Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

34 | 2021
Varia

Mythologizing Performance

Claude Calame

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/kernos/4008>

DOI : 10.4000/kernos.4008

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2021

Pagination : 307-311

ISBN : 978-2-87562-305-8

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Claude Calame, « Mythologizing Performance », *Kernos* [En ligne], 34 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 15 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/4008> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kernos.4008>

Ce document a été généré automatiquement le 15 mars 2023.

Tous droits réservés

Mythologizing Performance

Claude Calame

RÉFÉRENCE

Richard P. MARTIN, *Mythologizing Performance*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2019. 1 vol. 15,20 × 22,91 cm, 540 p. (*Myths and Poetics* II). ISBN : 978-1-5017-1309-5.

- 1 Sous le titre quelque peu énigmatique de *Mythologizing Performance*, Richard P. Martin (R.M.) a réuni dix-sept essais publiés à différentes occasions. D'une manière ou d'une autre ces essais, plus originaux les uns que les autres, font tous suite à l'ouvrage fondamental paru en 1989, dans la même belle collection « Myth & Poetics » dirigée par Gregory Nagy à Cornell University Press, soit *The Language of Heroes: Speech and Performance in the 'Iliad'*. Assurément, le recenseur ne dispose pas des moyens poétiques du catalogue récite, conscient qu'il est du fait que la forme de la liste n'est pas l'exclusive de la « raison graphique » chère à Jack Goody (voir Kernos 19, 2006, p. 23–29). Néanmoins la spécificité des contributions offertes dans l'ouvrage publié par R.M. exige de lui de s'engager dans un parcours d'écriture catalogale exhaustif. Le titre du recueil en dit l'intention générale : *Mythologizing Performance* d'une part par référence à « *the sort of authoritative communication that commands attention—performance as mûthos* », d'autre part par référence à « *the nature of hexameter verse-making as a traditional, oral, performative art* » ; c'est l'art par lequel les performances et leurs acteurs, ici et maintenant, sont « mythologisés » en évoquant les créateurs qui les ont précédés telles les figures d'« Homère » ou d'« Hésiode ».
- 2 Conçue comme chapitre introductif pour le *Companion to Ancient Epic* coordonné par John Miles Foley (Oxford, Blackwell, 2005), la première contribution est consacrée à « *Epic as genre* ». R.M. part du principe tout à fait sain que le genre (poétique) n'existe pas indépendamment de ses « *performers* » et qu'il fait partie de la poétique implicite des poètes et de leur public. Ce n'est que l'histoire littéraire qui constitue les genres en formes distinctes. La comparaison anthropologique avec les traditions poétiques africaines s'avère ici une fois encore pertinente, attestant la fluidité des limites entre ce

que nous identifions comme différentes formes poétiques. D'un point de vue comparatif, on remarque que les formes épiques intègrent des formes plus restreintes tels les proverbes, qu'elles assument une forme narrative (voir aussi le sens qu'Aristote dans la *Poétique* donne à ce propos à *mûthos* comme « intrigue ») et qu'elles remplissent la fonction sociale de la poésie d'éloge. En conclusion une forme de communication qui s'avère être « *the ideal expression of a culture* » (p. 45). Soit...

