni devin, et il n'est pas non plus Homère ! Car l'aède, contrairement au rhapsode, jouit au moins d'une relation privilégiée avec les divinités. Pour le rhapsode il s'agit d'une relation au deuxième degré. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre l'étonnant « j'ai arrangé Homère ». Car le verbe *κοσμεῖν* est utilisé, certes à époque tardive, pour désigner Homère l'activité poétique de l'aède. Ainsi dans un fragment de Pindare : *Φρυγίας κοσμήτορα μάχας*, « [Homère] qui a bien organisé le récit de la guerre phrygienne »⁴¹³, et dans une *Vie d'Homère* du pseudo-Plutarque : *Φρυγίας κοσμήτορα μάχας*.

Que fait alors Homère quand il arrange ses atours et quand il arrange le texte ? Il crée un monde : avec des épisodes mythiques connus il compose un chant harmonieux et organisé qui dit un tout. Ainsi, l'*Iliade* dit le tout de la guerre de Troie, depuis le départ de la Grèce jusqu'à la mort d'Achille, même si elle ne chante que quelques dizaines de jours, de l'imprécation de Chrysès à la mort d'Hector. Or ce monde de l'épopée héroïque est recréé lors de la performance aédique non seulement par les mots du chanteur mais par tout l'univers sensoriel et rituel qu'il provoque à cette occasion. En portant un vêtement bariolé semblable à celui que portent héros et dieux des temps anciens, le chanteur n'est pas dans une démarche mimétique – le travers dans lequel tombe peut-être le rhapsode Ion : il recrée l'univers visuel de l'épopée.

Toute la performance poétique se donne ainsi pour but de recréer, notamment par des moyens sensibles, un univers où existait une grande proximité entre hommes et dieux. Il cherche à provoquer la *kharis* qui réglait les rapports entre le monde visible et invisible⁴¹⁴. L'étroitesse du lien entre l'atmosphère de la performance et celle des scènes chantées pourrait

⁴¹² Sur ce thème voir BRIAND 2011.

⁴¹³ Fragment 347.

⁴¹⁴ C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre l'importance des Kharites dans la poésie lyrique. Comme le souligne Wheeler, les Kharites « ont alors rejoint les Muses en tant que déesses associées à la poésie et au chant » (WHEELER 2002 p.41, nous traduisons).

par exemple être une explication du fait que l'on trouve, de l'autre côté de la scène où est représenté un chanteur à la tenue particulièrement bariolée un duel de type homérique (figure 1b).

La parure « exprime et augmente »⁴¹⁵, mais on peut aller plus loin, comme le propose Lydie Bodiou. Selon elle, la parure contribue à un mode d'action⁴¹⁶. On voit que dans le cas des aèdes homériques, comme dans celui des chanteurs traditionnels *nuna*, ce mode d'action, quoique très différent, est lié aux puissances⁴¹⁷, il les rend visibles et suscite un univers visuel propre à accompagner le chant.

5.3.4 Des chants sans *kharis* : plaisir et fascination

Alors que les chants de Démodocos se caractérisent par la *kharis* qu'ils produisent à travers le lien social et religieux qu'ils suscitent, d'autres chants de l'*Odyssée* sont marqués par une absence de *kharis*. Il s'agit de chants qui obéissent à d'autres modalités que celles de la *kharis* : ils reposent d'une part sur le plaisir, *terpein*, et d'autre part sur la fascination ou subjugation, *thelgein*. L'analyse de ces chants, ceux de Phémios à Ithaque et le chant des Amours d'Arès et d'Aphrodite par Démodocos permettra de montrer quels sont les éléments manquants par rapport aux chants précédemment étudiés et de préciser ainsi le fonctionnement du chant poétique.

5.3.4.1 Le mauvais auditoire des prétendants

Au chant XXII, Ulysse menace de tuer Phémios. Nous avons vu qu'il sera épargné en raison de la puissance de son chant qui, seul, permettra de dire et de faire la royauté d'Ulysse. Le fait que celui-ci ait chanté pour les prétendants constitue-t-il une accusation suffisante contre lui ? Phémios a chanté pour un auditoire qui n'était pas qualifié pour rendre la performance efficace. Contrairement aux Phéaciens, les prétendants sont incapables de *kharis*. Au premier chant déjà, leur attitude est condamnée par Télémaque. Ils sont en tout premier lieu présentés comme écoutant Phémios et ne se souciant que du chant et de la cithare : τούτοισιν μὲν ταῦτα μέλει, κιθαρις καὶ ἀοιδή, // ῥεῖ', « eux ne se préoccupent que de cithare et de chant, c'est facile » (*Od.* I 161-162). Par ailleurs ce qui différencie l'auditoire d'Ithaque de celui de Schérie est que Phémios y est d'emblée présenté comme chantant sous

415 SIMMEL 2013 p.373.

416 BODIOU 2011 p.9.

417 Dans le cas des *Nunas*, ces parures peuvent notamment être interprétées comme des amulettes. Si je n'ai pas trouvé de sources textuelles ni iconographiques susceptibles de faire penser à la présence d'amulettes dans la parure de l'aède, il faut néanmoins rappeler que certains éléments décoratifs, notamment floraux, sont associés dans la céramique grecque à une scène de performance musicale ou poétique. Or Adeline Grand-Clément rappelle que ces éléments décoratifs « possèdent une fonction prophylactique ou apotropaïque » (GRAND-CLÉMENT 2011 p.474) et peuvent donc être rapprochés des amulettes.

la contrainte, Φημίω, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη, « Phémios qui chantait sous la contrainte des prétendants » (*Od.* I 154). Les prétendants ont deux types de réaction vis-à-vis des chants de Phémios : soit ils l'écoutent en silence, soit ils dansent en même temps. Le premier chant de Phémios est écouté par des prétendants qui gardent le silence (*Od.* I 325-327) :

τοῖσι δ' αἰδὸς ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῇ
 ἦατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε
 λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετεῖλατο Παιλλὰς Ἀθήνη.

Pour eux le célèbre aède chantait, et eux **en silence**,
 assis, l'écoutaient : il chantait le retour des Achéens,
 funeste, que depuis Troie Pallas Athéna avait réalisé.

L'explication du silence de l'auditoire est donnée par Pénélope. En effet quand celle-ci demande à Phémios de cesser de chanter, elle qualifie ses chants de *θελκτήρια*. Ce terme, déverbatif de *θέλγειν*, indique l'effet des chants : ceux qui l'entendent sont fascinés, médusés, stupéfiés. Leur capacité d'action est alors réduite voir annihilée. Cléo M. Carastro a bien montré que ce mode d'action relève de l'emprise et est caractéristique de certains dieux comme Athéna et Poséidon⁴¹⁸. Dans l'épopée, le chant qui produit le *thelgein* par excellence est celui des Sirènes⁴¹⁹. Walsh a étudié avec précision les effets du chant poétique, qu'il pense comme liés à la psychologie des auditeurs, comme l'indiquent les titres des deux premiers chapitres de son ouvrage *The Varieties of Enchantment* : « Truth and the Psychology of the Audience », respectivement sous-titrés « Homer » et « Hesiod ». Pour lui, la *thelxis*, comprise comme « the listener's unconsciousness of himself and his present situation »⁴²⁰, est un effet normal du chant. Cet « enchantement » qui peut être provoqué par d'autres situations que la performance poétique est dangereux pour ceux qui en font l'expérience car il conduit à la négligence⁴²¹. Or il ajoute que le chant, s'il n'est normalement pas périlleux même quand il enchante, peut conduire à des situations périlleuses⁴²². Le danger que provoque le chant, tient dans le fait qu'un chant poétique réussi provoque toujours de la

418 CARASTRO 2006, deuxième partie « La constellation de *thelgein* » p.63-159.

419 *Od.* XII 40, 44

420 WALSH 1984 p.14. Voir aussi la définition donnée par Pucci : « *thelgein* suppose une structure supplémentaire où le « plaisir » produit par la poésie contient en même temps une « perte de soi » » (PUCCI 1995 p.266).

421 Les exemples mentionnés par Walsh sont la séduction des prétendants par Pénélope (*Od.* XVIII 282), celle d'Ulysse par Calypso (*Od.* I 57), et celle de Clytemnestre par Égisthe (*Od.* III 264). Il s'agit dans tous les cas d'une séduction érotique.

422 WALSH 1984 p.15 : « As enchantment is dangerous in every other instance, it can be dangerous also when it comes from song [...] The death one suffers in hearing the Sirens' song exaggerates but also typifies the charmed state enjoyed by the human singer's audience »

thelxis et que celle-ci est potentiellement néfaste. Les limites de cette affirmation résident dans le fait que les épopées poétiques ne mentionnent jamais un chant qui provoque de la *thelxis* dont les effets ne soient pas dangereux. Le verbe *thelgein* n'a jamais de connotation positive dans l'épopée. En réalité la seule occasion où le chant aédique est placé sous le signe du *thelgein* dans les épopées homériques est le passage où Pénélope qualifie les chants de Phémios de *thelkteria*⁴²³. Or il ne fait aucun doute qu'il y ait dans cette accusation l'affirmation de la nocivité du chant de Phémios, de la part de Pénélope qui sait combien il est dangereux pour elle que soient chantés les retours des Achéens⁴²⁴. Ainsi le *thelgein* en tant que mode d'action met bien en péril celui qui y est soumis, y compris quand celui-ci s'exerce par l'intermédiaire d'un chant, mais tous les chants poétiques ne produisent pas de *thelgein*. Analysant le chant des Sirènes⁴²⁵ qui produit le *thelgein* et le rapprochant du chant de l'aède, Cléo Carastro a montré les différences entre ces deux types de chant, qui relèvent tous deux du *ligus*, et plus particulièrement entre le chant épique du banquet et le chant funéraire, l'un et l'autre chantés par l'aède en différentes occasions et que les Sirènes confondent en un chant meurtrier. Elle montre bien que le chant épique, s'il n'est jamais dénué d'effet, provoque une palette de réactions différentes, « de la réjouissance, *terpsis*, à un véritable effet médusant, *kēlēthmós* »⁴²⁶. Mais on ne peut considérer que toutes ces réactions sont du même ordre, comme le fait Halliwell qui inclut indifféremment sous la notion d'*ecstasy*, qu'il

423 Halliwell montre bien que dans ce passage les réactions successives des prétendants, de Pénélope et de Télémaque au chant de Phémios thématisent les réactions que différents auditoires peuvent avoir face à une performance poétique (HALLIWELL 2011 p.4).

424 Ainsi, si Sylvie Perceau, contre Walsh et Carastro, a raison de souligner qu'il s'agit de la seule occurrence des épopées où la sphère du *thelgein* est appliquée au chant d'un aède qui est en train d'avoir lieu, nous ne pensons pas que cette définition donnée par Pénélope soit à mettre sur le compte de son chagrin (« Dicté par la déception, le mot *θελκτήρια* porte donc tout le poids critique du chagrin de Pénélope et ne rend pas compte de la réalité du chant effectivement exécuté par l'aède » PERCEAU 2013 p.7) mais qu'elle désigne un des effets possibles du chant, ici actualisé par les positions respectives de la femme d'Ulysse et de ses prétendants vis-à-vis de ce chant. Dans cet article récent, Sylvie Perceau s'élève contre l'idée du ravissement poétique dans l'épopée homérique. C'est qu'elle comprend la *thelxis*, non comme une « constellation » regroupant « différents modes d'actions divins dont les effets sont redoutables pour les hommes : l'éblouissement, l'immobilisation, la perte de vigueur, l'oubli ou encore l'illusion » (CARASTRO 2006 p.215) mais comme un « plaisir de possession » (voir le titre de l'article : « Expérience esthétique et ravissement dans l'épopée homérique : plaisir d'admiration (*terpsis*) ou de possession (*thelxis*) ? »), la liant à l'envoûtement ou encore aux sortilèges. *Terpein* et *thelgein* ne s'opposent pas nécessairement, par exemple dans le cas du chant de Phémios. Faisant de la *terpsis* un plaisir de plénitude, elle lit la réponse de Télémaque à Pénélope comme une opposition entre *terpsis* et *thelxis*. Ce faisant, elle interprète les prétendants comme étant l'auditoire idéal du chant épique. Négligeant de prendre au sérieux le lien entre l'aède et les puissances divines, Perceau place l'envoûtement, le ravissement poétique du côté de la magie, à laquelle elle oppose une figure de l'aède en tant qu'artiste qui ne peut correspondre à l'aède homérique qui affirme avec force son lien avec la Muse. De plus, elle n'analyse que partiellement le passage, sur lequel nous reviendrons, où Eumée compare l'effet des paroles d'Ulysse à l'effet provoqué par le chant d'un aède, tous deux placés sous le signe du *thelgein* (*Od.* XVII 518-521). Elle néglige en effet la comparaison, suivant sans doute Bérard qui l'athétise pour des raisons selon nous peu convaincantes (pour lui, Eumée ne peut parler de « manoir », *ἐν μεγάροισι*, puisqu'il vit dans une étable, mais rien n'empêche ici qu'il parle du manoir d'Ulysse où il a entendu chanter des aèdes, et notamment Phémios).

425 Sur la question du chant des Sirènes voir CARASTRO 2006 p.101-140, PUCCI 1998, VERNANT 2007 p.1405-1407.

426 CARASTRO 2006 p.139.

prend comme pierre de touche de son enquête, aussi bien la sphère du *terpein* que celle du *thelgein*⁴²⁷.

Ainsi, loin de partager la *kharis*, les prétendants sont subjugués par le chant de Phémios qui leur présente le retour des Achéens et, potentiellement, la mort d'Ulysse⁴²⁸. De même qu'Ulysse qui entend chanter ses propres exploits par les Sirènes, les prétendants sont concernés par le chant de l'aède. La vérité de son chant a des conséquences pour eux : si Ulysse est mort, Pénélope doit se remarier. C'est ce qui explique cette attitude des prétendants, insupportable pour Pénélope. La preuve qu'ils ne sont pas dans une attitude de partage du plaisir et de lien avec les dieux est que le chant, une fois interrompu par Pénélope, peut ensuite reprendre, après tous les cris des prétendants⁴²⁹, contrairement au chant de Démodocos qui avait dû être interrompu par les pleurs d'Ulysse. Phémios reprend son chant, accompagné par des danses (*Od.* I 421-424) :

οἱ δ' εἰς ὄρχηστὺν τε καὶ ἡμερόεσσιν ἀοιδῆν
 τρεψάμενοι **τέρποντο**, μένον δ' ἐπὶ ἔσπερον ἐλθεῖν.
 τοῖσι δὲ **τερπομένοισι** μέλας ἐπὶ ἔσπερος ἦλθε.
 δὴ τότε κακκείοντες ἔβαν οἰκόνδε ἕκαστος.

Eux, à la danse et au chant agréable,
 ils s'occupaient et **se réjouissaient**, en attendant que le soir vienne
 Et, alors qu'ils **se réjouissaient**, le soir vint sur eux, noir.
 Alors chacun rentra chez lui pour se coucher.

Après avoir écouté le premier chant en silence, les autres chants ne sont pour les prétendants qu'une réjouissance de plus, de l'ordre de la *terpsis* et qui sert à accompagner le banquet⁴³⁰. D'autre part, une fois le soir venu, la performance se termine et les prétendants rentrent chez eux : contrairement à ce qui se passe chez les Phéaciens, aucune libation ni offrande aux dieux ne vient clore la performance poétique et l'épisode de partage de *kharis*⁴³¹.

Cette absence de *kharis* est soulignée par Pénélope elle-même lorsqu'elle apprend du héraut Médon le complot des prétendants contre Télémaque (*Od.* IV 694-5) :

427 HALLIWELL 2011.

428 Comme Télémaque et contrairement à Pénélope qui est une « lectrice sobre », les prétendants sont considérés par Pucci comme des lecteurs « ivres » (PUCCI 1995 p.269-287).

429 *Od.* I 365.

430 SEGAL 1994 p.128.

431 Alors même qu'il y a, à Ithaque, des scènes d'offrandes aux dieux (*Od.* XVIII 425-427) mais jamais à l'occasion de performances poétiques.

ἀλλ' ὁ μὲν ὑμέτερος θυμὸς καὶ ἀεικέα ἔργα
φαίνεται, οὐδέ τις ἔστι χάρις μετόπισθ' ἐνεργέων.

Mais votre cœur et vos actes sont honteux,
manifestement ; et il n'y a aucune *kharis* qui réponde ensuite aux bienfaits.

Ainsi les prétendants ne sont pas un auditoire approprié à la réussite de la performance épique. Il faut pour cela un auditoire disponible, prêt à entretenir le contact avec la divinité mais sans qu'il ait une implication personnelle avec le thème du chant. C'est la raison pour laquelle les Phéaciens peuvent davantage être considérés comme l'auditoire idéal de la performance épique, même si le caractère exceptionnel de leur société les distingue de l'auditoire réel.

Comme l'a souligné Goldhill, reprenant les analyses de Walsh, l'*Odyssee* présente une grande variété de situations poétiques, avec des auditoires variés : « Walsh does point towards an important sense of differing paradigms for the poetic exchange: Odysseus, as an audience engaged to the point of a powerful overflow of emotion and as a tale-teller who is always personally involved in the (first-person) story he tells, offers a different model from his hosts. It is also in the contrasting responses of audiences and performers, differing paradigms of poetic truth, that the *Odyssey* develops (its representation of) the exchange of poetic performance »⁴³². Les prétendants ne sont pas capables d'un véritable échange et Ulysse, Pénélope et Télémaque sont trop impliqués pour représenter ce que Walsh considère comme « l'auditoire traditionnel ». Cette palette de réactions aux performances poétiques permet de montrer l'importance de l'auditoire, qui n'est pas qu'un ensemble de spectateurs passifs, pour l'établissement d'un chant plein de *kharis*. La contrainte qu'exercent les prétendants à l'égard de Phémios est incompatible avec la réussite du chant. Françoise Frontisi a bien montré que le lien étroit qui unit l'aède à son auditoire est symbolisé dans l'*Iliade*, dans la scène où Achille chante auprès de Patrocle (*Il. IX 186-195*) : « En projetant sur l'image idéale du couple que forment Achille et Patrocle la relation qui l'unit à son public, l'aède renforce le contact avec son auditoire, lui suggère un modèle d'écoute similaire à l'attitude de Patrocle ». Ce modèle est défini selon elle comme un « rapport de subordination et d'allégeance »⁴³³. Françoise Frontisi néglige certes la dimension collaborative du rapport entre l'aède et son auditoire, ici marquée par une possible

432 GOLDHILL 1991 p.56.

433 FRONTISI 1986a p.12.

intervention de Patrocle « à chaque fois que l'Éacide arrête de chanter »⁴³⁴, mais souligne à juste titre le rôle crucial de l'auditoire dans la performance.

5.3.4.2 Les Amours d'Arès et Aphrodite

La deuxième performance se distingue en plusieurs aspects des deux autres chants de Démodocos. Tout d'abord elle n'a pas lieu dans le palais mais à l'extérieur, sur la place publique après des épreuves sportives et semble accompagnée de danses. En effet Démodocos, à qui l'aède vient d'apporter son instrument vient se placer au milieu des danseurs, dans cette position centrale dont nous avons montré l'importance (*Od.* VIII 262-265) :

ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι
 πρωθήβαι ἴσταντο, δαήμενες ὀρχηθμοῖο,
 πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῶ.

Et lui, ensuite, vint au milieu, et autour de lui des jeunes gens
 dans leur prime jeunesse se tenaient, experts à la danse,
 ils frappaient des pieds en une danse divine. Et Ulysse,
 admirait le scintillement de leurs pieds, et s'étonnait en son cœur.

L'enchaînement entre la scène de danse et le chant de Démodocos se fait de telle manière qu'il est difficile de déterminer si la performance poétique succède immédiatement aux danses ou si elle leur est concomitante⁴³⁵ (*Od.* VIII 266-267) :

αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν αἰεῖδεν
 ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης

Et lui avec sa lyre se mit à chanter un beau chant
 sur les amours d'Arès et d'Aphrodite à la belle couronne.

434 *Il.* IX 191. Que fait Patrocle à chaque interruption d'Achille ? Les interprétations sont diverses et portent notamment sur un possible de chant de Patrocle. On aurait alors un exemple de chants amébés (HAINSWORTH 1993 *ad loc.*).

435 Pour Pucci, qui suit PAGLIARO 1953 p.10, Démodocos chante successivement deux types de chants différents, l'un destiné à accompagner les danseurs et l'autre à être écouté (PUCCI 1995 p.296). Au contraire Marg considère que tout le chant de Démodocos est accompagné par des danses (MARG 1971 p.16). Shapiro rappelle que sont souvent représentés sur les vases attiques des joueurs de flûte accompagnant des performances sportives (SHAPIRO 1992 p.56).

L'adverbe *αὐτὰρ* présent en deux occurrences dans ces quelques vers ne permet pas de préciser s'il s'agit d'une succession d'événements ou d'une simultanéité. En effet, Denniston distingue trois sens de *αὐτὰρ* dont seul le second convient à notre passage⁴³⁶, celui d'une progression, mais dans le cas du premier *αὐτὰρ* il est évident qu'Ulysse admire les danseurs pendant qu'ils dansent et non pas après qu'ils ont dansé. De plus, après le chant Alkinoos propose un autre type de performance dansée, un duo exécuté par ses fils (*Od.* VIII 370-371). Le verbe qui marque le début du chant, *ἀναβάλλω*, est utilisé également pour les chants de Phémios (*Od.* I 155, XVII 262)⁴³⁷. Démodocos choisit ce chant, sans qu'aucune requête particulière ne lui soit faite, et surtout, contrairement aux autres chants, aucun lien avec la Muse n'est ici mentionné⁴³⁸. Il faut d'autre part remarquer que ce chant est le seul à être cité *in extenso*. Enfin, son thème n'est pas épique comme celui des autres chants mais exclusivement divin et a été interprété sous la catégorie du burlesque⁴³⁹. C'est la raison pour laquelle Ulysse, qui n'a aucune implication dans le chant, contrairement aux deux autres peut en jouir de la même manière que le font les Phéaciens. Le thème en est en effet uniquement olympien alors que les deux autres chantent les héros de la guerre de Troie. Il s'agit donc d'un chant qui ne correspond pas aux épopées réelles qui nous sont parvenues, tandis que le premier et le troisième chant peuvent être perçus comme des *Iliades* odysseennes. Cette différence entre les chants est soulignée notamment par Pietro Pucci qui, dans une perspective de « lectures intertextuelles de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* »⁴⁴⁰ met en évidence la proximité entre les thèmes des premier et troisième chants et l'*Iliade*, le poète ayant selon lui l'ambition de montrer, à travers les performances de l'*Odyssée* comment on doit « lire » et comprendre l'*Iliade*. Il ne développe toutefois pas les motifs propres à ce deuxième chant qui semble plutôt du côté du « divertissement »⁴⁴¹, si ce n'est de souligner les différences avec les chants qui développent des thèmes proprement iliadiques. Pour Nagy, les thèmes des premier et troisième chant ne sont pas à proprement parler iliadiques mais bien épiques, tandis que les Amours d'Arès et d'Aphrodite sont à comprendre comme un proème hymnique dans un contexte de type agonistique, en lien étroit avec les compétitions sportives, dans un contexte proche de celui dans lequel est mis en scène le chœur des Déliades dans l'*Hymne homérique à Apollon*. Contrairement aux chants sur Troie, son thème a pour Ulysse une autre pertinence, tournée cette fois vers le présent et

436 « (1) Strongly adversative [...] (2) Weakly adversative, or purely pregressive [...] (3) Apodotic » DENNISTON 1978 p.55.

437 Sur ce verbe voir n.211.

438 PUCCI 1995 p.296 : « L'évocation appuyée des Muses aux vers 72 ss. et 477 ss. du chant VIII et l'absence de toute mention des Muses aux vers 266 ss. doivent être qualifiées de *marquées*. ».

439 Comme le rappelle BURKERT 1960 p.132.

440 Il s'agit du sous-titre de PUCCI 1995.

441 PUCCI 1995 p.296.

même vers le futur, puisqu'il s'agit de la question de l'adultère⁴⁴². Nagy comme Burkert⁴⁴³ voient dans ce chant à thème olympien non pas une innovation de Démodocos mais plutôt un trait archaïsant⁴⁴⁴. Ainsi ce chant des Amours d'Arès et Aphrodite ne peut éclairer la performance épique qu'en creux⁴⁴⁵, pour ce qu'il n'est pas : il n'est pas un chant inspiré, ne provoque pas la *kharis* et ne chante pas d'exploits humains. Selon nous la question du thème est essentielle : ce que ne chante pas ici Démodocos, ce sont les hommes. Quand l'aède chante seulement les dieux, les hommes sont divertis, ressentent du plaisir mais pas de *kharis*. Ce chant qui ne nécessite pas un contact avec les instances divines est seulement plaisant et divertissant (*Od.* VIII 368-369) :

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι
 Φαίηκες δολιχῆρετμοι, ναυσίκλυτοι ἄνδρες.

