Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 1 | 2008

Traditions et temporalités des images

Métaphores et images comme agents poétiques. Espace et temps dans la poésie grecque rituelle

Calame Claude

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/682>

DOI : 10.4000/imagesrevues.682

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Calame Claude, « Métaphores et images comme agents poétiques. Espace et temps dans la poésie grecque rituelle », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, document 6, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/682> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.682>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Métaphores et images comme agents poétiques. Espace et temps dans la poésie grecque rituelle

Calame Claude

- ¹ De Parménide à Empédocle en passant par Simonide, Pindare ou Bacchylide, innombrables sont les poètes grecs de l'époque pré-classique à s'inviter sur le char des Muses ou sur celui de déesses parentes. L'invitation s'inscrit dans la poétique hellène de l'inspiration musicale. Elle se fonde sur une métaphore que l'on trouve par exemple dans la poésie védique. Par la procédure métaphorique, la composition et l'exécution chantées

sont assimilées à l'engagement dans une course de chars. C'est ainsi que Parménide parvient avec l'aide des filles de Soleil à la porte de Nuit et de Jour où l'attend Justice la divine ; c'est ainsi que la Muse invoquée par Empédocle conduit pour le poète le char docile qui provient du royaume de Piété¹. Mais la métaphore fondée sur une image verbale dynamique telle celle du char n'est pas l'apanage des sages pré-platoniciens recourant à la diction épique ; elle est aussi largement active chez plusieurs poètes méliques, en particulier dans les chants qui célèbrent la victoire d'un jeune athlète aux jeux panhelléniques, à Delphes ou à Olympie, mais aussi à Némée ou sur l'Isthme de Corinthe.

1. Images poétiques et efficacité de chants rituels

Auguste rejeton d'Alphée, rameau de Syracuse la glorieuse, Ortygie, demeure d'Artémis, soeur de Délos, l'hymne mélodieux part de toi pour faire l'éloge des chevaux rapides comme la tempête en rendant grâce à Zeus Etnéen. Le char de

Chromios ainsi que Némée incitent à atteler (*zeûxai*, v. 7) le chant d'éloge (*egk ó mion mélos*) pour chanter les exploits porteurs de victoire².

- 2 Tel est le prélude de la première *Néméenne* de Pindare. Le poème est consacré à l'éloge chanté de la victoire du riche Sicilien Chromios à la course des chars aux Jeux de Némée, dominés eux aussi par Zeus. Comme c'est souvent le cas dans le genre mélique de l'épinicie, l'évocation de la victoire athlétique induit la mention du chant de louange destiné à la fixer de manière rituelle dans la mémoire de la cité. Avec la subtilité poétique dont Pindare a le secret, la mise en discours de la métaphore de l'attelage par l'usage du verbe correspondant (*zeûxai*, « atteler ») fait correspondre au char (*háрма*) entretenu par le vainqueur aux jeux le chant qui en célèbre l'exploit. Le chant est donc assimilé au char qui, en retour, confère au poème son mouvement : belle métaphore de poétique dynamique.
- 3 On sait que dans la poétique grecque de l'époque pré-classique, ne serait-ce que par jeu étymologisant interposé, la composition et l'architecture du poème sont souvent comparés à la construction et à la structure d'un char. *Hárma* renvoie non seulement à la racine *ar-* qui signifie l'agencement, mais ce terme réfère aussi à un terme tel que *harmonía*, impliquant ainsi l'impression esthétique suscitée par une composition musicale harmonieuse³. Renvoyant à l'harmonie d'un agencement artisanal, le jeu de mots sur le terme *háрма* est peut-être actualisé dans la seconde strophe de l'ode de Pindare ; celle-ci est tout entière construite sur la métaphore filée du chemin. Le locuteur dit se présenter en chantant à la porte de son hôte avant de comparer son art (poétique) à un accès vers des chemins rectilignes. Dans une allusion probable aux circonstances d'énonciation du poème, la maison qui l'accueille a organisé (*kekósm e tai*) un banquet bien ordonné (*harmódion deîpnon*, v. 21).
- 4 Quoi qu'il en soit, une lecture sensible aux indices énonciatifs révèle rapidement dans ce prélude d'épinicie, et contre toute attente, l'absence de toute intervention du *je* du locuteur-narrateur. Tout se passe comme si c'était « l'hymne à la douce parole » (*haduep è s húmnos*, v. 4-5) lui-même qui chantait l'adresse initiale à Aréthusa, la source de Syracuse. Ce chant est par ailleurs animé du mouvement (*hormâtai*, v. 5) qui l'entraîne et le fait circuler à partir de « la soeur de Délos » qu'est l'îlot d'Ortygie. Dans ce mouvement imagé, qui induit le rapprochement du *mélos* d'éloge avec le char du vainqueur, le poème est devenu entièrement autonome : autonome vis-à-vis de son créateur aussi bien qu'à l'égard de ses exécutants !
- 5 Or il s'avère que dans cette métamorphose poétique par image et métaphore interposées, le chant poétique devenu attelage de course acquiert une dimension spatiale aussi bien que temporelle fondamentales :
- 6 - Du point de vue de l'espace, le mouvement dont le chant est désormais animé permet de passer du lieu de la victoire (Némée dans le Péloponnèse) au lieu de sa célébration chantée (Syracuse en Sicile).
- 7 - Du point de vue du temps, l'élan de la course qui désormais entraîne l'hymne d'éloge fait pratiquement coïncider, dans le mouvement de la performance du poème, le moment de la prestation athlétique dans le Péloponnèse et sa célébration rituelle dans la cité du vainqueur. Le jeu de la métaphore poétique s'appuie donc sur l'objet en déplacement (qui symbolise la prestation au concours athlétique) pour en conférer le mouvement au chant, à la prestation poétique et musicale ; avec cet effet spatio-temporel de transférer l'image propre à la victoire aux jeux sur le *hic et nunc* de la performance rituelle du chant. Cette mise en mouvement du chant par l'image est

