Gaia

Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque

22-23 | 2020

Varia

Les paysages sonores des funérailles d'Achille : à propos des Néréides et des Muses dans l'*Odyssée* et dans les *Posthomériques* de Quintus de Smyrne

*The Soundscapes of Achilles' Funerals: About the Nereids and the Muses in the
Odyssey and the PosthomERICA of Quintus of Smyrna*

Vasiliki Kondylaki

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gaia/677>

DOI : 10.4000/gaia.677

ISSN : 2275-4776

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-199-7

ISSN : 1287-3349

Référence électronique

Vasiliki Kondylaki, « Les paysages sonores des funérailles d'Achille : à propos des Néréides et des Muses dans l'*Odyssée* et dans les *Posthomériques* de Quintus de Smyrne », *Gaia* [En ligne], 22-23 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gaia/677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gaia.677>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2021.

Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque

Les paysages sonores des funérailles d'Achille : à propos des Néréides et des Muses dans l'*Odyssée* et dans les *Posthomériques* de Quintus de Smyrne¹

The Soundscapes of Achilles' Funerals: About the Nereids and the Muses in the Odyssey and the PosthomERICA of Quintus of Smyrna

Vasiliki Kondylaki

1. Achille et différentes énonciations du deuil en performance : entre voix humaines et voix divines

- 1 « Mais Achille a poussé une plainte terrible et sa mère auguste l'entend². » Comment le poète-aède de l'*Iliade* pourrait-il rendre l'émotion d'Achille, qui vient d'apprendre la mort de Patrocle, sans faire entendre sa voix endeuillée ? Pour attirer l'attention de son public sur ce moment crucial du récit, il double le jeu d'interactions acoustiques d'un effet de mise en abîme : l'audience qui écoute son chant peut se reconnaître dans Thétis, l'auditrice la plus disposée à être empathique avec Achille³. Si Thétis devient la réceptrice par excellence de la voix endeuillée d'Achille dans l'*Iliade*, l'image est inversée à l'occasion des funérailles de ce dernier dans l'*Odyssée*, lorsque c'est à la déesse maritime de pousser un cri de douleur⁴. Lors de la mise en scène du deuil d'Achille suite à la mort de Patrocle, ainsi que de l'affliction provoquée chez Thétis par la disparition de son fils, l'ouïe est particulièrement concernée.
- 2 Sous cet angle, la représentation du contexte funèbre impliquant Achille offre un cadre pertinent pour l'étude de ce que l'on appelle le *soundscape* (paysage sonore), terme employé par le musicologue Raymond Murray Schafer pour désigner l'environnement

sonore dans lequel l'on vit et agit⁵. J'entends ici par « paysage sonore » le jeu de sonorités, les allitérations et le rythme qui accompagnent la description épique des voix humaines ou divines et toute manifestation sonore qui participe à la construction du cadre dans lequel le deuil est mis en scène. Ce jeu renforce l'impact émotionnel d'un discours sur son auditoire et permet à celui-ci de se transporter dans le cadre de l'histoire, comme dans le paysage d'un tableau que les spectateurs auraient envie de visiter⁶. Par conséquent, dans le cas de l'expression du deuil épique, le « paysage sonore » est intéressant à double titre : il constitue le résultat de sa performance tout en permettant aux auditeurs de mieux ressentir les émotions vécues par les héros endeuillés.

- 3 C'est dans ce sens que la scène des funérailles d'Achille constitue une piste d'analyse intéressante d'un point de vue comparatiste, puisqu'on la trouve dans le chant XXIV de l'*Odyssée* et dans le livre III des *Posthomériques*, épopée datée du III^e siècle après J.-C. Le double statut d'Achille, fils d'un père mortel et d'une mère immortelle, entraîne la construction de « paysages sonores » particuliers qui font se mêler les voix divines aux voix humaines. Dans l'*Odyssée*, on entend par la bouche d'Agamemnon les plaintes des Achéens, des Néréides et des Muses. Dans les *Posthomériques*, Briséis, Thétis et Calliope se succèdent lors des lamentations prononcées en l'honneur du héros. Si l'élément marin, les larmes et les discours antiphoniques constituent des motifs récurrents dans les deux poèmes, le contenu et les stratégies discursives sont distincts. Ces dernières font émerger non seulement la multiplicité mais également la complexité des voix manifestées qui devront s'unir à celle du compositeur-récitant au moment de la performance épique.
- 4 Parmi toutes les voix endeuillées, ce sont celles des Muses qui sont les plus remarquables : bien que le nom *μοῦσα* signifie « la parole rythmée, chantée⁷ », les filles de Mnémosyne ne chantent plus dans le poème de Quintus. Ce changement radical témoigne d'une différente poétique du deuil qui reflète à son tour une conception différente de la consolation ; l'image variée des Muses d'une épopée à l'autre devient d'autant plus intéressante qu'elle donne lieu à des réflexions sur le contexte performatif du genre épique. Dans l'Antiquité tardive où la littérature, bien que porteuse des marqueurs d'oralité, n'est plus soumise aux contraintes de la culture orale archaïque, les auditeurs de l'épopée assistent à une performance qui consiste en une lecture à haute voix, souvent proche de la déclamation. Par ailleurs, cette performance s'éloigne progressivement de la récitation musicale, laquelle visait à mobiliser la conception du passé glorieux dans le présent afin de tisser des liens sociaux entre les auditeurs⁸.

2. Les Néréides aux funérailles d'Achille dans l'*Odyssée* (XXIV, 42-59)

παυσάμεθα πτολέμου, εἰ μὴ Ζεὺς λαίλαπι παῦσεν.
 αὐτὰρ ἔπει σ' ἐπὶ νῆας ἐνείκαμεν ἐκ πολέμοιο,
 κάτθεμεν ἐν λεχέεσσι, καθήραντες χροά καλὸν
 ὕδατι τε λιαρῷ καὶ ἀλείφατι· πολλὰ δέ σ' ἄμφι
 δάκρυα θερμὰ χέον Δαναοὶ κείροντό τε χαίτας.
 μήτηρ δ' ἐξ ἁλὸς ἦλθε σὺν ἀθανάτησ' ἀλίσσιν
 ἄγγελίης Ἀΐουσα· βοῇ δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει
 θεοπεσίη, ὑπὸ δὲ τρόμος ἦλυθε πάντας Ἀχαιοῦς.

[...]

«ἴσχεσθ', Ἀργεῖοι, μὴ φεύγετε, κοῦροι Ἀχαιῶν.
μήτηρ ἔξ ἁλὸς ἦδε σὺν ἀθανάτησ' Ἀλῆϊσιν
ἔρχεται, οὗ παιδὸς τεθνηότος ἀντιόωσα.»
ὥς ἔφαθ', οἱ δ' ἔσχοντο φόβου μεγάθυμοι Ἀχαιοί.
ἀμφὶ δέ σ' ἔστησαν κοῦραι ἁλίοιο γέροντος
οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι, περὶ δ' ἄμβροτα εἶματα ἔσσαν.