Voilà ce que chantait l'illustre aède, et Ulysse

se réjouissait en son esprit en l'écoutant, et aussi tous les autres,
 les Phéaciens aux longues rames, hommes de mer fameux.

Si le plaisir est ici partagé, marquant que l'auditoire serait en mesure de participer à la *kharis*, le thème ne le permet pas, comme le souligne, peut-être, l'union qui est présentée entre Héphaïstos et Aphrodite, thème certes ancien⁴⁴⁶, mais qui entre en concurrence avec l'*Iliade* où l'épouse d'Héphaïstos est la déesse Kharis (*Il.* XVIII 382-383). Dans la deuxième performance de Démodocos, on trouve bien Aphrodite et la *Philotès*, mais point de *Kharis*. Le poète affirme ici l'importance du thème du chant. Seul un chant où dieux et hommes sont liés, entrent en contact de différentes manières permet aux auditeurs d'entrer effectivement en contact avec les instances divines.

442 NAGY 2010 p.90-91.

443 BURKERT 1960.

444 NAGY 2010 p.86-91.

445 Comme le soulignent ALLEN ET AL. 1980 p.lxxxvii-lxxxiii le chant des Amours d'Arès et d'Aphrodite n'est pas sans rappeler certains hymnes homériques qui prennent pour sujet un ou plusieurs épisodes de la vie d'un dieu comme l'Hymne à Hermès ou celui à Aphrodite. Mais puisque l'invocation initiale, l'envoi final et toute adresse directe au dieu en sont absents, le chant de Démodocos ne peut produire le même effet rituel, reposant comme nous l'avons vu, à la suite de Day notamment, sur le partage de *kharis*, qu'un hymne réel.

446 BURKERT 1960.

5.3.4.3 Le récit d'Ulysse est-il un chant ?

Tout comme le deuxième chant à Schérié, il convient de remarquer que les récits d'Ulysse ne charment pas les auditeurs, plus précisément, ne provoquent chez eux aucune *kharis* : les auditeurs sont surpris, ils demeurent en silence : ὡς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο **σιωπῆ** // κληθημῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιόεντα, « ainsi parla-t-il, et tous alors se taisaient et restaient **en silence**, ils étaient pris par cet enchantement, dans l'ombre du palais ». Il s'agit de la réaction des Phéaciens lorsqu'Ulysse fait une pause dans son récit (*Od.* XI 333-334), et à la fin de ce récit (*Od.* XIII 1-2). Le premier vers, qui exprime de manière redondante le silence des auditeurs, se retrouve à de nombreuses reprises dans l'*Iliade*⁴⁴⁷ et dans l'*Odyssée* notamment quand Ulysse adresse sa supplication à Arète (*Od.* VII 154), quand il commence à se présenter aux Phéaciens (*Od.* VIII 234). On la retrouve également lorsque Antinoos enjoint aux prétendants de tuer Télémaque sans attendre (*Od.* XIII 393) et quand Télémaque menace les prétendants de mettre un terme à leurs exactions (*Od.* XX 320). Dans l'*Iliade* également le vers apparaît à la fin d'un discours tenu par un homme, dans un contexte qui n'est pas nécessairement poétique mais où le locuteur fait preuve d'une éloquence particulière qui suscite l'étonnement chez les auditeurs et provoque leur adhésion⁴⁴⁸. Mais il faut également souligner que l'adverbe *σιωπῆ* est également utilisé pour décrire la réaction des prétendants au récit de Phémios (*Od.* I 152). En revanche le deuxième vers n'apparaît que dans les deux occurrences mentionnées ci-dessus où est décrite la réaction des Phéaciens au récit d'Ulysse. Le terme *κληθημός*, pose problème dans la mesure où on le trouve uniquement dans ces deux passages. Heubeck le glose ainsi : « the spellbound silence produced by a tale well told »⁴⁴⁹. Dérivé du verbe *κηλέω*, il désigne l'idée de fascination⁴⁵⁰, de charme, d'enchantement « avec des chants ou des paroles »⁴⁵¹. Le verbe est également utilisé pour désigner le chant des Sirènes, non pas dans l'*Odyssée*, puisqu'il n'apparaît pas chez Homère⁴⁵². Le nom *κληθημός* est glosé par les Anciens soit comme *θέλιξις*⁴⁵³, terme absent de la littérature archaïque et dont Führer considère qu'il est le supplétif⁴⁵⁴, soit comme *τέρψις*⁴⁵⁵. On mesure ainsi la faible distance qui existe entre ces deux notions que nous avons distinguées plus haut. Le silence des auditeurs tout comme la seule autre occurrence de ce

447 *Il.* III 95 (Hector propose le duel aux Troyens), VII 92 (Hector évoque devant les Troyens l'inscription sur la tombe de l'homme qu'il aura tué), VII 398 (Idée annonce aux Achéens que Paris accepte de rendre les trésors de Ménélas mais pas Hélène),

448 *Il.* VII 398, VIII 28, IX 29, 430, 693, X 218, 313, XXIII 676.

449 HEUBECK 1989 ad. XI 234.

450 *Lfgre* s.v. *κληθημός*.

451 *DELG* s.v. *κηλέω*.

452 Voir par exemple, Aristote, *Éthique à Eudème*, 123ob.35.

453 Aelius Herodien, *Schematismi Homerici* (87, 41), Eustathe, Hésychius, scholie *BV* à *Od.* XI 334.

454 *Lfgre* s.v. *κληθημός*.

455 Apollonius, *Lexikon Homericum*. La *Suda* donne pour traduction ἀπάτη.

terme dans la littérature grecque tendent à faire pencher l'interprétation du côté de la *θέλξις*⁴⁵⁶. On le trouve chez Apollonios de Rhodes quand Orphée, pour éviter une querelle entre Idmon et Idas se met à chanter (*Argonautiques* I 514-515) :

πάντες ὁμῶς ὀρθοῖσιν ἐπ' οὖασιν ἡρεμέοντες
κηληθμῶ· τοῖόν σφιν ἐνέλλιπε θελκτὸν ἀοιδῆς.

Tous pareillement tendaient l'oreille en silence,
enchantés, ainsi les avait laissés le ravissement du chant.

Le passage suggère une forte proximité sémantique entre la sphère du *θέλγειν* et le *κηληθμός*. Le passage ne manque toutefois pas de poser problème du fait du terme *θέλκτὸν*, correction de Leubeck aux leçons, toutes problématiques, des manuscrits⁴⁵⁷. Cet effet paralysant du récit semble donc potentiellement lié au chant poétique, mais, tout comme la *θέλξις*, il ne lui est pas nécessairement exclusif.

Or c'est précisément du point de vue du *θέλγειν* qu'Ulysse est comparé à un aède par le porcher Eumée (*Od.* XVII 514-521) :

εἰ γὰρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί.
οἷ' ὃ γε μυθεῖται, **θέλγοιτό** κέ τοι φίλον ἦτορ.
τρεις γὰρ δὴ μιν νύκτας ἔχον, τρία δ' ἡματ' ἔρυξα
ἐν κλισίῃ. πρῶτον γὰρ ἔμ' ἴκετο νηὸς ἀποδράς.
ἀλλ' οὐ πω κακότητα διήνυσεν ἦν ἀγορεύων.
ὥς δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνήρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἔξ
αἰίδει δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὀππότ' αἰείδη.

Si seulement devant toi, maîtresse, les Achéens se taisaient.

Tout ce qu'il pourrait dire **stupéfierait** ton cœur

Car voici trois nuits que je l'héberge, trois jours que je retiens

⁴⁵⁶ C'est ainsi que le comprennent Walsh (WALSH 1984 p.14) comme Carastro. Selon Carastro, les deux termes appartiennent à la même « configuration » (CARASTRO 2006 p.13, p.87, p.138). Chantraine suggère une différence entre les deux termes sans en préciser le contenu : « L'idée contenue originellement dans ces mots doit être celle d'«enchantement» par des chants ou des formules (probablement autre notion que dans *θέλγω*) ». Il semble toutefois faire pencher *κηλέω* du côté de la tromperie (*DELG* s.v. *κηλέω*).

⁴⁵⁷ *θέλκτῶν* (E), *θέλκτων* (S,B), *θέλκτιν* (S, W), *θέλκτην* (Ω). D'autres corrections ont été proposées : *θέλκτρον* (Meineke), *θέλξιν* (Campbell).

dans ma cabane. D'abord il est venu , rescapé du naufrage de son bateau.
 Mais jamais par ses paroles, il n'a accompli de méchanceté.
 Comme quand un homme accueille un aède qui grâce aux dieux
 sait chanter des paroles désirables aux mortels,
 qui ressentent un désir insatiable de l'entendre quand il chante.

Si Ulysse est ici comparé à un poète c'est parce que comme celles du poète, ses paroles suscitent le désir d'en entendre toujours plus⁴⁵⁸. Cette subjugation qu'Ulysse a provoquée chez Eumée comme chez les Phéaciens donne à ses paroles une force de persuasion particulière. Alkinoos également avait comparé les talents d'Ulysse à ceux d'un aède (*Od.* XI 363-369) :

ὦ Ὀδυσσεῦ, τὸ μὲν οὐ τί σ' εἴσκομεν εἰσορόωντες,
 ἠπεροπῆά τ' ἔμεν καὶ ἐπὶ κλοπον, οἷά τε πολλοὺς
 βόσκει γαῖα μέλαινα πολυσπερέας ἀνθρώπους,
 ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο.
 σοὶ δ' ἔπι μὲν **μορφῇ** ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί.
 μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
 πάντων τ' Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

Ulysse, en te voyant, nous ne te considérons en rien
 trompeur ou charlatan, semblable à tous ceux
 que nourrit la terre noire, ces hommes, partout répandus,
 qui arrangent des mensonges avec lesquels on ne voit rien.
 Mais toi il y a de la **beauté** à tes mots, de la valeur dans tes pensées.
 Et ton histoire, tu l'as dite en la sachant, comme quand le fait un aède,
 les cruels malheurs de tous les Argiens, et les tiens propres.

Et le roi de demander au héros de continuer le récit de ses aventures, comme le décrit Eumée dans le passage précédemment cité. On remarque toutefois que là où on attendrait de la *kharis*, on trouve de la beauté, *μορφῇ*, terme qui n'est pas utilisé pour décrire le chant de l'aède⁴⁵⁹, ce dont Bérard ne tient pas compte dans sa traduction « Quel charme en tes

⁴⁵⁸ Un désir qui est aussi à rapprocher du sens érotique de *thelgein*, cf. RUSSO 1992 *ad loc.*

⁴⁵⁹ Le terme *μορφῇ* n'apparaît qu'en une seule autre occurrence dans la poésie archaïque, également associé avec le terme *ἔπος* (*Od.* VIII 170). Ulysse, qui vient d'être pris à partie par Euryale, lui dit que l'on ne peut trouver tous les charmes (*χαρίεντα*) chez un homme, et que celui qui est laid peut avoir de beaux discours. Sa description correspond à celle d'un homme plein d'éloquence et non d'un aède. Il oppose celui qui possède de belles paroles à celui qui est beau mais qui parle mal et donc ne possède pas de *kharis*. En

discours ! »⁴⁶⁰. Malgré la comparaison l'éloge d'Alkinoos suggère bien la différence entre l'art de l'aède et celui d'Ulysse. Contrairement à ce qu'affirme Walsh, ce n'est pas la beauté de ce que dit Ulysse qui atteste de sa vérité⁴⁶¹, mais plutôt le fait que ce qu'il dit est vrai, qu'il le connaît – précisément parce qu'il l'a vécu – confère à ses paroles une beauté particulière. C'est parce qu'il sait, *ἐπισταμένως*, comme l'aède, mais grâce à une source différente, qu'Alkinoos établit une telle comparaison.

Ces deux passages, ainsi que le fait que le héros assume la figure du narrateur pendant quatre chants, ont conduit nombre de savants à faire d'Ulysse la figure du poète ou plutôt d'un poète qui entrerait en concurrence avec Démodocos. Ainsi Andrew Ford refuse l'idée qu'Ulysse présenterait une contrepartie en prose à la performance chantée et en vers de Démodocos : il s'agit pour lui de deux performances poétiques qui s'affrontent⁴⁶². Pour Pietro Pucci Ulysse devient cette figure impossible d'« un poète qui se chante lui-même »⁴⁶³. C'est bien cette figure impossible qui, d'après Thalmann, figure le caractère exceptionnel du héros qu'est Ulysse, héros supérieur à Achille, en ce qu'il peut conjuguer exploits et paroles⁴⁶⁴. Thalmann souligne bien la différence qui existe entre Démodocos et Ulysse, puisque ce dernier n'est pas inspiré mais considère néanmoins que l'*Odyssee* représente Ulysse en poète et chante également la supériorité d'Ulysse sur Démodocos qu'il présente comme « limité » par rapport à Ulysse, justement parce qu'il a besoin d'être en contact avec la divinité. Ce caractère limité et limitant du contact avec les dieux est tout à fait discutable dans la mesure où Ulysse ne peut raconter que ce qu'il a vécu – même s'il est aussi un expert en mensonges – alors que l'aède raconte ce qu'il n'a pas vécu comme s'il l'avait vécu. Si Ulysse est capable de mensonges particulièrement vraisemblables et convaincants, il est aussi le seul capable d'attester la véridicité des chants de Démodocos. Enfin Goldhill dans *The poet's voice* désigne Ulysse comme « the poet hero » et souligne la conjonction qui existe dans l'*Odyssee* entre le héros et le poète⁴⁶⁵.

Mais que l'on ne s'y trompe pas, les récits d'Ulysse, s'ils subjuguent ceux qui les entendent, ne sont pas propres à inspirer de la *kharis*. Ulysse lui-même souligne que ces récits apporteront de la tristesse⁴⁶⁶. Et, au contraire, il n'est jamais dit qu'ils apportent de la

réalité l'un comme l'autre sont dépourvus de *kharis*. Une qualité humaine seule ne suffit pas à provoquer la *kharis*.

460 Voir aussi la traduction de Lattimore : « But the grace of words is upon you ».

461 WALSH 1984 p.6. C'est aussi l'opinion de MINCHIN 2001 p.218.

462 FORD 1994 p.iii.

463 PUCCI 1995 p.130. Voir également PUCCI 1998 chapitre 9 « Odysseus narrator » p.131-177.

464 THALMANN 1984 p.173-174.

465 GOLDHILL 1991 chapitre 1 « The poet hero : language and representation in the Odyssey » p.1-68. Voir également MOULTON 1977 p.145-153. Carroll Moulton consacre la dernière partie de son étude sur les comparaisons homériques au lien entre le poète et le héros : « Odysseus [...] is unmistakably identified with the poet and his craft » (MOULTON 1977 p.145).

466 *Od.* IX 13.

kharis. C'est que, à la différence du poète, et des aèdes de l'*Odyssee*, Ulysse n'est pas inspiré⁴⁶⁷. Son intervention ne commence pas « par le dieu » comme celle des aèdes. Il raconte les personnes et les lieux qu'il a vus, les événements qu'il a vécus, contrairement à Démodocos dont le talent, le don, réside justement dans le fait qu'il chante des événements comme s'il y avait assisté, sans y avoir assisté (*Od.* VIII 491). Parmi les « hommes d'aujourd'hui », expression que le poète de l'*Iliade* utilise à de nombreuses reprises pour désigner la réalité contemporaine de l'auditoire, en l'opposant, pour ce qui est de ses capacités, aux héros épiques, il n'y a plus d'Ulysse, personne qui puisse raconter des guerres épiques, des mondes lointains et extraordinaires, des rencontres avec les dieux. Seul un aède, un chanteur inspiré pourra rendre accessibles aux mortels le monde héroïque et la proximité avec les dieux qui y régnait. Ulysse, puisqu'il n'est pas un aède inspiré, peut bien surprendre son auditoire, lui plaire ou même le subjuguier, mais non pas provoquer la *kharis* comme le fait l'aède.

Il ne s'agit certes pas d'affirmer qu'Ulysse est incapable de susciter de la *kharis*, ni que seuls les aèdes ou les sculpteurs de statues en sont capables, mais bien que les récits d'Ulysse ne sont pas comparables, du point de vue de la *kharis* et du rapport aux dieux, aux chants des aèdes. Toutefois Alkinoos souligne bien qu'Ulysse peut tenir des paroles pleines de *kharis*, notamment lors des épreuves sportives (*Od.* VIII 235) :

ξείν', ἐπεὶ οὐκ ἀχάριστα μεθ' ἡμῖν ταῦτ' ἀγορεύεις

Étranger, puisque ce que tu dis ne manque pas de *kharis*⁴⁶⁸ envers nous...

Ainsi si Ulysse entre d'une certaine manière en concurrence avec Démodocos pour ce qui est du récit des événements, et en particulier des événements nouveaux, puisque, comme le dit Télémaque, ce sont ceux qui plaisent le plus à l'auditoire⁴⁶⁹, il ne peut avoir un chant inspiré. Seuls ceux qui entretiennent une relation avec la Muse et ont reçu d'elle un don particulier peuvent proposer un chant plein de *kharis*.

Après les récits d'Ulysse, Démodocos intervient une dernière fois (*Od.* XIII 27-28). Cette ultime performance est généralement passée inaperçue et est rarement analysée. Il

⁴⁶⁷ C'est sans doute également ce qui explique le fait qu'Ulysse, comme l'a soulignée Jenny Strauss-Clay (STRAUSS-CLAY 1986 p.8), ne mentionne pas d'interventions divines lorsqu'il conte ses aventures, si ce n'est sa propre rencontre avec Hermès, avant l'épisode de Circé (*Od.* X 277-307) ; en effet n'étant pas en lien aussi étroit avec les dieux que l'aède il n'a pas accès à cette connaissance.

⁴⁶⁸ L'adjectif ἀχάριστος apparaît également au chant XX de l'*Odyssee*, toujours pour désigner les actions d'Ulysse, mais sans être nié : rien n'est plus dépourvu de *kharis*, ἀχάριστερον, que le massacre des prétendants qui se prépare. Et pourtant ce massacre se fait avec l'assistance d'Athéna, mais pas dans le partage du plaisir. Cette absence de *kharis* de la part d'Ulysse ne fait que répondre à l'absence de *kharis* des prétendants.

⁴⁶⁹ *Od.* I 351-352.

semble en effet qu'il n'y ait rien à en dire, et en tout cas que le poète n'en dise rien et se contente de la mentionner en un vers. Il faut toutefois remarquer que cette performance précède immédiatement le départ d'Ulysse, et plus exactement, qu'elle a lieu lors du banquet précédent son départ, juste après le sacrifice. Il s'agit donc de renouveler et confirmer un lien avec les dieux qui avait été suspendu lors des récits d'Ulysse. Le chant de l'aède, tout comme le sacrifice, permet de convoquer de nouveau les instances divines et de s'assurer leur proximité avant l'entreprise aventureuse que constitue le départ d'Ulysse.

La fameuse comparaison de la fin du chant XXI a été lue comme venant couronner le parcours d'Ulysse en tant qu'homme d'action et de parole (*Od.* XXI 404-411) :

ὥς ἄρ' ἔφαν μνηστῆρες· ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
 αὐτίκ' ἐπεὶ μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη,
 ὥς δὲ ἄνῆρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ αἰοιδῆς
 ῥηϊδίως ἐτάνυσσε νέω περὶ κόλλοπι χορδῆν,
 ἄψαυ ἀμφοτέρωθεν εὖστρεφές ἔντερον οἴος,
 ὥς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
 δεξιτερῇ ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς·
 ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

Ainsi parlèrent les prétendants, mais Ulysse aux mille ruses
 aussitôt souleva le grand arc et regarda tout autour,
 comme quand un homme qui connaît la lyre et le chant
 avec aisance tend la corde neuve autour de la clé
 et attache des deux côtés le boyau de chèvre bien tordu,
 de même sans effort Ulysse tendit son grand arc.
 Et le prenant dans la main droite, il éprouva la corde.
 Celle-ci émit un beau son, comme le chant d'un rossignol.

Ce rapprochement entre l'arc et la lyre ne peut que rappeler la sphère apollinienne⁴⁷⁰. Mais à la différence d'Apollon, et même d'Achille, jamais Ulysse ne joue de lyre, et le son même produit par l'arc n'est pas celui de la lyre mais celui du rossignol⁴⁷¹. Ainsi la comparaison avec l'aède relève surtout du geste technique, exprimé par ἐπιστάμενος. Malgré la proximité suggérée à de nombreuses reprises dans l'*Odyssée* entre Ulysse et les aèdes, entre

⁴⁷⁰ DUMÉZIL 1982, MONBRUN 2007. Sur ce passage voir aussi THALMANN 1984 p.176, GOLDHILL 1991 p.66.

⁴⁷¹ On ne trouve qu'une seule autre mention du rossignol dans les épopées homériques : en *Od.* XXII 240 Athéna prend la forme d'un rossignol, ou est comparée à cet oiseau, selon les interprétations.

la sphère héroïque et la sphère poétique, le geste d'Ulysse et le son de l'arc n'est nullement comparé à un chant aédique inspiré, mais à un savoir-faire d'une part et à un son produit par un oiseau d'autre part.

Les différents chants et récits que le poète propose en contrepoint des chants inspirés de Démodocos permettent de souligner que la performance poétique réussie nécessite la réunion de trois éléments : un professionnel du chant lié aux instances divines qui l'inspire, un auditoire capable de prêter une attention toute particulière au chant et un thème qui unit personnages humains et divins, ou, plus exactement, agents humains et divins dans une même action.

5.4 Performance et reperformance : être un homme d'aujourd'hui et agir en héros

Dans l'*Iliade* et l'*Odyssee*, le héros épique est présenté comme celui qui, par ses actions, entre en contact avec les dieux et peut être comparé à eux. Ulysse est en relation directe avec les dieux et surtout avec Athéna mais cette relation passe par ses actions, ses hauts faits, et même ses errances, non par ses récits. Les récits d'Ulysse et la différence entre sa pratique et celle des aèdes permettent de saisir les différents modes de contact avec le divin que le texte met en scène. Alors que le héros, en de nombreuses péripéties, est en contact avec les dieux, ce n'est pas le cas des Phéaciens, qui pratiquent libations, sacrifices et surtout performances poétiques pour instaurer un lien avec le divin.

