



Cahiers de littérature orale

81 | 2017
Le poète et l'inspiration

Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ?

Muses, inspiration, creation in homeric poetry?

Sylvie Perceau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/3177>

DOI : 10.4000/clo.3177

ISBN : 9782858312573

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 9782858312566

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Sylvie Perceau, « Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ? », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/3177> ; DOI : 10.4000/clo.3177



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ?

Sylvie PERCEAU

Université de Picardie – Jules-Verne, TRAME EA 4284

La tradition a fait du poète grec antique un « inspiré » de la Muse, au sens où l'inspiration est définie, à partir du v^e siècle avant J.-C. et en particulier dans les dialogues de Platon, comme une « possession » (*katekhesthai*) ou un « délire » (*mania*). Ainsi, dans le *Ion*, Socrate présente les poètes « attachés à des anneaux magnétiques qui dépendent de la Muse » et, selon l'analogie bien connue avec la pierre d'Héraclée appelée « Magnétis » (533d3, *sq.*), transférant ensuite, par aimantation, leur « enthousiasme » aux rhapsodes qui les interprètent, puis à l'auditoire qui les écoute (536a-b) : « À travers tous ces anneaux, c'est la divinité qui tire où il lui plaît l'âme des hommes [...]. De plus, entre les poètes, c'est à telle Muse que l'un est suspendu [...] et l'on appelle cela être possédé (*katekhesthai*) » (traduction L. Robin). Cette théorie de l'inspiration-possession permet au philosophe de nier l'existence d'une technique artistique (*tekhnè*) consciente (*emphrôn, passim*), ou de la dévaloriser comme dans le *Phèdre* où Socrate décrète la supériorité du poète inspiré-possédé par les Muses sur le poète-artisan en évoquant « la possession (*katokôchè*) et le délire (*mania*) venus des Muses, [...], qui plongent l'âme dans des transports bachiques [...]. Mais qui se sera, sans le délire (*mania*) des Muses, présenté aux portes de la Poésie persuadé qu'il aura la capacité d'être poète grâce à sa *tekhnè*, est un poète incomplet, comme la poésie de celui qui se possède lui-même (*sôphronoûntos*) est éclipsée par celle de ceux qui délirent (*mainomenôn*) » (245a). Mais l'examen des poèmes homériques invite à plus de circonspection dans l'usage que l'on fait du concept d'inspiration-possession (*enthousiasmos*, *Ion*, 535c1) appliqué à Homère (Havelock, 1963 ; Lanata, 1963) ; d'ailleurs le rhapsode Ion lui-même, qui est l'interlocuteur de Socrate dans le dialogue éponyme, semble attirer l'attention sur ce point lorsqu'il déclare en conclusion de la démonstration de Socrate (536d) :

« Tu parles bien, Socrate ! Je serais pourtant surpris si tu parlais bien au point d'arriver à me convaincre que c'est en étant *possédé* et *pris de délire* (*katekhomenos kai mainomenos*) que je fais l'éloge d'Homère. » À la différence d'un poète de tradition orphique qui revendique cet état extatique de possession évoqué par Socrate, le rhapsode Ion semble souligner ici l'incompatibilité de sa propre pratique, de tradition homérique, avec une quelconque inspiration extatique.

D'autre part, si le poète épique n'est pas un inspiré-possédé par un dieu, quel est le processus qui le conduit dans la composition de ses vers et existe-t-il une relation entre ce processus de création et la « vie » du poète lui-même ?

Liée à la performance orale, la pratique poétique épique est fondée sur la reprise d'éléments appartenant à une tradition, ce qui oblige dès lors à redéfinir certaines de nos catégories comme l'inspiration, dans la mesure où la personnalité du poète ou le processus créateur s'y manifestent d'une façon complexe.

Vie de poète et création

On fait unanimement remonter au VIII^e siècle ou au début du VII^e siècle avant J.-C. les deux poèmes épiques, *l'Iliade* et *l'Odyssée*, que l'on attribue à un certain « Homère » dont la « biographie » pose bien des problèmes, d'autant que, comme l'écrivait le romancier Héliodore (III^e-IV^e siècle après J.-C.), lui-même « n'a jamais mentionné son nom, sa patrie ni sa famille » (*les Éthiopiennes*, 3. 14, 3). Il existe certes des *Vies* d'Homère mais aucune n'est antérieure au IV^e siècle avant J.-C., soit quatre siècles au moins après l'existence supposée du poète, la plus détaillée, attribuée à tort à Hérodote, remontant à la fin du III^e siècle avant J.-C. Toutes ces *Vies* d'Homère (attribuées entre autres au Pseudo-Hérodote, au Pseudo-Plutarque, à Tzétzès, ou à Proclus) témoignent d'abord de la difficulté ou de l'impossibilité de dire qui étaient les parents de cet « Homère », parents dont les noms varient selon les auteurs¹ ; elles révèlent aussi qu'il est difficile de lui attribuer une patrie, ce que résumant assez bien ces vers de *l'Anthologie Palatine* (16, 297) :

Elles sont sept à se disputer l'origine d'Homère :
Chios, Colophon, Cumes, Smyrne, Pylos, Argos et Athènes.

On fait même venir le Poète de Babylone : dans son *Histoire vraie* (au titre ironique), Lucien fait dire à Homère qu'il « savait fort bien lui-même que les gens pensent qu'il était originaire de Chios, d'autres de Smyrne, d'autres encore, en grand nombre, de Colophon. Or, il me dit être de Babylone ».

1. Critheis, Hynèthès ou Hynèthès pour sa mère, Maion, Créthon ou Alèmon pour son père...

Le seul point de convergence dans les traditions relatives à Homère, c'est qu'il serait mort et enterré à Ios où un culte funéraire lui est rendu (Kimmel, 2006). Quant à ses dates, elles sont tout aussi incertaines. Si l'historien Hérodote le place plutôt au milieu du IX^e siècle avant J.-C., on peut lire dans la *Vie* du Pseudo-Plutarque que « certains disent qu'il a vécu à l'époque de la guerre de Troie et qu'il en a été le témoin oculaire ; d'autres disent qu'il a vécu cent ou cent cinquante ans après » (B 15) ou encore que « les disciples d'Aristarque disaient qu'il était né à l'époque de la colonisation de l'Ionie, soit soixante ans après le retour des Héraclides (*i.e.* 1069 avant J.-C.), qui lui-même est postérieur de quatre-vingts ans à la guerre de Troie, mais les disciples de Cratès disent qu'il est né avant même le retour des Héraclides, donc moins de quatre-vingts ans après la guerre de Troie » (B 3).

Enfin, le nom même du poète fait problème : Mélésgénès pour les uns, Tigrane pour d'autres, il n'aurait été appelé Homère que tardivement, soit à cause d'une péripétie qui fait de lui un otage (*Homèros*), soit parce qu'en éolien ce mot désigne les aveugles (Pseudo-Hérodote, Pseudo-Plutarque). Pour les modernes, ce nom de poète désignerait quelque chose de sa pratique artistique : il serait celui qui ajuste (racine *ar**) ensemble (*homou*) les vers (Nagy, 1994, p. 345).

Ces *Vies*, qui relèvent en fait d'une procédure étymologique destinée à expliquer la place que tient Homère dans les fêtes panhelléniques, en particulier à Athènes, visent à constituer l'aède épique en « auteur » de l'épopée. Or l'on sait aujourd'hui que, chez les anciens Grecs, « le nom d'auteur renvoie à une identité d'ordre essentiellement poétique » (Calame, 2004, p. 39). Autre façon de dire que le nom d'Homère est une appellation commode pour désigner une tradition de composition épique qui a débouché sur les deux monuments que sont *l'Iliade* et *l'Odyssée* (Nagy, 1994).