fondamentale dans des poèmes qui, par de nombreuses interventions auto-référentielles, se présentent comme des actes de chant : des *speech-acts* qui, par référence énonciative à l'activité musicale qui est celle des exécutants du poème, deviennent des *song-acts*. Dans la mesure où leur exécution est en général insérée dans une célébration rituelle pour l'un des dieux tutélaires de la cité, ces actes de chants sont aussi des *cult-acts*, des actes de culte⁴. En ce qui concerne l'épinicie, ils ont pour effet religieux et politique d'enrichir et d'entretenir non seulement la mémoire de la famille aristocratique de celui qui s'est illustré aux jeux panhelléniques, mais aussi la mémoire collective de la communauté civique à laquelle il appartient ; ceci à travers de puissantes images verbales, déployées et rendues efficaces par le chant rituel.

2. Le poème-attelage dans le temps : la « performance » du chant

- 8 Dans une autre épinicie également destinée à un vainqueur sicilien à la course de char remportée non pas aux jeux de Némée, mais aux jeux olympiques (en 472 ou en 468 av. J.-C.), « Pindare » compare la composition de son poème à l'édification d'un palais. Après avoir fait un premier éloge du vainqueur en établissant une première relation entre Olympie, le lieu de la prestation athlétique, et Syracuse, la cité du vainqueur, après avoir pris à témoin les Muses « à la voix de miel » pour sa louange de la valeur du noble Hagésias, le poète n'hésite pas à associer à son propre poème le quadriges de mules qui a obtenu la victoire olympique.
- 9 Ainsi, dans la deuxième triade de cette sixième *Olympique*, celui qui dit *je*, le locuteur s'adresse directement au cocher du quadriges, un certain Phintis ; le cocher est le représentant à Olympie d'Hagésias, l'aristocrate de Syracuse qui a financé l'entraînement de l'attelage vainqueur. Le poète demande au jeune homme d'atteler ses mules et de les conduire avec son char « en ouvrant largement devant elles les portes de l'hymne » (v. 27). Par métaphore interposée, le chant présent devient le moyen d'un déplacement dont l'expression poétique fait de plus un large recours à la métaphore du chemin (*kéleuthos*, v. 23 ; *hodós*, v. 25). Mais loin de nous emmener d'Olympie vers Syracuse où le mouvement énonciatif du poème nous a d'abord situés, loin de nous transporter du lieu de la victoire à la course vers l'endroit probable de sa célébration et de l'exécution du poème (comme pourrait le laisser entendre la *Néméenne* 1 examinée en guise de prélude), l'attelage-chant nous conduit auprès de l'Eurotas, en Laconie, dans le bourg de Pitane qui est l'un des quartiers de Sparte. Ce déplacement géographique inattendu s'accompagne d'un mouvement temporel non moins étonnant : de l'« aujourd'hui » (*sámeron*, v. 28) qui correspond au temps de l'énonciation du chant vers le passé indéterminé, vers le temps narratif et divin durant lequel le dieu Poséidon s'est uni à la jeune Pitane, la nymphe éponyme du bourg de Sparte !⁵
- 10 De cette union divine et secrète - poursuit le récit poétique - naquit Évadné qui fut éduquée en Arcadie, non loin de l'Alphée avant d'être à son tour séduite par le jeune Apollon. De ces secondes amours d'un dieu avec une jeune mortelle est issu Iamos. Né lui aussi auprès de l'Alphée et du côté de l'Arcadie, le héros est à l'origine d'une famille de devins, les Iamides ; mais il s'avère être également l'ancêtre paternel d'Hagésias de Syracuse, le sponsor de l'attelage qui a remporté la victoire aux jeux olympiques et qui est chanté dans l'épinicie. On apprend en effet que le jeune enfant, abandonné, fut nourri, au milieu des fleurs, du miel dispensé par deux serpents. Associée par le miel à

la douceur de la séduction poétique, la voix de Iamos sera transformée, par la volonté de son grand-père Poséidon et surtout par l'intervention de son père Apollon, le maître de l'oracle de Delphes, en une voix de devin ; le jeune héros est alors destiné à transmettre à ses descendants, les Iamides, ce don d'une divination inspirée, portée par une voix de miel. C'est ensuite Apollon lui-même qui installe Iamos à Olympie ; inspiré par le dieu de Delphes, le jeune héros fonde sur les rives de l'Alphée l'oracle qui anticipe, auprès de l'autel de Zeus, la fondation par Héraclès des jeux olympiques eux-mêmes.

