

Au miroir d'Homère. Performance, autorité panhellénique et exploration mythique

Dominique Jaillard
Professeur, Université de Genève

Qu'il soit d'abord permis à l'historien anthropologue des sociétés polythéistes de l'Antiquité que je suis de remercier Jean-Noël Robert et François Macé de m'offrir, dans cette rencontre comparatiste, la redoutable opportunité d'interroger par la marge les paradoxes et les apories du statut d'Homère, « texte fondateur ». Du texte fondateur, l'*Iliade* et l'*Odyssée* que nous lisons ont, à première vue, toutes les apparences, et ce, que l'on considère le système de la *paideia* dans le temps long de l'Antiquité gréco-romaine ou les reprises et réécritures qu'ils n'ont cessé de susciter dans les littératures de l'Europe moderne, de l'élisabéthain Chapman à Joyce, et bien au-delà, à n'en juger que par l'admirable *Omeros* du prix Nobel Derek Walcott. Les raisons pour lesquelles l'autorité d'un texte se maintient changent avec le temps, et je m'en tiendrai aujourd'hui à l'Antiquité, pour l'essentiel au tournant des époques archaïque et classique, aux ^{vi}^e et ^v^e siècles avant, c'est à dire très précisément à un temps où il ne va pas de soi de définir l'éminence d'Homère dans une culture commune aux cités grecques en termes de *texte*. Non qu'il n'en ait existé à cette époque des textes écrits, mais parce que l'autorité panhellénique dont Homère est alors investi est d'abord liée aux *contextes performatifs* dans lesquels des confréries de rhapsodes le font entendre à des auditeurs de cités différentes et rivales. Parce qu'aussi, il convient de demander en quoi et dans quelles limites, il est légitime de dire que les poèmes homériques *fondent* dans des sociétés polythéistes dont les pratiques ne dépendent de l'autorité d'aucun texte sacré ni révélé.

Partons du lieu commun, Homère éducateur de la Grèce, qui s'impose dans la seconde moitié du ^v^e s., que ce soit pour l'exalter ou le chasser de la cité, comme un mauvais maître, avec tous les égards dus – couronné –, à la manière d'un Platon¹ qui le définit ironiquement comme « le père et le guide de toute science et de toute sagesse (*sophia*) ». On peut reconnaître en lui, éventuellement au prix d'une lecture allégorique et d'une herméneutique sophistiquée toutes les formes de savoir, des techniques – artisanales, politiques, guerrières – aux plus hautes spéculations de la pensée philosophique².

¹ Platon, *République* 3, 398a-b.

² Aristophane, *Grenouilles* 1034-36, Isocrate, *Panégérique* 159... ; voir F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1956 ; I. Ramelli & G. Lucchetta, *Allegoria*, Milan 2004.

L'île de Calypso battue par les flots deviendra l'image de l'âme assaillie par le flux incessant des sensations, le voyage d'Ulysse le retour de l'âme à sa vraie patrie, les sirènes la musique de l'harmonie des sphères à laquelle le philosophe ne saurait s'arracher qu'attaché de force au mât du navire qui le contraint à revenir vers la cité. On discute les choix d'Achille pour disserter sur le bien. Les enfants apprennent à lire dans les poèmes homériques dont la langue spécifique n'est la langue parlée d'aucun grec ; ils les connaissent par cœur. Un rhéteur de l'époque impériale, Héraclite, dans l'introduction à ses *Allégories d'Homère* résume au mieux le statut revendiqué pour le poète : « Dès l'âge le plus tendre, à l'esprit naïf de l'enfant qui fait ses premières études, on donne Homère pour nourrice : c'est tout juste si, dès le maillot, on ne fait pas sucer à nos âmes le lait de ses vers. Nous l'avons tous auprès de nous à nos débuts et pendant les années où l'homme peu à peu se forme ; il s'épanouit durant notre âge mûr ; pas une fois jusqu'à la vieillesse, il ne nous inspire le moindre dégoût ; à peine l'avons-nous quitté que de nouveau nous avons soif de lui ; on peut dire que son commerce ne prend fin qu'avec la vie »³. Et d'une manière, nous le verrons, peut-être plus significative encore, un écolier de l'Égypte ptolémaïque écrivait : « Homère est un dieu »⁴.

Mais c'est d'abord en matière de récits traditionnels, « de mythes » concernant héros et dieux, que l'autorité d'Homère semble s'imposer avec le plus d'insistance ou, à l'inverse, faire l'objet des critiques les plus radicales (celles, avant Platon, de ceux que nous appelons présocratiques, Xénophane et Héraclite), en un conflit des savoirs. Ainsi Hérodote d'affirmer : « Homère et Hésiode ont vécu, je pense, quatre cents ans tout au plus avant moi ; or ce sont eux, dans leurs poèmes, qui ont fixé pour les Grecs une théogonie (*theogonien*), qui ont attribué aux dieux leurs qualificatifs (*eponumias*), partagé entre eux les prérogatives (*timás*) et les compétences (*téchnas*), dessiné leurs figures (*eídea*) »⁵. Il faut prendre toute la mesure de l'énoncé de l'historien, en sa lettre *intenable*. Dans l'extrême diversité des paysages polythéistes du monde grec, ce sont des traditions locales spécifiques, le *nomos*, la coutume, qui définissent pour chaque cité, pour chaque groupe de sociabilité, quelles configurations de puissances partagent avec les hommes une même portion de terroir⁶. D'une cité l'autre, les Zeus, Apollon, Athéna ne sont jamais exactement les mêmes, leur agencement en panthéons subtilement variable. En matière religieuse, ce qui veut d'abord dire dans les polythéismes antiques, *sacrificielle*, la norme est toujours singulière et locale, donnée par les *patria*,

³ § 1, F. Buffière, tr., CUF.

⁴ *Theos, ouk anthrôpos Homeros* : P.Mich. VIII 1100 (MP3 2746 ; Cribiore 1996, n. 209), III^e s. ; MP3 2710 (Cribiore 1996, n. 200), époque romaine.

⁵ Hérodote 2. 53, Ph.-E. Legrand, tr., modifiée, CUF.

⁶ Detienne M., *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris 1989, chap. 10 : « Un jardin polythéiste » ; chap. 12 : « De l'autel au terroir : l'habitat des puissances divines ».

les règles ancestrales, le *mos majorum* des Romains⁷. Nul ne s'autorisera d'Homère pour accomplir le bon rite. Et en chaque lieu, en chaque cité ou sanctuaire, court une multitude de récits mouvants et variés, dont la lecture de la *Périégèse* de Pausanias permet de se forger une idée très partielle, récits fréquemment des plus contraires aux versions homériques : ainsi cette Pénélope arcadienne mère du dieu Pan pour s'être unie à tous les prétendants⁸.

Qu'est-ce qui autorise alors Hérodote à affirmer qu'Homère et Hésiode ont, plus que tout autre, contribué à façonner pour les Grecs la figure de leurs dieux ? C'est qu'au *miroir* des poèmes homériques, des grecs de *polis* ou d'*ethnos* différent, avec des dialectes, des coutumes, des régimes politiques divergents, peuvent tous *reconnaître* leurs dieux, comme délestés de leurs traits trop spécifiquement locaux. Les dieux d'Homère sont des épures qui stylisent un Zeus, une Athéna, un Arès qui, *pour n'exister comme tels nulle part en dehors de l'épopée*, n'en constituent pas moins un commentaire efficace et recevable des dieux de chacun. Les poèmes homériques construisent des *représentations panhelléniques du panthéon* dont on peut dire « qu'elles donnent aux Grecs leurs dieux » dans l'exacte mesure où des Grecs de cités différentes peuvent les recevoir et les *appréhender* comme partagés, communs⁹.

Dans le contexte tardo-archaïque et classique, le bénéfice est double. D'une part, les poèmes homériques produisent une représentation en adéquation avec les *lieux* et les *occasions* où se construisent symboliquement rencontres et échanges entre Grecs : sanctuaires et fêtes panhelléniques, panioniennes (fêtes déliennes, Panathénées athéniennes), où tout à la fois se fabriquent des appartenances communes et s'expriment, agonistiquement, les rivalités et les conflits entre cités et aristocraties, d'une manière à la fois complémentaire et alternative à la guerre – état normal des relations entre cités dans le monde grec, les paix ne consistant jamais qu'en des trêves fragiles –. Il est hautement significatif que ces contextes soient des lieux privilégiés de performance homérique. D'autre part, centrés sur l'expédition commune des Achéens à Troie, la performance homérique, celle de l'*Iliade* au premier chef, contribue à constituer les autres, les barbares, comme un « extérieur »,

⁷ Voir dans P. Brulé (éd.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Liège, Kernos, Supplément 21, 2009, P. Brulé, « En guise de prélude », p. 7-11 ; A. Chaniotis, «The Dynamics of Ritual Norms in Greek Cult», p. 91-105.

⁸ Mactoux M.-M., *Pénélope. Légende et mythe*, Paris 1975, p. 99.

⁹ G. Nagy, « Hesiod », *Ancient Writers*, T.-J. Luce (éd.), New York 1982, p. 43-73 : « Homeric and Hesiodic poetry systematized the city-states' diverse ideologies about the gods into a set of attributes and functions that all Hellenes could accept », p. 44 ; G. Pironti & C. Bonnet (éds.), *Les dieux d'Homère. Polythéisme et poésie en Grèce ancienne*, Liège 2017, p. 8 et ss.

en suscitant en retour une image commune où se réfléchit ce que c'est qu'être grec¹⁰. Nous y reviendrons, Homère est un lieu privilégié, *un miroir*, à travers lequel « un homme grec » se construit et appréhende sa position dans l'ordre du monde, sa condition, ses valeurs, éthiques et politiques, pour s'y reconnaître ou pour les discuter, et sur lequel, corrélativement, tous les conflits peuvent se formaliser et se médiatiser.

Mais qui est cet Homère qu'Hérodote dit avoir vécu trois ou quatre siècles avant lui ? Le poète de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ainsi qu'il nous est familier et que prétend le démontrer Aristote dans sa *Poétique* au prétexte qu'il ne saurait être l'auteur d'aucune autre épopée, puisqu'à toutes les autres fait défaut l'unité d'action qui assure à l'*Iliade* sa perfection¹¹. Le critère aristotélicien fait d'Homère un concept : un critère esthétique élaboré par une école philosophique suffirait à discriminer à coup sûr ce qui est homérique et ce qui ne l'est pas. Lorsque nous considérons les énoncés dont Homère est l'objet, nous tendons à réagir comme s'ils visaient un homme, une histoire, fussent-ils légendaires, alors qu'Homère est d'abord un *nom* dont le signifié apparaît éminemment mouvant. À l'Homère restreint, poète de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, dont la figure a fini par s'imposer, s'oppose un Homère « étendu », poète de l'ensemble du cycle épique, thébain et troyen¹². Une mention du nom d'Homère, possiblement la plus ancienne conservée, dans un fragment de poésie élégiaque du VII^e siècle, fait d'Homère non le poète de l'*Iliade*, mais celui qui a composé la *Thébaïde*, une version de la guerre des Sept contre Thèbes¹³. Quand Hérodote raconte comment, vers le début

¹⁰ B. Kowalzig, *Singing for the Gods. Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford 2007 ; L. G. Mitchell, *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2007.

¹¹ 1459a-b.

¹² Le cycle aurait compris, outre une *Théogonie* et / ou une *Titanomachie* attribuées à Homère, pour le cycle thébain : l'*Oedipodie*, la *Thébaïde*, les *Épigones*, l'*Alcméonide*, pour le cycle troyen : les *Chants cypriens* relatant les origines et les débuts de la guerre, l'*Iliade*, l'*Éthiopide* rassemblant les épisodes des combats d'Achille avec Penthésilée et Mnémon, le récit de sa mort et les jeux funèbres pour Achille, la *Petite Iliade* avec les épisodes de la folie d'Ajax, de Philoctète, de l'arrivée de Néoptolème le fils d'Achille, de la fabrication du cheval et de son entrée dans Troie, l'*Ilioupersis* narrant la prise de la ville et ses conséquences, les *Nostoi* consacrés au retour des différents héros, l'*Odyssée*, la *Télégonie* et la *Thesprotide*, prolongeant l'histoire d'Ulysse et de ses fils. Témoignages et fragments sont réunis dans *Poetae epici graeci*, A. Bernabé (éd.), Stuttgart et Leipzig, *Bibliotheca teubneriana* 1996, traduction anglaise commode dans *Greek Epic Fragments*, M. West (éd.), Cambridge, Ma, Loeb Classical Library 2003 ; Jonathan S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore 2001.

¹³ Pausanias 9. 9. 5 = Callinos, fr. 6 West (test. 3) : ἐποιήθη δὲ ἐς τὸν πόλεμον τοῦτον καὶ ἔπη Θηβαῖς (Θηβαίοις codd., corr. Hemsterhuys)· τὰ δὲ ἔπη ταῦτα Καλλίνος (Καλαῖνος codd., corr. Sylburg), ἀφικόμενος αὐτῶν ἐς μνήμην, ἔφησεν Ὅμηρον τὸν ποιήσαντα εἶναι, Καλλίνῳ (Καλαίνῳ codd., corr. Sylburg) δὲ πολλοὶ τε καὶ ἄξιοι λόγου κατὰ ταῦτα ἔγνωσαν.
« Sur cette guerre, une épopée a été composée, la *Thébaïde*, Callinos, amené à en faire

du VI^e s., le tyran de Sicyone, Clisthène, fit chasser les rhapsodes de sa cité, parce qu'Homère lui paraissait trop favorable aux Argiens, l'Homère visé est plus vraisemblablement le « poète » du cycle thébain que le compositeur de l'*Iliade*, celui de la *Thébaïde* ou des *Épigones*, poème de la revanche d'Argos¹⁴. Eschyle passe pour avoir considéré les tragédies qu'il monte sur la scène du théâtre de Dionysos à Athènes comme « autant de tranches (*te-makhè*) découpées aux festins d'Homère »¹⁵. Compte tenu de la thématique ample des tragédies eschyléennes, il ne peut s'agir des seules *Iliade* et *Odysée*, mais du cycle épique tout entier.

À cet Homère, poète du cycle¹⁶, aucune épopée, prioritairement ancrée dans le local, *Théséide* athénienne ou *Danaïde* argienne, n'est jamais attribuée¹⁷. Cet Homère étendu n'en est pas moins autant un concept que l'Homère restreint d'Aristote : *il est un des noms de la poésie hexamétrique « panhellénique »*, à laquelle appartient aussi un répertoire d'hymnes aux dieux, susceptibles d'insérer des narrations longues prises dans la geste des dieux, dont quelques survivants ont été transmis par les manuscrits médiévaux sous le nom d'Homère, les *Hymnes homériques* des éditions modernes. *Un des noms, le plus prestigieux*, car une partie des traditions poétiques de stature panhellénique n'est jamais attribuée à Homère. C'est le cas des épo-

mention, affirme qu'Homère en est le poète, et nombreuses sont les autorités qui ont partagé le jugement de Callinos ». Compte tenu des incertitudes quant à l'établissement du texte, je cite intégralement le passage. Même si l'on se refusait à admettre la correction et à lire Callinos, la référence a toute chance de remonter à l'époque archaïque. Hérodote, 4. 32, atteste que les *Épigones* étaient communément attribués à Homère, en ajoutant une réserve personnelle : « si du moins ce poème est bien de lui ». Voir E. Cingano, « Clistene di Sicion, Erodoto e i poemi del Ciclo tebano », *QUCC* ns 20 (1985), p. 31 40.

¹⁴ Hérodote, 5. 67.

