

L'énonciation homérique et la pratique de l'invocation à la Muse

Sidy Diop [Université Cheikh Anta Diop]

Résumé: L'invocation homérique à la Muse varie en nature et en fonction. L'aède sollicite de la Muse tantôt le don du chant et de l'art poétique en général dans l'invocation initiale, tantôt des informations précises sur des faits dans l'invocation énumérative, tantôt la capacité de mémoire et d'agencement des faits dans l'invocation narrative. Sur un autre plan, la fonction des Muses est de réjouir les dieux par leurs chants tandis qu'elles s'adressent au poète dans un rapport de communication directe pour accorder à celui-ci les moyens de développer un discours poétique à la fois personnel et original.

Mots-clés: Enonciation - Homère - Muse - invocation - discours

La enunciación homérica y la práctica de invocación a la Musa

Resumen: La invocación homérica a la musa varía en naturaleza y en función. El aeda solicita a la musa tanto el don del canto y del arte poética en general en la invocación inicial, como informaciones precisas sobre los hechos en la invocación enumerativa y como la capacidad de memoria y de disposición de los hechos en la invocación narrativa. Desde otro punto de vista, la función de las musas es alegrar a los dioses con sus cantos mientras que se dirigen al poeta directamente para concederle los medios de desarrollar un discurso poético a la vez personal y original.

Palabras clave: Enunciación - Homero - musa - invocación - discurso

Homeric enunciation and the practice of invocation to the Muse

Abstract: Homeric invocation to the Muse varies in nature and in function. The bard solicits to the Muse sometimes the gift of chant and poetic art in general in the initial invocation, some other times, precise information about facts in the enumerative invocation, and some others the capacities of memory and of arrangement of the facts in the narrative invocation. In another level, the function of the Muses is to rejoice the gods with their chants whereas they address to the poet in a rapport of direct communication in order to grant him the means to develop a poetic discourse at the same time personal and original.

Key words: Enunciation - Homer - Muse - invocation - discourse

Introduction

Les Grecs de l'époque archaïque trouvaient une fonction essentielle à la poésie : mémoire collective de la civilisation, elle détenait en archives la somme de l'expérience de la société. Les connaissances acquises, les expériences religieuses et humaines –en un mot, l'ensemble du patrimoine culturel– étaient conservées par la poésie d'Homère à Pindare en passant par Hésiode. Par les invocations qu'ils adressent aux Muses, les poètes épiques placent leur parole sous l'égide de ces déesses et dès lors, se proposent de dire, voire de révéler une certaine vérité à leurs auditeurs. On essaiera de voir ce que l'*Illiade* et l'*Odyssée* font de cette règle de

l'épopée. Au fil de notre démarche, après un rappel synthétique des différentes sortes d'invocations adressées aux Muses chez Homère, nous chercherons à savoir quel type d'information attend le poète dans ces invocations, quel est l'objet du chant des Muses elles-mêmes et enfin quel type de vérité sont-elles censées transmettre à l'aède.

Les invocations à la Muse

Des études précédentes (MINTON 1960; 1962) ont révélé trois caractéristiques principales des invocations homériques à la Muse. Premièrement, les invocations sont des *questions*, des appels aux Muses dans lesquels le poète attend clairement une réponse. Deuxièmement, l'information demandée par le poète se retrouve dans la réponse qui suit sous forme d'*énumération ordonnée* ou de *catalogue*. La troisième caractéristique est tout différente par sa nature : toutes les invocations introduisent une séquence commençant par une crise initiale qui provoque un combat et aboutit à une défaite; cette dernière caractéristique est liée à la construction narrative du poème.

Selon que l'une ou l'autre de ces trois caractéristiques prédomine, on peut distinguer des types particuliers d'invocation:

- a) les invocations initiales où prédomine la première caractéristique (*Iliade*, 2. 1-8 et *Odyssée*, 1. 1-10);
- b) les invocations énumératives (*Iliade*, 1. 218-220; 508-510; 2. 112-113);
- c) les invocations narratives (*Iliade*, 2. 484-493).

Naturellement, chacun de ces types d'invocation ainsi reconnus conserve en lui une part des caractéristiques des autres. Il est impossible de les opposer, voire de les distinguer de façon tout à fait isolée (HARRIOTT 1969: 45). Cette différenciation en genres effectuée dans les invocations homériques devrait pouvoir s'appliquer aux fonctions des Muses : lorsque le poète fait appel à la Muse, c'est dans l'attente d'une aide précisée par le type d'invocation.

L'invocation initiale

Dans l'*Iliade*

L'*Iliade*, comme l'*Odyssée*, commence par une invocation à tonalité fortement rituelle. Bien que le prélude de l'*Iliade* soit un texte fort connu, il nous semble nécessaire de le relire de près, afin d'en relever quelques aspects saillants par rapport à notre sujet.

Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fortes 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. Pars du jour où une querelle tout d'abord divisa le fils d'Atrée, protecteur de son peuple, et le divin Achille. Qui des dieux les mit donc aux prises en telle querelle et bataille? Le fils de Létô et de Zeus. C'est lui qui, courroucé contre le roi, fit par toute l'armée grandir un mal cruel, dont les hommes allaient mourant (*Iliade*, 1. 1-10)¹.

Théa, la déesse, renvoie incontestablement à la Muse : une des Muses Olympiennes, déesses de la mémoire, qui président à la prestation poétique de l'aède. Homère prie la déesse de “chanter la colère d'Achille, le fils de Pélée”. Qui chante en réalité? La réponse à cette question permettra de préciser la fonction de la Muse dans l'invocation initiale. Une certaine distance sépare ce que dit explicitement le poète et ce qu'il sous-entend. L'aède dit qu'il s'efface derrière la présence de la déesse chanteuse : par la bouche d'Homère, c'est la voix de la Muse qui s'entend. Il semble qu'il n'y ait même pas d'intermédiaire, car le poète paraît nier jusqu'à son propre rôle, jusqu'à sa propre existence.

Dès le premier vers, l'auditeur est transplanté dans un monde qui relève d'un autre ordre de réalité; on peut dire, en un mot, que le poète engage son auditoire dans un monde “surréal”. C'est un tel transfert de réalité que S. E. BASSETT (1938: 26), entre autres critiques littéraires, a appelé “l'illusion poétique”. C'est certainement pour amplifier cette illusion poétique que l'aède met en scène la déesse et la présente comme étant celle qui chante. Cette mise en scène est-elle artificielle? Ou bien, plus exactement, sommes-nous en présence, devant ce vers, d'une innovation d'Homère, qui s'écarterait de la tradition et introduirait ainsi un nouvel artifice poétique (MINTON 1960; REDFIELD 1974; HOEKSTRA 1975)?

Comparé aux autres invocations à la Muse dans le poème, le vers 1 de l'*Iliade* I se révèle assez différent des autres invocations qui sont construites dans un style plus formulaire. En outre dans les invocations, c'est Μοῦσα ou Μοῦσαι qui sont utilisés au lieu de Θεά. Partout ailleurs aussi, l'aède demande à la Muse de lui “dire”, non pas de lui “chanter” ἔννεπε ou ἔσπετέ μοι. Cette substitution lexicale qu'aucune nécessité métrique ne justifie procède forcément d'une intention particulière du poète : celui-ci feint de s'effacer complètement derrière le chant de la déesse (ἄειδε, θεά), voulant peut-être faire croire que l'aède c'est la déesse, non pas lui-même (MURRAY 1981 : 96). Le fait est d'autant plus remarquable que l'on constate l'absence quasi totale de l'aède dans l'*Iliade*. Pour des raisons

¹ Trad. P. MAZON. Pour nos sources anciennes, nous utiliserons couramment les éditions publiées aux Belles-Lettres, sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Quant aux traductions, nous nous inspirerons généralement de celles qui sont proposées dans ces éditions, en utilisant des caractères gras chaque fois que nous adopterons des choix différents de traduction.

encore difficiles à discerner complètement, l'aède ne se met pas en scène dans l'*Illiade*, contrairement au Maître de l'*Odyssée* (WORONOFF 1992)² qui, à bien des égards, a composé une épopée à la gloire de son art.

Au vu de toutes ces remarques, sachant que l'invocation initiale est une pratique traditionnelle de la poésie épique grecque, nous pouvons dire qu'Homère à la fois suit la tradition et procède à des innovations. Il respecte la convention du genre en commençant son poème par une prière à l'adresse de la déesse de la mémoire, mais il traite son sujet de façon plus personnelle.

Ce procédé est une amplification exagérée de l'illusion poétique. Aux vers 8 et 9 de cette même invocation initiale, Homère veut nous faire savoir qu'il est présent et que c'est bien lui qui chante, avec l'aide de la Muse : "Qui des dieux les mit donc en telle querelle et bataille? Le fils de Létô et de Zeus". On voit bien que c'est l'homme, le poète, qui pose une question à la Muse. Et aussitôt après vient la réponse, sous forme d'énoncé affirmatif. Ce jeu de *question et réponse* (déjà mis en évidence par MINTON dans ses travaux déjà cités) est une particularité des invocations narratives que nous examinerons plus tard.

Dans l'*Odyssée*

En ouvrant l'*Odyssée*, l'aède non seulement respecte la convention de l'invocation initiale mais aussi il respecte le type traditionnel de prière qu'il adresse à la Muse³.