- 11 Assimilé à l'attelage du vainqueur syracusain, le chant présent accomplit de cette manière un parcours géographique circulaire. En mettant entre parenthèses un début syracusain, l'itinéraire dessiné par la métaphore du char nous conduit en effet du lieu de la prestation athlétique auprès de l'Alphée vers la Laconie et Sparte pour nous ramener, à travers la Pisatis et les frontières de l'Arcadie, à Olympie. Cet itinéraire géographique se double d'un parcours temporel qui nous reconduit au temps de l'énonciation dont le poème était parti après une longue incursion généalogique dans le passé divin et héroïque de la famille des Iamides ainsi que dans le temps originel d'un double acte fondateur : l'établissement de l'oracle d'Olympie géré par les descendants de Iamos, puis la fondation des jeux eux-mêmes au temps d'Héraclès.
- 12 « Nous allons conduire le char sur le chemin pur par lequel je veux rejoindre la famille d'Hagésias » : au début de ce parcours temporel qui se referme sur lui-même, l'alternance des formes auto-référentielles du singulier et du pluriel (*básomen*, au pluriel, mais *hík o mai* au singulier au même vers 24) indique que ce déplacement à la fois spatial et temporel est assumé, par l'intermédiaire de l'image de l'attelage, par une instance d'énonciation correspondant à une situation de communication pour le moins complexe ; le *je/nous* du locuteur semble en effet inclure aussi bien le vainqueur (le cocher de l'attelage vainqueur à Olympie et entretenu par Hagésias de Syracuse) que le poète (Pindare de Thèbes, le cocher du chant) et le probable groupe choral qui exécutait la composition pindarique. Dans ce travail d'historiographie poétique, d'ordre géographique et généalogique, le déplacement du poète avec le cocher d'Hagésias, sur l'attelage devenu poème, vers Pitané à Sparte jusqu'à Olympie en passant par les bords de l'Alphée et l'Arcadie ne peut être que métaphorique. Il est de l'ordre de la poésie, sinon de la fiction poétique.
- 13 Le parcours métaphorique concerne donc autant le poète que son poème ; ceci à d'autant plus forte raison que, vers la fin de l'ode, le locuteur ne s'adresse plus au jeune cocher du puissant Hagésias de Syracuse, mais, en écho, à un certain Ainéas, dont la localisation est loin d'être assurée tant le style de ces vers est synthétique. « Messenger véridique », « baguette messagère des Muses à la belle chevelure », « doux cratère des chants sonores » (v. 90-91), le jeune homme n'est autre que le représentant du poète. C'est à lui qu'est confiée la tâche d'inviter « maintenant » (*nûn*, v. 87) ses compagnons (*hetaîroi*) à chanter la déesse, Héra Parthénia, qui est honorée à Stymphale, en Arcadie. Dans la tentative de traduction en termes institutionnels qu'ont proposée les commentateurs antiques de ce passage poétique difficile, cela signifie qu'il revient à ce jeune maître du chœur d'entraîner les choreutes pour porter, sur le mode choral, la voix du poète, maintenant, dans un moment qui coïncide avec l'exécution de l'épinicie, et dans un lieu qu'on a voulu identifier avec l'arcadienne Stymphale⁶.
- 14 Or, dans les vers précédant immédiatement cet appel au jeune maître du groupe choral, le locuteur et poète dit son intention de boire l'eau aimable de la source Métopé : « je

vais m'abreuver » (*piómai*, v. 86), dans une forme du futur « performatif » qui fait également coïncider le moment de l'inspiration poétique globalement avec la performance de l'épinicie⁷. Dans un nouveau parcours géographico-généalogique, Métopé s'avère porter le nom d'une nymphe de Stymphale, en Arcadie, dont la mère n'est autre que Thébé ; et Thébé est elle-même la nymphe éponyme de Thèbes qui, en Béotie, coïncide avec la patrie du poète ! Du lieu encore vague de l'énonciation, nous sommes donc passés énonciativement non plus au site de la prestation athlétique et de ses fondateurs, mais à une région voisine du lieu d'origine de la famille des Iamides et par conséquent de la famille d'Hagésias, dans une probable allusion à son ascendance maternelle ; puis de l'Arcadie des Iamides on est renvoyé à l'endroit non plus de l'exécution, mais de la composition du poème, par Pindare de Thèbes. C'est en effet grâce à l'inspiration trouvée auprès de la source Métopé, « la mère de ma mère » (v. 84), que le locuteur-*je* est désormais capable, dans une autre métaphore fréquente dans la poésie mélique, de « tresser un chant ouvrage » (*plékon*, v. 86-87)⁸.