Tandis que de nombreux chercheurs ont exploré une piste qui les conduisait à se demander en quoi Ulysse ressemblait à un aède, Michel Briand suggère une piste inverse : en quoi l'aède peut-il ressembler à un héros : « L'aède est doté de traits analogues aux héros dont il chante les exploits et les discours : polytopie, complémentarité et dynamisme des organes liés à l'impression, la pensée, les sentiments, la prise de décision, le mouvement, l'action, l'expression et la parole ; perméabilité du corps et de l'esprit, indissociables, soumis aux influences extérieures, issues surtout des dieux, de la nature, et du groupe social, et non constitués en entités homogènes et harmonieuses, mais d'autant plus divisés et polyphoniques que l'épopée représente des héros confrontés aux malheurs de la guerre ou de la dépossession de soi par le destin »⁴⁷². Si les caractéristiques pointées par Michel Briand peuvent manquer de pertinence, notamment en ce que la description des « organes » ou

⁴⁷² BRIAND 2000 p.135. En revanche son interprétation de l'inspiration poétique quelques pages plus loin qui insiste sur la passivité et la soumission du poète, le fait qu'il est « dépossédé de sa raison » ne correspond absolument pas à ce qui est décrit dans les poèmes homériques et relève plutôt de la théorie platonicienne de l'inspiration poétique (p.144).

des « influences extérieures » n'est pas propre aux héros et aux aèdes mais caractérise tous les personnages des épopées homériques, il est néanmoins intéressant de rapprocher ces deux figures pour éclairer celle de l'aède. Alors que l'*Odyssee* se présente comme un laboratoire où aèdes et héros appartiendraient à la même génération et pourraient se rencontrer et s'écouter mutuellement⁴⁷³ – tout en soulignant, à travers la réaction d'Ulysse, qu'il s'agit en fait d'une impossibilité – les poètes épiques sont caractérisés par leur distance vis-à-vis de la génération héroïque. Cette distance est soulignée notamment dans l'*Iliade* qui insiste sur l'éloignement temporel du sujet héroïque avec l'expression « les hommes d'aujourd'hui ». Toutefois, par sa proximité avec les dieux, l'aède fait partie de ceux qui se rapprochent le plus des héros. Puisqu'Ulysse ne peut plus raconter ses errances, l'aède prend le relais et se fait le successeur du héros. Mais il y a plus. Il confère également à son public un rôle particulier. Selon Lilian Doherty qui a analysé les performances poétiques de l'*Odyssee* à l'aide des notions d'auditoire interne et d'auditoire idéal⁴⁷⁴, le brouillage entre la figure du poète et celle d'Ulysse conduit à un brouillage du même genre entre l'auditoire interne, constitué par les Phéaciens et l'auditoire externe, c'est-à-dire le public réel qui assiste à une performance de l'*Odyssee*. Elle en déduit que les Phéaciens sont constitués comme l'auditoire idéal de l'épopée, vers lequel doit tendre l'auditoire réel. Ainsi le public d'une performance poétique serait rapproché du public de l'épopée. Plus exactement, la performance poétique permettrait à l'auditoire de faire l'expérience d'un auditoire de l'époque héroïque⁴⁷⁵. Mais, outre le fait que cette expérience ne vaudrait que dans le cas d'une performance de l'*Odyssee*, qui met en scène un auditoire interne, et non pour toute performance épique, une telle analyse peut être développée si l'on considère le rôle accordé à l'auditoire dans la performance. Le public n'a qu'une fonction passive : il est en effet responsable de la réussite de la performance poétique en ce qu'il est garant de l'établissement d'un lien, fondé sur la *kharis*, avec les dieux. La notion de *reenactment*, très largement utilisée pour rendre compte des performances homériques⁴⁷⁶, a été reprise plus récemment par Day pour rendre compte d'un contexte dans lequel la *kharis* permet le contact entre hommes et dieux⁴⁷⁷. La

473 FORD 1994 p.120 : « in this imaginary land, at the very end of the Trojan tale, Homer imagines an epic poet so early in time that he can meet one of the subjects of his song »

474 DOHERTY 1995, DOHERTY 2001.

475 Voir aussi FORD 1992 p.128 : « In blending his own telling with that of the hero, the poet transports his audience away from whatever festival they may be attending, from whatever princely hall or tavern where they may be sitting, to become the heroic audience itself », et SCODEL 2002 p.31 : « When the singer of tales performs, singer and audience consciously participate in a traditional form. They are fully aware that by listening and performing, they are doing as people have done before them, re-enacting the mode of performance, the formulaic technique, some of the formulae themselves, and (at least in large part) the content of the tales. This consciousness of participation on a chain of transmission is crucial to the authority of the song ».

476 NAGY 1990, NAGY 2000, NAGY 2013, FORD 1992, BAKKER 2005.

477 Le sous-titre de son livre « Representation and Reperformance » insiste sur cette idée. « Past, present, and future occasions of *charis* filled contact [...] are merged : *charis* exists now, and it is the *charis* that

performance épique apparaît comme le moment par excellence du *reenactment* dans la société grecque archaïque. On peut la penser comme le lieu où une certaine *kharis* pourrait être réactivée, qui entretiendrait le lien entre hommes et dieux. Or ce lien avec les dieux caractérise les héros épiques et définit la structure de l'action héroïque comme reposant sur une collaboration entre hommes et dieux. Du point de vue du polythéisme, ce qui caractérise le plus le monde héroïque est la proximité où y sont les hommes et les dieux. Cette proximité est affirmée et illustrée dans un très grand nombre de scènes de l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Dans le même temps, néanmoins, la perte de cette proximité avec les dieux est également thématiquée dans l'épopée. On pense notamment aux scènes où les dieux – Zeus dans l'*Iliade*, Poséidon dans l'*Odyssée*⁴⁷⁸ – partent pour un moment partager le banquet aux Éthiopiens, ce qu'ils ne font déjà plus avec les hommes de l'épopée. Ainsi, la performance poétique se présente comme l'occasion dans laquelle un certain type de relations entre hommes et dieux peut faire l'objet d'un *reenactment*. Placé par l'aède dans une situation de coagentivité avec les dieux, l'auditoire fait l'expérience de l'action épique. La performance ne se présente pas tant comme un spectacle que comme une action dotée d'une structure propre. La dimension rituelle de l'épopée se manifeste de cette manière. La performance poétique est pensée sur le modèle de l'action épique, qui ne peut avoir lieu que grâce à la collaboration d'agents humains et divins. À une époque où les actions humaines ordinaires sont dépourvues de cette coagentivité, celle-ci se limitant désormais à des pratiques particulières comme la divination, le poète présente son activité comme le lieu d'une élaboration commune entre hommes et dieux qui inclut l'ensemble de la communauté impliquée dans cette co-construction du réel. C'est en ce sens que la performance épique est une expérience religieuse.

existed before and will again in every encounter with the dedication and in the dedicator's future offerings » (DAY 2010 p.233).
⁴⁷⁸ *Il.* I 423-425, *Od.* I 22-26.

Mettre en avant la dimension performative de l'épopée et le contexte rituel qui est le sien a permis d'envisager les poèmes homériques comme des expériences religieuses. Une approche anthropologique sensible aux particularités du matériau poétique a montré que l'épopée repose sur le lien qu'elle instaure entre hommes et dieux. L'efficacité rituelle des performances épiques tient en ce qu'elles se présentent comme l'occasion pour différents agents – dieux, héros, aède, auditeurs – d'entrer en relation, construisant un réseau d'agentivité complexe entre le visible et l'invisible.

Nous avons montré qu'en chantant les dieux et les hommes, l'épopée fait bien plus que dépeindre une réalité héroïque passée. *L'Iliade* et *l'Odyssée* ne cherchent jamais à représenter les dieux mais à manifester, par la langue et la grammaire qui leur sont propres, les effets de leur présence tels que les hommes peuvent la ressentir. Alors que les interventions des dieux dans la sphère humaine peuvent prendre une très grande variété de formes et répondent à des motivations diverses, en revanche les effets provoqués par les dieux, qu'ils se fassent connaître en personne, sous la forme d'un coup de tonnerre, ou qu'ils agissent sur les capacités des héros, relèvent d'une gamme assez limitée de réactions et sensations : étonnement et paralysie, sollicitation exceptionnelle des sens, notamment de la vue et de l'ouïe. Cette atmosphère sensorielle mise en valeur dans la narration entre en écho avec celle de la performance elle-même, où le son mélodieux est accompagné de tissus chamarrés et peut-être d'odeurs agréables. D'autre part, le monde héroïque est l'occasion d'explorer non seulement la manière dont les hommes font l'expérience des dieux mais aussi celle dont les dieux font l'expérience des hommes. Car les Immortels sont confrontés à la mortalité et à la perte. Ils sont aussi confrontés à leur propre puissance : quand Zeus est exposé aux effets du ruban d'Aphrodite, c'est à un mode d'action semblable à celui que les dieux exercent sur les hommes qu'il est soumis. De même, les dieux rencontrent des situations où un héros ne réagit pas à la semonce d'un coup de tonnerre ou discute du bien-fondé de suivre un présage. Ils doivent ainsi faire face à des réactions humaines parfois tout aussi imprévisibles que leurs propres décisions.

C'est en ce sens que l'épopée est comme un laboratoire où les variations de formules et de thèmes ne relèvent pas de l'art de la *variatio* mais d'expérimentations sur le polythéisme, qui montrent la précision de l'ajustement des relations entre hommes et dieux. Que l'on utilise une épithète non appropriée, que l'on confonde beauté et *kharis*, que l'un des

auditeurs doive faire une libation plutôt que d'entrer en contact avec la divinité par l'intermédiaire du chant, et tout l'équilibre de la relation entre hommes et dieux est menacé. Alors que la parole du devin peut être discutée et remise en cause au sein même de l'épopée, le poète se présente comme celui qui maîtrise parfaitement les conditions rituelles nécessaires à l'instauration d'un contact, sans toutefois jamais présenter son discours comme prescripteur.

C'est en effet l'action et non la prescription ou la communication qui est présentée comme centrale. Le héros épique est aux prises avec les dieux, il est confronté à eux en ce que son intentionnalité ne saurait se réaliser sans prendre en compte celle des dieux. Le modèle de la coagentivité apparaît ainsi comme déterminant dans la présentation des relations entre agents visibles et invisibles. Les uns comme les autres sont tout à fait conscients de l'existence d'autres agents, au nombre desquels le destin, avec lesquels ils doivent composer. Contrairement à ce que l'on a souvent voulu lui faire dire, l'épopée présente comme problématique le lien entre agentivité humaine et agentivité divine.

L'aède présente cette collaboration entre différents agents comme constitutive des actions épiques et propose à son auditoire de participer à son tour à une action partagée. L'élément nécessaire est alors l'instauration d'un lien inaugural, au tout début de l'épopée. En convoquant la Muse et en la présentifiant, le poète fait participer son auditoire à une expérience d'ordre religieux. La parole poétique, comme la parole divinatoire, est ainsi à comprendre comme garante d'un lien avec l'invisible. Toutes deux sont également le moyen pour les dieux d'entrer en contact avec les hommes et d'inscrire dans la réalité humaine leurs propres décisions. C'est quand la crise menace que le rôle de l'aède et du devin peut être remis en question mais aussi se montrer particulièrement efficace. Cependant, ni l'un ni l'autre n'agissent seuls, ils sont confrontés à ceux qui les écoutent, qui doivent eux aussi devenir des collaborateurs. Si les poètes lyriques ont pu se présenter comme des ἀγαματοποιοί¹, l'épopée homérique également est à comprendre comme un ἄγαλμα, un objet qui fait circuler la χάρις entre hommes et dieux et rend sensible l'établissement de ce lien. L'ἄγαλμα qu'est l'épopée ne préexiste pas à sa performance, il se constitue avec elle et laisse voir les moyens par lesquels il se construit.

Ce parcours visant à éclairer notre compréhension des épopées homériques en tant que pratique religieuse en Grèce ancienne s'est construit à partir d'un questionnement comparatiste dans la lignée des travaux du Centre Louis Gernet de recherches comparées sur les sociétés anciennes, poursuivis dans le cadre du PRI « Pratiquer le comparatisme ». C'est,

1 FORD 2002 p.155.

pour reprendre l'expression de Matéi Candea, un « comparatisme latéral »² qui a guidé notre réflexion. À l'issue de ce parcours, ce ne sont pas tant des objets ponctuels ou des pratiques particulières qui s'offrent à la comparaison, mais surtout les relations s'établissant entre le visible et l'invisible, dans le cadre de la production d'un événement rituel poétique. *L'Iliade* et *l'Odyssée* se présentent en effet comme des événements qui permettent à l'auditoire de faire l'expérience d'une proximité avec les dieux. Par l'appel initial aux Muses, qui assure l'instauration d'un chemin rituel, les instances sont rendues présentes aux hommes. Ceux-ci sont invités à investir leur rôle dans la circulation de la *kharis* sur lequel repose la réussite de la performance. C'est ainsi que l'épopée présente une équivalence structurelle entre le temps héroïque et le temps de la performance.

Alors que le sacrifice est souvent pensé comme l'élément indispensable à l'établissement d'une communauté en Grèce ancienne, où le lien entre hommes et dieux vient sanctionner les relations sociales, on peut penser l'épopée comme un autre moment qui fonde et réactive la dimension religieuse de la vie en commun. Nicole Loraux a montré l'importance de l'oraison funèbre dans l'institution de la communauté politique³. Or, dans *l'Iliade*, à l'occasion des funérailles d'Hector, qui viennent clore le poème, ce sont les aèdes qui chantent (*Il.* XXIV 720), à qui répondent ensuite les femmes de la famille puis l'ensemble des Troyens (*Il.* XXIV 721-776). La figure de l'aède pourrait alors être considérée comme centrale et *l'Iliade* et *l'Odyssée* comme des œuvres et des événements majeurs dans la construction de la religion grecque.

2 CANDEA 2016.

3 LORAUX 1981.

Annexes

Annexe 1 : Les agents du chant en pays nuna

En pays nuna¹, les « chanteurs traditionnels » ont un statut particulier. Ils n'ont aucune responsabilité rituelle à proprement parler mais sont indispensables à la communauté dans la mesure où ils interviennent dans un certain nombre d'occasions, notamment les enterrements, les funérailles d'ancestralisation, les initiations, les sorties des masques, les travaux collectifs dans les champs. Ils peuvent également aider le devin à entrer en contact avec les génies de brousse, appelés *kikiri*². Le chanteur chante et joue de la musique et peut être accompagné par d'autres musiciens. Il peut être un homme ou une femme³. Dans ces conditions, le lien du chanteur avec les puissances s'exprime de différentes manières, dans une configuration propre aux sociétés polythéistes.

Il existe en effet une multiplicité d'instances, de différentes natures, auxquelles le chanteur peut être lié. Celle qui est souvent mentionnée en premier est le dieu Yii. Il s'agit du dieu solaire qui, dans les villes où la religion dite coutumière côtoie l'Islam, peut aisément être assimilé à Allah. Il n'intervient pas auprès des hommes durant leur vie terrestre mais a néanmoins un rôle important dans la mesure où il est le garant d'une parole prénatale que chaque personne a prononcée devant lui et qui influence sa vie future, chacun étant amené à se conformer à ce souhait prénatal. Ce souhait prénatal peut concerner la profession, la vie de famille ou d'autres aspects encore de l'existence⁴. Le chanteur est également lié aux différentes instances du village, parmi lesquelles la terre, le marigot, la brousse, le masque. Il est lié aux *kire*, les ancêtres, à qui il fait entendre la voix des hommes, ainsi qu'aux génies de brousse.

À cette multiplicité d'instances répond une multiplicité de modes d'intervention qui vont permettre de rendre compte de l'origine du chant. Les agents humains sont à prendre en considération également.

Le premier élément souvent mis en avant relève de l'un héritage familial : on parle d'un

¹ Les Nuna (Burkina Faso) font partie des populations voltaïques et plus particulièrement du groupe des Gurunsi. Organisés en société acéphale, patrilinéaire, et à l'habitat dispersé, ils vivent essentiellement de l'agriculture. On compte entre 150 et 200000 habitants. Leur système polythéiste articule ancêtres et puissances du territoire. Les Nuna sont connus pour leurs cultes anti-sorciers, leurs pratiques de guérison traditionnelles ainsi que leur production de masques rituels. Pour les transcriptions des termes nuni nous suivons la méthode de Emilio Bonvini (BONVINI 1988).

² Sont désignés par le terme « génie de brousse » en Afrique de l'Ouest des petits êtres vivants en brousse et pouvant occasionnellement entrer en contact avec les hommes, notamment les enfants, les chasseurs et les devins. Ces contacts sont à l'origine de la plupart des initiations et pratiques rituelles. Mâles ou femelles, leurs caractéristiques physiques sont marquées par l'inversion ou le dédoublement par rapport au corps humain – notamment les pieds retournés. Sur les génies de brousse en Afrique de l'Ouest voir HAMBERGER 2012.

³ Le chanteur appelé *gɔ* (pluriel *gɔɔ*) et la chanteuse *kagɔ* (pluriel *kagɔɔ*). Nos deux principaux informateurs sont le chanteur Sibi Ziba du village de Vara et la chanteuse Larba Benaou du village de Poin (province de la Sissili).

⁴ Sur le choix prénatal chez les Bassar (Togo) et les Gourmantché (Burkina Faso) voir respectivement DUGAST 2009 et CARTRY 2009.

ancien, grand-mère ou grand-père, qui était chanteur. L'inscription dans une lignée de chanteurs semble être un prérequis, quoique cette lignée puisse éventuellement entrer en conflit avec celle du père⁵. Il s'agit de suivre son ancêtre, d'apprendre par sa fréquentation. Cet héritage est combiné à un intérêt personnel, généralement manifesté dès l'enfance. Ainsi, dans une famille de chanteurs, ceux qui ont de l'intérêt, du talent ou souvent les deux à la fois, deviendront chanteurs : « quand tu t'intéresses seulement à la chose, tu connais en même temps » est une formule qui est revenue à plusieurs reprises dans les entretiens. Une autre configuration est possible, liée également à l'histoire familiale, ou plutôt à l'histoire personnelle du chanteur. La chanteuse Larba était une ancêtre qui était revenue sur terre⁶. Cette situation nécessite le recours aux puissances et un traitement rituel particulier qui, tant qu'il n'est pas effectué, laisse la personne dans un état de vulnérabilité⁷. Il faut notamment que la personne retrouve l'activité qu'elle avait auparavant, en l'occurrence le chant, sinon elle risque de tomber malade.

En règle générale, c'est-à-dire même quand on n'est pas dans le cas particulier d'un ancêtre, les puissances interviennent également pour permettre le chant⁸. Tout d'abord sur le mode du don. « C'est dieu [Yii] qui l'a donnée » est une phrase souvent prononcée, quoiqu'il soit difficile de déterminer s'il donne les chants ou s'il a donné la capacité à chanter ou encore à être le chanteur du village. Il est également malaisé de savoir si cette distinction est pertinente. On peut également penser que l'activité de chanteur peut être liée à un choix prénatal et ainsi correspondre à une parole prénatale posée devant Yii. Dans tous les cas, la mention de Yii intervient toujours comme réponse courte à une question simple de type « d'où te vient... ? ». En revanche quand un informateur commençait un récit explicatif apportant des éléments de réponse à la même question, Yii n'était plus mentionné.

En revanche d'autres instances l'étaient, avec lesquelles sont liés les chanteurs. Larba peut chanter des chants qu'elle a appris auprès de sa grand-mère. Ainsi l'histoire familiale pourrait dispenser, dans une certaine mesure, d'un nouveau passage devant les instances, précisément parce que la grand-mère avait déjà subi une initiation. Mais en réalité, elle ne peut apprendre de nouveaux chants précisément parce qu'elle n'a pas été initiée, c'est-à-dire présentée devant les

⁵ Le système social est en effet basé sur une parenté classificatoire. Alors que Larba chante comme sa grand-mère et les femmes de sa famille, Sibi ne semble pas avoir de chanteur dans sa famille. Bien plus, son père s'opposait à ce qu'il chante, il a suivi un autre homme, qu'il appelle son « grand-père » mais qui est sans doute un grand-père classificatoire et qui a dit au père : « Sibi m'appartient ».

⁶ Les Nuna considèrent qu'un ancêtre peut revenir dans le monde des vivants, en naissant de nouveau, enfanté par une femme de sa famille. Il causera des problèmes tant qu'il n'aura pas été reconnu comme ancêtre. Cette reconnaissance, qui se fait par l'intermédiaire d'un devin, permet d'apprendre ce que cherche l'ancêtre – il peut s'agir de reprendre son ancienne activité – et ainsi le satisfaire.

⁷ Ainsi cette femme avait été victime d'un acte malveillant de la part son premier mari, qualifié d'empoisonnement.

⁸ Dans le village de Kouboin (province de la Sissili), la chanteuse du village, Minata Konaté, avec qui nous avons pu avoir un long entretien, ne pouvait plus chanter. En effet, suite à l'ouverture d'une école coranique, le village s'était islamisé et toute référence à la religion dite coutumière était proscrite. En l'absence des puissances, le chant était devenu impossible.

puissances du village. Le fait que sa grand-mère l'ait été lui permet de chanter un certain nombre de chants, mais elle ne pourra en acquérir de nouveaux que si elle développe son lien avec les êtres de brousse, ou plutôt, semble-t-il, dans son cas, avec le marigot avec qui elle est liée par sa vie précédente.

Dans le cadre de procédures divinatoires où les devins font appel aux êtres de brousse, notamment pour entretenir la puissance de leurs « médicaments », les *tia*, *kikiri* et chanteurs chantent ensemble, ou plutôt alternativement et les chanteurs peuvent ainsi apprendre, pour les reprendre plus tard, des chants chantés par les êtres de brousse. Ces procédures sont exceptionnelles et ne rentrent pas dans le cadre des consultations divinatoires classiques, mais il est intéressant de remarquer que le devin semble ici avoir besoin des chanteurs pour entrer en contact avec les *kikiri*. Dans le même temps, c'est à l'occasion de ce contact tout particulier qui s'instaure entre le devin et les êtres de brousse que les chanteurs peuvent apprendre de nouveaux chants. Le témoignage de Larba semble indiquer que « l'inventivité » ou plus exactement le développement du répertoire est en étroite corrélation avec le lien entretenu avec les êtres de brousse.

La médiation avec les puissances peut se faire par l'intermédiaire de responsables humains : chefs du village⁹, maîtres de la terre, sont responsables de la mise en contact initiale entre les chanteurs et les puissances auxquelles ils sont liés. C'est le *tatiu*, maître de la terre, qui a donné à Sibi toutes les puissances (la terre, le marigot...).

Enfin, un dernier élément revient fréquemment : celui de l'entraînement et du travail personnel, Sibi employant même, à de nombreuses reprises, la métaphore scolaire. Le lien avec les instances, le fait qu'elles donnent la voix pour chanter ou qu'elles donnent même des chants ne semblent pas dispenser pas le chanteur de travailler.

Ces différents agents et ces différents modes d'intervention ne sont pas en concurrence mais s'articulent au contraire pour former un discours où les hommes, les puissances et les ancêtres ont un rôle complémentaire.

⁹ Ainsi Sibi dit que c'est le chef du village qui l'a installé dans son rôle de chanteur.

Annexe 2 : ornements et amulettes des chanteurs traditionnels nuna

Les chanteurs nuna portent sur eux des objets que l'on peut identifier comme des parures ou des amulettes¹⁰. Il s'agit de « paquets » fabriqués par des guérisseurs ou des devins et contenant sans doute de la matière animale (issue d'un sacrifice), végétale (qui a pu être préalablement carbonisée) voire minérale. Lors des performances, ces objets sont portés autour du cou, de la taille, des bras, enveloppés dans des pièces de tissu ou de cuir, mais il est possible que les chanteurs les portent en permanence, de manière cachée ou du moins non ostensible, sous leurs vêtements, que ce soit sous forme de pendentifs ou cousus aux vêtements¹¹. Puisque, quand ils chantent, les chanteurs les laissent visibles, il semble correct de les penser comme des parures¹².

Ces parures semblent avoir plusieurs fonctions : tout d'abord elles expriment le lien particulier que le chanteur entretient avec les puissances. On nomme ces objets *tio*, mot qui désigne à la fois les puissances, les matériaux issus de ces puissances qui sont en possession des devins et des guérisseurs et les objets fabriqués par ces professionnels qui assurent à ceux qui les portent la protection de ces puissances. Ce que nous distinguons de la sorte, les Nuna ne les distinguent pas. Ainsi par l'intermédiaire de ces objets *tua*, les instances se trouvent en contact direct avec le corps du chanteur, comme le montre la réponse apportée par une informatrice sans connaissance rituelle particulière sur l'identification de ces parures : « la terre, le marigot, tout cela est à son cou »¹³. La terre et le marigot font partie des puissances du territoire particulièrement importantes en pays nuna. Dans le cas de Sibi, chanteur de Vara, on apprend qu'il a reçu ces objets du *tiatuu*, le maître de la terre, responsable rituel lié aux puissances du territoire. Les photographies ainsi que ce témoignage ont été réalisés à l'occasion d'un événement rituel majeur : les funérailles d'ancestralisation. Il s'agit d'une cérémonie célébrée plusieurs années après le décès de la personne, qui a pour but de le faire accéder au rang d'ancêtre. Seules les personnes mortes âgées, doyennes de village et dotées de responsabilités particulières accèdent à ce rang. Pour l'occasion, tous les habitants des villages alentour se réunissent, y compris femmes et enfants, et les célébrations durent entre deux et trois jours, sans interruption la nuit. Les habitants de chaque village viennent avec leur chanteur et leurs masques qui vont tous réaliser des performances chantées et dansées. La dimension agonistique y est importante : chaque chanteur veut être reconnu comme le meilleur, et recevoir les compensations symboliques et économiques qui découlent de ce rang. Cette dimension agonistique n'est donc pas sans comporter un certain danger, les concurrents sont considérés comme étant susceptibles de vouloir se nuire entre eux. D'autre part, certains chants

¹⁰ Un certain nombre d'informations ainsi que les photographies présentées proviennent des enquêtes de terrain menées par Cléo Carastro (novembre-décembre 1997, février-mars 2000). Nous la remercions pour ces documents et surtout nos discussions éclairantes sur les Nuna.

¹¹ Ce type d'objet peut en effet être cousu à la ceinture ou sur un gilet à porter sous les vêtements.

¹² Notamment dans le sens que lui donne Georg Simmel (SIMMEL 2013).