Ces *Vies* contribuent en outre, au même titre que les cultes rendus à Homère dans certaines cités, à la gloire de ces cités qui prétendent avoir hébergé le Poète (Kimmel, 2006). Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans ces *Vies*, Homère est présenté non seulement comme un poète errant, mais aussi comme un maître d'école, ce que l'on peut rapprocher des sculptures du relief d'Archélaos de Priène où Homère est représenté entouré de figures qui sacrifient en son honneur et qui sont, en fait, des allégories des qualités et des savoirs que l'éducation grecque mettait en avant (excellence, mémoire, sagesse, etc.), faisant du poète le symbole même de la culture grecque.

Si les vies d'Homère nous renseignent sur l'impact symbolique, politique ou pédagogique du Poète, elles ne nous renseignent en aucun cas sur sa création poétique ou son mode d'inspiration. Doit-on renoncer pour autant à saisir quelque chose du processus de la création épique ? Il semble que non, à partir

du moment où les poèmes homériques, en particulier *l'Odyssee*, mettent en scène plusieurs aèdes, sortes de doubles de l'aède principal, dont les anthroponymes disent quelque chose de leur statut ou de leur fonction.

L'aède entre tradition et création (*Moûsa, Moîra*)

Deux aèdes sont présentés de façon assez précise dans *l'Odyssee* : à Ithaque, l'aède Phémios, présent dès le chant I, et dont le nom évoque la renommée (*Phémè*) dont il jouit ou qu'il propage par ses chants ; en Phéacie, l'aède Dèmodikos (dont le nom évoque son rapport au *dèmos*, *i.e.* le groupe social pour lequel il officie).

Un aède est, en effet, un artiste professionnel, un chanteur (comme l'indique son nom, *aoidos*, du verbe *aeidein*, chanter), c'est-à-dire en même temps un musicien, et un compositeur de vers. Qu'il soit itinérant ou attaché à la cour d'un roi (Segal, 1994, ch. 7), l'aède a pour fonction d'accompagner les banquets ou les cérémonies festives de ses vers chantés en hexamètres dactyliques au son de la phorminx, « prospère compagne du festin » (*Odyssee* VIII, 9, 62-64, 240 *sq.*, 477 *sq.*, 521 *sq.* ; XIII, 27-28 ; XVII, 270 ; XXI, 430 // I, 152). Appartenant à la catégorie des *dèmiourgoi* (« ceux qui travaillent pour le peuple »), il est reconnu comme un homme de l'art, artisan spécialisé, au même titre que le charpentier ou le médecin, comme en témoignent les paroles adressées par le vieux serviteur d'Ithaque, Eumée, au prétendant Antinoos (*Odyssee* XVII, 383-386) : « ceux qui exercent des métiers publics (*dèmiourgoi*) /, devin, médecin des maux, artisans du bois, / ou encore aède divin qui réjouit en chantant ; / ce sont eux parmi les mortels que l'on appelle du bout de la terre ».

Dans l'univers homérique, être aède relève donc d'une compétence, et si le chant constitue un « don », c'est au sens où chacun peut être doué pour quelque chose, c'est-à-dire posséder un talent particulier octroyé par les dieux, ce qu'affirme le guerrier Polydamas à Hector : « à l'un un dieu a octroyé l'œuvre de guerre, à un autre la danse, à un autre la cithare et le chant, à un autre Zeus met dans la poitrine un esprit avisé » (*Iliade* XIII, 730-732).

C'est pourquoi le talent de l'aède est respecté par tous (« pour tous les hommes de la terre, les aèdes / méritent honneur (*timè*) et respect (*aidôs*) », *Odyssee* VIII, 479-480). D'ailleurs, après le massacre des prétendants, il suffit que Phémios rappelle à Ulysse, qui le menace de mort, cette fonction sociale essentielle des aèdes pour faire retomber aussitôt sa colère meurtrière (XXII, 345-346) :

Toi-même tu en auras du regret plus tard si tu condamnes
l'aède qui chantait pour les dieux et les hommes².

Le talent de l'aède consiste donc à chanter, en vers qu'il compose et interprète au son de la phorminx, des histoires qu'il puise dans un répertoire connu (ce que l'on nomme *klea andrôn*, les hauts faits de héros dignes de renom). C'est précisément ce à quoi sont occupés les aèdes dans *l'Odyssée*. Ainsi, à Ithaque, Phémios est présenté en train de chanter la tradition des *nostoi*, c'est-à-dire le retour des héros à la fin de la guerre de Troie. Ses chants sont adaptés aux goûts de l'auditoire qui est friand de ces récits du passé, comme le rappelle Télémaque à sa mère Pénélope (I, 351). De son côté, l'aède phéacien Dèmodikos chante des épisodes traditionnels de la guerre de Troie, d'abord la querelle d'Ulysse et Achille (VIII, 72-82), ou encore l'épisode du cheval de Troie (VIII, 492), puis pour détendre l'atmosphère, il choisit un épisode mythique à tonalité plus comique, les amours d'Arès et Aphrodite (VIII, 266 sq.).

Quel rôle la Muse joue-t-elle dans ces prestations très codifiées (Perceau, 2005) des aèdes homériques ? Le terme « *Moûsa* » semble désigner à l'origine la parole chantée, rythmée. Les Muses, anonymes avant Hésiode³, auraient d'abord été, comme les Charites, au nombre de trois (Brunet, 1997), mais surtout la tradition fait de la Muse la fille de Mnèmosunè, Mémoire, ce qui peut expliquer sa présence dans le cadre de la performance poétique de l'aède épique.

Au début du chant VIII de *l'Odyssée*, le narrateur précise qu'une fois le repas terminé « la muse a poussé (*anêke*) l'aède à chanter (*aeidein*) les faits qui font la renommée des héros (*klea andrôn*) » (vers 73). En quoi consiste cet élan, cette impulsion donnée par la Muse, et peut-on l'assimiler à une possession de l'esprit par un dieu ? Si l'on examine la situation d'un point de vue pragmatique, l'aède est, en fait, incité⁴, au moment où il est rituellement prévu qu'il chante comme le veut le bon déroulement d'un banquet, à puiser dans le répertoire épique (désigné par l'expression *klea andrôn*) un épisode particulier, et il choisit dans ce cas précis un épisode bien connu de la guerre de Troie, « la querelle d'Ulysse et du Péléide Achille » (*neikos Odussèos kai pèlèiadeò Achilèos*). C'est donc l'aède qui choisit l'épisode qu'il va chanter, ce que confirme le fait qu'il peut aussi accepter,

2. Les traductions d'Homère sont celles de l'auteur, S. Percéau.

3. Les noms qui leur sont donnés ensuite sont d'ailleurs suggestifs : *Mèlètè* (Exercice), *Mnèmè* (Mémoire) et *Aoidè* (Chant).

4. Dans d'autres occurrences, c'est tantôt le *thumos* (*Iliade* VI, 256 ; VII, 25, 152, etc.), tantôt un dieu (*Iliade* XIV, 362 ; XX, 118, etc.), tantôt un autre héros qui pousse à agir (*Iliade* XVII, 705).