- 15 À la faveur de ce second retour partiellement implicite aux lieux et au temps de la « mise en discours » et de l'exécution du poème, grâce au nouvel itinéraire géographique et généalogique proposé par le locuteur, on assiste à une subtile explicitation figurée et poétique d'un jeu énonciatif fréquent dans la poésie mélique, en particulier dans les *Épinicies* de Pindare et de Bacchylide. Polyphonique, ce jeu de la « délégation chorale » permet à la voix du poète-compositeur d'être relayée par la voix du groupe choral des exécutantes ou des exécutants du poème. Ce n'est donc point un hasard si les commentateurs antiques attribuent au jeune Aineas le titre de *chorodidaskalos* ; ce maître du chœur sert d'intermédiaire entre la voix inspirée du locuteur-*je* et la voix chorale des jeunes chanteurs qui assume l'exécution du poème ; sur le plan extra-discursif, il sert d'intermédiaire entre le poète compositeur du poème (à Thèbes) et le groupe choral des exécutants qui le chantent dans une danse rituelle (probablement à Syracuse). Cette remarquable polyphonie énonciative rend par bien des aspects vaine la dispute autour de la nature du « *je* lyrique » dans les épinicies de Pindare : ni uniquement « monodique », ni entièrement choral, le *je/nous* du locuteur est essentiellement polyphonique⁹.
- 16 Dès lors, du point de vue spatial et temporel, le passage de la métaphore à la réalité de la performance du poème de Pindare est assurée, au terme du poème, par le recours à l'image non plus de l'attelage, mais du *kômos* (v. 98) : image du cortège processional, d'un usage fréquent chez Pindare¹⁰. Dans les derniers vers de la sixième *Olympique*, l'ode en performance devient le chant processional célébrant le vainqueur syracusain Hagésias. En effet le tyran de Syracuse, Hiéron, est prié de l'accueillir, venant de l'endroit où le poème l'avait laissé : à Stymphale. Accueil rituel probablement à l'occasion d'une fête culturelle (*heorté*, v. 95) organisée en l'honneur de Déméter et de sa fille Perséphone ; on se rappellera que la mère et la fille sont deux des divinités tutélaires de la cité et que la famille d'Hiéron en exerçait probablement le sacerdoce. Par et dans le chant processional, le *kômos* nous reconduit donc de l'Arcadie et plus spécifiquement de Stymphale, non loin de la patrie des Iamides, ainsi que de Thèbes, la patrie du poète, vers le lieu et le temps de l'exécution du poème qui ne peut être dès lors que Syracuse. En effet autant l'évocation finale de l'hospitalité poétique demandée au tyran de Syracuse qu'une première allusion dès le début du poème au « maître syracusain du *kômos* » (v. 18) confirme par le biais d'une structure en anneau que la

performance de l'épinicie composée par Pindare est accueillie par cette brillante cité de Sicile¹¹.

- 17 *Oíkothēn oíkade* (v.99), « de la maison vers la maison » : ce mouvement spatial final d'une patrie vers une autre patrie semble confirmer la double appartenance des membres de la famille d'Hagésias : descendants des Iamides originaires de l'Arcadie (puis établis à Olympie), mais aussi citoyens de Syracuse. Quoi qu'il en soit, il est consacré par l'invocation adressée au dieu Poséidon au terme de l'épinicie. Par la métaphore du navire et de ses deux ancres, le dieu de la mer devient le garant aussi bien de la double origine d'Hagésias l'Arcadien et le Syracusain que du parcours du poème en performance : de Thèbes et de Stymphale vers Syracuse. Ce n'est donc nullement un hasard si le poème se clôt avec la demande adressée à l'époux d'Amphitrite de faire fleurir « mes hymnes » (v. 105) : retour final à l'instance d'énonciation !
- 18 Présenté comme un charroi purement métaphorique quand il s'agit de retracer, avec le concours figuré du cocher et de son propre attelage, l'ascendance géographique et généalogique arcadienne et olympienne de la famille du vainqueur, le chant se réalise en son terme dans son identité chorale et processionnelle par l'image du *kômos* ; exécuté à Syracuse, ce poème choral remonte généalogiquement à Thèbes, la patrie de Pindare. Ainsi, la double image de l'attelage et de la procession focalise la composition de Pindare le Thébain sur le *hic et unc* de sa performance : non plus à Olympie, le lieu de la victoire athlétique et de la pratique oraculaire des Iamides, non plus à Stymphale, le lieu des ascendants maternels d'Hagésias (et peut-être le lieu d'origine d'Ainéas ?), non plus à Thèbes, le lieu de résidence de Pindare et de la composition du poème, mais à Syracuse à l'occasion d'une célébration culturelle. Si le parcours géographique et généalogique donné à l'attelage verbal reste poétique et métaphorique, celui imagé de la procession rituelle devient réalité, après le détour généalogique par Thébé et Thèbes en Béotie, dans la correspondance du temps et du lieu de sa réalisation narrative et discursive avec l'« ici » et le « maintenant » de l'exécution du poème.