- 3 Consacré à la question des comparaisons dans les poèmes épiques en performance, le chapitre II aborde l'une des questions au centre de la critique homérique. À partir des réflexions offertes à ce propos par Michel Bréal quant à l'emprunt des comparaisons à d'autres genres poétiques (ou plutôt formes poétiques), la démarche proposée est à nouveau elle-même comparative. En particulier la confrontation entre des comparaisons activées dans l'*Iliade*, avec leur fonction de ponctuation rythmique de la narration, et celles mises en scène dans les poèmes de Pindare conduit à une conclusion finalement assez peu opératoire : en tant que « super-genre » la poésie homérique inclurait toutes les autres formes de chant poétique, en accord avec l'art poétique polyphonique que les *Déliades* mises en scène dans l'*Hymne homérique à Apollon* auraient appris de l'homme aveugle de Chio.
- 4 De la comparaison on passe à la formule. Quant au langage formulaire marquant la diction des poèmes homériques il apparaît que Milman Parry ne fait aucune distinction entre le récit lui-même, ce que Platon appellerait la diégèse, et les discours mis dans la bouche des protagonistes de l'action narrée. À partir d'une définition de la formule d'ordre « paradigmatic » comme récurrence d'un mot singulier (nom, verbe, conjonction ou particule) dans la même position métrique, et en contraste avec la « formule syntagmatic » qui correspond à un cōlon métrique, on constate des différences du point de vue formulaire entre récit d'une part et interventions des personnages de l'autre : ces variations contribueraient à un enrichissement narratif notoire dans la conduite du poème.
- 5 Sous le titre à nouveau quelque peu énigmatique de « *Wrapping Homer up* », le chapitre IV s'inspire d'une référence bienvenue à l'analyse des discours avec les concepts instrumentaux qu'elle met à la disposition du lecteur moderne en particulier de l'*Iliade*. Dans cette mouvance épistémologique R.M. propose le concept d'intratextualité. Même s'il peut sembler contestable de recourir au concept de texte pour un poème de composition, de performance, sinon de tradition orale, les notions de « *story* » (comme enchaînement des événements) et de « *discourse* » (comme ordre dans lequel les événements sont racontés) permettent de déceler dans les histoires racontées par les protagonistes du poème quant à leurs *aristeiai* une réflexion « intratextuelle » de l'*Iliade* sur sa propre action.
- 6 Avec son intitulé accrocheur « *Apollo's kithara and Poseidon's Crash-Test* », le chapitre V est certainement l'une des contributions les plus déroutantes du recueil. Tout d'abord, par cet intermédiaire, son titre général reçoit une explication. Donnée comme exemple de *mûthos* la présentation poétique du dieu Apollon comme joueur de *kitharis* (et chanteur) par exemple dans l'*Hymne homérique* dédié au dieu est à considérer comme un exemple de « *mythologizing* » : « mythologiser » la performance musicale de l'art des « *performers* » qui sont appelés à réciter ces vers dans différentes conditions rituelles locales (si j'ai bien compris). Dans le passage de Délos à Delphes la performance apollinienne s'avère correspondre à une citharodie, ce que dénierait par la suite le *mûthos* de l'*Hymne homérique à Hermès*, avec la fabrication de la lyre par ce dernier. Le

récit mis en scène dans cet hymne homérique affirmerait qu'Apollon n'est pas un citharode. Les citharodes auraient ainsi perdu leur patron et les rhapsodes actifs par exemple aux Grandes Panathénées auraient remporté la partie.