C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire, Celui qui tant erra quand, de Troade, il eut pillé la ville sainte, Celui qui visita les cités de tant d'hommes et connut leur esprit, Celui qui, sur les mers, passa par tant d'angoisses, en luttant pour survivre et ramener ses gens. Hélas, même à ce prix, tout son désir ne put sauver son équipage : ils ne durent la mort qu'à leur propre sottise, ces fous qui, du Soleil, avaient mangé les bœufs; c'est lui, le fils d'En Haut, qui raya de leur vie la journée du retour.

Déesse, fille de Zeus, débute où tu veux et raconte-nous l'histoire, à nous aussi (*Odyssée*, 1. 1-10).

Le poète demande à la Muse de lui raconter l'histoire des longues navigations d'Ulysse, qui tant erra sur les mers avant de retrouver son foyer. L'invocation initiale de l'*Odyssée* est moins complète que celle de l'*Illiade*, puisqu'elle ne concerne qu'une partie de

² Cf. M. WORONOFF 1992: 19: "Dans la mesure où le jeu constant de l'*Odyssée* sur l'*Illiade* (pastiche, citations subverties ou modifiées) rend difficile d'attribuer la composition des deux poèmes à une même inspiration, je préfère parler du "Maître de l'*Odyssée*", en empruntant le terme au vocabulaire de la peinture et à GABRIEL GERMAIN (1954)".

³ *Odyssée*, 1. 1-10. Au vers 10, au lieu de la traduction de V. BERARD, nous proposons celle de M. WORONOFF (1989: 13) qui rend mieux compte du sens technique de ἀμύθευ.

l'œuvre, omettant la *Télémachie* et la *Vengeance d'Ulysse*. Il semble bien que le poète adopte ici, pour l'ensemble de l'*Odyssée*, une invocation traditionnelle qui ne concerne que l'épisode des navigations d'Ulysse.

Autant pour l'*Illiade* que pour l'*Odyssée*, on peut admettre que l'aède demande pour l'ensemble de l'œuvre le don de chanter et de composer. Il cherche à être instruit sur l'art de créer un poème traditionnel. Cette démarche est certainement à rapprocher de la déclaration de l'aède Phémios dans l'*Odyssée*, quand celui-ci déclare que c'est le dieu qui l'inspire et qu'il est autodidacte (*Odyssée*, 20. 344-353). L'origine divine de son don artistique est le sceau de son originalité. Quand il demande à la déesse de chanter la colère d'Achille, le Poète de l'*Illiade*⁴ introduit la trame générale de l'œuvre; quand il demande aussi à la Muse de dire quel est l'homme qui tant erra sur les mers, le Maître de l'*Odyssée* évoque la trame générale du récit des navigations d'Ulysse.

L'invocation énumérative

La particularité de l'invocation énumérative est surtout perceptible dans *Illiade* 2. 484-493 et 760-763.

Illiade, 2. 484-493 :

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe –car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien– dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me montrent alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous **Ilios**. Je dirai en revanche les commandants des nefes et le total des nefes.

Illiade, 2. 760-2 :

Tels sont les guides et chefs des Danaens. Et maintenant, **dis-moi, Muse**, quels sont les meilleurs –entre tous les hommes et tous les coursiers– de ceux qui suivent les Atrides⁵.

Dans cette double invocation qui encadre le Catalogue des Vaisseaux –le dernier texte ouvre en même temps le Catalogue des meilleurs guerriers et des meilleurs chevaux– le poète fait appel au savoir de la Muse omnisciente. La remarque de S. E. BASSETT (1938 : 30), même si elle est à nuancer, est largement applicable à ce passage : “Homère fait appel aux Muses

⁴ Nous empruntons cette appellation à WADE-GERY 1952.

⁵ Nous apportons une modification très légère à la traduction de P. MAZON en restituant en français le singulier pour ἕννεπε, Μοῦσα ; Ilios est préférable à Ilion (vers 492).

et à la Muse, non pas pour l'inspiration, mais seulement pour les faits". Car, dit-il, chez Homère, l'aède est instruit par les Muses.

En effet, quelle est l'intention de l'aède, quand il demande aux déesses de lui "*dire*" la liste des chefs des Danaens et les vaisseaux qu'ils commandaient? Demande-t-il aux Muses Olympiennes de lui insuffler la liste des noms des chefs achéens, réduisant son propre rôle à celui d'un porte-parole? Ou bien demande-t-il simplement que les Muses, déesses de la Mémoire, l'assistent dans sa propre tâche de remémoration du Catalogue?