- 5 Dans le chant XXIV de l'*Odyssée*, les Néréides entourent Thétis endeuillée à l'occasion des funérailles de son fils Achille. La présence des déesses maritimes dans un contexte funèbre n'est pas surprenante. Comme nous l'avons déjà vu, dans l'*Iliade*, lorsqu'Achille pleure Patrocle, les Néréides accompagnent Thétis qui vient en aide à son fils⁹. Le poète cite en catalogue les noms des Néréides, ce qui, comme Sylvie Perceau le remarque, produit un effet musical qui sert à renforcer le caractère pathétique de la scène : « [...] les noms des Néréides, loin de constituer une nomenclature, reproduisent par le jeu des allitérations, des assonances, des échos (homéotéleutes ou débuts de noms parallèles), le tourbillon d'écume produit par les vagues successives des déesses venues entourer leur sœur afin de partager son affliction¹⁰. » En revanche, dans l'*Odyssée*, on n'entend pas les noms des Néréides. Au moment de leur arrivée, leur rôle est relégué au second plan pour que le poète mette en relief la voix de Thétis.
- 6 Regardons de plus près les vers 42-59 de l'*Odyssée* pour comprendre comment le poète construit un « paysage sonore » qui privilégie la voix de Thétis par rapport aux autres voix endeuillées. Avant l'arrivée de Thétis accompagnée de ses sœurs, le poète évoque la manière dont les Achéens participent aux soins funèbres en l'honneur d'Achille. Rappelons que c'est par les paroles d'Agamemnon, le plus grand concurrent d'Achille, que ce dernier, en même temps que l'auditoire, est informé de cet épisode depuis l'Hadès. Ce choix discursif, comparativement à un récit fait à la troisième personne par le narrateur extra-diégétique, sert à anticiper l'émotion de la scène.
- 7 Un tourbillon pluvieux (λαίλαπι, 42), qui fait cesser le combat autour du corps d'Achille, permet aux Achéens de préparer le mort pour la *prothesis*. Ils le déposent sur un lit (κάτθεμεν ἐν λεχέεσσι, 44), le lavent avec de l'eau chaude (ὔδατί ... λιαρῶ, 45) et l'oignent d'huile (ἀλείφατι, 45). En même temps, ils versent des larmes chaudes (δάκρυα θερμὰ, 46) et se coupent les cheveux (κείροντό τε χαίτας, 46). L'effet sonore du mélange des eaux et des larmes est matérialisé par les homéotéleutes (ὔδατι – ἀλείφατι) et par les allitérations des liquides λ et ρ (ὔδατί τε λιαρῶ καὶ ἀλείφατι· πολλὰ δέ σ' ἀμφὶ | δάκρυα θερμὰ, 45-46). Le poète donne à entendre ce qu'il veut représenter : l'écoulement de l'eau et des larmes en tant qu'hommage rendu au défunt Achille.
- 8 C'est dans ce « paysage sonore » que s'inscrit l'arrivée de Thétis, marquée par le même vers formulaire employé aux vers 47 et 55 : μήτηρ ἔξ ἁλὸς ... σὺν ἀθανάτησ' Ἀλῆϊσιν. Dès le début, le choix du substantif μήτηρ en première position permet de distinguer le rôle fondamental de Thétis en tant que mère endeuillée du rôle secondaire de ses sœurs qui l'accompagnent, rôle rendu par un syntagme prépositionnel en grec : σὺν ἀθανάτησ' Ἀλῆϊσιν. Ainsi, bien que le vers 47 contienne la première mention des déesses maritimes, il faut attendre le vers 59 pour apprendre la manière dont elles participent aux funérailles d'Achille. La préposition ἀμφὶ au vers 58 introduit l'action des Néréides qui se réunissent autour du corps d'Achille pour le revêtir (ἄμβροτα εἶματα ἔσσαν, 59) tout en pleurant (οἴκτρ' ὀλοφυρόμεναι, 59) ; elle fait ainsi écho au

vers 45 où cette même préposition est employée pour signaler la réunion précédente des Achéens autour du corps sans vie d'Achille. Dans les deux cas, la représentation des deux groupes en deuil — l'un humain et masculin, l'autre divin et féminin — suit le même schéma : dans un premier temps, ils s'approchent du mort ; dans un second temps, ils versent des larmes qui précèdent, chaque fois, une gestuelle visant à faire avancer le rituel. D'une part, se couper les cheveux est considéré comme une offrande au mort¹¹ ; d'autre part, habiller le cadavre constitue une partie indissociable du processus de la *prothesis*. De même que dans le cas des Achéens, dans le cas des Néréides, le poète : a) reproduit acoustiquement l'action dramatique par les formules qu'il utilise (les expressions successives κοῦραι ἄλίοιο γέροντος et οὔκτ' ὀλοφύρομεναι, par leurs allitérations en λ et ρ, font se confondre l'eau marine avec les larmes des déesses) ; b) met en scène un paysage qui ne donne à entendre que le son bouillonnant des pleurs des deux groupes en deuil. Ces descriptions donnent à l'auditeur l'impression d'assister plus à l'expression rituelle du deuil des Achéens et des Néréides qu'à une manifestation spontanée et émotionnelle de leurs voix endeuillées.

- 9 En revanche, dans le cas de Thétis, comme nous allons le voir, l'accent est mis sur sa voix et sur l'effet émotionnel que celle-ci entraîne. Il s'agit d'une voix qui occupe une place centrale dans l'épisode, puisqu'elle se manifeste après l'intervention des Achéens et avant l'action des Néréides, deux groupes chargés de se partager la préparation rituelle du cadavre d'Achille. Si la formule collective κοῦραι ἄλίοιο γέροντος au vers 58 passe sous silence le rôle individuel de la mère endeuillée lors de la *prothesis*, les vers 47 à 49 évoquent explicitement la manière dont la déesse agit indépendamment de ses sœurs lors des funérailles d'Achille¹².

3. La βοή de Thétis dans l'*Odyssée* (XXIV, 47-49)

μήτηρ δ' ἐξ ἁλὸς ἦλθε σὺν ἀθανάτησ' ἀλήσιιν
ἀγγελίης αἴουσα βοή δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει
θεσπεσίη, ὑπὸ δὲ τρόμος ἦλυθε πάντας Ἀχαιοῦς.

- 10 Le cri divin de Thétis (βοή ... θεσπεσίη, 48-49) s'élève sur la mer (ἐπὶ πόντον ὀρώρει, 48), entraînant le tremblement, le frisson de peur des Achéens (τρόμος, 49). L'emploi de la forme ὀρώρει, plus-que-parfait du verbe ὀρνυμαι, est significatif. User de la voix médio-passive permet au poète d'insister sur l'effet de l'arrivée de Thétis tant sur les hommes que sur le paysage.
- 11 Le substantif βοή est employé dans la poésie homérique pour désigner, dans un premier temps, le cri masculin et courageux des héros, comme Ménélas et Diomède¹³ ; dans un second temps, il évoque le cri des guerriers dans le contexte de la bataille, notamment lorsqu'ils se livrent combat ou qu'ils périssent¹⁴. Il est aussi utilisé deux fois pour qualifier l'appel au secours du roi des Lestrygons, Antiphatès (*Odyssée*, X, 118), ainsi que le cri du Cyclope Polyphème après qu'Ulysse l'a rendu aveugle (*Odyssée*, IX, 401). Il n'y a que deux occurrences du substantif βοή qui sont attribuées à une figure féminine : dans l'*Iliade*, c'est le cas d'Andromaque, alors que dans l'*Odyssée*, c'est le cas de Thétis¹⁵. Plus concrètement, dans le chant VI de l'*Iliade*, la mort d'Hector est préfigurée. Ce dernier, presque sûr qu'il va perdre sa vie en luttant pour son peuple, ne veut pas entendre le cri d'Andromaque (βοή) quand celle-ci sera traînée en servage (*Iliade*, VI, 465). Dans le chant XXIV de l'*Odyssée*, le cri de Thétis est le résultat direct de la nouvelle de la mort d'Achille (ἀγγελίης αἴουσα, 48). Étant donné que la première

signification du verbe αἶω est « entendre », « percevoir par l'ouïe », il y a ici une forte interaction acoustique : ce que Thétis a entendu l'oblige à pousser un cri de douleur qui aura un impact sur les Achéens. Ce passage de l'*Odyssée* fait évidemment écho à celui de l'*Iliade* où Thétis arrive au secours d'Achille pleurant Patrocle :

ἀγγελίης αἴουσα // βοῇ δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει (<i>Odyssée</i> , XXIV, 48)	Σμερδαλέον δ' ὤμωξεν // ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ (<i>Iliade</i> , XVIII, 35)
DDDDDS – césure trochaïque	DSDDDS – césure trochaïque