à titre exceptionnel, d'agréer la requête d'un convive, comme Ulysse qui demande à Dèmodikos de lui chanter l'histoire du cheval de Troie (VIII, 492-493) : « Mais change de sujet, et chante l'affaire du cheval / de bois qu'Epeios, assisté d'Athéna, construisit. »

Lorsqu'elle « pousse » l'aède à chanter, la Muse ne s'empare donc nullement de son esprit, mais elle joue, en quelque sorte, le rôle de garante de l'art épique, en tant qu'elle conserve la mémoire des hauts faits des héros qui constituent le répertoire du poète (Notopoulos, 1938 ; Murray, 1981, p. 90). Rien d'étonnant alors à ce que l'aède, avant d'entamer le long « catalogue des Vaisseaux » (*Iliade* II, 494-760) procède à une invocation des Muses, filles de Mémoire, dont la longueur inattendue (vers 484-493, soit dix vers) peut s'expliquer notamment par le caractère exceptionnel de l'inventaire des guerriers auquel elle sert de prélude (Minton, 1962, p. 204 ; Minchin, 1996, p. 5-6 ; Perceau, 2002, p. 153 *sq.*) :

Dites-moi maintenant, Muses qui avez demeures olympiennes
– car *vous*, vous êtes déesses, *assistez à toutes choses et les savez*,
mais *nous*, nous *entendons* seulement *une rumeur* et ne savons rien –
quels étaient les guides et chefs des Danaens ;
leur multitude, je ne pourrai quant à moi, la relater ni la nommer,
pas même si m'étaient données dix langues et dix bouches,
et une voix infrangible, et si en moi se trouvait un cœur de bronze,
à moins que les Muses olympiennes, de Zeus porte-égide
les filles, *ne me mettent en mémoire* tous ceux qui vinrent sous Ilion ;
alors les commandants des nef*s je les dirai* ainsi que toutes les nef*s*.

L'aède use ici d'une alternative intéressante pour exprimer les deux modes de transmission du savoir épique : on peut « assister aux faits » ou les « entendre », la Muse étant bien sûr associée, du fait de sa nature divine, au premier terme de l'alternative, et pouvant à ce titre garantir l'authenticité des événements auxquels l'aède, qui les raconte, n'a pu assister en personne.

Le poète formule en outre sa demande, circonstanciée et ponctuelle, à l'impératif aoriste (*espete*) dont la valeur modale circonstancielle est renforcée par l'adverbe *nún* (« maintenant ») : le poète qui reconnaît, ou feint de reconnaître, son incapacité à délivrer certaines informations, réclame concrètement *hic et nunc* l'aide des « Muses » (invoquées ici au pluriel, *Moúsai*). Or il situe aussitôt sa demande dans une perspective générale par le jeu d'opposition entre les pronoms au pluriel « nous » et « vous » : « Vous [...], vous savez toutes choses / nous, [...] pas même une chose nous ne savons. »

Les Muses omniscientes, auxquelles le poète s'adresse (ce *vous* désignant le groupe des *Moúsai*, dont le nom prend ainsi une valeur générique), sont opposées à un *nous* ignorant (générique lui aussi, qui peut désigner la catégorie des

poètes, ou les hommes dans leur généralité). L'antithèse est redoublée par une opposition entre la présence aux événements des premiers (« vous assistez à toutes choses ») et la simple qualité d'auditeurs des seconds (« nous entendons seulement une rumeur »). Mais l'imprécision concernant le sujet du verbe « entendre » permet au même moment à l'*auditoire* comme *catégorie* d'émerger dans les vers, et au poète de s'inclure dans cet auditoire à l'écoute de la tradition (Frontisi-Ducroux, 1986, p. 19).

On peut reconnaître ici un procédé de « pseudo-spontanéité » au sens où l'entend Ruth Scodel (1996, p. 64) qui remarque que, pragmatiquement, les apostrophes de l'aède à la Muse n'ont jamais d'incidence sur le choix de ce qu'il dit ou le moment où il le dit. Selon cet auteur, feindre la spontanéité en apostrophant les Muses permet de concilier l'affirmation de la vérité d'une tradition avec l'innovation et l'invention perpétuelles opérées par le poète (Scodel, 1996, p. 69). La Muse permet en fait au poète de se « mettre en mémoire » les éléments *historiques* du catalogue, mais c'est lui-même qui les compose ensuite (« je dirai »), les organise et les présente à son gré ou en fonction des attentes de l'auditoire.

Il importe à ce stade de noter qu'un témoin direct ou un acteur de ces événements peut remplir exactement le même rôle que les Muses pour en garantir l'authenticité : on le voit lorsqu'au chant VIII de *l'Odyssee* Ulysse, réclamant à Dèmodikos de chanter l'histoire du cheval de Troie dont il était lui-même le protagoniste (vers 492-498), ajoute : « Si tu me dis cela en *catalogue* conformément à la *moîra*, / alors moi je raconterai aussitôt à tout le monde qu'un dieu bienveillant t'a doté d'un chant divin. » Chanter selon la *moîra*, c'est chanter en conformant ses dires à une tradition authentifiable par un témoin direct (Nagy, 1994), dans le cas présent Ulysse, protagoniste historique des faits.

Les *klea andrôn* que le poète compose en chants parviennent donc à sa connaissance de façon soit directe, pour les avoir vus lui-même, soit indirecte, pour les avoir entendus (c'est précisément ce que l'on nomme « tradition » dont la Muse garantit la remémoration). Ainsi, Ulysse, faisant écho à l'alternative posée dans son invocation aux Muses par le poète de *l'Iliade*, peut-il dire à Dèmodikos à l'issue de sa performance (VIII, 489-491) :

Tu chantes tout à fait en bon ordre (*kata kosmon*) le sort des Achéens,
tout ce qu'ont fait, souffert, enduré les Achéens,
comme pour y avoir assisté toi-même (*autos pareôn*) ou l'avoir
entendu
d'un autre (*allou akousas*).

La Muse, par son savoir absolu, est donc celle qui, comme le note Ulysse dans le même passage, « enseigne (*didaskei*) aux poètes le fil des chants (*oimas*) », entendons la trame événementielle de ces chants (VIII, 481). Et l'aède Phémios peut de son côté affirmer à Ulysse, sans se contredire, qu'il est *autodidaktos*, c'est-à-dire qu'il est son propre maître, et en même temps que c'est un dieu qui « a fait croître dans son esprit (*phrènes*) le fil de chants (*oimas*) de toutes sortes » (XXII, 347).

La Muse semble donc remplir une fonction comparable à celle d'Athéna ou d'Héphaïstos vis-à-vis des autres *dèmiourgoi*⁵ : c'est Athéna qui, par exemple, enseigne aux artisans en quelque sorte les « fondements » de leur art, comme on l'apprend d'un passage de *l'Iliade* (XV, 410–412) :

Comme le cordeau redresse un bois de nef,
dans les paumes d'un charpentier expérimenté (*daèmonos*), //
qui absolument tout
de son savoir (*sophiès*) connaît bien (*eu eidèi*) // avec l'appui d'Athéna.

Est ici reconnu comme « expérimenté⁶ », le charpentier qui possède un « savoir » technique (*sophia*, en relief avant la césure), grâce à Athéna, dont la présence est mise en relief en finale du vers.

C'est aussi sous le patronage d'Athéna que le fils d'Harmon, dont le nom, construit sur la racine **ar*⁷, semble programmatique de son talent artistique, possède une science (une *épistémè*) de son art sur laquelle le poète focalise l'attention par le jeu des coupes à l'intérieur des vers (*Iliade* V, 60-61) :

L'Harmonide // qui avec ses mains savait (*epistato*) // des *daidala*
de toutes sortes
fabriquer; car il était aimé de façon exceptionnelle par Pallas Athéna.

Dans ce passage, le savoir artisanal est une nouvelle fois placé sous le patronage d'Athéna (dont le nom ici aussi apparaît en relief en fin de vers), déesse des

5. Athéna, dès l'épopée homérique, est fréquemment associée à Héphaïstos comme « patron » des « gens de l'art ». L'idée est bien attestée chez de nombreux auteurs, cf. PLATON (*Lois* XI, 920d) : « À Héphaïstos et Athéna est consacrée la race des artisans dont les arts conjugués ont organisé notre vie », ou *Protagoras*, 321d8-e2.