¹⁵ Athénée 8, 347 e : Αισχύλου, ὃς τὰς αὐτοῦ τραγωδίας τεμάχη εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν.

¹⁶ Pour préciser, deux traditions cohabitent, l'une fait d'Homère le poète du cycle, l'autre, compatible avec le point de vue de l'Homère restreint, attribue les différentes épopées constituant le Cycle, à des poètes particuliers, que les *Vies* d'Homère, peuvent construire comme des parents du poète. Les *Vies*, nourries de traditions rhapsodiques liées à des Homère étendus (G. Nagy, *Homer the Preclassic*, Berkeley 2010, p. 29 et ss.), proposent plusieurs modèles de transmission de paternité des poèmes homériques, qui peuvent aussi être lus comme autant de réponses à la conception d'un Homère restreint : on raconte que d'autres s'approprient pour leur propre performance des compositions d'Homère – ainsi Thestorides s'empare de la *Petite Iliade* dans la *Vie pseudo-hérodotéenne*, 15-17, 24 –, ou qu'Homère a fait don de ses compositions, de la *Prise d'Oechalie* à Créophylos de Samos en remerciement pour son hospitalité (Proclos, *Chrestomathie*, 5), des *Chants cypriens* à son gendre Stasinos comme dot de sa fille (*Cypria*, T. 7 Bernabé).

¹⁷ Si l'on excepte une évanescence *Phocais* que les Phocéens lui auraient attribuée, et qu'il faut plutôt mettre en rapport avec des revendications ioniennes sur Homère, G. Nagy, *Homer the Preclassic*, o.c., chap. 7 : « Conflicting Claims on Homer ».

pées traitant la geste d'Héraclès sous la forme du cycle des travaux¹⁸ et de la tradition des poèmes attribués à Hésiode, pour lequel il convient aussi de distinguer un répertoire restreint, l'Hésiode qui nous est familier, celui de la *Théogonie*, des *Travaux* et du *Catalogue des femmes*, qui se sera détaché d'un répertoire hésiodique large selon un processus comparable à celui qui a assuré la « victoire » de l'Homère restreint.

Un premier partage se dessine entre des traditions poétiques susceptibles d'être placées sous l'autorité d'Homère ou d'Hésiode et les autres. Toutes ont en commun une forme métrique, l'hexamètre, une langue composite et spécifique, la dite langue homérique – ce qu'il convient de ne pas oublier du point de vue de la hiéroglossie – et des techniques de mémorisation et de recomposition dans le cadre de la performance¹⁹. Ces partages sont aussi à mettre en rapport avec les répertoires spécifiques à des groupes de rhapsodes dont la structure semble avoir été pour partie familiale, et qui tendaient à se spécialiser dans la performance de certaines « traditions ». Les moins mal documentés sont les Homérides de Chios – qui se donnaient pour les descendants d'Homère – et les *Kreophuleioi* de Samos qui passent pour avoir introduit Homère à Sparte²⁰. Si les fêtes panioniennes de Délos²¹ ou les Panathénées d'Athènes sont par excellence les lieux « panhelléniques » où leurs performances homériques sont attestées dans un contexte agonistique, il convient d'imaginer une réalité fluide, sur fond de « répertoires » dont la variété et les *variations* nous échappent pour la plus grande part. Ainsi, voit-on sur une amphore athénienne du tout début du v^e siècle évoquant concours rhapsodiques et musicaux, la performance d'un rhapsode dont les paroles sont inscrites sur le vase comme un flux sortant de sa bouche : 'Ωδε ποτ ἐν Τύρινθι : « un jour à Tirynthe... », le début d'une épopée à sujet argien totalement inconnue²². Le répertoire d'un même rhapsode peut aussi inclure plusieurs traditions, l'*Ion* de Platon attestant qu'un rhapsode peut être tout

¹⁸ Héracléide de Pisandre et de Panyassis – un cousin d'Hérodote –, poètes qui formeront avec Homère, la canon alexandrin des épiques. Exception relative, la *Prise d'Oechalie*, attribué à Créophylos de Samos, qui passe pour un proche d'Homère.

¹⁹ À partir des travaux pionniers de M. Parry et A. Lord, voir le livre séminal de G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Baltimore 1979 (trad. Française de N. Loraux, Paris 1994), qui initie une poétique de l'oralité et de la performance homériques ; E. J. Bakker, *Pointing at the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Washington 2005.

²⁰ Pour les Homeridai : Pindare, *Néméenne* 2. 1, Platon, *Phèdre* 252b, Strabon 14. 1. 33-35 ; *Certamen*... ; pour les Kreophuleioi : Plutarque, *Lycurgue* 4. 4 ; G. Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore 1990, p. 71 et ss ; *Homer the Preclassic, o.c.*, p. 59 et ss.

²¹ D. Frame, *Hippota Nestor*, Washington 2009, chap. 10 et 11.

²² Amphore à col athénienne à figure rouge, British Museum, du peintre de Kléophradès et datable des années 490-480, S. Lowenstam, « Talking vases. The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myths », *TAPA* 127 (1997), p. 21-76 ; il est frappant de noter que sur les deux douzaines d'hexamètres inscrits sur des vases des 6^e et 5^e s., aucun ne correspond à un vers de « notre » Homère restreint.

aussi à l'aise avec Homère, Hésiode et la tradition iambique d'Archiloque²³.

C'est dans le milieu des rhapsodes, tout particulièrement autour des Homérides, que prend forme le « mythe » d'Homère²⁴, poète itinérant, né dans l'âpre Chios, rival d'Hésiode. Avant de devenir l'objet de vies en prose, il est mis en scène dans des poèmes tant de tradition hésiodique qu'homérique en tant que *rhapsode*, protagoniste de l'âgon, du concours, un rhapsode qui compose en *aède* des chants nouveaux²⁵. L'opposition rigide, longtemps admise par les hellénistes, entre un aède poète et un rhapsode récitant, doit être abandonnée ; le rhapsode produit ou recompose pour la performance, en inscrivant son poème dans une tradition définie, en l'occurrence panhellénique, homérique ou hésiodique, bien connue de ses auditeurs qui sont aussi ses juges, tradition que définit un ensemble de contraintes et de possibles régissant la composition. La relation du rhapsode à l'Homère éponyme est mise en abyme dans un passage de l'*Hymne homérique à Apollon*, dans lequel Homère lui-même, donné comme compositeur de l'hymne, s'adresse, dans le cadre de la performance, c'est à dire d'un moment de la fête en l'honneur d'Apollon, au chœur des jeunes déliennes qui y accomplissent quelque danse ou quelque chant, obtenant d'elles leurs suffrages comme le meilleur des *aèdes*²⁶. Homère est présentifié dans la performance du rhapsode, tout entier identifié à lui, c'est-à-dire tout entier sous l'*emprise* de la tradition poétique qu'est Homère. La représentation platonicienne du rhapsode en

²³ 531a ; voir également Athénée 620b-d, quant à l'amplitude du répertoire rhapsodique. Voir C. Calame, *Sentiers transversaux*, Grenoble 2008, p. 147-148.

²⁴ P. Judet de la Combe, *Homère*, Paris 2017, p. 59 et ss. ; G. Nagy explore « the metonymy of Homer as the body of Homeric Poetry », *Homer the Preclassic, o.c.*, p. 315 et ss, une synthèse utile, B. Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002.

²⁵ Hésiode, frg 357 M.-W : ἐν Δήλῳι τότε πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὀμηρος αἰοῖδῳι / μέλομεν, ἐν νεαροῖς ὕμνοις ῥάψαντες αἰοῖδῳι, / Φοῖβον Ἀπόλλωνα, « À Délos, tout d'abord, Homère et moi (Hésiode), en aèdes, / nous chantâmes, en cousant le chant en des hymnes nouveaux / pour Phoibos Apollon... ». Importantes mises au point sur la figure du rhapsode : A. Ford, « The Classical Definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ », *Classical Philology* 83 (1988), p. 300-307 ; C. Pavese, *Studi sulla tradizione epica rapsodica*, Rome 1974.

²⁶ *Hymne homérique à Apollon* 166-176 : χαίρετε δ' ὑμεῖς πᾶσαι· ἐμεῖο δὲ καὶ μετόπισθε / μνήσασθ', ὅπποτε κέν τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων / ἐνθάδ' ἀνείρηται ξείνος ταλαπείριος ἐλθών· / “ὦ κοῦραι, τίς δ' ὕμιν ἀνὴρ ἥδιστος αἰοῖδῳι / ἐνθάδε πωλεῖται, καὶ τέωι τέρπεσθε μάλιστα,” / ὑμεῖς δ' εὖ μάλα πᾶσαι ὑποκρίνασθαι ἀφήμῳς· / “τυφλὸς ἀνὴρ, οἰκεῖ δὲ Χίῳ ἐνι παιπαλοέσσηι· / τοῦ πᾶσαι μετόπισθεν ἀριστεύουσιν αἰοῖδαί.” / ἡμεῖς δ' ὑμέτερον κλέος οἴσομεν, ὅσσον ἐπ' αἶαν / ἀνθρώπων στρεφόμεσθα πόλεις εὖ ναιεταώσας· / οἱ δ' ἐπὶ δὴ πείσσονται, ἐπεὶ καὶ ἐτήτυμόν ἐστιν ; « Salut à vous toutes ! Mais souvenez-vous de moi plus tard, si un homme parmi ceux qui habitent sur terre vient ici, en étranger, après avoir beaucoup erré, et vous demande : « jeunes filles, quel est pour vous l'homme le plus plaisant parmi les poètes qui séjournent ici, celui qui vous charme le plus ? » et vous toutes, oui toutes, dites lui de nous : « C'est un homme aveugle, il habite dans l'âpre Chios ; ses chants, à tout jamais, excellent comme les premiers ». Et nous porterons votre gloire partout où nous irons sur terre, par les cités bien habitées des hommes ».

termes de possédé d'Homère, dont on se plaît souvent à souligner la spécificité – comme point de vue du philosophe –, se comprend comme une lecture en termes prioritairement « possessionnels » de cette relation du savoir à la tradition. Homère n'est réalisé, présent, que par et dans la performance.

Comment l'Homère restreint, celui des compositions *monumentales* que sont l'*Iliade* et l'*Odyssée* émerge-t-il de l'Homère étendu ? Question à multiples replis. Les épopées du cycle épique ont circulé sous diverses formes jusqu'à l'époque impériale avancée, attribuées tantôt à Homère, tantôt à d'autres poètes quelquefois supposés entretenir avec lui des liens de parenté. Mais, à Athènes du moins, leur étoile semble avoir pali assez tôt : aux concours rhapsodiques des Panathénées, c'est la performance de l'*Iliade*, le poème de la colère d'Achille, qui s'est imposé, ce qui ne veut pas dire exactement, *verbatim*, l'*Iliade* de la vulgate tardo-hellénistique transmise par les manuscrits médiévaux²⁷. Dans la seconde moitié du VI^e s., Pisistrate ou ses fils ont imposé aux rhapsodes de concourir en se relayant pour donner une performance d'Homère (τὰ Ὀμήρου ἔπη) en continu et selon le bon « ordre » (*ephexes*)²⁸. Une décision qui implique une monumentalisation performative de l'*Iliade* et qu'à la fin du IV^e s., l'orateur Lycurgue, restaurateur de la cité athénienne après sa défaite face aux Macédoniens, relira comme l'expression de l'excellence du choix athénien, le meilleur, qu'il donne en exemple à tous les Grecs²⁹.

²⁷ « Vulgate » qui, de fait, porte la trace de la multiplicité des *koinai* en circulation, elles-mêmes, « reflexes of formulaic and even thematic multiforms that characterise oral poetry », G. Nagy, *Homer's Text and Language*, Urbana 2004, p. 33.

²⁸ Ps. Platon, *Hipparque* 228b-c : « Hipparque (...) qui, entre autres preuves nombreuses et remarquables de sagesse, fut le premier à introduire en ce pays les paroles /vers d'Homère (καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί) et obligea les rhapsodes, à l'occasion des Panathénées, d'en parcourir la séquence de manière continue, en se relayant (καὶ ἡνάγκασε τοὺς ῥαψωδοῦς Παναθηναίοις ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι), ainsi qu'ils continuent encore de le faire aujourd'hui ». Voir G. Nagy, *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Cambridge, Ma 2002, p. 9 et ss. La version concurrente, démocratique, substitue Solon à Hipparque comme inventeur de la règle panathénaïque (Dieuchidas de Mégare, *FGH* 485 F 6). Très hypothétiquement, on peut distinguer deux phases : 1. une réorganisation en profondeur des concours musicaux des Panathénées, probablement par Pisistrate, qui confère, tous les quatre ans, aux Grandes Panathénées, une dimension panhellénique marquée, avec un répertoire de performances rhapsodiques qui reste très large, et couvre l'ensemble du cycle, Homère comme l'Homère étendu ; 2. un resserrement du répertoire sur l'Homère restreint, allant de pair – ou suivi – d'une fixation de la mise en séquence des épisodes formant les deux épopées monumentales, que reflètent et réélaborent les récits concernant la mise en place de la règle « panathénaïque ». Voir A. Shapiro, « Hipparchos and the Rhapsodes », Dougherty C. et Kurke L. (éds.), *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*, Oxford University Press 1998, p. 92-107. Par l'étroitesse de son répertoire, l'Ion du dialogue platonicien est emblématique de cet Homère panathénaïque « classique ».

²⁹ Lycurgue, *Contre Léocrate*, 102 : « je veux aussi vous citer Homère pour l'admirer (*epai-*

Au v^e s., à Athènes, le cycle tend à devenir, ainsi que l'énonce la formule prêtée à Eschyle³⁰, un réservoir de thèmes que la tragédie réélaboré selon ses contraintes propres, produisant ainsi de nouvelles versions des « mythes »³¹. Sous sa forme écrite, la seule pour laquelle des sources éparses offrent un accès très partiel, le cycle de la guerre de Troie³² dont l'*Illiade* et l'*Odyssée* constituent de simples « épisodes », témoigne de cette disproportion entre la monumentalité de l'*Illiade*, quinze milles hexamètres pour un peu plus d'un mois de guerre et la seule colère d'Achille, ou de l'*Odyssée*, plus de douze mille vers, et les autres épopées du cycle qui semblent avoir réuni en six ou sept mille vers plusieurs épisodes sous une forme relativement courte. Ainsi l'Éthiopide se compose-t-elle des épisodes successifs que sont les morts de Penthésilée, de Memnon, d'Achille, et les jeux funèbres en l'honneur de ce dernier.

L'opposition, si frappante soit-elle, ne doit toutefois pas être surestimée, car l'unité thématique de l'*Illiade*, poème de la colère d'Achille³³, se concilie parfaitement avec une construction en « épisodes » susceptibles de faire l'objet de performances autonomes, qui en ont le format : les « rhapsodies » des analystes³⁴, « Combat auprès des vaisseaux », « Dolonie », « Catalogue des vaisseaux », « Exploits de Diomède »³⁵, « Patroclie », « Rançon d'Hector »... C'est dans les termes de la *performance* et de ses contraintes, qu'il faut d'abord poser le problème. Les épisodes, tant du cycle que de l'Homère restreint, ont des dimensions compatibles avec le temps « ordinaire » d'une performance, que ce soit dans le cadre d'un festin, d'un banquet, ou dans celui d'une fête panhellénique, alors que l'*Illiade* et l'*Odyssée*, en leur forme monumentale – il faut à peu près vingt-quatre heures pour réciter notre *Illiade* –, tendent à requérir un *dispositif exceptionnel*, qu'atteste la règle panathénaïque imposant à chaque rhapsode concourant dans l'âgon des Panathénées

nôn). Nos pères l'ont considéré comme un si grand poète, qu'ils ont décidé par une loi (*nomon ethento*) que, tous les cinq ans, aux Grandes Panathénées, seuls parmi ceux des autres poètes, ses poèmes seraient l'objet d'une performance rhapsodique (*rhapsôdesthai ta epê*), voulant démontrer par là aux Hellènes leur passion pour les belles actions », F. Durrbach, tr, modifiée, CUF.