- 12 En effet, à propos du vers 35 du chant XVIII de l'*Iliade*, Perceau souligne à juste titre que la place des deux verbes, ὤμωξεν et ἄκουσε, autour de la césure met l'accent sur « l'immédiateté de la réaction de Thétis au cri de son fils¹⁶ ». De la même manière, la juxtaposition du participe αἴουσα et du mot βοῇ, au vers 48 du chant XXIV de l'*Odyssée*, révèle une symétrie rythmique inversée : contrairement au passage de l'*Iliade* où la plainte d'Achille précède la stimulation, chez sa mère, de l'audition, dans l'*Odyssée*, Thétis entend d'abord la nouvelle et pousse ensuite un cri. À nouveau, les deux mots αἴουσα et βοῇ sont placés autour de la césure trochaïque. Par conséquent, dans les deux poèmes, lors de son deuil, la déesse semble disposer d'une perception acoustique très sensible. Si Thétis est si réceptive à la douleur de son fils, c'est parce que le poète vise à impliquer son auditoire dans l'état émotionnel de ses personnages. La mise en scène d'une Thétis qui réagit immédiatement à chaque stimulus lié à la souffrance d'Achille suggère et détermine à la fois la corrélation entre celui qui raconte et celui qui écoute les douleurs des héros épiques, une corrélation nécessaire pour que la performance soit réussie¹⁷.
- 13 Quant à l'effet sonore du cri de Thétis, ce n'est pas un hasard si le seul emploi du mot βοῇ réservé à un sujet féminin, dans l'*Odyssée*, relève d'un contexte funèbre : un cri normalement associé à des hommes ou à des êtres surhumains peut être attribué à Andromaque et à Thétis seulement lors de douleurs extrêmement aiguës¹⁸. Ainsi, on peut supposer que la βοῇ de Thétis était un cri bruyant et lourd, comme le cri des combattants qui font la guerre ou qui tombent sur le champ de bataille.
- 14 Il est intéressant de souligner que l'adjectif θεσπέσιος permet de pousser l'analyse plus loin, puisqu'il a des connotations à la fois positives et négatives. Θεσπέσιος désigne ce qui émane des dieux et qui est, par conséquent, merveilleux, admirable¹⁹. Dans l'*Odyssée*, l'épithète θέσπις, qui a la même racine que θεσπέσιος, qualifie les chants des aèdes Phémios et Démococos²⁰. Comme l'étymologie du mot le montre, la première signification du θεσπέσιος concerne l'effet sonore d'une voix qui est aussi douce qu'une voix divine. Le choix de l'adjectif θεσπέσιος associé au nom βοῇ est d'autant plus intéressant que ce même substantif n'est employé qu'une seule fois dans l'*Iliade* pour désigner le son de la flûte et de la phorminx, laquelle servait à accompagner les chants des aèdes (αὐλοῖ φόρμιγγές τε βοῇν ἔχον, *Iliade*, XVIII, 495)²¹. Toutefois, l'adjectif θεσπέσιος est aussi employé pour mettre en lumière la voix divine et terrifiante des Sirènes (Σειρήνων ... θεσπεσιῶν | φθόγγον, *Odyssée*, XII, 158-159). Par conséquent, loin d'être simplement une émission sonore non articulée, le cri de Thétis semble relever d'une autorité poétique menaçante : il pousse les Achéens à frissonner et à vouloir fuir.

À l'opposé de celle de ses sœurs, la voix de la déesse endeuillée est capable d'exercer un effet émotionnel sur les compagnons d'Achille, effet si puissant qu'il risque — momentanément — de rompre le rituel des funérailles. Il s'agit d'un pouvoir d'ordre acoustique que Thétis partage seulement avec les Muses lors des funérailles d'Achille au chant XXIV de l'*Odyssée*. Toutefois, au contraire de Thétis, les Muses homériques agissent dans le but de faire avancer la cérémonie funèbre.

4. Les Muses aux funérailles d'Achille dans l'*Odyssée* (XXIV, 60-62)

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπλ' ἀλλή
 θρήνεον· ἔνθα κεν οὔ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
 Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

- 15 Trois vers sont consacrés à la participation des Muses aux funérailles d'Achille. Il s'agit d'un passage qui a fait l'objet d'un désaccord dans l'Antiquité à cause de la référence — unique chez Homère — au chœur des neuf Muses. Néanmoins, Aristarque de Samothrace ne considère pas cette référence comme une interpolation²². Il est intéressant de constater qu'à l'évocation du chœur des Muses ne succède aucune liste de leurs noms. Après les avoir dénombrées, le poète précise tout de même qu'elles chantent (θρήνεον, 61) d'une belle voix (ὅπλ' ἀλλή, 60). Or, comme l'explique Vincent Tomasso, l'expression ὅπλ' ἀλλή fait écho au nom de la Muse qui préside à la poésie épique : Calliope est la Muse qui a une belle voix²³. Mais le participe ἀμειβόμεναι suggère que chaque Muse, de sa belle voix, l'une après l'autre, répond par des thrènes²⁴.
- 16 Dans l'*Iliade*, le θρήνος désigne le chant funèbre, rythmé et mélodieux, des chanteurs professionnels qui s'oppose, par son caractère contrôlé, au γόος, employé pour évoquer la lamentation spontanée des proches du défunt²⁵. Dans l'*Odyssée*, ce sont les Muses qui prennent le rôle de ces musiciens et qui poussent par leurs chants les Achéens à pleurer. L'évocation de la Muse au singulier (Μοῦσα λίγεια), sur laquelle se clôt le passage, est significative. C'est une seule voix divine, à la fois perçante et mélodieuse, qui suscite peu à peu (ὑπώρορε) le deuil des mortels²⁶. Comme l'adjectif θεσπεσίη du vers 49, l'adjectif λίγεια du vers 62 évoque une ambiguïté par rapport à l'effet musical de la voix de la Muse. La première signification de l'adjectif λιγὺς est « aigu », « perçant » ; comme il est souvent employé pour désigner le son de la phorminx, en construisant la formule φόρμιγγα λίγειαν, toujours employé en fin de vers²⁷, il revêt le sens de « mélodieux », « harmonieux ». Toutefois, l'adjectif λιγυρός, qui a la même racine que λιγὺς, qualifie le chant des Sirènes²⁸. En effet, si la voix de la Muse provoque la souffrance des Achéens (οὔ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας | Ἀργείων, *Odyssée*, XXIV, 61-62), elle peut aussi, contrairement à la βοή de Thétis, avoir un impact émotionnel capable d'assurer le bon déroulement des funérailles d'Achille. L'écoulement des larmes, en tant qu'hommage au mort (γέρας θανόντων), est une condition *sine qua non* de la cérémonie funèbre.
- 17 Sur la base de ces réflexions, la voix de la Muse odysseenne se charge de créer le cadre nécessaire du rituel dans lequel se rejoignent les dieux et les mortels, faisant le deuil d'Achille pendant dix-sept jours consécutifs (v. 63-64). Si l'on admet que la référence aux neuf Muses est homérique, on peut considérer qu'elle a pour objectif d'offrir d'abord la visualisation d'une pluralité pour que le poète puisse ensuite la ramener à une singularité, à savoir celle de l'effet sonore des thrènes des Muses. Les Muses sont

neuf, mais leur voix endeuillée est unique et homogène. Il importe donc ici de remarquer, avec Suzanne Saïd, que « les Muses, qui président à une poésie orale indissolublement liée à la musique, ne sont d'abord qu'une voix²⁹ ». Pour mieux comprendre la spécificité des Muses homériques, on peut comparer leur situation avec la place qu'elles occupent chez Quintus. Alors que les *Posthomériques* ont fait l'objet d'attention dans le cadre des études comparatives sur la poésie épique grecque, la question du rôle des Muses dans la mise en scène du deuil reste ouverte³⁰. Il ne faut pas s'étonner si la représentation de ces dernières est très différente dans l'épopée tardive de Quintus, dans laquelle les filles de Mnémosyne sont privées de leur principale fonction, à savoir la capacité de chanter.

5. Le deuil en chœur : les Néréides et les Muses dans les *Posthomériques* (3, 582-605)

- 18 Dans le livre III du poème de Quintus, les Néréides apparaissent lorsqu'elles entendent la lamentation élevée à l'intention d'Achille (ἑσάκουσαν ὀρινομένοιο γόοιο, 3, 582)³¹. En effet, à la plainte de Briséis, qui la première pleure Achille, répondent les gémissements des femmes captives et des Achéens (v. 574-575). C'est à ce moment que le poète introduit l'arrivée des deux groupes divins : douze vers sont consacrés à l'arrivée des Néréides (v. 582-594) alors que la première apparition des Muses est évoquée dans trois vers seulement (v. 594-596).
- 19 Dès le début du passage, on comprend que Quintus traite de manière subtile la matière homérique dans le but de la renouveler. Dans l'*Odyssée*, les Néréides ne constituent que le cortège de Thétis. Comme nous l'avons déjà vu, pour la mise en scène de leur arrivée, le poète de l'*Odyssée* se contente d'utiliser un syntagme prépositionnel d'accompagnement (σὺν ἀθανάτησ' ἀλίησιν, XXIV, 47). En revanche, dans les *Posthomériques* toutes les références aux Néréides sont réservées à leur groupe choral et à la représentation de leur douleur collective. Toutes les Néréides souffrent d'une douleur amère (ἀλεγεινόν ... ἄλγος, 3, 584). Leurs voix endeuillées agissent sur le paysage marin par un effet d'écho : a) leurs plaintes pitoyables sont répercutées par l'Hellespont (οἰκτρὸν δ' ἑστονάχησαν, ἐπίαχε δ' Ἑλλήσποντος, 3, 585) ; b) les monstres marins gémissent alentour de manière lamentable (περιστενάχοντο λυγρόν, 3, 591) en accompagnant les Néréides qui sont en proie aux larmes (μυρομένησιν, 3, 592). L'image acoustique est complétée par la comparaison de la voix des déesses avec la voix des grues (3, 590-591). Il s'agit ici d'une réminiscence homérique : l'emploi de l'adverbe κλαγγηδόν, « avec un bruit aigu », fait appel au substantif κλαγγή déjà utilisé dans l'*Iliade* pour désigner le cri de la grue³². Outre le mot κλαγγηδόν, le participe κωκύουσαι au vers 593 met aussi en lumière la tonalité aiguë de la plainte des Néréides qui est entonnée de manière effrayante (ἐκπάγλως, 3, 594)³³.
- 20 Alors que la présentation globale des Néréides fait ressentir à l'auditoire la sonorité de leur douleur, la représentation des Muses est dépourvue de tout élément performatif. Celles-ci sont chargées d'une douleur qualifiée d'inoubliable qui constitue plutôt l'objet d'une possession qu'une émotion à manifester (ἄλγος ἄλαστον ... ἔχουσαι, 3, 595). À leur arrivée, on n'entend ni leurs voix ni un chant funèbre de leur part. Suite à cette première évocation des Muses, Quintus reprend le motif homérique de la peur ressentie par les Achéens ; le rassemblement des déesses (ὄμιλον ... θεάων, 3, 598) en est la cause.