6. Cf. SOLON, fr. 1, G.-P., vers 49-51, qui use des mêmes termes en référence aux deux dieux artisans : « Un autre d'Athéna et d'Héphaïstos aux multiples *tekbnai* / ayant appris (*daeis*) les travaux, avec ses mains recueille de quoi vivre. »

7. Sur la racine **ar-* et la relation entre création et harmonie chez Homère, voir la mise au point particulièrement éclairante de WERSINGER (2008, p. 28 sq.).

artisans-artistes, présentée comme celle qui « aime » les artisans, tout comme la Muse, dit Ulysse, « aime la race des aèdes » (*Odyssée* VIII, 481). Toutes ces occurrences montrent assez clairement que les artistes ne sont pas « possédés » par les dieux qui président à leurs fonctions, mais que ces dieux leur dispensent un talent qu'ils mettent en œuvre grâce à leurs techniques et à leur savoir-faire (Perceau, 2018).

C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation du roi Alkinoos, qui explique à Ulysse que c'est un « dieu » qui a donné (*dôken*) à Dèmodikos la faculté de réjouir (*terpein*⁸) par son chant (VIII, 44), comme Athéna ou Héphestos dotent d'un talent les autres *dèmiourgoi*, et il précise que, dans sa pratique, l'aède chante « en empruntant le chemin où *son cœur (thumos)* l'engage (*epotrúnèsin*) à chanter (*aeidein*) », reconnaissant la liberté du compositeur en performance pour tisser le fil de son chant selon son propre désir (VIII, 45). La même idée est exprimée par Télémaque à propos de l'aède Phémios lorsqu'au chant I, réprimandant sa mère qui voudrait faire taire l'aède, il lui dit : « Pourquoi en veux-tu à l'aède tant estimé de réjouir (*terpein*) en empruntant le chemin où *sa pensée (noos)* prend son essor ? » (vers 347). Pour chanter, l'aède n'est donc pas sous l'emprise d'une instance extérieure, mais il s'avère seul responsable du chant qu'il produit en suivant sa sensibilité ou sa pensée.

Si l'on récapitule ces informations, force est de constater que la performance de l'aède épique procède d'un double mouvement : l'aède, d'un côté, s'appuie sur une remémoration de faits transmis par une tradition commune à tous les poètes qui possèdent un talent en matière épique, thèmes ou histoires bien attestés dont l'authenticité ne fait aucun doute (qu'ils soient l'œuvre de Zeus, ou authentifiés comme *klea andrôn* sous l'autorité de la Muse dont le savoir est absolu). De l'autre, il compose ses vers en performance et chante selon son *cœur (thumos)* ou selon sa *pensée (noos)*, en interaction avec l'auditoire.

Les Muses sont donc les garantes de la tradition épique, ce pour quoi le poète les invoque au moment où il entame son chant. Mais en « récipiendaire actif » (Murray, 1981), il organise les informations selon la forme poétique la mieux adaptée à sa matière et à l'auditoire impliqué dans la performance (qu'il s'agisse par exemple de choisir un mode d'énonciation spécifique, comme le « catalogue », ou de sélectionner, ajouter ou retrancher certains détails en fonction de la situation de communication).

8. Sur l'importance de ce terme dans la pratique poétique chez Homère, PERCEAU (2014).

Pragmatique de la performance

Dans la focalisation de l'aède

Contrairement à l'affirmation bien connue d'Aristote⁹, l'aède homérique manifeste explicitement sa présence active comme poète-compositeur en usant de verbes de parole à la première personne, comme dans l'invocation aux Muses du chant II où, pour introduire sa réponse à la question qu'il a posée préalablement¹⁰, il affirme au futur performatif « je vais dire les commandants », au moment même où il commence à chanter le « catalogue des vaisseaux ». Ce dispositif énonciatif permet d'inscrire le « catalogue » dans un *protocole d'interlocution directe* qui attire l'attention de l'auditoire sur le choix poétique de l'aède (Perceau, 2002, p. 187 *sq.*) à ce tournant décisif du récit. Car non seulement un tel *catalogue* requiert, par sa longueur inhabituelle, l'attention silencieuse de l'auditoire, mais surtout il vise à susciter une forme nouvelle d'intérêt en lui communiquant « l'impression de l'urgence et de l'accélération de l'action » (Minchin, 1996, p. 16). Engagé dans une communication directe avec son auditoire, le poète élabore son exposé en *catalogue*, à partir des informations dont la Muse garantit l'authenticité.

Trois autres apostrophes du poète aux Muses dans *l'Iliade* confirment l'implication du poète dans son œuvre. À chaque fois, l'aède emploie le même vers formulaire « Dites-moi maintenant, Muses qui avez demeures olympiennes » (XI, 218 = XIV, 508 = XVI, 112 = II, 484), où figurent l'impératif aoriste (*espete*) et le déictique *nûn* suivis d'une question portant sur l'identité de guerriers : par exemple « quel est le premier qui vint à la rencontre d'Agamemnon ? » (XI, 219). Dans une culture orale, la pratique de la réception fait que chaque fois qu'il entend un vers formulaire répété à l'identique, l'auditoire a en mémoire la première occurrence du vers ainsi réactivée (Bakker, 1997). Dans ce cas précis, l'auditoire qui a en tête la première invocation du poète au chant II, anticipe aussitôt le futur performatif qui suivait l'invocation (« moi, je dirai alors... ») sans que le poète ait besoin de répéter ce verbe pour introduire sa réponse. Comme au chant II, en effet, les vers qui suivent chaque invocation présentent la réponse précise à la question, ce que signalent tantôt la reprise des termes structurants de la question (« quel est le premier qui vint à la rencontre d'Agamemnon ? », XI, 219 // « ... qui vint alors à la rencontre de l'Atride Agamemnon », XI, 231 ;

9. *Poétique*, 1460a5-a7 : « Homère [...] est le seul des poètes à ne pas ignorer ce qu'il doit prendre personnellement à son compte ; en effet, le poète doit parler le moins possible en son nom personnel » (traduction R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, 1980).

10. *Supra*.

ou encore « quel est le premier parmi les Achéens qui relève des dépouilles sanglantes... », XIV, 510 // « Ajax fils de Télamon le premier », XIV, 511), tantôt les échos sémantiques qui relient la réponse à la question (« comment le feu commença à s'abattre sur les nefs achéennes », XVI, 113 // « ils jetèrent le feu vivace aussitôt sur la fine nef » // « le feu envahit ainsi la poupe », XVI, 122-124). Mais le poète ne limite pas sa réponse à une information historique ou référentielle, celle que garantit la Muse : il développe son point de vue sur la situation au moyen de descriptions circonstanciées.

Par exemple, au chant XI, le poète répond à la question du vers 219 en donnant certes le nom du guerrier (« C'est Iphidamas fils d'Anténor », vers 221), mais loin de s'en tenir à cette information, il choisit de développer sa réponse en une longue *description d'actions* qui occupe dix vers. De même au chant XIV, après avoir révélé le nom attendu (« Ajax fils de Télamon le premier », vers 511), il *décrit précisément*, à l'aide de gros plans successifs, les combats singuliers (vers 513-522). Enfin au chant XVI, à la question portant sur la façon dont le feu s'abattit « d'abord » sur les nefs achéennes, répond une succession de gros plans (vers 114-124) montrant les protagonistes en action (Perceau, 2002, p. 120 *sq.*).