³⁰ Athénée 8, 347 e.

³¹ Aristote, *Poétique* 1459b : « on peut tirer de la *Petite Illiade* au moins huit tragédies, le jugement des armes, Philoctète, Néoptolème, Eurypyle, Ulysse mendiant, les Lacédémoniennes, le sac d'Ilion et le départ, Sinon, les Troyennes ».

³² Voir ci-dessus, note 12.

³³ G. Nagy, *The Best of Achaeans*, o.c.

³⁴ W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias*, Wiesbaden 1998 (1960) ; importante mise au point de G. Nagy, *Homer the Preclassic*, o.c., p. 317 et ss., et sur le « mythe », Élien, *Histoires variées*, 13. 14, posant qu'on aurait d'abord (*oi palaioi*) chanté Homère par morceaux séparés (*diêrêmēna*), G. Nagy, *Homeric Questions*, o.c., p. 78 et ss.

³⁵ Mentionnée par Hérodote 2. 116, témoignage important sur la manière de nommer les épisodes de l'*Illiade* dans la seconde moitié du v^e s. et de se repérer dans le poème.

de reprendre la narration exactement là où son prédécesseur s'était interrompu³⁶.

Si question homérique il y a, elle consistera d'abord à comprendre les conditions qui rendent possible le processus de monumentalisation de ces deux épisodes : la colère d'Achille et le retour d'Ulysse³⁷. Pourquoi, autour de ces deux *thèmes*, une telle croissance des traditions « aédiques » qui les portaient ? Pourquoi certaines variantes de récits protéiformes se sont-elles trouvées investies d'une autorité plus grande ? Quels processus confère à l'Homère restreint l'autorité culturelle exceptionnelle qu'il atteindra ?

Pour poser la question dans toute son ampleur, quelques remarques préalables s'imposent. 1. La langue de l'Homère restreint, et surtout de l'*Iliade*, a globalement des traits plus archaïques que la langue des fragments du cycle et de ce que certains ont nommé la production sub-épique³⁸, ce qui a favorisé, entre autres arguments, une datation haute, un consensus relatif autour de l'époque « géométrique », l'idée que nous aurions, *grosso modo*, le texte d'une *Iliade* du VIII^e s.³⁹, quand bien même, dans les termes d'une poétique de l'oralité – d'où provient l'*Iliade*, quelque place qu'on accorde à son écriture –, la question tend plutôt à se poser en terme de « conservatisme » linguistique relatif de certaines traditions par rapport à d'autres⁴⁰. Pourquoi les langues de la tradition iliadique ou de l'*Hymne homérique à Apollon* ont-tendu à fixer certains traits ?

Car, deuxième remarque, là où les sources permettent de le documenter, l'Homère du V^e s. est marqué par un degré de *variance* considérable. Les quelques vers que Thucydide cite de l'*Hymne homérique à Apollon* diffèrent sensiblement de la version attestée par les manuscrits de l'*Hymne*. Le sens est, globalement, le même, le « texte » autre. Une relative *fixation* théma-

³⁶ Ps. Platon, *Hipparque* 228b-c ; voir note 28.

³⁷ G. Nagy, *Homeric Questions*, Austin 1996, p. 76 ss. Dossier indien fondamental pour une réflexion comparatiste dans S. H. Blackburn et alii (éds.), *Oral Epics in India*, Berkeley 1989.

³⁸ R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge 1982, critiques de la méthode de Janko, notamment dans J. Strauss Clay, *A New Companion to Homer*, p. 490-92 ; C.J. Ruijgh, « D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique. Analyse dialectologique du langage homérique, avec un excursus sur la création de l'alphabet grec », *Homeric Questions*, J.P. Crielaard (ed.), Amsterdam 1995, p. 1-96 ; M.-L. West, « The Rise of Greek Epic », *JHS* 108 (1988), p. 151-172.

³⁹ Utile synthèse des débats dans A. Schnapp-Gourbeillon, *Aux origines de la Grèce 13^e-8^e s. avant notre ère. La genèse du politique*, Paris 2002, p. 279 et ss.

⁴⁰ « Conservatisme » du point de vue du seul observateur extérieur, la mémoire « fixe », à l'opposé d'une répétition mécanique, pouvant être partie prenante des stratégies mettant en œuvre des processus de transformation innovants, une mémoire créatrice et une pragmatique nouvelle, D. Bouvier, *Le sceptre et la lyre*, Grenoble 2002, p. 437 et ss : Voir les travaux séminaux de R. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge 1977.

tique, portée par quelques énoncés stabilisés dans l'hexamètre, va de pair avec une mise en mots par ailleurs mouvante⁴¹.

3. Le recours à l'hypothèse d'un texte écrit dès « les origines » (disons au VIII^e s.), qu'il en existe ou non, a une faible valeur explicative, dans la mesure où elle ne prend pas en compte les pratiques sociales, culturelles, religieuses, dans le cadre desquelles l'*autorité* d'une version de l'épopée a pu se construire et s'imposer par rapport à d'autres⁴².

4. Dès lors que le schéma du récit et son « texte » – au sens d'une poétique de l'oralité – s'avèrent fortement stabilisés⁴³, des variations considérables, pouvant altérer la perception du *sens* global par l'auditoire, restent possibles, au prix de modification de « détail ». Les scholies à l'*Illiade* attestent par exemple de versions alternatives de l'invocation à la Muse ouvrant le chant I. Alors que la variante qui s'est imposée dans la vulgate se concentre sur la *ménis* du seul Achille – une colère divine de « demi-dieu » – en en soulignant et illustrant la puissance destructrice (*oulomenên*), la puissance de mort, et interprète cette *ménis* comme l'accomplissement d'un dessein de Zeus⁴⁴, d'autres mettent en avant l'action d'Apollon – dont le parti pris pro-troyen est bien connu –, une *ménis* partagée qui possède *tout à la fois* Achille et le fils de Léo⁴⁵. La colère de ce dernier contre l'Atride n'apparaît dans

⁴¹ v. 146-150 et 165-172, voir G. Nagy, *Homer the Preclassic*, o.c., p. 16-17, note 24, 25, 27, pointant, entre les deux versions, de subtiles différences dans la conception de la relation d'Homère aux fêtes panioniennes, et « The Earliest Phases in the Reception of the Homeric Hymns », *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, A. Faulkner (éd), Oxford 2011, p. 281-333.

⁴² G. Nagy, *Homeric Questions*, o.c., p. 65 et ss.

⁴³ G. Nagy, « An Evolutionary Model for the Making of Homeric Poetry. Comparative Perspectives », *The Ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule*, J.-B. Carter & S.-P. Morris (éds.), Austin, 1995, p. 163-178. Sur une conception de la textualité et de la textualisation, détachée de l'écrit, G. Nagy, *Pindar's Homer*, o.c., p. 53 ; *Homeric Questions*, Austin, p. 69 et ss ; J. Scheid & J. Svenbro, *Le métier de Zeus*, Paris 1994, chap. 5 : « Le manteau de Phèdre. Préhistoire du "texte" en pays grec » ; D. Jaillard, « Between Utterance and Dedication : Some Remarks on the Status of Textuality in Greek Ritual Practices », *Text and Ritual in the Pentateuch: A Comparative and Systematic Approach*, C. Nihan & J. Rhyder (éds.), Penn State University Press, sous presse.

⁴⁴ v. 1-6 : « Chante, déesse la colère du Péléide Achille / colère destructrice qui, aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières / de héros, tandis que de ces héros mêmes, elle faisait la proie des chiens et de tous les oiseaux du ciel – pour l'achèvement du dessein de Zeus », P. Mazon, tr, modifiée, CUF.

⁴⁵ Les *Prolégomènes* des scholies D à l'*Illiade* présentent deux variantes hautement significatives du proème, qui semblent constituer des ouvertures alternatives de la *Vieille Illiade* (*Archaia Ilias*) ou *Illiade* d'Apellicon de Téos : Μούσας αἰείδω καὶ Ἀπόλλωνα κλυτότοξον, « je chante les Muses et Apollon à l'arc fameux » et Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, / ὅπως δὴ μῆνις τε χόλος θ' ἔλε Πηλεΐωνα / Λητοῦς τ' ἀγλαὸν υἱόν· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθείς, « Dites moi maintenant, Muses qui tenez les demeures de l'Olympe / comment, de fait, la colère divine et la rage saisirent le Péléide / et le rayonnant fils de Léo. Lui (Apollon), pris de colère contre le roi ». Sur les relations de cette *Archaia Ilias* et de

la vulgate qu'au vers 9, tout au plus comme l'occasion suscitant la querelle d'Achille et d'Agamemnon, tandis qu'elle est thématiquement construite par la variante comme objet même de l'*Iliade*. Corrélativement, si l'on considère, d'un point de vue énonciatif, les puissances inspiratrices, le proème de la vulgate fonctionne implicitement comme un hymne à la Muse et à Zeus, les variantes, explicitement, comme des hymnes aux Muses et à Apollon⁴⁶. L'indépendance de l'*Iliade* par rapport à l'ensemble du cycle en est renforcée.

Dans les éditions modernes, ces variantes – qui portent l'histoire même des traditions homériques et de leurs usages – sont reléguées dans l'apparat critique. Le lecteur doit les prendre en compte constamment s'il ne veut pas être dupe d'un texte supposé authentique qui n'existe pas – sinon comme la création artificielle du savoir supérieur de l'éditeur moderne⁴⁷.

5. La monumentalisation de l'*Iliade* ne procède pas simplement par développement du thème principal, la colère d'Achille, ses raisons – le mépris dont sa *timé*, sa prérogative de « meilleur des achéens » est l'objet – et ses conséquences ; elle procède par agrégation de pans entiers du répertoire épique au thème principal, sous forme allusive (les origines de la guerre, le jugement de Paris, la fin de l'âge des héros au chant 12) ou développée (l'histoire de Méléagre donnée en exemple à Achille par Phoenix⁴⁸) au point de faire du récit d'un épisode de la guerre de Troie ce, qu'en termes anachroniques et impropres, nous pouvons percevoir comme une « somme de mythologie grecque », fortement sélective toutefois. Ce processus implique une modification en profondeur de la relation d'un « épisode » donné au répertoire⁴⁹, aux mises en récits possibles des *klea andrôn kai theôn* dont le savoir constitue le patrimoine mémoriel de l'aède⁵⁰. Comprendre la monumentalisation, c'est interroger cette restructuration dont le corollaire est le passage au second plan de l'Homère étendu au profit d'un Homère restreint qui tend à tout absorber.

« l'édition » du bibliothécaire de Pergame, Cratès de Mallos – un *Homerus auctus* s'opposant aux éditions alexandrines épurées –, G. Nagy, *Homer the Preclassic*, o.c., p. 109-119, et « The Library of Pergamon as a Classical Model », *Pergamon : Citadel of the Gods*, H. Koester (éd.), Harrisburg 1998, p. 185-232.

⁴⁶ Le crédit que la Pergame hellénistique accorde à une version potentiellement plus troyenne s'en comprend d'autant mieux.

⁴⁷ Voir *a contrario* l'approche multi-textuelle défendue par C. Dué et M. Ebbott pour le Homer Multitext Project : <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/1/000029/000029.html> et les critiques fortes adressées par G. Nagy à l'édition de l'*Iliade* procurée par M.-L. West pour la Bibliotheca teubneriana : *Homer's Text and Language*, o.c., chap. 3, p. 40-74.

⁴⁸ *Il.* 9. 524-599 : « c'est aussi ce dont nous persuadent les exploits / la geste (*klea*) des héros d'autrefois... ».

⁴⁹ M. L. Lang, « Reverberations and Mythology in the *Iliad* », *Approaches to Homer*, C. A. Rubino & C. W. Schelmerdine (éd.), Austin, 1983, p. 140-164 ; T. R. Assunção, « Le mythe iliadique de Bellérophon », *Gaia* 1-2 (1997), p. 41-66.

⁵⁰ A. Ford, *Homer. The Poetry of the Past*, Ithaca 1992, p. 59 et ss.

6. Nous avons jusqu'alors considéré le cycle comme l'ensemble des épopées dont des manuscrits ont été disponibles et lisibles jusque, en gros, vers la fin de l'Antiquité, au risque de nous méprendre sur ce que *désignait* le terme de « cycle », c'est-à-dire à la fois de perdre de vue ce que pouvait recouvrir, du point de vue des pratiques rhapsodiques, *l'idée de cycle*, et de nous renfermer dans la formulation la plus traditionnelle du problème chronologique, en termes d'antériorité textuelle. Or, la représentation que *l'épopée homérique se donne d'elle même*, son imaginaire *sont ceux d'une pratique et d'un savoir de l'oralité*, ce qui fournit des indices précieux qui peuvent nous aider à sortir de l'aporie.

Les aèdes mis en scène dans l'*Odyssée* comme contemporains des héros apparaissent le plus souvent liés à une maison, Phémios au palais d'Ulysse à Ithaque, Démodocos au roi phéacien Alcinoos ; la composition à laquelle ils se livrent lors de la performance qui suit un festin ou un concours, en s'accompagnant de la cithare, prend en compte les attentes d'un auditoire local, du groupe dont ils sont étroitement dépendants⁵¹. Des chants nouveaux circulent, connaissent succès et gloire, se transforment, comme un bruit, une rumeur, courant parmi les hommes⁵² ; leur traitement est sujet à une variabilité maximale. Phémios est ainsi amené à chanter pour les prétendants une version des *nostoi*, des retours des héros achéens, dans laquelle Ulysse ne revient pas. Aux prétendants, on ne chante pas le retour d'Ulysse. L'art de l'aède est un art consensuel⁵³. Dans les fêtes panhelléniques où ils se produisent, les rhapsodes itinérants doivent construire ce consensus autrement, en délestant le récit de ce qui ne conviendrait qu'à un groupe limité, localisé, et s'avérerait inacceptable ou insignifiant pour une partie de l'auditoire. Ceux qui concourent aux Panathénées athéniennes sont même contraints

⁵¹ Démodocos chez les Phéaciens, *Od.* 8, p. 62-93 : au festin, l'aède choisit parmi les *kléa andrôn* la querelle d'Ulysse et d'Achille ; *Od.* 8, p. 266-368 : il chante, parmi les *klea theôn*, les amours d'Arès et d'Aphrodite ; *Od.* 8, p. 470-544 : Ulysse demande à l'aède de chanter une *Ilioupersis*, une prise de Troie. Phémios, à Ithaque, *Od.* 1, p. 339-355, chante un *nostos*, un retour des Achéens, Pénélope lui demande de choisir un autre thème parmi les hauts faits des hommes et des dieux que chantent les aèdes ; en *Od.* 3, p. 267-271, est aussi mentionné l'aède d'Agamemnon que le roi avait chargé de veiller sur sa femme en son absence, Égisthe s'en saisit et l'abandonne sur un îlot désert en pâture aux oiseaux. Voir A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Ma, 2000 (1960) ; J. Svenbro, *La parole et le marbre*, Lund 1976, chap. I. 1. 2 : « La muse comme représentation du contrôle social », p. 16 et ss.