- 7 Le chapitre suivant est consacré aux vers de conclusion des poèmes citharodiques en comparaison avec les formes conclusives des hymnes homériques et d'autres formes hymniques. En contraste avec les *exodia* d'ordre rhapsodique, les conclusions citharodiques semblent être davantage attachées aux contextes de performance et à l'expression du poète lui-même. L'appel est volontiers à Apollon, peut-être en relation avec les Pythia à Delphes ou les Carnéia à Sparte ; mais citharodes et rhapsodes se rejoignent pour faire de leurs compositions un *ágalma* pour attirer l'attention de la divinité. Cela pour parvenir à une conclusion qui est à vrai dire une évidence : la récitation homérique est en elle-même un acte rituel. Les *exodia* des rhapsodes sont là pour nous le rappeler.
- 8 Sous l'intitulé « *Synchronic Aspects of Homeric Performance* », le chapitre VII propose à la lectrice et au lecteur une démarche de comparaison en synchronie pour aborder les poèmes homériques davantage en tant que performances en contexte rituel que comme textes. De là l'attention portée essentiellement à l'*Hymne homérique à Apollon* avec ses deux développements poétiques, délien et delphique ; de là la focalisation sur les vers initiaux qui sont significatifs du contexte agonal dans lequel s'insère la performance des poèmes épiques, dans des concours musicaux placés sous le signe de la « *collaborative competition* » (p. 199).
- 9 Les deux chapitres suivants invitent à des lectures des vers rédigés en diction épique et attribués à Orphée. Selon Aristophane, Orphée est le premier parmi les quatre poètes qui ont enseigné des choses utiles aux Grecs, avec Musée, Hésiode et finalement Homère ; c'est en effet Orphée qui « nous a enseigné les rites initiatiques (*teletai*) et l'abstention des meurtres » (*Grenouilles* 1030–1036 ; des vers qui ne sont pas explicitement cités par l'A.). Dans cette mesure R.M. soutient la thèse que la poésie orphique fait partie intégrante du répertoire du rhapsode, de même que la poésie hésiodique. Un témoignage essentiel à cet égard serait la parodie de théogonie orphique offerte par Aristophane lui-même (*Oiseaux* 693–702), mais il faudrait aussi compter avec la tradition légendaire qui fait d'Orphée un proto-citharode et qui pourrait être une création rhapsodique.
- 10 Quant aux hexamètres livrés par les lamelles d'or, généralement considérés à tort comme « orphiques » (R.M. prend bien soin de mettre entre guillemets cette qualification trompeuse tout en dénommant ces hexamètres « *golden verses* », p. 217), l'approche proposée est doublement comparative. Comparaison interne entre les différents textes les plus longs inscrits par les lamelles avec la réduction à un « archétype » tel celui défini par Richard Janko ; comparaison externe avec les « scènes typiques » telles qu'elles ont été définies pour les poèmes homériques, notamment les scènes de rencontre dans l'Hadès telles qu'elles sont narrées dans le *Nékuia* odysséenne. Étendue aux *Argonautiques* la comparaison semble montrer des analogies dans la voix qui porte le récit de ces itinéraires initiatiques dans l'Hadès. Mais il n'est pas certain que celui qui a composé ces vers puisse être systématiquement identifié avec Orphée, sinon avec Pythagore (!) ; ni d'ailleurs que celui ou celle qui est censé les chanter puisse être considéré comme un ou une adepte de l'Orphisme...
- 11 Inaugurant la troisième partie du livre, consacrée aux constructions hésiodiques, le chapitre X interroge la dimension pédagogique de poèmes attribués à Hésiode, en

particulier *Les Travaux et les Jours*. Au centre de l'attention, à l'évidence, la relation entre Hésiode et son frère Persès, l'apparent destinataire du poème, interpellé à la deuxième personne. À l'écart de tout biographisme, celui-ci serait à considérer comme la figure de l'« Autre » (avec majuscule !), dans une relation d'autorité pédagogique. En définitive, à l'issue d'une analyse des différents appels à Persès ponctuant le poème didactique avec les trois récits qui en ouvrent le développement, le « *brother-as-other* » pourrait représenter « *the epic-rhapsodic semblable* » d'Hésiode lui-même (p. 238).