3. Le poème-navire dans l'espace : la diffusion du travail poétique

Je ne suis pas sculpteur, je ne m'emploie pas à produire des statues qui se dressent immobiles sur leur base. Mais que ce soit sur un cargo ou sur une barque, va, doux chant (*aoidá*), quitte Égine pour annoncer (*diaggéloisa*) partout que le robuste Pythéas, le fils de Lampon, a remporté aux jeux néméens la couronne du pancrace.

- 19 En prenant pour destinataire le chant lui-même, l'adresse inaugurale de la cinquième *Néméenne* contribue de nouveau à objectiver l'ode en train de se faire en substituant à la figure du char celle du navire de transport. S'appuyant sur une métaphore poétique aussi fréquente que celle du charroi, la substitution s'impose ici dans la mesure où la cité à laquelle appartiennent le vainqueur adolescent Pythéas, son père Lampon et son oncle maternel, l'athlète Euthyménès, se trouve sur la fameuse île d'Égine, face à Athènes¹². La relation métaphorique n'est donc plus établie par l'image de l'attelage avec le lieu de la victoire, mais par l'intermédiaire de la figure du navire avec la cité du vainqueur. En contraste avec l'immobilité de statues qui dans d'autres poèmes de Pindare et de Bacchylide sont mises au service de la comparaison avec le poème conçu comme produit artisanal, le chant est donc transporté sur une barque métaphorique¹³; par ce déplacement imagé, le poème est susceptible de conférer une large diffusion à la

gloire du très jeune athlète vainqueur à Némée au concours du pancrace, au travail de son entraîneur athénien et aux exploits athlétiques de sa famille. Le mouvement figuré par des moyens métaphoriques ne porte plus sur la question de l'exécution rituelle et chorale, dans la lointaine patrie du vainqueur, d'un poème composé à Thèbes de Béotie par le seul Pindare ; mais le dynamisme impulsé au poème par l'intermédiaire de l'image du navire voguant sur la mer est focalisé sur la proclamation et la communication des hauts-faits d'une famille d'athlètes dont un ultime représentant est mentionné en conclusion au poème. Le grand-père maternel du jeune Pythéas, du nom de Thémistios, s'était déjà illustré au pugilat et au pancrace par des victoires remportées aux jeux d'Épidaure. La proclamation et la diffusion de ces exploits d'athlète sont assurées dans le poème même de Pindare par la métaphore complémentaire de la voile :

Mais si tu viens pour chanter Thémistios, que ton zèle n'aie plus de crainte ; donne de la voix ; déploie ta voile sur la vergue de la hune ; proclame que, comme pugiliste et au pancrace, il a accompli à Épidaure un double exploit victorieux (trad. Aimé Puech)

- 20 Dans un tel contexte, tout porte à croire que l'ode en question fut exécutée à Égine même, à l'occasion d'une célébration associée au mois dédié à Apollon ; c'est en effet durant ce mois qu'avaient précisément lieu les jeux de l'île¹⁴. Ici encore l'image du navire développée en métaphore filée nous renvoie non seulement au temps, mais aussi au lieu de l'exécution du poème !
- 21 Au centre de la deuxième *Pythique*, « Pindare » s'adresse longuement à Hiéron, le tyran de Syracuse dont le quadriga a remporté la victoire aux jeux de Delphes, en 474 ou en 470. Tout en prétendant éviter le danger de l'insulte poétique dans le style d'Archiloque, la louange se focalise sur une opulence et une sagesse exceptionnelles, et l'éloge poétique de ces qualités est offert au tyran désormais vieillissant comme on offre un hymne à un dieu ; le tyran est en effet invité à s'en réjouir (*khaîre*, v. 67), par la même formule que celle qui clôt volontiers les *Hymnes homériques* dans un jeu de *do ut des*, ou plutôt de *canto ut des*¹⁵. Dans un geste de deixis verbale qui désigne le chant mélétique présent (*tóde mélos*, v. 68), le poème est soumis un envoi (*pémpetai*) ; à cette occasion, il est objectivé pour être comparé à une marchandise de Phénicie. Cette métamorphose du poème-objet en un produit commercial expédié par-delà les mers est préparée par une intervention préalable du poète. Le locuteur dit en effet son intention de « s'embarquer » (*anabásomai*, v. 62), tout en célébrant la valeur d'Hiéron sur une proue parée de fleurs ! La forme du « futur performatif » assumée par cette expression verbale renforce la valeur métaphorique d'une action motrice qui renvoie finalement à l'initiative du chant. Puis, de même que dans la sixième *Olympique*, le poème-marchandise est lui-même animé du mouvement de la performance ; son destinataire est en effet prié de prêter attention à « l'air de Castor » que l'on voit s'approcher (à son tour !) au son de la lyre à sept cordes¹⁶.
- 22 Insérée par « Pindare » dans le contexte de la poétique de l'éloge et du reproche, expédiée comme une marchandise sur un cargo phénicien, animée du mouvement musical indiqué par l'air et le pas de danse de Castor, l'épinicie voyage ; elle devient ainsi l'enjeu d'une relation d'hospitalité renouvelée dans la réciprocité. Assuré par différentes métaphores maritimes, le déplacement réel de l'ode est indiqué dès le début du poème : d'emblée, le locuteur- je assume lui-même la traversée de Thèbes vers Syracuse pour annoncer le triomphe d'Hiéron ; il le fait par un geste de deixis poétique linguistiquement identique à celui qui aussi marque le centre de la composition (*tóde*