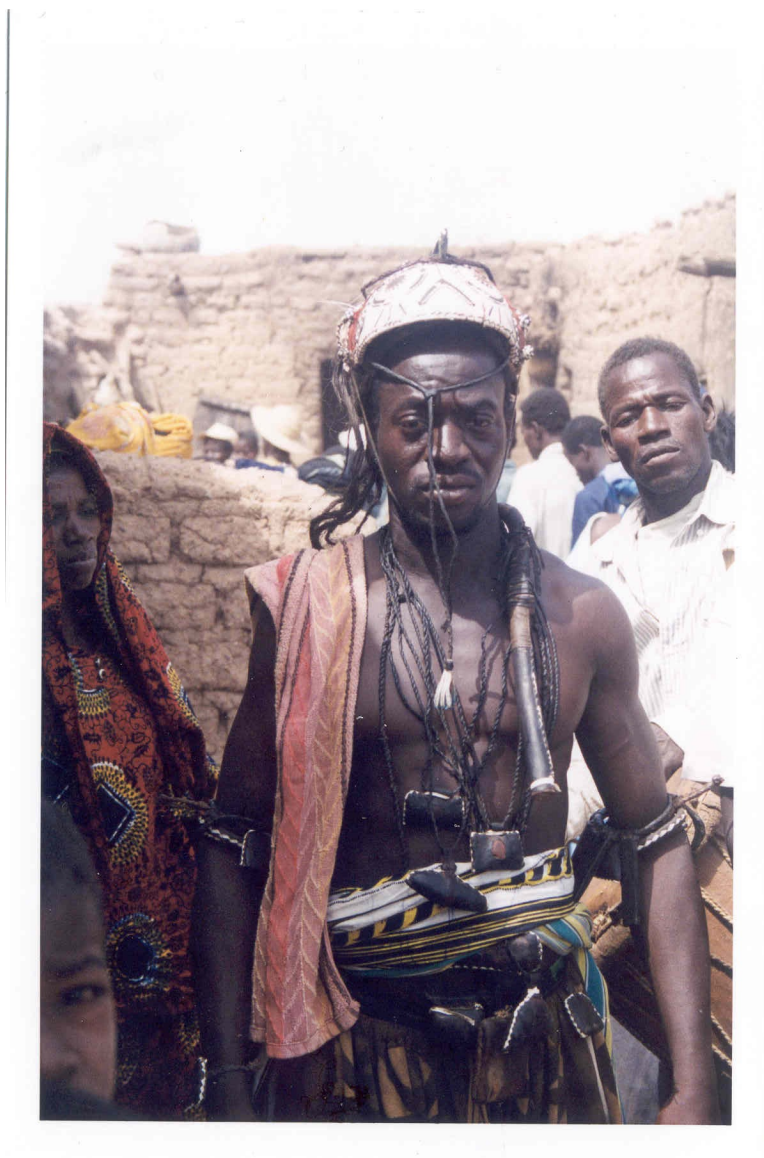
¹³ Kalitié Ziba, mars 2000, propos recueilli par Cléo Carastro.

ANNEXE 2 : ORNEMENTS ET AMULETTES DES CHANTEURS TRADITIONNELS NUNA

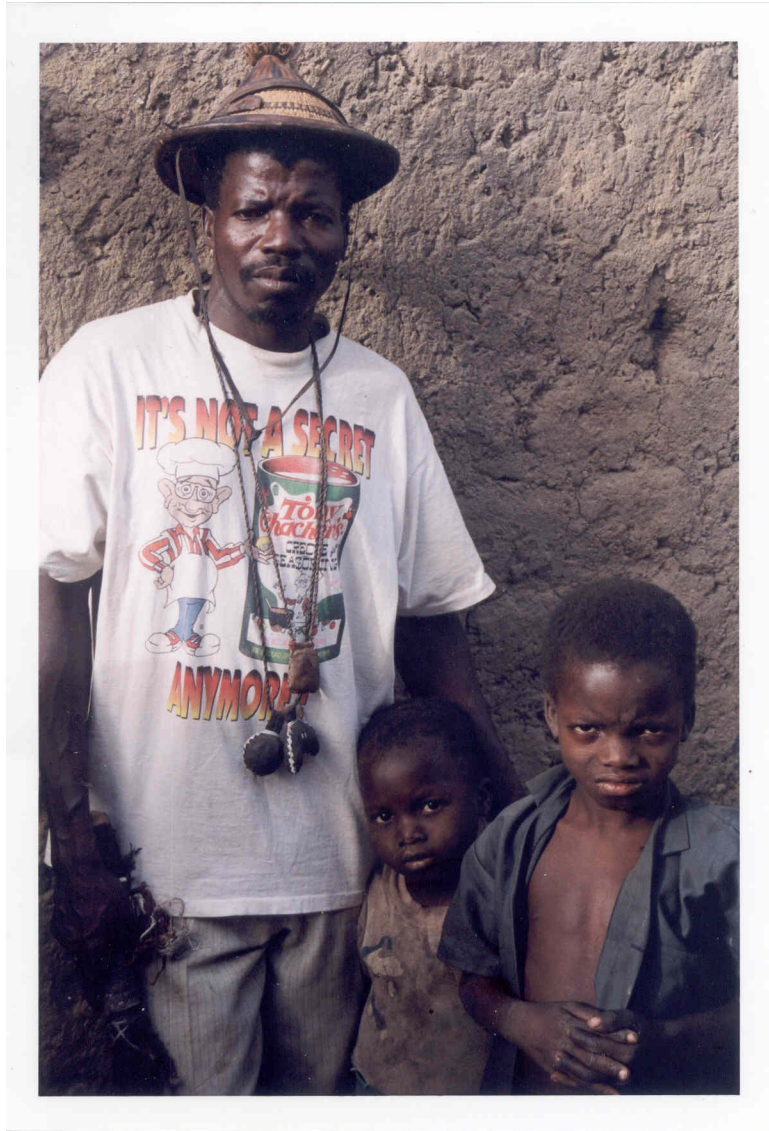
chantés en cette occasion semblent également comporter un danger. Ainsi le *zɔɔ* qui est chanté la nuit lors des funérailles d'ancestralisation est absolument proscrit le reste du temps. En tant qu'amulettes, les objets portés autour du cou sont donc censés protéger les chanteurs des agressions extérieures. Mais l'usage habituel de ce type d'objets chez les Nuna ne nécessite par leur visibilité. Or, dans le même temps, cette accumulation d'objets portés au cou produit sur les spectateurs, et plus précisément sur les auditeurs des chants, un effet particulier. Elle confère à qui les porte un prestige certain. Il s'agit de rendre visible le lien qui existe entre le chanteur et les puissances dans la mesure où la puissance est autour de son cou¹⁴.

Dans un contexte où le chant est un des moyen qui permet de construire un lien indispensable avec les puissances afin d'assurer la réussite de la cérémonie, la parure du chanteur apparaît comme un élément de cette réussite. Elle ne constitue pas seulement une protection personnelle mais la matérialisation du lien entre la communauté et les puissances du territoire.

¹⁴ Le vêtement même porté par un des chanteurs, tee-shirt publicitaire peut sembler à l'observateur occidental bien loin de la sphère de la parure, mais, comme l'a souligné Cléo Carastro, le fait qu'il comporte une inscription alors que la grande majorité des personnes habitants en brousse ne savent pas lire, qui plus est en anglais, langue que même ceux qui ont fréquenté l'école ne lisent pas, peut également apporter un élément de parure et dénoter un prestige particulier (commentaire formulé à l'occasion de la présentation de ce travail, sous le titre « Chanter avec les puissances : esquisse d'une comparaison entre les aèdes homériques et des chanteurs traditionnels nuna (Burkina Faso) », au séminaire « Anthropologie et Histoire de l'Antiquité », EHES, 29 février 2016).



Chanteur nuna à Yaa (Burkina Faso), mars 2000. Cliché Cléo Carastro



Sibi Ziba, chanteur nuna à Yaa (Burkina Faso), mars 2000. Cliché Cléo Carastro

Figures



Figure 1a :
Amphore attique à figures rouges, attribuée au peintre d'Andokidès, environ 520 avant n.è. ;
Paris, Musée du Louvre, G1, BA 20002, *ARV*² 3.2 1617, *Add*² 14.

FIGURES



Figure 1b :
Amphore attique à figures rouges, attribuée au peintre d'Andokidès, environ 520 avant n.è. ; Paris, Musée du Louvre, G1, BA 20002, *ARV*² 3.2 1617, *Add*² 14.

FIGURES



Figure 2a
Amphore panathénaïque à figures noires, attribuée au peintre de Princeton, entre 575 et 525 avant
n.è. ; New York (NY), Metropolitan Museum, 1989.281.89, *LIMC* Suppl.1, Pl.120, Gorgo,
Gorgones Add.3 (A).

FIGURES



This image is under copyright. Not for publication.
© Metropolitan Museum of Art (OASC)

Figure 2b :

Amphore panathénaïque à figures noires, attribuée au peintre de Princeton, entre 575 et 525 avant n.è. ; New York (NY), Metropolitan Museum, 1989.281.89, *LIMC* Suppl.1, Pl.120, Gorgo, Gorgones Add.3 (A).

FIGURES

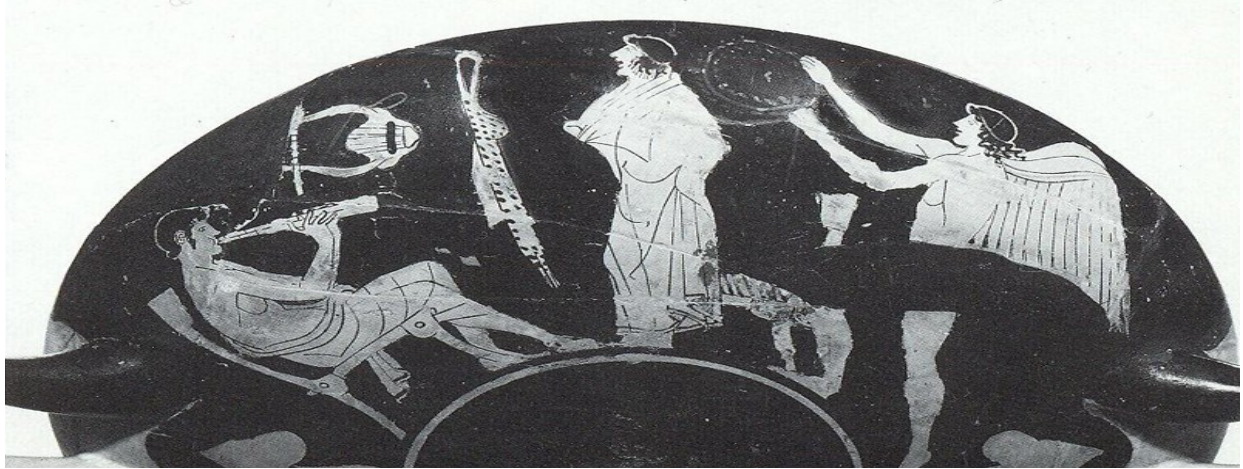


Figure 3 :
Coupe attique à figures rouges, attribuée au peintre de Télèphe, entre 475 et 425 avant n.è. ;
Munich, Antikensammlungen: 2669, *ARV*² 818.26; *Add*² 292; *BArch* 210126.

FIGURES



Figure 4 :
Cratère attique à figures rouges, attribué au groupe de Polygnotos, entre 475 et 425 avant
n.è. ; London, British Museum, E460, *ARV*² 1041.2, *Add.* 156.

Table des abréviations

- Add² : BEAZLEY John D., CARPENTER Thomas H., MANNACK Thomas, MENDONÇA Melanie et BURN Lucilla, *Beazley addenda: additional references to ABV, ARV² & Paralipomena*, 2nde édition, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- ARV² : BEAZLEY John D., *Attic Red-Figured Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press, 2nde édition, 1963.
- BA : *Beazley Archives Database* : www.beazley.ox.ac.uk/databases/pottery.htm
- BNP : *Brill's New Pauly Online*
- DAGR : DAREMBERG Charles, SAGLIO Edmond et POTTIER Edmond, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, 9 tomes, Paris, Graz, 1963, [1877-1919].
- DELG : CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Nouvelle édition avec un supplément, sous la direction de Alain Blanc, Charles de Lamberterie, Jean-Louis Perpillou, Paris, Klincksieck, 1999.
- DK : DIELS Hermann et KRANZ Walther, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidman, 1906.
- GH I : CHANTRAINE Pierre, *Grammaire homérique. I Phonétique et morphologie*, Paris, Klincksieck, 1942.
- GH II : CHANTRAINE Pierre, *Grammaire homérique. II Syntaxe*, Paris, Klincksieck, 1963.
- HE : FINKELBERG Margalit (éd.), *The Homer Encyclopedia*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- LfgrE : *Lexikon des frü griechischen Epos*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1955-2010.
- LIMC : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 9 tomes, Zurich/Munich/Düsseldorf, Artemis Verlag, 1981-1999.
- LSJ : LIDDELL Henry George, SCOTT Robert, JONES Henry Stuart, *A Greek-English Lexikon – Revised Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MONTANARI : MONTANARI Franco, *Vocabolario della lingua greca*, Turin, Loesher 1996.
- RE : PAULY August Friedrich von et WISSOWA Georg, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894-1978.
- ThesCRA : *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2004-2012.
- VEP : CASSIN Barbara (éd.), *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004.

Auteurs anciens (éditions, traductions, commentaires)

Homère, *Iliade*

- *Éditions*

ALLEN Thomas W., 1931, *Homeri Ilias*, Oxford, Clarendon Press (texte).

AMEIS Karl Friedrich, HENTZE Karl et CAUER Paul, 1894-1900, *Homers Ilias*, Leipzig, Teubner (texte et commentaire).

CALZECCHI ONESTI Rosa, 1950, *Omero, Iliade*, Turin, Einaudi (texte et traduction).

CERRI Giovanni, 1999, *Omero Iliade*, Milan, Rizzoli (texte et traduction).

CERRI Giovanni et GIORDANO Manuela, 2010, *Iliade. Libro I*, Rome, Carocci (texte, traduction et commentaire).

DINDORF Wilhelm et HENTZE Karl, 1885-1886, *Homeri Ilias*, Leipzig, Teubner, 2 vol. (texte).

GRAZIOSI Barbara et HAUBOLD Johannes, 2010, *Iliad. Book VI*, Cambridge, Cambridge University Press (texte, traduction et commentaire).

LATACZ Joachim et BIERL Anton, 2000- , *Homers Ilias, Gesamtkommentar, auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer*, Berlin/Boston, de Gruyter, 12 vol. (texte, traduction et commentaire).

LEAF Walter, 1886, *The Iliad*, Londres, Macmillan, 2 vol., 2^{nde} édition 1900-1902 (texte et commentaire).

MACLEOD Colin, 1982, *Homer, Iliad, book XXIV*, Cambridge/New York, Cambridge University Press (texte, traduction et commentaire).

MAZON Paul, 1937, *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, 4 vol. (texte et traduction).

VAN THIEL Helmut, 1996, *Homeri Ilias*, Hildesheim/New York, G. Olms (texte).

WILLCOCK Malcolm M., 1978-1984, *The Iliad of Homer*, New York, St. Martin's Press, 2 vol. (texte et commentaire).

- *Commentaires*

KIRK Geoffrey S. (éd.), 1985-1993, *The Iliad : A Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press :

- KIRK Geoffrey S., 1985, *The Iliad: A Commentary, vol. I : Books 1-4*

- KIRK Geoffrey S., 1990, *The Iliad: A Commentary, vol. II : Books 5-8*

- HAINSWORTH John Brian 1993, *The Iliad: A Commentary, vol. III : Books 9-12*

- JANKO Richard, 1991, *The Iliad : A Commentary, vol. IV : Books 13-16*

- EDWARDS Mark 1991, *The Iliad : A Commentary, vol. V : Books 17-20*

- RICHARDSON Nicholas, 1993, *The Iliad : A Commentary, vol. VI Books 21-24*

MAZON Paul, 1959, *Introduction à l'Iliade*, Paris, Les Belles Lettres.

WEST Martin L., 2011, *The Making of the Iliad : Disquisition and Analytical Commentary*, Oxford, Oxford University Press.

-Traductions

FLACELIÈRE Robert, 1955, *Iliade*, Paris, Gallimard Pléiade.

JUDET DE LA COMBE Pierre, à paraître, *Iliade* (traduction commentée).

LATTIMORE Richmond, 1951, *The Iliad of Homer*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.

MUGLER Frédéric, 1995, *Homère, L'Iliade*, Arles, Actes Sud.

SCHADEWALDT Wolfgang, 1975, *Ilias*, Francfort, Insel Verlag.

Homère, Odyssée

- Éditions

ALLEN Thomas W., *Homeri Odyssea*, Oxford, Clarendon Press (texte).

BÉRARD Victor, 1924, *Odyssée*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol. (texte et traduction).

HEUBECK Alfred, WEST Stephanie, HAINSWORTH John Bryan, HOEKSTRA Arie, RUSSO Joseph, FERNÁNDEZ-GALIANO Manuel, PRIVITERA Aurelio G., 1981-1986, *Omero, Odissea*, Milan, Fondazione L. Valla/A. Mondadori (texte, traduction et commentaire) :

- HEUBECK Alfred et WEST Stephanie, 1981, *Omero, Odissea*, vol. I, (libri I-IV)

- HAINSWORTH John Bryan, 1982, *Omero, Odissea*, vol. II, (libri V-VIII)

- HEUBECK Alfred, 1983, *Omero, Odissea*, vol. III, (libri XI-XII)

- HOEKSTRA Arie, 1984, *Omero, Odissea*, vol. IV, (libri XIII-XVI)

- RUSSO Joseph, 1985, *Omero, Odissea*, vol. V, (libri XVII-XX)

- FERNÁNDEZ-GALIANO Manuel et HEUBECK Alfred, 1986, *Omero, Odissea*, vol. VI, (libri XXI-XXIV).

MILANEZI Silvia, 2001, *Homère Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, édition de poche, introduction et notes à la traduction de Victor Bérard.

RUTHERFORD Richard Brown, 1992, *Odyssey*, Cambridge/New York, Cambridge University Press (texte et commentaire).

STANFORD W. B., 1974-1978, *The Odyssey of Homer*, Londres, MacMillan, 2 vol. (texte et commentaire).

VAN THIEL Helmut, 1991, *Homeri Odyssea*, Hildesheim, G. Olms (texte).

VON DER MÜHLL Peter, 1946, *Homer : die Odyssey*, Bâle, Teubner (texte).

- Commentaires

BÉRARD Victor, 1924-1925, *Introduction à l'Odysée*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol.

HEUBECK Alfred, WEST Stephanie, HAINSWORTH John Bryan, HOEKSTRA Arie, RUSSO Joseph, FERNÁNDEZ-GALIANO Manuel, PRIVITERA Aurelio G., 1989-1992, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, Clarendon Press :

- HEUBECK Alfred, WEST Stephanie et HAINSWORTH John Bryan, 1990, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I (Introduction and Books i-viii)

- HEUBECK Alfred et HOEKSTRA Arie, 1989, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II (Books ix-xvi)

- RUSSO Joseph, FERNÁNDEZ-GALIANO Manuel et RUSSO Joseph, FERNÁNDEZ-GALIANO Manuel, 1992, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. III (Books xvii-xxiv)

WEST Martin L., 2014, *The Making of the Odyssey*, Oxford/New York, Oxford University Press.

-Traductions

DI BENEDETTO Vincenzo, 2010, *Odissea*, Turin, Rizzoli.

LATTIMORE Richmond, 1967, *The Odyssey of Homer.*, New York, Harper & Row.

JACCOTTET Philippe, 1955, *L'Odysée*, Paris, Club français du livre.

PRIVITERA Aurelio G., *Odissea*, Milan, Mondadori.

The Chicago Homer : <http://homer.library.northwestern.edu> (texte – Homère, Hésiode, Hymnes, traduction et concordances)

Hymnes homériques

ALLEN Thomas W., HALLIDAY William R., SIKES Edward, 1936, *The Homeric Hymns*, Londres, MacMillan (texte).

CASSOLA Filippo, 1975, *Inni omerici*, Milan, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla (texte, traduction et commentaire).

HUMBERT Jean , 1936, *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

RICHARSON Nicholas J., 1974, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press (texte et commentaire).

RICHARDSON Nicholas J., 2010, *Three Homeric hymns : to Apollo, Hermes, and Aphrodite : hymns 3, 4, and 5*, Cambridge/New York, Cambridge University Press (texte et commentaire).

WEST Martin L., 2003, *Homeric hymns, Homeric apocrypha, lives of Homer*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press (texte et traduction).

Poèmes du cycle épique

ALLEN Thomas W. 1961, *Homeri Opera*, Oxford, Clarendon Press (texte).

BERNABÉ Albert, 1996, *Poetarum Epicorum Graecorum : Testimonia et Fragmenta*, vol. 1, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 2nde édition corrigée (texte).

DAVIES M , 1988, *Epicorum graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (texte).

WEST Martin L., 2003, *Greek Epic Fragments*, Londres/Cambridge (Mass.), Harvard University Press (texte et traduction).

Scholies à Homère

DINDORF Wilhelm, 1855, *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford, Clarendon Press, 2 vol.

DINDORF Wilhelm, 1875-1888, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, Oxford, Clarendon Press, 6 vol.

ERBSE Harmut, 1969-1988, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, Berlin, de Gruyter, 7 vol.

PONTANI Filippomaria, 2007-2015, *Scholia Graeca in Odysseam*, Rome, Ed. di storia e letteratura, 3 vol.

Eustathe de Thessalonique

VALK Marchinus van der, 1971-1987, *Eustathii commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes ad fidem codicis Laurentiani*, Leiden, Brill, 4 vol.

BEKKER Immanuel, 1833, *Lexikon Homericum*, Berlin, Reimeri.

Auteurs anciens cités

Apollodore

CARRIÈRE Jean-Claude et MASSONIE Bertrand, 1991, *Bibliothèque*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Apollonios

VIAN Francis et DELAGE Émile, 1974-1981, *Argonautiques*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol. (texte et traduction).

Argonautiques orphiques

VIAN Francis, 1986, *Les Argonautiques orphiques*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Aristote

BLOCH Olivier et LEANDRI Antoine, 2011, *Éthique à Eudème*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean, 1980, *La Poétique*, Paris, Seuil (texte, traduction et commentaire).

Athénée

DESROUSSEAUX Alexandre-Marie, 1956, *Les Deipnosophistes*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Aulu-Gelle

MARACHE René, 1967-2002, *Nuits Attiques*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Bacchylide

BARDOLLET Louis, DUCHEMIN Jacqueline et IRIGOIN Jean, 1993, *Dithyrambes, Épinicies, Fragments*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Cicéron

FREYBURGER Gérard et SCHEID John, 1992, *De la divination*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Eschyle

BOLLACK Jean et JUDET DE LA COMBE Pierre, 1981-1982, *L'Agamemnon d'Eschyle : le texte et ses interprétations*, Lille/Paris, Presses universitaires de Lille/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 3 vol. (texte, commentaire et traduction).

JUDET DE LA COMBE Pierre, 2004, *Agamemnon*, Paris, Bayard, rééd. Les Belles Lettres, 2004 (traduction et commentaire).

MAZON Paul, 1921, *Les Suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

MAZON Paul, 1925, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Euripide

GRÉGOIRE Henri et PARMENTIER Léon, 1925, *Tragédies. Tome IV, Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

MÉRIDIÉRIE Louis, 1925, *Œuvres. Tome I, Le cyclope. Alceste. Médée. Les Héraclides*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Hérodote

LEGRAND Philippe-Ernest, 1932-1955, *Histoires*, Paris, Les Belles Lettres, II vol. (texte et traduction).

Hésiode

MAZON Paul, 1967, *Théogonie, Les Travaux et les jours, Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

WEST Martin L. 1966, *Hesiod, Theogony*, Oxford, Clarendon Press (texte et commentaire).

WEST Martin L. 1978, *Hesiod, Works and Days*, Oxford, Clarendon Press (texte et commentaire).

Hésychius

LATTE Kurt, HANSEN Peter Allan et CUNNINGHAM Ian Campbell, 1953, *Hesychii Alexandrini lexicon*, Hauniae, Munksgaard (texte).

Isocrate

MATHIEU Georges et BRÉMOND Émile, 1972-1987, *Discours*, Paris, Les Belles Lettres, 4 vol. (texte et traduction).

Ovide

MINCIONI Pierre-Jean, 1953, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Pausanias

CAZEVITZ Michel *et al.*, 1990-2005, *Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 6 vol. (texte et traduction).

Pindare

BOWRA Cecil M., 1947, *Pindari Carmina cum fragmentis*, Oxford, Clarendon Press (texte).

PUECH Aimé, 1952, *Isthmiques et fragments*, 2^{de} édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

VERDENIUS W., 1987, *Commentaries on Pindar*, Leiden, Brill (commentaire).

Philostrate

JONES Christopher P., 2005, *The Life of Apollonios of Tyana*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 3 vol. (texte et traduction).