Si nous examinons le texte attentivement, nous nous rendons compte de quelques ambiguïtés. Au vers 488, le mot *πληθύν* pourrait prêter à une double interprétation : renvoie-t-il à la "*foule*" de guides et chefs des Danaens ou bien à la "*foule*" de soldats? Si *πληθύν* renvoyait aux *λαοί*, on comprendrait mieux aussi l'interprétation que P. MAZON semble faire du vers 493 en traduisant *αὖ* par "en revanche" ("Je dirai en revanche les commandants des nefes et le total des nefes"). Devant l'incapacité évidente à donner la liste des milliers de combattants de l'armée achéenne, le poète se contenterait, avec l'assistance des Muses (forme d'assistance qui reste à préciser), d'indiquer quels étaient leurs chefs et combien de vaisseaux ils avaient. Mais l'aède dit aussi qu'il est impossible de parler de la foule "à moins que... les Muses de l'Olympe ne me **montrent** alors elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Ilios".

Pour récapituler :

- a) Le poète demande aux Muses de lui dire quels étaient les chefs des Achéens.
- b) Il ne peut pas parler de la foule à moins que les Muses ne lui rappellent ceux qui la constituaient.
- c) Cependant il dira qui étaient les chefs des Achéens et combien ils avaient de bateaux.

Si *πληθύν* et *αὖ* étaient bien interprétés dans le texte, il s'avérerait alors que le propos du poète est manifestement contradictoire. Au contraire si par *πληθύν* on comprend le groupe (après tout assez important en nombre) des princes qui dirigeaient l'armée des Danaens, toutes contradictions s'effacent, et le texte apparaît homogène de bout en bout. *Αὖ* serait dans ce cas une particule signifiant "d'un autre côté" (sur le même plan mais dans un sens différent) –bien moins fort qu'"en revanche"⁶. Avec cette interprétation, l'appel du poète aux Muses évoque un seul type de rapport Muses-poète; les déesses révèlent à l'aède, par le souvenir (*μνησαίαθ'*...), une connaissance : celle des noms des chefs achéens et le total des

⁶ Cf. P. CHANTRAINE (1968-1980). *Dictionnaire étymologique...* s.v. *αὖ*, qui rapproche *αὖ* du latin *autem*.

vaisseaux. Une fois que cette révélation-illumination sera faite, l'aède pourra transmettre par son verbe *la vérité-souvenir* qu'il a acquise auprès des Muses.

Dans le cadre de l'invocation énumérative, la transmission de la connaissance s'effectue à deux niveaux : la révélation de l'Ἀληθείη divine constitue un premier chaînon entre le poète et les Muses, la transmission de cette Vérité conservée dans le souvenir du poète constitue un deuxième chaînon entre le poète et son public.

L'invocation énumérative répond à une fonction précise liée à la fonction de mémoire et à la capacité d'embrasser une réalité gigantesque : les Muses accordent au poète qui les invoque le don du souvenir des faits. C'est pour cela que l'on peut dire qu'elles instruisent le poète, l'instruction étant une certaine forme de réminiscence⁷. Il se dégage ainsi la représentation d'une chaîne verticale de communication par laquelle passe la parole de l'aède.

L'invocation narrative

Cette troisième caractéristique (narrative) domine particulièrement dans les invocations centrales qui se trouvent dans l'*Iliade*.

Iliade, 11. 218-220 :

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe, qui, le premier, fait front contre Agamemnon, parmi les Troyens ou leurs illustres alliés.

Iliade, 14. 508-510 :

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe, quel est parmi les Achéens le premier qui relève des dépouilles sanglantes, du moment où l'illustre Ebranleur de la terre a fait pencher la lutte en leur faveur.

Iliade, 7. 112-113 :

Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe, comment le feu commença à s'abattre sur les nefes achéennes.

Ces invocations interviennent à des moments particuliers du récit; elles ont été beaucoup discutées, et les Anciens se demandaient déjà pourquoi elles se trouvaient à ces endroits précis (HARRIOTT 1969 : 40-46). Ils donnaient comme raison de la présence des invocations en général l'intention du poète d'attirer l'attention du public sur une action importante qui s'annonce (Schol. AB *Iliade*, 2. 484). La critique moderne ajoutera que les invocations sont en général des appels au savoir des Muses "filles de la Mémoire" qui, seules, peuvent donner une information exhaustive (MINTON 1960; MURRAY 1924; NOTOPOULOS

⁷ Cf. la théorie de *l'anamnesis*, plus tard chez les philosophes. Voir à ce sujet VERNANT 1985 : 297 *sqq.*)

1938). MINTON soulignera une particularité de l'invocation (narrative) en donnant à celle-ci une nouvelle signification : ayant un rôle dramatique, l'invocation marque une crise dans l'action ; le caractère narratif de l'invocation intervient dans le cadre de la narration. Les invocations interviennent régulièrement dans une séquence narrative commençant par une situation de crise suivie d'une période de combat jusqu'à la défaite finale ; les invocations portent sur la personne ou le groupe de personnes qui subissent cette défaite (MINTON 1960 : 292).