- 12 Dans le chapitre suivant l'interrogation sur l'identité didactique de Persès se déplace pour se porter sur celle d'Hésiode en tant que *persona* d'ordre poétique. Le point de départ est constitué par l'« *authoritative speech act* » qui conclut le prélude des *Travaux et [des] Jours* : « et moi j'aimerais raconter (*ke muthesaímen*) à Persès des choses vraies » (v. 10). Par comparaison avec Phoenix intervenant auprès d'Achille dans le chant IX de l'*Illiade*, mais aussi avec Anacharsis le Scythe raconté par Hérodote, Hésiode d'Ascre en figure poétique face à Persès correspondrait à un exilé (*metanástes*), un exilé en Béotie de Cymé en pays éolien (voir *Travaux* 635–640). De là peut-être les accents oraculaires de certains de ses vers, ne serait-ce que par comparaison avec les hexamètres des oracles delphiques.
- 13 Portant encore sur la dimension didactique de la poésie hésiodique l'étude publiée comme chapitre XII est focalisée sur l'instruction des rois. Au centre de l'attention ici le fameux passage du long prélude de la *Théogonie* (vers 79–93) sur les sentences apaisantes rendues par les princes eux-mêmes inspirés par les Muses, filles de Zeus. De la réplique d'Ulysse au jeune Phéacien Euryale (*Odyssée* VIII, 166–177), la perspective comparative adoptée se déplace vers la forme poétique de l'« instruction » en vieil irlandais (*Audacht Morainn*) qui met en scène la force de la voix du roi assurant prospérité et abondance. Hélas la conclusion de l'étude ne revient pas vraiment sur la scène hésiodique initiale si ce n'est par le biais de *sémata* renvoyant à des formes du discours qui servent de code à leur récepteur. Mais la réflexion de Tzvetan Todorov sur les genres du discours comme institutions sociales et comme codifications de propriétés proprement discursives s'avère ici méthodologiquement déterminante.
- 14 Avec « *Pulp Epic* » (!), R.M. nous entraîne vers le *Catalogue des femmes* et vers le *Bouclier* attribués à Hésiode. Des ressemblances étonnantes dans la diction homérique des deux poèmes pourraient induire à penser que le développement de l'*Aspis*, sans doute envisagé par les Anciens comme « *a rather pulpy poem* » (p. 332), trouve probablement sa place dans celui du *Catalogue*. Comme le dit dans sa *Pulp Fiction* Clive Bloom de la pop culture des magazines : « *Pulp never went to school and hates the academy* » ...
- 15 Intitulée « *The Backward Look* » la partie IV est introduite par une belle étude (chap. XIV) sur la voix d'Hélène en particulier quand l'héroïne imite les voix des épouses des Argiens face aux guerriers enfermés dans le cheval de bois introduit dans la ville de Troie (*Odyssée* IV, 277–279). Cette forme de ventriloquisme semble évoquer la mise en scène, dans l'*Hymne homérique à Apollon* (v. 160–164), du chœur des Déliades imitant les voix et le rythme des hommes et des femmes d'autrefois tout en les chantant. De même qu'un chœur de jeunes femmes, Hélène, sans doute en tant que « *chorus leader* », imite les voix d'autres personnes. Ces dons de nature chorale, Hélène semble les exercer en particulier dans la lamentation funéraire. Et c'est à nouveau la comparaison avec les chants rituels de deuil irlandais qui conduit aux chants que, par la volonté d'Artémis, les jeunes filles de Trézène offriront au héros Hippolyte pour

perpétuer la mémoire des peines endurées par l'effet de la passion de Phèdre et par la volonté de la déesse Aphrodite.