D'ailleurs, la première invocation à la Muse, dans le *Proème* de *l'Iliade* (vers 1-7), confirme dans son dispositif énonciatif les choix subjectifs et la participation active du poète :

La colère, chante-la, déesse, celle du Péléide Achille,
 désastreuse, qui par milliers aux Achéens imposa des souffrances,
 jeta dans l'Hadès nombre d'âmes valeureuses
 de héros, et fit d'eux la proie des chiens
 et de tous les oiseaux ; ainsi s'accomplissait la volonté de Zeus
 à partir du moment où (*ex hoû*) tout d'abord se divisèrent en querelle
 l'Atride, seigneur de son peuple et le divin Achille.

Le poète demande à la Muse épique de présenter globalement l'événement fondateur de *l'Iliade*, la colère d'Achille (objet à l'accusatif) qui constituera la trame, la matière épique à partir de laquelle il va composer son chant¹¹. Dès le deuxième vers, il qualifie cette colère de « désastreuse », au moyen d'un

11. F. FRONTISI-DUCROUX (1986, p. 17-18) : « en invoquant la divinité, c'est l'aède qui prend l'initiative du chant et qui, en le déclenchant, engage un processus de communication ». Sur l'interprétation générale de ce *proème*, voir aussi BASSETT (1923), VAN GRONINGEN (1946), MINTON (1960), PAGLIARO (1963), MURRAY (1981).

participe évaluatif qui n'apparaît dans l'épopée que dans le discours direct d'un personnage exprimant une opinion personnelle négative ou une condamnation (Redfield, 1979, p. 100). Ainsi, en adoptant dès le deuxième vers de *l'Iliade* la *focalisation interne*, l'aède prend clairement en charge l'énonciation épique et se tourne vers son auditoire avec lequel se noue alors une relation directe extradiégétique (Sprague-Becker, 1990, p. 148-149), sur le modèle des relations intradiégétiques des personnages qu'il met en scène. Et pour justifier sa condamnation, le poète décrit les effets destructeurs de la colère d'Achille en multipliant les notations pathétiques (vers 2-5).

C'est donc bien lui, non la Muse, qui assume la responsabilité du chant qu'il entonne alors devant l'auditoire¹². La mésinterprétation du vers 6 est en partie responsable de la surévaluation du rôle de la Muse par la plupart des commentateurs : « à partir de (*ex hoû*) » ne renvoie pas au *récit* que la Muse commencerait, mais il s'agit d'une expression temporelle (« à partir du moment où ») qui renvoie à l'histoire événementielle que l'aède est en train de raconter¹³ (Perceau, 2011, p. 50).

Le *proème* est donc une ouverture thématique qui présente la trame événementielle dont la *déesse* est la garante. À cette trame, qui appartient à une tradition bien connue, le poète donne une forme narrative en focalisation interne, dans le cadre de sa performance orale singulière.

Un auditoire actif

Il existe d'autres indices du rôle des circonstances dans la performance poétique, et de la connivence de l'aède avec son auditoire, en particulier quand le poète a recours à un type particulier de prolepse, proche de ce que Gérard Genette appelle « métalepse narrative¹⁴ ». Il fait alors intervenir, à la troisième personne,

12. L'analyse de C. CALAME ne s'applique donc pas ici (1986, p. 50) : « La Muse occupe la place du TU ; elle prend ainsi la position d'un narrataire qui ne correspond en rien à l'énonciataire de la situation de communication. Entité purement fictive, la Muse représente donc une sorte de double du JE [...] : elle assume en définitive le rôle actantiel du narrateur, donc du JE. Ainsi, dans un premier temps, le JE se projette par l'intermédiaire du TU dans une figure qui lui est supérieure (puissance divine) et qui prend sa position actantielle. [...] ce processus de projection consacre le statut sacré de la parole proférée par le JE dans la poésie grecque archaïque. »

13. C'est la même situation en *Odyssée* XI, 167-168 : « Je continue d'errer, de misère en misère, depuis le jour où (*ex hoû*) tout d'abord le divin Atride nous emmena vers Ilion... »

14. « Cette figure par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique » (1972, p. 135 note 1).

un « témoin virtuel¹⁵ », souvent désigné par le terme générique « un homme », comme au chant XVI : « *Nul homme*, si observateur fût-il, ne reconnaîtrait encore le divin Sarpédon... » (vers 638). De telles métalepses surgissent dans la narration lorsque le poète veut attirer l'attention sur le caractère particulièrement exceptionnel de ce qu'il raconte : il peut, par exemple, justifier une description qu'il développe devant son auditoire en formulant un commentaire anticipatif général, comme en IV, 539-542: « *Alors il ne trouverait plus rien à critiquer dans l'action l'homme / qui surviendrait à ce moment...*¹⁶ »

L'emploi, à propos d'Arès et d'Athéna, d'une formule parallèle à cette formule anonyme permet de saisir comment fonctionne la métalepse : Poséidon vient de relancer par ses paroles l'ardeur des Argiens qui se rangent aussitôt en ordre de bataille (*Iliade* XIII, 125-126). C'est alors que le narrateur imagine l'arrivée inopinée sur le champ de bataille de deux personnages divins intradiégétiques, Arès et Athéna (vers 127-128) : « *alors ni Arès ne trouverait à critiquer, s'il survenait, / ni Athéna* ».

La situation est claire : le poète raconte la survenue d'un événement « en direct » et, pour attirer l'attention de l'auditoire sur son exceptionnalité, il convoque sur le champ de bataille Arès et Athéna comme « juges-témoins » potentiels, mais purement virtuels ici, de la belle ordonnance de l'armée argienne à ce moment précis¹⁷. C'est le même jeu de scène qui est mis en place au chant IV, à cette différence que le spectateur virtuel convié sur le champ de bataille n'est pas un personnage interne à l'épopée mais l'auditeur extradiégétique de la performance, invité à partager et à comprendre le jugement du poète sur les événements.

De façon encore plus évidente, la métalepse utilisée un peu plus loin dans le chant XIII (vers 343), en appelle à un « spectateur virtuel » pour dénoncer *hic et nunc* (*tote*) la brutalité des combats : « *il aurait le cœur bien intrépide / celui qui se réjouirait en voyant (idôn) cette peine* ».

Ailleurs, l'expression optative indéfinie « *qui pourrait dire ?* » semble prendre l'auditoire à témoin à un moment de grande intensité pathétique, lorsque le nombre des combattants autour du cadavre de Patrocle

15. F. FRONTISI-DUCROUX (1986, p. 67) parle de « projection de l'auditoire à l'intérieur du chant [...] dans des formules [...] qui évoquent l'hypothèse d'un *témoin virtuel* de la bataille ».

16. On en trouve d'autres exemples en XIII, 343-344 ou en XVI, 638-639. F. FRONTISI-DUCROUX (1986, p. 62 *sq.*). Cf. RICHARDSON (1990).

17. On trouve à peu près la même formulation au chant XVII (vers 398-399) combinée avec le motif de la vue, comme en XIII, 343 : « *Ni Arès meneur de guerriers, ni Athéna ne trouveraient à critiquer, s'ils voyaient [...]* ».

atteint l'indicible (XVII, 260-261) : « *Qui pourrait* avec ses seules forces *dire* les noms des autres, / de tous ceux qui, parmi les Achéens, viennent derrière eux animer le combat ?¹⁸ » Plus loin, c'est une question formulée à l'irréel, qui semble interroger l'auditoire sur une situation au caractère exceptionnel (XXII, 202-204) : « Et dès lors *comment Hector se serait-il* dérobé aux déesses du trépas / si une fois encore, – une dernière fois – Apollon n'était venu / à lui, pour stimuler sa fougue et ses jarrets agiles ? »

Ces hypothèses ou ces questions de l'aède à un spectateur virtuel des scènes qu'il décrit permettent à l'auditoire réel de s'identifier à ce spectateur pour partager en direct son émotion ou son indignation, son admiration ou son étonnement.