Deux indices suggèrent qu'il est ici question non seulement des Muses — que le poète vient de mentionner — mais également des Néréides : a) dans un premier temps, l'intervention de Zeus, qui cherche à rassurer les Achéens, remplace celle de Nestor dans l'*Odyssée* qui se produit après l'arrivée des Néréides ; b) dans un second temps, le verbe ὑποδδείωσι du vers 598 fait allusion à l'adverbe ἐκπάγλως du vers 594 utilisé pour mettre en évidence l'effrayante plainte des Néréides. Ainsi, il est légitime de considérer que le sujet du verbe στενάχοντο (3, 600) se rapporte aux deux groupes de déesses : toutes à l'unisson (πᾶσαι ὁμῶς, 3, 601) se lamentent autour d'Achille (Ἀχιλλῆος... ἀμφὶ νέκυν, 3, 599-600). À nouveau, le paysage marin participe à la manifestation du deuil : les rives de l'Hellespont répercutent les voix divines (3, 601). Mais, cette fois, à la place du verbe ἐπίαχε employé au vers 585 pour désigner les grands cris des Néréides, on trouve le verbe περίαχον, métriquement équivalent, utilisé non pour évoquer l'intensité des gémissements mais pour mettre l'accent sur leur diffusion dans l'espace. En effet, la forme composée du verbe ἰάχω avec la préposition περί, qui signifie « résonner tout autour », pourrait ici trahir un *climax* sonore : ce n'est pas la voix des Néréides ou des Muses séparément, mais les voix mêlées des deux chœurs divins qui sont reproduites en écho par l'Hellespont, l'environnement naturel où la tombe d'Achille va être dressée.

6. Thétis et Calliope : de la lamentation à la consolation dans les *Posthomériques* (3, 606-655, 662-664)

- 21 Après Briséis, Thétis est la deuxième figure féminine qui prend la parole lors des funérailles d'Achille. Elle ne s'adresse nulle part à son fils ; ses mots de souffrance sont employés en rapport non avec Achille mais avec Zeus, dans l'intention d'implorer ce dernier (στενάχουσα, 3, 612 ; κωκύσω, 3, 628 ; ἄκηχεμένη, 3, 630). Après avoir évoqué les ennemis d'Achille qui peuvent se réjouir de sa mort, la déesse se réfère à Zeus, toujours à la troisième personne, dieu présenté comme le responsable de la mort de son fils et, partant, de ses propres malheurs³⁴. Les formules d'introduction du discours de Thétis renforcent le ton pathétique de sa plainte ; contrairement au poète de l'*Odyssée*, Quintus insiste sur les gestuelles de Thétis qui embrasse son fils (μήτηρ ἀμφιχυθεῖσα, 3, 606), qui lui baise la bouche (κύσε στόμα, 3, 606) tout en versant des larmes (δάκρυ χέουσα, 3, 607). Si Quintus met explicitement en scène le deuil de Thétis en adaptant le motif iliadique de supplication dans le contexte des funérailles, c'est parce qu'il cherche à créer le contexte énonciatif nécessaire pour le discours de Calliope qui suit, tout en faisant preuve d'un esprit novateur³⁵.
- 22 En effet, à la plainte affreuse de Thétis (αἰνὰ γοῶσ', 3, 631) répond Calliope qui commence son discours en s'adressant directement à la mère endeuillée (Ἴσχεο κωκυτοῖο, θεὰ θέτι, 3, 633). Sur le niveau de performance, cette apostrophe à la deuxième personne invite les auditeurs à partager le point de vue du narrateur intradiégétique et guide ainsi leurs réactions émotionnelles³⁶. Par ailleurs, en termes poétiques, le discours de la Muse rapporté au style direct corrélativement à l'apostrophe à la deuxième personne, crée un énoncé unique dans le genre épique ; la Muse n'est plus invoquée pour garantir les modalités de la création épique ou pour chanter dans le contexte funèbre. En revanche, elle se manifeste comme un personnage

épique, susceptible de s'adresser directement à un autre personnage épique dans le but d'apporter une consolation verbale. Quintus inverse ici le procédé poétique de l'apostrophe aux Muses attesté dans la poésie homérique. Plutôt que de se tourner lui-même vers la Muse, il fait d'elle un personnage épique en mettant en scène son discours rapporté au style direct³⁷.

23 Regardons de plus près le passage :

ὥς ἔφατ' αἰνὰ γοῶσ' ἀλήθ' ἑτίς ἡ δὲ οἱ αὐτὴ (3, 631)

Καλλιόπη φάτο μῦθον ἀρηρεμένη φρεσὶ θυμόν·

« Ἴσχεο κωκυτοῖο, θεὰ θέτι, μηδ' ἀλύουσα

[...]»

ἄλλ' ἔτλην μέγα πένθος, ἐπεὶ θεὸν οὕτι ἔοικεν (3, 642)

πένθεσι λευγαλέοισι καὶ ἄλγεϊ θυμὸν ἀχεύειν.

τῷ σε καὶ ἀχνυμένην μεθέτω γόος υἱέος ἔσθλοῦ·

καὶ γάρ οἱ κλέος αἰὲν ἐπιχθονίοισιν ᾠδοῖ

καὶ μένος αἰέσουσιν ἐμῇ τ' ἰότητι καὶ ἄλλων

Πιερίδων· σὺ δὲ μὴ τι κελαινῶ πένθει θυμὸν

δάμνασο θηλυτέρησιν ἴσον γόωσα γυναιξίν. (3, 648)

[...]»

ὥς φάτο Καλλιόπη πινυτὰ φρεσὶ μητιόωσα. (3, 655)

[...]»

ἦστο σὺν ἀθανάτης Νηρηΐσιν· ἀμφὶ δὲ Μοῦσαι (3, 662)

ἀχνυμένην ἀνὰ θυμὸν ἀμοιβὰδ' ἄλλοθεν ἄλλη

πολλὰ παρηγορέεσκον, ὅπως λελάθοιτο γόοιο. (3, 664)

24 Calliope s'éloigne de l'ensemble des Muses pour prononcer un discours (μῦθον, 3, 632)

qui contredit l'image précédente de ses sœurs, en ce qu'il est plus proche d'une consolation que d'une lamentation. Effectivement, aucun mot de souffrance n'est employé ni dans la formule qui introduit le discours de Calliope ni dans les mots prononcés par la déesse. La phrase qui évoque le deuil de son fils, Orphée, en est la seule exception (μέγα πένθος, 3, 642). Le verbe qui accompagne cette expression (ἔτλην, 3, 642) jette quelque lumière sur la fonction de la mention de la mort d'Orphée : le fait que la Muse ait supporté son immense chagrin sert d'*exemplum* pour Thétis, qui est invitée à cesser de sangloter (Ἴσχεο κωκυτοῖο, 3, 633). Orphée, « le père des chants » selon Pindare³⁸, domine par sa création artistique (μολπῇσιν, 3, 638) l'espace dans ses trois dimensions : la terre, la mer et l'air (3, 638-641). L'adjectif λιγύς, qui évoque la voix de la Muse à la fois aiguë et mélodieuse dans l'*Odyssée*, est employé dans les *Posthomériques* pour désigner le son du vent (λιγέων ανέμων, 3, 640) attiré par les chants d'Orphée.