On pourra ajouter que, sur le plan formel, l'invocation narrative prend une certaine spécificité par rapport à l'invocation énumérative à travers son contexte d'apparition. L'invocation narrative se présente sous forme de question directe adressée à la Muse, et qui concerne l'identité des acteurs du récit en cours. La réponse qui suit annonce une liste de personnages dont le rôle est en liaison immédiate avec la fabula en cours. Or, l'invocation énumérative, bien qu'elle soit une question suivie d'une réponse sous forme de liste, est différente par le caractère même de cette liste : c'est un catalogue qui énumère des sujets qui ne sont pas forcément acteurs de la fabula.

Pour ce qui est de l'invocation narrative par rapport à la notion de vérité, on peut dire qu'elle est largement comparable à l'invocation énumérative⁸. En effet, lorsque le poète fait appel à la Muse, il lui demande de lui "dire qui fut le premier à...". La réponse qui suit immédiatement sous forme d'affirmation va ouvrir une sorte de liste énumérative. L'aède demande donc, comme dans l'invocation énumérative, une information précise. La grande différence, c'est qu'ici, l'information demandée permet de mieux dérouler le fil du récit. C'est, en quelque sorte, une information technique qui touche à l'art de la narration⁹.

L'étude des trois caractéristiques de l'invocation chez Homère révèle respectivement pour chacune une fonction particulière des Muses. Les appels aux Muses ou à la Muse, manifestant une demande particulière, attendent un type tout aussi particulier de réponse. On ne saurait donc leur donner un sens global répondant à une forme d'inspiration unique.

C'est la justesse même du mot "inspiration" qu'il faudrait remettre en cause, car l'idée de souffle qui l'accompagne est absente chez Homère. Dans l'invocation initiale, l'aède demande aux Muses de lui accorder le don du chant. Il attend de recevoir le secret de l'art poétique en général. Dans l'invocation énumérative, l'aède homérique attend des informations

⁸ Rappelons que la distinction, faite pour la commodité de la démonstration, entre invocation narrative, énumérative ou initiale est plus opérationnelle que réelle : une caractéristique prédominante dans un type particulier d'invocation n'en est pas, toutefois, complètement absente dans les autres.

⁹ Cette conclusion appliquée à l'*Iliade* vaut aussi pour la structure particulièrement complexe de l'*Odyssee*. Cf. DELEBECQUE 1958; 1980; WOODHOUSE 1969.

précises sur des faits dont la somme lui permet de dresser une liste ou un catalogue. La fonction attendue des Muses dans l'invocation narrative est beaucoup plus complexe. Le poète demande l'assistance des Muses afin que celles-ci lui apprennent l'agencement des événements dans le récit. C'est une fonction qui touche à la fois à l'art de la composition narrative et à l'information concrète sur des faits.

Le dénominateur commun à toutes ces différentes fonctions de l'invocation, c'est l'instruction. Homère n'attend pas d'être littéralement inspiré quand il prie les Muses, mais d'être instruit. Aussi il serait plus juste de parler d'instruction au lieu d'inspiration, car la notion d'inspiration est trop marquée par sa connotation prophétique, avec l'idée de "souffle" transmis à l'aède.

Le chant des Muses: nature et fonction

Les Muses ont pour vocation de chanter pour Zeus et pour l'ensemble de la race des Immortels. Sur ce point tous les témoignages posthomériques s'accordent¹⁰. Homère lui-même va dans le même sens. Les Muses jouent le même rôle distractif dans les fêtes des dieux que l'aède dans celles des hommes.

Ainsi donc toute la journée et jusqu'au coucher du soleil, ils demeurèrent au festin; et leur cœur n'a pas à se plaindre du repas où tous ont leur part, ni de la cithare superbe, que tiennent les mains d'Apollon, ni des Muses, dont les belles voix résonnent en chants alternés (*Iliade*, 1. 601-4).

Les dieux sont réunis à l'occasion d'un banquet. Les Muses chantent pour égayer le festin divin, comme Phémios au milieu des prétendants, dans le palais d'Ulysse. Toutefois quelques différences notables subsistent entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

La poésie homérique présente généralement l'image d'un chanteur qui joue en même temps de son instrument. Or ici, dans l'*Iliade*, les Muses chantent mais ne jouent pas de la musique pour les dieux. C'est Apollon qui tient la cithare. On pourrait en déduire que l'art de la Muse ne recouvre pas la même réalité que celui de l'aède, puisque l'attribut de la déesse, c'est exclusivement le chant.