Le poète de *l'Iliade* met donc en scène par divers procédés discursifs la situation de communication de sa performance en manifestant son interaction avec l'auditoire auquel il communique son point de vue personnel ou son émotion individuelle, exactement dans la même langue que les personnages qu'il met en scène. Parfois, il choisit même de s'adresser directement à cet auditoire, à la deuxième personne du singulier.

Auditoire et performance

Pour l'impliquer *directement* dans les événements qu'il présente, le poète de *l'Iliade* invite explicitement à certains moments cruciaux son auditeur à partager l'expérience d'un « voir », d'un « savoir » ou d'un « dire », en s'adressant à lui à la deuxième personne de l'optatif aoriste, dont la valeur ponctuelle marque le caractère circonstanciel et motivé de ces adresses directes : « tu ne pourrais voir », « tu ne pourrais savoir », « tu ne pourrais dire », « tu dirais ». Personnellement impliqué dans l'action à travers ces adresses directes, l'auditoire est installé dans la posture d'interlocuteur du poète, effectivement invité à partager ses émotions ou ses incertitudes (Block, 1982, p. 8 ; Frontisi-Ducroux, 1986, p. 27-28 ; Richardson, 1993, p. 174-178 ; Perceau, 2011, p. 43).

En préférant la deuxième personne à un indéfini de type « on » (*tis*), le poète invite, en effet, de façon interactive chaque auditeur à imaginer, au moment même où il la décrit *hic et nunc*, une scène dont il pointe l'exceptionnalité¹⁹ (Frontisi-Ducroux, 1986, p. 27-28). La première adresse à l'auditoire

18. I. DE JONG appelle cela "the inexpressibility *topos*" (1987, p. 47).

19. Cf. le traité *Du sublime* : « Et quand la parole ne fait pas comme si elle s'adressait à tout le monde pris ensemble mais à une seule personne, [...], tu la rendras plus vivement émue et plus attentive, pleine de l'action, réveillée qu'elle sera par des paroles qui lui sont adressées à elle-même » (26, 3), trad. J. PIGEAUD.

(« tu ne pourrais voir », IV, 223) apparaît au moment particulièrement solennel de l'*aristeia* du roi Agamemnon ; la deuxième (« tu ne pourrais savoir », V, 85) permet d'arrêter l'attention sur la force surhumaine du héros Diomède ; la troisième et la quatrième (« tu ne pourrais dire », IV, 429 et XVII, 366) viennent souligner le silence terrifiant des troupes ou l'intensité du combat autour du corps de Patrocle ; la dernière enfin (« tu dirais », XV, 697) permet de mesurer le caractère désespéré de la bataille qui se déroule près des vaisseaux achéens.

Comme l'écrit l'auteur du *Traité du Sublime*, « le changement de personne [...] fait que l'auditeur pense se trouver au beau milieu du danger. [...] Toutes les expressions de ce genre, quand elles s'adressent aux personnes réelles, amènent l'auditeur directement en présence des événements » (26, 1 et 2).

Or, en employant ce type d'adresses, le poète utilise ici encore le même langage que ses personnages, dans le discours *direct* desquels figurent les seules autres occurrences des expressions relevées (*Iliade* VI, 330 ; III, 53, 220, 392), conversant ainsi avec l'auditoire sur le modèle des conversations intradiégétiques qu'il rapporte. Mais d'un autre côté, et ce n'est pas sans importance, par le biais de ces adresses directes, le TU installe concrètement en face de lui le JE qui lui dit TU dans sa position d'énonciateur²⁰.

Dans *l'Iliade*, d'autres indices encore plus subtils font entendre dans l'énonciation la voix du poète qui communique en direct avec son auditoire. Il rapporte, en effet, certaines questions énoncées par un locuteur anonyme pour demander un complément d'information. Du fait de leur caractère direct et de leur ressemblance avec celles qui suivent les invocations aux Muses²¹, on a généralement attribué ces questions à l'aède qui interrogerait soit la Muse²², soit son auditoire²³. Mais on peut tout aussi bien émettre l'hypothèse qu'elles proviennent de l'auditoire lui-même, auquel le poète donne la parole à certains moments d'émotion intense sur le principe de la coénonciation énoncée.

20. L. PERNOT montre que, dans le domaine de la rhétorique épictétique, « l'apostrophe est la traduction stylistique d'une chaleur » (1996, p. 399).

21. Les trois exemples de *l'Iliade* offrent en effet des variations sur le thème « qui le premier... » (V, 703-704 ; VIII, 273 et XI, 299-300).

22. C'est l'interprétation de F. FRONTISI-DUCROUX qui commente ainsi les questions posées en XI, 299-300 : « Il ne fait pas de doute que le poète ici encore réclame l'aide de la divinité, afin de pouvoir énumérer les héros qui, mourant sans gloire, vont glorifier Hector » (1986, p. 21). Cf. I. DE JONG (1987, p. 49-50). W.W. MINTON, en revanche, pense que le caractère strictement formulaire de ces questions et leur anonymat ont eu tendance à obscurcir leur origine pour le poète lui-même qui ne les associait plus à la Muse (1962, p. 209).

23. Comme le suggère, sans toutefois convaincre, M. W. EDWARDS (1991, p. 3).

Le dispositif énonciatif sur lequel s'ouvre *l'Iliade* peut nous conduire à une telle interprétation. Le *proème* débute par une apostrophe directe du poète à une divinité anonyme : « La colère, chante-la *déesse* [...] » (vers 1). L'appellation générique « déesse » signale une conversation directe avec un interlocuteur déjà connu et dont le nom n'a pas besoin d'être explicité (Redfield, 1979, p. 98 ; Perceau, 2011, p. 48). Cette invocation suppose implicitement la connivence du poète avec son auditoire qui n'a pas besoin lui non plus que la déesse soit nommée pour la reconnaître.

Or, à la fin du *proème*, l'aède exprime au style direct une question dont la source d'émission n'est pas précisée, mais que l'on peut aisément rapporter à l'auditoire qui, comme tout auditeur passionné par les histoires qu'on lui raconte, réclame des précisions pour mieux suivre le déroulement du récit (vers 8) :

Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille ?

Le vers qui suit constitue sans aucun doute la réponse de l'aède à cette question : « Le fils de Léo et de Zeus. » La périphrase qui désigne Apollon comme « fils de Zeus » lie le début du chant de l'aède au thème authentifié par la déesse au début (la volonté de Zeus²⁴). Puis, dans les vers suivants, l'aède présente à ses auditeurs une description de la situation dont le caractère subjectif ressort assez clairement du vocabulaire évaluatif utilisé (vers 9-12) :

C'est lui qui, pris de colère contre le roi,
suscita à travers toute l'armée une maladie *mauvaise*, et les hommes
périssaient
parce qu'au prêtre Chrysès *il avait ôté son honneur*,
le fils d'Atrée.