Platon

ROBIN Léon, 1926-1933, *Œuvres complètes. Tome IV, Phédon, Le Banquet, Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres. (texte et traduction).

MÉRIDIÉRIE Louis, 1931, *Œuvres complètes. Tome V. Ion, Ménexène, Euthydème*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

CHAMBRY Émile, 1932-1934, *Œuvres complètes. La République*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol. (texte et traduction).

DES PLACES Édouard, 1951-1956, *Œuvres complètes. Les Lois*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol. (texte et traduction).

Plutarque

DEFRADAS Jean, HANI Jean et KLAERR Robert, 1985, *Œuvres morales, Tome II.*, Paris, Les Belles Lettres. (texte et traduction).

FUHRMANN François, 1972-1978, *Propos de table*, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol. (texte et traduction).

Souda

ADA Adler, 1984-1989 *Suidae Lexikon*, Stuttgart, Teubner, 4 vol. (texte).

Théocrite

LEGRAND Philippe-Ernest, *Bucoliques grecs*, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol. (texte et traduction).

Thucydide

ROMILLY Jacqueline de, 1953-1972, *La guerre du Péloponnèse*, Paris, Les Belles Lettres, 6 vol. (texte et traduction).

Virgile

BELLESSERT André et GOELZER Henri, 1925, *Énéide*, Paris, Les Belles Lettres (texte et traduction).

Bibliographie

- ADKINS A. W. H, 1969, « Εύχομαι, εύχολή and εύχος in Homer », *Classical Quarterly*, N.S. n° 19, p.20-34.
- ADKINS A. W. H, 1960, *Merit and Responsibility : A Study in Greek Values*, Oxford, Clarendon Press.
- ADLER Alfred et ZEMPLÉNI András, 1972, *Le Bâton de l'aveugle : divination, maladie et pouvoir chez les Moundang du Tchad*, Paris, Hermann.
- ALLARD Olivier, 2010, « Objets, personnes, esprits », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2010, n° 11, p.207-213.
- ALONI Antonio, 1998, *Cantare glorie di eroi : comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Turin, Scriptorium.
- ANDERSON Øivind, 1981, « A Note on the Mortality of the Gods in Homer 22 », *Greek Roman and Byzantine Studies*, n° 22, p.323-327.
- ANDERSON Warren D., 1994, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca, Cornell University Press.
- ANDO Clifford, 2010, « Praesentia Numinis. Part 1 : The Invisibility of Gods in Roman Thought and Language », *Asdiwal*, n° 5, p.45-73.
- ANDO Clifford, 2011, « Praesentia Numinis. Part 2 : Objects in Roman cult », *Asdiwal*, n° 6, p.57-69.
- ANNUS Amar, 2010, *Divination and Interpretation of Signs in the Ancient World*, Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago.
- APPADURAI Arjun, 1986, *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- AREND Walter, 1933, *Die Typischen Scenen bei Homer*, Berlin, Weidmann.
- ARIETI James A., 1988, « Homer's Litae and Atê », *The Classical Journal*, n° 84, p.1-12.
- ASSAËL Jacqueline, 2001, « Phémios autodidaktos », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 75, p.7-21.
- AUBRIOT-SÉVIN Danièle, 1992, *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du Ve siècle av. J. C.*, Lyon, Maison de l'Orient méditerranéen.
- AUBRIOT-SÉVIN Danièle, 2001, « Humanité et divinité dans l'Iliade à travers le personnage d'Achille », *ISTA*, n° 790, p.7-28.

- AUERBACH Erich, 1977, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1953], trad. fr., Paris, Gallimard.
- AUSTIN John L., 1970, *Quand dire, c'est faire* [1962], trad. fr., Paris, Seuil.
- AUSTIN John L., 1994, « Plaidoyer pour les excuses » dans *Écrits philosophiques*, Paris, Seuil, p.136-170.
- AZOULAY Vincent, 2004, *Xénophon et les grâces du pouvoir : de la charis au charisme*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- BADER Françoise, 1989, *La Langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens*, Pise, Giardini.
- BAKKER Egbert J., 1993, « Discourse and Performance : Involvement, Visualization, and "Presence" in Homeric Poetry », *Classical Antiquity*, n° 12 p.1-29.
- BAKKER Egbert J., 1997, *Poetry in Speech : Orality and Homeric Discourse*, Ithaca, Cornell University Press.
- BAKKER Egbert J., 2005, *Pointing at the Past*, Washington, Center for Hellenic Studies.
- BAKKER Egbert J. et KAHANE Ahuvia, 1997, *Written Voices, Spoken Signs : Tradition, Performance, and the Epic Text*, Cambridge, Harvard University Press.
- BAKKER Willem Frederik, 1966, *The Greek Imperative. An Investigation into the Aspectual Differences between the Present and Aorist Imperatives*, Amsterdam, Hakkert.
- BALLABRIGA Alain, 1997, « La nourriture des dieux et le parfum des déesses : À propos d'*Iliade*, XIV, 170-172 », *Mètis*, n° 12, p.119-127.
- BALLABRIGA Alain, 1986, *Le Soleil et le tartare : l'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- BARCHIESI Alessandro, 1998, « The Statue of Athena at Troy and Carthage » dans Peter Knox et Clive Foss (éds.), *Style and Tradition : Studies in Honor of Wendell Clausen*, Stuttgart / Leipzig, Teubner, p.130-140.
- BARDOLLET Louis, 1997, *Les Mythes, les dieux et l'homme : essai sur la poésie homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- BARTHES Roland, 1957, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, p.430-441, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol.1, 1993, p.741-752.
- BASSETT Samuel E., 1923, « The Proems of the *Iliad* and the *Odyssey* », *The American Journal of Philology*, n° 44, p.339-348.
- BASSETT Samuel E., 1921, « The Function of the Homeric Simile », *Transactions of the American Philological Association*, n° 52, p.132-147.

- BASSETT Samuel E., 1922, « The Three Threads of the Plot of the Iliad », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 53, p.52-62.
- BAZIN Jean, 2008, *Des Clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis.
- BAZIN Jean, 1986, « Retour aux choses-dieux » dans Jean-Pierre Vernant et Charles Malamoud (éds.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, p.253-273.
- BECKER Andrew Sprague, 1995, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, MD, Rowman & Littlefield.
- BEERDEN Kim, 2013, *Worlds Full of Signs : Ancient Greek Divination in Context*, Leiden/Boston, Brill.
- BEIL Adolf, 1961, « Aidos bei Homer », *Altsprachliche Unterricht* n° 5, p.51-64.
- BELAYCHE Nicole et al. 2005, *Nommer les dieux : théonymes, épithètes, épiclèses dans l'antiquité*, Turnhout, Brepols.
- BELAYCHE Nicole et PIRENNE-DELFORGE Vinciane, 2015, *Fabriquer du divin : Constructions et ajustements de la représentation des dieux dans l'Antiquité*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- BELAYCHE Nicole et RÜPKE Jörg, 2007, « Divination et révélation dans les mondes grec et romain », *Revue de l'histoire des religions*, n° 2, p.139-147.
- BÉLIS Annie, 1985, « À propos de la construction de la lyre », *Bulletin de correspondance hellénique*, n° 109, p.201-220.
- BÉLIS Annie, 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures.
- BELL Catherine, 1992, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press.
- BENARDETE Seth, 2000, *The Argument of the Action : Essays on Greek Poetry and Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press.
- BENVENISTE Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE Émile, 1969, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vols., Paris, Éditions de Minuit.
- BENVENISTE Émile, 1975, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
- BERTRAND Nicolas, 2006, « Présence du passé dans l'épopée homérique », *Gaia*, n° 10, p.237-243.
- BERTRAND Nicolas, 2009, « L'Épopée homérique, de l'oralité à l'écriture », *Camenuiae*, n° 3.
- BETA Simone et SASSI Maria Michela, 2003, *I Colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Fiesole, Cadmo.

- BETTINETTI Simona, 2001, *La Statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari, Levante.
- BETTINI Maurizio, 2008, *Voci : antropologia sonora del mondo antico*, Turin, Einaudi.
- BIANCHI Ugo, 1953, *Διὸς ἄισα : Destino, uomini e divinità nell'epos, nelle teogonie e nel culto dei Greci.*, Rome, Signorelli.
- BIERL Anton, 2004, « "Turn on the Light!" Epiphany, the God-Like Hero Odysseus, and the Golden Lamp of Athena in Homer's *Odyssey* (Especially 19. 1-43) », *Illinois Classical Studies*, n° 29, p.43-61.
- BLAISE Fabienne, 1995, « Les deux (?) Hélène de Stésichore » dans Laurent Dubois (éd.), *Poésie et lyrique antiques*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, p.29-40.
- BLAISE Fabienne, JUDET DE LA COMBE Pierre et ROUSSEAU Philippe (éds.), 1996, *Le Métier du mythe : lectures d'Hésiode*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BLOCK Elizabeth, 1982, « The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil », *Transactions of the American Philological Association*, n° 112, p.7-22.
- BODIOU Lydie, FRÈRE Dominique et MEHL Véronique (éds.), 2006, *L'Expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BODIOU Lydie, FRÈRE Dominique et MEHL Véronique (éds.), 2008, *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BODIOU Lydie, GHERCHANOC Florence, MEHL Véronique et HUET Valérie (éds.), 2011, *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, l'Harmattan.
- BODIOU Lydie et MEHL Véronique, 2015, « Le corps antique et l'histoire du sensible : esquisse historiographique », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 14, p.151-168.
- BOLLACK Jean, 1976, « Ulysse chez les philologues », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, p.173-176, repris dans *La Grèce de personne*, 1977, p.29-59.
- BOLLACK Jean, 1997, *La Grèce de personne*, Paris, Seuil.
- BONNAFÉ Annie, 1983, « Quelques remarques à propos des comparaisons homériques de l'Iliade : Critères de classification et étude statistique », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 109, p.79-97.
- BONNER Campbell, 1949, « ΚΕΣΤΟΣ ΙΜΑΣ and the Saltire of Aphrodite », *The American Journal of Philology*, n° 70, p.1-6.
- BONTE Pierre et IZARD Michel, 1991, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BONVINI Emilio, 1988, *Prédication et énonciation en kāsīm*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- BORGEAUD Philippe, 2004, *Aux origines de l'histoire des religions*, Paris, Seuil.

- BORGEAUD Philippe et RENDU LOISEL Anne-Caroline (éds.), 2009, *Violentes émotions. Approches comparatistes*, Genève, Droz.
- BOUCHÉ-LECLERCQ Auguste, 2003, *Histoire de la divination dans l'Antiquité : divination hellénique et divination italique* [1879-1882], Grenoble, Jérôme Millon.
- BOUCHON Richard, BRILLET-DUBOIS Pascale et LE MEUR-WEISSMAN Nadine (éds.), 2013, *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- BOURDIEU Pierre, 1980, *La Raison pratique*, Paris, Éditions de minuit.
- BOUVIER David, 2002, *Le Sceptre et la lyre: l'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Jérôme Millon.
- BOWRA C. M., 1952, *Heroic Poetry*, Londres, Macmillan.
- BRADLEY Mark (éd.), 2015, *Smell and the Ancient Senses*, Londres, Routledge
- BREMER Jan Maarten, DE JONG Irene J. F. et KALFF J. (éds.), 1987, *Homer, beyond Oral Poetry : Recent Trends in Homeric Interpretation*. Amsterdam, B.R. Gruner.
- BREMMER Jan, 1987, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton, Princeton University Press.
- BREMMER Jan, 1999, « Erich Auerbach and His Mimesis », *Poetics Today*, n° 20, p.3-10.
- BREMMER Jan, 2012, *La religion grecque* [1994], trad. fr., Paris, Les Belles Lettres.
- BREMMER Jan, 2013, « The Agency of Greek and Roman Statues », *Opuscula* n° 6, p.7-21.
- BREMMER Jan et ERSKINE Andrew (éds.), 2010, *The Gods of Ancient Greece*, Edimbourg, Edinburgh University Press.
- BRIAND Michel, 2000, « Inspiration, enthousiasme et polyphonies : ἐνθεος et la performance poétique », *Noesis*, n° 4, p.97-154.
- BRIAND Michel, 2003, « Poétique de la vision et du regard dans l'*Iliade* : des formules au drame. L'exemple d'Athéna », *Gaia*, n° 7, p.119-133.
- BRIAND Michel, 2011, « De la parure à l'harmonie du monde : esthétique et idéologie du *kosmos* dans la poésie mélique grecque archaïque » dans Lydie Bodiou, Florence Gherchanoc, Valérie Huet, Véronique Mehl, *Parures et artifices : le corps exposé dans l'Antiquité*, Paris, L'Harmattan, p.217-232.
- BRILLANTE Carlo, 2006, « Le Muse tra verità, menzogna e finzione » dans Simone Beta (éd.), *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Fiesole, Cadmo, p.27-58.
- BRODERSEN Kai, 2001, *Prognosis : Studien zur Funktion von Zukunftsvorhersagen in Literatur und Geschichte seit der Antike*, Münster, LIT.
- BROUILLET Manon, 2013, « Que disent les mots des dieux », *Métis*, N.S. n° 11, p.147-181.

- BRULÉ Pierre et VENDRIES Christophe (éds.), 2001, *Chanter les dieux : musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BRULÉ Pierre et LEBRETON Sylvain, 2007, « La Banque de données sur les épiclèses divines (BDDE) du Crescam : sa philosophie », *Kernos*, n° 20, p.217-228.
- BUCCHERI Alessandro, 2011, « Costruire l'umano », *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line*, n° 5, p.137-165.
- BUNDRICK Sheramy D., 2005, *Music and Image in Classical Athens*, New York, Cambridge University Press.
- BURKERT Walter, 1960, « Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von Odyssee und Ilias », *Rheinisches Museum für Philologie*, n° 103 p.130-144.
- BURKERT Walter, 1985, *Greek Religion : Archaic and Classical* [1977], trad. angl., Oxford, Blackwell.
- BURKERT Walter, 2001, *Homerica*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BURKERT Walter, 2005, *Homo Necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne* [1972], trad. fr., Paris, Belles Lettres.
- BUSHNELL Rebecca W., 1988, *Prophesying Tragedy : Sign and Voice in Sophocles' Theban Plays*, Ithaca, Cornell University Press.
- BUTLER Shane et PURVES Alex, 2013, *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham, Acumen.
- CAIRNS Douglas, 1993, *Aidōs : the Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- CAIRNS Douglas, 2001, *Oxford readings in Homer's Iliad*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- CAIRNS Douglas, 2009, « Weeping and Veiling : Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture » dans Thorsten Fögen (éd), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin, de Gruyter, p.37-57.
- CALAME Claude, 2000, *Le récit en Grèce ancienne* [1986], Paris, Belin.
- CALAME Claude, 2005, *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- CALAME Claude, 2008, *Sentiers transversaux : entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble, Jérôme Millon.
- CALAME Claude, 2014, « Les "noms" des dieux grecs. Les pouvoirs de la dénomination et de la profération hymnique dans la reconfiguration d'un panthéon » dans Olivier Szerwiniack et Sylvie Perceau (éds.), *Polutropia : d'Homère à nos jours*, Paris, Garnier, p.79-95.

- CALAME Claude et CHARTIER Roger (éds.), 2004, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon.
- CALAME Claude et LINCOLN Bruce (éds.), *Comparer en histoire des religions antiques*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- CALHOUN George M., 1938, « The Poet and the Muses in Homer », *Classical Philology*, n° 33, p.157-166.
- CANCIK Hubert, 1999, « Epiphanie/Advent » dans *Handbuch Religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Stuttgart, Kohlhammer, vol. II, p.290-296.
- CANDEA Matei, 2016, « De deux modalités de comparaison en anthropologie sociale », *L'Homme*, n° 218, p.183-218.
- CAPPONI Matteo, 2009, « Lait blanc, vin rouge et sang noir : l'utilisation stylistique des termes chromatiques » dans Marcello Carastro (éd.), *L'Antiquité en couleur*, Grenoble, Jérôme Millon, p.85-98.
- CARASTRO Marcello, 2006, *La cité des mages*, Grenoble, Jérôme Millon.
- CARASTRO Marcello, 2009, « La notion de *khrôs* chez Homère. Éléments pour une anthropologie de la couleur en Grèce ancienne » dans Marcello Carastro (éd.), *L'Antiquité en couleur*, Grenoble, Jérôme Millon, p. 301-313.
- CARASTRO Cléo et MANFRINI Ivonne, à paraître, *Agalma ou les figurations de l'invisible. Actes du colloque de Paris, 12-13 février 2012*.
- CARTRY Michel, 2009, « De la divination au sacrifice : la métaphore de l'attache » dans Michel Cartry, Jean-Louis Durand et Renée Koch Piettre (éds.), *Architecturer l'invisible : autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols, p.307-360.
- CARTRY Michel, 2010, « Le chemin du rite », *Incidences*, n° 6, p.37-44.
- CARTRY Michel et DETIENNE Marcel, 1996, *Destins de meurtriers*, Paris, École pratique des hautes études (Section des sciences religieuses).
- CARTRY Michel, DURAND Jean-Louis et KOCH PIETTRE Renée, 2009, *Architecturer l'invisible : autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols.
- CASSIN Elena, 1968, *La Splendeur divine. Introduction à l'étude de la mentalité mésopotamienne*, Paris/La Haye, Mouton.
- CASWELL Caroline P., 1990, *A Study of Thumos in Early Greek epic*, Leiden/New York, Brill.
- CHANIoTIS Angelos (éd.), 2012, *Unveiling Emotions*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- CHANIoTIS Angelos (éd.), 2013, *Unveiling Emotions II*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

- CHANTRAINE Pierre, 1954, « Le divin et les dieux chez Homère » dans *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Vandoeuvres/Genève, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, p.47-94.
- CHEMLA Karine, HARPER Donald John et KALINOWSKI Marc, 1999, *Divination et rationalité en Chine ancienne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- CHEYNS André, 1967, « Sens et valeur du mot *aidôs* dans les contextes homériques », *Recherches de philologie et de linguistique*, n° 1, p.3-33.
- CHIRASSI-COLOMBO Ileana, 1985, « Gli interventi mantici in Omero : Morfologia e funzione della divinazione come modalità di organizzazione del prestigio e del consenso nella cultura greca arcaica e classica » dans Cristiano Grotanelli et Frederick Fales (éds.), *Soprannaturale e potere nel mondo antico e nelle società tradizionali*, Milan, Angeli, p.141-164.
- CHIRASSI-COLOMBO Ileana, 1994, « Antropologia della *charis* nella cultura greca antica » dans Giuseppe Galli (éd.), *Interpretazione e gratitudine*, Pise, Macerata, p.85-104.
- CLARK Mark E. et COULSON William D. E., 1978, « Memnon and Sarpedon », *Museum Helveticum*, n° 35, p.65-73.
- CLARKE Howard W., 1967, *The Art of the Odyssey*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- CLARKE Michael, 1999, *Flesh and Spirit in the Songs of Homer : A Study of Words and Myths*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- CLASSEN Constance, 2012, *The Deepest Sense : A Cultural History of Touch*, Urbana, University of Illinois Press.
- CLAUS David B., 1975, « *Aidôs* in the Language of Achilles », *Transactions of the American Philological Association*, n° 105, p.13-28.
- CLAUSS James J., CUYPERS Martine et KAHANE Ahuvia, 2016, *The Gods of Greek Hexameter Poetry From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- CLEMENTS Ashley, 2015, « Divine scents and presence », dans Mark Bradley (éd.), *Smell and the Ancient Senses*, Londres, Routledge, p.46-59.
- COFFEY Michael, 1957, « The Function of the Homeric Simile », *American Journal of Philology*, 1957, n° 78, p.113-132.
- COLLARD Hélène, 2016, *Montrer l'invisible: rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, CIERGA/Presses universitaires de Liège, Liège.
- COLLINS Derek, 2002, « Reading the Birds : Onoiomanteia in Early Epic », *Colby Quarterly*, 2002, n° 38, p.17-41.

- COMBELLACK Frederick M., 1984, « A Homeric Metaphor », *The American Journal of Philology*, n° 105, p.247-257.
- COMBELLACK Frederick M., 1982, « Two Blameless Homeric Characters », *The American Journal of Philology*, n° 103, p.361-372.
- CONCHE Marcel, *Essais sur Homère*, Presses universitaires de France, Paris.
- CORNFORD Francis Macdonald, 1952, *Principium Sapientiae: the Origins of Greek Philosophical Thought*, Gloucester (Mass.), P. Smith.
- COSTANTINI Michel et LALLOT Jean, 1987, « Le προοίμιον est-il un proème? » dans Jean Lallot *et al.* (éds.) *Le Texte et ses représentations*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, p.13-27.
- COURBIN Paul, 1980, « Lyres d'Argos », *Bulletin de correspondance hellénique*. Supplément n° 6, p.93-114.
- CROTTY Kevin, 1994, *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, Ithaca, Cornell University Press.
- CUCHE Vincent, 2015, « Ὠς μήτηρ. Du caractère maternel d'Athéna », *Cahiers « Mondes anciens »*. *Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n° 6.
- DARBO-PESCHANSKI Catherine, 2007, *L'istoria. Commencements grecs*, Paris, Gallimard.
- DARBO-PESCHANSKI Catherine, 1997, « Aitia » dans Salvatore Settis (éd.), *I Greci. Storia cultura arte società*, Turin, Einaudi, vol.2, p.1063-1984.
- DARBO-PESCHANSKI Catherine, 2008, « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'Iliade et le modèle de l'acte réparti » dans Frédérique Ildefonse et Gwenaëlle Aubry (éds.), *Le Moi et l'intériorité*, Paris, Vrin, p.242-254.
- DARBO-PESCHANSKI Catherine (éd.), 2000, *Construction du temps dans le monde grec ancien*, Paris, CNRS Éditions.
- D'ARMS Edward F. et HULLEY Karl K., 1946, « The Oresteia-Story in the *Odyssey* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 77, p.207-213.
- DAVIES Witton, 1897, *Magic, Demonology, and Witchcraft among the Hebrews*, Londres, James Clarck.
- DAY Joseph W., 2010, *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- DELCOURT Marie, 1957, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres.
- DEMONT Paul, 2000, « Lots héroïques : remarques sur le tirage au sort de l'Iliade aux Sept contre Thèbes », *Revue des études grecques*, n° 113, p.299-325.
- DENNISTON John D., 1954, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press.

- DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique, 2010, « L'art d'Alfred Gell », *L'Homme*, n° 193, p.167-184.
- DESCHODT Gaëlle, 2011, « Modes de figurations des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice », *Images Re-vues*, n° 8.
- DESCOMBES Vincent, 2004, *Le Complément de sujet : enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard.
- DESTREE Pierre et HERRMANN Fritz-Gregor, 2011, *Plato and the Poets*, Leiden/Boston, Brill.
- DETIENNE Marcel, 1963, *La Notion de Daïmôn dans le pythagorisme ancien. De la pensée religieuse à la pensée philosophique*, Paris, Les Belles Lettres.
- DETIENNE Marcel, 1972, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard.
- DETIENNE Marcel, 1986, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette.
- DETIENNE Marcel, 1994, « Pour expérimenter dans le champ des polythéismes », *Métis*, n° 9, p.41-49.
- DETIENNE Marcel, 1995, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, Pocket.
- DETIENNE Marcel, 1996, « Le doigt d'Oreste » dans Michel Cartry et Marcel Detienne (éds.), *Destins de meurtriers*, Paris, École pratique des hautes études (Section des sciences religieuses).
- DETIENNE Marcel, 1997, « Expérimenter dans le champ des polythéismes », *Kernos*, 1997, n° 10, p.57-72.
- DETIENNE Marcel, 1998, *Dionysos mis à mort* [1974], Paris, Gallimard.
- DETIENNE Marcel, 2000, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.
- DETIENNE Marcel, 2008, *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris, Gallimard.
- DETIENNE Marcel et HAMONIC Gilbert, 1995, *La Déesse parole : quatre figures de la langue des dieux : série d'entretiens entre Georges Charachidzé, Marcel Detienne, Gilbert Hamonic, Charles Malamoud et Carlo Severi*, Paris, Flammarion.
- DETIENNE Marcel et SISSA Giulia, 1989, *La Vie quotidienne des dieux grecs*, Paris, Hachette.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, 1974, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.
- DETIENNE Marcel et VERNANT Jean Pierre, 1979, *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard.
- DI DONATO Riccardo, 1999, *Esperienza di Omero : antropologia della narrazione epica*, Pise, Nistri Lischi.