La décoration du bouclier d'Achille fabriqué par Héphaïstos est remarquable à plus d'un titre (PIGEAUD 1988). Plusieurs facettes de l'art de la musique, du chant et de la danse y sont représentées. Dans le décor multiple qu'il crée (vers 490-495), Héphaïstos représente

¹⁰ Cf. REDFIELD 1984: 98 sq.; SPERDUTI 1950: 210 sqq.; NOTOPOULOS 1938: 403-473. Pour les sources anciennes, Homère. *Iliade*, 17. 534; Hésiode. *Théogonie*, 40 sqq. et 105; *Hymnes Homériques*, 3. 188 sqq.; Pindare. *Pythiques*, 12. 6 sqq.; Pindare. *Frag.* 31 (SNELL ed., Aristide 2, 142 Dind.); Aristophane. *Grenouilles*, 1030-36; Platon. *Protagoras*, 316 d; *République*, 363 c-e, 364 d-e; *Ion* 536 b; Pausanias. 9. 29. 2; Plutarque. *De Cohib. Ira*, 6; Philon. *De Plantatione*, 129.

d'abord une scène de noces et de festins où chant, danse et musique sont unis en une seule orchestration¹¹.

Ailleurs, dans l'*Odyssée*, l'aède des Phéaciens joue dans l'arène tandis que les jeunes hommes dansent (*Odyssée*, 8. 235-384). La musique instrumentale est inséparable du chant de l'aède alors que ce n'est pas le cas chez les Muses. Celles-ci, au moins dans l'*Iliade* –peut-être parce que l'image de l'aède y est assez floue, voire inexistante– possèdent l'art du chant uniquement, aux seules fins de réjouir et d'émouvoir le cœur des dieux.

On peut s'étonner que lors des funérailles d'Achille décrites dans l'*Odyssée* (24. 58-62), les déesses soient présentes en compagnie des Néréides et de Thétis, pour célébrer la mort du Péléide. On constate d'abord que les Muses ne chantent pas seulement à l'occasion des fêtes mais aussi lors des funérailles. La même remarque en appelle une autre : puisque les dieux sont immortels, la cérémonie de deuil leur est inapplicable. On peut croire cette intervention des Muses tout à fait inhabituelle : elle est due au caractère du personnage d'Achille. Au début de l'*Iliade* déjà, l'aède demandait à la Muse de chanter la colère d'Achille. Dans le texte¹² de l'*Odyssée* 24. 58-62, les Muses chantent la mort du héros. Achille est-il considéré comme un dieu? Etant le fils d'une déesse et d'un mortel, il est compréhensible qu'il possède certains attributs qui fassent de lui un demi-dieu. A sa mort, le héros bénéficie presque du même traitement qu'un dieu. Lors de ses funérailles, les déesses marines (les Néréides) viennent revêtir le corps d'Achille d'habits divins. Sous les vêtements divins dont il est couvert par les filles du Vieux de la Mer, Achille est classé dans la race immortelle des dieux que peuvent chanter les Muses.

C'est exclusivement dans les témoignages posthomériques que la fonction d'immortalisation est explicitement attribuée au chant de la Muse (Hésiode. *Théogonie*, 11-21, 43-45, 50; Pindare. *Fr.*, 31 SNELL (Aristide 2, 142 Dind.); Philon. *De Plantatione*, 129). L'immortalisation par la glorification poétique est une fonction de Mnémé ou Mnémosyne, qu'Homère ne mentionne pas (NAGY 1980 : 16)¹³.

¹¹ Ces remarques posent le problème plus large de la distinction de genre entre la musique instrumentale, le chant et la chorégraphie chez Homère. Il existe la combinaison musique+danse; mais nous n'avons d'attestation ni de la combinaison chant+danse ni de l'existence de la musique instrumentale simplement. On émettra l'hypothèse que la poésie et la musique n'ont pas encore atteint leur pleine autonomie l'une par rapport à l'autre (Cf. WEST 1981; CHAILLEY 1979; REINACH 1926).

¹² Texte d'une authenticité fort contestée! Aussi pourrait-on mettre les problèmes posés par le chant 24 au compte d'un interpolateur tardif qui n'aurait rien à voir avec le Maître de l'*Odyssée*. Cependant, pour l'*Iliade* comme pour l'*Odyssée*, nous restons fidèle au principe qui consiste à considérer les deux œuvres dans leur intégralité, telles qu'elles nous ont été transmises.

¹³ Quand Hector dit que son action sera une Mnémosyné (*Iliade*, 8. 181), il veut dire qu'elle sera objet de chant épique ; cf. *Iliade*, 2. 112-113, quand les Muses sont invoquées pour dire "qui fut le premier à mettre le feu sur les neufs achéennes".