⁵² *Od.* 8, p. 72-73 : « L'aède (...) choisit parmi les hauts faits des hommes, un épisode dont la gloire (*kleos*) montait alors jusques aux cieux » ; II. 2 486 : « nous (les hommes) n'entendons qu'un bruit (*kléos*), et ne savons rien » ; M. Detienne, « La rumeur aussi est une déesse », *L'écriture d'Orphée*, Paris 1989, p. 135-145.

⁵³ F. Dupont, *Homère et Dallas*, Paris 1991, p. 24. Quand Pénélope veut rompre le consensus créé autour de l'attente des prétendants, en demandant à l'aède de choisir un thème moins douloureux pour elle, son fils Télémaque, garant en cela de la norme du festin, lui impose de se retirer.

de respecter un schème narratif, l'ordre et le format d'une *Iliade autorisée*, problème à bien distinguer de celui du degré de fixation textuelle. Toutes ces différences posées, l'image que l'*Odyssée* propose de l'aède des temps héroïques entretient des rapports d'homologie étroits et complexes avec le rhapsode « historique », celui qui officie aux Panathénées athéniennes. Les uns et les autres se doivent de créer l'espace adéquat au partage du chant divin et de ses jouissances⁵⁴.

Examinons la manière dont l'*Odyssée* introduit le chant de l'aède Démodocos, lorsque, au cours du festin, Ulysse lui demande de chanter une *Ilioupersis*, prise de Troie et ruse du cheval, son propre exploit qui lui a valu, à l'instar d'Achille mort – lui-même ayant sombré dans l'oubli d'un ailleurs dont il émerge à peine –, le *kleos*, la gloire, que le chant des aèdes propage « jusqu'au ciel » et jusque chez les lointains Phéaciens. Démodocos fait surgir, paraître, *phaine*, le chant en le « prenant là (*enthen elôn*), au point précis, où les Argiens ont repris la mer »⁵⁵. L'horizon à partir duquel l'aède recompose, pour la performance, une prise de Troie, c'est l'ensemble séquencé des *klea andrôn*, des hauts faits des hommes, qui forme sa mémoire vive, en l'occurrence l'ensemble des exploits des héros venus combattre sous les murs de Troie. Il en découpe, à la demande d'Ulysse, une « section » dont les limites sont *balisées par des repères* : au commencement « l'embarquement des Argiens ». C'est à partir de ce repère que la mémoire épique, soutenue par la lyre, recompose le récit. C'est dire *qu'un cycle entier de la guerre de Troie est présupposé comme l'horizon mémoriel de l'aède*. Mais ce cycle n'est pas constitué par le texte des épopées que lisaient les bibliothécaires d'Alexandrie. Dans la pratique de l'aède, telle que la *représente* l'*Odyssée*, le cycle est un ensemble *virtuel*. Il ne se réalise jamais que sous la forme de performances orales partielles, celles d'épisodes dont *les limites narratives fonctionnent comme autant de repères pour leur re-composition* à destination d'un auditoire donné.

L'*Ilioupersis* de l'*Odyssée* condense en une version « brève », une vingtaine d'hexamètres, les quelques centaines de vers qu'autorise le temps de la performance de Démodocos dans le contexte du festin chez Alcinoos. Tous les repères, c'est-à-dire les parties d'hexamètres portant les balises narratives à partir desquelles développer les segments successifs d'une prise

⁵⁴ Le chant des aèdes apporte l'oubli des soucis (cf. *Th.*, p. 98-103), il est nécessaire pour que le bon ordre et la joie (εὐφροσύνη) règnent sur le peuple tout entier et sur le festin (*Od.* 9, p. 2-11), cf. F. Dupont, *o.c.*, p. 19 et ss.) ; aux Delia, l'Homère « rhapsode », le meilleur des aèdes, est l'homme le plus doux, ἀνὴρ ἥδιστος αἰοιδῶν, *HhApollon*, p. 169.

⁵⁵ *Od.* 8, p. 499-501 : ὧς φάθ' ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν, / ἔνθεν ἐλὼν ὡς οἱ μὲν ἐυσσέλμων ἐπὶ νηῶν / βάντες ἀπέπλειον, πῦρ ἐν κλισίῃσι βαλόντες : « Ainsi il parla. Aussitôt l'aède commença, poussé par le dieu, il fit surgir le chant, reprenant là où les Argiens avaient embarqué sur leurs bateaux aux bonnes planches après avoir mis le feu à leurs tentes... ».

de Troie conforme aux exigences posées par Ulysse⁵⁶, selon l'agencement qui convient, *kata kosmon* – pour citer l'expression par laquelle la poésie hexamétrique archaïque dit le chant accompli de l'aède⁵⁷ – n'en sont pas moins présents⁵⁸. Ce faisant, l'*Odyssee* propose, en ce moment de mise en abyme confrontant la mémoire du héros, le chant de l'aède et le savoir de la Muse⁵⁹, rien moins que le *schème* à partir duquel l'aède compose devant son auditoire, une *poétique* de la re-composition en performance, une variation exemplaire sur les savoirs du poète en performance.

Si l'on considère les dix hexamètres dans lesquels l'*Odyssee* compacte un autre chant de Démodocos⁶⁰, la querelle d'Ulysse et d'Achille, on a affaire à l'épure à partir de laquelle pourrait être produite une autre *Iliade*,

⁵⁶ *Od.* 8, p. 492-495 : ἄλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον / δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ, / ὃν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε διὸς Ὀδυσσεύς / ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἷρ' Ἴλιον ἐξάλαπαξαν : « Mais continue et, changeant de sujet, chante l'histoire (*kosmon*) du cheval de bois qu'Épeios, assisté d'Athéna, construisit, ce traquenard que le divin Ulysse conduisit à l'acropole surchargé de soldats qui allaient piller Troie », Ph. Jacquot, tr, modifiée, les balises narratives successives sont soulignées.

⁵⁷ *Od.*, p. 489 : λήν γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖεις.

⁵⁸ *Od.* 8, p. 501-521 : « Mais déjà aux côtés du glorieux Ulysse, les chefs étaient sur l'agora de Troie cachés dans le cheval que les Troyens avaient tiré sur l'acropole. Le cheval était là, debout, sur l'agora ; assis autour de lui, les Troyens discouraient pêle-mêle, sans fin, sans pouvoir entre trois avis se décider : les uns auraient voulu, d'un bronze sans pitié, éventrer ce bois creux, et d'autres le tirer jusqu'au bord de la roche pour le précipiter et d'autres le garder comme une grande offrande qui charmerait les dieux. C'est par là qu'après tout, ils devaient en finir : leur perte était fatale du jour où ils avaient emprisonné ce grand cheval de bois, où tous les chefs d'Argos apportaient aux Troyens le meurtre et le trépas. Et l'aède chanta la ville ravagée et, jaillis du cheval, quittant le creux de l'embuscade, et chacun d'eux pillant son coin de ville haute, et brave comme Arès, Ulysse accompagnant le divin Ménélas jusque chez Déiphobe, et tous deux affrontant la plus dure des luttes et devant leur victoire au grand cœur d'Athéna », V. Bérard, tr, les balises narratives successives sont soulignées.

⁵⁹ *Od.* 8, p. 490-91 : ὅσσ' ἔρξαν τ' ἐπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί, / ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας : « Le sort des Achéens, tout ce qu'ils ont accompli et subi, toutes leurs traverses, étais-tu présent ou l'as-tu entendu d'un autre ? » (tr. V. Bérard).

⁶⁰ *Od.* 8, p. 72-82 : μοῦς' ἄρ' αἰοῖδον ἀνήκεν αἰεῖδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε, / νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλεύος, / ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλεῖῃ / ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν, ἄναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων / χαῖρε νόφ, ὃ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο. / ὥς γὰρ οἱ χρεῖων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων / Πυθοῖ ἐν ἡγαθέῃ, ὅθ' ὑπέρβη λάινον οὐδὸν / χρησόμενος : τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πῆματος ἀρχή / Τρωσὶ τε καὶ Δαναοῖσι Διὸς μεγάλου διὰ βουλὰς, « L'aède que la Muse inspirait, se leva, il choisit parmi les hauts faits des hommes, un épisode dont la gloire montait alors jusques aux cieux : la querelle d'Ulysse et du fils de Pélée, leur dispute, en un opulent festin des dieux, leurs terribles discours et la joie qu'en son cœur en ressentait le chef suprême Agamemnon ; car voyant les deux rois achéens en querelle, l'Atride repensait aux dires prophétiques de Phoibos Apollon dans la bonne Pytho, quand il avait un jour franchi le seuil de pierre pour consulter l'oracle, au temps où le grand Zeus décidait de rouler Danéens et Troyens dans le flot du malheur. (tr. V. Bérard, modifiée) ».

qui, thématiquement, est le récit d'un *neikos*, la querelle d'Achille et d'Agamemnon. Cette fois les balises narratives ne sont pas même énoncées, mais, subtil raffinement, le détail qui, seul, vaut allusion à *l'ensemble virtuel*, la geste troyenne à laquelle est pris l'épisode : la joie d'Agamemnon devant l'accomplissement du signe annonçant la prochaine victoire achéenne. Il est l'occasion d'évoquer une consultation de l'oracle delphique avant le début de la guerre et le plan (*boulé*) machiné alors par Zeus pour anéantir les belligérants, tant Troyens que Danéens, dans une guerre meurtrière. Une des variantes de ce plan était développée comme explicitation des causes ultimes de la guerre au début de l'épopée que nous connaissons comme les *Chants Cypriens*, en ouverture à l'ensemble du cycle troyen, « version écrite ». Zeus, sensible aux souffrances de Terre, déchaînera la plus destructrice des guerres pour soulager la terre du poids excessif des hommes⁶¹. Du point de vue de l'aède / rhapsode en situation de performance, ce lot de variantes sur l'origine de la guerre appartiendra à *l'horizon virtuel de sa composition*, à la fois repère dans l'ordonnancement du cycle comme séquence d'épisodes disponibles, et surcroît de « sens » susceptible de donner une épaisseur supplémentaire au déploiement de l'épisode singulier.

Il en va ainsi, dans l'*Iliade* monumentale, des discrètes allusions, rétrospectives, à la *boulé* de Zeus qui s'accomplit, dans l'invocation initiale à la Muse⁶², ou au jugement de Paris⁶³, et prospectives, au chant 12, avec la mention de l'anéantissement de la race des demi-dieux que scelle, après le sac de Troie, la destruction du mur achéen par Poséidon et Apollon⁶⁴. En court-circuitant le jeu de renvoi à la *boulé* de Zeus et en plaçant le poème sous le signe de l'action et de l'autorité, non de Zeus, mais d'Apollon, la variante du proème de l'*Iliade* que nous avons déjà commenté⁶⁵, articule tout autrement la colère d'Achille à l'horizon de la « geste troyenne » et reconfigure

⁶¹ *Cypria*, fr. 1, West : ἦν ὅτε μυρία φύλα κατὰ χθόνα πλαζόμενα <αἰεὶ / ἀνθρώπων ἐ>βάρυνε βαθυ>στέρνου πλάτος αἴης. / Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε, καὶ ἐν πυκιναῖς πραπίδεσσιν / κουφίσαι ἀνθρώπων παμβότορα σύνθετο γαῖαν, / ῥίπισσας πολέμου μεγάλῃν ἔριν Ἰλιακοῖο, / ὅφρα κενώσειεν θανάτῳ βάρος. οἱ δ' ἐν Τροίῃ / ἥρωες κτείνοντο, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. « Il fut un temps où les innombrables tribus des hommes qui ne cessaient d'errer sans but sur la terre pesait sur toute l'étendue de Terre à la poitrine profonde ; Zeus voyant cela s'apitoya et rassembla ses pensées afin de concevoir un plan pour soulager la terre qui nourrit tout du fardeau des hommes en précipitant la grande querelle de la guerre de Troie de sorte d'en alléger le poids par la mort. Et à Troie les héros furent tués ; ainsi la pensée de Zeus vint à s'accomplir ».

⁶² *Il.* 1. 5 : Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, la formule est exactement celle des *Cypria*. Riche analyse des sous-textes du proème de l'*Iliade*, E. Schurr « 'Recreating the Creation'. Reading between the Lines in the Proem of the Iliad », <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/1304> (2011).

⁶³ *Il.* 24. 25-30.

⁶⁴ *Il.* 12. 23.

⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 10-11, et note 45.

l'agencement de l'agentivité divine concomitante. Dans la pragmatique des variations, le jeu des repères n'implique en rien qu'il y ait un contenu de référence du cycle, un méta-récit global, téléologiquement orienté, retraçant l'histoire entière de l'univers⁶⁶.

Il vaut mieux parler d'un *horizon mémoriel* qui est « patrimoine » commun des aèdes mis en scène dans l'*Odyssée* et des « rhapsodes » officiant dans les grands concours « panhelléniques ». Il forme un *ensemble virtuel* dont les contenus, les limites et les agencements varient, et que le savoir faire du poète en situation de performance mobilise en fonction de contraintes spécifiques et des choix contextuels qu'il opère. La notion de cycle épique ne vise probablement rien d'autre dans sa plus ancienne acception attestée⁶⁷ que la totalité des poèmes *possibles* dont les productions peuvent être placées sous l'autorité d'Homère. Le savoir des balises à partir desquelles le récit prend son envol, est inséparable du savoir de leurs diverses mises en séquence possibles, de celui de leurs articulations et de leurs agencements dans des ensembles plus vastes, ainsi que d'un art des micro-altérations qui, dans un contexte performatif donné, peuvent, sans toucher à la trame attendue du récit, en modifier profondément l'orientation. Ces jeux de variations sont compatibles tant avec une fluidité maximale – autorisant à chanter le non-retour d'Ulysse, l'infidélité de Pénélope ou une défaite d'Achille⁶⁸ – qu'avec une fixité *relative* du schème narratif et de sa « texture ». En prenant le relais du concourant précédent, le rhapsode peut reconfigurer l'agencement des épisodes ; soumis à la règle panathénaïque qui en fixe la séquence, son aptitude à la variation ne disparaît pas, elle se déplace, et avec elle, ce qui fait le chant *kata kosmon*, composé selon le bon arrangement⁶⁹.

⁶⁶ Pironti & C. Bonnet, *o.c.*, p. 14, relativisant les conclusions des travaux par ailleurs si stimulants de B. Graziosi & J. Haubold, *Homer. The resonance of Epic*, Londres 2005, ou de G. Tosetti, *Unioni divino-umane. Un percorso storico religioso nel mito greco arcaico*, Cosenza 2008, sur la disparition des héros et la succession des races comme horizon de sens fondamental des poèmes homériques.

⁶⁷ Aristote, *Analytiques postérieurs* 77b 32, τὰ ἔπη κύκλος, *Réfutations sophistiques* 171a 7, ἡ Ὀμήρου ποιήσις σχῆμα διὰ τοῦ «κύκλος». Voir G. Nagy, *Homeric Questions*, *o.c.*, p. 89 et ss.

⁶⁸ À propos des variantes de l'épisode de Lyrnessos et de Pédasos, une victoire d'Enée sur Achille (*Il.* 20. 187-198) et des contraintes qu'impose tradition iliadique « stabilisée », voir G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, *o.c.*, p. 270 et ss.

⁶⁹ La poétique de la (re)-composition orale et l'étude de la mémoire aédique ne doivent pas privilégier la seule question du formulaire, centrale dans les travaux pionniers d'A. Lord et M. Parry, mais la considérer par rapport à l'ensemble des paramètres qui permettent d'en comprendre la puissance inventive ; sur ce point, nos remarques recoupent un ensemble de travaux récents visant à réévaluer la nature de la « formule » et ses usages, D. Bouvier, « Quand le concept de «formule» devient un obstacle épistémologique : la conception du stock de formules préfabriquées », *Gaia* 18 (2015), p. 225-243.