- DIETERLEN Germaine (éd.), 1973, *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- DIETRICH Bernard C., 1967, *Death, Fate, and the Gods ; the Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*, Londres, Athlone Press.
- DIETRICH Bernard C., 1983, « Divine Epiphanies in Homer », *Numen*, n° 30, p.53-79.
- DIETRICH Bernard C., 1997, « From Knossos to Homer » dans Alan B. Lloyd (éd.), *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity*, Londres, Duckworth in association with the Classical Press of Wales, p.1-13.
- DIEU Éric, 2015, « L'étymologie de l'adjectif grec θεσπέσιος », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 87, p.41-59.
- D'INTINO Silvia et GUENZI Caterina (éds.), *Aux abords de la clairière. Études indiennes et comparées en l'honneur de Charles Malamoud*, Turnhout, Brepols.
- DIRLMEIER Franz, 1967, *Die Vogelgestalt homerischer Götter*, Heidelberg, C. Winter.
- DODDS Eric R., 1977, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion.
- DOHERTY Lillian Eileen, 1995, *Siren Songs : Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- DOHERTY Lillian Eileen, 2009, *Homer's Odyssey*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- DONNAT Sylvie, 2009, « Lumière, couleurs et peaux dans l'égypte ancienne (autour de la formule A du P. Berlin 3027) » dans Marcello Carastro (éd.), *L'Antiquité en couleur*, Grenoble, Jérôme Millon, p.189-206.
- DOUGHERTY Carol et KURKE Leslie (éds.), 1998, *Cultural Poetics in Archaic Greece : Cult, Performance, Politics*, New York, Oxford University Press.
- DUGAST Stéphane, 2009, « Le rite de Tigiikaa pour les génies de marigot (Bassar du Togo) » dans Michel Cartry, Jean-Louis Durand et Renée Koch Piettre (eds.), *Architecturer l'invisible: autels, ligatures, écritures*, Turnhout, Brepols, p.153-220.
- DUMÉZIL Georges, 1949, *L'Heritage indo-europeen à Rome*, Paris, Gallimard.
- DUMÉZIL Georges, 1982, *Apollon sonore et autres essais : vingt-cinq esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard.
- DUPERRAY Anne-Marie, 1984, *Les Gourounsi de Haute-Volta : conquête et colonisation : 1896-1933*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- DURAND Jean-Louis, 1979, « Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger » dans Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant (éds.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, p.133-157.

- DURAND Jean-Louis, 1986, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne : essai d'anthropologie religieuse*, Paris/Rome, La Découverte.
- DURAND Jean-Louis et SCHEID John, 1994, « "Rites" et "religion". Remarques sur certains préjugés des historiens de la religion des Grecs et des Romains », *Archives de Sciences sociales des religions*, n° 85, p.23-43.
- DURANTE Marcello, 1960, « Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica », *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei*, n° 16, p.231-249.
- DURANTE Marcello, 1971, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte prima : Continuità della tradizione poetica dall'età minceana ai primi documenti*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- DURANTE Marcello, 1976, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte seconda : Resultanze della comparazione indoeuropea*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- DUVAL Maurice, 1985, *Un Totalitarisme sans État : essai d'anthropologie politique à partir d'un village burkinabé*, Paris, l'Harmattan.
- EDMONDS III Radcliffe G., 2013, *Redefining Ancient Orphism : A Study in Greek Religion*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EDMUNDS Lowell et WALLACE Robert W., 1997, *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- EDWARDS Mark W., 1970, « Homeric Speech Introductions », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 74, p.1-36.
- EDWARDS Mark W., 1987, *Homer : Poet of the Iliad*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- EFFE Bernd, 1983, « Epische Objektivität und auktoriales Erzählen. Zur Entfaltung emotionaler Subjektivität in Vergils Aeneis », *Gymnasium*, n° 90, p.171-186.
- EIDINOW Esther et KINDT Julia, 2015, *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press.
- ELISSALDE Yvan, 2000, *Critique de l'interprétation*, Paris, Vrin.
- ELMER David, 2009, « Presentation Formulas in South Slavic Epic Song », *Oral Tradition*, n° 24, p.41-59.
- ELMER David, 2010, « Kita and Kosmos: The Poetics of Ornamentation in Bosniac and Homeric Epic », *Journal of American Folklore*, n° 123 (489), p.276-303.
- ELMER David, 2013, *The Poetics of Consent*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- ERBSE Hartmut, 1986, *Untersuchungen zur Funktion der Götter im homerischen Epos*, Berlin, de Gruyter.

- ERFFA von Carl Eduard, 1937, « *Aidos* » *Und Verwandte Begriffe in Ihrer Entwicklung von Homer Bis Demokrit*, Leipzig, Dieterich.
- ERP TAALMAN KIP van A. Maria, 2000, « The Gods of the *Iliad* and the Fate of Troy », *Mnemosyne*, n° 53, p.385-402.
- ESTIENNE Sylvia, HUET Valérie, LISSARRAGUE François et PROST Francis (éds.), 2014, *Figures de dieux : construire le divin en images*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- ESTIENNE Sylvia et LISSARRAGUE François, 2015, « Le corps des dieux dans les mondes grec et romain : bilan historiographique », *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 14, p.19-30.
- FARAONE Christopher A., 1992, *Talismans and Trojan Horses : Gardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York, Oxford University Press.
- FARAONE Christopher A., 1999, *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FARTZOFF Michel, SMADJA Élisabeth et GENY Évelyne (éds.), 2002, *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises.
- FAURE Paul, 1987, *Parfums et aromates de l'Antiquité*, Paris, Fayard.
- FEENEY Dennis C, 1991, *The Gods in Epic : Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- FENIK Bernard, 1968, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description.*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag .
- FERRARI Gloria, 1990, « Figures of Speech : the Picture of *Aidos* », *Mètis*, n° 5, p.185-204.
- FERRARI Gloria, 2002, *Figures of Speech : Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago, University of Chicago Press.
- FINNEGAN Ruth H., 1970, *Oral Literature in Africa*, Nairobi, Oxford University Press.
- FINNEGAN Ruth H., 1977, *Oral Poetry : its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- FLOWER Michael A., 2008, *The Seer in Ancient Greece*, Berkeley, University of California Press.
- FÖGEN Thorsten, 2009, *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin/Boston, de Gruyter.
- FOLEY Helen, 2009, « "Reverse similes" and sex role in the *Odyssey* » dans Lillian Eileen Doherty (éd.), *Homer's Odyssey. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford/New York, Oxford University Press, p.189-207.

- FOLEY John Miles, 1995, *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press.
- FOLEY John Miles, 2005, *A Companion to Ancient Epic*, Malden, Blackwell.
- FORD Andrew, 1992, *Homer. The Poetry of the Past*, Ithaca, Cornell University Press.
- FORD Andrew, 1999, « Odysseus after Dinner: *Od.* 9.2–11 and the Traditions of Symptotic Song » dans John N. Kazazis et Anotnios Rengakos (éds.), *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p.109-123.
- FORD Andrew, 2002, *The Origins of Criticism : Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- FORNEL de Michel, 2013, « Pour une approche contextuelle et dynamique de l'agentivité », *Ateliers d'anthropologie*, n° 39.
- FRANCO Di Sacco et TERESA Maria, 2000, « Les devins chez Homère », *Kernos*, n° 13, p.35-46.
- FRÄNKEL Hermann, 1924, *Die homerischen Gleichnisse*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- FRÄNKEL Hermann, 1975, *Early Greek Poetry and Philosophy : A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century* [1951], trad. angl., Oxford, Blackwell.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 1975, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 1986a, *La cithare d'Achille : essai sur la poétique de l'Iliade*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 1986b, « La mort en face », *Mètis*, n° 2, p.197-217.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 2012, *Du masque au visage : aspects de l'identité en Grèce ancienne*, [1995], Paris, Flammarion.
- GAGNÉ Renaud, 2013, *Ancestral Fault in Ancient Greece*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GAIFMAN Milette, 2012, *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- GANTZ Timothy, 2004, *Mythes de la Grèce archaïque* [1993], trad. fr., Paris, Belin.
- GELL Alfred, 2009, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique* [1998], trad.fr., Dijon, Les Presses du réel.
- GENTILI Bruno, 1984, *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo*, Rome, Laterza.

- GEORGE Coulter H., 2005, *Expressions of Agency in Ancient Greek*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GEORGOUDI Stella, 1998, « Les porte-parole des dieux : réflexions sur le personnel des oracles grecs » dans Ileana Chirassi-Colombo et Tullio Seppilli (éds.), *Sibille e linguaggi oracolari. Mito, storia, tradizione*, Pise/Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, p.315-365.
- GEORGOUDI Stella, KOCH PIETTRE Renée et SCHMIDT Francis, 2012, *La Raison des signes: présages, rites, destin dans les sociétés de la méditerranée ancienne*, Leiden/Boston, Brill.
- GERNET Jacques, 1974, « Petits et grands écarts en Chine » dans Jean-Pierre Vernant (éd.), *Divination et rationalité*, Paris, Éditions du Seuil, p.52-69.
- GERNET Louis, 1917, *Recherches sur le développement de la personne juridique et morale en Grèce (Étude sémantique)*, Paris, Leroux.
- GERNET Louis, 1955, *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris, Recueil Sirey.
- GERNET Louis, 1968, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Maspero., Paris.
- GERNET Louis et BOULANGER André, 1970, *Le génie grec dans la religion [1932]*, Paris, Albin Michel
- GIANNISI Phoebé, 2006, *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble, Jérôme Millon.
- GILL Christopher, 1996, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy : the Self in Dialogue*, Oxford/New York, Clarendon Press.
- GILL Christopher, POSTLETHWAITE Norman et SEAFORD Richard, 1998, *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- GIORDANO Manuela, 1999a, *La Parola efficace : maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pise, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- GIORDANO Manuela, 1999b, *La Supplica : rituale, istituzione sociale e tema epica in Omero*, Naples, Istituto universitario orientale.
- GIORDANO Manuela, 2014, « Contamination et vengeance : pour une diachronie du miasma », *Métis N.S.* n°13, p291-310.
- GOBLOT-CAHEN Catherine, 2005, *Le héraut et la genèse du politique*, Thèse de doctorat, Paris-I.
- GOLDHILL Simon, 1991, *The Poet's Voice : Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ José Miguel, 2013, *The Epic Rhapsode and his Craft : Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies.

- GOODY Jack, 1972, *The Myth of the Bagre*, Oxford, Clarendon Press.
- GOODY Jack, 1977, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GOODY Jack, 1987, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GOODY Jack, 2007, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, la Dispute.
- GOODY Jack, 2010, *Myth, Ritual and the Oral*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- GOODY Jack et GANDAH S. W. D. K, 2002, *The Third Bagre : A Myth Revisited*, Durham, Carolina Academic Press.
- GRAF Fritz, 2004, « Trick or Treat? On Collective Epiphanies in Antiquity », *Illinois Classical Studies*, n° 29, p.111-130.
- GRAND-CLÉMENT Adeline 2010, « Dans les yeux d'Athéna Glaukôpis », *Archiv für Religionsgeschichte*, n° 12, p.7-22.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2011, *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIII^e- début du V^e s. av. n. è.)*, Paris, De Boccard.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2011b, « Du bon usage du vêtement bariolé en Grèce ancienne » dans Lydie Bodiou, Florence Gherchanoc, Valérie Huet et Véronique Mehl (éds.), *Parures et Artifices : le corps exposé dans l'antiquité gréco-romaine*, Paris, L'Harmattan, p.255-273.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2013, « *Poikilia*. Pour une anthropologie de la bigarrure en Grèce ancienne », dans Corinne Bonnet, Pascal Payen et Évelyne Scheid (éds.), *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*, Turnhout, Brepols, p.239-262.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, 2015, « *Poikilia* », dans Pierre Destrée et Penelope Murray (éds.) *A Companion to Ancient Aesthetics*, Londres, Blackwell, p.406-421.
- GRAND-CLÉMENT Adeline, à paraître, « Et sa belle peau noircit : Couleurs des dieux et manifestations sensibles de la présence divine » dans Corinne Bonnet et Gabriella Pironti, *Les dieux d'Homère*.
- GRAZIOSI Barbara et HAUBOLD Johannes, 2005, *Homer : the Resonance of Epic*, Londres, Duckworth.
- GREENE William Chase, 1948, *Moira : Fate, Good, and Evil, in Greek Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- GRIFFIN Jasper, 1980, *Homer on Life and Death*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.

- GROS Aurélien, 2016, « Jean-Pierre Vernant et l'analyse structurale », *L'Homme*, n° 218, p.219-238.
- GUNDERT Hermann, 1935, *Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort, Klostermann.
- GÜNTERT Hermann, 1921, *Von der Sprache der Götter und Geister; Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur Homerischen und Eddischen Göttersprache*, Halle, N. Niemeyer.
- HALLIDAY William Reginald, 1913, *Greek Divination : A Study of its Methods and Principles*, Londres, McMillan.
- HALLIWELL Stephen, 2002, *The Aesthetics of Mimesis : Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press.
- HALLIWELL Stephen, 2011, *Between Ecstasy and Truth*, Oxford, Oxford University Press.
- HALM-TISSERANT Monique, 1986, « Le Gorgoneion, emblème d'Athéna. Introduction du motif sur le bouclier et l'égide », *Revue archéologique*, n° 2, p.245-278.
- HAMBERGER Klaus, 2012, « Traces des génies » dans Dominique Casajus et Fabio Viti (éds.), *La terre et le pouvoir. À la mémoire de Michel Izard*, Paris, CNRS Éditions, p.197-214.
- HARRIOTT Rosemary M., 1969, *Poetry and Criticism before Plato*, Londres, Methuen.
- HARTOG François, 1999, « “Myth into Logos” : The Case of Croesus, or the Historian at Work » dans Richard Buxton (ed.), *From Myth to Reason ?*, Oxford, Oxford University Press, p.183-195.
- HARTOG François, 2003, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- HARVEY S.A., 2015, « The Senses in Religion : Piety, Critique, Competition » dans J. Toner (éd.), *A Cultural History of the Senses in Antiquity*, Londres, Bloomsbury, p.91-113.
- HAVELOCK Eric, 1963, *Preface to Plato*, Oxford, Blackwell.
- HEILER Friedrich, 1931, *La Prière*, Paris, Payot.
- HOEKSTRA Arie, 1965, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam, Noord-Hollandsche uitgevers Maatschappij.
- HOLLMANN Alexander, 2011, *The Master of Signs : Signs and the Interpretation of Signs in Herodotus' Histories*, Washington/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies.
- HÖLSCHER Tonio, 2015, *La Vie des images grecques : sociétés de statues, rôles des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien*, Paris, Hazan : Louvre Éditions.
- HUMMEL Pascale, 1999, « Être ou apprendre : de l'homérique αὐτοδίδακτος au pindarique διδακτός », *Glotta*, n° 75, p.36-49.

- HUMPHREY Caroline et LAIDLAW James, 1994, *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- HUNTER Richard L. et RUTHERFORD Ian (éds.), 2009, *Wandering Poets in Ancient Greek Culture: Travel, Locality and Pan-Hellenism*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- HUNZINGER Christine, 2005, « La perception du merveilleux : θαυμάζω et θεόμααι » dans Laurence Villard (éd.), *Études sur la vision dans l'Antiquité classique*, Mont Saint Aignant, Publications des universités de Rouen et du Havre, p.29-38.
- ILDEFONSE Frédérique, 2014, « Que nous apprend le αὐτός iliadique ? » dans Dominique Doucet et Isabelle Koch (éds.), *Autos, idipsum: aspects de l'identité d'Homère à Augustin*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p.19-37.
- ISER Wolfgang, 1978, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- ISMARD Paulin, 2015, *La Démocratie contre les experts: les esclaves publics en Grèce ancienne*, Paris, Seuil.
- JAILLARD Dominique, 2007, *Configurations d'Hermès: une « théogonie hermaïque »*, Liège, CIERGA.
- JAILLARD Dominique et WALDNER Katharina, 2005, « La divination dans l'Antiquité. Une enquête comparatiste », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 2005, n° 16, p.213-215.
- JANKO Richard, 1982, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Londres/New-York/Melbourne, Cambridge University Press.
- JANKO Richard, 1998, « The Homeric Poems as oral-dictated Texts », *Classical Quarterly*, n° 48, p.1-13.
- JENSEN Minna Skafte, 2011, *Writing Homer: A Study Based on Results from Modern Fieldwork*, Copenhague, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.
- JOHNSTON Sarah Iles, 2008, *Ancient Greek Divination*, Malden/Oxford, Wiley-Blackwell.
- JOHNSTON Sarah Iles et STRUCK Peter T., 2005, *Mantikê. Studies in Ancient Divination*, Leiden/Boston, Brill.
- JONG de Irene J. F., 1989, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, B.R. Grüner Pub. Co.
- JOUANNA Jacques, 1992, « Libations et sacrifices dans la tragédie grecque », *Revue des Études Grecques*, n° 105, p.406-434.
- JOUANNA Jacques, 1998, « Texte, interprétation et spectacle dans les *Choéphores* d'Eschyle: v. 712 sq. et v. 675 (sens de αὐτόφορος) », *Revue des Études Grecque*, n° 111, p.61-73.

- JOUANNA Jacques et DEMONT Paul, 1981, « Le sens d'ἵχῶρ chez Homère (*Iliade* V, v. 340 et 416) et Eschyle (*Agamemnon* v. 1480) en relation avec les emplois du mot dans la Collection Hippocratique », *Revue d'Études Anciennes*, n° 83, p.197-209.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, 2013, « La crise selon l'Iliade », *Métis*, N.S. n° 11, p.326-348.
- JUDET DE LA COMBE Pierre, à paraître « Présages et prédictions dans l'*Iliade*. Quelques remarques ».
- KAIMIO Maarit, 1977, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- KAKRIDIS Johannes, 1949, *Homeric Researches*, Lund, C.W.K. Gleerup.
- KAKRIDIS Johannes, 1971, *Homer Revisited*, Lund, C.W.K. Gleerup.
- KANY-TURPIN José, 2005, *Signe et prédiction dans l'Antiquité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- KÉI Nikolina, 2007, « La fleur, signe de grâce dans la céramique attique », *Images Re-vues*, n° 4.
- KÉI Nikolina, 2010, *L'esthétique des fleurs : kosmos, poikilia et charis dans la céramique attique du VIe et du Ve siècle av. J.-C.*, thèse de doctorat, EHESS.
- KÉI Nikolina, 2014, « Autour de la phiale mesomphalos : images et contextes », *Revue de l'histoire des religions*, n° 4, 2014.
- KIRK G. S., 1962, *The Songs of Homer.*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KIRK G. S., 1976, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- KLEIJWEGT Marc, 2002, « Textile manufacturing for a religious market » dans Marc Kleijwegt et Willem Jongman (éds.), *After the Past: Essays in Ancient History in Honour of H. W. Pleket*, Leiden, Brill, p.81-133.
- KNOX Mary O., 1970, « "House" and "Palace" in Homer », *The Journal of Hellenic Studies*, n° 90, p.117-120.
- KOCH PIETTRE Renée, 1996, *Le corps des dieux dans les épiphanies divines en Grèce ancienne*, thèse de doctorat, École pratique des hautes études.
- KOLLER Heilmann, 1965, « ΘΕΣΠΙΣ ΑΟΙΔΟΣ », *Glotta*, n° 43, p.277-285.
- KONSTAN David, 2014, *Beauty : The Fortunes of an Ancient Greek Idea*, Oxford, Oxford University Press.
- KOSTER W. J. W., 1952, « De graecorum genitivo, qui dicitur auctoris; de *Od.* θ 499 », *Mnemosyne*, n° 5, p.89-93.
- KOWALZIG Barbara, 2007, *Singing for the Gods : Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford, Oxford University Press.

- KULLMANN Wolfgang, 1960, *Die Quellen der Ilias: troischer Sagenkreis*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- LACAN Jacques, 2001, *Le Transfert (Séminaire 7)*, Paris, Seuil.
- LAMBERTERIE de Charles, 1990, *Les adjectifs en -υς : Sémantique et comparaison*, Louvain-la-Neuve, Peters.
- LAMBERTERIE de Charles, 1986, « Grec homérique μῶλυ : étymologie et poétique », *Lalies*, 1986, n° 6, p.129-138.
- LANATA Giuliana, 1963, *Poetica pre-Platonica : testimonianze e frammenti*, Florence, La nuova Italia.
- LANÉRÈS Nicole, 2012, « La notion d'ἄγαλμα dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme », *Métis*, N.S. n° 10, p.137-173.
- LANG Mabel L., 1975, « Reason and Purpose in Homeric Prayers », *The Classical World*, 1975, n° 68, p.309-314.
- LARDINOIS André, BLOK Josine et VAN DER POEL Marc (éds.), 2011, *Sacred Words : Orality, Literacy and Religion*, Leiden/Boston, Brill.
- LATACZ Joachim, 1966, *Zum Wortfeld « Freude » in der Sprache Homers*, Heidelberg, C. Winter.
- LEACH Edmund R., 1982, « Critical Introduction » dans Steblin-Kamenskij M.I. *Myth*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p.1-20.
- LESKY Albin, 1961, *Göttliche und Menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, C. Winter.
- LESKY Albin, 2001, « Divine and human causation in Homeric epic » dans Douglas L. Cairns (éd.), *Oxford Readings in Homer's Iliad*, Oxford/New York, Oxford University Press, p.170-202.
- LESSING Gotthold Ephraim, 2011, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie* [1766, 1792], trad.. fr., Paris, Klincksieck.
- LÉTOUBLON Françoise, 1985a, *Il allait, pareil à la nuit: les verbes de mouvement en grec : supplétisme et aspect verbal*, Paris, Klincksieck.
- LÉTOUBLON Françoise, 1985b, « Les dieux et les hommes. La langue et sa référence dans l'Antiquité grecque archaïque » dans Kostas Boudouris (éd.), *Language and Reality in Greek Philosophy*, Athènes, Greek Philosophical Society, p.92-99.
- LÉTOUBLON Françoise, 1997, *Le Style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique : hommage à Milman Parry*, Amsterdam, J.C. Gieben.
- LEVEN Pauline A., 2013, « The Colors of Sound : Poikilia and Its Aesthetic Contexts », *Greek and Roman Musical Studies*, 2013, n° 1, p.229-242.

- LEVY Harry, 1979, « Homer's Gods : A Comment on their Immortality », *Greek Roman and Byzantine Studies*, n° 20, p.215-218.
- LIBERSKI-BAGNOUD Danouta, 2002, *Les Dieux du territoire : penser autrement la généalogie*, Paris, France, CNRS Éditions.
- LISSARRAGUE François, 1987, *Un Flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris, Biro.
- LLOYD Alan B. (éd.), 1997, *What is a God? Studies in the Nature of Greek Divinity*, Londres, Duckworth in association with the Classical Press of Wales.
- LLOYD Geoffrey E. R., 1999, « Divination : Traditions and Controversies, Chinese and Greek », *Extrême orient Extrême occident*, 1999, n° 21, p 155-165.
- LLOYD-JONES Hugh, 1971, *The Justice of Zeus.*, Berkeley, University of California Press.
- LORAUX Nicole, 1981, *L'Invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris/New York, Mouton/Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- LORAUX Nicole, 1986, « Le corps vulnérable d'Arès » dans Jean-Pierre Vernant et Charles Malamoud (éds.), *Corps des dieux*, Paris, France, Gallimard, p.465-492.
- LORAUX Nicole, 1989, *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard.
- LORAUX Nicole, 1997, *La Cité divisée : l'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot/Rivages.
- LORAUX Nicole et MIRALLES Carles, 1998. *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, Paris, Belin.
- LORD Albert Bates, 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- LORIMER Hilda Lockhart, 1950, *Homer and the Monuments*, Londres, Macmillan.
- LOSFELD Georges, 1991, *Essai sur le costume grec*, Paris, De Boccard.
- LOWENSTAM Steven, 1993, *The Scepter and the Spear : Studies on Forms of Repetition in the Homeric Poems*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- LÜRHMANN Dieter, 1971, « Epiphaneia. Zur Bedeutungsgeschichte eines griechischen Wortes » dans Joachim Jeremias, Heinz-Wolfgang Kuhn et Hartmut Stegemann (éds.), *Tradition und Glaube. Das frühe Christentum in seiner Umwelt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, p.185-199.
- MACKEY Anne (éd.), 2008, *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Leiden/Boston, Brill.
- MACKOWIAK Karin, 2010, « De moira aux Moirai, de l'épopée à la généalogie : approche historique et poétique de l'autorité de Zeus, maître du destin (*Iliade, Odyssée, Théogonie*) », *Dialogues d'histoire ancienne*, 2010, n° 36, p.9-49.