D'autres questions similaires viennent interrompre le discours du poète sans que leur énonciateur soit précisé, et elles peuvent être interprétées sur le même modèle d'une coénonciation énoncée. Par exemple, au chant V de *l'Iliade*, la question se présente ainsi : « Quel est alors le premier, quel est le dernier qu'abattent / Hector fils de Priam et Arès de bronze ? » (vers 703-704). Sa forme n'est que partiellement parallèle à celle des invocations à la Muse qui figurent en XI, 219 ou XIV, 509. Cette variation est d'autant plus signifiante que les circonstances dramatiques du récit énoncé sont très spécifiques : la situation est rendue paroxystique par la présence, au nombre des combattants, du dieu Arès qui rend l'assaut encore plus violent et brouille, pour le spectateur, la vision

24. Voir *supra*.

du champ de bataille (vers 702). La question ne porte donc pas seulement sur l'identité des combattants, mais elle suppose que celui qui va répondre opère une réorganisation de l'espace et du temps, rendue difficile à la fois par la double origine des coups portés (Arès et Hector) et par le chaos créé par l'arrivée d'Arès qui désorganise le champ de bataille (vers 759). La réponse à cette question (vers 705-710) présente l'inventaire des guerriers morts au combat : ils sont nommés et caractérisés par une épithète descriptive, sans verbe d'action, comme en une série de gros plans détaillés qui organisent un défilé funèbre, une mosaïque d'images circonstanciées élaborées avec précision par le poète pour répondre à l'anxiété de son auditoire²⁵.

L'auditoire entre donc en interaction avec l'aède sur le mode de la coénonciation pour l'inciter à lui communiquer une émotion ou un jugement, à manifester son admiration ou son étonnement, ou à exprimer sa pitié devant le destin tragique d'un individu (Edwards, 1991, p. 6), et ces intrusions au style direct manifestent concrètement la présence de cet auditoire actif et concerné, qui partage en synchronie le code d'interprétation du poète auquel il apporte son adhésion.

Comment expliquer alors la persistance des commentateurs à faire du poète épique un inspiré-possédé par la Muse, sans autorité sur sa création poétique ?

Sans doute la réponse se trouve-t-elle dans *l'Odyssée*. On n'y trouve, en effet, qu'un seul exemple de pseudo-adresse à l'auditoire à la troisième personne, pour marquer l'étonnement du narrateur lui-même devant la situation qu'il décrit en prolepse : « Qui donc aurait pensé que seul, en plein festin / et parmi cette foule, un homme, si vaillant qu'il pût être, / viendrait jeter la male mort et l'ombre de la Parque ? » (XXII, vers 12-14). Cette quasi-absence de référence à la communication directe de l'aède avec son auditoire constitue un signe évident de la transformation des conditions de réception de l'épopée. La Muse, en effet, n'y est plus seulement celle qui garantit l'authenticité de la tradition mais est présentée comme assumant le récit à la place du poète, ce qui transparaît dans l'invocation liminaire :

L'homme aux multiples tours, *dis-le moi, Muse*, qui tant
erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte,
[...].

25. Voir aussi *l'Iliade* XI, 299-300 et VIII, 273-277 (PERCEAU, 2011, p. 52).

Après avoir solennellement invoqué la « Muse » à l'impératif présent²⁶ dans sa fonction constitutive de *Moûsa*, fille de Mémoire (vers 1), le poète s'adresse à elle à l'aoriste (vers 10), en la désignant simplement comme « déesse » (*thea*)²⁷. La situation présentée par l'impératif aoriste semble correspondre à celle qu'analyse W. F. Bakker pour qui l'aoriste exprime une « complète dépendance » (1966, p. 100-107). Dans ce vers, en effet, le poète demande précisément à la déesse de « dire » *hic et nunc* un événement particulier, en l'occurrence une certaine aventure d'Ulysse qui servira de point de départ pour la narration (comme l'indique le suffixe à sens spatial *-then*). Dans le vers 10, le poète délègue donc explicitement à la Muse non seulement le thème du récit à venir, mais aussi le choix de la situation initiale et de la structure narrative du poème, à la différence de la situation de communication participative illustrée par le *proème* de *l'Iliade*²⁸.

La déesse se voit ainsi confirmée dans son statut d'énonciatrice-destinatrice, et le poète, en s'incluant dans le « nous » de la première personne du pluriel, se trouve désormais fondu dans l'auditoire-destinataire de la diction épique, disparaissant comme individu singulier dans l'anonymat de cette figure générique²⁹. Entièrement déléguée à la Muse, l'énonciation circonstancielle du poème gagne une transcendance qui lui garantit *neutralité* et *objectivité*. Ainsi se met en place la fiction d'une Muse conteuse, qui préfigure la Muse hésiodique, et d'un poète sans autorité sur un récit dont il n'assume pas la responsabilité³⁰. Cette analyse peut être confirmée par le fait que dans *l'Odyssee*, et c'est une différence de poids avec *l'Iliade*, le *proème* constitue le seul exemple d'invocation à la Muse, ce qui place d'emblée la diction de *l'Odyssee* tout entière sous l'autorité de cette figure unique. Une fois qu'il a délégué le chant à la Muse, l'aède n'éprouve plus le besoin d'établir une communication directe avec son auditoire. La distance instaurée

26. La valeur modale du présent inscrit le procès dans une situation préconstruite, préexistante. En invoquant la Muse à l'impératif présent, le poète, ne lui demande rien d'autre en quelque sorte que d'assumer sa fonction (BAKKER, 1966, p. 111-112).

27. Voir *supra*. Cf. *Il.* X, 290 ou *Od.* XX, 61.

28. *Supra*.

29. Cf. C. CALAME (1986, p. 50) pour qui la Muse occupe « le rôle actantiel du narrateur donc du JE [...]. Ainsi, dans un premier temps, le JE se projette par l'intermédiaire du TU dans une figure qui lui est supérieure (puissance divine) et qui prend sa position actantielle. [...] ce processus de projection consacre le statut sacré de la parole proférée par le JE dans la poésie grecque archaïque ».

30. On peut mettre ce point en relation avec le fait qu'il délègue pour l'essentiel la parole à Ulysse. *Contra* P. PUCCI qui surdétermine le pronom de première personne du vers 1, en oubliant son contexte énonciatif (1982, p. 40).

entre l'émetteur et le récepteur est encore accentuée d'ailleurs par la longue mise en abyme qui, en faisant d'Ulysse le narrateur de ses aventures, brouille définitivement la communication directe.

Il convient donc de ne pas rabattre l'un sur l'autre les divers modèles d'« inspiration » que l'on observe dans l'épopée, et de ne pas faire de l'aède de *l'Iliade* un « inspiré de la Muse » au sens où, possédé par une puissance extérieure qui le pénétrerait, il lui servirait de bouche ou de courroie de transmission. C'est un artiste doué d'une *technè-sophia*, une connaissance de l'art qu'il pratique sous le patronage des ou de la Muse(s), qui sert de garant mémoriel. Mais dans *l'Odyssee* semblent se mettre en place les premiers éléments qui pourraient sous-tendre cette conception du poète « inspiré » (Perceau, 2011) qui prévaudra ensuite : effaçant les traces d'une performance « en direct », l'aède de *l'Odyssee* pourrait justifier une conception de l'« inspiration » poétique où les Muses devenues les énonciatrices de récits auctoriaux, parlent par la bouche de vérité de poètes qui vaticinent (Vernant, 1959 ; Detienne, 1967).

Bibliographie

- CALAME, Claude & CHARTIER, Roger, 2004, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Chartier, Grenoble : Jérôme Millon.
- BAKKER, Willem Frederik, 1966, *The Greek Imperative. An Investigation into the Aspectual Differences between the Present and Aorist Imperatives in Greek Prayer from Homer up to the Present Day*, Amsterdam : Adolf M. Hakkert.
- BAKKER, Egbert J., 1997, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca et Londres : Cornell University Press.
- BASSETT, Samuel E., 1923, "The Proems of the *Iliad* and the *Odyssey*", *American Journal of Philology*, no 44, pp. 339-348.
- BLOCK, Elisabeth, 1982, "The Narrator Speaks: Apostrophe in Homer and Vergil", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, no 112, pp. 7-22.
- BRUNET, Philippe, 1997, *la Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris : Librairie générale française.