L'analyse que Jesper Svenbro a proposée en 2013, dans une conférence au collège de France, du vers 10 de l'*Odyssée* permettra de faire la contre-épreuve de nos propositions⁷⁰. « Ces choses, *d'un point quelconque*, déesse, fille de Zeus, fais-en le récit à nous aussi », τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν.⁷¹ L'adverbe *hamothen* marque, spatialement et temporellement, le *point à partir* duquel l'aède, guidé par la Muse, se lance sur le *chemin* du récit. Dans l'ensemble des « thèmes », éléments de la tradition sur le retour d'Ulysse que l'invocation préalable à la Muse a présentés à la fois à l'auditoire *et à la déesse* – synecdoque d'ensembles plus vastes⁷² –, la Muse choisit comme point de départ de toute l'*Odyssée* le récit de l'assemblée des dieux qui va décider du sort d'Ulysse. Ce choix n'est que l'un des choix possibles dans un champ qui reste « largement ouvert ». D'autres arrangements sont envisageables, qui articuleraient autrement les mises en abîme et les rétroprojections dont l'enchaînement fait l'originalité de la tradition de l'*Odyssée* monumentale. Dans une composition si complexe, la collaboration du « poète » et de la Muse opère à partir d'un même jeu de repères un des *parcours* mnémoniques possibles⁷³ agencant un ensemble autrement « virtuel ».

Le « poétique » de la composition en performance que l'*Odyssée* confie à la bouche d'Ulysse, met en avant une autre dimension fondamentale de la composition⁷⁴. Si le chant de l'aède, déjà qualifié de *kata kosmon*, parvient

⁷⁰ J. Svenbro, « *Hamóthen*, contingence et cheminement dans la création poétique », 5 février 2013, à l'invitation de J. Scheid, <https://www.college-de-france.fr/site/john-scheid/guest-lecturer-2013-02-05-11h00.htm>.

⁷¹ Les traductions classiques, Bérard : « viens, ô fille de Zeus, nous dire, à nous aussi, quelque'un de ces exploits », Jaccottet : « À nous aussi, fille de Zeus, conte un peu ses exploits », gommant les détails signifiants de l'original.

⁷² *Od.*, p. 1-9. J. Svenbro parle de « l'ébauche d'une table des matières », j'ajouterai, qui ne peut jamais être complétée, seulement *variée*.

⁷³ Ph. Giannisi, *Récits des voies. Chant et cheminement en Grèce archaïque*, Grenoble 2006, p. 127 et ss. Des conclusions similaires ressortiraient de l'analyse du v. 6 du proème de l'*Illiade* : ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε / Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς, οὐ ἐξ οὗ δὴ α les mêmes valeurs et fonctions qu'ἀμόθεν γε dans l'*Odyssée*, marquant le *point à partir duquel* la Muse s'empare de la geste troyenne, la suite du vers explicitant le repère thématique que déploie le récit, la querelle d'Achille et d'Agamemnon défini comme chef de l'expédition, ἄναξ ἀνδρῶν.

⁷⁴ *Od.* 8. 486-498. » : δὴ τότε Δημόδοκον προσέφη πολύμητις Ὀδυσσεύς / “Δημόδοκ’, ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ’ ἀπάντων. / ἢ σέ γε μούσ’ ἐδίδαξε, Διὸς πάις, ἢ σέ γ’ Ἀπόλλων / λίην γάρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖεις, 490 ὅσσ’ ἔρξαν τ’ ἐπαθόν τε καὶ ὅσσ’ ἐμόγησαν Ἀχαιοί, / ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας. / ἀλλ’ ἄγε δὴ μετὰβηθι καὶ ἵππου κόσμον αἶσιον / δουρατέου, τὸν Ἑπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ, / ὃν ποτ’ ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἦγαγε δῖος Ὀδυσσεύς 495 ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἳ ῥ’ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν. / αἶ κεν δὴ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξης, / αὐτίκ’ ἐγὼ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν, / ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὥπασε θέσπιν αἰοιδῆν : Alors, l'ingénieux Ulysse adressa ces paroles à Démodocos : « Démodocos, je te loue, plus qu'aucun des mortels ; il faut que la Muse aït été ton maître,

à déployer un récit de la prise de Troie *kata moiran*, « selon la part », Ulysse proclamera à tous les hommes qu'un dieu est bien la source du chant, πρόφρων θεὸς ὅπασε θέσπιν ἀοιδὴν, que ce chant est divin. Mais en quoi y-a-t-il plus dans le chant *kata moiran* que le chant *kata kosmon*, quelque chose de *plus divin* ou d'autres puissances en cause, puisque aussi bien est dit *kata kosmon* le chant pour lequel l'aède a reçu l'enseignement (ἐδίδαξε) de la Muse ? Outre l'arrangement formel, le *kata kosmon* vise, dans le contexte des paroles d'Ulysse à Démococ, le bon enchaînement, l'ordre *même* selon lequel les événements se sont déroulés⁷⁵, ce que l'aède ne saurait produire sans quelque action de la déesse. Au vers 496, quand Ulysse demande que le récit de la prise de Troie soit fait *kata moiran*, l'exigence réitérée d'un bon agencement séquentiel des actions est portée à ce moment par le seul verbe *katalegein*⁷⁶. Si ce *katalegein* s'opère en outre *kata moiran*, c'est qu'il met en jeu la *moira*, que l'arrangement du récit se fait conformément à l'agencement qui, dans le partage de toutes choses, définit la part que chacun reçoit, ὡς λάχε μοῖραν ἕκαστος⁷⁷. La formule décrit dans l'*Hymne homérique à Hermès* les effets d'une parole théogonique efficace, celle dont le *kosmos*⁷⁸, l'arrangement, se fait selon la découpe et l'articulation des *moirai*, des parts. Inspirée de Mnémosyné, mère des Muses, qui n'est autre que « la Mémoire du monde elle-même »⁷⁹, elle est dite « réaliser les dieux immortels et la terre ténébreuse », κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν⁸⁰. La *moira*,

filles de Zeus, ou Apollon, pour que tu chantes ainsi, selon un trop bel arrangement, le destin des Achéens, tout ce qu'ils firent et souffrirent, tout ce pour quoi ils luttèrent, comme un qui eût été lui-même présent ou l'eût entendu d'un autre. Allons, change de thème et chante l'arrangement du cheval, le cheval de bois qu'Épéios fabriqua avec Athéna, tromperie qu'Ulysse introduisit dans la ville après l'avoir rempli des hommes qui mirent à sac Ilios. Si tu peux me dire tout au long ces choses selon la part reçue, alors, aussitôt, à tous les hommes, j'irai proclamant qu'un dieu favorable t'a octroyé un chant divin.

⁷⁵ J. Svenbro, *La parole et le marbre*, o.c., p. 21.

⁷⁶ Quelque interdépendance il y ait entre le *kata moiran* et le *kata kosmon*, on ne peut donc les tenir pour synonymes, A. Ford, *Homer. The Poetry of the Past*, o.c., p. 123, ni réduire le *kata moiran* à un récit qui expliciterait toute chose jusque dans le détail, sur la base de l'interprétation que Bérard donne de l'expression dans le récit qu'Ulysse fait à Éole de la *Prise de Troie* et des *Retours*, *Od.* 10, p. 16, F. Hartog, *Régimes d'historicité*, Paris 2003, chap. 2, note 28. L'exactitude est alors celle de l'autopsie.

⁷⁷ *HhH*, p. 427 ; G. Pironti, « Dans l'entourage de Thémis : les Moires et les «normes» panthéoniques », *La norme en matière religieuse*, o.c., p. 13-27.

⁷⁸ *HhH*, p. 431-32 : ἀθανάτους ἐγέραιρε θεοὺς Διὸς ἀγλαὸς υἱὸς / πάντ' ἐνέπων κατὰ κόσμον, « le resplendissant fils de Zeus célébrait les dieux, narrant tout selon le *bon agencement* »,

⁷⁹ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE I^{re} section* 99 (1990-91), p. 255 ; J.-P. Vernant, « Aspects mythiques de la mémoire », dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Œuvres, Paris 2007, p. 337-362.

⁸⁰ *HhH*, p. 426. Pour une discussion détaillée des pouvoirs de la parole *kata moiran*, de son *krainein*, du *kosmos* qu'elle exige et une analyse comparée de l'*Hymne homérique à Hermès* et d'*Odyssée* 8, p.487-498, que nous ne pouvons reprendre ici, D. Jaillard, *Configura-*

c'est le « destin », au sens de la part résultant d'un partage, d'un agencement.

Énoncer un récit *kata moiran*, c'est le dire selon l'agencement que seuls voient et connaissent les dieux, du point de vue d'un savoir qui est celui de la Muse et de Mnemosyné, et dont on pourrait dire, pour filer la métaphore de jour, qu'il fait passer l'aède et l'auditeur de son chant *de l'autre côté du miroir*, en lui ouvrant l'accès au savoir des *partages* au sein desquels se dessine et s'articule aux autres la *moira* de chacun. L'invocation aux Muses olympiennes qui ouvre ce grand exercice mémoriel qu'est le « Catalogue des vaisseaux » au chant II de l'*Illiade* oppose au savoir divin des déesses la condition du simple mortel qui ne saisit que rumeurs, bruits incertains, « *kléos* » : « car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous, nous n'entendons qu'un bruit (*kléos*), nous ne savons rien »⁸¹. Ce faisant, l'invocation « homérique » creuse l'écart entre des récits qui circulent de bouche à oreille, se répandent, invérifiables, nouvelles d'Ulysse que Pénélope guette et redoute sans s'y fier, récits trompeurs qu'invente Ulysse métamorphosé en combattant crétois de la guerre de Troie pour mieux dissimuler son identité, multitude bariolée des chants que varient les aèdes pour le plus grand plaisir de leurs auditoires⁸², et le savoir *total* des déesses, dont la « véracité » se fonde, en cette occurrence du moins, sur leur *présence* effective : θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα.

Cette manière des déesses d'être auprès de ce qui advient, l'*Odyssée* la confronte à son tour, implicitement, à une autre présence, celle du témoin. Ulysse demande au Démococos qui a chanté *kata kosmon* la querelle d'Ulysse et d'Agamemnon « s'il était présent ou l'avait entendu d'un autre », ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας, avant de lui demander, avec l'espoir que la Muse lui en inspirera le récit *kata moiran*, la ruse de la prise de Troie dont il est le protagoniste, mais dont l'insertion dans les *klea andrôn* – au sens technique, les hauts faits chantés par les aèdes –, assure sa gloire. Qu'est-ce qui est en jeu dans cette mise en abyme, dans la confrontation de la parole de

tions d'Hermès, Liège 2007, chap. 2, « Κραίνων ἀθανάτους τε θεοὺς καὶ γαῖαν ἐρεμνὴν ». « Il réalisa les dieux immortels et la terre ténébreuse » (*Hymne homérique à Hermès* 427), *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, E. Bono et M. Curnis (éds.), Alessandria, 2010, p. 51-66, et « En matière de *timé*, j'obtiendrai la même *hosie* qu'Apollon. L'*Hymne homérique* à Hermès comme réajustement du panthéon », *Les Hymnes de la Grèce antique. Entre littérature et histoire*, R. Bouchon, P. Brillet-Dubois et N. Le Meur-Weissman (éds.), Lyon 2012, p. 281-293.

⁸¹ Il. 2, p. 485-486 : ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδὲ τι ἴδμεν. Sur l'ambiguïté du *kléos* homérique, Ch. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca 1994, chap. 5 : « *Kleos* and its ironies », p. 84 et ss.

⁸² Le répertoire des aèdes odysseens relève largement de cette mémoire « aléatoire », Démococos saisissant au vol pour le festin le thème dont le *kléos* monte jusqu'au ciel et vient d'atteindre la Phéacie, la querelle d'Ulysse et d'Agamemnon, Phémios variant les retours malheureux des Achéens. Le nom de Phémios, porte la *phémé*, la réputation, la rumeur ; analyse fondamentale de M. Detienne, « La rumeur aussi est une déesse », *o.c.*, p. 139.

la Muse et de la mémoire d'Ulysse ? Le récit que le héros fait de ses errances n'a pas d'autre garant que lui-même, tout en produisant des effets en tous points comparables à ceux que suscite le chant de l'aède⁸³. Il est *kata kosmon*, dirons-nous, au sens où peuvent l'être aussi les fictions mensongères ; et ce n'est qu'en se fondant sur la confiance que lui inspire Ulysse, « en te voyant »⁸⁴, qu'Alcinoos peut le distinguer « des fabricants de mensonges »⁸⁵. Mais sans la Muse, le savoir que le héros a de son exploit et celui du témoin oculaire restent partiels, ils ne saisissent pas *l'envers du miroir*, la trame que compose l'action, elle-même conflictuelle, des dieux, au cœur de l'agir des hommes. Cette trame qui se dit en terme d'agencement dynamique des *moirai*, des parts, qui est son *destin*, Ulysse, dont on se plaît à souligner que, comme narrateur, il prend le relais de l'aède⁸⁶, ne l'apprend *que* de la Muse. En choisissant d'ouvrir l'*Odyssée* sur l'assemblée des dieux, la déesse explicite ce qu'Ulysse ignore, l'absence contingente de Poséidon qui permet à Athéna d'arracher la décision du retour. Dans le cadre rigoureusement réglé de la performance, festin chez les Phéaciens ou Panathénées athéniennes, « le chant de l'aède est la parole des Muses rituellement actualisée », pour reprendre la belle formule de Jean-Louis Durand⁸⁷.

Sur l'autre versant de la poésie de tradition panhellénique, les Muses du proème de la *Théogonie* hésiodique assument explicitement leur double compétence de puissances de savoir et de rumeur, de vérité et de tromperie, qu'il convient de saisir dans leur complémentarité et leurs interactions⁸⁸ : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι, « nous savons dire bien des choses fallacieuses semblables à des choses véritables, mais nous savons aussi, quand nous le voulons, proclamer des choses vraies »⁸⁹. Je n'insisterai, dans le cadre restreint de cette communication que sur quelques points. En affirmant leur pouvoir de « proclamer des choses vraies », l'autorité que les Muses du proème revendiquent investit « Hésiode », c'est-à-dire la performance d'un poème de « tradition hésiodique », d'une autorité *spécifique* qui marque et creuse la différence avec les « autres », à la fois traditions et muses⁹⁰. La construction d'une l'autorité

⁸³ *Od.* 11, p. 368.

⁸⁴ *Od.* 11, p. 363.

⁸⁵ *Od.* 11, p. 366 : ψεύδεά τ' ἀρτύνοντας, ὅθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο.

⁸⁶ Remarque exacte, mais dont la mise en exergue comme clé de l'*Odyssée* peut toutefois cacher un reste de schéma évolutionniste, repérant dans la réflexion de l'*Odyssée* sur la « tradition », le début d'un procès de laïcisation.

⁸⁷ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, o.c., p. 255.

⁸⁸ M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, 2^e éd, Paris 1994, p. 49 et ss.

⁸⁹ Hés. *Th.*, p. 27-28.