- MACLACHLAN Bonnie, 1993, *The Age of Grace : Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- MALINOWSKI Bronisław, 1974, *Les Jardins de corail* [1935], trad. fr., Paris, Maspero.
- MANESSY Gabriel, 1969, *Les Langues gurunsi*, Paris, SELAF.
- MANETTI Giovanni, 1993, *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, Bloomington, Indiana University Press.
- MANIERI Alessandra, 1998, *L'Immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia.*, Pise, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- MARCH Jennifer R., 1987, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, Londres, University of London/Institute of Classical Studies.
- MARG Walter, 1971, *Homer über die Dichtung: Der Schild der Achilleus*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- MARKS J., 2008, *Zeus in the Odyssey*, Washington, Cambridge, Center for Hellenic Studies.
- MARTIN Richard P., 1989, *The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press.
- MARTIN Richard P., 1997, « Similes and Performance » dans Egbert J. Bakker et Ahuvia Kahane (éds.), *Written Voices, Spoken Signs : Performance, Tradition and the Epic Text*, Cambridge, Harvard University Press, p.138-166.
- MARTIN Richard P., 2015, « Festivals, Symposia, and the Performance of Greek Poetry » dans Pierre Destrée et Penelope Murray (éds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Oxford, John Wiley & Sons, p.17-30.
- MARTIN Richard P., 2015b, « Epic » dans Esther Eidinow et Julia Kindt (éds.), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, p.154-168.
- MASLOV Boris, 2009, « The Semantics of *ἀοιδός* and Related Compounds : Towards a Historical Poetics of Solo Performance in Archaic Greece », *Classical Antiquity*, n° 28, p.1-38.
- MAWET Francine, 1973, « ἌΛΓΕΑ ΔΪΔΩΜΙ. Formule de la langue des dieux chez Homère », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 51, p.5-12.
- MEHL Véronique, 2008, « Sociologie des odeurs en pays grec. L'odeur suave du divin » dans Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl (éds.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.141-150.
- MEIER-BRÜGGER Michael, 2006, « Zur Bildung von griechisch *θεός* », *Incontri Linguistici*, 2006, n° 29, p.119-125.
- MEINEL Fabian, 2015, *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

- MEULI Karl, 1935, « Scythia », *Hermes*, 1935, n° 70, p.121-176.
- MEYERSON Ignace (éd.), 1973, *Problèmes de la personne*, Paris, Mouton.
- MILLER Andrew M., 1986, *From Delos to Delph : A literary study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden, Brill.
- MINCHIN Elizabeth, 2001, *Homer and the Resources of Memory : Some Applications of Cognitive Theory to the Iliad and the Odyssey*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- MINCHIN Elizabeth, 2007, *Homeric Voices : Discourse, Memory, Gender*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- MINTON William W., 1960, « Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 91, p.292-309.
- MINTON William W., 1962, « Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 93, p.188-212.
- MONBRUN Philippe, 2002, *Les Voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MONRO David B., 1891, *A Grammar of the Homeric Dialect*, Oxford, Clarendon Press.
- MONSACRÉ Hélène, 1984, *Les Larmes d'Achille : le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel.
- MORRISON James V., 1991, « The Function and Context of Homeric Prayer : a Narrative Perspective », *Hermes*, 1991, n° 119, p.145-157.
- MORRISON James V., 1992, *Homeric Misdirection : False Predictions in the Iliad*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MORTIER-WALDSCHMIDT Odile, 2006, *Musique & Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres.
- MOULTON Carroll, 1977, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- MOULTON Carroll, 1979, « Homeric Metaphor », *Classical Philology*, n° 74, p.279-293.
- MOUZE Létitia, 2005, *Le législateur et le poète : une interprétation des Lois de Platon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- MUELLNER Leonard, 1976, *The Meaning of Homeric εὐχομαι through its Formulas*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck.
- MUELLNER Leonard, 1996, *The Anger of Achilles : Menûs in Greek Epic*, Ithaca, Cornell University Press.
- MURNAGHAN Sheila, 1987, *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.

- MURRAY Gilbert, 1925, *Five Stages of Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press.
- MURRAY Oswyn (éd.), 1990, *Symptica : A Symposium on the Symposion*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- MURRAY Penelope, 1981, « Poetic inspiration in Early Greece », *Journal of Hellenic Studies*, 1981, n° 101, p.87-100.
- MURRAY Penelope, 1996, *Plato on Poetry*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- MYLONOPOULOS Joannis (éd.), 2010, *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden/Boston, Brill.
- MYRSIADES Kostas, 2010, *Approaches to Homer's « Iliad » and « Odyssey »*, Bern, Francfort, Lang.
- NADDAFF Ramona, 2002, *Exiling the Poets : The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago, University of Chicago Press.
- NAGY Gregory, 1990, *Pindar's Homer : The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- NAGY Gregory, 1990b, « Early Greek Views of Poets and Poetry » dans George A Kennedy (éd.), *The Cambridge history of literary criticism. Vol. 1*, Cambridge, Cambridge University Press, p.1-77.
- NAGY Gregory, 1994, *Le meilleur des Achéens* [1979], trad.fr., Paris, Seuil.
- NAGY Gregory, 2000, *La poésie en acte : Homère et autres chants* [1996], trad.fr., Paris, Belin.
- NAGY Gregory, 2000b, « Distorsion diachronique dans l'art homérique » dans Catherine Darbo-Peschanski (éd.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, CNRS Éditions, p.417-426.
- NAGY Gregory, 2002, « The Language of Heroes as Mantic Poetry : Hypokrisis in Homer » dans Michael Reichel et Antonios Rengakos (éds.), *Epea Pteroenta : Beiträge zur Homerforschung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p.141-150.
- NAGY Gregory, 2005, « The Epic Hero » dans John M. Foley (éd.), *A Companion to Ancient Epic*, Malden, Blackwell, p.71-89.
- NAGY Gregory, 2009, *Homer the Classic*, Washington/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies.
- NAGY Gregory, 2010, *Homer the Preclassic*, Berkeley, University of California Press.
- NAGY Gregory, 2012, « Signs of Hero Cult in Homeric Poetry » dans Franco Montanari, Antonios Rengakos et Christos K. Tsagalis (éds.), *Homeric Contexts : Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin, de Gruyter, p.27-71.

- NAGY Gregory, 2013, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- NAIDEN F. S, 2006, *Ancient Supplication*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- NAPPI Maria Piera, 2006, « Theano - *Iliade* VI 297-312 : mise en scène d'une prière entre gestes et paroles », *Anatolia Antiqua*, n° 14, p.159-170.
- NAPPI Maria Piera, 2006b, *La parole des femmes dans l'Iliade*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- NIELS Jennifer, 2009, « Textile Dedications to Female Deities : The Case of the Peplos » dans Clarisse Prêtre (éd.) *Le donateur, l'offrande et la déesse*, Liège, CIERGA, p.135-147.
- NIETO HERNÁNDEZ Pura, 2002, « Odysseus, Agammemnon and Apollo », *The Classical Journal*, 2002, n° 97, p.319-334.
- NILSSON Martin P., 1951, « Götter und Psychologie bei Homer » dans *Opuscula Selecta*, Lund, CWK Gleerup, vol.I, p. 355-391, [1924].
- NILSSON Martin P., 1956, *A History of Greek religion* [1925], Oxford, Clarendon Press.
- NÜNLIST René, 2009, *The Ancient Critic at Work*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press.
- OGDEN Daniel, 2007, *A Companion to Greek religion*, Malden, Blackwell.
- OLSON Douglas, 1990, « The Stories of Agamemnon in Homer's *Odyssey* », *Transactions of the American Philological Association*, n° 120, p.57-71.
- ONIAN Richard Broxton, 1999, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin* [1951], trad. fr., Paris, Seuil.
- OSBORNE Robin, 2011, *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OSBORNE Robin et TANNER Jeremy (éds.), 2007, *Art's Agency and Art History*, Oxford, Blackwell.
- OTTO Walter Friedrich, 1993, *Les Dieux de la Grèce : la figure du divin au miroir de l'esprit grec* [1934], trad. fr., Paris, Payot.
- PADEL Ruth, 1992, *In and out of the Mind : Greek Images of the Tragic Self*, Princeton, Princeton University Press.
- PAGE Denys, 1972, « The Mystery of the minstrel at the court of Agamemnon » dans *Studi Classici in onore di Quintino Cataudella*, Catane, Università du Catania, p.127-132.
- PAGLIARO Antonino, 1953, *Saggi di critica semantica*, Messine, G. d'Anna.
- PANCHENKO Dmitri, 1996, « Ἄοιδος ἀνήρ, Aegisthus and Clytemnestra (the *Odyssey* 3.263-272) », *Hyperboreus*, n° 2, p.177-182.

- PAPADOPOULOU-BELMEHDI Ioanna, 1994, *Le Chant de Pénélope : poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin.
- PARADOPOULOU Ioanna, 2006, « Poètes et (philo)sophoi : Pour une archéologie de la mimesis », 2006, *Revue de philosophie ancienne*, n° 24 p.3-16.
- PARKER Robert, 1990, *Miasma : Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford, Clarendon Press.
- PARKER Robert, 1998, « Pleasing things : Reciprocity in Greek Religion » dans Christopher Gill, Norman Postlethwaite et Richard Seaford (éds.) *Reciprocity in ancient Greece*, Oxford/New York, Oxford University Press, p.105-125.
- PARKER Robert, 2011, *On Greek Religion*, Ithaca, Cornell University Press.
- PARRY Adam (éd.), 1971, *The Making of Homeric Verse : the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press.
- PARRY Adam, 1972, « Language and Characterization in Homer », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 76, p.1-22.
- PARRY Milman, 1928, *L'Épithète traditionnelle dans Homère; essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- PATERA Ioanna, 2012, *Offrir en Grèce ancienne : gestes et contextes*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- PAX Elpidius, 1955, *Ἐπιφάνεια. Ein Religionsgeschichtlicher Beitrag Zur Biblischen Theologie*, Munich, Karl Zink.
- PEDRICK Victoria, 1992, « The Muse Corrects : the Opening of the *Odyssey* » dans Francis M. Dunn et Thomas Cole (éds.), *Beginnings in Classical Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p.39-62.
- PEDRINA Marta, 2006, « Tendre les mains, supplier du regard : Téléphe et Dryas » dans Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl (éds.), *L'Expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.299-310.
- PEDRINA Marta, 2005, *La Supplication sur les vases grecs (VIe-Ve siècles) mythes et images*, thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- PERCEAU Sylvie, 2002, *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters.
- PERCEAU Sylvie, 2006, « Réjouir son cœur avec la *phorminx* au son clair. Le plaisir musical dans l'épopée homérique » dans Odile Mortier-Waldschmidt (éd.), *Musique & Antiquité*, Paris, Les Belles lettres, p.43-62.

- PERCEAU Sylvie, 2007, « Héros à la cithare. La musique de l'excellence chez Homère » dans Anne-Gabrièle Wersinger et Florence Malhomme (éds.), *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'Âge moderne*, Paris, Vrin, p.17-37.
- PERCEAU Sylvie, 2013, « Expérience esthétique et ravissement dans l'épopée homérique : plaisir d'admiration (*terpsis*) ou de possession (*thelxis*) ? », *La licorne. Les figures du ravissement*, n° 107, p.2-19.
- PETRIDOU Georgia, 2015, *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- PIEPENBRINK Karen, 2001, « Prophetie und soziale Kommunikation in der homerischen Gesellschaft » dans Kai Brodersen (éd.), *Prognosis : Studien zur Funktion von Zukunftsvorhersagen in Literatur und Geschichte seit der Antike*, Münster, LIT, p.9-24.
- PIETTRE Renée, 1999, « Les dieux crèvent les yeux : l'*enargeia* dans la représentation du divin », *Ateliers 21*, 1999 p.11-22.
- PINCHARD Alexis, 2009, *Les Langues de sagesse dans la Grèce et l'Inde anciennes*, Genève, Droz.
- PIRENNE-DELFORGE Vinciane, 1994, *L'Aphrodite grecque*, Athènes, Kernos.
- PIRENNE-DELFORGE Vinciane, 2008, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège, CIERGA.
- PIRONTI Gabriella, 2007, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, CIERGA.
- PITROU Perig, 2013, « Justice et agentivité distribuée chez les Mixe de Oaxaca (Mexique) », *Ateliers d'anthropologie*, n° 39.
- PITROU Perig, 2016, « Êtres vivants/artefacts, processus vitaux/processus techniques : remarques à propos d'un cadran analytique » dans *Les actes de colloques en ligne du musée du quai Branly*.
- PLATT Verity, 2011, *Facing the Gods*, Cambridge/New York., Cambridge University Press.
- PLATT Verity, 2015, « Epiphany », dans Esther Eidinow et Julia Kindt (éds.), *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, p.491-501.
- PODLECKI Anthony J., 1967, « Omens in the Odyssey », *Greece & Rome*, n° 14, p.12-23.
- POLIGNAC de François, 2009, « Réflexions sur les échanges symboliques autour de l'offrande » dans Clarisse Prêtre (éd.) *Le Donateur, le prêtre et la déesse*, Liège, CIERGA, p.29-37.
- PONGRATZ-LEISTEN Beate et SONIK Karen, 2015, *The Materiality of Divine Agency*, Berlin/Boston, de Gruyter.

- PRÊTRE Clarisse, 2012, *Kosmos et kosmema : les offrandes de parure dans les inscriptions de Délos*, Liège, CIERGA.
- PRIER Raymond Adolph, 1989, *Thauma Idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greece*, Tallahassee, Florida State University Press.
- PROST Francis, 2008, « L'odeur des dieux en Grèce ancienne. Encens, parfums et statues de culte » dans Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl (éds.), *Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p.97-103.
- PROST Francis et WILGAUX Jérôme (éds.), 2006, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes.
- PUCCI Pietro, 1982, « The Proem of the *Odyssey* », *Arethusa*, n° 15, p.39-62.
- PUCCI Pietro, 1986, « Les figures de la Métis dans l'*Odyssee* », *Mètis*, n° 1, p.7-28.
- PUCCI Pietro, 1995, *Ulysse polutropos: lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssee* [1987], trad. fr., Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- PUCCI Pietro, 1998, *The Song of the Sirens : Sssays on Homer*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- PUCCI Pietro, 2000, « Le cadre temporel de la volonté divine chez Homère » dans Catherine Darbo-Peschanski (éd.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris, CNRS Éditions, p.33-48.
- PUCCI Pietro, 2002, « Theology and Poetics in the *Iliad* », *Arethusa*, 2002, n° 35, p.17-34.
- PULLEYN Simon, 1997, *Prayer in Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press.
- READY Jonathan, 2011, *Character, Narrator, and Simile in the Iliad*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- READY Jonathan, 2012, « Comparative Perspectives on the Composition of the Homeric Simile » dans Elizabeth Minchin (éd.), *Orality, Literacy, Performance in the Ancient World*, Leiden, Brill, p.55-87.
- READY Jonathan, 2014, « Omens and Messages in the *Iliad* and *Odyssey* : A Study in Transmission » dans Ruth Scodel (éd.), *Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity*, Leiden, Brill, p.29-55.
- REDFIELD James, 1984, *La Tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Iliade*, [1975], trad. fr., Paris, Flammarion.
- REDFIELD James, 2001, « The Proem of the *Iliad* : Homer's art » dans Douglas Cairns (éd.), *Oxford Reading in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, p.456-477.
- REINHARDT Karl, 1961, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- RENNO ASSUNÇAO Teodoro, *Diomède le prudent. Contingence et action héroïque dans l'Iliade*, Thèse de doctorat, EHESS.

- RICHARDSON Nicholas J., 1980, « Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the *Iliad* : A Sketch », *The Classical Quarterly*, 1980, n° 30, p.265-287.
- RIEDINGER Jean-Claude, 1980, « Les deux *aidôs* chez Homère », *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Ancienne Paris*, n° 54, p.62-79.
- ROBERT Fernand, 1950, *Homère*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROHDE Erwin, 1952, *Psyché, le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité* [1890-1894], trad. fr., Paris, Payot.
- ROMILLY Jacqueline de, 1997, *Hector*, Paris, de Fallois.
- ROSENBERGER Veit, 2013, *Divination in the Ancient World : Religious Options and the Individual*, Suttgart, Franz Steiner Verlag.
- ROSIER-CATACH Irène et LIBERA Alain de, 2004, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil.
- ROUGIER-BLANC Sylvie, 2002, « Maisons modestes et maisons de héros chez Homère. Matériaux et techniques. », *Pallas*, n° 58, p.101-115.
- ROUSSEAU Philippe, 1995, *Διὸς δ'ἔτελέετο βουλή. Destin des héros et dessein de Zeus dans l'intrigue de l'Iliade*, Thèse d'état, Lille.
- ROUSSEAU Philippe, 2001, « L'intrigue de Zeus », *Homère, Europe* n° 865, p.120-158.
- ROUSSEAU Philippe 2010, « L'oubli de la borne » dans *La philologie au présent. Pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p.27-56.
- ROUSSEAU Philippe, 2011, « Au palais de Pâris », dans Christoph König et Heinz Wismann (éds.) *La lecture insistante. Autour de Jean Bollack*, Paris, Albin Michel, p.53-70.
- RUBEL Alexander, 2014, *Fear and Loathing in Ancient Athens : Religion and Politics during the Peloponnesian War*, Durham/Bristol, Acumen.
- RUDHARDT Jean, 1958, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et des actes constitutifs du culte dans la Grèce antique*, Genève, Droz.
- RUDHARDT Jean, 1996, « Le préambule de la *Théogonie*. La vocation du poète. Le langage des Muses » dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de La Combe et Philippe Rousseau (éds.), *Le métier du mythe, lectures d'Hésiode*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p.25-39.
- RUDHARDT Jean, 2000, « Considérations sur la notion de *sebas* » dans Olivier Reverdin (éd.), *Homère chez Calvin. Figures de l'hellénisme à Genève*, Genève, Droz.
- RUDHARDT Jean, 2001, « Quelques remarques sur la notion d'*aidôs* » dans Édouard Delruelle et Vinciane Pirenne-Delforge (eds.), *Κήποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Liège, CIERGA, p.1-21.

- RUDHARDT Jean, 2008, *Opera Inedita. Essai sur la religion grecque & Recherches sur les Hymnes orphiques*, Liège, CIERGA.
- RUTHERFORD Ian, 2013, *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece. A Study of Theōriā and Theōroi.*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RUTHERFORD R. B., 2001, « Tragic form and feeling in the Iliad » dans Douglas Cairns (éd.), *Oxford Reading in Homer's Iliad*, Oxford, Oxford University Press, p.260-293.
- SAHIN Çetin (éd.), 1981, *Die Inschriften von Stratonikeia*, Bonn, R. Habelt.
- SAID Suzanne, 1984, « Part, contrainte ou hasard? Les mots du destin chez Homère », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 30, p.39-54.
- SAID Suzanne, 1979, « Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'Odysée », *Études de littérature ancienne*, n° 1, p.9-49.
- SAINTILLAN Daniel, 1996, « Du festin à l'échange : les grâces de Pandore » dans Fabienne Blaise, Pierre Judet de La Combe et Philippe Rousseau (éds.), *Le métier du mythe, lectures d'Hésiode*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p.315-348.
- SBARDELLA Livio, 1993, « Polionimia divina ed economicità formulare in Omero », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 1993, n° 43, p.7-44
- SCHABERT Tilo et BRAGUE Rémi, 1996, *Die Macht des Wortes*, München, W. Fink.
- SCHADEWALDT Wolfgang, 1938, *Homer und die homerische Frage*, Berlin, de Gruyter.
- SCHEID John et SVENBRO Jesper, 1994, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, La Découverte.
- SCHEID John et SVENBRO Jesper, 2005, « Les Götternamen de Hermann Usener: une Grande Théogonie » dans Nicole Belayche et al., (éds.), *Nommer les dieux : théonymes, épithètes, épiclèses dans l'antiquité*, Turnhout, Brepols, p.93-104.
- SCHEID John et SVENBRO Jesper, 2014, *La Tortue et la lyre : dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS Éditions.
- SCHEID-TISSINIER Évelyne, 1994, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- SCHMITT PANTEL Pauline, 1985, « Banquet et cité grecque: Quelques questions suscitées par les recherches récentes », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, n° 97, p.135-158.
- SCHMITT PANTEL Pauline, 1990, « Sacrificial meal and symposion : two models of civic institutions in the archaic city? » dans Oswyn Murray (éd.), *Symptica : A Symposium on Symposion*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, p.14-33.

- SCHOFIELD Malcolm, 1986, « Euboulia in the Iliad », *The Classical Quarterly*, n° 36, p.6-31.
- SCHOFIELD Malcolm, 1996, « Théologie et divination » dans Jacques Brunschwig et Geoffrey Lloyd (éds.), *Le Savoir grec*, Paris, Flammarion, p.527-540.
- SCHWYZER Eduard, 1950, *Griechische Grammatik: auf der Grundlage von Karl Brugmanns griechischer Grammatik*, Munich, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- SCOTT Mary, 1980, « Aidos and Nemesis », *Acta Classica*, n° 23, p.13-35.
- SCOTT Mary, 1983, « Charis in Homer and the Homeric Hymns », *Acta Classica*, n° 26, p.1-13.
- SCOTT William, 1974, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden, Brill.
- SCOTT William, 2009, *The Artistry of the Homeric simile*, Hanover, Dartmouth College Library and Dartmouth College Press.
- SCULLY Stephen P., 1981, « The Bard as the Custodian of Homeric Society: *Odyssey* 3,263-272 », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 8, p.67-83.
- SEGAL Charles, 1994, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca, Cornell University Press.
- SETAIOLI Aldo, 1972, « L'immagine delle bilance e il giudizio dei morti », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 1972, n° 44, p.38-54.
- SETTI Alessandro, 1958, « La memoria e il canto. Saggio di poetica arcaica greca », *Studi Italiani di Filologia Classica*, n° 30, p.129-171.
- SEVERI Carlo, 2009, « La parole prêtée, ou comment parlent les images », *Paroles en actes. Anthropologie et Pragmatique. Cahiers d'Anthropologie Sociale*, n° 5, p.11-41.
- SEVERI Carlo, 2014, « Être Patrocle : Rituels et jeux funéraires dans l'*Iliade* », *L'Image Rituelle. Cahiers d'Anthropologie sociale*, n° 10, p.147-173.
- SEVERYNS Albert, 1946, « Simples remarques sur les comparaisons homériques », *Bulletin de correspondance hellénique*, n° 70, p.540-547.
- SEVERYNS Albert, 1966, *Les Dieux d'Homère*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SHAPIRO, 1992, « Mousikoi Agones : Music and Poetry at the Panathenaia » dans *Goddess and Polis. The Panatheniac Festival in Ancient Athens*, Princeton, Princeton University Press, p.53-75.
- SILK Michael Steven, 1974, *Interaction in Poetic Imagery with Special Reference to Early Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SIMMEL Georg, 2013, « Excursus sur la parure » dans *Sociologie* [1908], trad. fr., Paris, Presses Universitaires de France, p.373-378.

- SLATER W. J., 1990, « Symptotic Ethics in the Odyssey » dans Oswyn Murray (éd.), *Sympotica : A Symposium on Symposion*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, p.214-220.
- SLATKIN Laura M., 1995, *The Power of Thetis : Allusion and Interpretation in the Iliad*, Berkeley, University of California Press.
- SMADJA Elisabeth et GENY Evelyne (éds.), 1999, *Pouvoir, divination, prédestination dans le monde antique*, Besançon, France, Presses universitaires franc-comtoises.
- SNELL Bruno, 1994, *La Découverte de l'esprit : la genèse de la pensée européenne chez les Grecs* [1946], trad. fr., Combas, Éditions de l'Éclat.
- SOURVINOU-INWOOD Christiane, 2011, *Athenian Myths and Festivals: Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- SQUIRE Michael, 2016, *Sight and the Ancient Senses*, Londres/New York, Routledge.
- STANFORD William Bedell, 1967, *The Sound of Greek : Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley, University of California Press.
- STEINER Deborah, 2001, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton, Princeton University Press.
- STEINRÜCK Martin, 2008, *The Suitors in the Odyssey : The Clash between Homer and Archilochus*, New York, Peter Lang.
- STOCKINGER Hildebrand, 1959, *Die Vorzeichen im homerischen Epos; ihre Typik und ihre Bedeutung*, St. Ottilien, Oberbayern.
- STONEMAN Richard, 2011, *The Ancient Oracles : Making the Gods Speak*, New Haven, Yale University Press.
- STRAUSS CLAY Jenny, 1972, « The *Planktai* and *Moly* : Divine Naming and Knowing in Homer », *Hermes*, n° 100, p.127-131.
- STRAUSS CLAY Jenny, 1983, *The Wrath of Athena : Gods and men in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- STRAUSS CLAY Jenny, 1999, « The Whip and Will of Zeus », *Literary Imagination*, n° 1, p.40-60.
- STRAUSS CLAY Jenny, 2011, *Homer's Trojan Theater*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- STRAUSS CLAY Jenny, 2012, « Theology and Religion in the Homeric Hymns » dans Richard Bouchon, Pascale Brillet-Dubois et Nadine Le Meur Weissman (éds.) *Hymnes de la Grèce antique : Approches littéraires et historiques*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, p.315-322.