- 16 Après Hélène, Télémaque, pour montrer que l'*Odyssée* s'offre comme la fin d'une tradition. Sur fond de critique homérique récente en particulier quant au caractère formulaire de la diction homérique, il s'agit d'examiner le rôle de la définition du jeune Télémaque en tant que « *character* », en particulier avec la qualification de *theoeidés*. Le jeune héros introduirait un monde nouveau. Ainsi, en explorant narrativement la relation père-fils, « *the poet of the Odyssey made a conscious attempt to perform a poem about the end of a tradition* » (p. 382). De là le titre de l'étude : « *Telemachus and the last hero song* ». Dans une lecture qui se veut métapoétique, l'*Odyssée* correspondrait à une performance spécifique, liée à un contexte particulier. Dans cette mesure Télémaque serait l'emblème d'un terme.
- 17 Dédié à Philippe Rousseau et à ses travaux sur le temps, l'intrigue et la structure de l'*Iliade*, le chapitre XVI propose, en quelque sorte en complément, une étude des procédures linguistiques d'anticipation narrative dans la conduite du poème. Or le poète semble en général laisser aux protagonistes de l'action le soin de prévoir les événements à venir. Du point de vue langagier, déterminante est à cet égard la formule prépositionnelle *eis hó ke*, avec son indication de projection dans le futur à partir du *hic et nunc* désigné de manière déictique ; son emploi constituerait l'un des moyens essentiels par lequel la voix poétique contrôle, mais aussi retarde le développement de l'action narrée. Ainsi chaque épisode individuel s'avère retarder la progression narrative vers le but ultime du poème. Dans cette mesure le poème peut être considéré comme une compétition, tels les jeux funèbres et en particulier le concours de chars organisés à l'occasion des funérailles de Patrocle au chant XXIII. De là l'hypothèse de la « *cinematic approach* » offerte par l'*Iliade* (p. 402), et conduisant finalement à l'éloge d'Achille comme le « meilleur des Achéens » ; cela par l'évocation du titre de l'ouvrage fondamental de Gregory Nagy dont les travaux inspirent souvent R.M.
- 18 Quant au dernier chapitre du recueil, il requiert en lui-même une approche d'ordre catalogal. Sur fond d'intertextualité par référence aux poèmes attribuées à Homère et aux poèmes hésiodiques, l'étude vise à montrer l'originalité des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et cela de deux points de vue : la construction d'une voix narrative singulière et la manipulation de l'attente du lecteur par différents composants narratifs. Le poème des *Argonautiques* est ainsi examiné successivement du point de vue de la structure métrique, de la diction épique, des formes dialectales, des *hapax/dis legomena*, des épisodes ou « scènes typiques », de la forme du catalogue, de l'*ekphrasis*, des comparaisons, de la construction des *characters*, et finalement, très timidement, du point de vue de l'énonciation ! Il semble qu'en définitive Homère et Hésiode interviennent dans la composition des *Argonautiques* non plus en tant que rivaux, mais de manière complémentaire.
- 19 Dans l'art de la recension, il est devenu de tradition de mentionner les publications propres susceptibles de compléter, sinon de réorienter les propos dont on a tenté de rendre compte. À ce titre, je me permets de mentionner :
- 20 – sur la notion de genre comme poétique implicite aussi bien pour le poète que pour son public (chap. I) : « Compétences et performances poétiques en Grèce classique : Hélène et le chant rituel », in S. BORNAND & C. LEGUY (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris, Karthala, 2014, p. 27–39 ;

- 21 – quant aux concepts opératoires de « récit » et de « discours » (chap. II) avec les tournures énonciatives et la pragmatique impliquées, le chapitre introductif à *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca NY/London, Cornell University Press, 1995 (trad. de *Le Récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 2000, 2^e éd.) ;
- 22 – pour les vers de conclusion des *Hymnes homériques*, il n'est pas fait mention du jeu rituel de *do ut des* qu'actualisent ces formes hymniques, présentant le poème chanté comme une offrande à la divinité : cf. « Les *Hymnes homériques* comme prières poétiques et comme offrandes musicales : le chant hymnique en acte », *Mètis N.S.* 10 (2012), p. 53–78 ;
- 23 – sur les textes des lamelles d'or (chap. IX), voir le dernier chapitre de *Poetic and Performative Memory in Ancient Greece. Heroic Reference and Ritual Gestures in Time and Space*, Cambridge MA/London, Harvard University Press, 2009 (trad. de *Pratiques poétiques de la mémoire*, Paris, La Découverte, 2006) ;
- 24 – sur les *personae* d'Hésiode et de Persès (chap. X) : *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, Ithaca NY/London, Cornell University Press, 2005, chap. II (trad. de *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005) ; etc.
- 25 Quoi qu'il en soit, pour la lectrice et le lecteur fréquentant *Kernos*, la déception proviendrait peut-être du peu de cas que fait R.M. des relations des poèmes épiques avec la divinité, qu'il s'agisse des héros engagés dans l'action narrative ou des rapports impliqués par la pragmatique du chant homérique lui-même, en performance rituelle.
-

AUTEURS

CLAUDE CALAME

EHESS — Paris