mélos, v. 3 et v. 68)¹⁷. Au poète-messager de Thèbes correspond d'emblée le poème-message. Embarqué sur un navire, l'ode est maintenant chantée dans la cité de Syracuse, qui est invoquée dès le premier vers du poème. Dans le cas de la deuxième *Pythique*, l'image de la marchandise évoquée dans son transport maritime assure aussi bien le dynamisme de la performance du poème que la coïncidence poétique entre lieu de la composition et lieu de l'exécution du chant. Impliquerait-elle dès lors le déplacement effectif de Pindare, avec son poème, vers Syracuse ? On peut se le demander à propos d'une métaphore qui réaliserait ainsi sa dimension pragmatique dans l'exécution du chant d'éloge en présence même de son poète.

4. Pour conclure : inspiration divine et poétique artisanale

- 23 En guise de conclusion, on peut encore évoquer la sixième *Néméenne* avec la métaphore filée du chemin et de la charge transportée qui traverse toute la troisième triade de cette épinicie, également de Pindare. Dans l'unité rythmique et métrique qui précède, la métaphore du cheminement associée au charroi pour désigner notamment l'invention poétique est annoncée par celle du vent qui gonfle les voiles : voix poétique transportée dans les airs marins avant d'être acheminée sur un char. Cet alizé renvoie aussi à l'inspiration poétique puisqu'il revient à la Muse d'orienter ce vent favorable, chargé de gloire et de paroles versifiées (*oûron epéon eukleâ*, v. 28). Ce long cheminement métaphorique est à vrai dire précédé d'une première comparaison dans laquelle le poète assimile à une flèche l'éloge des nombreuses victoires athlétiques remportées par différents représentants de la famille d'Alcidas d'Égine, le jeune lutteur vainqueur grâce à son maître Méléstias aux jeux néméens, probablement en 465 ; décoché par l'arc du locuteur-je, ce trait métaphorique atteint son but pour se transformer en un transport naval de louanges (*naustoléontes epikómia*, v. 32)¹⁸ ! Entre métaphore maritime et métaphore du chemin carrossable, le poème en acte est animé d'un double mouvement spatial : de l'arc du poète et de la bouche de la Muse qui l'inspire vers la famille éginète des Bassides à laquelle appartient le vainqueur chanté, puis d'Égine vers la publication généralisée de nobles haut-faits. Du point de vue spatio-temporel, l'image de la traversée maritime assure la diffusion du poème du lieu de son exécution vers la Grèce entière, avec son effet héroïsant et immortalisant.

J'espère, en prononçant cette fière parole, toucher en plein au but, comme ferait un archer. Va, Muse, dirige vers elle le vent qui porte des hymnes glorieux. Quand les hommes sont morts, ce sont les chants et les discours qui transmettent leurs hauts faits. La famille des Bassides n'en manque point ; Leur navire est chargé de leurs propres louanges et aux laboureurs des Piérides, ils sont capables de fournir mainte matière pour les chants, grâce à leurs magnifiques exploits. (trad. Aimé Puech)

- 24 Mais quelle que soit la métaphore utilisée, quel que soit son rapport avec la réalité d'un poème envoyé comme texte avant qu'il ne reprenne son statut de discours en acte, c'est encore la Muse qui se trouve à l'origine de ces déplacements géographiques inspirés. Que l'on considère en conclusion ces deux *incipit* de poèmes méliques appartenant à des formes génériques très différentes :

Aujourd'hui, il faut que tu te tiennes auprès d'un homme cher, le roi de Cyrène aux belles cavales, Muse, pour gonfler avec Arcésilas, en procession, le vent favorable des chants (*oûron húmn o n*)... ... Car Uranie au beau trône m'a envoyé (*épempsen*

emoí) de Piérie un navire d'or, chargé de chants à la multiple renommée (...). le coeur réjoui, tu viens, Apollon Pythien, prendre part aux péans dans leur floraison.