La personnification de Mnémosyne apparaît pour la première fois chez Hésiode (*Théogonie*, 98-113). On apportera difficilement une explication suffisante sur le silence d’Homère à propos de la déesse Mémoire, mais on peut voir dans l’évocation de la Muse une mention implicite de Mémoire. En effet, Homère utilise indifféremment le singulier ou le pluriel pour désigner la déesse, alors qu’Hésiode fait explicitement de Mémoire la mère des Muses. Le témoignage d’Hésiode ne veut absolument pas dire que Mnémé est plus vieille que les Muses, ou que la divinité fut introduite tardivement dans la mythologie grecque : les relations entre divinités sont toujours structurées sur le mode familial. Cela impliquerait que dès l’origine, la filiation des Muses aurait été fixée : “La filiation des Muses et de Mnémosyne ne doit pas nous abuser : la mère a pu naître après les filles. Les divinités du chant ont donc eu, à époque ancienne, une relation avec la mémoire, mais cette relation n’est pas explicite dans le mythe généalogique; elle ne peut non plus se situer historiquement” (SIMONDON 1982 : 105). La distinction entre la mère et les filles pourrait advenir par éclatement des attributions d’une même divinité. On peut supposer valablement que chez Homère cette distinction n’était pas encore faite et que, par conséquent, la Muse désignait essentiellement la fonction de mémoire, les Muses, hypostases de la première, la fonction de chant.

Quand elles chantent pour les dieux, les Muses n’instruisent pas, elles n’enseignent pas, elles ne donnent aucune information particulière, elles se contentent de distraire : *terpein*. L’objectif de leur art est d’abord de charmer les cœurs divins par le pouvoir de séduction qui émane de leurs chants, ensuite d’instruire l’aède. Dans ses rapports avec les autres divinités, la Muse n’établit pas une communication de type intellectuel ou intuitif comme avec le poète. La communication entre la Muse et la divinité est faite d’émotion et s’adresse aux facultés affectives qui font rire ou pleurer. Ce pouvoir séducteur de la parole de la Muse opère grâce à la magie de la persuasion¹⁴. Grâce à la force de cette magie, la parole de la Muse peut être chargée d’inventions ou de choses vraies (*Théogonie*, 27-28 ; cf. *Odyssée*, 19. 204), peu importe ; l’essentiel est d’atteindre l’objectif : *terpein*.

En confiant aux Muses la responsabilité de leurs chants, les aèdes leur accordent en même temps le plus profond savoir. Un savoir dont le caractère véridique ne saurait être remis en cause puisqu’il est d’origine divine. Cet aspect a déjà pu être entrevu dans l’identification de la Mémoire aux Muses. Homère invoque l’assistance des Muses (*Iliade*, 2. 484 *sqq.*) parce qu’“(elles savent) tout, nous, nous n’entendons qu’un bruit, nous ne savons rien”. Les Muses

¹⁴ C’est un pouvoir magique qui sera transmis à l’aède. Cf. DETIENNE 1967.

“partout présentes” sont les seules à pouvoir dire au poète le nombre exact des vaisseaux achéens; elles sont les seules à “savoir”.

Au cœur d’un récit de bataille devant les murs d’Ilios, le poète s’interrompt brusquement pour déclarer : “Mais tout dire m’est difficile, je ne suis pas un dieu” (*Iliade*, 12. 176). MICHELE SIMONDON a rappelé la question d’authenticité que ce passage a soulevée depuis Aristarque, avant d’en proposer une solution : “MAZON s’étonne à tort que le poète puisse avouer ici son incapacité à tout dire... Cette incapacité n’est pas seulement due à la difficulté de la performance orale mais à la limitation de la connaissance humaine” (SIMONDON 1982: 108).

Hésiode proclame aussi que les Muses lui ont inspiré des accents divins pour glorifier “ce qui sera et ce qui fut” (*Théogonie*, 30-34). Il répète au vers 38, qu’ “elles disent ce qui est, ce qui sera, ce qui fut”. Les Muses d’Hésiode expriment ainsi un savoir absolu, total, englobant le présent, le futur et le passé. Le poète accède à ce savoir de type essentiellement mantique et religieux par un don de voyance qui chez Hésiode ne se limite pas seulement au présent mais s’étend au futur. Toutefois on ne saurait en dire autant d’Homère chez qui la dimension prophétique du savoir poétique n’apparaît pas. Seuls les devins comme Calchas peuvent jouer ce rôle dans l’*Iliade*.