- CALAME, Claude, 1986, *le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et Représentations de Poètes*, Paris : Klincksieck,
- CALAME, Claude, 2005, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque ancienne*, Paris : Les Belles Lettres.
- DE JONG, Irene, 1987, *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam : Grüner.
- DETIENNE, Marcel, 1990, *les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris : La Découverte (1967).
- EDWARDS, Mark W., 1970, "Homeric Speech Introductions", *Harvard Studies in Classical Philology*, no 74, pp. 1-36,
- EDWARDS, Mark W., 1991, *The Iliad: a Commentary*, V, Cambridge-New York : Cambridge University Press.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, 1986, *la Cithare d'Achille*, Rome : Edizioni dell'Ateneo.
- GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil.
- HAVELOCK, Eric A., 1963, *Preface to Plato*, Oxford : Oxford University Press.
- KIMMEL, Flore, 2006, « Cultes d'Homère, aspects idéologiques », *Gaia* n° 10, p. 171-186.
- LANATA, Giuliana, 1963, *Poetica pre-platonica*, Florence : La Nuova Italia Editrice.
- MINCHIN, Elisabeth, 1996, "The Performance of Lists and Catalogues in the Homeric Epics", in Ian WORTHINGTON (ed.), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden (*Mnemosyne* suppl. no 157), pp. 3-20.
- MINTON, William, 1960, "Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns", *Transactions of the American Philological Association*, no 91, pp. 292-309.
- MINTON, William, 1962, "Invocation and Catalogue in Hesiod and Homer", *Transactions of the American Philological Association*, no 93, pp. 188-212.

- MURRAY, Penelope, 1981, "Poetic Inspiration in Early Greece", *Journal of Hellenic Studies*, no 101, pp. 87-100.
- NAGY, Gregory, 1979, *The Best of the Achaeans*, Baltimore : Johns Hopkins U.P., (trad. française, *le Meilleur des Achéens*, 1994, Paris : Seuil).
- NOTOPOULOS, James, 1938, "Mnemosyne in Oral Literature", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, no LXIX, pp. 465-493.
- PAGLIARO, Antonino, 1963, "Il proemio dell'*Iliade*", *Nuovi Saggi di critica semantica*, pp. 3-46.
- PERCEAU, Sylvie, 2002, *la Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain : Peeters, Paris : Bibliothèque d'études classiques.
- PERCEAU, Sylvie, 2005, « L'un chante, l'autre pas. Retour sur la phorminx d'Achille », *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n° 9, p. 65-85.
- PERCEAU, Sylvie, 2006, « Réjouir son cœur avec la phorminx au son clair". Le plaisir musical chez Homère », in O. MORTIER (éd.), *Musique et Antiquité*, Paris : Les Belles Lettres, p. 43-62.
- PERCEAU, Sylvie, 2011, « Voix auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssee* : de l'engagement éthique à la figure d'autorité », in E. RAYMOND (éd.), *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, CEROR 39, Paris, p. 33-56.
- PERCEAU, Sylvie, 2014, « Expérience esthétique et ravissement dans l'épopée homérique : plaisir d'admiration (*terpsis*) ou de possession (*thelxis*) ? », in M. BRIAND et L. LOUVEL (éd.), *les Figures du ravissement*, Rennes : PUR, p. 33-51.
- PERCEAU, Sylvie, sous presse (2018), « Avant la théorie : *Mimésis*, *Poiésis*, *Ekphrasis* dans la poésie homérique », in L. BOULÈGUE et P. CAYE (éd.), *Quand l'art se dit et se pense*, Paris : Garnier.
- PERNOT, Laurent, 1993, *la Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris : Institut des études augustinienes.

- PUCCI, Pietro, 1982, "The *Proem* of the *Odyssey*", *Arethusa*, no XV, pp. 39-62.
- SEGAL, Charles, 1994, *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*, Ithaca et Londres : Cornell University Press.
- SCODEL, Ruth, 1996, "Self-correction, Spontaneity and Orality in Archaic Poetry", in WORTHINGTON I. (ed), *Voice into Text, Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leyde, New York, Köln : Brill, pp. 59-80.
- SNELL, Bernard, 1964, „Mnemosyne in der frühgriechischen Dichtung“, *Archiv für Begriffsgeschichte*, no IX, pp. 19-21.
- REDFIELD, James, 1979, "The *Proem* of the *Iliad*: Homer's Art", *Classical Quarterly*, no 74, pp. 95-110.
- RICHARDSON, Scott, 1990, *The Homeric Narrator*, Nashville : Vanderbilt University Press.
- RICHARDSON, Nicolas, 1993, *The Iliad: a Commentary*, VI, Cambridge-New York : Cambridge University Press.
- SPRAGUE-BECKER, Andrew, 1990, "The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description", *American Journal of Philology*, no 111, pp. 139-53.
- VERNANT, Jean-Pierre, 1959, « Aspects mythiques de la mémoire », *Journal de Psychologie*, n° 1, p. 1-29.
- VAN GRONINGEN, Bernard A., 1996, "The *Proems* of the *Iliad* and the *Odyssey*", *Meded. Ned. Akad. van Wetensch.*, no 8, 1946, pp. 279-294.
- WERSINGER, Anne Gabrièle, 2008, *La Sphère et l'Intervalle. Le schème de l'harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, Grenoble : Jérôme Millon.

Résumé : Pour saisir le processus créateur dans la poésie homérique, il est impossible de partir de données biographiques d'autant que les « Vies » d'Homère, toutes postérieures au IV^e siècle avant J.-C., sont en réalité des procédures étologiques visant à constituer l'aède épique en « auteur » de l'épopée. Toutefois,

les Poèmes homériques montrent des aèdes-poètes en performance, ce qui permet de se représenter la façon dont ils composent, et en quoi consiste pour eux ce que nous appelons « inspiration ». On a l'habitude d'assimiler l'inspiration des poètes épiques archaïques à une possession par la ou des Muse(s). Mais, en particulier dans *l'Iliade*, les Muses, filles de Mémoire, sont en fait les garantes de l'authenticité des informations délivrées par le chant et de leur conformité à la tradition épique, mais c'est l'aède qui compose son chant selon sa propre volonté, en interaction avec l'auditoire sans lequel le chant, oral, n'existerait pas.

Mots-clés : inspiration, création, Homère, Muse, performance, interaction, oralité, aède, énonciation, poésie grecque

Muses, inspiration, creation in homeric poetry?

Abstract: We can't know anything of the creative process in Homeric poetry by the way of biographical data, as the Vitae Homeri, posterior to the fourth century BC, are actually etiological procedures to constitute the epic bard as "author" of the epic. However, the Homeric poems show bards in performance, allowing to imagine how they compose, and what is for them what we call "inspiration". We are used to equate the inspiration of archaic epic poets to a possession by Muse(s). But, especially in the Iliad, the Muses, daughters of Memory, are in fact cautions for the authenticity of the information delivered by the song and for their compliance with the epic tradition, but it is the bard who composes his song according to his own will, interacting with the audience without which singing would not exist.

Keywords: orality, performance, bard, enonciation, inspiration, creation, Homer, greek poetry, Muse, interaction

Note sur l'auteur

Sylvie Perceau est maîtresse de conférences de langue et littérature grecques à l'université de Picardie – Jules Verne. Ses travaux portent notamment sur l'énonciation en catalogue (*la Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*), le genre (« La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition »), la rhétorique et la poétique.