- 25 *Pythique* quatrième de Pindare, pour célébrer par le long récit de l'expédition des Argonautes, la victoire d'Arcésilas IV de Cyrène aux jeux de Delphes en 462, pour le premier *incipit* ; pour les extraits du second, deuxième *Dithyrambe* de Bacchylide qui, sous la forme d'un hymne clétique, chante le dieu Apollon, probablement à l'occasion de la fête des Théoxénies célébrée chaque année à Delphes même, par l'hospitalité rituelle offerte aux dieux tutélaires du sanctuaire¹⁹. Déploiement, déplacement et diffusion du poème mélique dépendent en définitive de la Muse.
- 26 Tel est le double fondement de la poésie d'éloge et probablement de la poétique grecque en général, en tout cas en ce qui concerne la période maladroitement dite « archaïque ». Encore largement dépendant de la divinité, le poète conçoit néanmoins ses compositions comme les produits d'un travail artisanal. L'inspiration par les Muses et par leur mère Mnémosyné, incarnation de mémoire, anime une pratique poétique dépendant de la *sophía*, de l'habileté créatrice du concepteur artisan. Par l'image du char, puis du navire, voire par celle de la statue, la métaphore contribue à intégrer l'une à l'autre poétique inspirée et poétique artisanale. Associées au déplacement, les métaphores de l'attelage et de la nef permettent au poète et à ses exécutants de se déployer dans l'espace et dans le temps. Mais qu'il se réfère à l'espace et au temps pratiques du haut fait chanté, qu'il fasse allusion à l'espace et au temps poétiques de la composition du chant, qu'il remonte au temps et à l'espace étiologiques de la fondation divine et héroïque des gestes rituels accomplis, ces différentes images et métaphores contribuent toujours, par le dynamisme du mouvement qu'elles indiquent, à faire converger ces déplacements spatio-temporels vers le lieu et le moment de l'énonciation, en correspondance avec le *hic et nunc* de chants méliques qui correspondent en général à des actes de culte.
- 27 Dans la poétique grecque, l'imagerie discursive contribue donc à réaliser dans l'espace et dans le temps, et par l'esthétique artisanale du poète, la pragmatique de poèmes à fonction rituelle.

NOTES

1. Parménide fr. 28 B 1, 1-5 Diels-Kranz et Empédocle, fr. 31 B 3, 3-5 Diels-Kranz ; du côté des poètes méliques, voir aussi Pindare, *Olympique* 9, 80-81, *Isthmique* 8, 61-62, etc. : d'autres exemples, également empruntés à la poésie védique, sont mentionnées par R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart - Leipzig (Teubner) 1998 : 255-261.

2. Pindare, *Néméenne* 1, 1-7 ; pour ses différentes allusions à l'ascendance de la source Ortygie à Syracuse, cf. B. K. Braswell, *A Commentary on Pindar Nemean One*, Fribourg (University Press) 1992 : 29-39.

3. La constellation métaphorique autour de l'idée de l'organisation et de l'ordre artisanaux est bien définie par B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma - Bari (Laterza) 1995 (3^e éd.) : 8-9, 69 et 74-75 ; pour la constellation sémantique formée par les

différents composés fondés sur la racine *ar* -, voir en dernier lieu A. Rosenfeld, *La poétique d'Empédocle. Cosmologie et métaphore*, Bern, Berlin, Bruxelles & Frankfurt a/M. (Lang) 2005 : 38-48. Le verbe *zeúgnumi* est repris par Pindare, *Pythique* 10, 65, pour le char des Muses.

4. Pour cette conception pragmatique de différentes formes poétiques appartenant au grand genre du *mélôs*, on verra les considérations introductives à *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris (Les Belles Lettres) 2005 : 13-36.

5. Pindare, *Olympique* 6, 22-42 ; la question controversée de la date et des circonstances d'énonciation de ce poème complexe est reprise par Ch. Froidefond, *Lire Pindare*, Namur (Société des Études Classiques) 1989 : 29-48, qui penche pour une exécution du poème non pas à Syracuse, mais à Stymphale, en Arcadie, de même que G. O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected larger Pieces*, Oxford (Oxford University Press) 2001 : 371-374 ; on va y revenir. Sur la séquence de gestes de *deixis* qui constitue la trame énonciative de ce poème, voir la bonne étude de A. Bonifazi, *Mescolare un cratere di canti*, Alessandria (Edizioni dell'Orso) 2001 : 103-149.

6. Pindare, *Olympique* 6, 82-99, avec la scholie ad v. 149a (I, p. 188 Drachmann). Le rôle joué par le jeune Ainée est bien défini par Bonifazi, *op. cit.* n. 5 : 133-143 ; voir en complément les remarques sceptiques formulées par M. Heath, « Receiving the *kômos* : The Context and Performance of Epinician », *American Journal of Philology* 109, 1988 : 180-195, ainsi que M. Lefkowitz, « The First Person in Pindar Reconsidered - Again », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995 : 139-150. Sur la syntaxe de ce passage controversé, on se référera à l'utile commentaire de Hutchinson, *op. cit.* n. 5 : 413-415.

7. Sur cette allusion à la performance du poème dans un moment d'inspiration et de composition que la forme intentionnelle et « performative » du futur fait correspondre avec le moment de son exécution, comme acte de chant, voir en particulier G. B. D'Alessio, « Past Future and Present Past : Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric », *Arethusa* 37, 2004 : 267-294 (289-290).