⁹⁰ G. Nagy, « Autorité et auteur dans la Théogonie », *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, F. Blaise, P. Judet de la Combe, Ph. Rousseau (éds.), Lille 1996, p. 42. Même revendication de savoir des Sirènes, *Od.* 12, p. 189-191 : ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅς' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ /

poétique apparaît inséparable de la configuration de l'action des puissances qui l'inspirent et en agencent les savoirs, potentiellement rivaux. Au moment où elles prennent la parole pour revendiquer leur double savoir, les Muses du proème hésiodique, viennent de subir une métamorphose ; d'héliconiennes⁹¹, intrinsèquement liées à l'espace de la rencontre avec le berger qu'elles vont transformer en poète⁹², elles sont devenues « olympiennes, filles de Zeus porte-égide »⁹³, c'est à dire soumises à l'autorité de leur père et parlant du point de vue d'un Zeus *basileus*, roi garant des partages constitutifs d'un bon agencement de l'univers⁹⁴. L'Olympe est dans la poésie hexamétrique archaïque une notion éminemment politique, désignant l'assemblée où les dieux habilités délibèrent et décident *ensemble* autour de leur roi⁹⁵.

La parole des Muses olympiennes assume un point de vue « global », en deux sens complémentaires. Elle considère les *klea* des hommes et des dieux non à partir et en fonction de leur lieu d'ancrage ou des préoccupations d'un groupe spécifique, mais du point de vue de *l'agencement de l'ensemble*, ce qui n'annihile pas mais déplace les conditions pragmatiques dans lesquelles des intérêts, de fait, particuliers, peuvent s'exprimer. Elle construit corrélativement *un point de vue panhellénique* qui tend à relativiser les traditions narratives ancrées dans le local⁹⁶, même si là encore, panhellénique et local sont des notions qui n'ont qu'un sens *relatif*, qu'il faut appréhender en termes de plus ou de moins, et replacer dans la dynamique de processus de différenciation – marginalisation et de revendication⁹⁷. Tout en légitimant une autre tradition, rivale, les Muses de la *Théogonie* hésiodique explicitent au mieux ce que construit l'autorité de l'Homère panhellénique en opposition aux variantes plus locales.

En régime polythéiste, l'autorité que l'aède ou le poète revendiquent leur vient des configurations de puissances dont la mobilisation est nécessaire

Ἀργεῖοι Τρῳῆς τε θεῶν ἰότητι μόγησαν, / ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ, « nous savons toutes les peines que les dieux ont infligé aux Argiens et aux Troyens dans la plaine de Troie, et nous savons tout ce qui arrive sur la terre nourricière ; P Pucci, *The Song of the Sirens*, Boston 1998, p. 1-9.

⁹¹ Hés. *Th.*, p. 1 : Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖειν.

⁹² Hés. *Th.*, p. 22 : αἶ νύ ποθ' Ἥσιοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν.

⁹³ Hés. *Th.*, p. 24-25 : τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον, / Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

⁹⁴ Voir par exemple Hés. *Th.*, p. 73-75 : εἴ δὲ ἕκαστα / ἀθανάτοισι διέταξεν ὁμῶς καὶ ἐπέφραδε τιμάς. / ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι ἄειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι, « comment excellemment, Zeus distribua de manière semblable toutes choses parmi les immortels et comment il désigna les prérogatives, voilà ce que chantaient les Muses habitantes de l'Olympe ».

⁹⁵ D. Jaillard, « Mises en place du panthéon dans les *Hymnes homériques*. L'exemple de l'*Hymne à Déméter* », *Gaia* 9 (2005), p. 49-62.

⁹⁶ G. Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca 1990, p. 44- 47, lie le pouvoir des Muses à « dire des choses fallacieuses » à la dévaluation hésiodique des variantes locales.

⁹⁷ G. Nagy, *Pindar's Homer, o.c.*, p. 52-87.

pour que les hommes accèdent à un savoir. Il importe donc de considérer ces configurations avec une attention toute particulière. « Pour faire de l'anthropologie avec les Grecs », les dieux sont bons à penser, aime à répéter M. Detienne⁹⁸. Si les Muses invoquées au chant II de l'*Iliade* pour dire le rassemblement de tous les Achéens en partance pour Troie sont bien « olympiennes »⁹⁹, les proèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* transmis par la vulgate optent pour une autre stratégie d'ouverture, invoquant l'un la « déesse », l'autre la « Muse », sans plus de précision¹⁰⁰, ce qui laisse place à une pluralité de signifiés contextuels, la référence au plan de Zeus¹⁰¹ ou, dans la variante d'Apellicon, à la colère d'Apollon¹⁰², réorientant d'emblée dans des directions différentes la trame divine de l'action. Dans un régime d'*agentivité partagée*, entre hommes et dieux, régissant aussi bien la construction rituelle de la performance que la représentation de l'action des personnages de l'épos¹⁰³, au sein duquel « l'être humain engagé dans une action ou une situation ne prétend jamais en être agent exclusif »¹⁰⁴ – un trait constitutif des polythéismes antiques –, chaque micro-variation panthéonique venant nuancer les modalités d'action des puissances en jeu apparaît hautement signifiante. Un détail généalogique éloigne les Muses de l'action de Zeus, en les liant à Ouranos et Gaia¹⁰⁵ ; leur allure de vieilles railleuses entre en résonance avec la poésie iambique qu'elles inspirent à Archiloque¹⁰⁶ et dont la mise en œuvre implique aussi, sur l'un des autels du sanctuaire que les Pariens consacrent au poète, la présence conjointe de Dionysos, des Nymphes et des Heures, dessinant ainsi, sacrificiellement, les *erga* des dieux dont la compétence est requise pour définir une forme poétique donnée. La texture de chaque hymne homérique, jusque dans sa langue et ses choix compositionnels, reflète des traits de l'instance qui fait l'objet de la narration, une piste pour comprendre l'ironie ambiguë et le temps discontinu, si hermaïques, caractéristiques de

⁹⁸ M. Detienne, *Les Grecs et nous. Une anthropologie comparée de la Grèce ancienne*, Paris 2005, chap. 1.

⁹⁹ *Il.* 2. 484 : Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.

¹⁰⁰ *Il.* 1. 1 : Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ; *Od.* 1. 1 : Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ.

¹⁰¹ *Il.* 1. 5.

¹⁰² Voir ci-dessus, note 45.

¹⁰³ C. Darbo -Peschanski, « Deux acteurs pour un acte. Les personnages de l'*Iliade* et le modèle de l'acte réparti », *Le Moi et l'Intériorité*, G. Aubry & Fr. Ildefonse (dir.), Paris 2008, p. 249-262. Voir les travaux en cours du séminaire de l'ACMAP, *Analyse comparée des modes d'action et de présence*, CNRS-EHESS-ENS, dirigé par C. Darbo -Peschanski et F. Ildefonse.

¹⁰⁴ F. Ildefonse, « La personne en Grèce ancienne », *Terrain* 52 (2009), p. 65-77 (p. 69).

¹⁰⁵ Alcman, frg. 5 et 67P.

¹⁰⁶ *SEG* 15. 517 ; Archiloque, T3 Gerber ; D. Jaillard, « Paysages polythéistes de l'Inspiration en Grèce ancienne », *L'inspiration dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental.*, R. Grozelier et C. Kappler (éds.), Paris 2006, p. 177-187.

l'*Hymne à Hermès*. Dans le corps même du récit les agencements panthéoniques se reconfigurent en réagissant à la matière narrative qu'ils contribuent à façonner¹⁰⁷. On ne peut tenter de formuler une *poétique homérique* sans y intégrer le point de vue d'une analyse polythéiste des agencements de puissances qui produisent, organisent et propagent l'épos. La coupure, reproduisant les partages disciplinaires, entre études littéraires, anthropologie politique et analyse du polythéisme est l'impasse par excellence.

Nous avons, pour l'heure, exploré quelques-uns des critères permettant de *distinguer* à gros traits des « traditions » panhelléniques, celles de l'Homère étendu, poète du cycle, et, corrélativement, celles des poèmes hésiodiques. Reste à comprendre l'Homère restreint, en ses différences. Toute hypothèse sur la formation, la protohistoire de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* est périlleuse¹⁰⁸. Il vaut donc mieux repartir de ce qui est donné, c'est-à-dire notre *Iliade* et notre *Odyssée*, pour essayer de regarder ce qui y creuse des écarts par rapport aux traditions cycliques attestées. Ce que nous pouvons encore voir, au prix de cette prudence, c'est que le *miroir* que tend l'Homère restreint diffère sur un ensemble de points du miroir que tend l'Homère étendu. Or nous avons à faire à des pratiques pour lesquelles la reconnaissance d'une autorité se joue et se décide largement dans le contexte et les interactions de la performance ; il pourrait donc être de bonne méthode d'essayer de comprendre pourquoi certains miroirs ont pu acquérir un statut privilégié par rapport à d'autres.

Considérons par exemple le destin *post mortem* des héros. Chacun se souvient du dilemme sans appel dans lequel l'Achille de l'*Iliade* est pris. Il n'obtiendra le *kléos aphthiton*, la gloire impérissable, qu'au prix du *nostos*, du retour. Achille le rappelle à Ulysse au moment critique où, privé du *géras*, de la part d'honneur qui atteste sa *timé*, sa prérogative de « meilleur des Achéens »¹⁰⁹, il refuse les compensations qu'Agamemnon vaincu lui offre et songe, avec amertume, à rentrer en Phthie, au « pays du dépérissement » : « Ma mère me l'a souvent dit, Thétis aux pieds d'argent : deux destins (διχθαδίας κῆρας) me portent vers la mort qui tout achève (θανάτοιο τέλος). Si je reste à me battre autour des murs de Troie, c'en est fait pour moi du retour (ᾧλετο μὲν μοι νόστος), mais il y aura une gloire impérissable (κλέος ᾗφθιτον ἔσται). Si je m'en reviens au contraire dans la terre de ma patrie, c'en est fait pour moi de la noble gloire (ᾧλετό μοι κλέος ἐσθλόν) mais j'obtiendrai une longue vie (δηρὸν δέ μοι αἰὼν / ἔσσεται) et n'atteindrai que

¹⁰⁷ Sur cette question fondamentale que je ne peux développer dans le cadre restreint de cette communication, voir G. Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce antiques*, Liège 2007, et G. Pironti & C. Bonnet (éds.), *Les dieux d'Homère, o.c.*, fondamental.

¹⁰⁸ Fascinante tentative dans G. Nagy, *Homer the Preclassic, o.c.*

¹⁰⁹ *Il.* 1, p. 171, 376, G. Nagy, *The Best of Achaeans, o.c.*, chap. 2.

sur le tard le terme de mes jours »¹¹⁰. Frappé dans la fleur de la jeunesse, le demi-dieu, fils de déesse, sera voué à errer avec le commun des morts dans la demeure moisie d'Hadès, *amenos*, ombre sans force. Les morts sont des *kataphthimenoï*¹¹¹, des « totalement *dépéris* ». Unique et somptueuse compensation, le *kléos aphthiton*, la gloire *impérissable* que confère au héros mort le chant des Muses¹¹². La seule immortalité possible pour Achille consiste à devenir le héros de l'*Iliade*¹¹³, que son nom subsiste à travers elle. « Nul ne fut plus cher aux dieux que toi. Toi, même mort, ton *nom* (*onoma*) ne périt pas, toujours pour toi il y aura parmi les hommes une noble gloire (*kléos*) »¹¹⁴. À partir de l'image du dépérissement *phthi(sai)* que porte à la fois le nom du pays d'Achille, la Phthie¹¹⁵ et, en négatif, l'*aphthiton*, l'impérissable, qui qualifie le *kléos* que propage du chant de l'aède, la tradition de l'*Iliade* engendre un jeu d'antinomie¹¹⁶ dans lequel se noue, autour de la figure démesurée du fils de Thétis une opposition exaspérée entre l'immortalité bienheureuse des dieux et la condition des hommes mortels, voués aux soucis, au dépérissement, à l'éphémère. Le retour en Phthie « nourricière d'hommes », *botianeira*¹¹⁷, voue Achille à la forme la plus radicale de la mort, l'*oubli* (*lèthè*), quand la mort à Troie le fait entrer dans une Mémoire qui ne mourra pas, portée par les Muses, filles de Mnémosyné. L'Homère restreint partage avec la *Théogonie* hésiodique, deux traditions dont l'autorité culturelle panhellénique s'impose largement entre VI^e et V^e s., une même tendance à creuser un écart drastique entre statut des hommes et statut des

¹¹⁰ *Il.* 9, p. 410-416, P. Mazon, tr. modifiée.

¹¹¹ *Il.* 22, p. 288, *Od.* 11, p. 491, à propos d'Achille, *HhDem.*, p. 347, d'Hadès régnant sur les morts, *IG* 12. 5. 593 A1...

¹¹² *Od.* 24, p. 60-61 : Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ / θρήνεον, ce qu'explicite au mieux Pindare, « commentateur » d'Homère, *Isthm.* 8. 62-66 : « Quand Achille mourut, les chants ne le quittèrent pas, mais les jeunes filles de l'Hélicon (les Muses) se tinrent à côté de son bûcher et de sa tombe (...). C'est ainsi que les dieux décidèrent de confier l'homme valeureux, tout mort qu'il était (*phthimēnos*) au chant des déesses ».

¹¹³ G. Nagy, *The Best of Achaeans, o.c.*, chap. 10 : « Poetic Visions of Immortality », p. 174 et ss., J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1989, chap. 2 « La belle mort et le cadavre outragé », p. 41 et ss., D. Jaillard, « Entre mort et gloire impérissable. Achille et Patrocle en miroir », *Le jeune héros. Recherche sur la formation et la diffusion d'un thème littéraire au Proche-Orient ancien*, J. -M. Durand et T. Römer (éds), Fribourg 2011, p. 322-336.

¹¹⁴ *Od.* 24, p. 92-94 : μάλα γὰρ φίλος ἦσθα θεοῖσιν. / ὥς σὺ μὲν οὐδὲ θανάων ὄνομ' ὤλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ / πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσεται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ. ἀλλὰ τοι αἰεὶ / πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσεται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ.

¹¹⁵ *Il.* 19, p. 329-30.

¹¹⁶ L'analyse que G. Nagy propose, *l.c.*, des variations à partir de la racine *phthi* et du nom d'Achille qui porte l'*achos* la peine, constitue un magnifique exemple de fabrication du récit à partir des mots et des noms, de « mythologie générative », J. Scheid et J. Svenbro, *La tortue et la lyre. Dans l'atelier du mythe antique*, Paris 2014, p. 11 et ss.

¹¹⁷ *Il.* 1, p. 155...

dieux, à poser une différence indépassable entre mortels et immortels¹¹⁸.

Si l'on se tourne vers ce qu'on sait des poèmes du cycle, l'accent apparaît bien différent. Selon la tradition de l'Éthiopide, Achille mort est transféré par sa mère divine dans l'Île Blanche¹¹⁹, une île des bienheureux, aux confins du monde ; Éos, la déesse Aurore, fait de même pour son fils Memnon tué par Achille, avec l'assentiment de Zeus¹²⁰. Passés par la mort, des héros peuvent accéder à un ailleurs lointain et bienheureux, analogue à l'âge d'or, à l'écart des partages rigoureux qui scellent la condition des hommes assemblés pour sacrifier autour des autels, nouent leurs relations avec les dieux¹²¹. Seule exception apparente, le Ménélas de l'*Odyssée* gagnera la plaine élyséenne, en sa qualité de gendre de Zeus, mais après que les *pharmaka* d'Hélène l'ont déjà fait passer dans une sorte d'ailleurs marqué par l'oubli des maux et des chagrins¹²², en une perspective tout autre que confirme l'épisode de Calypso. La nymphe ne peut promettre à Ulysse qu'une immortalité cachée, à l'insu de Zeus et des hommes, immortalité qui le vouerait à un oubli plus radical encore que la mort et qu'il *refuse* obstinément¹²³. Face à des traditions – on peut en suivre les fils « au-delà » de l'épopée, du mythe hésiodique des races¹²⁴ jusqu'aux banquets de l'aristocratie athénienne – qui promettent le héros mort à un espace lointain, excentré, mais lui assurant un bonheur analogue à celui des dieux, l'Homère retreint ne laisse aucune alternative. Quels enjeux se nouent autour de ces représentations de la mort pour les cités qui accueillent les rhapsodes, en instituent les performances dans les plus civiques de leurs fêtes ? Les choix de l'Homère restreint des Panathénées

¹¹⁸ J. P. Vernant, « À la table des hommes », dans M. Detienne & J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice*, Paris 1979, p. 37-132.