Conclusion

L’invocation à la Muse couvre les différents aspects de l’énonciation épique tels que nous venons de le constater. Par son caractère multiforme, elle est une reconnaissance de la complexité de la diction et de la création épiques. Dans l’*Iliade* et l’*Odyssée*, l’appel à la Muse n’est plus seulement une convention rituelle à laquelle il faut sacrifier. Cet appel constitue pour l’aède le gage d’une création poétique personnelle et originale. Personnelle en ce que la parole énoncée procède de l’assistance que les déesses protectrices de l’art apportent au poète dans un rapport de communication directe. Originale en ce que l’œuvre produite ne se veut ni reprise ni récitation mais un chant créé grâce aux dons particuliers que les Muses ont accordés à l’homme qu’elles ont élu, le Poète.

Éditions et traductions

BERARD, V. (1924-1934). *L’odyssée. Poésie Homérique*. 3 Vol. Paris : Les Belles Lettres.

MAZON, P. (1972). *Homère. L’iliade*. Paris : Les Belles Lettres.

SNELL, B. et MAEHLER, H. (eds.) (1971-5). *Pindari carmina cum fragmentis*, 2 Vols. Lipzig : Teubner.

WORONOFF, M. (1989). *Homère. L’odyssée*. Paris : Casterman.

Œuvres citées

- BASSETT, S. E. (1938). *The Poetry Of Homer*. Berkeley: University Of California Press.
- CHAILLEY, J. (1979). *La Musique Grecque Antique*. Paris : Les Belles Lettres.
- CHANTRAINE, P. (1968-1980). *Dictionnaire Etymologique De La Langue Grecque*. 2 Vol. Paris : Klincksieck.
- DELEBECQUE, E. (1958). *Télémaque Et La Structure De L'odyssée*. Aix-En-Provence : Ophrys.
- DELEBECQUE, E. (1980). *La Construction De L'odyssée*. Paris : Les Belles Lettres.
- DETIENNE, M. (1967). *Les Maîtres De Vérité En Grèce Ancienne*. Paris: Maspero.
- HARRIOTT, R. (1969). *Poetry And Criticism Before Plato*. London : Methuen & Co.
- HOEKSTRA, A. (1975). "Aèdes Anciens Et Poètes Anciens. Le Témoignage De Quelques Expressions Homériques" en BINGEN, J., CAMBIER, G. ET NACHTERGAEL, G. (eds.), *Le monde grec : pensée, littérature, histoire, documents. Hommages A Claire Préaux*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles; 25-32.
- MINTON, W. W. (1960). "Homer's Invocations Of The Muse: Traditional Patterns". En *Tapa* 91; 292-309.
- MINTON, W. W. (1962). "Invocation And Catalogue In Hesiod And Homer". En *Tapa* 93; 188-212.
- MURRAY, G. (1924). *The Rise Of Greek Epic*. Oxford: Clarendon Press.
- MURRAY, P. (1981). "Poetic Inspiration In Early Greece". En *Journal Of Hellenic Studies* 101; 87-100.
- NAGY, G. (1980). *The Best Of The Achaeans: The Concepts Of The Hero In Archaic Greek Poetry*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- NOTOPOULOS, J. A. (1938). "Mnemosyne In Oral Literature". En *Tapa* 69; 465-473.
- PIGEAUD, J. (1988). "Le Bouclier D'achille (Homère, *Iliade* XVIII, 478-608)". En *R.E.G.* 101; 54-63.
- REDFIELD, J. (1974). "The Proem Of The Iliad: Homer's Art". En *Classical Philology* 79; 95-110.
- REDFIELD, J. (1984). *La Tragédie D'Hector: Nature Et Culture Dans L'iliade*. Paris : Flammarion.
- REINACH, T. (1926). *La Musique Grecque*. Paris : Payot.
- SIMONDON, M. (1982). *Mémoire Et Oubli Dans La Pensée Grecque*. Paris : Les Belles Lettres.
- SPERDUTI, A. (1950). "The Divine Nature Of Poetry In Antiquity". En *T.A.Pha.* 81; 209-240.
- VERNANT, J.-P. (1985). *Mythe Et Pensée Chez Les Grecs*. Paris: Maspero.
- WADE-GERY, H. T. (1952). *The Poet Of The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEST, M. L. (1981). "The Singing Of Homer And The Modes Of Early Greek Music". En *Journal Of Hellenic Studies* 101; 113-129.
- WOODHOUSE, J. (1969). *The Composition Of Homer's Odyssey*. Oxford : Clarendon Press.
- WORONOFF, M. (1992). "La Gloire De L'aède" en WORONOFF, M. (éd.). *L'univers Epique*. Paris : Belles Lettres.

Recibido: 01-04-2011

Evaluado: 12-05-2011

Aceptado: 19-05-2011