8. La relation que le poète établit entre Thèbes, sa cité et la généalogie des Iamides est retracée par L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca - London (Cornell University Press) 1991 : 147-149, ainsi que Hutchinson, *op. cit.* n. 5 : 410-413. Pour les différentes métaphores qui associent l'inspiration poétique à l'écoulement d'un liquide, voir Nünlist, *op. cit.* n. 1 : 195-199 (pour l'art du tissage : 110-118).

9. En plus des contributions insatisfaisantes citées n. 6, on verra à ce propos les bonnes remarques formulées par G. B. D'Alessio, « First-person problems in Pindar », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39, 1994 : 117-139.

10. On verra à ce propos les différentes références que j'ai données dans « Pragmatique de la fiction : quelques procédures de *deixis* narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque) », in J.-M. Adam et U. Heidmann (edd.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne - Genève (Études de Lettres - Slatkine) 2005 : 119-143 ; sur le sens processionnel de *kômos*, on consultera en particulier K. A. Morgan, « Pindar the Professional and the Rhetoric of the *kômos* », *Classical Philology* 88, 1993 : 1-15.

11. La triple structure en anneau qui aboutit à ce retour final à Syracuse est décrite par Froidefond, *op. cit.* n. 5 : 45-48. Sur ce parcours poétique, voir l'excellente lecture proposée par S. Goldhill, *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge (Cambridge University Press), 1991 : 154-166.

12. Pindare, *Néméenne* 5, 1-5 ; la question de la date du poème a été reprise récemment par I. L. Pfeijffer, « The Date of Pindar's Fifth Nemean and Bacchylides Thirteenth Ode », *Classical Quarterly* 99, 1995 : 318-332. L'image du poème-cargo a été étudiée notamment par J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, Paris (Klincksieck) 1974 : 149-156.

13. Pour la comparaison de la technique du poète avec celle d'un sculpteur ou d'un bronzier et pour l'image du poème en tant qu' *ágalma*, voir par exemple Pindare, *Néméenne* 8, 46-47 et Bacchylide 10, 9-17 (autres exemples chez Nünlist, *op. cit.* n. 1 : 121-12 ; cf. D. Steiner, « Pindar's

"oggetti parlanti" », *Classical Philology* 95, 1993 : 159-180, ainsi que D. Loscalzo, *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*, Roma (Ateneo) 2003 : 139-141.

14. Pindare, *Néméenne* 5, 43-54, avec les scholies ad v. 81a et b (III, p. 97 Drachmann) : cf. Ch. Segal, « Arrest and Movement : Pindar's Fifth Nemean », *Hermes* 102, 1974 : 392-411. La technique narrative complexe manifestée par ce poème est déployée par W. Mullen, *Choreia. Pindar and Dance*, Princeton (Princeton University Press) 1982 : 145-161.

15. Pindare, *Pythique* 2, 54-72 ; pour le chant hymnique présenté comme offrande à une divinité en échange d'un service à rendre, notamment au terme des *Hymnes homériques*, voir mon étude parue dans l'*op. cit.* n. 4 : 54-60.

16. Le rôle joué par ce chant de Castor est commenté par B. Gentili, P. Angeli- Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano (Mondadori) 1995 : 391-393.

17. Sur ce geste de deixis énonciative, voir supra n. 10.

18. Pindare, *Néméenne* 6, 26-34 ; les nombreux passages où Pindare utilise les métaphores empruntées au domaine de l'art de l'archer sont commentés par Nünlist, *op. cit.* n. 1 : 33-35 : Pour les métaphores du vent marin et du souffle inspireur, cf. D. Steiner, *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*, London (Duckworth) 1986 : 68-75, et Péron, *op. cit.* n. 12 : 170-185.

19. Pindare, *Pythique* 4, 1-3 ; Bacchylide 16, 1-9. À propos de la question de l'inspiration de la Muse dans ces deux préludes poétiques on verra, respectivement le commentaire de Gentili (et al.), *op. cit.* n. 15 : 426-428, et H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides II. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden - New York - Köln (Brill) 1997 : 149-150 et 156-159.

INDEX

Mots-clés : chant rituel, épinicie, image verbale, Pindare

AUTEUR

CALAME CLAUDE

Directeur d'études à l'EHESS et attaché au Centre Louis Gernet de recherches comparées sur les sociétés anciennes, a été longtemps professeur de langue et littérature grecques à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne où il a notamment présidé le Département Interfacultaire d'Histoire et de Sciences des Religions. Après un enseignement à l'Université d'Urbino en Italie, puis dans un lycée lausannois, après une brève enquête de terrain dans la région du Sépik en Papouasie-Nouvelle Guinée, il a également enseigné aux Etats-Unis, à l'Université de Yale, ainsi qu'à l'Ecole doctorale en sciences humaines de l'Université de Sienne. Principales publications: *Le Récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986 (2^e éd. revue et augmentée, Paris, Belin, 2000) ; *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce classique*, Lausanne, Payot, 1990 (2^e éd., 1996) ; *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996 (2^e éd. augmentée, 2001) ; *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot, 1996 ; *Poétique des mythes en Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000 ; *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2006.