¹¹⁹ Proclus, *Chrestomathie*, argument de l'Éthiopide : ἔπειτα Ἀντίλοχόν τε θάπτουσι καὶ τὸν νεκρὸν τοῦ Ἀχιλλέως προτίθενται. καὶ Θέτις ἀφικομένη σὺν Μούσαις καὶ ταῖς ἀδελφαῖς θρηνεῖ τὸν παῖδα· καὶ μετὰ ταῦτα ἐκ τῆς πυρᾶς ἡ Θέτις ἀναρπάσασα τὸν παῖδα εἰς τὴν Λευκὴν νῆσον διακομίζει, « Ensuite, ils célèbrent les funérailles d'Antiloque et exposent le corps d'Achille. Thétis vient avec les Muses et ses sœurs et entonne le chant de deuil sur son fils. Ces rites accomplis, Thétis arrache son fils au bûcher et le transfère dans l'île blanche ».

¹²⁰ *Ibid.*, ἔπειτα Ἀχιλλεὺς Μέμνονα κτείνει· καὶ τούτῳ μὲν Ἡὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι, « Alors Achille tua Memnon, et Aurore lui donne l'immortalité, après l'avoir obtenue de Zeus ». Calypso ne peut en revanche promettre à Ulysse qu'une immortalité cachée, à laquelle Zeus n'aura pas donnée sa sanction.

¹²¹ A. Ballabriga, *Le soleil et le tartare. L'image mythique du monde à l'époque archaïque*, Paris 1986 ; D. Jaillard, *Configurations d'Hermès, o.c.*, p. 27 et ss.

¹²² *Od.* 4, p. 563-69 : pour les *pharmaka* d'Hélène, *Od.* 3, p. 219 et ss. L'épisode gagnerait à être lu comme un jeu d'intertextualité « critique » avec les traditions cycliques, dont la reprise est déplacement, C. Tsagalis, *The Oral Palimpsest. Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*, Washington 2008.

¹²³ J.-P. Vernant, « Le refus d'Ulysse », *Le temps de réflexion* 3 (1982), p. 13-19.

¹²⁴ Hésiode, *Erga*, p. 167-173.

accompagneraient-il une radicalisation, des variations du moins, de l'idéologie de la belle mort¹²⁵ ? Un petit chant pour banquet athénien, réunissant dans l'île des bienheureux, Achille et Harmodios, le tyrannoctone qui a libéré Athènes des Pisistratides, témoigne pour le moins des complexités de la question, de représentations concurrentes sinon rivales¹²⁶ : « Harmodios, toi le plus cher ! Tu n'es sûrement pas mort, mais l'on dit que tu es dans les îles des Bienheureux, là même où est Achille aux pieds rapides, et l'on dit que le valeureux Diomède, fils de Tydée, y est aussi »¹²⁷.

Considérons maintenant, autour des mêmes thématiques, le jeu d'échos et de mises à distance qui se construit entre les deux versants de l'Homère restreint, l'*Iliade* et l'*Odyssée*. L'*Odyssée* ne répète ni ne mentionne jamais explicitement aucun incident de l'*Iliade*¹²⁸, sans pourtant jamais cesser de faire retour sur elle, sur les valeurs qu'elle véhicule, comme son ombre ou comme *le miroir* dans lequel la poésie homérique se réfléchit elle-même, en un complexe réseau de références, d'allusions, de déplacements. Ulysse *polytropos*, aux nombreux tours, est celui qui, contrairement à Achille, obtient à la fois le *kléos* et le *nostos*, la gloire et le retour¹²⁹. En s'adressant à l'ombre d'Achille dans la *Nekuia* du chant 11 de l'*Odyssée*, Ulysse réaffirme – presque – les valeurs de l'*Iliade* : « fils de Pélée, la plus grande force des Achéens (μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν) (...), nul homme n'a été ni ne sera plus heureux que toi (μακάρτερος) ; jadis, quand tu étais vivant, nous t'honorions (ἐτίομεν) à l'égal des dieux (ἴσα θεοῖσιν), maintenant, ici, tu exerces encore un grand pouvoir (κρατέεις) sur les morts. Pour toi, même dans la mort, tu n'as pas à t'affliger, Achille (τῷ μὴ τι θανῶν ἀκαχίζευ) »¹³⁰. L'ombre portée d'une *timé* et d'un bonheur comparables à ceux des dieux produirait ses effets jusque chez les morts. La réponse d'Achille mort crée l'écart maximal, où se joue quelque chose du point de vue odysseén des « valeurs de la terre et du sacrifice »¹³¹. « Ne cherche pas à m'adoucir la mort, Ulysse renommé, je préférerais, sur une terre *labourée*, servir un autre, un homme sans terre, qui n'ait que peu de ressources, plutôt que de régner sur tous les morts, sur les totalement déperis (καταφθιμένοισιν) »¹³². L'ombre d'Achille récuse le

¹²⁵ J.-P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », *o.c.*

¹²⁶ B. Carrie, *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford 2005.

¹²⁷ Skolion 894P, N. Loraux, tr.

¹²⁸ Monro D.-B., *Odyssey*, Oxford 1901, p. 305.

¹²⁹ P. Pucci, *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca 1987.

¹³⁰ *Od.* 11, p. 478-485.

¹³¹ P. Vidal Naquet, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », dans *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, p. 39-68.

¹³² *Od.* 11, p. 488-491 : « μὴ δὴ μοι θανάτῳ γε παραῦδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ. / βουλοίμην κ' ἐπάουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ, / ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ὃ μὴ βίωτος πολὺς εἴη, / ἢ πᾶσιν

point de vue *iliadique*, celui de la *timé* méprisée du meilleur des achéens, de la démesure de sa *ménis* vouant à la mort tous ses compagnons d'armes¹³³. Les traditions de l'Homère restreint, de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, interagissent à la fois en raison de la complémentarité dans la distribution de leurs récits et d'un *jeu réflexif* qu'elles semblent délibérément construire¹³⁴. Il importerait de mieux connaître les contextes performatifs de ces mises en miroir.

Une puissance d'exploration anthropologique est à l'œuvre dans la poésie hexamétrique panhellénique. Elle caractérise au plus haut degré les miroirs que tendent Homère et Hésiode. On ne saurait donc définir l'activité de l'aède / rhapsode en termes de fabrication de récits (c'est la principale limite de la théorie « classique » de la re-composition en performance), sans ajouter aussitôt qu'au cœur de sa pratique se joue une *expérimentation* qui met en jeu, explore et interroge la « culture » partagée avec l'auditoire. L'épos est le contraire d'une encyclopédie¹³⁵. En tant que « mémoire vive de la culture », il met en œuvre les moyens de son « analyse théorique »¹³⁶. Cette exploration de la culture passe notamment par la fabrication et la variation de « fictions » jouant sur la disjonction entre énoncés et conditions d'énonciation.

Ainsi, dans le contexte d'une performance panhellénique « homérique » impliquant parmi les auditeurs une représentation partagée des dieux, la mise en scène d'un Apollon ignorant la lyre, la découvrant, éberlué, aux mains de son inventeur, le petit Hermès, vaut comme une fiction exploratoire du panthéon : soit une configuration apollinienne « musicale » à laquelle Hermès *manque*, Apollon citharède apparaît *ipso facto* privé de ses *erga*, impossible¹³⁷. L'absence révèle en creux les puissances d'Hermès, ses compétences, ses positions, plus exactement, devrais-je dire, cet agencement de puissances, ce mini-panthéon qui constitue « une part » à la fois d'Hermès et d'Apollon. Chaque dieu, considéré à part, n'est qu'une partie de lui-même¹³⁸. En reconfigurant en clé hermaïque un ensemble d'agencements panthéo-

νεκύτεσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν. Il faudrait reprendre tout le dossier de la prospérité du pays du dépérissement à la lumière de cette terre labourée.

¹³³ Achille à Patrocle, *Il.* 16, p. 98-100 : « Zeus père, Athéna, Apollon. Si seulement aucun de tous les Troyens ne pouvait échapper à la destruction ni un seul des Argiens, tandis que toi et moi émergerions du massacre, si bien que nous deux, seuls, pourrions délier la couronne sacrée de Troie », D. Jaillard, « Entre mort et gloire impérissable », *o.c.*, p. 333 et ss.

¹³⁴ G. Nagy, *The Best of Achaeans*, *o.c.*, p. 20-22, c'est en sens qu'on peut parler « d'une unité esthétique de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* prises ensemble ».

¹³⁵ E. Havelock, *A Preface to Plato*, Cambridge, Ma., 1963, pourrait avoir été victime d'une certaine mauvaise foi platonicienne, réduction d'une pratique, liée à des conditions d'énonciation, à un « stock » d'énoncés.

¹³⁶ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, *o.c.*, p. 255.

¹³⁷ *HhH.* p. 435 et ss.

¹³⁸ J.-L. Durand, « Polythéisme », P. Bonte & M. Izard (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris 1991, p. 588.

niques, le récit de l'*Hymne homérique à Hermès* procède, corrélativement, à une analyse fine du réseau de relations – autrement inapparentes – constitutif d'Apollon¹³⁹. Dès qu'on entre dans le laboratoire d'exploration du tissu polythéiste que sont « Homère » et « Hésiode »¹⁴⁰, on comprend en quel sens il est possible d'affirmer qu'ils ont pu « donner aux Grecs leurs dieux ». La formule d'Hérodote¹⁴¹, si étrange au premier abord, ne fait que thématiser quelques-unes des catégories (*theogonien*, *eponumias*, *timás*, *téchnas*, *eídea*) à travers lesquelles la poésie « archaïque » analyse les configurations panthéoniques. Ces fictions opérant au plan d'une représentation panhellénique sont susceptibles de valoir, du point de vue des auditeurs, comme une investigation ou un commentaire des agencements constitutifs de *leurs* panthéons « locaux », que des autels ancrent sur un territoire, les seuls panthéons *sacrificiellement* pertinents.

L'opération sacrificielle apparaît justement comme un thème privilégié de cette manière d'exploration anthropologique d'une culture partagée à laquelle procède la poésie homérique. D'une part, l'*Iliade* et l'*Odyssée* incluent un ensemble de représentations de sacrifices qui, pour certaines, sont développées sur quelques dizaines de vers¹⁴² ; elles ne correspondent à aucun sacrifice « réel » – c'est le *nomos* local qui dicte en chaque lieu et en chaque circonstance la bonne manière d'opérer – ; elles construisent une épure de l'opération sacrificielle, telle que tous les auditeurs sont susceptibles d'en reconnaître les séquences et les logiques, un savoir partagé du « sacrifice » qui peut exprimer quelque chose d'analogue à ce que Pausanias, sous les Antonins, appellera un *nomos hellenikos*, une « manière grecque » de sacrifier¹⁴³. Le « grand sacrifice homérique »¹⁴⁴ que disent les verbes *erdein*

¹³⁹D. Jaillard, *Configurations d'Hermès*, o.c.

¹⁴⁰G. Pironti & C. Bonnet (éds.), *Les dieux d'Homère*, o.c.

¹⁴¹Voir ci-dessus note 5.

¹⁴²*Il.* 1, p. 312-317 : *purifications avant un sacrifice* ; *Il.* 6, 263- 280 : Hector, souillé par la bataille, ne peut accomplir lui-même les rites (libation, prière, sacrifice «non sanglant», dépôt) et les délègue ; *Il.* 2, p. 410-431 : version courte, contractée de la séquence du « grand sacrifice homérique » (à Zeus) ; *Il.* 1, p. 437-465 : version plus développée de la séquence du « grand sacrifice homérique » (à Apollon) ; *Od.* 3, p. 412-472 : version « longue » de la séquence du « grand sacrifice homérique » (Nestor à Pylos) ; *Od.* 3, p. 1-66 : Télémaque arrive alors qu'un sacrifice à Poséidon est déjà en cours ; il y est pleinement intégré en recevant sa part de *splagchna* ; *Od.* 9, p. 231-232 : prémices du repas brûlé dans le feu (*thuein*), parallèle en *Od.* 14, p. 446 ; *Od.* 14, p. 413-456 : abattage rituel avec prémices et dépôt pour honorer un hôte ; *Il.* 3, 245-302 : sacrifice à Zeus Père pour garantir un serment (*temnein*, sans festin) ; *Il.* 19, p. 258-269 : sacrifice pour garantir un serment (avec précipitation de la victime éborgnée dans les flots).

¹⁴³Paus. 1. 24. 2.

¹⁴⁴Pour reprendre la formule de J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris 1992 (Genève 1951), p 253 et ss.

et *rhezein*, n'est pas le vestige d'une manière ancienne, pré-civique¹⁴⁵, de sacrifier, il opère pour les cités qui « reçoivent Homère » comme un *miroir* au reflet duquel *figurer* et *explorer* leurs pratiques. La représentation du sacrifice est construite à partir de la séquence polythétique et polysémique de ses moments constitutifs, de la nomination minimale – susceptible de développements narratifs – d'une série d'actes et de gestes nécessaires à l'accomplissement efficace des différentes opérations que réalise le rite¹⁴⁶. Elle donne à voir le sacrifice comme une *trame* dont aucun moment n'est à *lui seul* central ni suffisant pour dire l'opération¹⁴⁷, mais dont l'enchaînement obéit à des contraintes rigoureuses, à la fois rituelles et énonciatives. Dans le contexte de la performance, les actions constitutives de la *séquence minimale* fonctionnent comme des balises narratives à *partir desquelles* l'aède / rhapsode produit et varie les versions contractées ou développées d'une scène sacrificielle (selon un processus comparable à celui que nous avons vu à l'œuvre dans la performance d'un épisode du « cycle »). Si le lecteur moderne doit décoder ce qui se joue dans chacun des moments successifs de la séquence, sa simple énonciation mobilisait le savoir implicite de l'auditeur antique¹⁴⁸.

Produit de l'intérieur d'une culture sacrificiante¹⁴⁹, en prise sur elle, le sacrifice fonctionne dans les poèmes homériques comme un *opérateur anthropologique* privilégié dans l'exploration des positions possibles des hommes en interaction avec des dieux et des espaces, pour un *parcours expérimental* dans un domaine de la culture. Les récits chez Alcinoos dans l'*Odyssée* fa-

¹⁴⁵ Les manuels d'introduction à la religion grecque marquent à juste titre les écarts entre « sacrifice homérique » et « grand sacrifice civique », au risque toutefois de privilégier une lecture en termes d'évolution chronologique des pratiques effectives.

¹⁴⁶ Soit la version brève, *Il.* 2, p. 410-431 (je mets en italique les gestes constitutif de la séquence), à comparer aux développements des versions longues : « Et, quand ils ont *tous entouré le bœuf et pris les grains d'orge*, le roi Agamemnon, au milieu d'eux, *prend la parole et prie* (...), il dit ; mais le fils de Cronos ne se dispose pas à accomplir ses vœux : tout en agréant ses offrandes, il ajoute à sa peine amère. *La prière achevée, les orges répandues, on relève les mufles, on égorge, on dépèce ; on découpe les cuisses, des deux côtés on les couvre de graisse ; on dispose au-dessus des morceaux de chair crue ; après quoi, on les brûle* sur des buches bien sèches. *On met la fressure à la broche ; on la tient au-dessus du feu. Puis les cuisseaux brûlés, on mange la fressure. Le reste, on le débite en menus morceaux ; on enfle ensuite ceux-ci sur des broches, on les rôtit avec grand soin ; on les tire enfin tous du feu. L'ouvrage terminé, le banquet apprêté, on festoie, et les cœurs n'ont pas à se plaindre du repas où tous ont leur part* » (P. Mazon, tr.).