25 Quelques vers plus loin, Calliope souligne la fonction sociale de la poésie qui revêt un rôle bénéfique. Les aèdes (ᾠδοῖ, 3, 645) sont chargés de chanter (αἰέσουσιν, 3, 645) la gloire (κλέος, 3, 645) et la vaillance (μένος, 3, 646) du combattant, dans ce cas-là, celles d'Achille. Il s'agit ici d'une idée tout à fait homérique : la sauvegarde de ces deux caractéristiques dans la mémoire des vivants constitue la compensation de la poésie face à la mort. Toutefois, il est clair que Calliope prend ses distances par rapport à la performance musicale des Muses ; celles-ci se contentent d'assurer la composition du chant qui se constitue grâce à la volonté divine (ἐμῇ ἰότητι καὶ ἄλλων Πιερίδων, 3, 646-647). Bien qu'elles rappellent la mission des chanteurs, les Muses posthomériques, elles, ne chantent pas.

26 Outre le fait que les dieux eux-mêmes ont perdu leurs enfants, comme dans le cas de Calliope ou celui de Zeus, deux arguments sont cités qui sont des lieux communs de la

littérature de consolation³⁹, un genre privilégié où se font entendre la rhétorique et la philosophie : a) l'excès dans la douleur, s'il sied à une mortelle, ne convient pas à une déesse (3, 642-643 et 3, 648) ; b) le pouvoir du destin est universel (3, 649-651). Ces réflexions s'accordent avec les principes du stoïcisme, l'un des courants philosophiques dominants à l'époque impériale, selon lequel les passions sont considérées comme maladies de l'âme⁴⁰. Ces choix poétiques visent à souligner le fait que Thétis n'est pas seule dans sa peine et mettent en scène une consolation « stoïcienne »⁴¹. Il n'est donc pas surprenant que l'on n'apprenne aucune caractéristique relative à la qualité de la voix de Calliope tout au long de son discours. L'accent est mis sur les arguments au service de la consolation de Thétis. Même les formules d'introduction et de clôture du discours de Calliope mettent en lumière des facultés mentales propres à un réconfort philosophique : elle parle d'un esprit ferme (ἀρηγεμένη φρεσὶ, 3, 632) et ses mots révèlent sa sagesse (πινυτὰ φρεσὶ, 3, 655) puisqu'ils sont le résultat prudent d'une réflexion intellectuelle (μητιόωσα, 3, 655).

- 27 On comprend donc que les paroles de la Calliope de Quintus s'avèrent ambiguës. Dans un premier temps, la Muse posthomérique n'oublie pas sa principale fonction épique qui réside dans le fait de garantir la composition des chants des aèdes. Dans un second temps, en évoluant sous l'influence du stoïcisme, elle construit un discours argumentatif qui privilégie l'affrontement de la douleur par le biais de la raison par rapport à la manifestation émotionnelle lors de la gestion du deuil.

7. De l'*Odyssée* aux *Posthomériques* : enjeux poétiques et performatifs

- 28 Est-ce que la Muse des *Posthomériques*, oscillant entre poésie et philosophie, est condamnée, par définition, à échouer dans sa mission consolatrice ? Il convient de remarquer qu'après l'intervention de Calliope, la représentation de ses sœurs est différente. Ces dernières ne ressentent plus une douleur inoubliable (ἄλγος ἄλαστον ... ἔχουσαι, 3, 595). En revanche, elles consolent Thétis (παρηγορέεσκον, 3, 664) afin que celle-ci oublie sa plainte (λελάθοιτο γόοιο, 3, 664). L'adverbe ἀμοιβαδὶς des *Posthomériques* (3, 663), qui signifie « alternativement », fait écho au participe ἀμειβόμεναι de l'*Odyssée* (XXIV, 60). Alors que dans l'épopée homérique, les Muses, l'une après l'autre, entonnent des thrènes, dans le poème de Quintus, elles se succèdent pour consoler leur sœur. Il est intéressant de constater que ce n'est qu'après l'intervention de Poséidon, promettant à Thétis le repos d'Achille sur une île divine, que le poète met en scène une marque de soulagement dans son deuil (τῆς δ' ἐν φρεσὶ θυμὸς | βαῖδ' ἀνέπνευσε<ν>, 3, 782-783). La Thétis posthomérique semble être plus touchée par l'idée d'une récompense dans l'au-delà pour son fils que par la perspective de sa célébration terrestre.
- 29 Pour mieux comprendre les différentes conceptions de la consolation chez Homère et chez Quintus, il convient de s'attarder sur la fréquence d'usage des deux termes principalement employés pour désigner le deuil épique, θρήνος et γόος. Étant donné l'emploi limité du terme θρήνος chez Homère, réservé aux deux principaux guerriers de la tradition héroïque, Hector et Achille, et ce même terme étant attesté dans la littérature de l'Antiquité tardive, son absence totale chez Quintus est frappante, en particulier à l'occasion des funérailles d'Achille⁴². En revanche, le terme γόος, qui

désigne la plainte plutôt improvisée des proches du défunt, est fortement employé dans les *Posthomériques*⁴³, notamment dans le but de mettre l'accent sur la nécessité qu'elle prenne fin. Si la formule des *Posthomériques* λελάθοιτο γόοιο (3, 664), qui n'apparaît pas chez Homère, établit un rapport causal entre le soulagement de la tristesse et la privation de la mémoire à propos du deuil qui est fait d'Achille, la même idée est développée à l'occasion des funérailles d'Ajax, dans le cinquième livre du poème (5, 607-609) :

Ἀλλὰ γόου λήσασθε ἀεικέος, οὔνεκ' ἄμεινον
ἔρδειν ὅσσα βροτοῖσιν ἐπὶ φθιμένοισιν ἔοικε,
πυρκαϊῇν καὶ σῆμα, καὶ ὅστέα ταρχύσασθαι.

- 30 Nestor invite les Achéens à renoncer à leur lamentation, qualifiée d'indigne (γόου λήσασθε ἀεικέος, 5, 607) et à s'occuper de la mise au tombeau qui constitue un hommage pour le mort (ἔοικε ... ταρχύσασθαι, 5, 608-609). Nous constatons donc que le poète des *Posthomériques*, sans négliger l'importance des rites funéraires en général, relègue au second plan cet aspect du rituel qui met en scène l'émotion des personnes endeuillées.
- 31 Revenons à la dernière image des Muses dans le cadre des funérailles d'Achille. L'emploi de l'imparfait itératif παρηγορέεσκον (3, 664) qui se forme avec le suffixe -σκ-, montre que la consolation est un processus constant, autrement dit, qu'elle se déploie dans le temps. Mais le temps s'avère être à la fois un « facteur d'oubli » et « une condition de la mémoire »⁴⁴. Chargées de soulager la peine de Thétis, les Muses posthomériques mettent en œuvre le premier aspect du temps ; leurs paroles reflètent la sonorité d'une consolation discursive et répétitive. Leur insistance sur la nécessité de donner un terme aux plaintes revêt une signification particulière dans la mesure où tantôt elle légitime, tantôt elle préfigure les prises de parole des personnages de Quintus dans le contexte funèbre⁴⁵. Il convient donc de penser que ces Muses sont esquissées sur la base de l'éthopée, une pratique courante dans les *progymnasmata*, les exercices préparatoires de rhétorique, partie indissociable de l'éducation impériale⁴⁶.
- 32 Une telle représentation des Muses trahit l'influence de l'enseignement scolaire dans l'œuvre de Quintus. Elle laisse aussi supposer que le spectacle de déclamation pourrait fonctionner en tant qu'éventuel contexte performatif de cette même œuvre⁴⁷. En termes métagoétiques, cela signifie que si les Muses posthomériques n'ont plus recours au chant pour faire oublier les peines, comme le font les Muses de la *Théogonie*⁴⁸, ou si elles ne participent plus aux thrènes, comme le font les Muses de l'*Odyssée*, c'est parce que les conditions et les enjeux performatifs de l'épopée archaïque et de l'épopée tardive diffèrent sensiblement : la performance rhétorique succède et se substitue à la performance musicale. Dans l'Antiquité tardive, la performance des exploits héroïques ne se base plus sur la mobilisation de la mémoire de l'aède-rhapsode, qui chante ou récite des vers, ni sur celle des auditeurs, qui construisent leur identité sociale en se réclamant d'ancêtres exemplaires, comme cela arrivait, notamment avant la mise par écrit des poèmes homériques⁴⁹. En revanche, la performance épique durant l'ère impériale, qui consiste en une lecture à haute voix dans un contexte privé ou public, contexte souvent compétitif⁵⁰, cherche à employer et à exploiter la matière épique à des fins rhétoriques. Cette dernière devient une référence fondamentale au sein d'une culture écrite et érudite, aussi bien pour le poète-auteur que pour l'auditeur-lecteur. C'est donc dans une perspective de lien intertextuel et de différenciation

socioculturelle que nous devons comprendre et étudier les enjeux performatifs de l'épopée tardive⁵¹.