- SVENBRO Jesper, 1976, *La Parole et le marbre : Aux origines de la poésie grecque*, Lund, Studentlitteratur.
- SVENBRO Jesper, 1984, *La Parola e il marmo : Alle origini della poetica greca*, Turin, Boringhieri.
- TAMBIAH Stanley, 1979, « A performative approach to ritual », *Proceedings of the British Academy*, 1979, n° 65, p.113-169.
- TAMBIAH Stanley, 1968, « The magical power of words », *Man*, n° 3, p.175-208.
- TAPLIN Oliver, 1992, *Homeric Soundings : the Shaping of the Iliad*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- THALMANN William, 1984, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- THOUARD Denis, 1998, « Philologie et langage. À propos de Jean Bollack et du Centre de Recherche philologique de Lille », *Langages*, n° 129, p.64-75.
- TIMOTIN Andrei, 2011, *La Démonologie platonicienne: Histoire de la notion de daimōn de Platon aux derniers néoplatoniciens*, Leiden, Brill.
- TRAMPEDACH Kai, 2008, « Authority Disputed: The Seer in Homeric Epic » dans Paraskevi Martzavou, Beate Dignas et Kai Trampedach (éds.), *Practitioners of the Divine : Greek Priests and Religious Officials from Homer to Heliodorus.*, Washington/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies, p.207-230.
- TSAGALIS Christos, 2012, *From Listeners to Viewers : Space in the Iliad*, Washington/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies.
- USENER Hermann, 1896, *Götternamen : Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Francfort, Vittorio Klosterman.
- VAMVOURI RUFFY Maria, 2004, *La Fabrique du divin : les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des Hymnes épigraphiques*, Liège, CIERGA.
- VAN GRONINGEN B.A., 1946, « Tre Proems of the Iliad and the Odyssey », *Mededeelingen der koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen*, 1946, n° 9, p.279-294.
- VERDENIUS W. J., 1945, « Aidos bei Homer », *Mnemosyne*, n° 12, p.47-60.
- VERNANT Jean-Pierre, 1974, *Divination et rationalité*, Paris, Seuil.
- VERNANT Jean-Pierre, 2007, *Œuvres. Religions, rationalités, politique*, Paris, Seuil, 2 volumes.
- VERNANT Jean-Pierre et MALAMOUD Charles (éds.), 1986, *Corps des dieux*, Paris,, Gallimard.
- VERNANT Jean-Pierre, RUDHARDT Jean et REVERDIN Olivier (éds.), 1981, *Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Genève, Fondation Hardt.

- VERSNEEL Hendrik Simon, 2011, *Coping with the Gods*, Leiden/Boston, Brill.
- VERSNEEL Hendrik Simon, 1990, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I. Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes. Three studies in henotheism*, Leiden, Brill.
- VERSNEEL Hendrik Simon, 1987, « What did Ancient Man See when he Saw a God? Some Reflections on Graeco-Roman Epiphany » dans Dirk Van der Plas (éd.), *Effigies Dei. Essays on the History of religion*, Leiden, Brill, p.42-55.
- VILLACÈQUE Noémie, 2010, « De la bigarrure en politique (Platon, *République* VIII 557c4 sqq.) », *Journal of Hellenic Studies*, 2010, n° 130, p.137-152.
- VIVANTE Paolo, 1982, *The Epithets in Homer : A Study in Poetic Values*, New Haven, Yale University Press.
- WACE Alan J. B., 1951, « Notes on the Homeric House », *Journal of Hellenic Studies*, 1951, n° 71, p.203-211.
- WALSH George B., 1984, *The Varieties of Enchantment : Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- WATHELET Paul, 1995, « Athéna chez Homère ou le triomphe de la déesse », 1995, *Kernos*, n° 8, p.167-185.
- WATHELET Paul, 1989, *Les Troyens de l'Iliade. Mythe et Histoire*, Paris, Les Belles Lettres.
- WATKINS Calvert, 1970, « Language of Gods and Language of Men : Remarks on Some Indo-European Metalinguistic Traditions » dans Jaan Puhvel (éd.), *Myth and Law among the Indo-Europeans*, Los Angeles, University of California Press, p.1-17.
- WĘCOWSKI Marek, 2014, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford University Press.
- WERSINGER Anne-Gabrièle, 2015, « *Aidôs*. Ce qu'Homère apprend au philosophe contemporain », *Gaia*, n° 18, p.387-403.
- WEST Martin L. 1988, « The Rise of the Greek Epic », *Journal of Hellenic Studies*, n° 108, p.151-172.
- WEST Martin L, 1992, *Ancient Greek Music*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.
- WEST Martin L., 1997, *The East Face of Helicon : West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford/New York, Clarendon Press.
- WHEELER Graham, 2002, « Sing, Muse ... : The Introit from Homer to Apollonius », *The Classical Quarterly*, n° 52, p.33-49.
- WHITMAN Cedric H., 1958, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Harvard University Press.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF Ulrich von, 1920, *Die Ilias und Homer*, Berlin, Weidmann.

BIBLIOGRAPHIE

- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF Ulrich von, 1929, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Berlin, de Gruyter.
- WILLIAM, 2009, *The Artistry of the Homeric simile*, Hanover, Dartmouth College Library and Dartmouth College Press.
- WILLIAMS Bernard, 1993, *Shame and Necessity*, Berkeley, University of California Press.
- WORONOFF Michel, 1999, « Pouvoir et divination dans l'*Iliade* » dans Elisabeth Smadja et Evelyne Geny (éds.), *Pouvoir, divination, prédestination dans le monde antique*, Besançon, France, Presses universitaires franc-comtoises, p.175-183.
- WYATT William F., 1982, « Homeric Ἄτη », *The American Journal of Philology*, 1982, n° 103, p.247-276.
- YAMAGATA Naoko, 1994, *Homeric Morality*, Leiden/New York, Brill.
- YATROMANOLAKIS Dimitrios et ROILIS Panagiotis, 2004, *Greek Ritual Poetics*, Washington/Athens/Cambridge (Mass.), Center for Hellenic Studies.
- ZOUGOURI Sita, 2008, *Derrière la vitrine du développement: aménagement forestier et pouvoir local au Burkina Faso*, Uppsala, Uppsala Universitet.
- ZUMTHOR Paul, 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

Index locorum

Nous listons uniquement les passages de l'Iliade et de l'Odyssée.

Les passages mentionnés sont en romain et les passages étudiés en gras.

Iliade**I**

I	338
I-9	182 ;284-289 ;310n.295
2	188
5	292-298
6	358
10	188
II	358
22	262
41	204n.142
43-49	29-30
43-46	63
49	62
55	263
59-60	138
62-63	262
68-83	241-242
69	138n.95
69-72	262
74-83	138
76	239
86	242
108	171
193-202	29
197	59
199	45
202-205	44

233-244	204
334	363n.220
361	59n.128
396-406	108
401-406	71
455	204n.142
458	135
472-474	120
493-530	204
524-530	135
591	93n.253
591-600	315n.1
601-604	362n.216 ;302 ;303
602	389n.302
604	308n.288
II	
300	263
300-302	138n.96
318	43
320-323	53
322-332	263-264
325	396
367	94
419	135n.82
419-420	120
446-452	311
447	147
448-449	148
457	94
484-493	305-306
591-600	308n.288
596-600	302
600	94
670	94

INDEX LOCORUM

761-763	308	115-130	199
811-815	72	166-289	199
827	197	290-296	199
III		337-342	105-106
39-120	196	365	156
245-309	196	372	59n.129
302	135n.82	382-415	108
385	59	383-391	106
398	45	540	62n.148
IV		541	149
1-72	100	614	208 ;209
16	196	628-629	210n.175
73-78	131	629	208
79	45	659	210
83	196	662	210
86	196	703	187
88	196	733-735	129
127-133	193-194	738	147
127-156	99-100	738-742	150
141-157	195	846-863	192
152	194	855-863	66-67 ;102
155-168	198-200	859	157
166-167	149	872-887	107
504	62n.148	VI	
517	208	I	234
V		73-76	114
5	13In.67	76	138
42	62n.148	86-115	114-116
51	327n.65	92	156-157
59-64	120	98	138
83	208 ;209	232-236	139
95-113	199	242-250	132
		269-312	116-140
		273	156-157

INDEX LOCORUM

303	156-157	185-191	315n.2
325-326	252-253	186-195	425
334	239	187	62
401	131n.67	413	396
406	59n.129	442	328n.79
485	59n.129		
VII		XI	
43-45	234-235	36-37	152
50	139n.99	62	131n.67
52	256	218-220	309
53	255	299	187
91	396	831-832	327n.67 ;n.72
138	153n.133	XII	
299-305	139	I-33	98
VIII		77	92
I-52	220	116	208
5-27	141	176	92
10-26	108	200	272
66-77	219	208	278n.174
70-71	217	208-209	272
75-176	54-58	228-229	272-273
77	45	235-243	273-274
159	93n.245	251-257	274-275
216-217	58	252	93n.245
242	204n.142	430-438	222-223
246-251	58	441	93
251-252	278n.174	XIII	
370	204n.144	35-72	108
517	363n.220	43-45	267-268
IX		45	41
2-7	93n.255	55-56	268
96-102	358-359	59-61	268
		71-72	41

INDEX LOCORUM

187	62n.148	306-327	147-149
518	107	310	152n.126
563	49	353	93n.245
602	208	360-366	97-98
730-733	36In.214	370	275
834	93n.245	377-378	275
		381-389	275
XIV		431-449	212-216
135-136	141	473	49
147-152	100-101	590	93n.245
159-165	141-142	596-598	92
166-223	66	637	94n.255
171-174	60n.136	669	94
174	142		
178-179	128	XVI	
181	142	103	311n.296
183	142	112-115	310
197-223	142-145	177	153n.133
211	157-158	238	204n.142
214-217	151	250-252	134
286-291	63-64	295	94n.255
292-296	145-146	334	208 ;209
415-417	56	644-658	225-226
459-461	108	656	189
506-510	309-310	658	189n.113
		686	184;188
XV		686-691	189-190
14-33	201	692-693	184
49-50	203	702-706	190
49-77	201	707	190
68	191	725	191
69-71	202	726	191 ;192
74-77	203	729-730	191
78-83	103-104	744	184
118	107	754	185
229-230	147	780	190

INDEX LOCORUM

784-787	190	564	77
787-788	185	569-571	315n.4
793-796	189		
799-800	190	XIX	
805	192	7	59n.128
812-813	185	30	207n.159
816	192	35	170
833	184	52-53	246
843	184-185	58-59	170
844-854	187-189	63-64	183
849	208	65	174
849-854	210	67	173
853	208	77	179
XVII		78	173
50	62n.148	78-86	246
477-478	210n.176	82	180
478	208	83-84	173-174
569-572	197	84	240 ;245
XVIII		85-86	174
74-75	171	86	336
79	172	87-92	180-183
82	192	89	324
107-108	173	95-133	245
III	173	216-225	221-222
119	208 ;211	381	131n.67
149	93n.245 ;94n.255	410	211
204	147	XX	
220	62n.149	73-74	72-72
311	62n.148	128-129	207
483-485	152	129-131	34
487	153n.133	154	204n.144
495-496	53	302-305	216n.188
516-519	42	310	216n.189
517-519	152n.130	342	94
		477	208 ;209

INDEX LOCORUM

490	93n.247
XXI	
82	208
229	204n.144
342-381	92
517	207n.159
XXII	
5	208
29	153n.133
167-181	213-216
167-185	220
176	307n.282
185	224
205	134
208-213	219-220
297-298	150
301-303	210n.178
303	208
307-308	327n.68
317	131n.67
330-344	346-347
361-366	347-348
435-436	210n.177
436	208
470	129
506	153n.133
XXIII	
189-191	88
210-211	217
192-218	88-92
723-724	47
782-783	104 ;178
815	47

861-881	48-51
XXIV	
20-21	146n.117
60	296
67-68	131
93-94	408-409
127	59n.128
132	208 ;211
208	207n.158
220-222	323
321	278n.174
361-469	88
439-449	345
477-484	46
534-542	108
720-721	315n.3

INDEX LOCORUM

Odyssee

I

I-10	312
I-30	339n.127
10	338
32-34	337 ;338
32-43	339
34-35	207n.159
52-54	372
152	429
154	336
161-162	421
225-226	344
298	339n.127
323	45
325-327	422
325-329	247-248
328	95
347-352	336-337
360	46
384	327n.70
421-424	424

II

12	94
155	45
155-176	265-266
180-182	174

III

150	93n.245
155	207n.159
174	375
193-200	339
234-235	339

254-316	339
261	340
263-272	340-341
371-373	39
372	45
372-373	52
378-385	385
418	204n.142
420	36
435-438	386
438	131
450	132n.74

IV

7	296
17	315n.2
74	62
75	64
113-116	408
306-307	371
406	60n.137
418	92
512-537	340
638	51n.99
655	52
694-695	425
767	132n.74
796-797	35
840-841	35

V

181	59n.128
273	153n.133

INDEX LOCORUM

VI		63-64	319n.17
121	383	63-65	367
139-140	379	65-70	369
233	327n.66	72-74	354
236	380	73	319n.17 ;358
242-245	380	73-74	385
248	380	81-82	295n.240
324-328	380	83-95	401-402
332-334	334-335	105	363
		106-108	363
VII		145-185	384n.291
14-17	380-381	177-182	366
31	380	178-185	366
39	380	234	429
40-42	381	235	433
42	94	254-257	364
54	429	257	368
190	382	261-262	364
197-198	207n.158	261-263	370
199-206	380	262-267	426
201	36	266	354-355
229-237	379-380	266-369	183
321	375	359	373
		367-369	378
VIII		368-369	428
7	382	370-371	427
14	382	430-432	410
16-23	382	471	363
19	94	471-473	370
42	383	474-476	364
43-45	352	476	343
43-47	363	477-481	359-360
49-55	366	481	327n.71 ;333
60	343	487-498	360-361
62-64	353	488	327n.71

INDEX LOCORUM

49I	433	633	94
498	95		
499	319n.17 ;355 ;373	XII	
52I-534	402-403	2I	379
536-543	377	23-33	379
540	4II	39-54	4II
577-586	403-404	44	63
		59-6I	74
IX		62-68	109
2-II	375-376	75	77
9	94	2I	379
339	94	153-156	94
434	94	158-164	4II
		181-191	4II
X		242	204n.142
63	5In.99		
237-241	343n.144	XIII	
280	59n.128	I-2	429
302-306	73	27-28	433
305-306	307n.282	49-50	367
326	52	22I-225	38
		287-289	37
XI		288	59n.128
43	94	299-300	38
52-53	207n.157	3II-3I2	38-39
6I	207n.157	363	94
14I-142	358	383-385	340
247	59n.128	393	429
333-334	429		
363-369	43I	XIV	
387-407	340	64	206n.155
4II	343		
412-420	342-343	XV	
419	343	27	244
		108	13In.67

INDEX LOCORUM

115-130	128	XXI	
272-278	47n.92	129	134
318	239	144-167	270
318-320	251	200	204n.142
531-534	243	404-411	434
XVI		XXII	
159-161	36	1-307	317
178	45	12-14	344
259	239	160	327n.66
259-261	251	309	344
		313-318	324
		318	323
		321-325	270
		344-353	316-331
		346	271
		347	183
		353	336
		356	336
		358	323
		378-380	350-351
		422-423	328n.80
		435-477	317
		XXIII	
		133-138	345
		143-151	345
		159-161	334-335
		XXIV	
		6	94
		22	340
		49	94
		60-62	308n.288
		96-97	340
XX			
91-94	250		
95-97	348		
268-269	53		
320	429		

INDEX LOCORUM

101	45
185	344n.147
197-198	384
265	239
394	46
525	62n.148

Table des matières

Remerciements	2
Introduction	4
Chapitre 1 Des hommes et des dieux : Expériences du divin dans l'épopée homérique	26
1.1 Pour en finir avec l'épiphanie : polysensorialité et expérience du divin	28
1.1.1 Définir l'épiphanie	28
1.1.2 Épiphanie et <i>enargeia</i>	33
1.1.3 Être affecté par la présence des dieux	44
1.1.4 Les dieux se font entendre, voir et sentir	54
1.1.5 La matérialité du corps des dieux : des métaux brillants et sonores	60
1.1.6 Sons et couleurs des mots divins	70
1.2 De la représentation à la présentification	79
1.2.1 <i>Mimèsis</i> ?	81
1.2.2 Actualiser les intervention divines	88
1.2.2.1 Les vents, du banquet au bûcher	88
1.2.2.2 <i>θεσπέσιος</i> , ou comment se manifestent les dieux	92
1.2.3 Divines comparaisons	96
1.2.4 Les expériences presque humaines des dieux	105
Chapitre 2 Gestes, objets et noms des dieux	112
2.1 Athéna aux beaux cheveux : expérimenter dans le champ des polythéismes	112
2.1.1 Les cheveux d'Athéna	123
2.1.2 Une expérimentation théologique	124
2.1.3 La déesse au <i>peplos</i>	126
2.1.4 Une procédure rituelle vouée à l'échec	132
2.1.5 La statue qui fait non	133
2.1.6 Le meilleur des devins	138

2.2 Artefacts divins ou le mode d'action des dieux	140
2.2.1 Le ruban d'Aphrodite et le sourire d'Héra	141
2.2.2 L'égide, d'Athéna à Apollon	146
2.2.3 Présentification et efficacité	150
2.3 Nommer un dieu	153

Chapitre 3 L'épopée et ses agents **159**

3.1 Intentionnalité et épopée : état de l'art	159
3.2 Les théories de l'agentivité	166
3.3 Agentivité partagée des actions humaines	169
3.3.1 Les excuses d'Agamemnon : à qui la faute ?	170
3.3.1.1 Plaidoyer pour des excuses	176
3.3.1.2 Le chant d'Agamemnon	179
3.3.2 Le premier, le deuxième, le troisième : la mort de Patrocle	184
3.3.3 « Coping with the men » : du traité à la trahison et la blessure de Ménélas	193
3.4 βουλαί divines	201
3.5 Les puissances destinales, des agents comme les autres ?	205
3.5.1 Modes d'agir du destin	206
3.5.2 Les dieux et le destin des hommes	211
3.5.3 Sur les plateaux de la balance	217

Chapitre 4 Réaliser le dessein des dieux : Parole du devin et chant de l'aède **232**

4.1 Parole du devin et vérité divine	234
4.1.1 La synthèse du devin, ou de l'étroitesse de la collaboration entre hommes et dieux	234
4.1.2 La divination : faire venir à l'être la volonté divine	258
4.1.3 Le double présage	271

4.2 Le chemin de l' <i>Iliade</i>	281
4.2.1 Pour une remise en cause de l'expression « Invocation à la Muse »	284
4.2.2 Ce que veut dire planter le décor	289
4.2.3 Le déploiement de la <i>Dios Boulè</i>	292
4.2.4 Quand Hermès faisait l'aède	298
4.2.5 Le meilleur des proèmes	301
4.2.6 Les retours des Muses	305
Chapitre 5 Le chant, des dieux au public. Agentivité et performance	315
5.1 Le paradoxe de l'autodidacte inspiré. Retour sur le cas de Phémios à partir de la notion de coagentivité	317
5.1.1 Plaidoyer pour un aède	317
5.1.2 L'ombre d'Égisthe	339
5.1.3 La lyre et la peau	345
5.2 Démodocos, un aède bien entouré	351
5.2.1 L'aimé des Muses, sur le thème du don	352
5.2.2 Le héraut et le roi	363
5.2.3 L'aède à sa place : centralité et verticalité du chanteur	368
5.3 Ceux qui écoutent. Retour sur les effets du chant	373
5.3.1 <i>Kharis</i> et <i>aidôs</i> : l'importance de l'auditoire dans la réussite de la performance aédique	375
5.3.1.1 La dimension collective de la <i>kharis</i>	378
5.3.1.2 Poète et artisan : les cornes de la génisse	385
5.3.1.3 La <i>kharis</i> à Délos	391
5.3.1.4 Quand l' <i>aidôs</i> met fin à la <i>kharis</i>	401
5.3.2 Les larmes d'Ulysse : le héros et son double	411
5.3.3 Un chant bariolé : parure de l'aède et <i>kharis</i>	414
5.3.4 Des chants sans <i>kharis</i> : plaisir et fascination	421
5.3.4.1 Le mauvais auditoire des prétendants	421
5.3.4.2 Les Amours d'Arès et Aphrodite	426
5.3.4.3 Le récit d'Ulysse est-il un chant ?	429
5.4 Performance et reperformance : être un homme d'aujourd'hui et agir en héros	435

TABLE DES MATIÈRES

Conclusion	438
Annexes	441
Annexe 1 Les agents du chant en pays nuna	441
Annexe 2 Ornaments et amulettes des chanteurs traditionnels nuna	444
Figures	448
Abréviations	454
Auteurs anciens	455
Bibliographie	462
Index locorum	497
Table des matières	507

DES CHANTS EN PARTAGE
L'ÉPOPÉE HOMÉRIQUE COMME EXPÉRIENCE RELIGIEUSE

Résumé

Les épopées homériques dessinent un large éventail de situations où hommes et dieux entrent en contact. Alors que *Illiade* et *Odyssée* sont souvent pensées comme des textes qui donnent accès à une représentation grecque des dieux, cette thèse montre que c'est la présentification des dieux qui est au cœur des épopées, dans une perspective toujours relationnelle où les hommes font l'expérience de la présence divine. D'autre part, dans une perspective anthropologique, il s'agit de prendre en compte le contexte de la performance épique, comme moment où les hommes sont mis en présence des dieux. Le lien qui s'instaure à cette occasion nécessite et permet tout à la fois que l'auditoire se constitue en communauté. Le chant de l'aède est l'occasion de l'instauration d'une relation de réciprocité, *kharis*, qui lie ceux qui l'écoutent entre eux et avec les dieux. C'est ainsi qu'il faut comprendre ces chants « en partage » à l'origine d'une expérience religieuse. La perspective comparatiste de l'enquête permet d'interroger la dimension rituelle de la performance orale.

La lecture de détail des épopées homériques éclaire les questions de l'inspiration, de la divination et plus généralement la mise en présence entre hommes et dieux. Le modèle de l'agentivité partagée permet en effet de rendre compte de la structure de l'action épique aussi bien que de la performance poétique. La collaboration entre hommes et dieux est nécessaire à la réussite de la performance, et c'est une semblable collaboration qui est en jeu dans les actions épiques. Héros, devins, poètes ne sont pas les pantins des dieux ni leurs porte-parole mais autant de figures susceptibles d'entrer en contact et d'accomplir une action en collaboration avec les dieux. Les épopées homériques sont ainsi envisagées à la fois comme un discours qui construit le polythéisme et comme un événement qui l'incarne.

Mots-clés : *Homère, religion grecque, performance orale, comparatisme, anthropologie religieuse, rituel et agentivité*

SONGS BETWEEN GODS AND MEN
HOMERIC EPICS AS A RELIGIOUS EXPERIENCE

Abstract

In the Homeric epics, gods and men are regularly presented in contact with each other. Far from considering the *Iliad* and the *Odyssey* as texts that allow us to know how the Greeks represented the gods, this dissertation focuses on the “presentification” of the gods: they enter into relation with the men who experience their presence. Moreover, from an anthropological perspective, I take into account context of the epic performance as a moment when gods are made present. Such a link between men and gods requires and at the same time makes possible that the audience is constituted as a community. Through to the singer's song, reciprocity, *kharis*, binds the men together with each other and with the gods. Thus, the “songs between gods and men” are a religious experience. I ground my work in a comparatist approach in order to explore the ritual dimension of the oral performance.

Through close-reading, I analyze inspiration, divination and the gods' presence in the Homeric epics. The epic action and the poetic performance are characterized by co-agency. Indeed, men and gods need to collaborate for the efficacy of the performance, but they also collaborate in various epic actions. Heroes, diviners, and singers are not manipulated by the gods, nor are they mere mouthpieces. But they are able to be in contact and co-act with the gods. Thus, the Homeric epics shape polytheism while the performance as an event embodies it.

Keywords : *Homer, ancient Greek religion, oral performance, comparatism, religious anthropology, ritual and agency*