¹⁴⁷ V. Pirenne Delforge, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, Liège 2008, p. 179 et ss ; la manière homérique de dire le sacrifice s'avère incompatible à toute réduction de l'opération à un moment, une fonction ou une signification centraux, mise à mort (Burkert), passages du sacré au profane (Mauss)...

¹⁴⁸ Sur le savoir implicite du rite chez les anciens, voir J. Scheid, *Quand faire c'est croire. Les rites sacrificiels des romains*, Paris 2005, p. 275 et ss.

¹⁴⁹ J.-L. Durand, « Dans une culture sacrificiante », *Dires* 12 (1992), p. 67-81.

connaissent un nulle-part fait « d'êtres, de situations, de collectivités humainement impossibles »¹⁵⁰. La fiction construit cette invraisemblance à partir de l'exploration en creux de l'opération sacrificielle dans sa relation aux pratiques d'hospitalité et au banquet, lieu d'énonciation de la mémoire divine de l'aède. Les étapes de l'errance d'Ulysse proposent autant de variations sur l'articulation entre des régimes alimentaires codés par la pratique sacrificielle et des espaces en leurs qualités spécifiques et leurs modalités d'occupation¹⁵¹. L'ailleurs que traverse Ulysse fait se succéder des lieux où les sacrifices s'avèrent inefficaces, où l'on ne peut sacrifier. Le sacrifice impossible des vaches immortelles du Soleil voue à la mort les derniers compagnons¹⁵² et Ulysse à une forme radicale d'oubli dans des confins océaniques de Calypso « où aucune cité d'hommes ne conduit d'hécatombes pour les dieux »¹⁵³.

Débarquant sur une terre inconnue, Ulysse s'enquiert des « mangeurs de pain »¹⁵⁴ et des « buveurs de vin » qui l'habitent, définissant ainsi « une variante culturellement acceptable de l'humanité ». Tout commence par ce qu'on mange qui est « comme la petite partie visible qui implique dans sa totalité l'activité des habitants éventuels »¹⁵⁵. Mais au lieu d'agriculteurs pratiquant le sacrifice, accédant à la viande, de manière humaine et civilisée, par la médiation des céréales¹⁵⁶, Ulysse ne rencontre que mangeurs de fleurs dont l'hospitalité douce et excessive fait perdre la mémoire du retour ou cyclopes galactophages et inhospitaliers se régaland occasionnellement de la chair des étrangers de passage. Être cannibale et buveur exclusif de lait se révèle une seule et même chose : « une société exclusivement pastorale est une société humainement impossible »¹⁵⁷. De la cuisine anthropophagique du cyclope, Euripide donne le commentaire adéquat en clé sacrificielle : « il ne sacrifie qu'à lui-même – pas aux dieux – et à son ventre, la plus grande des puissances divines »¹⁵⁸.

¹⁵⁰ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, o.c., p. 255 ; F. Dupont, o.c., p. 59 et ss.

¹⁵¹ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, o.c., p. 256 ; sur les différences entre espaces abordés par Ulysse, P. Citati, *La pensée chatoyante. Ulysse et l'Odyssée*, tr. fr., Paris 2004.

¹⁵² J.-P. Vernant, « Manger aux pays du Soleil », dans *La cuisine du sacrifice*, o.c., p. 239-249.

¹⁵³ *Od.* 5, p. 101-102, ainsi que s'en plaint Hermès.

¹⁵⁴ *Od.* 10, p. 100...

¹⁵⁵ J.-L. Durand, « Dei tonni e degli uomini », *Tonnara*, Gio Martorana (éd.), Palerme 1995, p. 14, original français à paraître.

¹⁵⁶ J.-L. Durand, « Images pour un autel », *L'espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, R. Étienne & M.-T. Le Dinahet (éds), Lyon et Paris 1991, p. 45-55 ; D. Jaillard, « Le pilier hermaïque dans l'espace sacrificiel », *MEFRA* 113, 1 (2001), p. 341-363.

¹⁵⁷ J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, o.c., p. 256.

¹⁵⁸ Euripide, *Cyclope* p. 334-335 : ἀγὼ οὐτινὶ θύω πλὴν ἐμοί, θεοῖσι δ' οὐ, / καὶ τῇ μεγίστῃ, γαστρὶ τῇδε, δαιμόνων, parole de cyclope auquel le chœur fait écho, 364-67 : ἀποβώμιος ἦ' ἄν

Dans l'espace du sacrifice impossible, la relation constitutive entre hommes et dieux est court-circuitée, les dieux sont comme absents ; seul Hermès, passeur clandestin, est présent aux côtés du héros ; Athéna n'est plus à même d'intervenir directement pour aider son cher Ulysse. Tout rebascule avec le passage chez les Phéaciens¹⁵⁹ que l'*Odyssée* construit comme des *médiateurs* qui, tout en « se tenant à l'écart des hommes mangeurs de pain » sont, à l'inverse des cyclopes dont ils avaient naguère été les proches voisins, des hôtes presque trop parfaits. Le séjour chez les Phéaciens marque la réintégration d'Ulysse dans l'espace des sacrifices, dans les liens qu'ils instaurent, dans un monde humain. Quand Ulysse arrive, il est comme « un lion chasseur des montagnes, tueur de bétail »¹⁶⁰, quand il repart, « comme un *laboureur* fatigué qui rentre à la maison »¹⁶¹. L'entre-deux phéacien, poséidonien, n'en est pas moins ambigu, espace fictionnel à la fois humain et non humain¹⁶² : proximités et distances excessives s'y superposent, contradictoirement. Tout y semble affecté d'un degré d'étrangeté, d'irréalité, comme d'un tremblé léger qui laisse incertain les partages constitutifs d'une société humaine¹⁶³.

En revanche, dès qu'Ulysse est rentré en Ithaque, toute l'action est reprise par la matrice sacrificielle¹⁶⁴, construite par l'observance scrupuleuse des rites. Particulièrement exemplaire est l'hospitalité qu'Eumée offre à Ulysse « déguisé »¹⁶⁵. Vengeance contre les prétendants et reconquête de la royauté sont placés sous le signe de l'action conjointe de Zeus père, d'Apollon – archer redoutable – et de Pallas Athéna¹⁶⁶, scandés au rythme de sacrifices à Apollon qui semblent sonner le glas de la mort des prétendants. Tandis que le massacre s'apprête, une procession traverse la cité, menant l'hécatombe vers un sanctuaire d'Apollon¹⁶⁷. Un contraste maximal oppose Ulysse et Eu-

ἔχει θυσίαν† / Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν / κρεῶν κεχαρμένος βορᾷ, « Loin de moi le sacrifice indigne des autels que fait le cyclope de l'Etna, friand de la chair des hôtes », Méridier-Jouan (tr.), avec considérations culinaires précises.

¹⁵⁹Où Athéna intervient en envoyant à Nausicaa le rêve qui lui fera rencontrer et accueillir Ulysse. « Accueillant » Ulysse à Ithaque, Athéna mettra sa *mêtis* à l'épreuve.

¹⁶⁰*Od.* 6, p. 130-133.

¹⁶¹*Od.* 13, p. 21-23.

¹⁶²Voir J.-L. Durand, *Annuaire EPHE*, o.c., p. 256-257.

¹⁶³Ch. Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, o.c., p. 37-64.

¹⁶⁴P. Vidal Naquet, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », o.c.

¹⁶⁵Pour une analyse du « sacrifice » d'Eumée, *Od.* 13. P. 413-456, voir D. Jaillard, *Configurations d'Hermès*, o.c., p. 114-118.

¹⁶⁶Selon Laërte, le père d'Ulysse, *Od.* 24, p. 376, faisant écho à la parole de Ménélas vouant les prétendants à la mort « par Zeus père, Apollon et Pallas Athéna », que Télémaque rapporte à sa mère, 17, p. 132.

¹⁶⁷*Od.* 20, p. 275-278 ; fondamental : M. Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris 1998, p. 42 et ss.

mée, attentifs à accomplir leurs moindres obligations sacrificielles¹⁶⁸, aux festins sauvages et impies des prétendants. Leur « table ouverte »¹⁶⁹ contribue à pervertir les sacrifices qu'elle nécessite. Les prétendants « mangent les biens d'Ulysse sans contrepartie », « ils mettent en pièce la maison d'Ulysse comme des fauves »¹⁷⁰. Frappés de folie par Athéna¹⁷¹, leur mâchoire se met à rire d'elle-même, « ils mangent des viandes souillées de sang (αἱμοφόρικτα δὲ δὴ κρέα ἦσθιον) », dysfonctionnement majeur de la cuisine sacrificielle¹⁷² qui inspire au devin Théoclymène la vision du sang vengeur coulant aux murs du palais.

L'Homère que nous avons tenté ici de mettre au jour n'est pas le texte fondateur ; il est, dans le contexte rituel de sa performance, l'explorateur des conditions mêmes d'exercice du rite, autant dire – dans l'époché de nous-mêmes – de la possibilité d'être humain. Il l'est d'abord comme « une potentialité infinie de récits » se rattachant à l'ensemble virtuel du « cycle », puis dans le duel des « poèmes » d'Achille et d'Ulysse, du *kléos* sans *nostos* à Troie et du *kléos-et-nostos* ancré dans le paysage sacrificiel d'Ithaque. Homère est, pour reprendre la belle formule de Florence Dupont, « une compétence »¹⁷³, au sens linguistique, appartenant à tous les aèdes / rhapsodes formés dans la tradition des Homérides et actualisant d'une certaine *manière* la parole ritualisée de la Muse. L'omniscience du rhapsode doit se mesurer à cette aune, elle n'est pas celle de l'encyclopédiste.

Cet Homère se comprend dans et à partir de sa culture polythéiste. Son étude ne peut faire l'économie d'une analyse fine de l'action prêtée aux puissances dont la compétence est requise tant pour que la performance soit produite que pour faire passer l'auditeur de l'autre côté du miroir, le faire accéder à la trame qui est « vérité » des événements et de la culture partagée, une vérité accessible seulement par des « fictions », entre lesquelles la difficulté est de faire le tri entre les solides et les trompeuses. Dans cette culture polythéiste, la puissance qu'est Homère trouve « naturellement » sa place dans le réseau des dieux impliqués dans l'épos, ce dont témoignent les cultes dont il est l'objet¹⁷⁴ et les montages panthéoniques définissant ses positions

¹⁶⁸De l'aveu de Zeus même, *Od.* 1, p. 65-66.

¹⁶⁹M. Detienne, *o.c.*, p. 45.

¹⁷⁰S. Saïd, « Les crimes des prétendants, la maison d'Ulysse et les festins de l'*Odyssée* », *Études de littérature ancienne*, Paris 1979, p. 9-49 ; E. Scheid-Tissinier, *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy 1994, p. 136-157.

¹⁷¹*Od.* 20, p. 345-358.

¹⁷²D. Jaillard, « Réflexions sur le statut et les effets du sang versé dans les représentations et les pratiques des cités grecques », *Tabous et transgressions*, J. -M. Durand et T. Römer (éds), Fribourg, 2015, p. 287 et ss.

¹⁷³F. Dupont, *Homère et Dallas*, *o.c.*, p. 66-67.

¹⁷⁴Strabon 14. 1. 37 (à propos de l'*Homereion* de Smyrne), Elien, *Hist. Variées* p. 13, 22 (Alexandrie) ; p. 9. 15 : ce dernier passage, citant Dionysos d'Argos, *FGrHist* 308 F 21,

dans le champ de la parole et des savoirs¹⁷⁵. En tant qu'investi d'autorité, Homère est un dieu, l'*Homeros theos* du cahier d'écolier que nous citons au commencement de ce parcours. En retour le texte d'un poème est susceptible d'être transcrit afin de pouvoir faire l'objet d'une dédicace dans un sanctuaire ; ainsi l'*Hymne homérique à Apollon* passe pour avoir été déposé en offrande dans le sanctuaire d'Artémis à Délos¹⁷⁶.

Qu'apporte cette compétence homérique à la question de la hiéroglossie ? Au cœur d'une culture partagée, panhellénique, Homère creuse un écart, celui d'une langue que personne ne parle comme telle, celui aussi d'un jeu de représentations toujours légèrement décalées – représentations des dieux, de la pratique rituelle, de tous les domaines de la culture – qui sont justement le miroir à usages multiples qu'il tend aux diverses cités, à leurs diverses constructions. Les profondes mutations de la *paideia* aux tournants des v^e et iv^e siècles vont transformer les pratiques d'Homère, de nouvelles manières de commenter, de comprendre, se développent, à l'occasion notamment de conflits entre savoirs ; Homère ne cesse de devoir être défini par ses usages.

Ce n'est guère que dans l'Antiquité tardive, chez les « derniers païens », les philosophes néoplatoniciens d'Athènes notamment, qu'Homère, tend, en quelque manière, à être traité comme « un texte sacré », « fondateur », mais c'est alors aussi en raison d'un dialogue engagé avec le judaïsme – les juifs d'Alexandrie avaient imaginé un Homère lecteur de la Torah – et dans une relation conflictuelle avec le christianisme. L'on discute pour savoir qui d'Homère ou de Moïse est le plus ancien, comprendre, le plus autorisé. Ultime paradoxe, au moment même où Homère tend à devenir ce que d'aucuns n'hésiteraient pas à qualifier de texte « sacré » ou « religieux », la victoire du christianisme le renvoie à un statut purement culturel, dans l'oubli désormais total du contexte performatif qui avait été le sien. Pour l'éducation d'une petite princesse allemande donnée en mariage à un *basileus* byzantin, l'archevêque de Thessalonique, Eustathe, produira quelques milliers de pages résumant les commentaires allégoriques dont Homère a pu être l'objet, le surchargeant *de l'extérieur* d'un surplus de sens, un sens qui lui est bien

met en scène Homère et Apollon invités comme hôtes (*epi xenia ekaloun*) d'un sacrifice. Pour Délos, voir Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos*, Paris 1970. Dossier commodément disponible, dans une perspective sensiblement différente, F. Kimmel, « Cultes d'Homère, aspects idéologiques », *Gaia* 10, 2006, p. 171-186.

¹⁷⁵ Voir par exemple le célèbre relief d'Archélaos de Priène au British Museum, n° inv. 2191, figurant un sacrifice à Homère, avec sur les différents registres représentant le Mont Hélicon, les neuf Muses, Apollon jouant de la lyre, Zeus et Mnémosyné.

¹⁷⁶ *Certamen* 18 : ῥηθέντος δὲ τοῦ ὕμνου οἱ μὲν Ἴωνες πολίτην αὐτὸν κοινὸν ἐποιήσαντο, Δῆλιοι δὲ γράψαντες τὰ ἔπη εἰς λεύκωμα ἀνέθηκαν ἐν τῷ τῆς Ἀρτέμιδος ἱερῷ. « Quand l'hymne eut été dit, les Ioniens décidèrent en commun de conférer à Homère la citoyenneté et les Déliens ayant transcrit les vers sur une tablette, ils la déposèrent dans le sanctuaire d'Artémis ».

étranger : le bagage minimal d'une barbare devenue l'épouse de l'empereur. Notre Homère texte fondateur est celui de quelques-uns de nos usages que nous espérons avoir contribué à regarder avec plus de distance.