- 33 Contrairement aux Muses des *Posthomériques*, les Muses de l'*Odyssée* ne peuvent que reconnaître le second aspect du temps, celui de la « condition de la mémoire », pour reprendre ici l'expression de Catherine Collobert⁵². Ainsi, elles sont là pour prononcer, d'une voix mélodieuse et perçante, des chants rituels qui vont assurer la sauvegarde de l'histoire d'Achille dans la mémoire des vivants. Si le contenu de ces thrènes n'est pas révélé à l'auditeur de l'*Odyssée*, c'est parce que la consolation chez Homère réside dans la constitution du chant épique lui-même. Les chants funèbres que les Muses entonnent en l'honneur d'Achille reflètent le but ultime de la performance de l'épopée homérique, une épopée issue d'une longue tradition orale : affronter la mort par la création de la mémoire que le chant établit, une mémoire partagée entre l'aède et le public.
- 34 De l'épopée archaïque à l'épopée tardive, on entend résonner les accents des voix divines lors des funérailles d'Achille. La βοή de Thétis chez Homère se fait aussi entendre chez Quintus pour devenir une lamentation explicite, prononcée à la première personne. Par conséquent, les voix des Muses se manifestent par des hexamètres dactyliques qui produisent un effet musical distinct ; la mélodie du θρήνος de l'*Odyssée* cède sa place, dans les *Posthomériques*, à l'harmonie du μῦθος rapporté au style direct, d'un discours bien articulé et réfléchi.

θρήνεον // ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας (<i>Odyssée</i> , XXIV, 61)	πολλὰ παρηγορέεσκον, // ὅπως λελάθοιτο γόοιο (<i>Posthomériques</i> , 3, 664).
SDDSDS – césure trihémimère	DDDDDS – césure trochaïque

BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTI Gianfranco, « Greek Poetry », dans S. F. Johnson (éd.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 361-404.
- ALEXIOU Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002 (1974).
- ALLEN Thomas W. (éd.), *Homeri Ilias*, Oxford, Clarendon Press, 1931.
- ARNOULD Dominique, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- BAKKER Egbert J., « Discourse and Performance: Involvement, Visualization and “Presence” in Homeric Poetry », *Classical Antiquity*, 12 (1), 1993, p. 1-29.
- BÄR Silvio & BAUMBACH Manuel (éd.), *Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, Berlin/New York, De Gruyter, 2007.

- BASSETT Samuel E., « On Homer, ω 62 », *The Classical Journal*, 20 (3), 1924, p. 172-173.
- BLOCK Elisabeth, « The Narrator Speaks. Apostrophe in Homer and Vergil », *Transactions of the American Philological Association*, 112, 1982, p. 7-22.
- BOUVIER David, *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 2002.
- BOUVIER David, « Penthésilée ou l'absence de la Muse au début des *Posthomériques* de Quintus de Smyrne », dans A. Kolde, A. Lukinovich & A.-L. Rey (éd.), *Koruphaioi andri. Mélanges offerts à André Hurst*, Genève, Droz, 2005, p. 41-52.
- CARVOUNIS Catherina, *Transformations of Epic. Reading Quintus of Smyrna, Posthomérica XIV*, thèse de doctorat, Université d'Oxford, 2005.
- COLLOBERT Catherine, *Parier sur le temps. La quête héroïque d'immortalité dans l'épopée homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- DELG = CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1970.
- DETENNE Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Éditions Maspero, 1967.
- EMERIT Sibylle, PERROT Sylvain & VINCENT Alexandre (éd.), *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives* (Actes de la journée d'étude tenue à l'École française de Rome le 7 janvier 2013), RAPH 40, IFAO, Le Caire, 2015.
- GRAND-CLEMENT Adeline, « Le paysage sonore des sanctuaires grecs. Délos et Delphes dans l'Hymne homérique à Apollon », *Pallas*, 98, 2015, p. 115-130.
- GREEN Melanie C. & BROCK Timothy C., « The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives », *Journal of Personality and Social Psychology*, 79 (5), 2000, p. 701-721.
- GREENSMITH Emma, *Homer in the Perfect Tense. The Posthomérica of Quintus Smyrnaeus and the Poetics of Impersonation*, PhD Thesis, University of Cambridge, 2018. Disponible en ligne sur <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/273555>>.
- HÅLAND Evy Johanne, « Fêtes et rites des morts en Grèce », *Revue des études sud-est européennes (RESEE)*, XLIX (1-4), 2011, p. 281-296.
- HOLST-WARHAFT Gail, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Londres, Routledge, 1992.
- KASSEL Rudolf, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsolationsliteratur*, Munich, C. H. Beck, 1958.
- MACIVER Calum A., *Reading Quintus Reading Homer. Intertextual Engagement in Quintus Smyrnaeus' Posthomérica*, PhD Thesis, University of Edinburgh, 2009.
- MAZON Paul, *Homère. Iliade. Tome III, Chants XIII-XVIII*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
- MÜHLL Peter von der (éd.), *Homeri Odyssea*, Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1962.
- PERCEAU Sylvie, *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2002.
- PERCEAU Sylvie, « Visualisation, oralisation, dramatisation : la poétique des listes de noms dans l'épopée homérique », *Gaia. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 18, 2015, p. 117-132.
- PERCEAU Sylvie, « Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ? », *Cahiers de littérature orale*, 81, 2017, p. 89-111. Disponible en ligne sur <<https://journals.openedition.org/clo/3177>>.

- POWER Michael O'Neill, *Transportation and Homeric Epic*, PhD Thesis, The Australian National University, 2006.
- PUCCI Pietro, « The Language of the Muses », dans *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Lanham/Boulder/New York/Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 31-48.
- RUSSO Joseph, FERNANDEZ-GALLIANO Manuel & HEUBECK Alfred, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. 3, books XVII–XXIV, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- SAID Suzanne, « La Muse dans la poésie épique d'Homère à Nonnos », dans M.-D. Legrand & L. Picciola (éd.), *Propos sur les muses et la laideur. Figurations et défigurations de la beauté (d'Homère aux écrivains des Lumières)*, revue *Littérales*, 28, 2001, p. 11-34.
- SCHAFER R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.
- SCOURFIELD David J. H., « Towards a Genre of Consolation », dans H. Baltussen (éd.) *Greek and Roman Consolations. Eight Studies of a Tradition and Its Afterlife*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2013, p. 1-36.
- SEMENZATO Camille, *À l'écoute des Muses. La question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2017.
- TOMASSO Vincent, « Cast in Later Grecian Mould: Quintus of Smyrna's Reception of Homer in the PostHomerica », PhD Thesis, University of Stanford, 2010.
- TSAGALIS Christos, *Epic Grief. Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2004.
- VERNANT Jean-Pierre, « Aspects mythiques de la mémoire en Grèce », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1, 1959, p. 1-29.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Éditions Maspero, 1965.
- VIAN Francis (éd.), *Quintus de Smyrne. La Suite d'Homère*, vol. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- WHITBY Mary & ROBERTS Michael, « Epic Poetry », dans S. McGill & E. J. Watts (éd.), *A Companion to Late Antique Literature*, New York, Wiley Blackwell, 2018, p. 221-240.
- WYATT Jr. William F., « Homer in Performance: Iliad I. 348-427 », *The Classical Journal*, 83 (4), 1988, p. 289-297.

NOTES

1. Une première version de cet article a été présentée dans le cadre du colloque international CorHali *Soundscapes of the Ancient World*. Ce colloque a eu lieu en 2017 au Center for Hellenic Studies (Université d'Harvard) à Nauplie (15-17 juin). Je remercie vivement les organisateurs David Elmer et Naomi Weiss pour l'inspiration donnée à cet article. Je tiens aussi à remercier Maria Vamvouri Ruffy d'avoir lu et commenté une des premières versions de cet article ainsi que David Bouvier et l'évaluateur anonyme pour leurs remarques fructueuses.
2. *Iliade*, XVIII, 35 : σμερδαλέον δ' ὤμωξεν ἄκουσε δὲ πόντια μήτηρ. Traduction de Mazon (1938). Pour le texte grec de l'*Iliade*, j'ai utilisé l'édition d'Allen (1931).
3. Sur ce procédé fréquemment employé dans la poésie homérique qui vise à anticiper les réactions émotionnelles du public, voir Wyatt Jr. (1988, 290) : « Frequently enough he [Homer] creates an audience within the poem which can either: a) reflect the real audience's feelings, actual or

desired; or b) enable the real audience better to appreciate the action. » De manière générale, sur les procédés discursifs révélateurs du rapport du poète à son auditoire, voir Perceau (2017, 102) : « Le poète de l'*Iliade* met donc en scène par divers procédés discursifs la situation de communication de sa performance en manifestant son interaction avec l'auditoire auquel il communique son point de vue personnel ou son émotion individuelle, exactement dans la même langue que les personnages qu'il met en scène. »

4. *Odyssée*, XXIV, 48 : ἄγγελίης αἴουσαβοῇ δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει. Pour le texte grec de l'*Odyssée*, j'utilise l'édition de Mühl (1962).

5. Pour une définition de la notion de « paysage sonore », voir Schafer (1977). Sur la notion de « paysage sonore » en tant qu'objet d'étude et outil méthodologique en sciences de l'Antiquité dans une perspective interdisciplinaire, voir Emerit, Perrot & Vincent (2015). Sur un usage de la notion de « paysage sonore » dans le but d'explorer les relations entre hommes et dieux en Grèce archaïque, voir Grand-Clément (2015).

6. Je me rapporte ici à la notion de « transport narratif », utilisée pour évoquer un des éventuels effets d'un récit sur l'auditeur, à savoir le fait d'être complètement immergé dans le monde d'une histoire. Pour cette notion, voir Green & Brock (2000, 701) : « *Transportation was proposed as a mechanism whereby narratives can affect beliefs. Defined as absorption into a story, transportation entails imagery, affect, and attentional focus.* » Sur l'utilisation de la théorie de « transportation narrative » dans le but de comprendre les réponses de l'auditoire dans l'*Odyssée* ainsi que les réponses d'un public contemporain à l'écoute de ce poème antique, voir Power (2006).

7. Perceau (2017, 93).

8. Voir Agosti (2012, 377) : « *In Late Antiquity, reading aloud and performing were actually the common ways of enjoying literature. [...] Also declamations (ἐπιδείξεις) of school exercises could occasionally be performed publicly [...].* » Sur les enjeux performatifs du genre épique dans l'Antiquité tardive, voir aussi Whitby & Roberts (2018).

9. Voir *supra*, p. 1 ; voir aussi *Iliade*, XVIII, 37 et suiv.

10. Perceau (2015, 127).

11. Achille fait le même geste aux funérailles de Patrocle : voir *Iliade*, XXIII, 141. Sur cette pratique courante des proches du défunt en Grèce ancienne, voir Håland (2011, 286-287).

12. S'il est légitime d'entendre l'expression κοῦραι ἄλίοιο γέροντος, sujet du participe ὀλοφνύμεναι aux vers 58-59, comme une mention implicite de la participation de Thétis aux plaintes des Néréides, on en déduit qu'un tel procédé discursif permet au poète de mettre plus l'accent sur l'action de Thétis évoquée aux vers 47-49.

13. Voir : *Iliade*, II, 408, 563 ; *Odyssée*, XV, 92, 97 et XVII, 120. Toutes ces attestations contiennent la formule βοῆν ἀγαθός pour évoquer les héros qui sont capables de pousser un cri de guerre et par extension un cri retentissant.

14. Pour évoquer le cri des guerriers dans le contexte de la bataille, le poète de l'*Iliade* utilise souvent la construction ἄσβεστος δὲ βοῆ ou βοῆ δ' ἄσβεστος (voir *Iliade*, XI, 50, 500, 530 ; XIII, 169, 540 ; XVI, 267). Les moments de guerre se dramatisent dans la sonorité renforcée par l'adjectif ἄσβεστος qui signifie « impossible d'éteindre », « inextinguible », un adjectif employé chez Homère pour désigner aussi le rire et le feu (voir *Iliade*, I, 599 ; XVI, 123).

15. Voir *Iliade*, VI, 465 : πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἔλκηθμοιο πυθέσθαι ; et *Odyssée*, XXIV, 48 : ἄγγελίης αἴουσαβοῇ δ' ἐπὶ πόντον ὀρώρει.

16. Perceau (2015, 125).

17. L'immédiateté avec laquelle Thétis réagit aux souffrances d'Achille constitue un motif récurrent chez Homère. À ce propos, voir *Iliade*, I, 357 où le poète utilise un formulaire varié (τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ) de celui-ci employé au XVIII, 35 (ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ). Sur le lien entre la performance du rhapsode et les réactions émotionnelles du public, voir Platon, *Ion*,

535e, 6. Dans ce dialogue, Platon se rapporte au fait que le rhapsode est invité à jouer l'histoire qu'il récitait afin de toucher son public, car, sinon, il perdrait son salaire.

18. Voir *Odyssée*, IX, 401 où le substantif βοῦν est utilisé pour évoquer le cri du Cyclope Polyphème qui a demandé l'aide de ses compagnons après avoir été aveuglé par Ulysse.

19. DELG : s. v. θεσπέσιος. Θεσπέσιος est dérivé de *θεσ-σπ-ετος composé de θεσ- « dieu » et de l'adjectif verbal *σπετός, donc « énoncé, inspiré par un dieu ». L'adjectif s'emploie pour qualifier non seulement des sons articulés, tels que les chants divins (*Iliade*, II, 600), mais également des sons inarticulés, tels que les bruits des branches d'arbres (*Iliade*, XVI, 769) ou des vents violents (*Iliade*, XIII, 797 ; XXIII, 213).

20. *Odyssée*, I, 328 ; VIII, 498.

21. Notons ici que l'adjectif θεσπέσιος accompagne une seule fois le substantif βοῦν chez Homère (*Odyssée*, XXIV, 48).

22. Voir Russo *et al.* (1992, 366).

23. Voir la thèse de doctorat de Tomasso (2010, 58, note 87).

24. Sur les difficultés interprétatives de ce passage, notamment sur l'emploi successif du pluriel et du singulier du nom Μοῦσα ainsi que sur l'emploi du participe ἀμειβόμενοι, voir Bassett (1924, 172-173) et Russo *et al.* (1992, 366-367). Pour une lecture générale du passage où les Muses entonnent des thrènes, voir Semenzato (2017, 34-36). Sur la conception archaïque des Muses et leurs rapports avec le poète, voir Pucci (1988, 31-48).

25. Sur ce sujet, voir Alexiou (2002, 11-14) et Tsagalis (2004, 6-8, 21). Dans l'*Iliade*, le γόος est notamment prononcé par une femme ; on compte seulement quatre γόοι masculins : voir Tsagalis (2004, 51). Sur la lamentation des femmes dans la littérature grecque antique et moderne ainsi que dans la tradition orale grecque rurale, voir Holst-Warhaft (1992).

26. J'entends ici le ὑπώρορε comme un verbe transitif. Sur la possibilité contraire et sur la *lectio* ἑπώρορε, voir Semenzato (2017, 35-36).

27. *Odyssée*, VIII, 67, 105, 254, 261, 537 ; XXII, 332 ; XXIII, 133.

28. *Odyssée*, XII, 44 : λιγυρῇ θέλγουσιν αἰοιδῇ ; *ibid.*, 183 : λιγυρῇ δ' ἔντυνον αἰοιδῇν.

29. Said (2001, 15).

30. Pour des études comparatives sur la réception d'Homère chez Quintus, voir Bär & Baumbach (2007), Carvounis (2005) [thèse de doctorat], Greensmith (2018) [thèse de doctorat], Tomasso (2010) [thèse de doctorat]. Sur l'absence de la Muse au début des *Posthomériques*, voir Bouvier (2005, 51). Sur l'invocation à la Muse dans le livre XII des *Posthomériques*, voir Tomasso (2010, 68-83).

31. Le texte grec est tiré de l'édition de Vian (1963).

32. *Iliade*, III, 3 : ἥϋτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό.

33. Le verbe κωκύω fait émerger la tonalité aiguë de la plainte, parce qu'il est employé chez Homère pour désigner exclusivement la plainte féminine. Sur ce sujet, voir Arnould (1990, 151). En revanche, dans les *Posthomériques* ce même verbe est employé tant pour les hommes, soit au niveau individuel, soit au niveau collectif, que pour les femmes. On compte cinq occurrences du verbe réservées aux hommes : *Posthomériques*, 3, 460, 484, 505 ; 5, 507 et 13, 93. Les douze autres concernent des femmes : *ibid.*, 3, 593, 628, 683, 779 ; 7, 287 ; 10, 309, 364, 385, 413 ; 12, 498 ; 13, 108 ; 14, 290.

34. Cette accusation portée à Zeus peut s'expliquer par son rôle important dans l'union de Thétis à Pélée. Bien qu'amoureux de Thétis, Zeus a décidé de la donner en mariage à un mortel dans le but d'assurer son pouvoir : selon la prédiction de Thémis, attribuée aussi à Prométhée, elle mettrait au monde un fils plus fort que son père. Sur cette version du mythe, voir Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 906-909, et Lucien, *Dialogue des dieux*, Prométhée et Jupiter. Ainsi, tant dans l'*Iliade* que dans les *Posthomériques*, Thétis souligne que son union à Pélée s'est faite contre son gré. Voir *Iliade*, XVIII, 432-435 et *Posthomériques*, 3, 613.

35. Plutôt que le chant XXIV de l'*Odyssée*, c'est l'image iliadique de Thétis, inextricablement liée à l'acte de supplication qui constitue le modèle de Quintus pour la représentation de la déesse maritime dans cet épisode (voir *Iliade*, I, 500 et suiv.).

36. Voir Block (1982, 9) : « *Apostrophe, overtly verbalizing emotion toward either a real or imagined object, thus asks the audience to respond, ideally, as the narrator responds to the situations or evaluations that he introduces.* » Sur le processus d'identification que l'apostrophe entraîne, voir Perceau (2002, 172).

37. Notons que l'invocation de la Muse se fait dans le douzième livre quand Quintus demande aux déesses de la mémoire de lui dire les noms des guerriers qui sont entrés dans le cheval de Troie (*Posthomériques*, 12, 306-307). Sur l'absence de la Muse au début des *Posthomériques*, voir Bouvier (2005).

38. Pindare, *Pythiques*, IV, 176-177 : ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ | ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

39. La « littérature » de la consolation prend ses origines dans la sophistique du v^e siècle avant J.-C. Des oraisons funèbres (discours de Périclès), des traités philosophiques (*Tusculanes*, Cicéron), des œuvres sous forme épistolaire (Crantor, Plutarque, Sénèque) visent à donner une réponse non seulement à l'expérience de la mort et du deuil, mais également à d'autres maux (exile, maladie etc.), en créant ce qu'on appelle en grec λόγος παραμυθητικός. Sur le genre de la consolation, voir Kassel (1958) et Scourfield (2013).

40. Cicéron, *Tusculanes*, 3, 7.

41. Voir l'édition de Vian (1963, livres I-IV, 93).

42. Voir, à titre indicatif, les attestations du terme θρῆνος chez Philostrate d'Athènes et Ménandre le Rhéteur, deux auteurs très proches de l'époque de Quintus. En ce qui concerne le premier, parmi les vingt-huit occurrences du terme θρῆνος et des mots qui en proviennent dans son œuvre, deux attestations sont liées aux thrènes des Muses suite à la mort d'Achille ; voir *Vie d'Apollonius de Tyane*, 4, 16, 51-52 : Μουσῶν δὲ θρῆνοι καὶ Νηρηίδων, et les *Héroïques*, 51, 7, 4 : ὡς ἀποθανόντα Ἀχιλλέα Μοῦσαι μὲν ᾤδαῖς ἐθρήνησαν. Quant à Ménandre le Rhéteur, dans son traité intitulé *Sur les discours épидictiques*, on trouve vingt-six occurrences soit du verbe θρηνῶ soit du nom θρῆνος. Même si la différence sémantique entre les deux termes tend à s'atténuer dans la littérature postérieure aux épopées homériques (Alexiou, 2002, 11), Quintus en tant que successeur d'Homère ne saurait ignorer leurs nuances significatives dans le contexte des funérailles d'Achille, surtout si l'on songe que les auteurs — antérieurs ou postérieurs à Quintus — qui font mention des Muses pleurant Achille emploient le verbe θρηνῶ ou le nom θρῆνος. Outre Philostrate d'Athènes et Ménandre le Rhéteur, voir Euripide, *Rhésos*, 976-977 : θρήνοις δ' ἀδελφαὶ πρῶτα μὲν σ' ὑμνήσομεν, ἔπειτ' Ἀχιλλέα θέτιδος ἐν πένθει ποτέ ; voir aussi le résumé de l'*Ethiopide*, poème perdu du cycle épique, que Proclus donne dans la *Chrétomathie*, 198-199 : καὶ θέτις ἀφικομένη σὺν Μούσαις καὶ ταῖς ἀδελφαῖς θρηνεῖ τὸν παῖδα.

43. On compte vingt-deux occurrences du terme γόος dans les *Posthomériques* et trente attestations des différents types (inclus les participes) du verbe γοᾶω.

44. Collobert (2011, 89).

45. Le discours de Calliope à l'occasion des funérailles d'Achille légitime l'intervention précédente de Nestor qui rappelle la nécessité de reporter les lamentations au lendemain et de s'occuper de la toilette de la dépouille d'Achille (3, 520-524). En même temps, il préfigure l'intervention prochaine de Nestor à l'occasion des funérailles d'Ajax qui va dans le même sens ; voir *supra*, § 29 et v. 5, 607-609.

46. Voir Greensmith (2018, 33) : « *Ethopoeia is thus a technique whose success insists on the insertion of new material within the lines of what pre-exists—imagining, and then actually creating, what an ancestral or mythological figure would have said. Nowhere is this process more discernible than in the*

progymnasmata exercises which comprised the final phase of imperial education and provided transferable techniques and material for declamatory performance. » Voir aussi *ibid.*, p. 47-48.

47. Voir Vian (1963, xxxv) et Greensmith (2018, 47-48).

48. Si, dans la *Théogonie*, la mission des Muses consiste à faire oublier les malheurs et à calmer les soucis des hommes, ce n'est que par des chants que cet oubli est apporté : les exploits guerriers et les histoires des dieux sont l'objet du chant de l'aède qui vise à soulager l'homme accablé par une douleur récente. Voir *Théogonie*, 96-103. Il y a donc une différence fondamentale entre les Muses de la *Théogonie* et les Muses des *Posthomériques* qui adressent des consolations verbales.

49. Même après la mise par écrit des poèmes homériques, au VI^e siècle, les rhapsodes ont continué à mémoriser les versions écrites qui circulaient. Par ailleurs, « la mise par écrit n'implique pas la fixation définitive du poème » (Bouvier, 2002, 451, note 78). Sur le concept archaïque de mémoire, voir Vernant (1959) et (1965, 109-136) ainsi que Detienne (1967). Sur le rôle de la mémoire dans la performance épique, tel qu'il est manifesté par des marqueurs discursifs dans la poésie homérique, voir Bakker (1993, 17-19 et *passim*).

50. Carvounis (2005).

51. Quintus puise dans un répertoire épique (poésie homérique, cycle épique et résumés en prose, poésie d'Apollonios de Rhodes) accessible au moment où il écrivait son poème. S'il sait comment tirer profit de cette matière dans le but de se prévaloir de la qualité exemplaire de ses modèles, il sait également inviter ses auditeurs à se présenter comme des auditeurs érudits de cette même tradition épique. Voir aussi Vian (1963, VII-XLIII).

52. Voir *supra*, note 44.

RÉSUMÉS

Dans l'*Odyssée* ainsi que dans les *Posthomériques*, les Néréides et les Muses entourent Thétis à l'occasion des funérailles de son fils Achille. Malgré les motifs récurrents, la représentation des deux groupes de déesses fait émerger différents paysages sonores de cette scène funèbre. Les variations de régime énonciatif et de contenu témoignent des deux conceptions distinctes de l'épopée. L'objectif de cet article est, dans un premier temps, d'examiner le vocabulaire des deux épopées dans le but de faire ressortir les nuances de la musicalité de la scène des funérailles d'Achille. Dans un second temps, il a pour but de montrer que les hexamètres dactyliques, les images et surtout les stratégies discursives des deux œuvres mettent en lumière une poétique du deuil différente : la consolation par le rituel chez Homère cède sa place chez Quintus à une consolation par la parole, ce qui produit un effet musical distinct. Cette différence suscite des réflexions sur les relations entre la forme de l'épopée, sa fonction, son public et les modalités de sa réception.

In the *Odyssey* as well as in the *Posthomérica*, the Nereids and the Muses surround Thetis on the occasion of the funeral of his son Achilles. Despite the recurring motifs, the representation of the two groups of goddesses brings about the construction of different soundscapes of this funeral scene. The variations of enunciative regime and of content provide evidence for two distinct conceptions of the epic. The purpose of this paper is to examine, first, the vocabulary of the two epics in order to highlight the nuances of the musicality of the scene of Achilles' funeral. In addition, the objective is to show that the dactylic hexameters, the images and especially the discursive strategies of the two poems draw attention to a different poetics of grief: the

consolation by the ritual in Homer cedes its place in Quintus of Smyrna to a consolation by the speech, which produces a different musical effect. This difference gives rise to reflections on the relationships between the form of the epic, its function, its audience and the modalities of its reception.

INDEX

Mots-clés : Odyssée, Posthomériques, deuil, Néréides, Muses

Keywords : Odyssey, Posthomerica, grief, Nereids, Muses

AUTEUR

VASILIKI KONDYLAKI

Université de Lausanne

vasiliki.kondylaki@unil.ch